کتاب گوشه

فرهنگ نواهای ایران

ارشد تهماسبی

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۳۹۷

به شاگردانم

فهرست

پیش‌گفتار ۹
مقدمه ۱۳
فهرست نشانه‌های اختصاری منابع ۲۳
نمودار حروف الفبا و برابرهای آوایی آنها (جدول آوانگار) ۲۶
متن کتاب (آ ـ ی) ۲۹
فهرست مدخل‌های کتاب ۶۹۱
فهرست نام موسیقی‌دانان، شاعران و ۷۱۷
کتاب‌نامه ۷۲۳

پیش‌گفتار

فرهنگ‌ها جزو مهم‌ترین منابع مورد نیاز اهل مطالعه و تحقیق‌اند و نقشی پُررنگ در سرعت و سهولت کار دارند. هیچ اهل فکری از دستیاریِ این نوع کتاب‌ها، که جُنگی از اطلاعات و معلومات هر موضوعی‌اند، بی‌نیاز نیست. دامنهٔ منابع مورد استفاده در فرهنگ‌ها بسیار گسترده است و این ویژگی می‌تواند ماهیت خیلی از آنها را از اینکه فقط منابعی برای مراجعاتِ موردی باشند تغییر دهد. برای اهل موسیقی این کتاب می‌تواند خواندنی‌تر از یک فرهنگ باشد و دوستداران فرهنگ نیز با کندوکاو در گوشه‌های آن بی‌بهره نخواهند ماند.

برای آن عده از اهل موسیقی که دغدغهٔ پژوهش در چگونگی و چراییِ پیدایش نظام دستگاهی به‌جای سیستم مقامی را ــ که مقطعی مهم و مبهم در تاریخ موسیقی ایران است ــ دارند فرهنگِ مقام‌ها و گوشه‌های موسیقی کارآیی ویژه‌ای خواهد داشت زیرا در این زمینه اولین مرحلهٔ کار هر پژوهنده بررسی نام گوشه‌ها و مقام‌ها و آگاهی بر دورهٔ ظهور و زوال‌شان و دانستن هر مطلب دیگری است که مربوط به آنها باشد.

نظام دستگاهی و ردیفیِ موسیقی ایرانی، که عمری حدوداً سیصدساله دارد و با هنجارها و معیارهای موسیقایی نسل‌های پیشین شکل گرفته است، دیر یا زود باید به‌روز و تازه شود. تردیدی نیست در آینده‌ای نزدیک، با فراهم شدن فضای مناسبی برای گردهمایی و گره‌گشاییِ اهل موسیقی در این باب، شاهد بازبینی و تجدید نظر در این نظام، یا سامان یافتن آن خواهیم بود. بی‌شک اولین دستورِ کار در آن مقطع بررسیِ ردیف‌ها و تعیین محتوا و تعداد نام گوشه‌ها و دستگاه‌ها و مقام‌ها و ...، و تعریف و طبقه‌بندی آنها خواهد بود. در چنین زمانی منابع و تحقیقات مرتبط با این موضوع سخت کارساز و مفید خواهند بود.

تا چندی بعد، همهٔ دانسته‌های ردیفیِ نسل‌های پیشین در دسترس خواهند بود و با انتشارِ چند ردیف دیگر برگه‌های دیگری بر اوراق دفترهایی مانند این افزوده خواهند شد و جویندگانی از راه خواهند رسید که گَردِ رساله‌های خاک‌گرفتهٔ دیگری را خواهند سترد و گوشه‌های تاریک‌مانده‌ای از موسیقی گذشته را نمایان خواهند کرد. هرچند این راه را پایانی متصور نیست، بااین‌حال مواد اصلیِ کار هم‌اکنون نیز برای اقدام آماده است.

تاریخ موسیقیِ بیشتر جوامع، پیش از شکل‌گیریِ تمدن‌های اثرگذار و قدرتمند، و به وجود آمدنِ سرزمین‌هایی با مرزهای مشخص و پیدایی باورها و رفتارهای مخصوص، تاریخی کم‌وبیش همانند است. در ابتدا و در همه‌جا موسیقیِ همهٔ مردم، دَم گرفتن و خواندن و دمیدن در سازهای بادی و کوبیدن بر سازهای کوبه‌ای بوده است. در ادامهٔ راه اما، با پیشرفت‌ها و پیامدهای نو، ملت‌های مختلف با پیروی از بنیادهای فکری و فرهنگیِ مربوط به زیستگاه‌شان نوع خاصی از موسیقی را، چنان‌که نوع خاصی از زبان و خط و مذهب و تفکر را، به وجود آوردند و شکل دادند. در بیشتر تمدن‌ها موسیقی مسیری را دنبال کرد که در آن حرکتی پیوسته و تکاملی، از ابتدا تا اکنون، تداوم داشته است.

در ایران اما مسیر، به‌عکس، بسیار ناپیوسته و پُرگسست بوده است. براساس اطلاعات موجود، ایرانِ دوران ساسانی موسیقیِ پُررونق و نواها و سازهای متنوعی داشته است؛ چنان موسیقی‌ای که خنیاگری مثلِ باربد بتواند در آن آهنگ بی‌کلامی بسازد و با نواختنِ آن به شاه بفهماند که شبدیز، اسبی که به او مهر می‌ورزید، مرده است و با این کار میرآخور خسروپرویز یا هر کسِ دیگری را، که مقرر بوده به‌محض دادن چنین خبری به شاه کشته شود، از مرگ برهاند.

کسی نمی‌داند آهنگ‌های باربد چه حال‌وهوایی داشته‌اند و موسیقی ساسانیان چگونه موسیقی‌ای بوده است. باخبریم که موسیقی آن دوره مملو از نام آهنگ‌هاست، حداقل سیصدونودوهفت نام، چراکه یک مجموعه از آهنگ‌های باربد، به‌عنوان یکی از خیلِ خنیاگران آن دوران، شامل سیصدوشصت دستان و سی لحن و هفت خسروانی است که آنها را به مناسبت تعداد روزهای سال و ماه و هفته ساخته بوده است. نام تعدادی از این آهنگ‌ها به سبب گزارش روایتگران و نویسندگان و شاعران به ما رسیده است و ازاین‌بین دوسه نامی، هنوز هم، در ردیف موسیقی دیده می‌شوند.

از زوال دولت ساسانیان، که مقارن با حملهٔ اعراب و تسخیر ایران بود، تا فرونشستن هیجان‌های ناشی از این رویدادِ سرنوشت‌ساز، و تبدیل و تعدیل باورهای افراطیِ حاکمان جدید دربارهٔ موسیقی، فرازی از تاریخ موسیقی ایران شکل گرفت که شالوده و بنیادش چیزی نبود مگر طولانی‌ترین سکوت موسیقاییِ همهٔ دوران‌ها. حدود سه قرن بعد اما می‌بینیم که، آرام‌آرام، موسیقی جانی تازه می‌گیرد و اعتلای دوباره‌اش را، هرچند در قالبی کاملاً جدید، شاهدیم و به اینجا می‌رسیم که، همچون گذشته، اسطوره‌های موسیقی سر برمی‌آورند و می‌بینیم که موسیقی‌دانی به نام فارابی به چنان توانایی شگرفی در نوازندگی می‌رسد ــ هرچند به‌اغراق ــ که می‌تواند با نواختنش مردم را، به جبر و بی‌آنکه بخواهند، بخنداند و بگریاند و بخواباند.

نویسندگان این دورهٔ جدیدِ حدوداً پانصدساله، تا حدودی، نام آهنگ‌ها و چگونگی طبقه‌بندی‌شان را در رساله‌ها آورده‌اند. موسیقی این دوره فرم‌ها و قالب‌های مشخصی دارد ولی کیفیتش همچنان بر ما مجهول است. عبدالقادر مراغی، موسیقی‌دان قرن نهم، گفته که کتابی به نام *کنزالالحان* دارد و مدعی شده است که محتوای خیلی از آهنگ‌های خودش و دیگران را، به روش خاصی، در آن ثبت کرده است ولی تاکنون اثری از این کتاب به دست نیامده است.

در دورهٔ بعدی، که آغازش احتمالاً از ابتدای قرن یازدهم است، همهٔ چهارچوب‌ها و قالب‌های پیشین موسیقی که زیر سیطرهٔ سیستم مقامی بودند، در هم می‌شکنند و سیستم جدید دستگاهی، که تا امروز هم مانده است، جایگزین آن می‌شود. در اینجا نکتهٔ مهم این است که این تغییرات بی‌هیچ دلیل و توضیح و تفسیری صورت گرفته است و علاوه براین هیچ موسیقی‌دانی هم به‌عنوان نظریه‌پرداز و بانیِ اصلیِ سیستم جدید معرفی نشده است.

چگونگی و محتوای موسیقیِ صدواندی سالِ قبل را به‌واسطهٔ اختراع وسایل ضبط و از طریق این ابزار، با اجراهای امثال میرزاعبدالله و دیگر همتایان او می‌شناسیم و با نگاهی به تغییراتی که تاکنون در آن رخ داده، و بسیار هم بوده، می‌توانیم حدس بزنیم که صدواندی سال پیش از آن هم موسیقی‌ای کم‌وبیش مشابه موسیقی دورهٔ میرزاعبدالله جریان داشته است ولی تفاوت‌های موسیقی دوره‌های پیش از آن با موسیقی امروز، و چگونگی تطورش، به‌خصوص در روند تغییرِ موسیقی مقامی به موسیقی دستگاهی، معلوم نیست.

رفتار دوگانهٔ حاکمان پس از اسلام در برخورد با موسیقی، که عموماً با افراط کاری‌های پُردامنه در تحریم آن و ایجاد زحمت و دردسر برای اهل موسیقی توأم بوده، عامل اصلیِ ایجاد ایست‌ها و گسست‌های مهم در چرخهٔ حیات آن است. افزون براین، چون موسیقی ایرانی همواره براساس سنتی شفاهی به نسل‌های بعدی منتقل شده است، ناچار باید پذیرفت که ضعف حافظهٔ تاریخی‌اش در خیلی از امور، ازجمله در یادآوردنِ درست اسامی و عنوان آهنگ‌ها و گوشه‌ها و مطالب‌شان، چندان عجیب و دور از انتظار نیست.

در دورهٔ قاجار موسیقی ایران را کسانی نمایندگی کردند که سررشته‌ای از علم موسیقی نداشتند. اینان، یعنی خاندان فراهانی، تنها در کار عملی مسلط بودند و نزدیکی زادگاه‌شان به تهران و احتمالاً جانب‌داریِ قائم‌مقام فراهانی و میرزا تقی‌خان امیرکبیر از ایشان، باعث راهیابی‌شان به دربارِ قاجار و به‌تبع آن تکیه‌زدن‌شان بر جایگاه نمایندگی موسیقی رسمی ایران شد. اگر از امثال میرزاعبدالله و آقاحسین‌قلی یادداشت و نوشته‌ای، حتی در حد فهرست کردن نام گوشه‌ها و تعداد دستگاه‌ها، باقی مانده بود خیلی از گرفتاری‌های امروزیِ اهل تحقیق و موسیقی در این‌باره موضوعیت نمی‌داشت. متأسفانه در نوشته‌های چندین نسل پیش از آنان هم اطلاعات مهمی دیده نمی‌شود. رساله‌های موسیقیِ پس از اواخر صفویه نشان می‌دهند که اهل موسیقی در بسیاری از این رساله‌ها، بیش از هر چیز، به نقل خرافات و بیان موهوماتی دربارهٔ موسیقی پرداخته‌اند که گاه بسیار حیرت‌انگیز است.

هدف اصلیِ این فرهنگ، صرف‌نظر از جمع‌آوری و شرح و توضیح نام آهنگ‌های قدیم و جدید، بازیابی اختلاف‌ها در نام و مطالب گوشه‌های موسیقی و معرفی درست‌ترین روایت‌ها براساس مقایسهٔ ردیف‌های موجود بوده است. این کتاب از این منظرِ به‌خصوص، علاوه بر کاربرد عمومی‌اش، می‌تواند دستیار نوازندگانی باشد که در حال نواختن گوشه‌های ردیف‌اند. به همین منظور، تا حد امکان و ضرورت، و با توجه به ظرفیت‌های چنین فرهنگی، توضیح و تفسیر فنی گوشه‌های موسیقی هم در دستورِ کار بوده است. به‌طورکلی در اینجا، به‌خصوص در مدخل‌هایی که مربوط به موسیقی امروز هستند، «تفسیر و تحلیل» با «تعریف و تدوین» آمیخته و همراه شده است.

مقدمه

نام آهنگ‌ها و نواهای موسیقی ایرانی همیشه مدخل‌هایی از فرهنگ‌های لغت را از قدیم‌ترینِ آنها ــ که *لغت فُرسِ* اسدی است و عمری هزارساله دارد ــ تا فرهنگ‌های امروزی به خود اختصاص داده‌اند. در شعر شاعران نیز، از رودکی به‌عنوان قدیم‌ترین شاعر بزرگ پارسی‌گوی تا شاعران معاصری مانند محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا) و محمدحسین شهریار و غیره، به بسیاری از لحن‌های موسیقی اشاره شده است. اولین فرهنگی که منحصراً به نقل مطالب و موضوعات موسیقی ایرانی پرداخته *فرهنگ موسیقی ایرانی* تألیف ارفع اَطرائی است که در سال ۱۳۶۰ منتشر شد و اگرچه در تدوین آن به‌خصوص آنجا که به لحن‌ها و نام نواها مربوط می‌شود ــ همچون فرهنگ‌های عمومی ــ نهایتِ ایجاز و اختصار به کار رفته است، بااین‌حال نقطهٔ عطفی در تألیف فرهنگ تخصصی در این زمینه محسوب می‌شود. پانزده سال بعد، یعنی در سال ۱۳۷۵ اثر دو جلدی مهدی ستایشگر به نام *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* انتشار یافت و سال بعد جلد سومش با عنوان *نام‌نامهٔ موسیقی ایران* زمین منتشر شد. ستایشگر در کتاب خود با نگاهی همه‌جانبه به هرآنچه مربوط به موسیقی است پرداخته و در آن ایجاز مرسوم در فرهنگ‌های عمومی پیشین را کنار گذاشته و هر مدخل را به طور جامع معرفی کرده است. در سال ۱۳۷۶ دو فرهنگ دیگر در این زمینه، یکی تألیف نصرت‌الله حدادی با عنوان *فرهنگ‌نامهٔ موسیقی ایران* و دیگری تألیف بهروز وجدانی به نام *فرهنگ موسیقی ایرانی*، منتشر شدند. پیش از این سه، حسین‌علی ملاح *فرهنگ سازها* را منتشر کرده بود و همو در کتاب‌های *حافظ و موسیقی* و *منوچهری دامغانی و موسیقی* در توضیح واژگان و اصطلاحاتی که این شاعران در اشعار خود آورده‌اند، مطالبی نوشته است که هرسهٔ آنها مراجع مهمی برای پژوهندگان به شمار می‌آیند.

کتاب حاضر که در قیاس با فرهنگ‌های موسیقی گذشته، خود را به گستره‌ای خاص از موسیقیِ ایرانی محدود کرده، تنها به توضیح نام آهنگ‌ها و لحن‌ها می‌پردازد. برای توضیح و انتخاب عنوانِ آهنگ‌هایی که در کتاب‌ها و رساله‌های قدیم و جدید، شعر شاعران، فرهنگ‌های لغت و موسیقی، ردیف‌ها، مقاله‌ها، مصاحبه‌ها، نقل قول‌های شفاهی و گفتارهای ضبط شده در مجموعه‌های صوتی که به صورت‌های مختلف ثبت و ضبط شده‌اند، از روش‌های زیر بهره برده‌ام:

ـــــ شیوهٔ املای کتاب، جز در چند مورد، براساس کتاب *فرهنگ املایی خط فارسیِ* فرهنگستان زبان و ادب فارسی است.

ـــــ راهنمای تلفظ واژه‌ها در «نمودار حروف الفبا و برابرهای آوایی آنها (جدول آوانگار)» آمده است.

ـــــ در آوانگاری واژه‌هایی که دو نوع تلفظ دارند تلفظ رایج‌تر ملاک بوده است، بااین‌حال در بیشتر موارد هر دو تلفظ ـــ با استفاده از پرانتز ـــ ثبت شده‌اند:

چاووشی : čâvu(o)ši
وقار : va(e)qâr

حروف داخل پرانتز فقط جایگزین یک حرفِ پیش از خود می‌شوند:

موکِب : mu(ow)keb
هفت‌دهن‌حصار : haftdahan(n-e)hesâr
دابه : dâb(bb)e

در موارد استثنایی، دو نوع تلفظ به‌صورت کامل ثبت شده‌اند:

مروچه : moruče(marvče)?

ـــــ علامت سؤال در انتهای بعضی آوانگاری‌ها نشانهٔ معلوم نبودن تلفظ دقیق مدخل است، مثل دیانی [dayâni?] که در منبع اصلی بی‌اِعراب و آوانگاری آمده است.

ـــــ صامت‌های «ا» (’) و «ع» (’) وقتی پیش از مصوّت می‌آیند (در ابتدا، میانه یا انتهای واژه) در اصل باید به این صورت نوشته شوند: ’â، ’a، ’e، ’o، ’u، ’i. بااین‌حال چون هدف فقط ثبت تلفظِ صحیح است و نه وارد شدن به مباحث فنی، به روش بیشتر فرهنگ‌ها، از آوردن علامت آوانگارِ «’» در ابتدای واژه‌ها صرف‌نظر شده است، یعنی واژه‌هایی مثل آشور و ابوعطا و عراق و غیره که در اصل باید به‌صورت ’âšur و ’abu’atâ و ’arâq و نظایر آن آوانگاری شوند، به‌صورت âšur و abu’atâ و arâq و ... آمده‌اند.

ـــــ برای پرهیز از شلوغی آوانگاری‌ها، اجزای تشکیل‌دهندهٔ واژه‌های مرکب مشخص نشده‌اند، مثلاً آقامحمدصادق‌خانی نه به این صورت: [âqâ-mohammad-sâdeq-xâni] بلکه به این شکل آمده است: [âqâmohammadsâdeqxâni].

ـــــ خط تیره و فاصله فقط برای این‌گونه واژه‌ها به‌کار رفته است:

۱. آنهایی که کسرهٔ اضافه دارند:

نوروزِ بزرگ : nowruz-e bozorg

۲. آنهایی که همزهٔ کسره‌نما دارند:

بادهٔ نوشین : bâde-ye nušin

۳. آنهایی که «یا»ی نکره دارند:

شعبه‌ای از اصفهان : šo’be-’i az esfahân

۴. آنهایی که با حرف ربطِ «واو» به هم متصل‌اند:

راز و نیاز : râz-o-niyâz

لیلی و مجنون : leyli-yo-majnun
گریه و خنده : gerye-vo-xande

بقیهٔ واژه‌ها و ترکیب‌ها بدون خط تیره و فاصله آوانگاری شده‌اند، مثل عددها:

بیست‌وچهارگانه : bistočahârgâne
نودویکم : navadoyekom

یا:

ماوراءالنهر : mâvarâ'onnahr

یا:

ماه‌دربستان : mâhdarbostân

هدف اصلی در انتخاب این روش، علاوه بر ایجاد یکدستی در آوانگاری مدخل‌ها، پرهیز از ورود به این مبحث است که اساساً واژه‌هایی مثل آقاحسین‌قلی، ابوعطا، دستگاه، ساقی‌نامه، نیمروز، هفت‌گانه، مُشک‌دانه، مهرگان و ... در آوانگاری باید یک واژه محسوب شوند یا نه.

ـــــ مدخل‌ها به سه گروهِ پیش از اسلام، از ظهور اسلام تا دورهٔ قاجار، و پس از دورهٔ قاجار (دورهٔ تدوین ردیف) تقسیم شده و جداگانه توضیح داده شده‌اند. به‌این‌ترتیب واژه‌هایی مانند «چکاوک» و عنوان‌هایی از این نوع که در هر سه دورهٔ موسیقی و در روایات مربوط به هر دوره دیده می‌شوند، سه بار مدخل شده‌اند:

۱. در موسیقی ساسانیان و پیش از آن؛
۲. در موسیقی قدیم؛
۳. در موسیقی جدید.

برای هرکدام از واژه‌هایی هم که عنوان یکسانی برای محتواهای متفاوت‌اند، مدخلی جدا باز شده است. بنابراین ممکن است واژه‌ای، چهار یا پنج مدخل مستقل داشته باشد. ازآن‌جاکه در بسیاری موارد به این نام‌ها ارجاع داده شده، برای آسان شدن کارِ مراجعه‌کننده، این مدخل‌ها شماره‌گذاری شده‌اند، مثلاً عراق که در چهار مدخل مستقل آمده، از یک تا چهار شماره‌گذاری شده و در صورت نیاز، به یکی از آنها ارجاع داده شده است: ← **عراق** <۴>.

ـــــ در توضیح صورت‌های فرعی واژه‌ها نیز از همین قاعده پیروی شده است، مثلاً واژهٔ «ابوسلیک» که در دو دورهٔ موسیقی به‌عنوان صورت دیگرِ «بوسلیک» به کار رفته، در دو مدخل مستقل آمده است.

ـــــ در انتخاب صورت اصلیِ نام هر آهنگ، ریشه‌شناسی و وجه تسمیهٔ آنها، صورت عمومی و رایج‌ترشان مورد توجه بوده است.

ـــــ صورت‌های متفاوت واژه‌ها در کنار صورت اصلی ثبت شده‌اند و هر صورت فرعی، پس از توضیحی مختصر، به‌صورت اصلی‌اش ارجاع داده شده است. یقیناً همهٔ صورت‌هایی که در اینجا آمده‌اند اصیل نیستند و بعضی‌شان را باید محصول سهل‌انگاری کاتبانِ رساله‌های قدیم و اشتباه

چاپ در کتاب‌های جدید یا نتیجهٔ تحریف و تصحیف نویسندگان دانست. اطمینان دربارهٔ درستی و نادرستی این واژگان منوط به پیدا شدن منابع جدید و به‌خصوص شعرهایی دربارهٔ آنهاست.

ـــــ در توضیح صورت‌های فرعی، علاوه بر رعایت ایجاز، کوشیده‌ام اطلاعات لازم را بیان کنم. بنابراین غیر از چهار مورد (ردیف آقاحسین‌قلی، ردیف شهنازی، ردیف صلحی و ردیف میرزاعبدالله)، هیچ‌گاه مدخلی فرعی، بدون توضیح، به مدخل اصلی ارجاع داده نشده است و مثلاً چنین ارجاعی: «ابوسلیک ← بوسلیک» در این کتاب وجود ندارد و اطلاعات مختصری که مشخص کند این مدخل مربوط به چه دوره‌ای است و در کدام طبقه‌بندی، به‌عنوان مقام، گوشه، شعبه، ترکیب و ... قرار دارد و صورتِ دیگرِ کدام واژه است دربارهٔ آن ذکر شده و در همهٔ موارد منابع صورت مورد نظر، و در بیشتر موارد نمونهٔ کوتاهی از متن اصلیِ منبع نقل شده است، مانند این:

«ابوسلیک <۱>: صورتی از بوسلیک، یکی از دوازده مقام اصلیِ موسیقی قدیم (*جامع‌الالحان*: ۱۴۲: «... و به حجازی و ابوسلیک قریب باشد»). ← بوسلیک <۱>.»

ـــــ صورت‌های ردیف‌های مکتب اصفهان، بدون ارتباط با ردیف‌های مکتب تهران بررسی شده‌اند، مثلاً بهبهانی که در اصفهان عنوان دیگری برای گوشهٔ مهربانی است، در مدخل مهربانی، صورتی از آن محسوب نشده است یا راست به‌عنوان صورتی از گشایش نیامده و غیره.

ـــــ واژه‌هایی که در اشتباه بودن آنها یقین داشته‌ام و بعضی واژه‌ها که صورت نادر املایی محسوب می‌شوند (مانند قراباقی)، مدخل نشده‌اند. برخی از این واژه‌ها که در منابع مختلف آمده‌اند، و بیشتر آنها اشتباه چاپ هستند، ازاین‌قرارند:

بری [پری] (مقدمهٔ *گنج سوخته*: ۵۳)،
بیات کاو [بیاتِ گاو] (*همان*: ۶۳)،
بیات گرد [بیاتِ کُرد] (*تاریخ موسیقی ایران*: ۷۳۱)،
بیانی [بیاتی] (*نمونه‌ای از فهرست آثار دانشمندان ایرانی و اسلامی در غناء و موسیقی*: ۲۱۲)،
چنگک [چَکَک] (*تاریخ موسیقی ایران*: ۶۹)،
خران [خُزّان] (*بهجت‌الروح*: ۸۲)،
رودی [رَهرُوی] (کتابچهٔ همراهِ *ردیف جامع آوازیِ موسیقی سنتی ایران*: ۲۷)،
زوال [زاوُل] (*تاریخ موسیقی ایران*: ۹۶)،
سهلی [سَهَلی] (*همان*: ۷۲۱)،
شاذان مروارید [شادُروانِ مروارید] (*چشم‌انداز موسیقی ایران*: ۱۵)،
شرناز [شهناز] (مقدمهٔ *گنج سوخته*: ۵۲)،
شهباز [شهناز] (*نمونه‌ای از فهرست آثار دانشمندان ایرانی و اسلامی در غناء و موسیقی*: ۱۵۵)،
صغیر راک [صفیرِ راک] (*تاریخ موسیقی ایران*: ۷۱۹)،
طرب [طرز] (*همان*: ۷۲۸)،
فالی [فِیلی] (ردیف نی‌داوود)،
قراباقی [قراباغی] (مقدمهٔ *گنج سوخته*: ۶۳)،
کبری [گبری] (*همان*: ۳۸)،
گرایلی شفتی [گِرایلیِ شستی] (*فرهنگ‌نامهٔ موسیقی ایران*)،

مجلسی [مَجُسلی] (*تاریخ موسیقی ایران*: ۷۲۰)،
مرقع [مُبَرقَع] (*نمونه‌ای از فهرست آثار دانشمندان ایرانی و اسلامی در غناء و موسیقی*: ۲۲۷)،
نوروز صباء [نوروزِ صبا] (مقدمهٔ *گنج سوخته*: ۶۲) و ... .

در کتاب *موسیقی و آواز در ایران*، نوشتهٔ لوید میلر، بعضی از نام‌ها به صورتی بسیار متفاوت آمده‌اند. علاوه براینکه متن اصلیِ کتاب به فارسی نیست، مترجم آن‌هم چندان با موسیقی ایرانی و اصطلاحاتش آشنا نبوده است. بیشتر این صورت‌ها اشتباه چاپ نیستند، چون هرکدام در چند جا آمده‌اند و به تلفظ نویسنده یا برداشتِ اشتباه مترجم مربوط‌اند. چند واژه هم چندان عجیب‌اند که حتی به‌صورت مشابه هم سابقه‌ای ندارند، مثل اشک کوش یا اورضا. هیچ‌کدام از صورت‌های مشکوک و متفاوت در کتاب یادشده در اینجا مدخل نشده‌اند و ازاین‌قرارند:

اشک کوش [؟]: ۱۲۶،
اوزال [عُزّال]: ۳۰۳ و ...،
بهار نور [بحرِ نور]: ۱۲۸ و ...،
حوزان [اشتباه چاپ است زیرا در جای دیگر به‌صورت حُزّان آمده]: ۳۱۵،
رضا یا اورضا [؟]: ۱۲۶،
صدقانی [؟]: ۱۲۶،
کرده بیات [کُردِ بیات]: ۱۳۱،
گیلیکی [اشتباه چاپ: گیلکی]: ۱۲۸،
ماتن [اشتباه چاپ: متن]: ۲۸،
مالک حسینی [ملک‌حسینی]: ۳۲۵ و ...،
مبارک [؟]: ۱۲۶،
مجوسلی [مَجُسلی]: ۳۲۵ و ...،
محمودصادق‌خانی [اشتباه چاپ: محمدصادق‌خانی]: ۱۲۷،
مور [مورِه]: ۱۲۷ و ...،
میگولی [مِیگُلی]: ۳۱۱،
هشتاری [اشتباه چاپ: هَشتَری]: ۱۲۸،
یقولونا [یَقولونَ]: ۱۳۵ و ...،
یک چوب [یک‌چوبه]: ۱۴۶ و ...،
و ... .

ـــــ در این فرهنگ مراد از موسیقی قدیم، موسیقی پیش از دورهٔ قاجار؛ و مراد از موسیقی کهن، موسیقی پیش از اسلام (دورهٔ ساسانی) است. موسیقی باستانی نیز هم‌معنا با موسیقیِ کهن به کار رفته است. بدیهی است نسبیت مفاهیمی چون قدیم، کهن و باستانی بر اهل نظر پوشیده نیست. عبارتِ «از افزوده‌های دورهٔ اخیر است» اشاره دارد به دورهٔ تبدیل موسیقی مقامی به موسیقی دستگاهی که نام‌های جدید بسیاری وارد موسیقی ایران شدند، یعنی از اواخر دورهٔ صفویه تا اوایل دورهٔ قاجار.

ـــــ واژه‌هایی که در قدیم املای ویژه‌ای داشته‌اند یا به پیروی از فرهنگ رایج همیشه به‌صورت معرّب ثبت شده‌اند، مدخل مستقل دارند، مانند نِیرِز (= نیریز) و کُواشت (= گُواشت) و گَردانیا (= گردانیا). واژه‌های رساله‌هایی مانند *رسالهٔ بنایی* که شیوهٔ نگارش همهٔ واژه‌های موسیقایی و غیر موسیقایی آنها شیوهٔ خاصی است مستثنا هستند، مثل دوکاه، جهارکاه و ... .

ـــــ واژگانی که در منبع اصلی با حرف «ة»ی عربی ثبت شده‌اند و در فارسی گاهی «ه» (غیر ملفوظ) و گاهی «ت» تلفظ می‌شوند، در اینجا با «ه» و «ت» مدخل شده‌اند، مثل رابعة (رابعه)، راحةالارواح (راحت‌الارواح) و روح‌البهجة (روح‌البهجت). تنها قرةالعین از این قاعده مستثناست. بعضی راویانِ ردیف و فهرست‌نگارانِ نواهای قدیم و جدید اسامی نی‌داوود و تختِ کاووس و حُقّهٔ کاووس را با یک «و» ثبت کرده‌اند؛ در این‌باره، به سبب پیروی از روش کلی این فرهنگ، ناگزیر از نقل املای مندرج در هر منبع بوده‌ام، بااین‌حال املای امروزی و درستِ هرکدام را صورت اصلی محسوب کرده‌ام. نیز دربارهٔ دوگونه املای سیاوش و سیاووشان ـــ بااینکه قاعدتاً املای اولی با یک «و» و دومی با دو «و» است ـــ به همان دلیل مذکور، آنچه را در منبع اصلی آمده ثبت کرده‌ام.

ـــــ واژه‌هایی که در گذشته، هم با همزه و هم با «ی» نوشته می‌شدند، مطابق با شیوهٔ امروز، فقط با «ی» ضبط شده‌اند. اینها عبارت‌اند از واژه‌های آیین و مایه، و آنهایی که مختوم به «یی» هستند، مثل جُغَتایی، قَرایی و ... .

ـــــ همهٔ واژه‌هایی که در فرهنگ‌ها و کتاب‌های لغت، «لحن» (یا هر اصطلاحی که مفهوم لحن از آن برداشت شود) دانسته شده‌اند، حتی اگر اشتباه و خارج از این حوزه باشند، در اینجا مدخل دارند مانند اِنگاره و اهتزاز (*فرهنگ‌نامهٔ موسیقی ایران*)، جَهارت (*لغت‌نامهٔ دهخدا*)، خَدید (*فرهنگ موسیقی ایرانی*؛ *نام‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*)، و ... .

ـــــ واژه‌هایی که در منابع مختلف، با ارجاع به فرهنگ‌های لغت، به‌عنوان «لحن» آمده‌اند ولی در آن فرهنگ‌ها ثبت نشده یا به گونهٔ دیگری تفسیر شده‌اند، در اینجا ثبت و بررسی شده‌اند، مانندِ پژواک که در کتاب *زمینهٔ شناخت موسیقی ایران* (۱۴۹)، به نقل از *لغت‌نامهٔ دهخدا*، به اشتباه، نام نوایی است یا پیغوله که در *نام‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* به مدخلِ «آهنگ» در *لغت‌نامه* ارجاع داده شده، ولی در آنجا ثبت نشده است.

ـــــ واژه‌هایی که در منابع مختلف و فرهنگ‌ها با پیش‌واژه‌هایی مانند دستان، راه، رِنگ، گوشه، لحن، مقام و ... ثبت شده‌اند، در اینجا فقط با عنوان اصلی‌شان مدخل شده‌اند، مگر در مواردی که پیش‌واژه، خود جزئی از ترکیب شده باشد، مانند «گوشهٔ چهارگاه» که در ردیفِ دستگاه همایون با همین عنوان شناخته می‌شود یا «مثنویِ درویش» که نوع خاصی از مثنوی‌خوانی است. این قاعده فقط در مورد دستگاه‌ها و آوازهای اصلیِ موسیقی امروز ایران رعایت نشده است. بدیهی است که در غیر این صورت، جز اغتشاشی که پدید می‌آمد، حجم مدخل‌ها نیز بیهوده افزایش می‌یافت زیرا بیشتر عنوان‌های فعلی موسیقی می‌توانند مدخل مستقلی با پیش‌واژهٔ گوشه نیز داشته باشند: دلکش، گوشهٔ دلکش؛ یا هریک از بیست‌وچهار شعبهٔ موسیقی مقامی قدیم نیز دارای دو مدخل می‌شدند: مُبَرقَع، شعبهٔ مبرقع؛ بااین‌حال هریک از پیش‌واژه‌ها در مدخل مستقلی توضیح داده شده و همهٔ عنوان‌هایی که می‌توانند پس از آنها بیایند به واژهٔ اصلی ارجاع شده‌اند:

> «گوشهٔ □: گوشه کاربردی عام و فراگیر دارد (← **گوشه** ← **پیش‌واژه‌ها**) و می‌تواند، به‌صورت مضاف، با نام‌های متعددی ترکیب شود: گوشهٔ منصوری، گوشهٔ راز و نیاز، گوشهٔ شهناز، گوشهٔ ... (گوشهٔ □: ← □)»
>
> در این‌گونه مدخل‌ها نشانهٔ مربع (□) جایگزین نام گوشه، لحن، مقام و ... شده است.

ـــــ همهٔ عنوان‌های ثبت‌شده در ردیف‌های موسیقی ایرانی مدخل شده‌اند.

ـــــ بسیاری از مدخل‌ها در این فرهنگ، نام آهنگ یا نوای خاصی نیستند ولی با آوردن آنها ــ که همه مربوط به لحن‌ها و آهنگ‌ها هستند ــ مقدار زیادی از حجم کتاب کاسته شده و کار مراجعه‌کننده آسان‌تر شده است. بعضی از آنها عبارت‌اند از: آهنگ، الحان ساسانی، بیست‌وچهار شعبه، تحریر، سیصدوشصت دستان، گوشه‌های سیار، مدخل‌های رازانی، مرکب‌نوازی، مقام، هفت دستگاه و ... .

نیز همهٔ ردیف‌های اشخاص مختلف دارای مدخل هستند و چون در مدخل‌های بسیاری، بارها و بارها، از همین ردیف‌ها یاد شده، فقط به ضرورت از علامت ارجاع به آنها (ـــ ردیف ...) استفاده شده است.

ـــــ لحن‌هایی از موسیقی عرب که نام‌های ایرانی دارند بررسی شده‌اند زیرا گذشته از آنکه بیشترشان در بعضی فرهنگ‌ها به‌عنوان نوای ایرانی آمده‌اند، بسیاری از آنها یادآورِ نام نواهای موسیقی قدیم ایران‌اند که امروز فراموش شده‌اند.

ـــــ بسیاری از نواهای قدیم و جدید، منسوب به اشخاص، اقوام، جای‌ها، یا مربوط به جلوه‌های طبیعی هستند که برای پرهیز از توضیح مکرر آنها و آوردن نمونه‌های دیگر در هر مدخل، مدخل‌های مستقلی با عنوان «اشخاص و اقوام در نامِ آهنگ‌ها»، «جلوه‌های طبیعت در نامِ آهنگ‌ها» و «شهرها و جای‌ها در نامِ آهنگ‌ها» ایجاد شده‌اند و هر مدخلی که مربوط به آنها باشد، به این مدخل‌ها ارجاع داده شده است: (ـــ **اشخاص و اقوام ...**)، (ـــ **جلوه‌های طبیعت ...**) و (ـــ **شهرها و ...**).

ـــــ شعر شاعرانی که دیوان‌شان در فهرست منابع نیست و بیشتر شعرهای شاعرانی که دیوان‌شان در فهرست منابع هست از *لغت‌نامهٔ دهخدا* نقل شده‌اند. منابع شعرهایی که شاعران‌شان معلوم نبوده‌اند و از *لغت‌نامه* و دیوان‌ها نقل نشده‌اند، ذکر گردیده‌اند. در کنار بعضی شعرها شمارهٔ صفحهٔ منبع هم هست. علامت «❋» زیر بعضی شعرها، هنگامی به کار رفته که از شاعری بیش از یک بیت شاهد آمده باشد و در این صورت نام شاعر فقط زیر آخرین بیتش درج شده است.

شعرهای آهنگ‌ها، که لزوماً عین روایتِ ردیف‌ها و اجراها هستند، در اینجا بدون نام شاعرند و بعضی‌شان با اصلِ شعر تفاوت دارند.

ـــــ برای منابعی که استفادهٔ بیشتری از آنها صورت گرفته، واژه‌ها و عبارت‌هایی اختصاری منظور شده که در «فهرست اختصاری منابع» (پس از مقدمه) آمده‌اند، مانند «دهخدا» به‌جای *لغت‌نامهٔ دهخدا*، یا «مشحون»، به‌جای *تاریخ موسیقی ایران*، ولی منابعی که مراجعهٔ کمتری به آنها شده عنوان اختصاری ندارند، مانند *منشآت خاقانی*، *تاریخ جامع موسیقی* و ... .

همچنین همهٔ ردیف‌هایی که به صورت کتاب‌های نت‌نگاری‌شده یا مجموعه‌های صوتی به چاپ رسیده‌اند دارای عنوان اختصاری هستند، مانند «ردیف برومند» به‌جای «*ردیف سازیِ موسیقی سنتی ایران*، به روایت نورعلی برومند» و... . ولی غیر از اینها، ردیف‌هایی هستند که به‌صورت فهرست‌های خطی‌اند یا در کتاب‌های مختلفی، که موضوع اصلی‌شان ردیف نیست، ثبت شده‌اند. در این فرهنگ بارها از این‌گونه ردیف‌ها یاد شده است، مانند: ردیف خالقی، ردیف دانش، ردیف عُذاری و ... . مأخذ هریک از این ردیف‌ها زیر مدخلِ خاصِ خودشان ثبت شده‌اند. به عبارتی کلی، تمامی ردیف‌های مربوط به اشخاص، چه چاپ شده یا نشده باشند، دارای مدخل مستقلی هستند و خواننده می‌تواند اطلاعات مربوط به این ردیف‌ها را در همان مدخل‌ها جستجو کند.

ـــــ چون در متن کتاب نام بسیاری از اهل موسیقی، شاعران و اشخاص بارها تکرار شده است، دورهٔ زندگی و سال ولادت یا وفات آنان را، برای پرهیز از تکرار، در فهرست پایان کتاب آورده‌ام. در این فهرست نام موسیقی‌دانان، شاعران و اشخاصی آمده است که از آنان شاهد آورده‌ام و دانستن زمان زندگی‌شان برای مقایسهٔ صورت‌های مختلف واژه‌ها و ... مفید و ضروری است. این فهرست براساس روشِ کتابخانهٔ ملی ایران و با استفاده از کتاب *فهرست مستند اسامی مشاهیر و مؤلفان* تنظیم شده است.

ـــــ در توضیح فاصله‌های بسترِ صوتیِ مقام‌ها و گوشه‌های موسیقی امروز ایرانی، عدد ۲ نماد فاصلهٔ نیم‌پرده، عدد ۳ نماد فاصلهٔ سه‌ربعِ پرده، عدد ۴ نماد فاصلهٔ پرده و عدد ۵ نماد فاصلهٔ «یک و ربعِ» پرده است (هر واحد = ربعِ پرده).

ـــــ فاصله‌های گوشه‌های اصلیِ امروزی در یک اُکتاو و مثلاً به این صورت: «۳۵۲۴۳۵۲» نشان داده شده‌اند. استفاده از محدودهٔ یک اکتاو برای نمایش فاصله‌های مقام‌ها به این معنا نیست که گسترهٔ اجرایی همهٔ مقام‌ها در این محدوده است بلکه به‌خاطر پیروی از روشی است که اهل موسیقی به آن عادت دارند.

ـــــ در این کتاب اصطلاح «محور» به مفهوم مرکز ثقلِ صداهای هر مقام است. ترکیب‌های «پیش‌محور» و «پس‌محور» هم برای نامیدن نت‌های قبل و بعد از نتِ محور به کار رفته‌اند. «پرده» هم کاربردی مانند محور دارد، مثلاً پردهٔ شور یعنی محورِ شور.

ـــــ «نتِ چهارمِ زیر» یعنی نتِ چهارم در یک اُکتاو بالاتر، که برابر با نتِ یازدهم است (مثلاً نتِ فا نسبت به نتِ دُ، ولی در یک اکتاو بالاتر)؛ و «نتِ چهارمِ بم» یعنی نتِ چهارمی که یک اکتاو بم شود. بدیهی است که این دو عبارت مثال‌اند و اعداد در آنها قابل تغییرند.

در ثبت نتِ گوشه‌ها از شیوه‌های زیر استفاده شده است:
ـــــ نمونه‌های نتِ گوشه‌هایی مانند بیداد، مخالف و ... که زمینه‌هایی کاملاً شناخته‌شده ــ و در نزدِ همه یکسان ــ دارند به‌صورت مختصر نوشته شده‌اند. به‌عکس، در ذکر نمونهٔ نتِ گوشه‌های مهجور و ناشناخته‌ای که در منابع نیامده‌اند یا در روایت آنها اختلاف هست کمتر پایبند اختصار بوده‌ام.

ـــــ نمونه‌های نتِ ردیف‌ها و اجراهای مختلف به یک مایه انتقال داده شده‌اند. در اینجا دستگاه شور در مایهٔ «سُل»، ملحقات دستگاه شور در مایهٔ «شورِ سُل»، دستگاه سه‌گاه در مایهٔ «لاکُرُن»، دستگاه چهارگاه در مایهٔ «دُ»، دستگاه ماهور در مایهٔ «دُ»، دستگاه همایون در مایهٔ «سُل»، آواز بیاتِ اصفهان در مایهٔ «همایونِ سُل»، دستگاه نوا در مایهٔ «سُل» و دستگاه راست‌پنج‌گاه در مایهٔ «فا» نوشته شده‌اند.

ـــــ ضمن اینکه کوشیده‌ام مهم‌ترین قسمتِ هر گوشه که بیانگر محتوا و جوهر آن است ثبت شود، برای رعایت ایجاز و کوتاه شدن نمونهٔ نت، از نقل بعضی تکرارها صرف‌نظر کرده‌ام.

ـــــ علامت‌های سرکلیدِ هر گوشه براساس علامت‌های سرکلیدِ مقام اول یا سردستگاه انتخاب شده‌اند تا مقایسهٔ گوشه‌های هر دستگاه ازنظر فاصله‌ها و تأکیدها آسان‌تر شود. بنابراین تغییر صداها در هر گوشه، در قیاس با نت‌های مقامِ سردستگاه، با علامت‌های عَرَضی نشان داده شده‌اند.
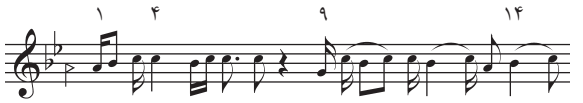
ـــــ در نت‌نگاری آوازها (آهنگ‌های بدون متر) هر علامت عَرَضی تا ظهور علامت بعدی اعتبار دارد. بدیهی است که این شیوه در مورد گوشه‌های متریک (موزون، ضربی، دارای میزان‌بندی) کاربرد ندارد.

ـــــ در بیشتر موارد دو نمونهٔ آوازی و سازی از هر گوشه ثبت شده است.

ـــــ در نمونه‌های آوازیِ نت‌ها، روش تلفیق شعر و موسیقی به این صورت است که هر هجای شعر با یک نتِ منفرد یا با مجموعه‌ای متصل (از دو نت تا ...) منطبق می‌شود، و به‌این ترتیب، نیازی به آوانگاری لاتین شعرها در زیر نت‌ها نیست. بنابراین اگر شعری دارای ۱۴ هجا باشد، نتِ مربوط به آن‌هم باید شامل ۱۴ نتِ منفرد یا ۱۴ مجموعهٔ اتصال‌گرفته یا ترکیبی از هر دو باشد.

مثال:

اگر ز کوی تو بویی به من رسانَد باد (۱۴ هجا)



در شعرهای صدرِ نت‌ها، عدد بیرون از پرانتز نشانهٔ تعدادِ تکرارِ واژه‌های داخل پرانتز است.

مثال:

نازی‌ست تو را در سر (کمتر نکنی دانم)۲ [نازی‌ست تو را در سر کمتر نکنی دانم کمتر نکنی دانم]

ـــــ نغمه‌ها و ابعادِ موسیقیِ مقامی از چپ به راست و به روش قدیم نوشته شده‌اند:

یح . یو. ید . . یا . . ح ز . . د . . ا
(ج ج ط ط ب ط ط)

در موسیقی مقامی قدیم حروف «ابجد» نشانهٔ صداها و حروف اختصاریِ «ط»، «ج» و «ب»، نمایندهٔ واژه‌های طنینی، مُجَنَّب و بقیه، نشانهٔ فاصله‌هایی حدوداً برابر با پرده، سه‌ربعِ پرده و نیم‌پرده هستند.

ـــــ بر هیچ‌کس پوشیده نیست که وزنِ عنوان «کتاب گوشه» از فرهنگ عزیزِ «*کتاب کوچه*» اقتباس شده و این، انتخابی نمادین و با تسامح است چراکه حدود نیمی از مدخل‌های این کتاب مشمول عنوان «گوشه» نیستند؛ نیز دستور کار، بررسی عنوان‌های مربوط به موسیقی رسمی و اصلی ـــ و نه همهٔ مناطق ـــ ایران بوده است و بنابراین عنوانِ «فرهنگ نواهای ایران» را هم با اندکی چشم‌پوشی انتخاب کرده‌ام.

ـــــ نگارش این فرهنگ را از مهرماه ۱۳۷۲ آغاز کردم و پس از دوازده سال، دوم مهرماه ۱۳۸۴ آن را برای چاپ به نشر کارنامه سپردم. با دقت و وسواسی که زنده‌یاد محمد زهرایی داشت و نیز همسویی من با روش او، متن اولیه در طول سه سال چندین بار ویرایش و نمونه‌خوانی شد؛ همین فرصتی می‌داد تا در هریک از این مراحل، اگر به منابع جدیدی دست می‌یافتم، مطالبی را حک و اصلاح یا به کتاب اضافه کنم. این چرخه همچنان و همچنان ادامه داشت تا اینکه برآن شدم به همین بسنده کنم و افزودنی‌ها را بگذارم برای چاپ‌های بعد تا حداقل از این جهت مانع تسریع کار نشوم. بااین‌حال پنج سال دیگر هم، هروقت که محمد زهرایی مجالی برای پرداختن به این کتاب می‌داشت، کار ادامه یافت.

چهار سال پس از درگذشت او کتاب همچنان در کارنامه، به مدیریت روزبه زهرایی، باقی ماند و تنها در یک مقطع (مرداد تا آبان ۱۳۹۴) به آن پرداخته شد.

در نهایت با تمام ارادتم به دست‌اندرکاران نشر کارنامه، به‌ویژه خودِ زنده‌یاد محمد زهرایی که دلبستگی‌اش به حوزهٔ چاپ و خلاقیتش در آرایش کتاب تحسین‌برانگیز بود، بهتر دیدم راهی برگزینم که این روند تسریع شود. بنابراین باز هم مصدع دوست گرامی و قدیمی‌ام محمد موسوی، مدیر مؤسسهٔ ماهور، شدم و کتاب را به او سپردم. در اینجا از او تشکر می‌کنم و نیز قدردانِ همهٔ کسانی هستم که از آثارشان استفاده کرده‌ام و از یاری‌شان بهره‌مند بوده‌ام؛ ازجمله:

کیانوش امیری (همسرم)، آرام تهماسبی (فرزندم) و ارفع تهماسبی (برادرم)؛

دوستان و هنرمندان عزیز علی‌رضا میرعلی‌نقی، علی صمدپور، علی بوستان، بابک خضرائی؛

مهران عباسی و هومان علیایی برای همکاری مؤثرشان؛

و رضا کلانتری، سحر نیکزاد، سهراب ایوبی، سیاوش ایمانی، آراز سالک، سروش مساواتی، زنده‌یاد پیروز طاهری، علی‌رضا عزیزیان، بردیا فرضی، سحر سخایی، بهنام فیضی، پیمان ندیمی‌فر، سمن پورعیسی، سپنتا حامدی‌نژاد، آتبین عباس‌پور، فرزین محمدی زنوز، یوسف امیریان، آرش مشتاقی، حسن ملکی، سیده سحر موسوی؛

و بیشتر از همه، محمد افتخاری برای ویراستاری پاکیزه و دلسوزانه‌اش.

همچنین مدیونِ زحمات ویراستاران محترم آقایان رضا خاکیانی و بهروز صفرزاده هستم.

نیز سپاسگزارم از دست‌اندرکاران مجلهٔ هنر موسیقی که تعدادی عکس در اختیارم گذاشتند و دوستانی که در این سال‌ها، در نشر کارنامه و مؤسسهٔ ماهور، باعث زحمت‌شان بوده‌ام:

مونا سیف، ناروش قلیچ‌خانی، زهره جعفرپور، سمانه ایران‌پرست، سمیه مثمر، ام‌البنین علی‌پور، عادل قشقایی (نشر کارنامه)؛ پویا دارابی، سینا برومندی، کمند مرادی (مؤسسهٔ ماهور).

ارشد تهماسبی. بهار ۱۳۹۶