بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد
رشته نوازندگی موسیقی ایرانی

عنوان

بررسی تطبیقی آواز اصفهان در ردیف آقاحسینقلی و ردیف دوره عالی استاد علی اکبر شهنازی

استاد راهنما

داریوش پیر نیاکان

عنوان بخش عملی

نوازندگی تار در دستگاه شور و آواز ابوعطا و اصفهان

استاد راهنمای بخش عملی

داریوش پیرنیاکان

استاد مشاور

هومان اسعدی

نگارش و تحقیق

ساناز ستارزاده

شهریورماه ۱۳۸۹

تعهد نامه

اینجانب ساناز ستارزاده اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزای مربوط به آن برای اوّلین بار(توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، کتب، پایان نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی(فارسی و غیر فارسی) با ذکر مأخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی‌که خلاف موارد فوق اثبات شود، مسئولیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

تقدیم به مهربانان

حسین
آذر
سولماز
و
ایران مسعودی

چکیده

فنون اجرایی و ساختار رپرتوار از جمله اصلی‌ترین وجوه ممیزه‌ی مکاتب و شیوه‌های مختلف نوازندگی محسوب می‌شوند. نوشتار حاضر به بررسی تطبیقی این عناصر در دو مکتب شاخص تارنوازی، مکاتب آقاحسینقلی و علی‌اکبر شهنازی، می‌پردازد. از این رو، پس از تعریف و تبیین ویژگی‌های مکتب، به بررسی شیوه‌ی نوازندگی این دو نوازنده‌ی برجسته، از لحاظ فنون اجرایی (مشتمل بر تکنیک‌های دست راست و چپ و مشترک بین دو دست)، پرداخته شده و سپس نتایج حاصله، به منظور تبیین وجوه اشتراک و افتراق این دو شیوه، به‌طور تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج حاصل از این بررسی تطبیقی نشان می‌دهد که وسعت تکنیک های اجرایی در ساز علی اکبر شهنازی، تحت تأثیر «روح زمانه» و تغییرات و تحولاتی که به اقتضای شرایط دوران ایجاد شده است گسترش یافته است و ایشان از امکانات بالقوه‌ی ساز استفاده‌ی بیشتری برده است. همچنین از طریق یک مطالعه‌ی موردی (آواز بیات اصفهان) و تطبیقی، ساختار رپرتوار از منظر بستر نغمگی، ویژگی‌های مُدال و ملودیک و نحوه‌ی قرار گرفتن گوشه‌ها و فیگورهای سیّار در بستر مُدالیته‌های مختلف مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج حاصل از این بررسی تطبیقی نشان می‌دهد که علی اکبر شهنازی، از مناطق مُدال بیشتری در ردیف خود بهره برده است و همچنین بستر نغمگی این مناطق مُدال نیز وسعت بیشتری نسبت به بستر نغمگی مناطق مُدال در ریف آقاحسینقلی دارند. در مجموع، از این بررسی می‌توان دریافت که تغییرات و تحولاتی که به اقتضای شرایط دوران ایجاد شده است، منجر به گسترش بهره جویی از امکانات اجرایی تار و استفاده از مناطق مختلف مُدال با بستر نغمگی وسیع تر در ساختار رپرتوار آواز بیات اصفهان شده است.

کلیدواژه‌ها: مکاتب تارنوازی، فنون تارنوازی، تکنیک های اجرایی، آواز بیات اصفهان، تجزیه و تحلیل رپرتوار.

فهرست مطالب

مقدمه..... ۱

فصل اول: تعریف مکتب و ویژگی‌های آن.....۲

۱. ۱. تعریف مکتب.....۳

۱ .۲. ویژگی‌های مکتب ٤

فصل دوم: بررسی فنی شیوه‌ی نوازندگی آقاحسینقلی..... ۵

۲ .۱. تکنیک های دست راست..... ٦

۲. ۱. ۱. چگونگی گرفتن مضراب..... ٦

۲. ۱. ۲. رابطه‌ی مضراب با سیم‌ها..... ۷

۲. ۲. ۳. مضراب‌های بنیادین و خصوصیات کیفی آنها..... ۸

۲. ۲. تکنیک های دست چپ..... ۱۹

۲. ۳. تکنیک‌های مشترک دست راست و چپ..... ۲۲

فصل سوم: بررسی فنی شیوه‌ی نوازندگی علی اکبر شهنازی..... ۲۵

۳. ۱. تکنیک‌های دست راست..... ۲۵

۳. ۱. ۱.چگونگی گرفتن مضراب..... ۲۵

۳. ۱. ۲رابطه‌ی مضراب با سیم‌ها..... ۲۷

۳. ۱. ۳.مضراب‌های بنیادین و خصوصیات کیفی آنها..... ۲۷

۳. ۲. تکنیک‌های دست چپ..... ۳۸

۳. ۳. تکنیک‌های مشترک دست راست و چپ..... ٤٠

فصل چهارم: بررسی تطبیقی ساختار فنی نوازندگی در مکاتب آقاحسینقلی و علی اکبر شهنازی..... ٤٢

فصل پنجم: بررسی ساختار آواز اصفهان در ردیف آقاحسینقلی..... ٤٥

فصل ششم: بررسی ساختار آواز اصفهان در ردیف دوره‌ی عالی علی اکبر شهنازی..... ٥٠

فصل هفتم: بررسی تطبیقی ساختار آواز اصفهان در دو ردیف آقاحسینقلی و علی اکبر شهنازی ٥٧

۷ .۱.وجوه اشتراک در ساختار آواز اصفهان، در دو ردیف آقاحسینقلی و علی اکبر شهنازی..... ٥٨

۷ . ۲.وجوه افتراق در ساختار آواز اصفهان، در دو ردیف آقاحسینقلی و علی اکبر شهنازی..... ٥٨

فصل نهم: نتیجه‌گیری..... ٦٠

منابع و مآخذ..... ٦٢

کتابنامه..... ٦٢

منابع شنیداری..... ٦٤

منابع صوتی-تصویری..... ٦٦

مقدمه

بررسی ساختار فنی تارنوازی، در دوره‌های مختلف تاریخی، موضوعی بسیار مهم است، مع‌هذا تحقیقات و پژوهش‌های قابل توجه چندانی در این زمینه انجام نشده است. وسعت این حوزه‌ی تحقیقاتی به اندازه‌ی تمامی نوازندگان برجسته‌ی موسیقی دستگاهی ایران، از تاریخ شروع ضبط تاکنون، است و شامل بررسی‌های فنی مسائل مرتبط با امر نوازندگی، موضوعات فیزیکی و عملی و تکنیک‌های اجرایی می‌شود. تحقیق و پژوهش در این زمینه کمک شایانی به شناخت عمیق‌تر مکاتب و شیوه‌های به وجودآمده در نوازندگی سازهای موسیقی دستگاهی ایران می‌کند.

هدف از این تحقیق شناخت عمیق‌تر عناصر و ساختارهای تکنیکی در مکاتب به‌وجود آمده در نوازندگی تار(مکاتب آقاحسینقلی و علی‌اکبر شهنازی) و احیاء ساختارها و فنون متنوع نوازندگی تار است که متأسفانه، امروزه تنها بخش اندکی از این حوزه‌ی وسیع تکنیکی مورد استفاده قرار می‌گیرد و بخش اعظمی از این فنون متنوع رو به فراموشی است.

در این مقاله از یک سو ساختار فنی نوازندگی آقاحسینقلی و علی اکبر شهنازی، و از سوی دیگر ساختار آواز بیات اصفهان، از دو جنبه‌ی بستر نغمه‌گی و نقش و کارکرد نغمات، در ردیف های این دو نوازنده مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت.

فصل اول

تعریف مکتب و ویژگی های آن

۱. ۱. تعریف مکتب

تعریف مکتب و تقسیم‌بندی مکاتب تار همواره با اختلاف نظرهایی از سوی اساتید تار همراه بوده است.عدم وجود تعریفی واحد از مکتب پیامدهایی را نیز به دنبال داشته است، از جمله اینکه در بیشتر مواقع دو کلمه‌ی «مکتب» و «شیوه» به جای هم و به اشتباه به کار برده می‌شود. طبق نظر داریوش پیرنیاکان« مکتب با شیوه و سبک نوازندگی کاملاً فرق دارد و جدای از شیوه است.به طوری که یک مکتب می‌تواند دارای شیوه‌های نوازندگی و سبک‌های نوازندگی مختلف باشد.» (پیرنیاکان ۱۳۸۷:۱۲۰).

در بند سوم توضیح واژه مکتب در فرهنگ معین آمده است: «پیروی از نظریه‌ای در فلسفه، هنر و غیره، مجموعه معتقدات یک استاد را که شایع شده مکتب آن استاد گویند.» با عنایت به این توضیح به بررسی ویژگی‌های مکتب‌های تارنوازی و تفاوت‌های مکتب و شیوه و سبک در نوازندگی تار می‌پردازیم.

۱. ۲. ویژگی‌های مکتب

«۱- مکتب دارای رپرتوار مشخص است.

۲- رپرتوار مکتب دارای سیلابی درسی مشخص است.

۳- مکتب به تربیت شاگرد پرداخته و می‌تواند انتقال‌دهنده مفاهیم سنت شفاهی به شاگرد باشد.

٤- رپرتوار موسیقایی مکتب از طریق سنت شفاهی از نسلی به نسل دیگر انتقال پیدا می‌کند.

۵- رپرتوار موسیقایی مکتب از مشخصه‌های تکنیکی اجرایی، مضراب‌گذاری، ملودی‌پردازی، زمان‌بندی، ریتم، انگشت‌گذاری و متر موسیقی معین و خاص تشکیل شده است.

٦- مکتب معتقد به اجرای تمام و کمال موسیقی به ارث رسیده از گذشتگان است. بدون موجزکردن آن، بدون تغییر در ساختار اصلی و چارچوب اصلی[...] »

مکتب آقاحسینقلی و علی‌اکبر شهنازی دارای تمامی ویژگی‌هایی است که جهت ارائه مکتب به آن اشاره کردیم. نوازندگانی که در بستر مکتب آقاحسینقلی پرورش یافته‌اند، هر کدام به واسطه‌ی روش و چگونگی ارائه و بیان شخصی موسیقی دارای سبک و شیوه‌هایی متفاوت هستند.

نبوغ و خلاقیت منحصر به فرد علی‌اکبر شهنازی موجب شد تا با پشتوانه ای قوی که حاصل سالها شاگردی و یادگیری ردیف موسیقی و تکنیک‌های اجرایی تار بوده است، راه‌اش را از پدر جدا گشته و با زبانی نوین، ایده‌هایی بکر و تازه و مهارت‌های تکنیکی خاص خود، به تنظیم و تدوین ردیف دوره‌ی عالی و به دنبال آن به انتقال مکتب خود به نسل‌های بعدی بپردازد.

ایشان در ردیف خود و با حفظ چارچوب‌ها و اصالت های موسیقی ایرانی، با نگاهی نو به ردیف نگریسته است و در همین راستا جمله بندی‌ها، مُدگردی‌ها، ترکیبات مضرابی خاص، استفاده از تمامی امکانات سیم‌ها و مناطق مختلف دسته‌ساز، گنجاندن چهارمضراب بسیار جذاب و غیرمعمول ما بین گوشه‌های آوازی و استفاده‌ی بهینه از امکانات صدادهندگی ساز موجب شده تا ردیف دوره‌ی عالی در مقایسه با ردیف‌های دیگر بسیار متفاوت به نظر برسد.

فصل دوم

بررسی فنی شیوه‌ی نوازندگی آقاحسینقلی

۲. بررسی فنی شیوه‌ی نوازندگی آقاحسینقلی

ساختار فنی تارنوازی آقاحسینقلی از سه منظر تکنیک‌های دست راست، تکنیک‌های دست چپ و تکنیک‌های مشترک میان دو دست قابل بررسی است.

۲. ۱. تکنیک‌های دست راست (تکنیک‌های مضرابی)

۲. ۱. ۱ چگونگی گرفتن مضراب

بنا به گفته‌ی داریوش پیرنیاکان، نحوه‌ی مضراب گرفتن قدما و نوازندگان مکتب کلاسیک به‌خصوص آقاحسینقلی، درویش‌خان و شاگردانشان، همواره از یک الگو تبعیت می‌کرده است. به این صورت که مضراب روی نرمی انگشت وسط و عمود بر سیم ها قرار می‌گیرد.« از نی‌داوود راجع به نحوه‌ی گرفتن مضراب استادانش و به طور کلی قدما پرسیدم؛ مضراب را روی نرمی انگشت وسط گذاشت، بطوریکه مضراب، عمود بر سیم ها قرار داشت و گفت: "ما مضراب را این طور می‌گرفتیم. آقاحسینقلی هم همین‌طور می‌گرفت، درویش‌خان هم همین‌طور می‌گرفت"». (پیرنیاکان ۱۳۸۹).

محمدرضا لطفی در مقاله‌ی «بنیادهای نوازندگی» این چنین می‌گوید: «موم مضراب نباید خیلی گرد باشد تا محل اتّصال مضراب روی پوست انگشتان بیشتر شود و انگشت کنار شصت در واقع در این مکتب رهاست

و تنها مسیر مضراب را کنترل می‌کند. اساتید کامل که به هنگام ریزدادن انگشت سبابه‌شان رها بود و مستقیماً با آنها صحبت کرده‌ام عبارتند از: نی‌داوود، برومند، هرمزی و [...]» (لطفی ۱۳۷۸:۲٤٦)

۲. ۱. ۲ رابطه‌ی مضراب با سیم‌ها

سطح تماس مضراب قدما با سیم‌ها زیاد بوده است و هیچ‌کدام با نوک مضراب سیم‌ها را به صدا درنمی‌آوردند، مگر در تکنیک‌های خاص. از نوا و صدای ساز آقاحسینقلی می‌توان دریافت که مضراب تا حد زیادی داخل سیم است و اصطلاحاً « کمر» مضراب به سیم می‌گیرد و اتصال و درگیری مضراب با سیم زیاد است. سیم‌های ساز آقاحسینقلی به نرمی به صدا درمی‌آمدند و ساز ایشان نوایی بسیار مطبوع و دلنشین دارد. ریزها شمرده و تک‌ها شفاف و پر صلابت به گوش می‌رسد.

یکی از مشخصه‌های ساز آقاحسینقلی، شفافیت تک‌ها، جملات و تحریرهایی است که روی یک سیم (جفت‌سیم) نواخته می‌شود. به صورتی که صدای سیم‌های دیگر شنیده نمی‌شود. این شفافیت، حاصل تماس زیاد سطح مضراب با سیم است. چرا که در صورت درگیری مضراب با یک سیم(جفت سیم) نواخته شدن واخوان به صورت همزمان، وضوح ساز را کم می‌کند. مگر آنکه تسلّط بر مضراب آنچنان باشد که به وقت خود کم و زیاد شود. این تسلّط در ساز آقاحسینقلی مشهود است. ایشان بسیار از واخوان بم(با مضراب‌های راست پیاپی) استفاده می‌کرده است اما نه هنگام ملودی پردازی روی یک سیم(جفت سیم)، بلکه پس از اتمام جمله و پیش از اجرای جمله‌ی بعد. درواقع واخوان بم همانند «ریز»، جملات ساز ایشان را به هم پیوند میزند.

۲. ۱. ۳. مضراب‌های بنیادین و خصوصیات کیفی آنها

راست: در ساز ایشان انواع مختلف مضراب راست، با کیفیات و نوانس‌هایی متفاوت به گوش می‌رسد. از جمله راست‌های ساده (همانطور که قبلاً اشاره شد مضراب تا حد زیادی داخل سیم بوده و تماس مضراب با سیم زیاد است)، راست‌های پر شدت و قوی(تک)، راست‌های ملایم و ضعیف.

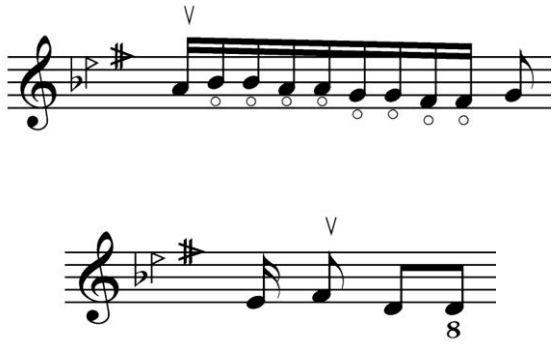
راست‌های پر شدت و قوی: مانند تک‌ریزها، نت‌های خاتمه و همچنین شاهدکه برای تاکیید بیشتر با مضراب راست قوی نواخته می‌شود، راست هایی که به دنبال آن تکیه و اشاره زده می‌شود، خراش‌هایی که به راست منتهی می‌شود و می‌توان آن را از انواع مضرابهای راست قلمداد کرد و به صورتی نواخته می‌شوند که مضراب از بالا به ترتیب به تمامی سیم‌های بم، جفت سیم وسط و در نهایت جفت‌سیم اول که روی آن انگشت‌گذاری شده است خراشیده می‌شود.

چپ: چپ‌های ساده که در واقع عکس‌العمل مضراب راست است، چپ‌های ملایم و ضعیف چپ‌های پر شدت و قوی.

چپ ضعیف: چپِ ضعیفی که ریز به آن منتهی می‌شود.

چپ‌های قوی: از قبیل تحریرهایی که از مضرابِ چپ آغاز می‌شوند، چپ آخر در ترکیبات دو تایی راست و چپ(آقا حسینقلی ۱۳۸۵هـ ۳٦ :٤– ۳۸ :٤).

نمونه ی مضراب چپ قوی



آقاحسینقلی به ندرت از مضراب چپ قوی استفاده می‌کرده است. مگر در ابتدا و یا انتهای یک ترکیب مضرابی، و نه به صورت منفرد. در ساز ایشان نمونه ای از چپ های پیاپی وجود ندارد.

درّاب: درّاب ترکیبی است که در آن همواره مضراب راست آخر(تک) به صورت موکّد اجرا میشود و مضراب‌های ما قبل آخر مقدمه‌ای برای صدای اصلی هستند.

درّاب سه‌تایی: ۸۷**۸** (سر مضراب)

از انواع مختلف درّاب در ساز میرزا می‌توان درّاب سه‌تایی را نام برد که حاصل ترکیب سه مضراب راست، چپ، راست است. توالی این ترکیب مضرابی در نواخته های میرزا به‌ندرت اجرا شده است(آقا حسینقلی ۱۳۸۵الف، ٤٤ : ۱– ۵۱ : ۱).

درّاب پنج‌تایی: 8787

یکی دیگر از انواع درّاب، که در نواخته های آقاحسینقلی پرکاربرد است، درّاب پنج تایی است و همانطور که از اسمش پیداست، تعداد مضرابهای آن بیشتر و بافت مضرابی آن پرتر است (آقا حسینقلی و جناب دماوندی ۱۳۸۵ج، ″۳ – ″۵).

داریوش پیرنیاکان (پیرنیاکان۱۳۸۹) به نقل از علی‌اکبرشهنازی می‌گوید: « تعداد حروف(د– ر – ر– ا – ب) نشان‌دهنده‌ی پنج مضراب است و آنچه امروز به نام «درّاب» متداول است و سه مضراب راست، چپ، راست را شامل می‌شود، در واقع «سرمضراب» نامیده می‌شود.»

تک‌وریز ناقص:(787)

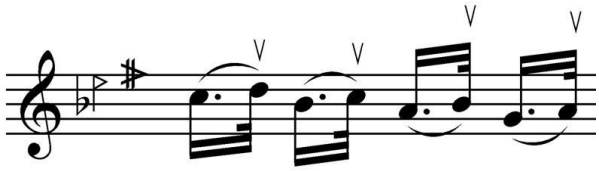
این ترکیب متشکل است از راست قوی(تک)وریز ناقص و سریع (787) که در ساز میرزا و بطور کلی قدما بسیار پرکاربرد است و توالی این ترکیب، پیوستگی ساز را افزایش می‌دهد(آقا حسینقلی ۱۳۸۵(هـ)، ۱۸: ٤ – ۲۵ : ٤).

متاسفانه برخی از نوازندگان، به اشتباه عنوان «درّاب از چپ» (7878) را به آن اطلاق می‌کنند. در صورتی که این ترکیب هیچگاه با مضراب چپ آغاز نمی‌شود و درّاب، عنوان مناسبی برای این ترکیب مضرابی نیست. هرچند که از لحاظ کیفی تا حدودی با درّاب شباهت داشته باشد.

شلال(چهارتایی): 8787

ترکیب مضرابی دیگری که در نواخته‌های آقاحسینقلی وجود دارد، از ترکیب چهار مضراب راست و چپ پیاپی تشکیل شده است و امروزه به عنوان «شلال» شناخته می‌شود. این ترکیب به دو صورت اجرا می‌شده است. که امروزه متأسفانه تنها یک نوع از آن به عنوان «شلال» شناخته می‌شود. کیفیت اجرای شلال متداول در نواخته‌های نوازندگان قدیم با آنچه امروزه اجرا می‌شود اندکی تفاوت دارد. در نواخته های آقاحسینقلی، شلال متداول و پرکاربرد(8787)، ترکیبی است که در آن مضراب راست نخست پرشدت و سه مضراب دیگر کم صدا (مضراب در دست بدون فشار گرفته می‌شود) اجرا می‌شده است(آقا حسینقلی ۱۳۸۵ج، ٤۷ : ۲– ۵۰ : ۲). درحالیکه امروزه این ترکیب مضرابی با تأکید روی مضراب چپ آخر اجرا می‌شود. در واقع

امروزه در ترکیب شلال، همانند«درّاب» تنها مضراب آخر قوی نواخته می‌شود. با این تفاوت که «شلال» به چپ ختم می‌شود(**۸۷۸۷**). اجرای شلال به شیوه‌ی قدما مانع از قطع شدن صدا می‌شود. علی اکبر شهنازی در راویت خود از ردیف پدر (آقاحسینقلی)، از شلال نوع امروزی(**۸۷۸۷**) استفاده کرده است. مثال زیر نمونه ای از شلال در گوشه ی «دو تا یکی» در آواز اصفهان است:



شلال(شش‌تایی): ۸۷۸۷۸۷

مضراب های این نوع شلال بیشتر و بافت مضرابی آن پرتر است (آقا حسینقلی ۱۳۸۵د، ″٦- ″۸)

ریز وصل چهار تایی: (۸۷۸۷)

این ترکیب مضرابی، چهار مضراب راست و چپ پیاپی را شامل می‌شود و در بیشتر اوقات به صورت متّصل و پیاپی(**۸۷۸۷ ۸۷۸۷ ۸۷۸۷**) اجرا می‌شود. به این صورت که تک نخست اجرا می‌شود و سه مضراب آخر با فاصله از تک نخست اجرا می‌شوند. ریز وصل چهار تایی، سرعت و پیوستگی ساز را افزایش می‌دهد و بیشتر در جملاتی که نوعی ضربان متریک- ریتمیک در آنها جاری است کاربرد دارد. این ترکیب مضرابی گاه روی تنها یک نغمه اجرا می‌شود و گاه از یک نغمه به نغمه‌ی متّصل دیگروصل می‌شود(آقا حسینقلی ۱۳۸۵هـ″ ۲۲-″ ۲٤).

نکته‌ی مهم که در دو ترکیب «ریزوصل» و«تک‌ریز ناقص» حائز اهمیت است، زمانی است که به تک نخست تعلّق می‌گیرد. در واقع تک اجرا می‌شود و سه مضراب بعد با فاصله از تک اجرا می‌شوند.

ریز وصل شش تایی:(**۸** ۷۸۷۸۷)

نوع دیگری از «ریزوصل» نیز وجود دارد که تعداد مضراب‌های آن بیشتر است و در ساز آقاحسینقلی فراوان شنیده می‌شود. گاه به صورت تک و میان ترکیبات مختلف مضرابی، و گاه به صورت پیاپی و پشت سر هم اجرا می‌شود(**۸ ۷۸۷۸۷ ۸ ۷۸۷۸۷ ۸ ۷۸۷۸۷ ۸**)، گاه از یک نغمه به نغمه‌ی متّصل دیگر وصل می‌شود (

که در این صورت، اتّصال قبل از شنیدن هر تک انجام شده است) و گاه هر ریز وصل شش تایی سه نغمه‌ی متّصل را شامل می‌شود.

تفاوت ریزوصل کوتاه و تک و ریز ناقص

هر دو از چهار مضراب راست، چپ، راست، چپ(۷۸۷ **۸**) به وجود آمده است. تنها تفاوت، کیفیت اجرای سه مضراب آخر این ترکیب است. در ترکیب« تک و ریز ناقص» سه مضراب ریز ناقص بسیار چابک و با سرعتی فراتر از سرعت ریز ساده نواخته می‌شود، در حالیکه در ترکیب ریزوصل، سرعت اجرای این سه مضراب منطبق بر سرعت اجرای راست و چپ ها در ریز ساده است. در جمله‌ی آغازین فرود بسته نگار در آواز اصفهان، تفاوت این دو ترکیب مضرابی کاملاً واضح است (شهنازی ۱۳۸۲ شیار۳۸،″ ۱–″ ۸).

ریز: ریز در ساز آقاحسینقلی نقش پررنگ و مهمی را ایفا می‌کند. ارتباط جملات و عبارات به واسطه‌ی ریز نرم، خوش‌طنین و شمرده حاصل می‌شود. این ریز همانند یک پس‌زمینه حضوری همیشگی دارد و نغمه ها، تحریر ها و جملاتی که از دل ریز متجلّی می‌شوند را به یکدیگر پیوند می‌زند.

انواع مختلف ریز:

تک و ریز : ۷۸۷۸۷۸۷۸۷– **۸** ریز اصلی و متداول در ساز میرزا به حساب می‌آید.

ریز ساده: ۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷ ریزی که بدون اکسنت نواخته می‌شود.

ریز دندانه‌ای:۸۷۸۷۸۷۸۷ مضراب برای نواختن این ریز کمی سفت گرفته می‌شود و با شدّت بیشتری نواخته می‌شود.

نوع دیگری از ریز در ساز ایشان شنیده می‌شود که از تغییر نامنتظره‌ی شدّت صدا پدید می‌آید. این ریز همانند موجی که از بستر خود بیرون می‌زند و بعد آرام می‌شود، به شکل نامنتظره‌ای شدت می‌گیرد و سریع فروکش می کند و در بیشتر مواقع به منظور تأکید بر شاهد مُد جدید اجرا می‌شود(آقاحسینقلی ۱۳۸۵ب، ٤٨ : ۳– ۵۵ : ۳).

ایجاد موج با تغییر شدت صدا: ۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷۸

یکی دیگر از انواع ریز که در ساز آقاحسینقلی و به عنوان یکی از مشخصه‌های بارز درساز ایشان وجود دارد، استفاده از ریز طولی است. به این صورت که حین عمل ریز، دست راست به سمت نقاره و دوباره به سمت جایگاه اصلی خود جابه‌جا می‌شود.

ترکیبات مضرابی در ساز آقاحسینقلی

انواع ساختارهای جدید، که از ترکیب مضراب‌های بنیادین(راست، چپ، ریز، درّاب، شلان، ریزناقص) پدید آمده، و هر کدام در شکل‌گیری شخصیت تکنیکی آقاحسینقلی نقش مهّمی را ایفا می‌کند، به شرح زیر است:

تک- ریز: ۸-۷۸۷۸۷۸۷۸

فاصله‌ی بین تک و ریز در ساز میرزا تداعی‌کننده‌ی پژواک صدا در کوه است. انتهای ریزها غالباً به تریل‌های پیاپی(دو سیم)، راست و چپ‌های ملودیک و انواع مختلف ترکیباتی چون نت و تحریر متصل می‌شود.

ریزتک: ۸- ۸۷۸۷۸۷۸۷۸۷

ریزچپ: ۷- ۸۷۸۷۸۷۸۷۸

ریز ناقص‌ـتک‌ـتک: این ترکیب که در اجرای گوشه‌ی بسته نگار بسیار پرکاربرد است و به این صورت نواخته می‌شود: **۸۸** ۷۸۷ **۸** ؛ تک آخر روی سیم بم نواخته می‌شود(شهنازی ۱۳۸۲، شیار۳۷ ، ″۱۸ – ۲۷″).

تک- درّاب سه‌تایی- تک: ۸ ۸۷۸ ۸

ترکیبات راست و چپ

در این بخش انواع ترکیبات مضرابی طبق دسته‌بندی و طبقه‌بندی محمدرضا لطفی(لطفی ۲۷۷:۱۳۸۷) توضیح داده خواهد شد.

۱- مضراب‌های راست پیوسته

۲-مضراب های چپ پیوسته

۳-مضراب‌هایی که شمارش آنها زوج است

٤-مضراب‌هایی که شمارش آنها فرد است

۵-مضراب‌هایی که شمارش آنها از ترکیب این دو به وجود می‌آید و لنگ است.

۱- راست‌های پیاپی: ازآنجا که مضراب راست در سازهای مضرابیمضراب اصلی به‌شمار می‌آید، تعدد آن در بافت‌هاو فیگورهای مضرابی بسیار بالا است. با وجود دشواری در اجرای راست‌های پیاپی نسبت به اجرای ترکیبات راست و چپ، آقاحسینقلی در اجرای بسیاری از بافت‌های مضرابی استفاده از مضراب راست را بر راست و چپ ترجیح داده است. چرا که صلابت و کیفیت صدای حاصل از مضراب راست، بارها بیشتر از مضراب چپ است.

نمونه‌ی مضرابهای راست پیاپی: