وزارت علوم ، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد

نوازندگی موسیقی ایرانی

بخش عملی : نوازندگی ساز کمانچه در سه بخش تک نوازی، گروه نوازی و جوابِ آواز

استاد راهنمای بخش عملی

داریوش طلایی

بخش نظری: مقایسه برخی تکنیک های اجرایی کمانچه و تار در جملات موسیقی دستگاهی

استاد راهنمای بخش نظری

علی اکبر شکارچی

پژوهش و نگارش

رضا پرویززاده

شهریور ۱۳۸۸

بِســـم الله الرَّحمن الرَّحيم

تقدیم به خاک پایش

سپاس

از خانواده و همسر مهربانم

از تمام اساتیدی که تمام سال های تحصیل، بی دریغ به من آموختند و آرزوی سلامتی و سربلندی برایشان: محسن حجاریان، خسرو مولانا، ساسان فاطمی، حسین میثمی، حمیدرضا دیبازر، امیرحسین اسلامی، محمدرضا آزاده فر، حمیدرضا اردلان، حسین حمیدی، محمد اسماعیلی

دوستانی که در بخش عملی پایان نامه همراهی ام نمودند: عیسی شکری، امیر اثنی عشری، آرمین جوانبخت، محمد مظهری، هامان منصوری، آرش سعیدیان و ارشاد واعظ تهرانی

و سپاس ویژه از:

استاد داریوش طلائی

از او بسیار آموخته ام و خواهم آموخت، که اولین و بزرگترین استادی است که ساز را در محضرش مشق نموده ام، شناختم را از ردیف و موسیقی دستگاهی مرهون ایشان هستم و خالصانه قدردان زحماتش هستم.

استاد علی اکبر شکارچی

کیمیای ساز وآوازش، تلخی و سختی روزگاران – نه چندان دور– را نه بر من که بر قومی بزرگ و رنجدیده، به شیرینی و خوشی تبدیل می کرد و امید را هر دم به آنان هدیه می داد. اولین تلاش های انگشتانم بر کمانچه، به دنبال نواخته های او بود تا این که برای اولین بار چند نوبتی در حضور پر نورش شاگردی کردم.

استاد شریف لطفی

معلمی *شریف*، که *لطف* بی دریغش، همواره شامل حال من بوده، دریچه های تازه ای از دنیای زیبای موسیقی بر من گشوده است.

و

خاکِ قدم های مادری هستم که آن گاه که در شهر، رامشگری خطایی نابخشودنی بود، مرا در این راه پشتیبان شد.

چکیده

با توجه به اهمیتِ سازِ تار، در موسیقی دستگاهی، بخش قابل اعتنایی از ساختار موسیقی دستگاهی- سازی، زیر تأثیر تکنیک های تارنوازی سامان یافته است. امروزه بسیاری از نوازندگانِ سازهایِ ایرانی، به ردیف های نواخته شده با تار مراجعه می کنند. این امر، کم کم موجب فراموشی و یا کمرنگ شدن شیوه های اجراییِ متفاوتِ سازهای مختلف می شود. در این پایان نامه، شیوه ی نوازندگی حسین خان اسماعیل زاده، از بزرگترین کمانچه نوازانِ اواخر دوره قاجار، بررسی و تحلیل و با شیوه ی تار نوازی نورعلی خان برومند، تار نواز و مطلع موسیقی دستگاهی، مقایسه شده است. مهمترین تکنیک های اجرایی که در این پایان نامه بررسی شده اند عبارتند از : تکیه، شِلال، اتصال و غَلت و برخی جملات پرکاربرد مانند کرشمه، نغمه مخالف سه گاه وپاساژهای بالا رونده و پایین رونده. تکنیک ها و جملات ذکر شده، فقط در بخش های غیر متریک، مطالعه شده اند. نمونه های آوانگاری شش اجرای کمانچه حسین خان اسماعیل زاده در انتها پیوست شده است.

واژگان کلیدی: تکیه، شِلال، اتصال، کرشمه، بسته نگار، پاساژهای بالارونده، پاساژهای پایین رونده

فهرست مطالب

مقدمه.....۱

مختصری در مورد پیشینه ی تحقیق.....۲

نورعلی خان برومند.....۵

حسین خان اسماعیل زاده.....۶

■ **تحلیل و مقایسه برخی تکنیک های تار نورعلی خان برومند و کمانچه حسین خان اسماعیل زاده**

o **تکیه**

واژه شناسی تکیه.....۸

تکیه در تار.....۸

تکیه در کمانچه.....۱۰

مقایسه تکیه در تار و کمانچه.....۱۲

o **شَلال**

واژه شناسی شلال.....۱۲

شلال در تار.....۱۳

شلال در کمانچه.....۱۴

مقایسه شلال در تار و کمانچه.....۱۵

o **غَلت**

واژه شناسی غلت.....۱۶

تعریف غلت.....۱۶

غلت در تار.....۱۸

۱. غلت های کوتاه.....۲۸

۲. غلت های بلند..... ۲۰

غلت در کمانچه..... ۲۱
۳. غلت های کوتاه..... ۲۲
۴. غلت های بلند..... ۲۵

مقایسه غلت در تار و کمانچه..... ۲۸

- **اتصال**

اتصال درتار..... ۲۹
اتصال درکمانچه..... ۳۰
مقایسه اتصال در تار و کمانچه..... ۳۱

■ **مقایسه تطبیقی شیوه اجرای برخی جملات، در کمانچه حسین خان اسماعیل زاده و تار نورعلی خان برومند**

- **پاساژهای بالارونده**

پاساژ بالا رونده در تار..... ۳۲
پاساژ بالا رونده در کمانچه..... ۳۳
مقایسه پاساژ بالا رونده در تار و کمانچه..... ۳۴

- **پاساژهای پایین رونده**

پاساژ پایین رونده در تار..... ۳۵
پاساژ پایین رونده در کمانچه..... ۳۶
مقایسه پاساژ پایین رونده در تار و کمانچه..... ۳۷

o **کرشمه**

تعریف کرشمه.....۳۸

کرشمه در تار.....۳۹

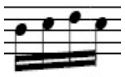
کرشمه در کمانچه.....۴۰

o **بسته نگار**

تعریف بسته نگار.....۴۱

بسته نگار در تار ۴۱

بسته نگار در کمانچه.....۴۳

o **فیگور ملودیِ چهار نتیِ**

فیگور ملودی چهار نتی در تار.....۴۴

فیگور ملودی چهار نتی در کمانچه.....۴۵

نتیجه گیری.....۴۶

یادداشت ها.....۴۸

فهرست منابع.....۵۰

پیوست، آوانگاریِ شش اجرا از کمانچه نوازیِ حسین خان اسماعیل زاده

پارتیتور قطعات بخش عملی پایان نامه

مقدمه

عوامل متعددی در سامان یافتن ساختار موسیقی در یک فرهنگ، نقش آفرینی می کنند. زبان ، مناسبات اجتماعی و اقتصادی، باورها و نظایر اینها از جمله این عوامل هستند. ساز در یک فرهنگ به وجود می آید و پس از آن در سامان دهی آن فرهنگ نقش دارد. ساز ها ی متفاوت، امکانات اجرایی متفاوتی را دارند. گاهی نقش یک ساز از دیگر ساز ها بیشتر است. در دوره های اخیر، به ویژه از اواخر دوره ی قاجار، ساز تار در سامان دهی ساختار موسیقی دستگاهی، نقش بسزایی داشته است. بسیاری از نوازندگان دیگر سازها، موسیقی را از نوازندگان تار می آموختند. برای نمونه می-توان به باقر خان رامشگر اشاره نمود که ردیف ها را از آقاحسینقلی ردیف دان و نوازندۀ چیره دست تار می آموزد. تدوین [شاید نهایی] ردیف موسیقی ایران در یک خانوادۀ تار نواز اتفاق می افتد. اولین کتاب های آموزشی، دستورهای تار و[سه تار] هستند.این روند کم و بیش ادامه می یابد تا آنجا که عیرغم تلاش های نوازندگان دیگر سازها، امروزه نوازندگان بیشتر سازهای رایج در موسیقی دستگاهی، ردیف(؟) را از کتب تار و یا روایت های اجرا شده با تار می آموزند و . . .

در اولین سال های آشنایی ام با ردیف – میرزا عبدالله به روایت تار نورعلی برومند – بسیاری اوقات احساس می کردم که اجرای برخی جملات این ردیف با همان شیوۀ اجرای تار، مناسب کمانچه نوازی نیست. در آموزش این ردیف نه تنها برای کمانچه بلکه برای دیگر سازها نیز مشکلاتی پیش می آید. شاهد این مدعا این بود که گاهی بعضی اساتید، گوشه ها یا قطعاتی را جایگزین گوشه ها یا قطعات اصلی این ردیف می کنند. (نمونه: جایگزینی چهارمضراب مرحوم یوسف فروتن به جای چهارمضراب دلکش در دستگاه ماهور، ردیف میرزاعبدالله، کمانچه علی اکبر شکارچی). حتی بعضی اساتید قسمت هایی ویا گوشه هایی را حذف می کنند.(چنان که مجید کیانی چهارمضراب دلکش را اجرا نمی کند)

مهدی آذرسینا در کتاب " ردیف میرزاعبدالله " که خود آوانگاری و اجرا نموده در قسمت درآمد ص ۱۵می نویسد:

"زخمه ها و مضرابهای تار و سه تار، ریز و درّاب و شَلال، پی درپی نواخته می شد و من باید راهی برای اجرای آن بر پنجۀ ویولن وآنگاه بر قامت کمانچه می یافتم و چپ و راست های آرشه را به گونه ای می کشیدم تا استاد بگوید «شد»"

تقلید مضراب تار با کمانچه کار چندان دشواری نبوده و نیست، اما گویی آنی نمی شود که استاد قبول کند و بگوید «شد». چون صدا و شیوۀ اجرای کمانچه ای که در حافظۀ آن استاد است – به دلایلی که

کاملاً به آن واقف نیستیم – متفاوت از تار بوده است. به هرحال کمانچه نوازی در موسیقی دستگاهی باید مختصاتی داشته باشد. این مختصات چیست؟

کمانچه نواز، جملات موسیقی دستگاهی را چگونه باید اجرا کند؟

این، سؤال کلیدی و اساسی در پیشبرد این رساله است. از آنجا که بخش قابل ملاحظه ای از موسیقی دستگاهی توسط ساز تار روایت شده است، در این تحقیق به این موضوع اهمیت ویژه ای داده شده است. برای محدود کردن حوزهٔ مطالعه، بهتر این است که یک نوازنده تار را انتخاب کنیم. این نوازنده نورعلی خان برومند است. دلیل این انتخاب این است که وی بیشترین تأثیر را در نوازندگی تار در دوران خود و پس از خود داشته است. همچنین اولین اجرای ردیف میرزاعبدالله، یکی از معتبر ترین و رایج ترین ردیف های موسیقی ایرانی، توسط وی صورت پذیرفته است.

از طرف دیگر، حسین خان اسماعیل زاده را به عنوان نوازندهٔ کمانچه برای این تحقیق در نظر گرفتیم. از مهمترین دلایل انتخاب وی برای این تحقیق این است که وی کمانچه نوازی را از پدرش، که وی هم کمانچه نواز بوده، آموخته است. همچنین تبحر و توانایی نوازندگی حسین خان فوق العاده است.

پس از ارائه شرح حال مختصری از این دو نوازندهٔ بزرگ تار و کمانچه، برخی تکنیک ها و شیوه های اجرای جملات موسیقی دستگاهی در ساز این دو نوازنده بررسی و مقایسه شده است.

ابتدا چند تکنیک اجرایی مهم مانند تکیه، شلال، غلت و اتصال در هر دو ساز تعریف، تحلیل و مقایسه شده است. پس از آن، برخی جملات وشیوهٔ اجرای آن ها در نواخته های هر دو نوازنده مطابقت شده است. در نهایت، وپس از این بررسی ها و مقایسه ها، نتایجی ارائه شده است. همچنین در نتیجه گیری نهایی، پیشنهاداتی برای چگونگی اجرای برخی جملات با کمانچه، ارائه شده است.

■ مختصری در مورد پیشینه ی تحقیق

در مورد مقایسهٔ تکنیک های ساز های مختلف و یا شیوهٔ نوازندگیِ نوازندگانِ مختلف، تحقیقات دقیق و موشکافانه ای انجام نشده است. گر چه پاره ای مکتوبات در مورد تکنیک های یک ساز تنها انجام شده است که این تحقیقات پیش نیازی است برای مطالعاتِ تطبیقی و انجام آن ها امری ضروری است.

اولین داده ها و اطلاعات در این زمینه از طریق کتاب های آموزشی سازها به دست می آید. از مهمترین این کتابها، دستورهای آموزشی است که توسط کسانی همچون علینقی وزیری و روح الله خالقی تألیف و تدوین شده اند.

ژان دورینگ، اتنوموزیکولوژیست فرانسوی، در دو کتاب خود به نام های " ردیف سازی موسیقی سنتی ایران " و " سنت وتحول در موسیقی ایرانی " اطلاعاتی در مورد شیوهٔ نوازندگی برخی نوازندگان موسیقی دستگاهی و تکنیک های مورد استفاده در سازهای رایج در موسیقی دستگاهی– به ویژه تار– ارائه داده است. وی در مقدمهٔ کتاب " ردیف سازی موسیقی سنتی ایران " که بخش عمدهٔ آن آوانگاری ردیف میرزاعبدالله به روایت و اجرای تار نورعلی خان برومند است، برخی تکنیک ها وآرایه های موسیقی دستگاهی در ساز تار را تشریح کرده است. اما در کتاب" سنت وتحول در موسیقی ایرانی " در مورد شیوه های اجرایی و سبک نوازندگی در همهٔ سازهای رایج در موسیقی دستگاهی، مطالبی را ثبت کرده است. وی در قسمتی از کتابِ "سنت وتحول در موسیقی ایرانی"ص۱۱۲ در مورد کمانچه نوازی چنین نوشته:

" بسی مشکل است که تحول و پیشرفت فن اجرای کمانچه را بررسی کرد، چرا که عملاً فقط یک اجرا کننده از نسل قدیم باقی مانده است، و از سوی دیگر تعداد کمی از ضبط های قدیمی از این ساز موجود هستند."

همچنین در همان کتاب ص ۱۱۳ می نویسد:

"کمانچه امروز مانند تمام دیگر سازها (بجز ضرب) بسیاری از حدّت و شدت خود را از دست داده است. ... برای اجتناب از یکنواختی، باید بعضی از نت ها را با حرکت قوی تر کمان، با یک درّاب یا بازگشت به واخوان نواخت."

او در این نوشته ها به شیوه یا سبک نوازندگی شخص خاصی تکیه نمی کند و دریافت های کلی خود را از نوازندگان کمانچه و شیوهٔ کمانچه نوازی به طور کلی ارائه می دهد

بهترین نمونه در مورد شرح تکنیک های ساز، کتاب " جواب آواز " نوشتهٔ ارشد تهماسبی در سال ۱۳۷۴ است. بخش اصلی این کتاب، آوانگاری ردیف آوازی محمود کریمی برای تار است. ارشد تهماسبی در فصلی از این کتاب با نام "نشانه ها و علایم در تار و سه تار" ضمن توضیح علایم و نشانه های مورد استفاده در آوانگاری تار و سه تار، شیوهٔ اجرای تکنیک های تار و سه تار را به تفصیل توضیح داده است. همچنین در این کتاب، وی گاهی به نقد برخی تعاریف قبل از خود نیز دست زده که در نوع خود قابل تأمل و تدقیق است.

تنها کسی که به طور مشخص، در مورد شیوهٔ نوازندگی برخی کمانچه نوازان مطالبی ارائه داده، مهدی آذرسینا است. وی در کتاب" شیوه ی کمانچه نوازی " به سبک و شیوهٔ نوازندگی کمانچه نوازان مشهوری هم چون باقرخان رامشگر، حسین خان اسماعیل زاده و علی اصغربهاری پرداخته است.

آذرسینا در معرفیِ ویژگی های نوازندگی، به موارد متعددی اشاره می کند از جمله تطبیق با ردیف، آرشه کشی، تکیه، استفاده از نواحی مختلف ساز، استفاده از واخوان، ضربی نوازی، کوک، فاصله ها و کیفیت صدا.

اگر چه توضیحات وی بسیار کلی است و حتی گاهی عبارات احساسی[1] را به کار برده، با این حال اطلاعات مفیدی را به ما منتقل می کند که در طی بررسی های خود به آن ها اشاره خواهیم کرد.

در مورد مقایسه سازها و تکنیک های آن ها کتابی با عنوان" سه تار و تار اندیشی" نوشته شده است. فرهود امیرانی، نویسندهٔ این اثر، به طور کاملاً فنی و تخصصی به مقایسهٔ این دو ساز نسبتاً مشابه پرداخته است. در مقدمهٔ این کتاب در اهمیت شناخت تکنیک ها و مقایسهٔ آن ها در سازهای مختلف آمده:

" یک نوازندهٔ آلمانی ویولا نیز از این که شباهت ویولا با ویولن استقلال شخصیت ویولا را مخدوش کرده گله مند است. وی اعتراض خود را با مقاله ای به نام« ویولا ویولنی با صدای بم تر نیست»" (امیرانی ۱۳۷۹:۱۸)

همچنین پایان نامه ای توسط پویا سرایی با عنوان" بررسی تطبیقی چهار تکنیک همنام-متفاوت در سازهای تار وسنتور" در کتابخانهٔ دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر نگاشته شده که به بهترین نحوی تکنیک های مهم در دو ساز رایج در موسیقی دستگاهی از جمله درّاب، ریز،شلال و ویبراسیون را بررسی، شرح و مقایسه کرده است.

در رسالهٔ پیش رو، برخی تکنیک های رایج در دو ساز تار وکمانچه تحلیل وتطبیق داده شده است. هم چنین شیوهٔ اجرای برخی جملات رایج در موسیقی دستگاهی، در سبک وشیوهٔ نوازندگی دو نوازندهٔ برجستهٔ کمانچه و تار با هم مقایسه شده است. در این بررسی و تحقیق که به روش مقایسه ای- تحلیلی صورت پذیرفته، ابتدا به دلایل مشخص، دو نوازنده انتخاب شده اند. سپس نمونه های صوتی هر دو نوازنده جمع آوری شده و در یک کار آزمایشگاهی نمونه ها بررسی و مطالعه شده است. این بررسی های آزمایشگاهی شامل تهیهٔ آوانگاری نمونه های صوتی، استخراج تکنیک های مورد مطالعه، تطبیق آن ها و استخراج نتایج نهایی است.

■ نورعلی خان برومند

در خانواده ای اهل هنر به دنیا آمد. خانه و باغ پدرش، میرزا عبدالوهاب جواهری، محفل هنرمندان نامی همچون درویش خان، سماع حضور، حبیب سماعی، حسین خان اسماعیل زاده، طاهرزاده و دیگران بود. پدر میرزا عبدالوهاب خان نیز در گذشته ای دورتر – در همان خانه- سال ها میزبان شاعر و ترانه سرای مشهور، میرزا علی اکبر شیدا بود.

نور علی خان از کودکی به موسیقی ایرانی دل بسته بود. به مدت سه سال نزد درویش خان، ردیف اول تار را فرا گرفت.

تحصیلات متوسطه را در برلن طی کرد. در این مدت، مقالاتی به زبان آلمانی در مورد ایران و فرهنگ ایرانی در مجلات آن دیار چاپ کرد. همچنین به مدت دو سال به نواختن پیانو مشغول شد و همراه با آن سلفژ و نت خوانی را فراگرفت.

پس از اتمام دوره متوسطه به تهران بازگشت و نزد صمصام الدوله، شاگرد ودوست درویش خان، وسپس فروتن و ابوالحسن صبا، مشق سه تار را پی گرفت. در این مدت(دو سال)، آموزش های تار درویش خان را نزد موسی معروفی ادامه داد.

برومند برای بار دوم به آلمان رفت و تحصیل پزشکی آغاز کرد. قبل از فارغ التحصیلی، نابینا شد و در سال ۱۳۱۵ به ایران بازگشت و از این پس، زندگی خود را وقف تعلیم و تعلم موسیقی ایرانی کرد.

برومند علاوه بر تار و سه تار ، سنتور را نزد حبیب سماعی به مدت ۱۲ سال مشق کرده است. او پیش درآمد ها را از رکن الدین مختاری، ضربی ها را از رضا روانبخش، برخی قطعه های قدیمی ورنگ ها را از حسین خان هنگ آفرین و تصنیف های قدیمی وشیوه تلفیق ردیف سازی و آوازی را از عبدالله دوامی فرا گرفت.

پس از درگذشت حبیب سماعی، ردیف میرزا عبدالله را از شاگرد و خلیفه او، اسماعیل قهرمانی، به طور کامل فرا گرفت. هم چنین شیوه آواز حسین طاهرزاده را نیز درک کرد.

در سال ۱۳۳۴ به دعوت دکتر برکشلی- فیزیک دان، موسیقی دان و رئیس واحد موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران- برومند کرسی تدریس این رشته را در اختیار گرفت.

به دعوت دانشگاه ایلی نویز در شیکاگو، در سال ۱۳۴۸، برومند سفری یک ساله به آمریکا کرد و با انجام کنفرانس ها و ایراد سخنرانی های متعدد، موسیقی سنتی ایران را معرفی نمود.

سال ۱۳۴۹، «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی اصیل(سنتی) ایران» را تأسیس نمود.

نورعلی برومند، در شامگاه ۳۰ دی ۱۳۵۵، در همان خانه پدری چشم از جهان فروبست و در گورستان ظهیرالدوله به خاک سپرده شد. (برای اطلاع بیشتر نک به کتاب " نورعلی برومند، زنده کنندهٔ موسیقی اصیل ایران")

برومند سال ها به تدریس ردیف پرداخت. بیشتر نوازندگان و اساتید امروز، از آموزش های وی در موسیقی دستگاهی بهره برده اند. برومند از معدود اساتید موسیقی دستگاهی بود که آموزش موسیقی ایرانی را (به ویژه ردیف سازی میرزا عبدالله و ردیف آوازی طاهرزاده)تا حدودی روشمند کرده بود.(کریمی۶ : ۱۳۸۰) به همین دلیل نوازندگی تار برومند در این تحقیق مورد نظر قرار گرفته است.

■ حسین خان اسماعیل زاده

متأسفانه از حسین خان اسماعیل زاده اطلاعات زیادی در دست نیست. مهمترین اخبار را از کتاب "سرگذشت موسیقی ایران" نوشته روح الله خالقی می توانیم بیابیم. خالقی در صفحه ۶۷ ازجلد یکم کتابش در مورد اسماعیل زاده چنین می نویسد:

"حسین خان – نوازندهٔ دیگری که در دورهٔ اخیر بسیار شهرت داشت حسین خان اسمعیل زاده فرزند اسمعیل خان کمانچه کش است. حسین خان شاگرد عموی خود قلی خان و در آغاز جزء دسته ی مطرب های سرپولک تهران بوده نظر باینکه در نواختن این ساز مهارت بسیار پیدا کرده و با هنرمندان انجمن اخوت آشنا شده بود بتشویق ظهیرالدوله در سلک اخوان صفائی درآمد تا روش مطربی را کنار بگذارد و به همین منظور کلاس مشق کمانچه دایر کرد و مشغول تعلیم شد. در جلسات انجمن اخوت شرکت می کرد و سولیست آتیهٔ کنسرتهای درویش وعارف بشمار آمده است. می گویند بهمان اندازه که میرزاحسینقلی درتار مهارت داشت، حسین خان در کمانچه مسلط بود."

از نوازندگان مشهور کمانچه و ویولن که شاگرد حسین خان بوده اند می توان رکن الدین مختاری، حسین یاحقی، ابوالحسن صبا و رضا محجوبی را نام برد.

در یک پایان نامه کارشناسی موسیقی از گروه موسیقی دانشکده هنر های نمایشی وموسیقیِ دانشگاه تهران نیز اطلاعاتی در مورد صفحات ضبط شده حسین خان موجود است[۲]. عنوان این پایان نامه " باقر خان رامشگر(زندگی و آثار)" است. در این پایان نامه اطلاعات مختصری در مورد نوازندگان کمانچه دوره قاجار ارائه شده است. در مورد حسین خان اسماعیل زاده چنین آمده که در سال ۱۹۱۲

م، در تهران از حسین خان ۱۶ شیار صوتی(audio track) ضبط شده است که از این تعداد سه عدد آن همراه آواز محمدخان، یک شیار همراه آواز مشهدی روح الله سمسار، هفت شیار همراه آواز جناب دماوندی و پنج شیار صوتی دیگر تکنوازی هستند(حسین سالک ۱۳۸۶:۳۴).

از مجموعه شیارهای فوق الذکر، نُه عدد آنها را توانستم به دست آورم[۳]. این شیارها عبارتند از:

۱. پیش درآمد ابوعطا ، به همراه تنبک(۳:۰۸)
۲. رنگ ابوعطا، به همراه تنبک(۳:۱۳)
۳. بیات ترک۱(۳:۰۱)
۴. بیات ترک۲(۲:۴۲)
۵. ضربی سه گاه، به همراه تنبک(۳:۰۳)
۶. سه گاه(۳:۰۸)
۷. مخالف سه گاه، به همراه آوازجناب دماوندی(۳:۰۱)
۸. چهارگاه(۳:۰۷)
۹. چهارگاه- منصوری(۳:۱۲)

آوانگاریِ شیارها (بجز شیارهای شماره ۱،۲ و ۵) در پیوست شماره یک آمده است.

■ بررسی تکنیک های اجرایی در نواخته های حسین خان اسماعیل زاده و مقایسه با تار نورعلی خان برومند

o تکیه (Tekye)

واژه شناسی تکیه

در واژه نامهٔ " فرهنگ بزرگ سخن" در مورد تکیه چنین آمده:

"تکیه **te(a)k[i]ye** :چیزی را مماس بر چیزی دیگر کردن یا بر آن قرار دادن و آن را حایل ساختن به طوری که سنگینی بر آن بیفتد."

در همان جا "تکیه" را به عنوان یک اصطلاح در زبان شناسانه چنین توضیح داده است:

" فشاری که برای تأ کید بر یک هجا، هنگام ادای آن وارد می شود؛ ادای برجسته ی یک هجا،مانند هجای دوم در کلمه «کدام؟»"

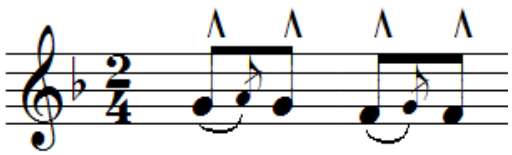
به نظر می رسد که مفهوم زبان شناسانه واژه تکیه به مفهوم آن در موسیقی نزدیک تر است. چنان که یکی از کاربردهای تکیه در کمانچه، اجرای مؤکدِ نتِ مورد نظر است.

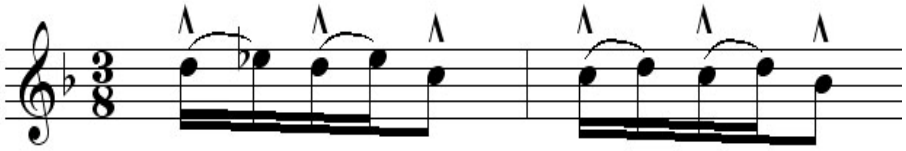
تکیه در تار

اصطلاح تکیه را اولین بار علینقی وزیری در کتاب " دستور جدید تار و سه تار" به کار برده است و چگونگی اجرای آن را چنین توضیح می دهد:" علامت تکیه روی هر نوتی [نتی] که گذارده شد پس از آن که کشش آن نت تمام شد باید خیلی آهسته بدون این که سیم فرو برود روی نت بعد اشاره نمود آن نت را خواموش[خاموش] کرده و فوراً به نت بعد بپردازیم ولی بدون این که در ضرب خللی وارد شود."

وزیری در تعریف تکیه برای تار موقعیت زمانی اجرای تکیه را به وضوح تبیین نمی کند. این که می گوید: " پس از آن که کشش آن نت تمام شد" یعنی تکیه واردِ زمانِ نتِ بعدی می شود. اما در ادامه که می نویسد: "بدون این که در ضرب خللی وارد شود" یعنی تکیه واردِ زمانِ نتِ بعدی نمی شود.

خالقی نیز در کتاب های " دستور مقدماتی تار وسه تار" تکیه را متفاوت از " کتاب اول ویولن هنرستان" تعریف کرده است.

در کتاب"دستور مقدماتی تار وسه تار" برای سال دوم هنرستان، ص۳۲، تمرین ۶۷، تکیه چنین نشان داده شده است:

شکل۱ : شیوه ی اجرای تکیه در کتاب "دستور مقدماتی تار وسه تار"

و در همان صفحه در تمرین دیگری، این بار با وضوح بیشتری به لحاظ تبیین زمان دقیق، تکیه را نشان داده است.(همان ص۳۲،تمرین ۷۰)

شکل۲ : شیوه ی اجرای تکیه در کتاب "دستور مقدماتی تار وسه تار"

تهماسبی در تعریف تکیه در کتاب **"جواب آواز" می نویسد:**

"«تکیه علامتی است که در نت نگاری تمام سازهای ایرانی کاربردی یکسان دارد. در تار تکیه معنای اشاره بدون مضراب به نت بعدی است."(تهماسبی۳۳۶ :۱۳۷۴)

همچنین مهرانی در کتاب "سرایش"می نویسد:" تکیه اشاره ای است به فاصله دوم یا سومِ نت مورد نظر که به صورت لگاتو پس از نت اصلی و کمی پیش از نت بعدی اجرا می شود."

همانطور که پیش تر اشاره شد، معمولاً، نوازندگان تار – سه تار، تعاریف خود را از تکنیک های این سازها به همه ساز های رایج در موسیقی دستگاهی، تعمیم می دهند. به عبارت "*کاربردی یکسان*" در تعریف تهماسبی از تکیه دقت کنید.

با توجه به تعاریف فوق الذکر، دو ویژگی مهم تکیه عبارتند از:

۱. ریتم تکیه

زمان وقوع نسبت به نت اول و دوم، جایگاه زمانی نت تکیه ای که بین دو نت قرار می گیرد، بسته به تندای اجرا، از نیمه نت اول به بعد قرار می گیرد. به عبارت دیگر، نت تکیه یا در وسط دو نت یا در نقطه ای نزدیک تر به نت دوم اجرا می شود.

۲. فاصله موسیقاییِ تکیه

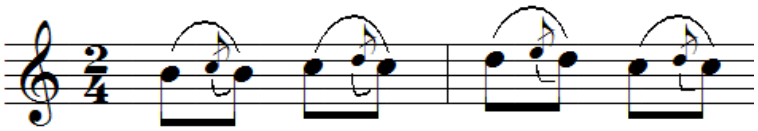
چگونگی فاصله تکیه از نت اول یا دوم، از قوانین خاصی تبعیت می کند. بخشی از این قوانین اولین بار در کتاب "ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی" به نقل از رحمت اله بدیعی به درستی و به اختصار و در کتاب "سرایش" به تفصیل آمده است. (نک به مسعودیه مقدمه ۱۳۷۴: و مهرانی ۳۰۰ :۱۳۸۳)

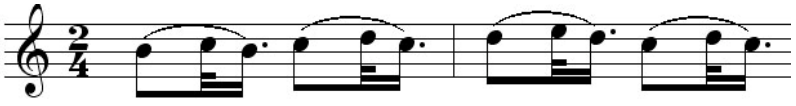
تکیه در کمانچه

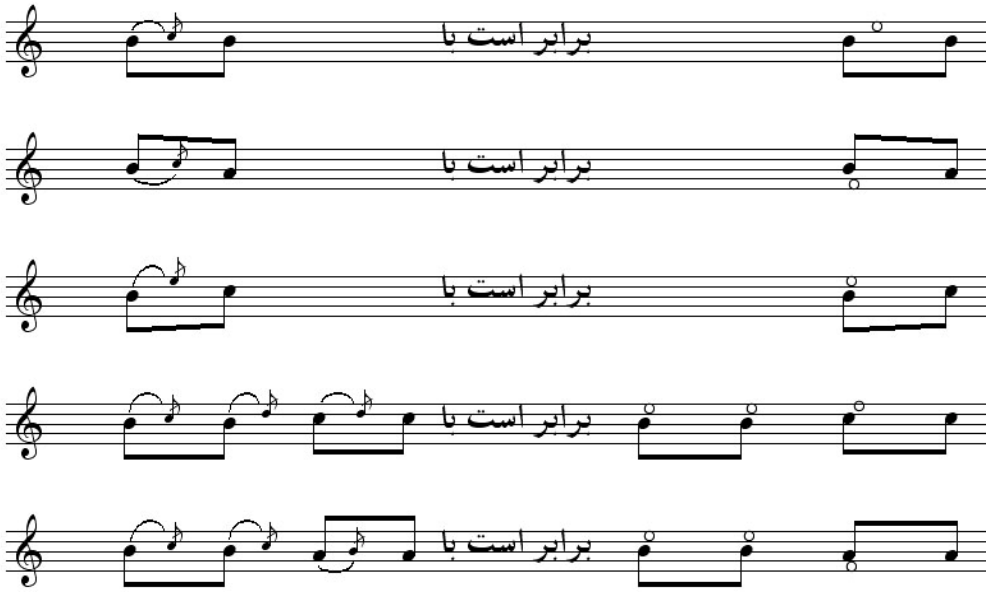
وزیری و خالقی، برای تکیه ویولن تعریف و روش اجرا ارائه داده اند. وزیری در مورد شیوه اجرای تکیه در ویولن، در کتاب"دستور ویولن" چنین می نویسد:

"علامت تکیه روی هر نتی که گذاشته شد قبل از اجرای نت دیگر اشاره به نت زیل تر(زیرتر) بعد می شود."

وزیری در این تعریف، موقعیتِ تقریبیِ زمانیِ تکیه را، با عبارت "قبل از اجرای نت دیگر" به خوبی نشان می دهد. در واقع، دو نت اصلی از لحاظ زمانی- هرگز- جابجا نمی شوند.

خالقی در " کتاب اول ویولن" ص ۱۶ تکیه را به شکل زیر ارائه داده است:

شکل۳ : شیوه ی اجرای تکیه در کتاب اول ویولن هنرستان، ص۱۶

در شیوه نگارشی که خالقی از تکیه برای ویولن ارائه داده است(شکل۳)، چنین به نظر می رسد که پس اتمام کششِ نتِ اول، تکیه بخش بسیار کوتاهی از ابتدای زمان نت دوم را در بر می گیرد، بطوری که می توان آن را مانند شکل۴ نمایش داد.(امروزه بیشتر مدرسین کمانچه به همین شیوه تکیه را آموزش می دهند.)

شکل۴ : شیوه دیگر نگارش شکل ۳

پس از وزیری و خالقی، تعریف جامع تری از تکیه، به نقل از رحمت اله بدیعی(-۱۳۱۵)، نوازنده ویولن و کمانچه، و توسط دکتر مسعودیه در مقدمه کتاب " ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی" در پنج شکل ارائه شده است. آنچه در تکیه بدیعی آمده، همان است که وزیری برای تکیه ویولن معرفی کرده است، بعلاوه این که تا حدود زیادی، وضعیت فاصله موسیقایی تکیه نیز مشخص شده است.

شکل۵ : تکیه به روایت بدیعی، از کتاب "ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی"

آنچه در خاتمه قسمت قبل(تکیه در تار) در مورد ویژگی های تکیه، یعنی ریتم و فاصله، بیان شد، به طور کلی در ریتم تکیه همان است. اما قوانین فاصله تکیه در کمانچه، قدری متفاوت از تار است. این تفاوت به دو دلیل حادث می شود:

۱) نقش مهم دست باز سیم های کمانچه –به ویژه سیم اول – در ملودی ها وجملات.

"اما اینکه تکیه به کدام فاصله نسبت به نت اصلی می خورد بستگی به طریقه انگشت گذاری روی ساز دارد."

تکیه های که در اجراهای حسین خان اسماعیل زاده استـفاده شده همان تعریف تکیه است که وزیری برای ویولن، خالقی برای تار و رحمت اله بدیعی به طور کلی ارایه داده اند. (پیوست ۱)

مقایسهٔ تکیه در تار و کمانچه

در واقع به زعم خالقی، گویی تکیه ویولن، متفاوت از تکیه تار – سه تار است.
اما در شکل(۲)، تکیه قبل از نت دوم اجرا می شود و در واقع بخشی از نت اول را (در شکل ۳، نیمی از نت اول) در بر می گیرد.
تفاوت نگاه خالقی به تکیه، برای این سازها، در دو شکل (۱) و(۲) کاملاً مشخص می شود. این تفاوت، در شکل (۳)، و با ثبت شیوه دقیق اجرای تکیه، کاملاً این حکم را به ذهن متبادر می کند که: از نظر خالقی، چگونگی اجرای تکیه در تار و سه تار وضوح بهتری نسبت به ویولن دارد.

از این بررسی نگاه کاملاً متفاوت– معکوس وزیری و خالقی به تکیه و چگونگی اجرای آن در سازهای ویولن و تار– سه تار معلوم می شود. در واقع، تعریف وزیری از تکیه برای ویولن، به تعریف خالقی از تکیه برای تار– سه تار شبیه است و بالعکس.

o شِلال (Šelāl)

واژه شناسی شلال

در واژه نامه ها، شلال به دو صورتِ شَلال (به فتح شین) و شِلال (به کسر شین) آمده است.
فرهنگ معین در مورد شِلال نوشته است:
"نوعی دوختن و آن چنان است که دو طرف پارچه را بر هم نهند و کوک های خرد و ریز به روی هم زنند، به طوری که دو روی آن مشابه باشد. بر خلاف بخیه که دو روی آن مشابه نیست."
فرهنگ عمید درباره شِلال می نویسد:" شلال – به کسر شین– بخیه درشت، بخیه ای که روی پاچه می زنند."
در لغت نامه دهخدا نیز آمده است: " شلال وار کاری را کردن: در کار برش داشتن و به سرعت و چالاکی آن را انجام دادن"
ارشد تهماسبی در کتاب جواب آواز معنی اخیر از دهخدا، که به سرعت و چالاکی انجامِ کار اشاره دارد را، مناسب این شیوه اجرا در تار می داند.(تهماسبی ۳۳۰ :۱۳۷۴)
همچنین در فرهنگ بزرگ سخن در توضیح شَلال(به فتح شین) آمده: