به نام خدا

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

اجرای پایانی (پایان نامه) جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته نوازندگی موسیقی ایرانی

موضوع عملی

اجرای چند قطعه به همراه گروه

استاد راهنمای بخش عملی

علی اکبر شکارچی

موضوع نظری

چند قطعه تمرینی (اتود) برای سازِ کمانچه

استاد مشاور بخش نظری

علی اکبر شکارچی

نگارش و تحقیق

محمد امینی

ماه و سال

مهر ماه ۸۷

ورود به دبیرخانه دانشگاه هنر
شماره ۱۲/۳۸۸۰
تاریخ ۱۳۸۷/۴/۲۹

به نام خدا

اجرای پایانی جهت دریافت کارشناسی ارشد نوازندگی
موسیقی ایرانی

موضوع عملی: نوازندگی کمانچه (اجرای قطعاتی در دستگاه چهارگاه)

استاد راهنما: علی اکبر شکارچی

دانشجو: محمد امینی

مکان: تالار فارابی دانشگاه هنر

زمان: چهارشنبه ۸۷/۶/۲۴

اعضای گروه:

مجتبی عسگری: آواز
مهدی ترمه باف: تار
مسعود اسحاقیان: عود
حسین قربانی: تنبک
محمد امینی: کمانچه

قطعات:

مقدمه چهارگاه ..... آهنگ: محمد امینی
درآمد چهارگاه ..... ردیف میرزا عبدالله
کرشمه(ضربی) ..... آهنگ: محمد امینی
ساز و آواز(درآمد) .....
صبحگاهی ..... سعید فرج پوری
چهارمضراب ..... استاد علی اصغر بهاری
زابل ..... ردیف میرزا عبدالله
ساز و آواز (زابل) .....
ضربی زابل ..... آهنگ: محمد امینی
بازگشت ..... آهنگ: محمد امینی
ساز و آواز مخالف .....
فرود .....
تصنیف هزار دستان ..... امیر جاهد
رنگ چهارگاه ..... استاد غلامحسین بیگجه خانی

تقدیم به:

استاد علی‌اکبر شکارچی

سپاس فراوان از استادان محترم

آقایان اردشیر کامکار و علی اکبرشکارچی در عرصه‌ی آموزشِ نوازندگیِ ساز کمانچه.

همچنین سپاس و تشکر فراوان از آقای علی‌اکبرشکارچی که هدایت پژوهش‌هایی که منتهی به تهیه‌ی این پروژه شد را پذیرفتند و در راهِ تحققِ این طرحِ پیشنهادی با راهنمایی‌های خود مرا تشویق نمودند.

لازم است مراتب تشکر و قدرشناسی خود را از استادانم آقایان شریف لطفی، ساسان فاطمی، امیرحسین اسلامی، حمیدرضا اردلان، وارطان ساهاکیان، علیرضا جاویدمقدم (سازنده‌ی ساز) و دیگر استادانی که همواره در راهِ آموزشِ موسیقی مرا یاری نمودند، ابراز نمایم.

از دوستان عزیز آقای مهدی ترمه‌باف برای نت‌نویسیِ متن و خانم هِـزبی برای تایپ وصفحه‌بندی پایان‌نامه و همچنین آقایان: حمید کریمی (مدیر آموزشگاه موسیقی نی‌داود)، سعید هنرمند و احسان ذبیحی‌فر بسیار سپاسگزارم.

در پایان لازم می‌دانم از دوستان هنرمندم: آقایان مجتبی‌عسگری، مهدی‌ترمه‌باف، مسعوداسحاقیان وحسین قربانی که در بخش عملی پایان نامه، مرا همراهی کردند، صمیمانه تشکر و قدردانی کنم.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

چکیده ۱
مقدمه ۳
فصل اول: کلیات در مورد تاریخچه سازِ کمانچه
سابقه سازِ کمانچه بعد از اسلام در ایران ۸
کمانچه به روایت رسالت کهن موسیقیِ ایران ۱۰
نام سازِ کمانچه در اشعار شعرای بنام ایران زمین ۱۸
فصل دوم: آموزشِ ساز کمانچه
شیوه‌های رایج آموزش سازِ کمانچه از دوره قاجار تاکنون ۲۰
نوازنده‌های سازِکمانچه ۲۲
۱) دوره قاجار تا پهلوی اول ۲۳
۲) دوره پهلوی اول تا پهلوی دوم ۲۷
یک طرز تفکر و پیروی از آن ۳۲
۳) دوره پهلوی دوم به بعد ۴۱
عدم حضور سازِکمانچه به طور رسمی، در یک نگاه (از زمان تأسیس دارالفنون به بعد) ۴۹
فصل سوم: **در مورد** کوکِ سازِ کمانچه
کوک ساز کمانچه ۵۶
کوکِ پیشنهادی پروژه برای اجرای تمرین‌ها ۶۰
فصل چهارم: تمرین‌ها
نحوه‌ی استخراج تمرین‌ها ۶۲
تمرین‌های پیشنهادی ۶۶
دستگاه ماهور ۶۷
تمرین هایی بر اساس گوشه درآمد دستگاه ماهور ۶۷
قالب انگشت گذاری در گوشه درآمد ماهور ۶۸
تمرین‌هایی بر اساس گوشه کرشمه ۸۱
قالب انگشت گذاری در گوشه کرشمه ۸۲
تمرین‌هایی بر اساس گوشه آواز ۹۲

قالب انگشت گذاری در گوشه آواز با استفاده از انگشت چهارم.....۹۳
تمرین‌هایی بر اساس گوشه داد..... ۱۰۷
قالب انگشت گذاری در گوشه داد با استفاده از انگشت چهارم.....۱۰۸
تمرین‌هایی بر اساس گوشه دلکش..... ۱۱۷
قالب انگشت گذاری در گوشه دلکش با استفاده از نگشت چهارم.....۱۱۸
تمرین‌هایی بر اساس گوشه خاوران ۱۲۳
قالب انگشت گذاری در گوشه خسروانی وخاوران ۱۲۴
تمرین‌هایی بر اساس گوشه چهارپاره (مرادخانی)..... ۱۲۹
تمرین‌هایی بر اساس گوشه های فیلی و آذربایجانی و حصار ۱۳۱
قالب انگشت گذاری در گوشه‌های فیلی و آذربایجانی و حصار ۱۳۲
تمرین‌هایی براساس گوشه شکسته..... ۱۴۰
قالب انگشت گذاری در گوشه شکسته ۱۴۰
تمرین‌هایی براساس گوشه عراق ۱۴۲
قالب انگشت گذاری در گوشه عراق..... ۱۴۳
تمرین‌هایی بر اساس گوشه‌های راک..... ۱۴۸
قالب انگشت گذاری در گوشه راک ۱۴۹
ضمیمه تمرین‌ها..... ۱۵۲
یادداشت‌ها ۱۵۳
کتابنامه..... ۱۶۰
نت‌های بخش عملی ۱۶۲

چکیده

این پایان‌نامه طرحی پیشنهادی است با موضوع «چند قطعه تمرینی (اتود) برای ساز کمانچه» با هدفمندی تدوین و تألیفِ تمرین‌های روشمند برای آموزشِ سازِ کمانچه.

عدم وجود کارگان[1] روشمند در آموزشِ سازِ کمانچه مبتنی بر سیستمِ موسیقیِ دستگاهیِ ایران، از دوره‌ی ابتدایی تا دوره عالی آموزش، موضوعی است که برآن شدم تا با توجه به لزوم موازی بودن و همزمانی دوره‌ی آموزشِ ابتداییِ سازِ کمانچه با محتوای موسیقیِ اصیلِ ایرانی، تمرین‌های ویژه، مبتنی بر ردیف موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی، برای این ساز، در قالب این پایان‌نامه پیشنهاد کنم.

با توجه به نوع تمرین‌های ارائه شده جهت استفاده در دوره‌ی مقدماتی آموزش ساز کمانچه، می‌توان بعضی از این تمرین‌ها را به شکل خاصِّ دوره ابتدایی در دوره‌های پیشرفته‌تر هم مورد استفاده قرار داد یا اینکه تمرین هایی بر اساسِ تمرین‌های ابتدایی، برای دوره‌های پیشرفته‌تر نیز طراحی گردد.

این پایان نامه در دو بخش تنظیم شده است که هر بخش شامل چند قسمت است. عمده مطالب در بخش اول مربوط است به حیاتِ سازِ کمانچه، شیوه کمانچه نوازی و کمانچه نوازانِ دوره‌ی قاجار تا دوران معاصر (با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه‌ی ایران) که در سه دوره‌ی مجزا از نظرتاریخی بررسی شده است.

بخش دوم شامل تمرین‌های استخراج شده مبتنی بر ردیفِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران است. در تمرین‌های ارائه شده در این قسمت تماماً از انگاره‌های[2] ریتمیک ـ ملودیکِ[3] ردیف استفاده شده است.

طراحی و استخراج این نوع تمرین‌ها با هدف شناخت و آشنایی هنرجو با نغمه‌ها و وزن‌های ارائه شده در ردیفِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران انجام پذیرفته است. این تمرین‌ها همگی با گوشه‌های ردیف انطباق دارند و کاربردی هستند و هنرجو را برای یادگیری و فهم آسانتر ردیف، پیشاپیش آماده می‌سازد. از طرف دیگر هنرجو می‌تواند با استفاده از همین تمرین‌ها تکنیکِ فیزیکی لازم برای اجرای قطعات

به اصطلاح «تکنیکی»ای که در موسیقیِ ایرانی توسط اساتید مختلف آهنگ سازی شده است را بدست آورد و در نهایت نوع تمرین‌های پیشنهادی به گونه‌ای است که درکِ بهتری به هنرجو از موضوعِ بداهه‌پردازی و همچنین آهنگ سازی، باتوجه به ردیفِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران، ارائه می‌دهد.

بخش عملیِ این پایان‌نامه نیز نوازندگی ساز کمانچه و اجرای قطعاتی در دستگاه چهارگاه به همراه سازهای تار، عود و تمبک است.

مقدمه

محتوای این پایان نامه با عنوان « چند قطعه تمرینی (اتود) برای ساز کمانچه» ارائه مطالبی است در جهت *استخراج تمرین‌هایی برای آموزش ساز کمانچه از مرحله ابتدایی تا مراحل پیشرفته‌ی آموزش*. به عبارت دیگر در این پایان‌نامه سعی شده که بر اساس محتوایِ موسیقیِ اصیلِ ایرانی یعنی ردیف‌ها و دستگاه‌ها، طرح تدوین و تألیف تمرین‌هایی از ساده به پیچیده با نگاهِ عمیق به امر آموزشِ مرتبط با کارگانِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران برای سازِ کمانچه مطرح گردد که البته بدیهی است که این‌گونه ذهنیت‌ها باید پس از اجماع با روش‌هایی که می‌تواند راه را برای آموزشِ متعالیِ سازِ کمانچه باز کند، به مرحله‌ی عمل برسد.

با توجه به سابقه‌ی تدریس، تدوین و تألیفِ متد برای سازها در ایران از زمان تأسیس دارالفنون (که بیش از یک قرن از آن می‌گذرد) و همچنین تأسیس مدارس و دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های تخصصی موسیقی در ایران شاید با صراحت بتوان موضوع آموزش موسیقی را حتّی در تخصصی‌ترین مراکز آموزش به نقد کشانید، زیرا هیچگاه هنرآموزان سازها (به جز تعداد اندک آن‌ها) به طور تخصصی موضوع آموزش را پی‌گیری ننموده‌اند و اغلبِ مدرسان موسیقی، نوازندگانی هستند که شاید ناچاراً به موضوع آموزش (البته کیفیت آموزش در جای خود قابل بررسی است) روی آورده‌اند. البته از انصاف به دور است اگر زحمات برخی ازاین مدرسان و اساتید را در امر آموزش و تربیت هنرجویان (هر چند غیر آکادمیک) نادیده بگیریم. به هرحال فقدان متدهای آموزشیِ معتبر برای سازِ کمانچه به لحاظ روشمندی و محتوای آموزشی همیشه دغدغه‌ی ذهنی مدرسان بوده و هست.

ساز کمانچه که در طول تاریخ موسیقایی ایران همیشه جزو سازهای اصلیِ موسیقی ایران محسوب می‌شده است نیز از این نارسایی یعنی عدم وجود منابع معتبر برای آموزش رنج می‌برده است و شاید یکی از دلایلی که در برهه‌ای از زمان ساز کمانچه ارزش واقعی خود را از دست داده است همین موضوع باشد، البته باید به این نکته توجه نمائیم که موسیقی ایرانی از نظر محتوای آموزشی خود هیچ کم و کاستی‌ای ندارد و بهترین منبع آموزش یعنی « ردیف» (از زمان تدوین آن به بعد) بالقوه در اختیارِ امرِ آموزشِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران بوده و پابرجاست.

در سال‌هایی نه چندان دور (دوره قاجار) که ردیف‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایران شکل کنونی خود را تثبیت می‌نمودند تفاوت چندانی بین کارگانِ آموزشی و کارگانِ اجراییِ موسیقی وجود نداشته است ولی با گذر زمان و ورود موسیقی کلاسیک غرب به ایران که به همراه خود متدهای آموزشی فراوانی را به حوزه‌ی موسیقی ایرانی وارد نمود، شیوه‌ی آموزشِ کاملاً مبتنی بر ردیف و دستگاه‌ها کم رنگ شد که دلیل این امر خود نیاز به آسیب شناسی‌هایی فراوان دارد که موضوع این بحث و این پایان‌نامه نیست ولازم است در جای خود توسط متخصصان امر به آن رسیدگی شود.

استفاده از متدهای خاص ویولن (هم شیوه‌ی ایرانی و هم شیوه‌ی غربی آن) برای آموزش سازِکمانچه در دوره‌ای توجه مدرسان موسیقی ایرانی را به خود جلب می‌نماید و این امر خود راهِ آموزش صحیح بر پایه ردیف‌ها و دستگاه‌های موسیقی اصیل را به بیراهه کشانید، زیرا هنرجو با صرف وقت فراوان برای یادگیری این تمرین‌ها فقط می‌تواند به تقویت تکنیک‌های فیزیکی‌ای بپردازد که هیچ سنخیتی با محتوای ردیف موسیقی ایرانی ندارد و پر واضح است که یادگیری ردیف‌ها و دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایران تکنیکِ خاصِّ خود را می‌طلبد. به هر حال این شیوه‌ی آموزش که قدمت چندانی هم ندارد موجب شد که نوازندگانی صرفاً قطعه‌نواز بوجود آورد که شاید به حق بتوان گفت که این نوازندگان در امر قطعه نوازی چه به صورت تکنوازی و چه به صورت گروه‌نوازی (البته با شکل و شمایل معاصر آن) راهِ دیگری را برای موسیقی ایرانی باز نمودند ولی از آنجایی که موسیقی ایرانی در بداهه‌پردازی‌ها شکل می‌گیرد این عده از نوازنده‌ها از این حقیقت مهم به دور مانده‌اند.

بررسی شیوه‌های مرسوم آموزش سازِ کمانچه از دور قاجار به بعد نیز موضوع بسیار مهمی است که در متنِ حاضر مورد بررسی واقع شد. دو شیوه در دوران قاجار و شیوه‌ی سومی در دوره‌های متأخر در امر آموزشِ سازِ کمانچه قابل بررسی است که در متن اصلی به آن‌ها اشاره می‌نمائیم.

موضوع دیگری که جهت شناخت جایگاه ساز کمانچه در موسیقی ایران ضروری به نظر رسید شناخت کمانچه از طریق رسالات کهن موسیقی ایران بود که در بخشی از متن به آن پرداخته‌ام.

همچنین وجود نام کمانچه در اشعار شعرای بنام، خود دلیلی بر حیات ساز کمانچه است که به آن اشاره‌ای نموده‌ام.

مسائل فنی در مورد شیوه‌ی استخراج تمرین‌های ویژه برای ساز کمانچه نیز مهمترین بخش این پایان‌نامه است که البته باید آن را فعلاً در مرحله‌ی یک پیشنهاد و طرح قلمداد نمود.

نگارنده‌ی متن هیچ گونه ادعایی در مورد اینکه این تمرین‌ها می‌تواند هنرجو را به طور کامل در راهِ آموزش تضمین نماید، ندارد. نکته‌ی اصلی در شکل‌گیری و استخراج این تمرین‌ها موضوع ردیف و دستگاه‌های موسیقیِ کلاسیکِ ایران، بعنوان مهمترین مرجع موسیقایی است که همه‌ی تمرین‌های استخراج شده با تکیه بر دستگاه‌ها و گوشه‌های آن‌ها شکل می‌گیرد. همچنین تمرین‌های استخراج شده در راه نوازندگی برای هنرجویان این ساز بسیار کاربردی هستند.

از آنجا که برای شناخت بهتر ساز کمانچه و دوره‌های حیات آن لازم است از موضوع فرهنگ و شاخصه‌ی آن موسیقی؛ در جامعه‌ی ایرانی صحبت نمائیم، لازم دانستم در قسمتی از متن درباره‌ی وجود ساز کمانچه در جامعه‌ی ایران به صورت اجمالی و کوتاه بپردازم که درخلال آن به شناخت ساز کمانچه در سده‌های پیشین که توسط محققین، دانشمندان و فیلسوفان و موسیقدانان صورت گرفته اشاراتی شده است.

در بررسی‌های انجام شده برای آگاهی بیشتر از دوره‌های حیات ساز کمانچه در قسمتی از متن به موضوع کمانچه و کمانچه نوازانِ دوران قاجار تا معاصر پرداخته‌ام که طی سه دوره‌ی اوج، فَترت و بازگشت از آن‌ها نام برده‌ام و در هرکدام متناسب با دوران و شرایط خاصِّ سیاسی ـ اجتماعی سعی شده به طرز تفکر و نگاه موسیقیدان‌های شاخص و تأثیرگذار بر موسیقی ایران و خصوصاً سازِ کمانچه در حد این متن اشاراتی نمایم.

طرح پیشنهاد شده در قالب این پایان‌نامه یعنی تدوین و تألیف متد آموزشی خاصِّ سازِ کمانچه، اندیشه‌ای بوده و هست که هر زمان هنرجو و هنرآموزِ ساز کمانچه را در امر آموزش به چالش می‌کشاند. شاید این پیشنهاد و طرحِ شیوه‌های استخراجِ تمرین‌هایی مبتنی بر ردیف‌ها و دستگاه‌ها تلاشی دیگر

در جهت شکل‌گیری ذهنیت‌هایی، منجر به تهیه و تدوین متدهای آموزشی برای ساز کمانچه باشد؛ تلاشی که می‌تواند زمینه سازِ تجمیعِ اندیشه‌ها و ذهنیت‌هایی شود که در راستای آموزش موسیقی مسیر خود را طی می‌کنند و در نهایت زمینه برای نشر وگسترش کتاب‌های آموزشیِ علمی ـ عملی فراهم شود. درپایان اینکه کوششی باشد برای تداومِ جریان‌های ذهنی در راستای آموزشی‌های هدفمند بر پایه مبانی علمی ـ عملیِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران.

فصل اول

کلّیات در مورد تاریخچه‌ی سازِ کمانچه

سابقه سازِ کمانچه بعد از اسلام در ایران

همان گونه که می‌دانیم بخش بسیار مهم هر پژوهش تاریخی در کتب و رسالات کهن نهفته است. موسیقی ایرانی علی رغم اصالت و قدمت تاریخی، متأسفانه تاریخ منظم و روشنی ندارد و هر چند براساس تقسیم‌بندی تاریخی می‌توان تاریخ موسیقی ایران را به دو دوره‌ی اصلی قبل از اسلام و بعد ازاسلام تقسیم کرد و حتی برای دوره‌ی اسلامی آن به نوبه‌ی خود چندین دوره‌ی فرعی قایل شد ولی اسناد تاریخی و مدارک مستند به قدری کم و پراکنده و حلقه‌های گم شده چندان زیاد است که تدوین تاریخ موسیقی ایران به صورت شایسته امکان پذیر نیست. (بینش،۱: ۱۳۷۰) بدیهی است که قواعد مربوط به علم موسیقی علاوه بربیان مسایل بنیادی و نظری این علم، بیانگر موضوع‌های تاریخی و فراز و نشیب‌های خود طی قرون متمادی است.

از دوره‌ی قبل از اسلام هیچگونه سند کتبی و نوشته‌ای در زمینه‌ی موسیقی ایرانی در دست نیست و حتی در بین آثار بازسازی شده‌ی فارسی میانه در قرون اولیه‌ی بعد از اسلام تألیف مستقلی در این باب وجود ندارد. (همان)

ورودِ اسلام به ایران دوران جدید حیاتِ موسیقایی است که شاهد رشد موسیقی در سده‌های اول هجری هستیم. ابـراهیـم و اسحـاق موصـــلی[۴]، فارابی[۵]، ابوعلی‌سینا[۶]، صفی‌الدین ارمـوی[۷]، عبدالقادرمراغی[۸]، قطب‌الدین شیرازی[۹] و غیره از جمله موسیقیدان‌هایی هستند که پرچم پر آوازه‌ی موسیقی ایرانی را افراشته نگه داشتند و هم در عمل و هم در تدوینِ مبانیِ نظری این فن کوشش‌ها نمودند.

استاد تقی بینش معتقد بودند که آنچه در خصوص علم موسیقی در کتاب های قدیم و به تبع آن‌ها در آثار بعدی و یا در شعر شاعرانی چون فردوسی و نظامی و منوچهری دیده می‌شود، به نوعی جنبه‌ی سخن‌پردازی یا داستانسرایی و تخیل دارد نه تحقیق علمی و مستند. و گاهی بعضی از روایت‌ها را افسانه‌ای بیش تصور ننموده‌اند همچون اطلاعات مربوط به اشخاص چون باربد، نکیسا، سرکس و رامین[۱۰]، از سوی دیگر ایشان معتقد بودند چون در هر افسانه‌ای مغزی از حقیقت می‌تواند

پنهان شده باشد و نمی‌توان سراسر اقوال پیشینیان را بی‌اساس و خالی از رعایت امانت دانست از آنجا که موسیقی در حقیقت یکی از عالیترین و اصیلترین تجلیات روح بشر محسوب می شود، قرائن و شواهد موجود سابقه‌ی تاریخی بسیار طولانی و نظام علمی دیرپایی را برای موسیقی ایرانی تأیید می‌کند. (همان: نقل به اختصار)

ما نیز با اعتقاد به اصلِ اخیر که استاد تقی بینش به آن اشاره نموده‌اند بخشی از این رساله را به بررسی و شناخت سازکمانچه در قرون اسلامی، با توجه به رساله‌های موجود در موسیقی ایران، به اختصار به آن اختصاص می‌دهیم. بدیهی است که شرح و توضیح کامل مربوط به محتوای این رساله‌ها در این مقال نمی‌گنجد و در حوزه‌ی کاری این پژوهش و پژوهشگر نیست و صرفاً جهت آگاهی از وجود ساز کمانچه و یا سازی از این خانواده به این موضوع به اختصار اشاره می کنیم.

در این بخش سعی شده با توجه به مهمترین رساله‌هایی که در اختیار پژوهشگر بوده به این موضوع پرداخته شود.

کمانچه به روایت رسالات کهن موسیقی ایران

الموسیقی الکبیر

ابونصر محمد طرخان در فاراب ماوراء النهر متولد شد. (بافنده اسلام دوست،۷: ۱۳۷۵) و (۳۳۹ هـ/ ۹۵۰م) در گذشته است. (بینش،۸۴ : ۱۳۸۰) فارابی در علم موسیقی دو اثر گرانبها با نام‌های کتاب **الموسیقی الکبیر و کلام فی الموسیقی و احصاء العلوم** و کتاب **فی الاحصاء الایقاع** داشته که درباره وزن یا ریتم به رشته تحریر درآورده و متأسفانه فقط کتاب الموسیقی الکبیر وی به جای مانده است.

فارابی این فیلسوف بزرگ کتاب الموسیقی الکبیر خود را به دو قسمت تقسیم نموده که قسمت اول داخل شدن به هنر موسیقی است و قسمت دوم فقط به هنر موسیقی اختصاص دارد. فارابی در این کتاب از سه هنر نام می برد و کتاب بر این سه هنر استوار است به قرار زیر:

ـ هنر اول در مورد اسطقسات یعنی اصول اولیه و ارکان اصل موسیقی

ـ هنر دوم درمورد سازهای موسیقی و نغمه های محسوس در آن

ـ هنر سوم در مورد آواز

کتاب الموسیقی الکبیر را فارابی برای وزیر ابن جعفر محمد بن قاسم کرخی و به عبارتی کرجی وزیر ابن‌عباس راضی بالله در سال ۳۲۲ ـ ۳۲۹ هـ نوشته است. کتاب الموسیقی الکبیر گویا دو جلد بوده است که از جلد دوم آن اثری در دست نیست. (بافنده اسلام دوست، ۱۴: ۱۳۷۵)

همانگونه که ذکر آن رفت فارابی هنر دوم را به شناخت سازها و نغمه‌های محسوس آن ها در موسیقی اختصاص داده است. فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر از سازهای متداول زمان خود از جمله عود، طنبورـ بغدادی، طنبور خراسانی، میزامیر(انواع نی)، سُرنا، رباب[۱۱]، معازف (سازهای رشته‌ای آزاد) و همچنین کوک سازهای رشته‌ای و مقایسه‌ی نغمات بعضی از سازهای بادی و رشته‌ای می‌پردازد. فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر اینگونه می‌گوید: « نغماتی که از رباب استخراج می‌شود از دو سیم آن می‌باشد

و چه بسا که رباب یک سیمی نیز وجود دارد ولی در رباب دو سیمی باید دو سیم با هم برابر و دارای یک ضخامت باشد که البته دو سیم با ضخامت متفاوت هم دیده شده که از منظرضخامت مثل سیم دوم و سوم عـود مـی‌باشد. رباب سه یا چهار سیم هم زیاد است که دو سیم آن مثل سیم دوم عـــود می‌باشد.» (بافنده‌اسلام دوست، ۱۰۶: ۱۳۷۵) در ادامه به سیمگیر این ساز با نام «زیبیه» که شبیه سیمگیر طنبور است اشاره می کند و اضافه می کند که سیم‌ها پس ازعبور از روی خرک که روی کاسه ساز قرار گرفته بطور موازی به سرپنجه کشیده شده به دور گوشی‌ها بسته می‌شود. همچنین اشاره می‌کند که این ساز بدون دستان است و توسط انگشت‌ها نغمه‌های موسیقایی از آن تولید می شود (همان: نقل به اختصار)

فارابی به انواع و اقسام رباب با نام رباب شاعر، رباب مصری، رباب مغربی و رباب ترکی که به «ارنبه» معروف است اشاره دارد. (همان: ۱۰۷ . نقل به اختصار)

فارابی محل انگشت‌گذاری‌ها روی دسته ساز را با حروف ابجد نشان داده است. رایج‌ترین کوک رباب را کوک وسطی می داند.

از کوک‌های دیگر معروف بنصر و خنصر نیز نام برده است. همچنین کوکی معرفی می‌نماید که اگر نوازندگان بخواهند رباب و عود و رباب و طنبور را با هم همخوان نمایند بتواند از آن کوک استفاده کنند.[۱۲]

مجمل الحکمه[۱۳]

دومین رساله‌ای که باید به آن اشاره کنیم بخش موسیقی ترجمه‌ی فارسی کتاب **مجمل الحکمه** در حقیقت ترجمه‌ی ملخصی از رساله‌ی پنجم از «**القسمه الریاضی**» متن عربی «**رساله اخوان الصفا و خلان‌الوفاء**» محسوب می‌شود، گذشته از آن که یکی از قدیمی‌ترین آثار بازمانده‌ی فارسی در زمینه‌ی موسیقی اصیل ایرانی به شمار می‌رود، از لحاظ زبان و ادب فارسی نیز شایان توجه و درخور اهمیت است. (بینش، ۳۱: ۱۳۷۱)

در رساله‌ی مذکور مبحث مربوط به آلات یا سازها بسیار مختصر و در عین ایجاز متضمن مطالب قابل توجهی است. (همان: ۳۷. نقل به اختصار)

عبارات پایانی یا قسمت‌های آخر بخش موسیقی ترجمه‌ی «مجمل الحکمه» را به دلیل نبودن در متن عربی رسائل باید فرع آزاد بودن ترجمه یا محصول سلیقه‌ی برگرداننده دانست. (همان: ۳۹) اما عبارتِ « و نوعهای دیگر ساخته‌اند چون ... و کمانچه کی ساحران نهاده اند...» در عین حال که به لحاظ ذکر کمانچه می‌تواند یکی ازقدیمی‌ترین شواهد اسم این ساز در نثر فارسی باشد، تا حدی مبهم به نظر میرسد و معلوم نیست اگر ساحران مفهوم لغوی خود را داشته باشد چه می‌کرده‌اند و چگونه از کمانچه وسازهای دیگر استفاده می‌کرده‌اند. البته این احتمال را نیز می‌توان داد که ساحران با مفهوم کنایی به معنی هنرمندانی باشد که با نواختن آهنگ‌های سحار و دلفریب به تعبیری سحر آفرینی می‌کرده‌اند. (همان) در متن اصلی نیز اینگونه آمده است: «و این موسیقی اصلی عظیم است و درسحرگاه تأثیری تمام از آنک هر دعا که با موسیقار بود اجابت او زودتر بود، چنانک بزرگان سحرگاه نی زدن و بربط زدن فرموده‌اند. و نوعهای دیگر ساخته‌اند چون نای انبان و صفّاره و رباب و کمانچه[۱۴] که ساحران نهاده‌اند تا هم زنند و آنچ ایشان را مراد بود گویند».

مقاصد الالحان ـ شرح الادوار

عبدالقادر مراغی (در گذشته‌ی ۸۳۸ هـ . ۱۴۳۴م) در آثار گرانبهای خود از جمله **مقاصدالالحان و شرح الادوار** (شرحی بر کتاب الادوار صفی الدین ارموی) که از امتیازات این آثار به فارسی بودن آنهاست، در رده‌ی سازهای متداول زمان خود به کمانچه و سازهایی شبیه آن اشاره می‌نماید.

عبدالقادر مراغی در مقاصد الالحان ذیل عنوان « فصل در اسامی آلات الحان و مراتب آنها» اینگونه اشاره می‌نماید: [...] و آنها برسه قسم اند بقول بعضی چهار : اول حلوق انسانی، ثانی آلات ذوات‌النفخ. ثالث آلات ذوات الاوتار. رابع کاسات و طاسات و الواح [...] (بینش،۱۲۳: ۱۳۴۴)

سپس در رده‌بندی سازها اینگونه بیان می دارد که « اما آلات [ذوات] الاوتار مقیدات ...» (همان) و سپس ازسازهای کمانچه و غَژَک و نای طنبور در این رده نام می‌برد که آن‌ها را جزو مجرورات یعنی کمانه دار یا به اصطلاح امروز آرشه‌ای[۱۵] می‌داند.

عبدالقادر مراغی در توضیح ساز « نای طنبور» اینگونه بیان می‌دارد که :

« اما نای طنبور و آن از مجروراتست و شاید اگر برطنبور شروانیان کمانه کشند و بأصابع تصرف کنند در نغمات و این در تألیف لحنی همان حکم وترین دارد.» (همان: ۱۲۸)

در مورد کمانچه درمقاصد الالحان آمده است: « اما کمانچه و آن از آلات مجروره است و بعضی آن‌را از پوست جوز هندی سازند و از موی اسپ بر آن وتر بندند و بعضی دیگر کاسه‌ی آنرا از چوب تراشند و بران وتر از ابریشم بندند و البته (۷۱ ب) بر روی آن پوست کشند که آن پوست دل گاو باشد و اما نوع ثانی کمانچه احسن والذ بود و طریقه‌ی اصطخاب[۱۶] معهود آن چنان باشد که نعمه‌ی مطلق وتر اسفل آنرا مساوی نغمه‌ی ثلاثه ارباع مافوق آن سازند. اما غیرمعهود بحسب اقتضای ارادت مباشر هر چون که خواهند سازند «و آنرا بکمانه در عمل آورند.» (همان: ۱۳۲)

عبدالقادر مراغی در مقاصد الالحان از سازِ «غَژَک»[۱۷] نیز نام می‌برد و بیان می‌دارد که: «اما غژک و آن هم از آلات مجروره است و کاسه و سطح چندانچ دفّی باشد و بر سطح آن پوست کشند و بکمانه در عمل آورند و بران ده وتر بندند. اما آنچ جز کمانه بر آن باشد دو [و] تر طرفین بود و آن دو وتر بلندتر بود از بواقی اوتار و مرور کمانه بر اوتار باقیه نباشد و آن هم حکم کمانچه[ای] دارد اما کمانچه احسن و الطف ازآنست.» (همان)

نکته‌ی قابل اشاره در مورد ساز رباب به گفته‌ی عبدالقادر مراغی این است که ایشان می فرماید: «اما رباب و آن سازی بود که بعضی بر آن سه وتر بندند و بعضی چهار و بعضی پنج و اوتار آن مزوج[۱۸] بندند چنانک هر دو وتر ار حکم یک وتر باشد و اصطخاب معهود آن همچون اصطخاب معهود عود باشد.» (بینش،۱۲۸: ۱۳۴۴)