



از بخارا تا بدخشان

موسیقی مردمی فارسی‌زبانان تاجیکستان و ازبکستان

FROM BUKHARA TO BADAKHSHAN

Folk Music of Persian-Speaking People of Tajikistan and Uzbekistan

CD-1

1.

00:00

۱. تصنیف در مقام راست، دور روان
۲. پیشرو در مقام اوج، دور فتح ضرب
۳. پیشرو در مقام بیاتی، دور دویک
۴. پیشرو در مقام صبا، دور ثقیل
۵. تصنیف در مقام راست، دور دویک
۶. پیشرو در مقام بوسلیک، دور ثقیل
۷. پیشرو در مقام چارگاه، دور دویک
۸. پیشرو در مقام حسینی، دور روان
۹. تصنیف در مقام سه‌گاه، دور جورجونا
۱۰. پیشرو در مقام محیر، دور دویک
۱۱. پیشرو در مقام عزال «بوستان»، دور دویک
۱۲. پیشرو در مقام صبا ناز و نیاز، دور کبیر
۱۳. تصنیف در مقام نهایوند، دور سماعی

Total Time: 00:00

CD-2

1.

00:00

۱. پیشرو در مقام بیاتی، دور روان
۲. پیشرو در مقام صبا، دور فتح ضرب
۳. پیشرو در مقام ماهور، دور دویک
۴. تصنیف در مقام ماهور، دور صوفیان
۵. پیشرو در مقام نوا، دور مخمس
۶. پیشرو در مقام بیاتی، دور صوفیان
۷. پیشرو در مقام ماهور، دور مخمس
۸. پیشرو در مقام پنجگاه «گلستان»، دور دویک
۹. تصنیف در مقام پنجگاه، دور سماعی
۱۰. پیشرو در مقام راست، دور نیم ثقیل
۱۱. پیشرو در مقام پنجگاه، دور ثقیل
۱۲. پیشرو در مقام نوا، دور کبیر
۱۳. پیشرو در مقام محیر «کومه»، دور دویک
۱۴. تصنیف در مقام حجاز، دور صوفیان

Total Time: 00:00

سرخانه

آن دسته از علاقه‌مندان موسیقی سده‌های گذشته‌ی ایران، که اثر «شوق‌نامه» را شنیده و فیلم «شش قرن و شش سال» را دیده‌اند، به یاد دارند که در انتهای فیلم، آقای درویشی ضبط قطعاتی را بشارت می‌دهند به نام «عجم» که «کوتاه‌ترند و به پیچیدگی تصنیف‌های مراغی نیستند.» از آن «حرف» تا این «عمل» که حاصلش اکنون پیش روی شماست، فاصله بسیار افتاده‌است که شرحش را به اختصار خواهم گفت. باز بد نیست اشاره کنم به آخرین سکانس فیلم، آنجا که اعضای گروه «عبدالقادر مراغی» خداحافظی می‌کنند و از منزل آقای درویشی و لاجرم از کادر دوربین خسته‌ی مجتبی میرتهماسب (که بیش از صد و شصت ساعت راش از فعالیت گروه تهیه کرده‌بود) بیرون می‌روند. آن صحنه برشی کوتاه از جلسه‌ی طولانی آخرین دیدار اعضای گروه در پروژه‌ی «شوقنامه» است. همان روز آقای درویشی با اشتیاق بحث ضبط قطعات عجم — که آن زمان برای اغلب اعضای گروه یکسره مجهول بود — را پیش کشیدند. اما اعضای گروه خسته بودند از جلسات پی‌درپی تمرین و ضبط و بحث روی فلان نت و بهمان دور ایقاعی و باقی مجهولاتی که طی چند سال بر آنها گذشته‌بود. این بود که ایشان ایده را مسکوت گذاشتند و اعضای گروه را بدرقه کردند. اما دوربین میرتهماسب نشان می‌دهد آن که بیش از همه و در طی سالیان بار پروژه‌ی شوقنامه را به دوش کشیده‌بود چه خیالی در سر داشت و آنچه امروز در دسترس شماست، حاصل پیگیری مداوم همان خیال و نیز همدلی نوازندگانی است که در گروه باقی ماندند و کار را به سامان رساندند. پس همین‌جا، همین اول کار شایسته‌است درود بفرستم به همت تک‌تک همراهان و دست‌اندرکاران این اثر که با عشق و مداومت آن خیال را به واقعیت صوتی تبدیل کردند.

خانه‌ی دوم: همنشینی دوباره‌ی اعضای گروه مراغی

یک سالی گذشته بود از آن جلسه‌ی اختتامیه، که آقای درویشی ندا دادند برای همنشینی دوباره. به نظر می‌رسید با گذشت زمان طولانی از آخرین مراحل ضبط پروژهِی قبلی، دشواری‌ها فراموش شده و تنها شیرینیِ همنشینی با دوستان به یاد مانده‌باشد. آقای درویشی شرایط را مساعد دیدند و دوباره بحث ضبط این قطعات را پیش کشیدند. گفتند که این قطعات کوتاه‌تر و ساده‌ترند. گفتند که اینها بر خلاف قطعاتِ منسوب به مراغی در دسترس‌اند. گفتند که آنچه در این چند سال از سر گذرانده‌ایم، آن همه راه و بی‌راه که رفته‌ایم، آن جدل‌ها که سر جمله‌ها و موتیف‌ها و ده سنت بالا و پایین‌نت‌ها کرده‌ایم، کار را برایمان آسان می‌کند؛ راه را برایمان هموار می‌کند. حرفِ حساب بود و جواب نداشت و به نظر می‌رسید سکوتِ اعضا علامت رضاست. اما کم‌کم صداهای مخالف به گوش رسید که البته همه به حق بود. گرفتاری کم نبود و مشکلات اساساً به مسائل فنی محدود و مربوط نبود. یکی سفر خارج در پیش داشت، یکی ساکن شهرستان بود و تجربه‌ی قبلی امانش را بریده بود، یکی از قبل پروژه‌های دیگر تعریف کرده بود برای خودش، یکی با نفس اجرای قطعاتی که باز «منسوب» بودند به آهنگسازان ایرانی مسأله داشت و ... حاصل کار اینکه قرار شد تمرینات با آنها که عجالتاً موافق بررسی قطعات عجمی بودند شروع بشود، تا بعد چه پیش آید.

از هفته‌ی بعدش تمرین را شروع کردیم در منزل آقای درویشی. روال کار این بود که خانم ساناز نخجوانی که در آن دوران مشغول تحصیل اتنوموزیکولوژی در دانشگاه استانبول بود، قطعات عجمی را از منابع مختلف برای آقای درویشی ارسال می‌کرد و ایشان به تعداد اعضای گروه نسخه آماده می‌کردند و در اختیار دوستان قرار می‌دادند و هر جلسه یکی دو قطعه را مرور می‌کردیم. اما این بار هم مشکلات کم نبود. اولین مسأله تصمیم برای نظام فواصل بود. در

پروژه‌ی قبلی فواصل بر اساس رسالات مراغی محاسبه و اجرا شده بود. اما این بار به پیشنهاد خانم نخجوانی قرار شد نظام فواصل موجود در موسیقی کلاسیک ترکیه به عنوان مرجع در نظر گرفته شود. با این حال همین نظام مرتب و مدون هم به گوش نوازندگان گروه آشنا نبود. جدای از این، تنوع قطعات زیاد بود و احساس می‌کردیم با تعداد نامحدودی قطعه‌ی نامفهوم طرف هستیم. به پیشنهاد آقای درویشی، قرار شد قطعات بین نوازندگان تقسیم و هر نوازنده‌ای روی تعدادی از قطعات متمرکز شود و اگر موفق شد صدایی موسیقایی از قطعه بیرون بکشد، حاصل کار را به گوش دیگر اعضای گروه برساند. این مرحله‌ی کار هم چندان نتیجه‌بخش نبود و باز احتمالاً اگر پیگیری و اصرار آقای درویشی نبود، کار متوقف می‌شد. قطعات بسیار پراکنده بودند و با اتکا به جدول فواصلی که خانم نخجوانی در اختیار گروه گذاشته بودند، هنوز صدای دلپذیری به گوش نمی‌رسید که نوازندگان را به سرمایه‌گذاری معنوی روی چنین پروژه‌ای که معلوم نبود کی ممکن است به سرانجام برسد ترغیب کند.

به دلیل گرفتاری اعضای گروه و مشکلات روزمره، تمرینات جسته گریخته و در حد امکان اعضای گروه انجام می‌شد تا اینکه در ابتدای یکی از جلسات تمرین، آقای درویشی توضیح دادند که به دلیل درگیری هم‌زمانشان در چند پروژه‌ی آهنگسازی و موسیقی مقامی، و نیز به واسطه‌ی دقت و پیگیری من در آن مدت، تصمیم گرفته‌اند مدیریت این پروژه را به من بسپارند و با موافقت و بزرگواری بقیه‌ی اعضای حاضر در جلسه، قرار شد سرپرستی ادامه‌ی کار به عهده‌ی من باشد و ایشان دورادور پی‌گیر پیشرفت کار باشند. من در اولین قدم با تمامی اعضا جداگانه صحبت کردم و خواهش کردم حضور یا عدم حضور قطعیشان را اعلام کنند. معذوریت‌ها و گرفتاری‌ها را هم می‌دانستم و با تک‌تک دوستانی که به هر دلیل نمی‌توانستند در تمرینات گروه حاضر باشند، همدل بودم. در نهایت نتیجه این شد که تمرینات با ترکیب

قطعی نی، عود، کمانچه، قانون و دایره‌ی ترکی ادامه پیدا کند. ضمناً با توجه به تجربه‌ی مواجهه با قطعات پراکنده‌ای که به دستمان می‌رسید، به اعضای گروه پیشنهاد کردم برای این که کار سر و شکلی پیدا کند، خودمان را به یک منبع و تعداد معینی از قطعات محدود کنیم که مورد قبول واقع شد و از آن مقطع مرجع ما در انتخاب پیشروها، شد کتاب «موسیقی علی وجه الحروفات» به قلم دیمتری کانتیر و به تصحیح «یالچین تورا». جدای از این، از خانم نخجوانی که نوازنده‌ی ساز قانون گروه هم بود و با استفاده از پرده‌گردان، امکان اجرای دقیق فواصل رایج در موسیقی کلاسیک ترکیه را داشت، خواهش کردم قطعات انتخاب شده از کتاب کانتیر اوغلو را با همان فواصلی که به واسطه‌ی حضور و تحصیل در ترکیه به خوبی در گوش داشت برای ما اجرا و ارسال کند و بدین ترتیب کار آماده‌سازی قطعات برای تمرین تکمیل شد.

خانه‌ی سوم: گل‌هایی «از گلستان عجم»

در همان اولین جلسه‌ی تمرین با ترکیب جدید سازها، تصمیم گرفتیم با توجه به تجربه‌ی اجرا و انتشار مجموعه‌ی شوقنامه و حواشی به وجود آمده در آن زمان، این بار از دعوای حیدری-نعمتی صحت انتساب این قطعات به آهنگسازان «ایرانی» و نیز تعلق قطعی تصنیف‌ها به مجموعه‌ی تثبیت‌شده‌ی عجم‌ها دور بمانیم و دور هم ماندیم. همان زمان و حتی پیش از شروع تمرینات، همه می‌دانستیم که در مورد نسب ایرانی آهنگسازان قطعات عجم تردیدهایی وجود داشته و دارد. برآیند ایده‌ی جمعی دوستان هم این بود که اگر در مجموعه‌ی شوقنامه تلاش ما پایبندی تا حد ممکن به فضای موسیقایی دوران تیموری یا دست‌کم بازنمایی آن بود، اگر برای مثال یکی از تصنیف‌های اجرا شده را به صرف تشکیک در صحت انتساب به مراغی از مجموعه حذف کردیم، اگر جملات - حتی بعضاً نامفهوم - سازی را به صرف تعهد به نت پیش رویمان

در کلیت قطعه حفظ کردیم، اگر برای انتخاب نزدیک‌ترین دور ایقاعی به آنچه نوشته شده بود اما به وضوح نامتناسب با قطعه بود وقت بسیار صرف کردیم، اگر از تزئینات رایج در اجرای سازها و به خصوص در اجرای دور ایقاعی پرهیز کردیم که مبادا نسیم ملایم آزادی فضای فرضاً تک‌بعدی منسوب به شش قرن پیش را بشکنند، نرمش کند، امروزی‌اش کند و احیاناً «اصالت»ش را مخدوش کند، این بار رها کنیم این داستان‌ها را. این بار به «صدا»ها گوش کنیم.

با شروع دور جدید تمرینات، با بررسی دقیق‌تر کتاب کمیاب کانتیمیر اوغلو به تصحیح «یالچین‌تورا» که در گذشته آقای درویشی شخصاً با دشواری از استانبول تهیه کرده بودند، همی قطعاتی که با عناوین «عجمی» یا «عجملر» یا «عجملرین» متمایز شده بودند را از نظر گذرانیدیم و در نهایت بیست قطعه را برای اجرا انتخاب کردیم و کار سر و شکل مرتبی پیدا کرد. جدای از این قطعات «پیشرو»، تعدادی تصنیف هم از همان ابتدای کار در بین قطعاتی که خانم نخجوانی فرستاده بود به چشم می‌خورد که نمی‌دانستیم در موردشان چه تصمیمی باید گرفت. به جز تصنیف معروف «هم قمر، هم زهره و هم مشتری در آسمان» که با صدای خوانندگان متعدد در ایران و خارج از ایران اجرا شده، بقیه‌ی تصنیف‌ها نه چندان آشنا بودند، و نه چندان قابل ردیابی در معدود کتاب‌های مرجع موسیقی کلاسیک ترکیه. اما همگی شعر فارسی داشتند (هر چند مخدوش و گاه در بعضی کلمات و عبارات به کلی ناخوانا و نامفهوم) و ضمناً از طرف دانشگاهیان به عنوان قطعات «عجم» و «ایرانی» شناخته می‌شدند. در نهایت با توجه به رویکرد اصلی ما در این مجموعه، که تأکید آن بیشتر بر نزدیکی به فضای شنیداری ایرانی بود تا تحقیق در صحت انتساب قطعات، تصمیم جمع بر این شد که این تصنیف‌ها هم در کنار پیشروهای عجمی کانتیمیر در مجموعه باقی بمانند. برای حل مشکل شعر تصنیف‌ها با دوست و هنرمند گرامی نگار بوبان که هم در این پروژه و هم در کارهای مشترک متعددام همیشه نقطه‌ی اتکای

من بوده است نشستیم و چاره جستیم. به نظرمان رسید بهترین کار برای آن تصنیف‌هایی که شعرشان غیرقابل استفاده است، جایگزینی آنها با اشعار بزرگان ادب فارسی است — در همان وزنی که از شعر اصلی استخراج کرده بودیم. بدین ترتیب زحمت انتخاب شعر برای تصنیف‌ها به دوش خانم بویان افتاد که الحق ابیات مناسبی هم انتخاب شده است. این تصنیف‌ها برخلاف تصنیف‌های بعضاً پیچیده‌ی «شوق‌نامه» ساده و روان هستند و انتشارشان این حُسن ضمنی را هم دارد که به همه‌ی کسانی که خواننده‌ی حرفه‌ای نیستند، اما دو دانگ صدایی دارند امکان همراهی و هم‌خوانی با تصنیف‌ها را می‌دهد — چیزی که در گذشته نه تنها رسم بود، بلکه جزء لاینفک موسیقی ما به‌شمار می‌رفت اما امروز به واسطه‌ی هرچه پیچیده‌تر شدن تکنیک‌های خوانندگی به‌کلی فراموش شده است.

همچنانکه آقای درویشی پیشینی کرده بودند، تجربه‌ی چندساله‌ی سر و کله زدن با قطعات منسوب به عبدالقادر سخت به کار آمد و از زمانی که کار را با ترکیب جدید گروه به دست گرفتیم، با هشت جلسه تمرین، به مرحله‌ی ضبط رسیدیم و از آن شگفت‌انگیزتر، در بازه‌ی زمانی دو روز کاری در هفتم و هشتم آذرماه ۱۳۹۲، بیست و هفت قطعه ضبط شد. شایسته است بر اهمیت هوش و دقت و همت و مسئولیت‌پذیری دوستانم — نه در طول تمرین و ضبط این کار، بلکه در طول سالیان متمادی، در خلوت یا در کار گروهی — تأکید کنم، که این کار را به بهترین نحو و در کوتاه‌ترین زمان ممکن به سرانجام رساندند.

این که چه اتفاقی در پروسه‌ی ضبط این مجموعه افتاده است که کاری با بازده‌ی چنین کم‌نظیر، چنان به چاله افتاد که امروز پس از سال‌ها در شُرف انتشار است، شرح جان‌گذاری دارد که بماند برای هرگز، هرچند که اهل فن خود به فراست درخواهند یافت. اما واجب است از بی‌گیری و زحمات بی‌دریغ دوست عزیز و هنرمند یگانه سیامک جهانگیری تشکر کنم که با

صرف وقت بسیار، فایل هایی را که از دست رفته می نمود زنده کرد و خودش هم زحمت میکس و مستر کار را کشید. این اثر اگر امروز در دسترس است، بیش از همه مدیون اوست.

خانه‌ی آخر: سپاسگزاری

امروز که کار به اتمام رسیده و در اختیار شما دوستداران موسیقی جدی ایران قرار می‌گیرد، واجب است سپاسگزاری کنم از سروران و دوستانم:

متشکرم از آقای محمدرضا درویشی که اگر همت و پیگیری ایشان نبود در زمانی که همه دست‌شسته بودیم از انتشار اثر، امروز این کار پیش روی شما نبود. ایشان بزرگوارانه و متواضعانه در تمام طول این مسیر همواره به ما اعتماد داشتند، از هیچ کوششی برای پیشرفت کار دریغ نکردند و اعتبارشان را پشتوانه‌ی کار ما قرار دادند.

متشکرم از سیامک جهانگیری که نوازندگی بی‌نقصش کمترین کار در این پروژه بوده است. به لطف او این کار دوباره زنده شد، آواز تصنیف‌ها در محیط صمیمی او ضبط شد و میکس و مسترینگ سنگین و وقت‌گیر بیست و هفت قطعه را هم خودش انجام داد. این پروژه به ویژه مدیون اوست.

متشکرم از سامر حبیبی عزیز. نوازنده‌ی حرفه‌ای و بی‌حاشیه‌ای که حضورش در هر گروهی مغتنم است. کم‌حرف و بی‌ادعا است و بسیار دقیق. این را بعدتر وقتی کارگاه سازسازی‌اش را دیدم بهتر و بیشتر فهمیدم. مفتخرم به کار و دوستی با او.

متشکرم از نگار بوبان که در فرهنگ و دانش موسیقی و مسئولیت‌پذیری کم‌نظیر است در بین آن دسته از اهالی موسیقی که در این دو دهه سعادت دیدارشان را داشته‌ام. نوازندگی عود به کنار، انتخاب اشعار تنها بخشی از کارهای بزرگی است که در این پروژه انجام داده است. از

همان ابتدا، زمانی که ساناز نخجوانی در ایران نبود، اولین قدم‌ها برای اجرای درست قطعات را با نگار پی‌ریزی کردیم. مدیون او هستم.

متشکرم از ساناز نخجوانی، که پشتوانه و نقطه اتکای ما در این پروژه بود. ساناز هرچند در مجموعه‌ی «شوقنامه» هم از ارکان گروه نوازندگان بود، اما از آنجا که این پروژه مستقیماً با زمینه‌ی مطالعاتی‌اش مرتبط بود، بار فنی شرح و تفسیر مقام‌ها و فواصل ناآشنای قطعات این مجموعه یکسره بر دوش او بود و در عین حال به واسطه‌ی تحصیل همزمان در استانبول، برای حضور در جلسات تمرین و ضبط هم سختی بسیار کشید.

متشکرم از آقای محمد موسوی، مدیر انتشارات ماهور که بیش از سی سال است پی‌گیر و خستگی‌ناپذیر جدی‌ترین آثار موسیقی این سرزمین را منتشر می‌کنند و با اعتماد و حسن نیت پیشنهاد انتشار این کار را هم بی‌هیچ حرف و سخنی پذیرفتند.

سهم خودم در این مجموعه را — هرچند که کمترین باشد — پیشکش می‌کنم به یاد و خاطره‌ی همراه و هم‌نفس آن سال‌هایم، معلم و هنرمند فقید «گلنار شهباززاده» که امروز «غایب است و در نظر است». شروع تمریناتمان مصادف شد با پیشرفت افسارگسیخته‌ی بیماری‌اش که همان موقع هم دوسالی بود تاب و توانش را گرفته‌بود. یادم نمی‌رود روزی را که به دلیل تشنج — که اواخر همدمش شده‌بود — و به اصرار دوستان جلسه‌ی تمرین را رها کردم تا خودم را به بالینش برسانم، نهیب زد که چرا کار به این مهمی را رها کرده‌ام. امروز در بین ما نیست که ثمره‌ی کار را ببیند. اما چه باک، یادش تا همیشه زنده است در دل من و شاگردانی که عطر مهربانی‌اش را بوییده‌اند.

نوروز ۹۹

بهزاد میرزایی

مروری کوتاه به تاریخ و موسیقی صفوی-عثمانی

اندیشه‌ی تشکیل حکومت صفوی پیش از شاه اسماعیل اول (۱۵۰۱ م.) ابتدا در ذهن شیخ صفی‌الدین اردبیلی شکل گرفت. شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۷۳۵-۶۵۰ ق.) نیای شاه اسماعیل اول، مؤسس سلسله‌ی صفویه در سال ۱۵۰۱ م. بوده، با این حساب شیخ صفی در حدود سال ۱۳۳۴ م. فوت کرده و از زمان فوت شیخ صفی تا زمان شروع رسمی سلسله‌ی صفوی توسط شاه اسماعیل اول حدود ۱۶۷ سال بوده یعنی $۱۶۷ = ۱۳۳۴ - ۱۵۰۱$ م.

در منبعی دیگر، مرگ شیخ صفی ۷۳۵ ق. ذکر شده است. او که در ابتدا مشی صوفیانه داشت و به تدریج شیعی و سپس دنیوی، آخرین میخ تابوت اندیشه‌ی صوفی مآب مرتبط با قدرت سیاسی را بر این تابوت کوبید و پس از آن جریان‌های مختلف صوفیه با افت و خیزهای نه چندان برابر در روند اضمحلال قدم گذاشته‌اند که تاکنون ادامه دارد. در این میان فرقه‌های صوفیانه‌ی شیعی در سیاست گوی سبقت را از فرقه‌های سنی ربودند.^۱

واقعیت این است که پس از انقراض سلسله تیموری، ایران آن زمان میان بازماندگان شیخ صفی‌الدین اردبیلی در شمال غربی ایران و برخی دیگر و بازماندگان سلسله تیموری در شرق و شمال شرقی ایران آن زمان به نوعی تقسیم شده بود تا اینکه با اضمحلال بازماندگان تیموریان، کل ایران بدست حکومت صفوی افتاد.

تشکیل سلسله صفوی یک آغاز مهم در دوران جدید تاریخ ایران بود و یک نقطه عطف.

۱. نگاه کنید به زرین کوب، عبدالحسینی، تصوب ایرانی در منظر تاریخی آن، تهران، سخن، ۱۳۸۳

و نیز: مهدی فدایی مهربانی. پیدایش اندیشه سیاسی عرفانی در ایران، از عزیز نسخی تا صدرالدین شیرازی، نشر نی

و نیز: شیخ بهایی و تبارش. احمد کسروی، تهران، پیمان، ۱۳۲۱

و نیز: میشل مزلوی، ترجمه: یعقوب آژند پیدایش دولت صفویه، تهران، گسترهف ۱۳۶۳

اما صفویان که اکثر مناطق ایران را به ضرب شمشیر به مذهب شیعه درآورده بودند، دو دشمن عمده داشتند: عثمانی سنی و ازبکان.

براساس تواریخ، کلا ۹ پادشاه در دوران صفوی با خصوصیات و شخصیت‌های مختلف بر ایران حکومت کردند:

۱. اسماعیل اول	م ۱۵۰۱
۲. تهماسب	م ۱۵۲۳
۳. اسماعیل دوم	م ۱۵۷۶
۴. محمد خدابنده	م ۱۵۷۷
۵. عباس اول	م ۱۵۸۷
۶. صفی	م ۱۶۲۸
۷. عباس دوم	م ۱۶۴۲
۸. سلیمان	م ۱۶۶۶
۹. حسین	م ۱۶۹۳

اسماعیل اول نخستین سلطان صفوی است. عاشیق‌های آذربایجان او را بنیانگذار صنعت و هنر موسیقی عاشیقی می‌دانند و چنانکه در تواریخ و تذکره‌ها آمده، او شوق زیادی به هنر و ویژه موسیقی داشته‌است و پس از او شاه عباس اول است که تا حدی به هنر و موسیقی و صوفی‌گری عنایت داشته‌است. بر عکس شاه اسماعیل اول، شاه تهماسب بود که بسیار خشک‌مزغ و دشمن هنرمندان و موسیقیدانان بشمار می‌رفت و فرمان‌های عجیب و غریب در قتل موسیقیدانان می‌داد.

گروگان‌گیری بسیاری از موسیقیدانان ایرانی توسط سپاه عثمانی در جنگ چالدران و نیز فرار بسیاری از نوازندگان و مصنفان در دوره‌ی شاه تهماسب و شاهان بعدی و پناهندگی آنها به

دربارهای عثمانی موجب شد که موسیقی درباری صفوی که خود میراث دربار هرات تیموری بود به عثمانی راه یابد.

هر یک از شاهان صفوی خصوصیات مخصوص به خود داشتند و بنا بر همین خصوصیات اوضاع کشور، مردم و موسیقیدانان نیز تغییر می‌کرد. مثلاً در دوره‌ی شاه عباس اول، که خود عنایتی به موسیقی و تصوف داشت، پس از آنکه ملاصدرا شیرازی در جلسه‌ای با حضور شاه به تنهایی از پس جمعی از علمای قشری دربار برآمد، حکم ارتداد گرفت و پس از مدتی در بدری نهایتاً به شیراز رفت. اما شاه عباس اول با همه‌ی اقتدارش نتوانست جلوی این حکم را بگیرد.^۲ در سلسله‌ی صفوی هر چه پیش می‌رویم، شاهد ضعیف‌تر شدن ارکان حکومت می‌شویم. همین روند را می‌توانیم در تسلسل شاهان عثمانی جستجو کنیم.

با نگاهی به تاریخ می‌بینیم که هر چه از عمر دو سلسله صفوی و عثمانی می‌گذرد، بنیاد هر دو سلسله روز به روز سستتر می‌شود. اما سلسله‌ی صفوی برافتاد و سلسله‌ی عثمانی تا اواخر قرن نوزدهم میلادی به حیات خود ادامه داد. شاهان صفوی هر کدام به نوعی و به گرایش‌های موسیقی برخوردار شدند و بجز شاه اسماعیل اول و تا حدودی شاه عباس اول چندان روی خوشی به موسیقی نداشتند، در حالی که سلاطین عثمانی، موسیقی را جزء ارکان مهم دربار خود

۲. صدرا شیرازی با طرح «حکمت متعالیه» پس از ۴۰۰ سال «حکمت خسروانی» سهروردی را دوباره زنده کرد و همین موضوع سبب عناد علمای قشری دربار شاه عباس اول شد. استادان ملاصدرا خود دو متفکر بودند. شیخ بهایی و میرداماد پس از آنکه از پایتخت قزوین به اصفهان انتقال یافت، صدرا همراه با دو استاد خود به اصفهان رفت.

طهماسب پایتخت را از تبریز که نزدیک حکومت عثمانی بود به قزوین آورد که از جنگ‌های یورشهای سپاهیان عثمانی به دور باشد، ویرانه‌های کاخ طهماسب هم اکنون در قزوین موجود است. با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان - مرکز ایران - به نیم از حمله‌های سپاهیان عثمانی تا حد زیادی کم شد.

می‌دانستند. این تناقض از کجاست؟

شاه اسماعیل اول بسیاری از هنرمندان و موسیقیدانان دربار هرات تیموری را به تبریز فراخواند و مکتب موسیقی هرات که بازمانده‌ی عبدالقادر مراغی بود به دربار شاه اسماعیل شیعی راه یافت. آرش محافظ در کتاب «عجلمر» می‌گوید: «اگرچه رفتن مولانا جلال الدین بلخی پس از حمله‌های مغول به آسیای صغیر و نهایتاً قونیه و اشاعه‌ی طریقت صوفیه مولویه در قونیه توسط پسر مولانا و حضور شعر فارسی و موسیقی ایرانی در عثمانی را بتوان نخستین ارتباط میان موسیقی ایران و عثمانی قلمداد کرد». اما خود آرش محافظ در جای دیگری از همان کتاب می‌گوید «موسیقی دربار عثمانی برای مدتی تحت تأثیر هنر تیموری دربار هرات بود» که خود این موسیقی تا مدت‌ها در دربارهای صفوی اجرا می‌شد. اینجا جای بحث پیرامون چند موضوع است که در حد بروشور یک آلبوم نمی‌گنجد!

حسین میثمی فهرست بلندی از برجسته‌ترین موسیقیدانان این دوره که امیر علیشیر نوایی در «مجالس النفاثس» و واصفی در «بدایع الوقایع» نوشته‌اند را در کتاب ارزشمند خود «موسیقی عصر صفوی» آورده است. دو کتاب فوق‌الذکر در کتابخانه‌های آستان قدس رضوی و نسخه‌کپی آنها در کتابخانه‌ی ملک تهران موجود است.

حسین میثمی به نقل از شاردن نقل می‌کند که سلطان سلیم اول نزدیک به سه هزار خانواده از صنعتگران و هنرمندان را به همراه خود به قسطنطنیه برد.

در میان نوشته‌ها، تذکره‌ها و تواریخ به اسامی قابل توجهی از موسیقیدانان ایرانی بر می‌خوریم که یا در جنگ‌های میان صفوی شیعی و عثمانی سنی به غنیمت گرفته شدند و یا خود از بیم جان به عثمانی پناهنده شدند: امام قلی نیزن، مقصود دفرن، حسن خان و پدرش محمد حافظ، شاه قلی کمانچه‌زن، شاه قلی قیچکی، مقصود نایی، حسن نایی، شیخ مراد نایی، شیخ مراد

قانونی، مولانا ناجی کرمانی، حیدربن شاه قلی، حسین قلی، چنگی کافر، سیهچه، میرمحمد عود زن، یوسف بنشقه، شاه قلی شش تاری، مراد آقا خواننده.

حسین میثمی همچنین اظهار می‌دارد که پس از شکست شاه اسماعیل اول از سلطان سلیم در جنگ چالدران، سلطان سلیم تاجران و موسیقیدانان تبریزی را به استانبول آورد. جالب است که اکثر آنها کسانی بودند که توسط شاه اسماعیل از هرات تیموری به تبریز آورده شده بودند. چنین استنباط می‌شود که شیوه‌های مراغی تا حدود ۱۰۶۷ ق در دربار صفوی رایج بوده و عناوینی چون: حافظ، قول، عمل و نقش هنوز رایج بوده است. این شیوه که اصل آن از مکتب هرات تیموری بود، توسط هنرمندان به دربارهای عثمانی راه یافت تا آنکه با پیدایش موسیقیدان بزرگ عثمانی اسماعیل دده افندی (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۶ م.) این موسیقیدان بزرگ تلاش کرد رد پاهای موسیقی ایران را تا حد ممکن از موسیقی عثمانی بزدايد و عناصر دیگر از نظر فرم و فاصله که ترکی بودند را جایگزین عناصر ایرانی نماید. نگارنده تعدادی از آثار دده افندی را که با چاپ سنگی به چاپ رسیده در آرشيو خود دارد. شاید بتوان چنین فرض کرد که پس از دده افندی، آثار مصنفان ایرانی «عجملر» نامیده شدند با آنکه تاریخ حیات ده افندی پیش از کانتیمر بوده است و ما از کجا بدانیم که عنوان «عجملر» را کانتیمر ابداع کرده است؟

کلاً عثمانی‌ها به هر غیر عثمانی، اعم از فارس، گرجی، ارمنی و ... «عجملر» می‌گفتند. اما از آنجا که غالب موسیقی‌های اجرا شده در دربارهای عثمانی توسط نوازندگان و مصنفان ایرانی انجام می‌شد و به همراه شعر فارسی بود، می‌توان «عجملر» را بیش از دیگر ملیت‌ها و اقوام، به فارسی زبانان و ایرانی‌ها منسوب دانست. اما جدای از فعالیت‌های اسماعیل دده افندی در عثمانی برای زدودن رنگ و بوی موسیقی ایرانی و ترکی کردن هر چه بیشتر آن، مکتب موسیقی هرات در دربار صفوی نیز سرنوشتی بهتر نداشت. دربارهای صفوی (به غیر از دربار شاه اسماعیل اول

و تا حدودی شاه عباس اول) سه مشکل عمده با موسیقی داشتند: اول حرمت موسیقی تحت لوای شرع در مذهب شیعه، دوم حذف آن نوع موسیقی که از مکتب هرات بعنوان سلسله پیشین به آنان ارث رسیده بود و سوم رقابت با سلاطین عثمانی که هنوز موسیقی هراتی صفوی را در دربارهای خود اجرا می کردند. این سه عامل باعث شد که شیوهی قدیم مکتب هرات به تدریج از دربارهای صفوی حذف گردد.

در دوران صفوی مخصوصاً از دورهی شاه عباس اول ایران از وضعیت ملوک الطوائفی به صورت یک کشور با مرکزیت سیاسی متمرکز درآمد. با یکپارچه شدن ایران، تغییرات مهمی ایجاد شد. ساخت ابنیه و ساختمانها (اعم از مساجد بزرگ؛ مدارس دینی؛ کاخها؛ خیابانها؛ کاخ چهلستون و عمارت عالی قاپو و میدان نقش جهان)، تحکیم خط نستعلیق به عنوان خط رسمی که از دورهی تیموری آغاز شده بود، ساختن صدها کاروانسرا در اقصا نقاط کشور برای ارتباط میان شهرها و سپردن سازهایی چون عود و قانون به ترکها و عربها و فراموش کردن چنگها و بازمماندهای موسیقی تیموری و ساختن بازارهای بزرگ، همهی اینها تغییراتی بود که در دورهی صفوی رخ داد و باعث ایجاد یک حکومت مرکزی در سرتاسر ایران شد.

با ضعیف شدن قدرت سلاطین صفوی بخصوص در دورههای آخر و فروپاشی و آغاز یک دوره سیصد ساله سکوت در موسیقی درباری، شیوههای قدیمی موسیقی در ایران فراموش شد و به موازات آن با پیدایش اسماعیل دده افندی چنانکه ذکر شد در عثمانی نیز همین اتفاق افتاد. از اواسط دوران قاجار نظام جدیدی در موسیقی ایران (بجز موسیقی نواحی) ظهور کرد که قطعاً ریشه‌هایش پیش از خانواده‌های فراهانی شکل گرفته بود و در عثمانی نیز از زمان اسماعیل دده افندی تغییراتی در موسیقی عثمانی رخ داد که احتمالاً ریشه‌هایش پیش از دده افندی شکل گرفته بود، اما هم خانواده‌های فراهانی در ایران و هم دده افندی در عثمانی این بوته‌ها را به گل نشانند.

«عجملر» می‌تواند در دو معنا به کار رود. «عجملر» یعنی عجم‌ها. حال عجم‌ها مقصود ایرانی‌ها هستند و موسیقی ایرانی یا مقصود قطعاتی است که توسط ایرانیان ساخته یا اجرا می‌شده‌اند.

آرش محافظ در کتاب «عجملر» می‌گوید: «هر موسیقیدانی که از ایران به عثمانی رفته لزوماً مصنف نبوده‌است. در بین موسیقیدانان ایرانی که در برهه‌های متعدد تاریخی به عثمانی رفته‌اند... مصنفانی هم وجود داشته‌اند و چه اینها و چه آنهایی که خود آهنگساز نبوده‌اند احتمالاً قطعاتی از مصنفان مشهوری که در ایران می‌شناخته‌اند را چون کارگران فرهنگ خود به عثمانی منتقل کرده‌اند و بخشی از قطعات ساخته‌شده یا حمل‌شده بوسیله‌ی مصنفان، و یا قطعات حمل‌شده بوسیله‌ی غیر مصنفان، در مناطق عثمانی با تغییر و یا بی‌تغییر ثبت شده‌است.» این نظری منطقی و قابل قبول است. محافظ ادامه می‌دهد که: «بنابراین بخشی از قطعاتی که در مجموعه‌های عثمانی منسوب به ایرانیان است ممکن است قدیمی‌تر از تاریخ مهاجرت ایرانیان در دوره صفوی و متعلق به نسل‌های پیشین باشد.» این نظریه از دید نگارنده تنها یک فرضیه است.

نگارنده تا پیش از بدست آوردن کتاب دو جلدی یالچین تورا (تبدیل آوانویسی‌های حرفی-عددی کانتمیر به نتاسیون اروپایی که در سال ۲۰۰۱ م. در استانبول با سرمایه‌گذاری یک بانک منتشر شد و ما توانستیم این کتاب را که نایاب بود با زحمت از همان بانک تهیه کنیم) نسخه‌های غالباً دستنویس پراکنده‌ای در اختیار داشتیم که از آرشوها و افراد مختلف در استانبول تهیه کرده بودم. بالای همه‌ی این نسخه‌ها که همه «پیشرو» بودند، بدون استثنا مهری بنام «عجملر» خورده بود. این مهر ظاهراً هشداری بود برای اجراکنندگان ترک که هشیار باشند و این آثار را با کارگان موسیقی ترک اشتباه نگیرند. امروز نیز قطعات «عجملر» در ترکیه تقریباً اجرا نمی‌شوند و آنها را جزو کارگان موسیقی خود نمی‌دانند. حتی تصنیف‌های منسوب به مراغی را به جز چند تصنیف معمولاً اجرا نمی‌کنند.

پس از بدست آوردن کتاب یالچین تورا ما اساس کار خود را به جای نسخه‌های پراکنده با مهر «عجملر»، بر نت‌نویسی اروپایی این کتاب گذاشتیم که بخشی از کتاب کانتیمیر بود. آرش محافظ هم در آلبوم صوتی و هم در کتاب خود آثاری صوتی از آهنگسازان ایرانی و غالباً با نام آورده که در بخش اول کتاب کانتیمیر در نسخه‌ی یالچین تورا فاقد نام هستند. علاوه بر این، علی اوفکی بی (۱۶۱۰-۱۶۷۵) در کتاب «ساز و سوز» (نایاب)، نام‌های دیگری از موسیقیدانان ایرانی در دربارهای عثمانی آورده. والتر فلدمن که برخی از مقالات او به فارسی ترجمه شده و اوئن رایت که آوانویسی‌های حرفی-عددی کانتیمیر را در سال ۱۹۹۲ م. در لندن چاپ کرده (نایاب) جملگی به اسامی موسیقیدانانی از ایران اشاره می‌کنند که در دربارهای سلاطین عثمانی به کار مشغول بوده‌اند.

مرجع اصلی ما برای اجرای پیشروهای عجم‌ها بخشی از کتاب کانتیمیر است که توسط یالچین تورا به نت‌اسیون اروپایی برگردانده شده‌است. به اضافه‌ی هفت تصنیف که از یکی از مجموعه‌داران در استانبول به واسطه‌ی سازان نخجوانی نوازنده‌ی قانون که در آن دوره در استانبول زندگی می‌کرد بدست آوردیم.

حال به غیر از تذکره‌ها و تاریخ‌ها و رساله‌های نایاب که از آنها ذکر رفت، دو کتاب مهم به زبان فارسی که در دسترس هستند را در این زمینه معرفی می‌کنیم. «موسیقی عصر صفوی» سید حسین میثمی (چاپ: شرکت چاپ و نشر شادرنگ، ۱۳۸۹) و «عجملر» آرش محافظ (موسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور، ۱۳۹۳)

آرش محافظ به کرات در کتاب خود به کتاب سید حسین میثمی و نسخه‌های نایاب دیگر اشاره می‌کند، چنانکه نگارنده نیز در این نوشته هم به گفته‌های میثمی و هم محافظ به کرات استناد و اشاره کرده‌ام.

در پایان از دو دوست عزیز یاد می‌کنم که مرا به کتاب‌ها و اسناد معتبر راهنما شدند:
مسعود سخاوت کیش از قزوین و روح‌اله کلامی از سمنان. و سپاسی دیگر باز از سید
حسین میثمی و آرش محافظ. از همه سپاسگزارم.

محمدرضا درویشی

بهار ۹۹

چند نکته و توضیح درباره‌ی این اثر

شنونده‌ی علاقه‌مند به موسیقی جدی ایرانی، اگر پیش از این مواجهه‌ای با موسیقی سده‌های گذشته‌ی این سرزمین نداشته باشد، قطعات اجرا شده در این مجموعه را احتمالاً غریب و ناآشنا خواهد یافت. همچنان که در بخش مقدمه هم اشاره کردم، حتی خود نوازندگان گروه مراغی هم که پیش از این تجربه‌ی اجرای قطعات منسوب به عبدالقادر مراغی را داشته‌اند، برای درک و هضم این قطعات راه آسانی را نییافته‌اند. پس احتمالاً شنوندگان ناآشنا با این سبک موسیقی، برای مأنوس شدن با آن — مثل هر موسیقی جدی دیگری — نیازمند گوش کردن چندین باره‌ی این قطعات خواهند بود.

اثر پیش رو مجموعه‌ای از بیست و هفت قطعه‌ی «عجمی» است. قطعات «عجمی» به ساده‌ترین بیان آثار منسوب به آهنگسازان ایرانی دربار عثمانی مقارن با دوران صفوی هستند. اگرچه عنوان «عجمی» ظاهراً به آثار همه‌ی آهنگسازان غیرترک اطلاق می‌شده است، اما ظن غالب این است که این عنوان عمدتاً آهنگسازان حوزه‌ی ایران قدیم را مورد اشاره قرار می‌داده است. آهنگسازی که مطابق آنچه در بخش تاریخی همین دفترچه به قلم آقای درویشی توضیح داده شده است، در دوره‌ی صفوی به دربار عثمانی پناهنده شده و یا به زور برده شده‌اند. با این وجود لازم است تأکید کنم که این اثر ادعای بازیابی قطعات گمگشته‌ی ایرانی در کوچه پس‌کوچه‌های تاریخ را ندارد، چون به نظر می‌رسد تلاش برای انتساب قطعی این بافت صوتی به فضای موسیقایی هم‌دوره‌اش در داخل خاک ایران، بی‌حاصل است. جدای از اینکه نمونه‌ی صوتی از آن ایام در دسترس نیست که بشود دوری و نزدیکی فضای کلی قطعات، فواصل، دوره‌ای ایقاعی و بقیه‌ی پارامترها را سنجید؛ هیچ معلوم نیست آن که از قوم و جامعه‌ی خودش رانده شده و به دربار کشور مجاور پناه برده — یا برده شده است — بیشتر دل در گرو

مبدأ داشته یا مقصد. و اصلاً «دل» به کنار، مقتضیات زندگی کدام را طلب می کرده. آهنگی اگر می ساخته باید دل را در نظر می داشته یا منویات حاکمان موطن جدید را؟ بسا که دومی محتمل تر باشد. آنچه اجرای این قطعات را برای اعضای گروه که پیش از این نیز با قطعات منسوب به عبدالقادر مراغی دست و پنجه نرم کرده اند به یک چالش، یک لذت تبدیل کرده است درک زیبایی شناسی یک فضای صوتی متفاوت است.

قطعاتی که در این مجموعه به گوش شنوندگان می رسد با فضای صوتی غالب موسیقی ایرانی تفاوت های چشمگیر دارد. بر خلاف آثار امروزی موسیقی دستگاهی، که فرم از پیش تعیین شده ای ندارند، به لحاظ متریک به قالب مشخصی محدود نمی شوند و نوازندگان سازهای ضربی هم در اجرا از آزادی کامل برخوردارند، آثار موسیقی عثمانی-ایرانی در سده های گذشته همگی فرمی از پیش تعیین شده دارند، از دور ایقاعی به خصوصی استفاده می کنند که در تمام قطعه به شکل ثابتی تکرار می شود و نوازنده ی ساز ضربی هم جز تغییراتی جزئی از کلیت دور عدول نمی کند و مهم تر از همه ساختاری مقامی دارند. پس به نظر می رسد آشنایی با این سه عنصر کلیدی (مقام، اصول و فرم) برای فهم بهتر این قطعات ضروری باشد.

همزمان با شروع تمرینات در سال ۱۳۹۲، از آنجا که شخصاً صلاحیتی در حوزه ی موسیقی کلاسیک ترکی نداشتم، از خانم نخجوانی که در همان زمان مشغول تحصیل اتنوموزیکولوژی در دانشگاه کمال آتاتورک استانبول بود خواهش کردم برای آشنایی بیشتر ما با مباحث فنی قطعات این مجموعه، مطالبی را جمع آوری کند و در اختیار ما قرار دهد. آن مطالب را مرتب کردم تا در دفترچه ی سی دی ی در ضمیمه ای همراه با سی دی به چاپ برسد. سال بعد اما کتاب «عجملر» به قلم آقای آرش محافظ به چاپ رسید و دیدم همان مطالب با تفصیل بیشتر و بادقت بسیار در این کتاب به چاپ رسیده است. تنها مطلبی که در نوشته های خانم نخجوانی بود و در این کتاب

نیست، توضیح مقام‌های ترکی است. آن بخش را دوباره نویسی کردم و دیدم باز نزدیک به سی صفحه خواهد شد و جدای از این با مراجعه به منابع عمومی در اینترنت، همان مطالب با جزئیات در دسترس است. بنابراین از چاپ اطلاعات مربوط به مقام‌ها هم صرف‌نظر کردم و تصمیم گرفتم تنها مطالبی را که برای فهم قطعات این مجموعه ضروری است در نهایت اختصار به شنوندگان این مجموعه عرضه نمایم.

نمونه‌های اجرا شده در این مجموعه را می‌توان به دو دسته‌ی کلی تقسیم کرد: تصانیف و قطعات بی‌کلام. به دلیل تنوع فرم تصانیف و نیز تشکیک در صحت عجمی بودن آنها، از توضیح و تشریح فرمشان صرف‌نظر کردم. اما فرم همه‌ی قطعات بی‌کلام این مجموعه «پیشرو» است. در مورد فرم پیشرو و به طور ویژه فرم پیشرو عجمی به طور مفصل در مقاله‌ی آقای محافظ در فصلنامه‌ی ماهور بحث شده‌است (محافظ، ۱۳۹۱). بنابراین در اینجا به شرح مختصر مفاهیم کاربردی برای فهم فرم قطعات این مجموعه بسنده می‌کنم.

به طور کلی، فرم پیشرو شامل چند بخش موسیقایی به نام «خانه» است. در بین هر دوخانه، یک بخش تکرار شونده به نام «ملازمه» قرار می‌گیرد. بنابراین در ساده‌ترین شکل، فرم پیشرو عجمی بدین صورت است: سرخانه (خانه‌ی اول)، ملازمه، خانه‌ی ثانی، ملازمه، خانه‌ی ثالث، ملازمه. تنها یکی از قطعات این مجموعه خانه‌ی رابع دارد، و جز آن بقیه‌ی پیشروها شامل سه خانه هستند. در شکل‌های کمی مفصل‌تر به ریزبخش‌هایی مثل زیل و سربند نیز بر می‌خوریم که در بین قطعات این مجموعه انگشت‌شمارند. در عین حال در قطعاتی از این مجموعه به کلمه‌ی «تسلیم» هم برمی‌خوریم که بخش فرمال مستقلی نیست و در واقع نقش تکرار را در داخل یک خانه؛ یا ملازمه به عهده دارد و در توضیحات مربوط به هرقطعه به آن اشاره شده‌است. نکته‌ی ظریف دیگری که شاید اشاره به آن خالی از لطف نباشد، وجود نوعی ترجیع‌بند در انتهای

خانه‌هاست. این ترجیع‌بندها که به قوام کلی قطعه و مشخص شدن فرود و اتمام هر بخش کمک می‌کنند و از نظر صوتی قابل ردیابی هستند، گاه در قامت جمله یا نیم‌جمله‌هایی «مشابه» و گاه (مثلا در مورد قطعاتی که دور طولانی و هشتاد و هشت ضربی فتح ضرب را دارند) به شکل جمالتی «کاملاً یکسان» به گوش می‌رسند. به نظرم می‌رسد با این توضیحات و با کمی ممارست، فرم این قطعات از طریق گوش قابل دریافت است.

مسئله‌ی دیگری که ممکن است برای شنوندگان ناآشنا با این نوع موسیقی قابل توجه باشد، مسئله‌ی «اصول» یا «دور ایقاعی» است. بر خلاف سنت رایج در موسیقی معاصر ایرانی که نوازندگان ساز کوبه‌ای آزادند در چارچوب ساختار متریک مشخص قطعه، کم و بیش به دلخواه ضربات متنوعی را به ساز وارد کنند، در قطعات این مجموعه شنونده با یک سیکل تکرار شونده، از اول تا آخر هر قطعه مواجه می‌شود. این سیکل تکرار شونده در واقع یک «دور ایقاعی» است. دور ایقاعی از تجمیع سلول‌های دو، سه، چار و ... ضربی (تن، تن، تنن و ...) ساخته می‌شده و با همان نظام اتانین در رسالات کهن ثبت شده‌است. هرچند این نظام ساده و بسیار کارآمد تأثیر شگرفی در ساخت دوره‌های پیچیده‌ی ریتمیک، و در نتیجه در اندوخته و حافظه‌ی موسیقایی نوازندگان مشرق‌زمین داشته (به طوری که حتی امروزه با وجود رشد خیره‌کننده‌ی موسیقی در غرب؛ اغلب حیرت و سردرگمی موسیقیدانان غربی را به همراه دارد)، اما ثبت ادوار با نظام اتانین خالی از اشکال نبوده و نیست. شاید مهم‌ترین اشکال این سیستم بلاتکلیفی نوازنده‌ی ساز ضربی در اجرای «نقرات» (ضربات) دور ایقاعی باشد. در واقع در رسالات قدیم (برای مثال رسالات عبدالقادر مراغی که در زمان تحقیق و انتشار مجموعه‌ی «شوق‌نامه» سراغشان رفتیم) مشخص نشده که نوازنده‌ی ساز کوبه‌ای چه ضرباتی را باید روی ساز اجرا کند. این مشکل در رساله‌ی کانتیمیر حل شده و او هم محتوی، و هم شکل اجرایی ادوار ایقاعی را در کتاب خود ثبت کرده

است. چنان که در شکل مشاهده می شود، کانتیمیر برای ثبت هر دور ایقاعی، سه دایره‌ی هم مرکز در نظر گرفته است (kantemiroglu, 2001, Vol. 1, 170):



دایره‌ی داخلی مختص ارزش زمانی هر ضربه است که با عدد ۱، ۲ و غیره مشخص می‌شود. دایره‌ی میانی محل و شکل اجرای هر نقره روی ساز را مشخص می‌کند: «دوم» (Dum) برای صدای بم که با دست راست در مرکز نواخته می‌شود، «تک» (Tek) برای صدای زیر که با دست چپ در لبه‌ی ساز اجرا می‌شود، «تکه» (Teke) و «تکه تکه» (Teketeke) هم برای خرد کردن ضربات، که با توالی راست و چپ در همان ناحیه‌ی کناری ساز اجرا می‌شوند. دایره‌ی بیرونی هم مختص علامت‌های ابداعی برای تداعی همان صداها‌ی دایره‌ی میانی است. بدین ترتیب در نظام نوشتاری کانتیمیر آنچه برای درک و اجرای صحیح یک دور مورد نیاز است به چشم می‌خورد. این ادوار امروزه با نوتاسیون متداول نوشته و مدون شده و برای اجرای دورهایی

که در کتاب کانتیمیر نوشته شده، نیازی به مراجعه به اشکال موجود در کتاب کانتیمیر نیست. البته در استفاده از نوتاسیون مرسوم در کتاب‌های معاصر ترکی به یک نکته‌ی ظریف و بسیار مهم باید توجه داشت: در تعداد قابل توجهی از منابع موسیقی کلاسیک ترکی، از دو خط حامل نه برای تداعی صداهای بم و زیر، بلکه برای نشان دادن دست راست (خط بالا) و دست چپ (خط پایین) استفاده شده است. بدین ترتیب ضربه‌ی دوم، که صدای بم ساز کوبه‌ای است روی خط بالا و ضربه‌ی تک روی خط پایین قرار می‌گیرد. چیزی که با منطق خطوط حامل غربی به کلی متعارض است. در این دفترچه به سیاق آنچه در «شوق‌نامه» انجام دادیم، و به پشتوانه‌ی منطق بنیادی خطوط حامل، خط پایین به صدای بم و خط بالا به صدای زیر اختصاص یافته است.

مورد دیگری که در این بخش به اجمال به آن می‌پردازم مسأله‌ی سرعت اجرای دور و قطعات است. در مجموعه‌ی شوق‌نامه که نخستین مواجهه‌ی ما با قطعات سده‌های گذشته بود، مبنای اجرای ما نت‌های مجموعه‌ی «دارالاحان» بود. این مجموعه که به کوشش هیأتی به نظارت رئوف یکتا به چاپ رسیده است، حاوی قطعاتی نوشته شده با نوتاسیون امروزی است. اینکه این هیأت چه ماده‌ی خامی در دست داشته‌اند و در واقع چه شکلی از نوتاسیون مبنای کارشان بوده بر ما آشکار نیست، اما به هر ترتیب نت‌هایی که ما در اختیار داشتیم همگی دارای تمپوی ثبت شده و مشخصی بودند که کار اجرا را آسان می‌کرد.

در مجموعه نت‌نوشته‌های رساله‌ی کانتیمیر، و در نت‌های تصحیح و ضمیمه شده‌ی همان کتاب به قلم یالچین تورا اما خبری از تمپوی مشخص نیست و طبیعی هم هست؛ مسأله‌ی تمپو حتی در غرب هم موردی کاملاً متأخر است. البته ناگفته نماند کانتیمیر در حاشیه‌ی معدودی از قطعات کتابش کلماتی را به کار برده که می‌توان آنها را در زمره‌ی توضیحات مربوط به سرعت قطعه به حساب آورد. کلماتی نظیر «کبیر»، «صغیر» یا «اصغر الصغر» که در عمل شاید بتوان آنها

را تلویحاً هم‌ردیف «کند»، «متوسط» و «تند» به حساب آورد. اما نکته اینجاست که به فرض صحت این گمانه‌زنی، اولاً تعداد قطعاتی که اینچنین توضیحی در کنار داشته باشند در مجموعی قطعات کانتیمیر و نیز در این مجموعه بسیار کم است (در مجموعی حاضر تنها سه قطعه چنین توضیحی دارند) و دوماً و مهم‌تر از آن، تا زمانی که تکلیف «واحد ضرب» مشخص نباشد، هرگونه توضیحی از این دست؛ کاملاً نسبی و لاجرم بی‌حاصل است. فارغ از این، نکته‌ی قابل تأمل این است که جدای از حق طبیعی نوازندگان برای اجرای تندتر یا کندتر هر قطعه، مساله‌ی سرعت زمانی اهمیت ویژه پیدا می‌کند که پدیدآورنده‌ی اثر تعمدی برای اجرای آن در سرعت مشخص داشته باشد، و می‌شود این‌طور پنداشت که وقتی خود مصنفان قطعات، تمهیدی برای این امر نیاندیشیده‌اند، بر نوازندگان آثار هم خرده نباید گرفت. ماحصل کلام اینکه ما در این بخش دریافتمان از روح حاکم بر قطعه را ملاک اجرای آن در سرعتی معین قرار داده‌ایم که البته نسبی است و احتمالاً در اجرای گروهی دیگر از نوازندگان می‌تواند متفاوت باشد.

آخرین نکته‌ای که در بخش اصول مورد اشاره قرار می‌گیرد، مساله‌ی «ولوله» است. در بخش اصول موسیقی کلاسیک ترکی، عموماً شکل «ولوله»ی دور ایقاعی هم در کنار شکل اصلی دور معرفی می‌شود. ولوله در واقع دِگره‌ای از شکل اصلی دور ایقاعی است. در نگاه اول، این شکل صورتی تزئینی از دور اصلی به نظر می‌رسد اما در واقع اهمیت ولوله بیش از آنکه زیباشناختی باشد، فنی است. در شکل ولوله آنجا که در یک دور نت‌های کشیده وجود دارد، یا آنجا که به سبب کندی قطعه بین نقرات دور ایقاعی فاصله‌ی زیاد می‌افتد، به منظور تسهیل دنبال کردن دور ضرباتی اضافه می‌شود (محافظ ۱۳۹۲: ۶۱). ما در این اجرا با همین استدلال در مواقع لزوم از شکل ولوله‌ی دور هم در کنار دور ایقاعی اصلی استفاده کرده‌ایم که در توضیحات هر قطعه به آن اشاره شده‌است. دور ایقاعی هر قطعه نیز در پایان توضیحات مربوط به هر ترک

آورده شده تا شنوندگان علاقه‌مند بتوانند هنگام شنیدن قطعه، نقرات یا ضربه‌های دور را دنبال کنند و از در هم تنیدگی نقرات دور و ریتم جملات لذت ببرند.

به غیر از بیست پیشرو عجمی که همه از رساله‌ی «موسیقی علی وجه الحروفات» دیمتری کانتیمیر به تصحیح الچین تورا انتخاب شده‌اند، برای رنگ‌آمیزی و ایجاد تنوع در این مجموعه هفت تصنیف عجمی را هم اجرا کرده‌ایم. تصنیف‌ها توسط خانم نخجوانی، از یک مجموعه‌دار مورد وثوق اساتید و دانشجویان موسیقی دانشگاه کمال آتاتورک به دست آمده‌است. در اجرای قطعات این مجموعه فرم کلی قطعات دست‌نخورده است؛ سرخانه همان است و میان‌خانه و ملازمه همان. اگر احیاناً تغییرات مختصری در اجرای ما نسبت به نت کانتیمیر بوجود آمده باشد، در بخش «شرح قطعات» به آن اشاره شده‌است. برای اجرای قطعات این مجموعه از خط‌کش نظام فواصل موسیقی کلاسیک ترکیه استفاده کرده‌ایم، جز معدود مواردی که باز به هیچ نحوی فاصله را نمی‌فهمیدیم و به ناچار و به اضطرار گوش موسیقایی امروزیمان چند سنت جابه‌جایش کردیم. ادوار ایقاعی هم همان‌هاست که نوشته‌شده در بالای قطعه، به خط خود نگارنده. با این حال شاید آنچه بیش از هر چیز این مجموعه را از مجموعه‌ی «شوق‌نامه»، اثر قبلی نوازندگان همین گروه متمایز می‌کند، آزادی نوازندگان در استفاده از تکنیک‌های نوازندگی معاصر باشد.

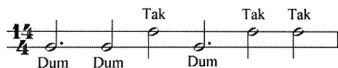
این اثر صوتی با سی‌دی «عجملر» که در سال ۹۲ توسط مؤسسه‌ی ماهور انتشار یافته اشتراکاتی دارد (پیشرو ثقیل در مقام بوسلیک، پیشرو ثقیل کبیر در مقام صبا، پیشرو کبیر در مقام صبا (ناز و نیاز)، پیشرو ضرب فتح در مقام صبا، پیشرو دوک در مقام عزال (بوستان)، پیشرو دور روان در مقام بیاتی، پیشرو ضرب فتح در مقام اوج و پیشرو دور کبیر در مقام نوا). با این وجود نقاط افتراق در اجرای این قطعات مشترک، از نظر فواصل، سازبندی، سرعت اجرای قطعات، بافت اجرایی قطعات و لحن نوازندگان در اجرای قطعات مختلف به قدری زیاد است که در

مواردی به سختی می‌توان بعضی از این قطعات مشترک را در نگاه اول تشخیص داد. بدین ترتیب به نظر می‌رسد وجود دو اجرای مختلف از این قطعات بر غنای مجموعه‌ی آثار صوتی موجود در کارگان موسیقی سده‌های گذشته‌ی این سرزمین افزوده‌است.

قطعات سی دی اول

۱. تصنیف در مقام راست، دور روان

این تصنیف یکی از مشهورترین تصانیف عجمی است، و توسط خوانندگان متعدد ایرانی و ترک خوانده شده است. دور با مسمای «روان» چارده ضربی است و در تمامی رسالات این چند سده به یک شکل ثبت شده و به صورت زیر اجرا می شده است:



اشاره به اسامی مقامها و مدگردی ظریف و گذرا به همان مقامها در بند دوم شعر قابل توجه است. شعر این تصنیف زیبا را دو بار اجرا کرده ایم:

هم قمر، هم زهره و هم مشتری در آسمان	آرزومندند و می خواهند سازی بشنوند
نغمه‌ی عزال و شهنواز و سه‌گاه و هم بیات	راست از نیریز و شاید از حجازی بشنوند

۲. پیشرو در مقام اوج، دور فتح ضرب

این قطعه عیناً مطابق نت (Kantemiroglu 2001, Vol. 2: 18) اجرا شده است. دور فتح ضرب که طولانی‌ترین دور از بین ادوار قطعات اجرا شده در این مجموعه است، هشتاد و هشت ضربی است. طبیعی است که نگه‌داشتن این دور برای نوازنده‌ی ساز ضربی و در نظر داشتن آن برای دیگر نوازندگان کار بسیار مشکلی است. تمهیدی که سازنده‌ی اثر برای سهولت حفظ و اجرای

قطعه به کار برده قابل توجه است. اولاً هر یک از بخش های قطعه یعنی سرخانه، ملازمه، میان خانه (خانه‌ی ثانی) و خانه‌ی ثالث، یک دور کامل ایقاعی را به خود اختصاص داده‌اند و نه بیشتر. دوم اینکه چنانکه در بخش توضیحات فنی اشاره شد، در انتهای هر خانه، جمله‌ای به صورت ترجیع‌بند عیناً اجرا می‌شود که پایان آن خانه و آغاز خانه‌ی بعدی را به خوبی مشخص می‌کند. دور ضرب مطابق رساله‌ی کانتیمیر (2001, vol. 1:162) به صورت زیر اجرا می‌شود:

۳. پیشرو در مقام بیاتی، دور دویک

فراز و فرود اجرای این پیشرو مثل دیگر قطعات این مجموعه متکی بر ساختار مقام بیاتی در موسیقی کلاسیک ترکی است. هر چند نت این قطعه کاملاً منطبق بر رساله‌ی کانتیمیر

(196: Vol. 2, 2001) است، اما از آنجا که بخش سرخانه‌ی این قطعه بسیار طولانی است و پس از خانه‌ی دوم و خانه‌ی ثالث باز به سرخانه ارجاع داده می‌شود، از تکرار جملاتی که با عنوان «وله» در رساله مشخص شده، پرهیز کرده‌ایم. این پیشرو در دور هشت‌ضربی دوپیک اجرا شده که مطابق کانتیمیر (2001, vol. 1:166) بدین شکل است:



۴. پیشرو در مقام صبا، دور ثقیل

اجرای این قطعه‌ی طولانی و نفس‌گیر در دور چهل و هشت‌ضربی ثقیل برای نوازنده‌ی امروزی و ناآشنا به فواصل موسیقی ترکی ابدأ کار ساده‌ای نیست و درود می‌فرستم به دقت و مهارت دوستانم که این قطعه و قطعات دیگر این مجموعه را به شکل پیوسته و یک‌باره اجرا کرده‌اند. طولانی بودن این قطعه به دلیل طولانی بودن بخش ملازمه‌ی آن است. ما در این اجرا تقریباً همه‌ی تکرارها (به جز تکرار خانه‌ی ثالث) را مطابق رساله‌ی کانتیمیر (2001, Vol. 2: 181) اجرا کرده‌ایم. دور ثقیل مطابق ناصر عبدالباقی دده (2006: 72) به شکل زیر اجرا شده‌است:



۵. تصنیف در مقام راست، دور دویک

این تصنیف از حیث تلفیق شعر و موسیقی و نیز بافتی که از در هم تنیدگی ملودی تصنیف و دور ایقاعی ایجاد شده؛ قابل تأمل است. در این تصنیف تنها از یک بیت شعر حافظ استفاده شده، و بقیه‌ی تصنیف با عبارات فرعی ادامه پیدا کرده است. احتمالاً اگر آهنگساز ایرانی امروزی بخواهد روی این شعر آهنگی بسازد، از مایه‌ی دشتی یا اصفهان بهره خواهد برد، اما در این تصنیف استفاده از مقام راست برای بیان شعر «گر تیغ بارد...» فضای کلی بیت را بکلی عوض کرده، و — حداقل به زعم من — ناامیدی و استیصال را به امید تبدیل کرده است.

گر تیغ (و)بارد، در کوی آن ماه، (در کوی آن ماه، در کوی آن ماه)
گردن نهادیم، الحکم لله (الحکم لله)

(دلربا، جانفزا، خوشادا، یار پرپوش، آمان حور پرپوش
دلبر من، آه، دلبر من، سرور من، آه سرور من
تاج سر من، آه تاج سر من
لحظه‌ای تو بیا در بر من (۲)

آه، دلبر دلبر دلبر جان، ما را ز خود مرنجان (۲)
بیا دلبر دلبر جان، ما را ز خود مرنجان ((۲)

گر تیغ (و)بارد، در کوی آن ماه، (در کوی آن ماه، در کوی آن ماه)
گردن نهادیم، الحکم لله (الحکم لله)

(دلربا، جانفزا، خوشادا، یار پرپوش، آمان حور پرپوش)

۶. پیشرو در مقام بوسلیک، دور ثقیل

این پیشرو عیناً و با تمام تکرارها مطابق نت کانتیمیر (2001, Vol. 2: 306) اجرا شده‌است. تضاد جمله‌ی تند و تیز و سرخوش آغازین سرخانه، با نت‌های کشیده‌ای که در پی‌اش می‌آیند و نیز بافت صوتی‌ای که از ترکیب دور ۴۸ ضربی ثقیل با ملودی پدید می‌آید قابل توجه است. دور ثقیل پیشتر و در ترک ۴ آورده شده‌است.

۷. پیشرو در مقام چارگاه، دور دویک

مقام چارگاه ترکی را نباید با دستگاه چارگاه امروزی یکی دانست. آنچه‌آنکه در این قطعه به گوش می‌رسد، فضای صوتی مقام چارگاه به مهور امروزی ما نزدیک‌تر است. این قطعه دارای سرخانه، خانه‌ی ثانی و خانه‌ی ثالث کوتاه (چار تا هشت میزان) و ملازمه‌ی نسبتاً طولانی است. این قطعه را عیناً مطابق نت (Kantemiroglu 2001, Vol. 2: 359) اجرا کرده‌ایم. دور دویک در ترک ۱ توضیح داده شده‌است.

۸. پیشرو در مقام حسینی، دور روان

دور چارده ضربی روان، از دو دور هفت‌ضربی هندی با تقسیمات (۲+۲+۳) تشکیل شده‌است (Ozkan 2007:639). بدین ترتیب این دور ترکیبی است از تقارن (به واسطه‌ی دو دور هفت‌ضربی) و عدم تقارن (به واسطه‌ی لنگی هر کدام از هفت‌ضربی‌ها) و شاید راز «روان»ی این دور در همین نکته نهفته باشد. نکته‌ی قابل توجهی که از همان ابتدای قطعه خودنمایی می‌کند، عدم انطباق تقسیمات ملودی با تقسیمات دور ایقاعی در هفت‌ضربی اول میزان دوم، و عدم تقارن میزان اول و میزان دوم است:

Ser Hâne

171

در اولین تلاش برای اجرا به نظر می‌رسید این سهو قلم کاتب باشد، به خصوص که در رساله‌ی کانتیمیر ارزش زمانی نت‌ها با عدد نشان داده می‌شده و طبعاً ممکن است ۲ با ۳ اشتباه شده باشد:

مقام صینی اصولش دور و راه عجیبی

اما در ادامه و با تکرار این مورد، امکان اشتباه سهوی برطرف شده و بر عکس، نمونه‌ی جالبی از تنافر فقرات دور ایقاعی و آکسان‌های ملودی پیش روی ما قرار می‌گیرد که در نوع خود

کمابیش منحصر به فرد و در عین حال جالب است.
 تنها تفاوت اجرای این پیشرو با نت کانتیمیر (2001, Vol. 2: 324) حذف تکرار ملازمه‌ی طولانی قطعه است.

۹. تصنیف در مقام سه‌گاه، دور جورجونا

در مجموعه قطعات عجمی کانتیمیر یک پیشرو سه‌گاه هم وجود دارد که ما آن را اجرا نکرده‌ایم. این تصنیف سه‌گاه که از منابع پراکنده دانشگاهی به دست ما رسیده و در حاشیه‌ی نت دستی آن «عجمی» نوشته شده، به فرض صحت متأخرتر از دیگر قطعات به نظر می‌رسد. دور آن نیز «جورجونا» است که در تصحیح تورا از رساله‌ی کانتیمیر وجود ندارد. دور جورجونا مطابق رساله‌ی ازکان (Ozkan 2007: 612) بدین شکل اجرا می‌شود:



شعر فارسی این قطعه مخدوش و نامفهوم بود که شعری از سعدی با همان وزن را جایگزینش کردیم:

ندانستم که پیمانم نیایی
 یکی از در درآی ای روشنایی
 که در پایت فشانم چون درآیی

به یک بار از جهان دل در تو بستم
 شب تاریک هجرانم بفرسود
 سری دارم مهیا بر کف دست

۱۰. پیشرو در مقام محیر، دور دویک

پیشروی دویک محیر هم مثل برخی از پیشروهای قبلی شامل یک سرخانه‌ی خیلی کوتاه (در حد چار میزان) و ملازمه‌ی طولانی است (Kantemiroglu 2001, Vol. 2: 79) ما برای تثبیت فضای پیشرو، جمله‌ی سرخانه را دوبار اجرا کرده‌ایم و در عوض مثل اغلب ملازمه‌های طولانی، تکرار داخل ملازمه را اجرا نکرده‌ایم، تا از طولانی‌تر شدن کل قطعه پرهیز کرده باشیم. جز این، جمله‌ی دوم خانه‌ی ثانی را هم دوبار اجرا کرده‌ایم. استفاده از دور چابک دویک برای به حرکت در آوردن ملودی این قطعه قابل توجه است.

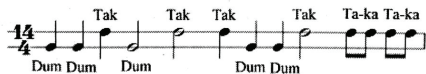
۱۱. پیشرو در مقام عزال «بوستان»، دور دویک

هرچند این قطعه مانند دیگر قطعات از فرم کلی پیشرو (سرخانه، ملازمه، خانه‌ی ثانی، ملازمه و ...) تبعیت می‌کند و طولانی بودن ملازمه هم چندان مشکل‌ساز نیست، اما فواصل ناآشنا و پیچیدگی سیرملودی، درک فضای کلی قطعه را بسیار سخت می‌کند. در اولین تست‌های اجرای قطعه در تمرینات، فکر کردیم قطعه را حذف کنیم اما به مرور با فضای قطعه آشنا شدیم و سهولت اجرای فواصل پیچیده و نامأنوس ترغیبمان کرد که این قطعه را هم در مجموعه بگنجانیم.

اجرای ما از این قطعه بر نت کانتیمیر (2001, Vol. 2: 62) کاملاً منطبق است، جز این که مطابق سنت خودمان از تکرار جمله‌های بلند ملازمه خودداری کرده‌ایم. دور ابقاعی این قطعه مثل قطعه‌ی پیشین، دویک است و نیازی به تکرار آن نیست.

۱۲. پیشرو در مقام صبا ناز و نیاز، دور کبیر

هرچند مقام صبا امروزه در موسیقی دستگاهی ما به چشم نمی‌خورد و بدین ترتیب چندان پرکاربرد نیست، اما انگار در حافظه‌ی صوتی ما خوش نشسته و دیر آشنا می‌نماید. فرم این قطعه مطابق نت کانتیمیر (2001, Vol. 2: 187) به شکل سرخانه، ملازمه، خانه‌ی ثانی، زیل، ملازمه، خانه‌ی ثالث، زیل، ملازمه است و بدین ترتیب تفاوت اندکی با قطعات پیشین دارد و پس از خانه دوم و سوم «زیل» اضافه شده‌است. طبق معمول خودمان؛ تکرار داخل ملازمه را حذف کرده‌ایم. این قطعه در دور کبیر تصنیف شده. این اولین بار است که دور کبیر در این سی‌دی به گوش مخاطبان می‌رسد. این دور مثل دور روان چارده ضربی است، اما با تقسیماتی کاملاً متفاوت و لاجرم فضای صوتی به کلی متفاوت. دور کبیر مطابق کانتیمیر (2001, Vol. 1: 164) به شکل زیر اجرا می‌شود:



۱۳. تصنیف در مقام نهاوند، دور سماعی

این تصنیف کوتاه و روان بر روی شعری از مولانا ساخته شده. هر چند مشابه تصنیف راست دویک، با عبارات و ترنم رنگ‌آمیزی شده‌است. دور این تصنیف یکی از پرکاربردترین ادوار ایقاعی است که در مجموعه‌ی «شوق‌نامه» هم چندین تصنیف بر روی آن ساخته شده‌بود. این دور شش ضربی مطابق با کانتیمیر (2001, Vol. 1: 166) بدین شکل اجرا می‌شود:



(آتش بر من زن)

آتش به من اندر زن، آتش چه زند با من
کاندر فلک افکندم، صد آتش و صد غوغا

(جانم ای جان، یار، جانم ای جان، دوست
یللا دوست آه، دلدار، ای یار، ای دوست، ای جان، ای میرم
جانم ای یار، آه، یللی، یللا)

گر چرخ همه سر شد، ور خاک همه پا شد
نی سر بهلم این را، نی پا بهلم آن را
(نی سر بهلم این، نی پا بهلم آن را)

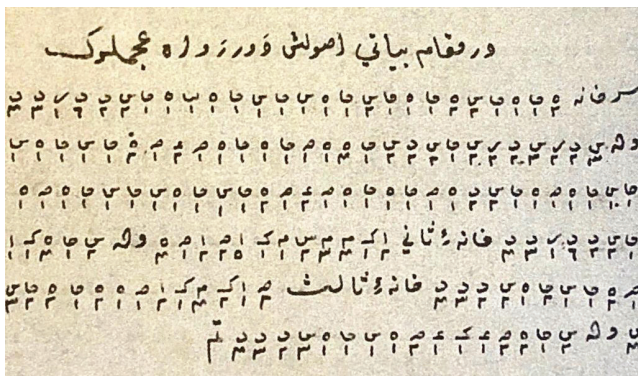
(آتش بر من زن)

آتش به من اندر زن، آتش چه زند با من
کاندر فلک افکندم، صد آتش و صد غوغا

قطعات سی‌دی دوم

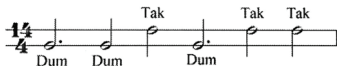
۱. پیشرو در مقام بیاتی، دور روان

حرکت نرم و روان این پیشرو (که دور چهارده ضربی روان هم در آن بی‌تأثیر نیست) ما را بر آن داشت که به عنوان اولین قطعه و سرآغاز سی‌دی دوم از آن استفاده کنیم. در نت‌نوشته‌ی کانتیمیر از این پیشرو خبری از ملازمه نیست (Kantemiroglu, Vol. 2: 198)، و به همین دلیل ما سرخانه را به عنوان ملازمه پس از هر خانه تکرار کرده‌ایم.



اجرای ما از نظر فواصل و سیر ملودی بر «مقام بیاتی» در موسیقی کلاسیک ترکیه و از نظر فرم بر نت‌نوشته‌ی کانتیمیر انطباق کامل دارد و همه‌ی تکرارها عیناً اجرا شده‌اند. دور روان که

پیش تر توضیح داده شد به شکل زیر اجرا می شود:



۲. پیشرو در مقام صبا، دور فتح ضرب

کانتیمیر در آخر عنوان این پیشرو کلمه‌ی «سنجر» را اضافه کرده که به نظر می‌رسد نام آهنگساز این اثر بوده باشد (2001, Vol. 2: 26). فرم این قطعه به صورت سرخانه، ملازمه، میان‌خانه، ملازمه، خانه‌ی ثالث، ملازمه است و جالب است که هر یک از این اجزاء یک دور ایقاعی هشتاد و هشت ضربی را در بر می‌گیرد. بر خلاف معمول در هیچ‌یک از بخش‌ها تکرار به چشم نمی‌خورد. نکته‌ی بسیار قابل توجهی که با شنیدن این قطعه به ذهن می‌رسد تفاوت فضای کلی آن با مقام صبایی است که پیش از این در سی‌دی اول در موردش صحبت شد. این تفاوت به دلیل عدم استفاده از نت شاخص و معرف فضای مقام صبا (در کتاب کانتیمیر و در اجرای ما «لابمل») است. در نگاه اول به نظر می‌رسید اشتباه نوشتاری عامل این مسأله باشد، اما استفاده از این نت در بخش ملازمه نشان می‌دهد این یک خطای سهوی نبوده است. دور طولانی فتح‌ضرب بدین صورت اجرا شده است:

88

Ta - ka Ta - ka Ta - ka Ta - ka Tak Tak

Dum Dum Dum Dum Dum Dum

Ta - ka Tak Tak Ta - ka Ta - ka Ta - ka

Dum Dum Dum Dum Dum Dum

Tak Ta - ka Ta - ka Ta - ka Tak Tak

Dum Dum Dum Dum Dum Dum

Tak Ta - ka Tak Tak Tak Tak Tak Tak Ta - ka

Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum Dum

۳. پیشرو در مقام ماهور، دور دویک

در مورد اجرای ما از این پیشرو چند نکته قابل ذکر است. یکی اینکه کانتیمیر در حاشیه‌ی این پیشرو نوشته‌است «وزن صغر» (Kantemiroglu, 2001, Vol. 2: 521). آنچنانکه پیش‌تر در بخش توضیحات اشاره شد؛ این واژه و واژگان مشابه در دم‌دست‌ترین تعبیر به مسأله‌ی تندا یا سرعت اجرای قطعه اشاره دارند. واقعیت این است که هر قطعه پس از چند بار تمرین، سرعت خودش را به نوازنده دیکته می‌کند و بدین ترتیب در این قطعه و دوقطعه‌ی دیگری که چنین توضیح وزنی‌ای در حاشیه دارند؛ ما به احتمال به آنچه منظور نگارنده بوده‌است، نزدیک شده‌ایم.

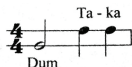
دیگر اینکه این قطعه از فرم کلی پیشرو تبعیت می‌کند، اما آنطور که کانتیمیر مشخص کرده‌است، پس از اجرای خانه‌ی ثالث به جای برگشت به اول ملازمه، باید به میزان چارم نت

امروزی آن برگشت و قطعه را اجرا و تمام کرد، اما ما برای حفظ یک‌دستی فرم به همان اول ملازمه برگشته و قطعه را اجرا کرده‌ایم. دور دوپک نیز آنچنانکه پیشتر گفته شده بدین شکل اجرا شده‌است:



۴. تصنیف در مقام ماهور، دور صوفیان

شاعر و آهنگساز این تصنیف برای ما ناشناخته است. شروع ملودی از پرده‌های نامتعارف، سیر ملودی و نهایتاً فرود قطعه قابل توجه است. شعر این تصنیف را عیناً اجرا کرده‌ایم. هرچند استفاده از تنها یک بیت مشخص و در کنارش پر کردن بقیه تصنیف با ترنمها یا عبارات فرعی کمسابقه نیست و در مجموعه تصانیف «شوقنامه» هم به کرات به چشم می‌خورد، اما عدم استفاده از حداقل یک بیت منسجم در یک تصنیف کم و بیش بیسابقه است و قابل تأمل اینکه در همین حالت هم تصنیف زیبا و دلنشین و بینقص به نظر می‌رسد. دور ایقاعی این قطعه صوفیان و مطابق کانتیمیر به شکل زیر است:



اما از آنجا که این دور سنگین است و فاصله‌ی نقرات از هم زیاد است، از دگره یا ولوله‌ی همین دور هم کمک گرفته‌ایم (Ozkan, 2007, 573):



رفتیم و بردیم، داغ تو بردیم، وادی به وادی، صحرا به صحرا

دلبر دلبر جان، ما را مرنجان

ای یوسف ثانی، ای ماه کنعانی

دلبر ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، می شوم قربانی (۲)

ای نگارم، تاج دارم، غمگسارم، ناز دارم هی (۲)

دلبر دلبر دلبر جان، دلبر جان. ای یوسف ثانی، ای ماه کنعانی

دلبر ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، ز غمت، می شوم قربانی (۲)

از عشق رویت، ای صنم، بیقرارم

شب و روز از عشقت، ای صنم، بیقرارم

۵. پیشرو در مقام نوا، دور مخمس

این اولین اجرای مقام نوا در مجموعه‌ی حاضر است. پیشروی دیگری در همین مقام با دور کبیر هم اجرا کرده‌ایم که در پی خواهد آمد. این قطعه چنانکه کانتیمیر ثبت کرده است (2001, Vol. 2: 127) ملازمه ندارد و سرخانه به عنوان ملازمه پس از هر خانه اجرا شده است.

اصول یا دورایقاعی این قطعه «فرع مخمس» است. دوری شانزده ضربی که کانتیمیر آن را به این شکل ثبت کرده:

فرع مخمس



آنچنانکه در شکل مشاهده می‌شود، دو ضرب آخر این دور باید به صورت «تکه» اجرا شود منتها در ضبط یک‌باره و گروهی قطعه، برای متمایز کردن بیشتر انتهای دور و شروع دور بعدی، این دور ضرب را به صورت تقسیمات چنگ و به شکل «تکه تکه» اجرا کرده‌ایم.

۶. پیشرو در مقام بیاتی، دور صوفیان

این دومین قطعه در مقام بیاتی در این سی‌دی است. سیر ملودی در این قطعه با ترک اول همین سی‌دی در مقام بیاتی متفاوت است و هرچند فضای مقام بیاتی در هر دو قابل تشخیص است، تفاوت حرکت ملودی فضای دو قطعه را تا حدودی متفاوت جلوه می‌دهد. سرخانه و ملازمه‌ی بلند و تکرارهای بی‌پای، این قطعه را طولانی کرده‌است. تفاوت اجرای ما با نت کانتیمیر (2001, Vol. 2: 531) این است که جمله‌ی اول خانه‌ی ثانی را به دلیل نامأنوس بودن صدای فواصل اجرا نکرده‌ایم. در اجرای این قطعه هم از دور صوفیان و هم از ولولهِی این دور، چنانکه در ترک ۴ همین سی‌دی توضیح داده‌شده استفاده کرده‌ایم.

۷. پیشرو در مقام ماهور، دور مخمس

این پیشرو دقیقاً مطابق با تصحیح یالچین تورا اجرا شده‌است (Kantemiroglu 2001, Vol. 2:414). فرم کلاسیک پیشرو در این قطعه رعایت شده و مثل بسیاری قطعات دیگر همین

مجموعه، سرخانه، خانه‌ی اول و خانه‌ی سوم کوتاه و ملازمه طولانی است. پس از خانه‌ی ثالث بخش تسلیم اضافه شده که بنا بر تعریف آن در واقع تکرار ملازمه است. تکرارها هم مطابق نسخه‌ی کانتمیر عیناً اجرا شده‌است.

اصول این قطعه همچنان که در عنوان هم آمده، مخمس است. مخمس دوری شانزده ضربی است که مطابق و عبدالباقی دده (۲۰۰۶: ۷۰) بدین شکل اجرا می‌شود:

این دور شانزده ضربی بر خلاف دور فرع مخمس شلوغ و پر نقره است. از طرفی بنا به ماهیت ساز دایره‌ی ترکی که ما در اختیار داشتیم در ازای هر ضربی‌ی تم زنگ‌های کنار ساز هم به صدا در می‌آمد و بدین ترتیب هنگام همراهی با گروه اغتشاش صوتی غریبی ایجاد می‌شد و کار دنبال کردن ملودی را سخت می‌کرد. به همین دلیل ما در این قطعه از دور فرع مخمس به جای مخمس استفاده کرده‌ایم. دور فرع مخمس در توضیحات ترک ۵ همین دفترچه آورده شده‌است.

۸. پیشرو در مقام پنجگاه «گلستان»، دور دو یک

در این مجموعه دو پیشرو و یک تصنیف در مقام پنجگاه اجرا شده‌است. تفاوت فضای این سه قطعه برای شنوندگان قابل تأمل خواهد بود. در عین حال این مقام برای گوش معاصر ایرانی آشنا نیست و به طبع درک جملات و سیر ملودیک قطعه نیز برای ما آسان نبوده‌است. ما در اجرای این قطعه‌ی نسبتاً طولانی به تصحیح تورا (Kantemiroglu 2001, Vol. 2: 58) پایبند بوده‌ایم،

جز اینکه تقریباً هیچیک از تکرارها را اجرا نکرده‌ایم، چرا که در آن صورت قطعه‌ای که همین الان هم برای تعدادی از شنوندگان قابل هضم نیست، سر به ده دقیقه می‌زد. دور ایقاعی این قطعه دو یک است که پیش‌تر به کرات مورد استفاده قرار گرفته‌است.

۹. تصنیف در مقام پنجگاه، دور سماعی

این تصنیف نمونه‌ی جالبی از فراز و فرود مقام پنجگاه را نشان می‌دهد. شعر فارسی این تصنیف نامفهوم بود و شعری از سعدی با همان وزن را جایگزین کرده‌ایم. اما عبارات فرعی (میدانی، تو دانی و...) از نسخه‌ی اصلی است. دور ایقاعی تصنیف، سماعی است که در ترک ۱۳ سی دی اول آورده شده و در اینجا تکرار می‌شود:



سیلاب ز سر گذشت یارا

ز اندازه به در مبر جفا را (۲)

آه می‌دانی، تو دانی، می‌دانی، تو دانی (۲)

حال زارم، ای نگارم (۲)

ز اندازه به در مبر جفا را (۲)

بازآی که از غم تو ما را (۲)

چشمی و هزار چشمه آب است (۲)

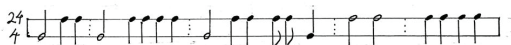
آه می دانی، تو دانی، می دانی، تو دانی (۲)

حال زارم، ای نگارم (۲)

ز اندازه به در مبر جفا را (۲)

۱۰. پیشرو در مقام راست، دور نیم ثقیل

این تنها پیشروی راستی است که در این مجموعه اجرا کرده‌ایم، هر چند تصنیف‌های راست سی‌دی اول گوش شنوندگان را با این مقام آشنا کرده‌است. این پیشرو که عیناً مطابق نوشته‌ی کانتیمیر اجرا شده‌است (2001, Vol. 2: 586) دارای چاهار خانه است که از این حیث در قطعات این مجموعه یک استثناست. طبق معمول برای پرهیز از طولانی شدن قطعه، تکرارهای داخل ملازمه را حذف کرده‌ایم. دور ایقاعی بیست و چار ضربی نیم‌ثقیل را مطابق رساله‌ی ازکان (۲۰۰۷: ۶۵۳) به شکل زیر اجرا کرده‌ایم:



در حاشیه‌ی دست‌نوشته‌ی این قطعه عبارت «وزن صغیر» هم نوشته شده که بیشتر توضیح داده‌شد، یک توضیح وزنی-سرعتی است و بر اجرای کم و بیش «ملایم» قطعه دلالت دارد و به گمانم اجرای ما هم به این ایده نزدیک باشد. هر چند ما در اجرا به این یادداشت نظر نداشته‌ایم و سرعت اجرای این قطعه را سیر نرم و روان قطعه به نوازندگان دیکته کرده‌است.

۱۱. پیشرو در مقام پنجگاه، دور ثقیل

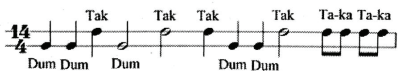
همچنانکه پیشتر گفته شد مقام پنجگاه اصولاً برای گوش امروزی ما ناآشناست. در اجرای این پیشروی پنجگاه اما مشکل دوچندان بود. در تصحیح یالچین تورا (Kantemiroglu 2001, Vol. 2: 242)، نت فا دیز پیشروی پنجگاه گلستان، در این پنجگاه ثقیل به فا دیز یک خط تبدیل شده و از آنجا که در تمام قطعه هم تکرار شده، نمی توان آن را به سهو قلم نسبت داد. جدای از اینکه هر دو قطعه با یک سرکلید نوشته شده — و همین نکته تفاوت علامت عرضی این دو قطعه را عجیب تر هم می نماید — حتی به فرض صحت، درک و نتیجتاً اجرای قطعه برای ما ممکن نبود. به همین دلیل این قطعه را هم مشابه پنجگاه گلستان اجرا کرده ایم.

دور چهل و هشت ضربی ثقیل همچنانکه در ترک ۴ سی دی اول توضیح داده شد، بدین شکل اجرا می شود:

۱۲. پیشرو در مقام نوا، دور کبیر

همچون دیگر مقام های ذکر شده، فضای صوتی مقام نوا را هم نباید با نوای امروزی اشتباه گرفت. این پیشرو منطبق با رساله ی کانتیمیر (2001, Vol. 2:102) اجرا شده، جز اینکه مشابه نمونه های قبلی تکرارهای جمله ی ملازمه (جز تکرار جمله ی اول) حذف شده است.

اصول این قطعه دور کبیر است. دور کبیر چنانکه در ترک ۱۲ سی دی اول هم توضیح داده شد، چارده ضربی است و تنافر نقرات دور با آکسان‌ها و گاه سکوت‌های ملودی قابل تأمل است:



۱۳. پیشرو در مقام محیر «کومه»، دور دو یک

این پیشروی نسبتاً طولانی با سرخانه‌ی کوتاه، ملازمه و خانه‌ی ثانی بلند و خانه‌ی ثالث نسبتاً کوتاه را مطابق نت اجرا کرده‌ایم (Kantemiroglu 2001, Vol. 2:77). جز اینکه مطابق معمول برای پرهیز از طولانی‌ترین شدن قطعه یکی از تکرارهای ملازمه را اجرا نکرده‌ایم، هرچند که فارغ از تکرارهایی که با «وله» مشخص شده، جملاتی در خود ملازمه هم تکرار شده که اجرایشان اجتناب‌ناپذیر بوده است. استفاده از نت دو دیز یک خط در خانه‌ی ثالث تصحیح تورا، این خانه را غریب می‌نمایاند. دور هشت ضربی دو یک تحرک خاصی به قطعه بخشیده است.

۱۴. تصنیف در مقام حجاز، دور صوفیان

تصنیف زیبای حجاز قطعه‌ی پایانی این مجموعه است. شعر تصنیف در اصلی نسخه‌ی دستی از سعدی است. این تصنیف در دور صوفیان نوشته شده. بخش مقدمه با تمپوی پایین و بخش دوم با سرعت نزدیک به دو برابر اجرا می‌شود. در اجرای دور ایقاعی هم از دور صوفیان و هم از ولوله‌ی دور بهره برده‌ایم.

روزی اندر (۲) خاکت افتم، ور به بادم می رود سر
آن که در پا(۲)ی تو میرد، جان به شیرینی سپارد
آن چه رفتار است و قامت، و آن چه گفتار و قیامت
(ای حبیبیم، ای حبیبیم، ای طیبیم، ای طیبیم، حق تو را کرده نصیبیم)
هر که محرابش تو باشی، سر ز خلوت بر نیارد
من نه آن صورت پرستم، کز تمنای تو مستم
آن چه رفتار است و قامت، و آن چه گفتار و قیامت
(ای حبیبیم، ای حبیبیم، ای طیبیم، ای طیبیم، حق تو را کرده نصیبیم)