مکتب سه‌تار

دوره‌ی متوسطه

نوشته و نواخته‌ی

علینقی وزیری

بازنویسی و ویرایش

سپنتا حامدی‌نژاد

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران ۱۴۰۲



فهرست مطالب

پیشگفتار ۶

مقدمه‌ی ویراستار ۷

«راجع به سه‌تار و شرح آن» (از علینقی وزیری) ۱۵

مکتب *سه‌تار* (از علینقی وزیری) ۱۸

مقدمه ۱۹

تمرین‌ها (۱-۳۸) ۲۱

اتودها (۱-۳) ۴۳

پی‌نوشت‌های ویراستار ۵۰

مراجع ۵۳

تصویر نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار* و سه اتود (از علینقی وزیری) ۵۴

پیشگفتار

علینقی وزیری با آثار و نگرشش تحولی در موسیقی کلاسیک ایرانی پدید آورد که انکار تأثیرش حتی برای مخالفانش ناممکن است. بیش از یک قرن از انتشار اولین کتابش (*دستور تار*) می‌گذرد و ما همچنان هر چند وقت با اثری نویافته از او مواجه می‌شویم و فهم‌مان نسبت به اندیشه‌های او کامل‌تر از پیش می‌شود. مکتب *سه‌تار*[1] اثری قابل‌تأمل از وزیری است که در سال ۱۳۳۳ توسط خودش مکتوب[2] و ضبط صوتی شده است.

بررسی این مجموعه نگرش ما را نسبت به دیدگاه وزیری درباره‌ی موسیقی‌اش و ساز سه‌تار گسترش می‌دهد و دغدغه‌ی او برای استقلال و گسترشِ امکانات اجراییِ سازهای ایرانی را نمایان می‌کند. او در این مجموعه تکنیک‌هایی برای سه‌تار معرفی می‌کند که برخی از آن‌ها را بنا به شیوه‌های سه‌تارنوازی مرسوم دهه‌ی سیِ قرن گذشته و پیش از آن، بدیع و ذیل تکنیک‌های گسترش‌یافته‌ی[3] سه‌تارنوازی آن برهه می‌توان جای داد، که اکنون تبدیل به سنت شده‌اند و برخی از آن‌ها را پس از گذشت حدود هفتاد سال، همچنان بدیع می‌توان دانست. این اثر از دو جنبه حائز اهمیت است: جنبه‌ی تاریخی و جنبه‌ی کاربردی. بنابراین، مکتب *سه‌تار* هم می‌تواند به درک پژوهشگران از تحولاتِ موسیقاییِ سده‌ی گذشته کمک کند و هم می‌تواند سبب یک نگرش متفاوت به این ساز بشود.

بازنویسی و ویرایش اولیه‌ی این مجموعه حاصل فعالیت‌های دوره‌ی دانشجویی مقطع کارشناسیِ من در دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر تهران در سال‌های ۱۳۹۳-۱۳۹۴ بوده است، اما انتشار آن به اسبابِ گوناگونی تا امروز به تعویق افتاد. گفتنی است در طی این سال‌ها نگرشم در مورد روش کار، نسبت به سال‌های یادشده، تغییراتی کرد و این امر سبب بازنویسی و ویرایش مجدد این کتاب شد.

در این راستا، افرادی یاری‌ام کردند که در اینجا لازم می‌دانم نهایت قدردانی خود را به آنها اظهار کنم. از هنرمندان گرامی، احسان امامی برای در اختیار قراردادن ضبط صوتیِ نواخته‌های وزیری از این کتاب که در ویرایش اولیه استفاده شد، کارن کیهانی برای پیشنهادهایی درباره‌ی نشانه‌های موسیقایی، از آرش محافظ و بابک خضرایی برای بازخوانی متن، سپیدخت حامدی‌نژاد و حامد بالنده که زحمت طراحی برخی نشانه‌ها را بر دوش‌شان گذاشتم، بسیار سپاسگزارم. همچنین از خانم گلنار گوهرزاد برای بازخوانی ارجاع‌های متن، زنده‌یاد گلنوش خالقی که ضبطِ صوتیِ این نسخه را از آرشیو روح‌الله خالقی در اختیار مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری ماهور قرار داده بود ــ که به‌صورتِ سی‌دی همراه با این کتاب منتشر می‌شود[4] ــ، احسان عابدی برای پالایش نسخه‌ی صوتی[5] و جناب محمد موسوی، مدیر محترم مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری ماهور، برای گوشزدِ نکاتی و انتشار این مجموعه بسیار سپاسگزارم.

سپنتا حامدی‌نژاد

۱۴۰۲

---

۱. این عنوان را علینقی وزیری انتخاب کرده است.

۲. نسخه‌ی دستنویس این کتاب، به خط علینقی وزیری، در آرشیو دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر محفوظ است و تصاویر صفحات آن در انتهای این کتاب منتشر شده است.

۳. Extended Techniques

۴. سی‌دی همراه این کتاب شامل ۲۹ تمرین و ۳ اتود است. دیگر تمرین‌ها را وزیری ننواخته و تنها نت آنها را نوشته است.

۵. در این پالایش، تاجایی که به اصل صوت لطمه وارد نشود، نوفه‌ها حذف شدند. نیز کوک دست‌باز سیم زیر سه‌تار وزیری، که به سبب تندبودن دور دستگاه ضبط صوت حدوداً Mib4 شده بود، تاجای ممکن به C4 (کوک اصلی سه‌تار وزیری) نزدیک شد و، متناسب با این تغییر کوک، دور/سرعت آن تغییر داده شد. گفتنی است به سبب کیفیت نامطلوب ضبط در برخی تمرین‌ها کوک ابتدا و انتهای آنها اندکی متفاوت است.

مقدمه‌ی ویراستار

علینقی وزیری اولین موسیقیدان ایرانی است که دغدغه‌ی تدوین روشی نوین برای آموزش عملی موسیقی ایرانی را داشت. اولین کتاب او، *دستور تار*، اولین روش آموزشی مکتوب برای یک ساز ایرانی محسوب می‌شود که در سال ۱۳۰۱ش در برلین منتشر شده است. در حدود چهارده سال بعد، از او کتابی با عنوان *دستور جدید تار* در سال ۱۳۱۵ منتشر شد که، در صفحات آخر آن، اندکی درباره‌ی سه‌تار و نوازندگی آن نوشته است که این مطلب را در ادامه ذیل عنوان «راجع به سه‌تار و شرح آن» مشاهده خواهید کرد.

او در *دستور جدید تار* درباره‌ی نوازندگی سه‌تار نوشته است که «اجرای سه‌تار هیچ فرقی با تار ندارد. مضراب‌هایی که در تار به‌عنوان راست نوشته شده، در سه‌تار آن است که به سمت بدن می‌آید و آنچه چپ است، آن است که به سمت خارج می‌رود؛ بنابراین درست به‌عکس تار است و با همین تفاوت عمل، تمام قطعاتی که برای تار نوشته شده، در سه‌تار قابل‌اجراست و نت‌نویسی آن فرقی ندارد» (وزیری ۱۳۱۵: ۲۳۹). از همین رو، برخی این کتاب او را *دستور جدید تار_سه‌تار* نیز نامیده‌اند.

وزیری اولین موسیقیدانی است که در *دستور جدید تار*، آموزش تار و سه‌تار را با یک محتوا ارائه داده است و پس از او افراد بسیاری، با مبنا قراردادن کلیتِ این رویکرد، کتاب آموزش تار_سه‌تار تألیف کردند. با بررسی کتب آموزشی تار_سه‌تار پس از کتاب یادشده، شاهدیم که محتوای آموزشی این دو ساز در مواردی تقریباً و در مواردی تحقیقاً مانند یکدیگرند و آن دسته که گفته شد تقریباً مانند یکدیگرند، تنها در مضراب‌گذاری تفاوت دارند. به‌جز تفاوتی که گفته شد، به‌طورکلی مواجهه‌ی آنها با سه‌تار، همان مواجهه‌ای است که با تار دارند و، همان‌طور که حسین علیزاده (۱۳۸۴: ۷) نیز در *دستور سه‌تار* می‌گوید، «نام سه‌تار نیز در کنار نام تار در روی صفحه‌ی عنوان بسیاری از این کتاب‌ها آمده است، بی‌آنکه توجه خاصی به تکنیک سه‌تار در آنها شده باشد».

شاید بتوان قدیم‌ترین منبع مکتوب آموزشی نوین[۶] مختص سه‌تار را کتاب *دستور ابجدی در کتابت موسیقی* نوشته‌ی مهدیقلی هدایت (۱۳۱۷) دانست. با اینکه قصد هدایت از نگارش این کتاب ایضاح روش ابداعی‌اش برای نغمه‌نگاری است، اما به‌سبب مبنا قراردادن ساز سه‌تار به جهت ارائه‌ی تمرین‌ها و معرفی تکنیک‌ها، شاید بتوان این کتاب را قدیم‌ترین منبع مکتوب آموزشی نوین مختص سه‌تار برشمرد. بااین‌حال، باید گفت که این کتاب، به‌عنوان منبع آموزشی، دارای نقصان‌های بسیار و عملاً غیرکاربردی است.

اما اولین منبعِ کاربردیِ آموزشیِ نوینِ مختصِ سه‌تار به دست علینقی وزیری با عنوان مکتب *سه‌تار* در سال ۱۳۳۳ برای دانش‌آموزان هنرستان نوشته شد و اکنون پس از شصت‌ونه سال منتشر شده است. قدیم‌ترین منبع مکتوبی که نگارنده در معرفی مکتب *سه‌تار* پیدا کرده است گزاره‌ای نادرست در مقاله‌ای از حسین بنی‌احمد در *اطلاعات ماهانه*، شماره‌ی ۸۸ در تیر ۱۳۳۴، است که این دوره‌ی آموزشی را «آهنگی» عنوان کرده است. بنی‌احمد نوشته «آخرین آهنگی که وزیری ساخته، به نام مکتب سه‌تار می‌باشد» (به نقل از نورمحمدی ۱۴۰۱: ۲۵۳). با اینکه سال‌ها بعد، سپنتا (۱۳۸۲: ۱۹۴) نیز ما را از وجود این منبع، ذیل آثار چاپ‌نشده‌ی وزیری مطلع کرده بود، و صوت آن نیز نزد قلیلی دست‌به‌دست می‌شد، اما به‌سبب عدم انتشار رسمی آن تاکنون، افراد زیادی از وجودش بی‌اطلاع بودند.

درباره‌ی مکتب *سه‌تار*

خالقی می‌گوید:

> در چند دوره جشن فارغ‌التحصیلی هنرجویان هنرستان موسیقی ملی، ما از وزیری دعوت کردیم مدارک فارغ‌التحصیلی هنرجویان را به آنها اهدا کند. او از مشاهده‌ی نوجوانان و جوانانی که در همنوازی یا تکنوازی، آهنگ‌های او را اجرا

۶. منظور از مکتوبات آموزشی نوین، کتبی است که پس از شکل‌گیری مدارس موسیقی ایرانی تألیف شدند. اگر منبع آموزش موسیقی ایرانی تا پیش از شکل‌گیری مدارس موسیقی ایرانی را ردیف بدانیم، اولین منبع آموزش سنتی مکتوب برای سه‌تار ردیف مهدی صلحی (منتظم‌الحکماء) با نغمه‌نگاری مهدیقلی هدایت (۱۳۹۳) بوده که بین سال‌های ۱۲۹۴ تا حدود ۱۳۰۰ نگارش شده است.

می‌کردند و قطعاتی با سه‌تار می‌نواختند، و از مشاهده‌ی استعداد و تعلیم‌پذیری آنان بسیار سر شوق آمد و پس از مدت‌زمانی دور از موسیقی، تصمیم گرفت یک دوره تدریس سه‌تار را به شیوه‌ی منظم و سیستماتیک خود در نوار ضبط و آماده کند و به همین ترتیب نیز عمل کرد (به نقل از سپنتا ۱۳۸۹: ۱۰۹–۱۱۰).

به نظر می‌رسد وزیری پس از گذشت هژده سال از انتشار کتاب *دستور جدید تار* که در آن نوشته بود «اجرای سه‌تار هیچ فرقی با تار ندارد. [...] تمام قطعاتی که برای تار نوشته شده، در سه‌تار قابل اجراست و نت‌نویسی آن فرقی ندارد»، تغییراتی در دیدگاهش نسبت به سه‌تار ایجاد شده بود و این نگرش جدید را در قالب دوره‌ای با عنوان مکتب *سه‌تار* مکتوب و با سه‌تار نواخت و ضبط کرد. او درباره‌ی مکتب *سه‌تار* نوشته است:

امسال[۷] در یکی از جلسات تمرین خردادماه هنرستان، کلاس سه‌تار که ظاهراً دو سه سال از تأسیس آن بیش نمی‌گذرد، نظر مرا جلب کرد و مصمم گشتم متدی به عنوان مکتب *سه‌تار* ترتیب داده، تمرین‌ها و اتودهای آن را نیز در فیلمی خود اجرا نموده، تقدیم هنرستان نمایم. خوشبختم از اینکه با کسالت وگرفتاری زندگی، توانسته‌ام تا اواخر تابستان این کار را انجام داده و اکنون که اسفندماه است و ماشین ضبط صوت نیز به لطف یکی از دوستان به دست آمده، مشغول اجرای آن می‌گردم. ضمناً این نکته را تذکر دهم که اجرای این قطعات به‌وسیله‌ی من که امسال یعنی سال ۱۳۳۳ در سن ۶۸ سالگی هستم، در حد متوسطی است؛ یعنی ایده‌آل شما نخواهد بود. زیرا نه من در سه‌تار آن‌قدر توانا بوده‌ام و نه اینکه توانایی و فرصت مناسب برای کار داشته‌ام. آن‌قدر هست که راه تازه‌ای برای این ساز باز کنیم. مابقی بسته به پشتکار و دقت شما است. با اینکه در تمام هنرها دیدن استاد و تقلید آن از راه چشم و گوش ضروری است، با وجود این توضیحات و نکاتی که در دستور با هر تمرین و اتود همراه است، باید مطالعه کنید. زیرا در ضمن اجرا از آنها چیزی بیان نمی‌شود (وزیری ن.خ: [صفحه‌ی ۱ مقدمه]).

از عبارات بالا دریافتیم که نگارش این نسخه در تابستان ۱۳۳۳ به اتمام رسیده و در زمستان همان سال نیز ضبط صوتی شده است. گفتنی است، با بررسی نسخه‌ی دستنویس و نسخه‌ی صوتی، به نظر می‌رسد او پس از ضبط تغییراتی در نت‌ها اعمال کرده است و به همین سبب این دو نسخه با هم اختلاف‌هایی دارند.

همچنین وزیری گفته است «برای هر سال ۲۵ تمرین و سه اتود تخصیص داده شده است. این دستور درواقع برای دوره‌ی دوم متوسطه ساز است. دوره‌ی اول ابتدایی را باید دیده باشند» (همان: [صفحه‌ی ۲ مقدمه]). بنا بر این گزاره، به نظر می‌رسد وزیری دو دوره‌ی ابتدایی و متوسطه برای سه‌تار آماده کرده بود که در حال حاضر اطلاعی از دوره‌ی ابتدایی آن در دست نداریم و امیدواریم که روزی پیدا شود. همچنین، باید بگویم او در نسخه‌ی اولیه‌ی دوره‌ی متوسطه ۲۵ تمرین ارائه می‌کند و می‌گوید سه تمرین را به مدهای دیگر نیز انتقال دهید ــ البته یکی از آنها را به دو مد انتقال می‌دهد ــ و خود نیز نواخته است. در نهایت، جمع تمرین‌هایی که او نواخته ۲۹ عدد می‌شود که او به سهو ۲۵ عدد عنوان کرده بود. همان‌طور که گفته شد، ازآنجایی‌که نواخته‌های وزیری در مواردی با نت مغایرت دارد، به نظر می‌رسد او پس از ضبط صوتی، علاوه بر ویرایش برخی تمرین‌ها، ۹ تمرین دیگر نیز در پایین برخی صفحات نوشته است. در این کتاب، همه‌ی آنها آمده‌اند و بنابراین، جمع تمرین‌ها ۳۸ عدد می‌شود.

روش بازنویسی

علینقی وزیری در این نسخه، مانند کتاب‌های دیگرش، از نشانه‌های ابداعی نیز برای نت‌نویسی استفاده کرده است. امروزه برخی از آنها، مانند نشانه‌های مضراب راست و کرن، نزد نوازندگان ایرانی فراگیر شده‌اند و برخی دیگر معنایی دیگر پیدا کرده‌اند، مانند نشانه‌ی تکیه‌ی وزیری (۱۳۱۵: ۵۳) که در حال حاضر نزد اکثر نوازندگان تار و سه‌تار تکنیکِ کندن را تداعی می‌کند. برخی از نشانه‌ها نیز برای اولین‌بار در نسخه‌ی دستنویس این کتاب توسط او ابداع شده و مورد استفاده قرار گرفتند. به منظور کاربردی‌شدن این کتاب، آن دسته از نشانه‌های ابداعی او را که فراگیر شده‌اند و منطق مشخصی دارند به همان

۷. منظور سال ۱۳۳۳ است.

شکل آوردم؛ اما آنهایی را که در نت‌نویسی مرسوم به شیوه‌ی غربی نشانه‌های متداولی دارند یا بر اساس منطقشان می‌توان دگره‌ای از آنها ساخت و آنهایی را که نزد بسیاری از نوازندگان، تداعی‌گر تکنیکی متفاوت از مقصود وزیری است، تغییر داده‌ام.

وزیری در برخی تمرین‌ها از نشانه‌ی میزان‌نماهای 𝐂 و 𝐂̵ استفاده کرده که در اینجا ــ به‌ترتیب ــ تبدیل به $\frac{4}{4}$ و $\frac{2}{2}$ شده‌اند. زیرا همان‌طور که گاردنر رید (۱۳۹۴: ۲۲۴–۲۲۵) درباره‌ی نشانه‌ی 𝐂 می‌نویسد «جدای از آنکه پنداری غلط باشد، بیشتر به دلیل آنکه گاهی اوقات برای معرفی $\frac{4}{2}$ و $\frac{8}{8}$ هم مورد استفاده قرار گرفته است، بسیار مبهم و گنگ می‌نماید». از نشانه‌ی 𝐂̵ نیز، به‌سبب آنکه دگره‌ای از نشانه‌ی 𝐂 است، پرهیز کرده‌ام.

روش ویرایش

در مواردی نواختن برخی نت‌ها یا تکنیک‌ها امکان‌پذیر نبود. در مواردی دیگر به نظر می‌رسید نت یا نت‌هایی در قطعه‌ای نسبت به دیگر نت‌های آن قطعه، اشتباه ثبت شده‌اند. همه‌ی این موارد اصلاح و ویرایش شده‌اند. برخی از تغییرات کلی و نکاتی درباره‌ی برخی از تمرین‌ها در فصل پی‌نوشت‌های ویراستار ذکر شده‌اند؛ اما برخی از تغییرات که جزئی بودند و اشاره به آنها تنها سبب پیچیده‌شدن متن می‌شد، ذکر نشده است. رسم‌الخط برخی کلمات مانند «اطاق»، «نوت» و غیره را به شیوه‌ی مرسوم امروزی تغییر دادم. همچنین، گاهی واژه‌ای، حرف ربطی یا نشانه‌ی جمعی برای درک بهتر به متن افزوده شده است. تغییرات درون متن را درون کروشه قرار دادم. همچنین گاهی از نشانه‌های سجاوندی و یای میانجی به‌جهت درک بهتر مطلب و روان‌شدن متن استفاده کرده‌ام. عبارت‌هایی که وزیری نوشته بود، اما رویشان خط ابطال کشیده بود نیز در اینجا با خطی ممتد روی آنها ذکر شده‌اند. نکاتی که نگارنده‌ی این سطور ذیل تمرین‌ها اضافه کرده است را با «ح:» مشخص کرده‌ام همچنین تمام پانویس‌ها از ویراستار این نسخه است. از آنجایی که تصویر اصل نسخه‌ی دستنویس در انتهای این کتاب منتشر شده است، امکان قیاس این بازنویسی با اصل آن و مشاهده‌ی تغییرات کلی و جزئیِ اعمال‌شده برای مخاطبان فراهم است.

میان نسخه‌ی دستنویس و نسخه‌ی صوتی مغایرت‌هایی مشاهده می‌شود که گاهی جزئی و گاهی بنیادی هستند. هیچ نوع از اختلافات بین نسخه‌های مکتوب و صوتی را ذکر نکرده‌ام. وزیری در ضبط صوتی در مورد اختلاف‌های جزئی می‌گوید «پاره‌ای جاها در تمرین‌ها مضراب نگرفته و یا مَدّی که از ضرب خارج گردیده است. چون آنقدر مهم نیست که مطلب نامعلوم بماند، و من هم فرصت کارکردن ندارم، و سعی‌ام بر این است که زودتر ضبط کنم تا مبادا مانعی پیش آید، این است که در اصلاح آنها کوتاهی نمودم». سبب اختلاف‌های بنیادی نیز، همان‌طور که گفته شد، به نظر می‌آید بازنگری و ویرایش نت‌ها توسط وزیری بعد از ضبط صوتی باشد. بنابراین، از ذکر این اختلافات، که خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای باشد و باعث شلوغ‌شدن محتوای این کتاب نیز می‌شد، خودداری کردم. برای قسمت‌هایی که در نسخه‌ی دستنویس نوشته نشده بودند، مانند فرود تمرین‌های ۵، ۲۶ و ۲۸، از نسخه‌ی شنیداری، به‌عنوان تنها منبع، استفاده کردم.

شرح و بررسی نشانه‌های استفاده‌شده در مکتب *سه‌تار*

وزیری اولین موسیقیدانی است که پس از سال‌ها فَترَت در امر ثبت الحان در موسیقی ایرانی و تکنیک‌های سازی، نشانه‌هایی ابداع کرده است. تا پیش از این کتاب، نشانه‌های ابداعیِ دیده‌شده از او نشانه‌هایی بودند که در کتاب‌های *دستور تار*، *دستور جدید تار* و *دستور ویلن* مورد استفاده قرار گرفته بودند. او در مکتب *سه‌تار*، علاوه بر این نشانه‌ها از نشانه‌هایی که برای ساز سه‌تار ابداع کرده نیز بهره برده است. او نشانه‌های پیشینش را، در این کتاب، در مواردی با همان صورت و تعریف، و در مواردی با همان صورت اما با تعریفی دیگر مورد استفاده قرار داده است.

در اینجا، بر اساس تعاریفی که وزیری در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار*، *دستور تار*، *دستور جدید تار* و *دستور ویلن* ارائه داده است، به بررسی نشانه‌های استفاده‌شده در مکتب *سه‌تار* می‌پردازیم. و در نهایت نشانه‌های مورد استفاده‌ی وزیری

در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار* و نشانه‌هایی که در بازنویسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، در جدولی در مقابل یکدیگر قرار داده شده است.

۱. مضراب راست: مضرابی که «از [سمت] خارج به سمت خود» زده شود و نشانه‌ی آن ۸ است (وزیری ن.خ: ۱).
۲. مضراب چپ: مضرابی که «از [سمت] خود به سمت خارج» زده شود و نشانه‌ی آن ۷ است (همان).
۳. سر انگشت دوم دست مضراب‌نواز[۸]: منظور وزیری مضراب‌زدن با سر انگشت دوم دست مضراب‌نواز است و تأکید کرده است که «نباید ناخن باشد، بلکه با گوشت سر انگشت دوم زده می‌شود» (همان: [۵]). او برای این منظور از نشانه‌ی 8 استفاده کرده که در واقع حرف S است و احتمالاً آن را مخفف سر انگشت دانسته است. از آنجایی که در این تمرین، مضراب راست باید با سر انگشت دوم نواخته شود، در این بازنویسی برای این منظور نشانه‌ی ⑧ را ابداع کردم که ترکیبی از نشانه‌ی مضراب راست و نمادی از قوس سر انگشت است.
۴. نشانه‌هایی که وزیری در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار* به جهت نمایش شماره‌ی انگشتان اتخاذ کرده، با نشانه‌هایی که او در کتب *دستور تار* و *دستور جدید تار* به کار برده متفاوت است. او در نسخه‌ی دستنویس، برای انگشت‌گذاری روی سیم زیرین سه‌تار ــ به ترتیب از انگشت اشاره تا انگشت کوچک ــ از نشانه‌های ۱ ۲ ۳ ۴، برای انگشت‌گذاری روی سیم وسط از نشانه‌های ۱ ۲ ۳ ۴ و برای انگشت‌گذاری روی سیم‌های بم‌ـواخوان از ۱ ۲ ۳ ۴ استفاده کرده است. نشانه‌های انگشت‌گذاری روی سیم یا سیم‌های زیرین در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار*، *دستور تار* و *دستور جدید تار* مانند یکدیگر است (نک. همو ن.خ: ۱؛ بی‌تا: ۳۱؛ ۱۳۱۵: ۳۳). اما در *دستور تار* و *دستور جدید تار* برای انگشت‌گذاری روی سیم‌های وسط تار ــ به ترتیب از انگشت اشاره تا انگشت کوچک ــ از نشانه‌های ۱ ۲ ۳ ۴ و برای انگشت‌گذاری روی سیم‌های بم‌ـواخوان از نشانه‌های ل ل ل ل استفاده کرده‌است (نک. همو بی‌تا: ۳۵، ۵۷؛ ۱۳۱۵: ۳۵، ۴۳، ۱۱۱). نشانه‌های انگشت‌گذاری که امروزه نزد نوازندگان تار و سه‌تار پذیرفته شده‌اند، به‌طورکلی دو نوع هستند. یا از اعداد فارسی یا از اعداد لاتین استفاده می‌کنند که در این بازنویسی از اعداد لاتین استفاده شده است. امروزه کمان زیر اعداد نشانه‌ی انگشت‌گذاری بر سیم وسط و کمان بالای اعداد نشانه‌ی انگشت‌گذاری بر سیم‌های بم‌ـواخوان است که در این بازنویسی از این شیوه استفاده شده است. همچنین در این بازنویسی نشانه‌های انگشت‌گذاری، همیشه در زیر نت‌ها قرار گرفتند.
۵. شست دست انگشت‌گذار: منظور انگشت‌گذاری با انگشت شست دست انگشت‌گذار بر روی سیم‌های بم‌ـواخوان است که وزیری از نشانه‌ی + برای این منظور استفاده کرده است. در این بازنویسی نیز از همین نشانه استفاده شده است.
۶. شست دست مضراب‌نواز: منظور این است که «به‌جای ناخن انگشت اول، به‌وسیله‌ی شست دست راست نواخته شود» (همو ن.خ: ۴). وزیری از نشانه‌ی × برای این منظور استفاده کرده و در این بازنویسی نیز از همین نشانه استفاده شده است. از نکات جالب‌توجه این است که گویی وزیری نشانه‌ی + که مربوط به انگشت شست دست انگشت‌گذار است را ۴۵ درجه چرخانیده و به نشانه‌ی × تبدیلش کرده است که مربوط به انگشت شست دست مضراب‌نواز است.
۷. سیم دست‌باز: وزیری برای این منظور از نشانه‌ی **o** استفاده کرده که در این بازنویسی نیز از همین نشانه استفاده شده است.
۸. ترمولو: دو نوع ترمولو وجود دارد: ۱. ترمولوی دقیق یا منظم که دارای تقسیماتی با تعداد مشخص است؛ ۲. ترمولوی غیردقیق یا نامنظم که دارای تقسیماتی با تعداد نامشخص است (گرو و لاسک ۱۳۹۸: ۱۱۹؛ رید ۱۳۹۴: ۳۳۱). وزیری در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار*، *دستور تار* و *دستور جدید تار* از نشانه‌ی **T**، که آن

۸. بهتر است به جای استفاده از واژگان دست راست و دست چپ، گفته شود ـبه ترتیبـ دست مضراب‌نواز و دست انگشت‌گذار؛ زیرا برای نوازندگان چپ‌دست، دست‌های راست و چپ کارکرد متفاوتی دارند (این نکته را از استادم ارشد تهماسبی آموختم).

را مخفف Tremolo دانسته، برای این منظور استفاده کرده است (وزیری ن.خ: ۱؛ بی‌تا: ۶۱؛ ۱۳۱۵: ۳۶). او در *دستور تار* ترمولو را معادل ریز دانسته است. در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار*، در تعریف ترمولو نوشته شده است که «حمله با مضراب ریز است. هم از مضراب راست و هم از مضراب چپ می‌توان حمله را شروع کرد». اما در *دستور جدید تار*، ترمولو را به «ریزِ مجزا» ترجمه کرده است (همو بی‌تا: ۶۱؛ ن.خ: ۱؛ ۱۳۱۵: ۳۶). به نظر می‌رسد منظور وزیری از ترمولو نوع دقیق آن است و روش مرسوم نگارش آن کشیدن خط یا خطوطی مورب بر دسته‌ی نت‌هاست. یک خط مورب معادل $\frac{۱}{۸}$، دو خط معادل $\frac{۱}{۱۶}$ و سه خط معادل $\frac{۱}{۳۲}$ دیرش نت گرد است. گفتنی است «برای نت‌های دارای پرچم یا شاهین به ازای هر شاهین یا پرچم یک خط تیره کمتر مورد نیاز خواهد بود» (رید ۱۳۹۴: ۵۶۵). در این بازنویسی از روش مرسوم آن استفاده شده است.

۹. ریز: وزیری که در *دستور تار*، ریز را معادل ترمولو عنوان کرده بود و در *دستور جدید تار*، نشانه‌ای برای این تکنیک در نظر نگرفته و تنها از واژه‌ی «ریز» استفاده کرده بود[۹] و به طور تلویحی آن را از ترمولو متفاوت دانسته بود، در نسخه‌ی دستنویس مکتب سه‌تار نیز از واژه‌ی ریز برای این منظور استفاده کرده است. به نظر می‌رسد منظور او در اینجا از ریز همان ترمولوی نادقیق باشد که تعداد دیرش‌های خردشده‌اش نیاز به عدد دقیق و ثابت ندارد و همچنین همیشه با مضراب راست شروع می‌شود. در این بازنویسی برای این تکنیک از همان نشانه‌ی خط مورب که در ترمولو شرح دادیم استفاده شده است. به عبارت دیگر، هرگاه نشانه‌ی خط مورب بر روی نتی مشاهده شد، تشخیص اینکه دقیق باشد یا نادقیق و به چه تعداد خرد شود بر عهده‌ی مجری است.

۱۰. تک ریزدار: همان‌طور که در پانویس شماره‌ی ۹ گفته شد، وزیری در نسخه‌ای، نشانه‌ی 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 را برای ریز در نظر گرفته بود. او در نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار* از نشانه‌ی 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 استفاده کرده و آن را «تک ریزدار» نامیده است که بنا بر آنچه پیشتر گفته شد، ترکیبی از نشانه‌های مضراب راست (تک) و ریز است. گفتنی است اصطلاح «تک‌مضراب ریزدار» در *رساله‌ی هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی* نوشته‌ی میرزاشفیع (۱۳۹۶: ۲۸) وجود دارد و به نظر می‌رسد که صورت دیگری از تک ریزدار باشد. همچنین در رساله‌ی یادشده از میرزاشفیع (همان: ۴) و *دستور ابجدی در کتابت موسیقی* (هدایت ۱۳۱۷: ۲۴)، اصطلاح «تک‌مضراب با ریز» مشاهده می‌شود و تفاوت آن با اصطلاح تک‌مضراب ریزدار/ تک ریزدار به طور متقن برای ما روشن نیست.

۱۱. چپ‌وراست[۱۰]: وزیری در *دستور تار* در توضیح نشانه‌ی 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 نوشته «مقصود از این مضراب این است که به مجرد خوردن مضراب برگردد. اگر خوب ادا شود اثر عزم و ثبات در او نمایان است» (وزیری بی‌تا: ۵۳). لازم است ذکر شود که این تعریف بسیار مبهم است و تفاسیر متعددی از آن می‌توان کرد. او در *دستور جدید تار* به‌طور تلویحی در شرح این نشانه به ما می‌گوید یعنی تقسیم‌کردن دیرش نت بر دو، با دو مضراب راست و چپ متوالی. در نهایت با شنیدن نواخته‌های او از تمرین‌هایی در مکتب *سه‌تار* که دارای این نشانه هستند با اطمینان می‌توان گفت که مقصودش نصف‌کردن آن دیرش و اجرای آن با دو مضراب راست و چپ است. در اینجا، نتیجه‌ی اجرایی نگارش شد و از ذکر این نشانه‌ی ابداعی در بازنویسی پرهیز شد.

۱۲. سر کاسه (SK)، میان کاسه (MK)، ته کاسه (TK): «مضراب را درصورتی‌که جلوتر، یعنی نزدیک به سر کاسه‌ی ساز یا میان کاسه یا انتهای نزدیک به خرک بزنید، هر یک زنگ مخصوصی دارند و برای این سه نوع زنگ ساز، به اختصار کلمات سر کاسه (SK)، میان کاسه (MK) و ته کاسه (TK) را اختیار کرده‌ایم» (همو ن.خ: ۳). گفتنی است او در *دستور جدید تار* برای نشان‌دادن محدوده‌ای از سیم که نزدیک دسته است، از

---

۹. البته باید گفت که وزیری (۱۳۱۵: ۳۵) در تمرین شماره‌ی ۶ کتاب *دستور جدید تار* از نشانه‌ی 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 استفاده کرده و هیچ تعریفی برای آن ارائه نداده است در صورتی‌که در یکی از نسخ دستنویس کتاب *دستور جدید تار* که پیش از چاپ آن در مدرسه‌ی موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفت، این نشانه به صراحت نشانه‌ی «مضراب ریز» تعریف شده است وزیری ن. خ. ب: ۱).

۱۰. این اصطلاح را وزیری (بی‌تا: ۷۰) در *دستور تار* بیان کرده و عنوان دیگر آن را «زیر و رو» دانسته است. گفتنی است که به نظر می‌رسد در *رساله‌ی هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی* نوشته‌ی میرزاشفیع (۱۳۹۶: ۴) اصطلاحات «زیر و رو» و «چپ و راست» با یکدیگر تفاوت دارند.

کلمه‌ی «پوش» که مخفف کلمه‌ی پوشیده است و برای نشان‌دادن محدوده‌ی معمول مضراب‌زدن از کلمه‌ی «باز» استفاده کرده است. (همو ۱۳۱۵: ۱۸۱). امروزه برای نشان‌دادن محدوده‌ای از سیم که نزدیک دسته‌ی ساز، محل معمول مضراب زدن و نزدیک خرک باشد به‌ترتیب از اصطلاحات sul tasto، modo ordinario (به اختصار .ord) و sul ponticello (به اختصار .sul pont) استفاده می‌شود (رید ۱۳۹۴: ۵۸۱) و در این بازنویسی نیز از این اصطلاحات استفاده شده است.

۱۳. استاکاتو: «نقطه‌ی زیر سر نت برای آن است که با انگشت دیگر فوری آن را خاموش نمایید» (وزیری ن.خ: ۳). از آنجایی که در تمرینی که وزیری برای استاکاتو ارائه داده دسته‌ی نت‌های استاکاتودار به سمت بالا است، بنابراین نشانه‌ی مورد نظر فقط زیر نت‌ها قرار گرفته است و به همین سبب وزیری جای این نشانه را زیر نت‌ها عنوان کرده است. در این بازنویسی برای این تکنیک از همین نشانه‌ی متداول استفاده شده است.

۱۴. ناله‌ی خفیف[۱۱]: «یعنی ارتعاش[۱۲] با انگشت است. در روی سیم سفید چند بار سیم را به سمت توی دسته برده و به‌جای اصلی برمی‌گردانند و در سیم زرد معکوس آن عمل می‌شود» (همو ن.خ: ۳). وزیری در *دستور تار* از نشانه‌ی ه که به قول خودش «مثل پنج است» برای این منظور استفاده کرده بود (همو بی‌تا: ۱۲۱). اما در *دستور جدید تار* و *دستور ویلن* از نشانه‌ی ه برای این منظور استفاده کرده است و در *دستور ویلن* درباره‌ی این اختلاف نوشته است «سابقاً در نوشته‌ها این علامت (۵) استعمال می‌شده است و چون با عدد پنج اشتباه می‌شد تغییر داده شد» (همو ۱۳۱۵: ۵۵؛ ۱۳۱۶: ۷۱). در صورتی‌که وزیری در نسخه‌ی دستنویس *مکتب سه‌تار* برای نشان‌دادن این تکنیک مجدداً از نشانه‌ی ۵ استفاده کرده است. در این بازنویسی از صورت مرسوم این تکنیک، یعنی .vib استفاده شده است.

۱۵. مچ: «منظور ارتعاش‌دادن به دسته‌ی ساز به‌وسیله‌ی تکان با مچ است. انتهای بند دوم شست دست چپ را (همان‌طور که انگشت محکم روی پرده است) به دسته‌ی ساز چسبانده [و] آن را محکم به سمت خود می‌کشید» (همو ن.خ: ۲). او برای این منظور از نشانه‌های مچ و ~~~~مچ استفاده کرده است. در این بازنویسی از نشانه‌ی .N.vib استفاده شده که مخفف Neck vibration است.

۱۶. ارتعاش به‌وسیله‌ی صفحه‌ی ساز: «منظور از این علامت ارتعاش صفحه‌ی روی کاسه است (به‌وسیله‌ی انگشت سوم و گوشه‌ی دست راست که ساعد و مچ نیز کمک بدان می‌دهند)» (همان: [۵]). وزیری برای این منظور از نشانه‌ی ~~~~ص استفاده کرده که مخفف صفحه است. در این بازنویسی از نشانه‌ی .S.vib استفاده شده که مخفف Soundboard vibration است.

۱۷. نت بدون مضراب: منظور نتی است که بدون استفاده از مضراب، با گذاشتن، برداشتن یا کندن از طریق انگشت دست انگشت‌گذار حاصل شود. وزیری در این نسخه‌ی دستنویس از خط اتصال بین دو نت و نشانه‌ی مضراب راست استفاده کرده است (همان: ۴). در این بازنویسی از نشانه‌ی سر نت خط باریک مورب (⌋) که ابداع ارشد تهماسبی (۱۳۷۴: ۳۳۹–۳۴۴) بوده و نزد اکثر نوازندگان تار و سه‌تار پذیرفته شده، استفاده شده است.

۱۸. تکیه[۱۳]: وزیری در این نسخه در تعریف این تکنیک نوشته «باید با [...] انگشت سوم روی آن نت صدا خاموش شود» و برای نشان‌دادن این تکنیک مانند تمام کتاب‌هایش از نشانه‌ی ۵ استفاده کرده است (وزیری ن.خ ۴). اما در تمرین‌های مربوط به تکیه در این نسخه، ابتدا از نت زینت استفاده کرده و پیشنهاد می‌کند بعد از فراگیری این

---

۱۱. وزیری در این نسخه‌ی دستنویس تنها اصطلاح «ناله» را ذکر کرده است. در صورتی که در *دستور جدید تار* و *دستور ویلن* این تکنیک را «ناله‌ی خفیف» عنوان کرده است (وزیری ن.خ: ۳؛ ۱۳۱۵: ۵۵؛ ۱۳۱۶: ۷۱).

۱۲. وزیری در بالای صفحه‌ی ۴ نسخه‌ی دستنویس نوشته «ارتعاش ۴ قسم است»؛ اما در این نسخه تنها سه قسم را معرفی کرده است. شاید قسم چهارم همانی باشد که در *دستور جدید تار* آن را ناله و التماس عنوان کرده است (نک. همو ۱۳۱۵: ۹۴).

۱۳. کتاب *تعریف علم موسیقی* اولین کتاب منتشرشده با موضوع مبانی نظری موسیقی کلاسیک غرب در ایران است و در سال ۱۳۰۰ق/ ۱۲۶۱–۱۲۶۲ش منتشر شد. در این کتاب، ذیل مدخل «تکیه‌ها»، نوشته‌شده «مأخذ کلمه‌ی تکیه از کجا است؟ مأخذ کلمه‌ی تکیه از فعل آپوگ‌ژیاتور است» (لومر ۱۳۰۰ق: ۱۸۶). در واقع، واژه‌ی «تکیه» ترجمه‌ای از واژه‌ی ایتالیایی appoggiature است. بنابراین، به نظر می‌آید اصطلاح «تکیه» اصطلاحی متأخر و متأثر از کتاب یادشده باشد.

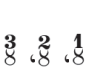
تکنیک، به سبب خلوت شدن نت از نشانه‌ی 𝄋 استفاده شود و نت‌های زینت حذف شود (همان). در این بازنویسی از نشانه‌ی ابداعی وزیری استفاده نشده است؛ زیرا این نشانه امروزه تداعی‌کننده‌ی تکنیک کندن برای نوازندگان تار و سه‌تار است. از همین رو از نشانه‌ی متداول ○ استفاده شده است.

۱۹. کندن: وزیری در *دستور جدید تار* و نسخه‌ی دستنویس مکتب *سه‌تار* از ترکیب نشانه‌های خط اتحاد/اتصال، استاکاتو و حداقل دو نت و شماره‌ی انگشت، برای نشان‌دادن کندن استفاده کرده است[۱۴] (نک. همو ن.خ: ۴؛ ۱۳۱۵: ۵۴). در این بازنویسی دگره‌هایی از نشانه‌ی 𝄋 که امروزه نزد اکثر نوازندگان ایرانی مورد پذیرش است، استفاده شده است. در این بازنویسی برای نشان‌دادن کندن با انگشت اول از نشانه‌ی 𝄋¹، برای نشان دادن کندن با انگشت دوم از نشانه‌ی 𝄋² و برای نشان دادن کندن با انگشت سوم از نشانه‌ی 𝄋³ استفاده شده است.

۲۰. آرپژ: وزیری در تمرین‌های ۳۴، ۳۵ و ۳۶ از نشانه‌ی ⦚ استفاده کرده و به نظر می‌رسد منظورش آرپژ باشد که در این بازنویسی نیز از همین نشانه استفاده شده است. او در جزء اول کتاب *نظری موسیقی*، در تعریف آرپژ نوشته است «در موقعی است که آکُرد را شکسته و هر صدا دانه‌دانه و پشت سر هم نواخته شود. در این موقع خط لرزان پهلوی چپ آکرد می‌گذارند» (همو [۱۳۱۳]: ۴۶).

عنوان تکنیک	نشانه‌های نسخه‌ی دست‌نویس	نشانه‌های نسخه‌ی بازنویسی‌شده
مضراب راست	٨	٨
مضراب چپ	٧	٧
سر انگشت دوم دست مضراب‌نواز	𝄋	⋀
انگشت‌گذاری سیم زیرین	۱ ۲ ۳ ۴	1 2 3 4
انگشت‌گذاری سیم وسط	۱̄ ۲̄ ۳̄ ۴̄	1 2 3 4
انگشت‌گذاری سیم بم-واخوان	۱̲ ۲̲ ۳̲ ۴̲	1 2 3 4
انگشت شست دست انگشت‌گذار	+	+
انگشت شست دست مضراب‌نواز	×	×
سیم دست‌باز	0	0
ترمولو	T	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯
ریز	ریز	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯
تک ریزدار	٨ٮٮٮٮ	٨ ٨
زیر ورو	⋀	♫

۱۴. گفتنی است وزیری در *دستور تار*، همین نشانه را برای نشان دادن نت بدون مضراب استفاده کرده است (وزیری بی‌تا: ۶۱).

سر کاسه (SK)	سر کاسه (SK)	sul tasto
میان کاسه (MK)	میان کاسه (MK)	ord.
ته کاسه (TK)	ته کاسه (TK)	sul pont.
استاکاتو	.	.
ناله‌ی خفیف	۵	vib.
مچ	مچ / ﺳﺳﻣچ	N.vib.
ارتعاش به‌وسیله‌ی صفحه‌ی ساز	ﺳﺳص	S.vib.
نت بدون مضراب		
تکیه	٥	○
کندن		
آرپژ		

علینقی وزیری حدود هژده سال پیش از نگارش *مکتب سه‌تار*، در صفحات انتهای کتاب *دستور جدید تار*، به طور مختصر درباره‌ی ساختار سه‌تار و شیوه‌ی نوازندگی آن نکاتی را بیان کرده است. در این کتاب، آن مطلب به سبب آشنایی بیشتر مخاطب با نگاه او به این ساز بازنشر شده است.

«راجع به سه‌تار و شرح آن»[15]
علینقی وزیری

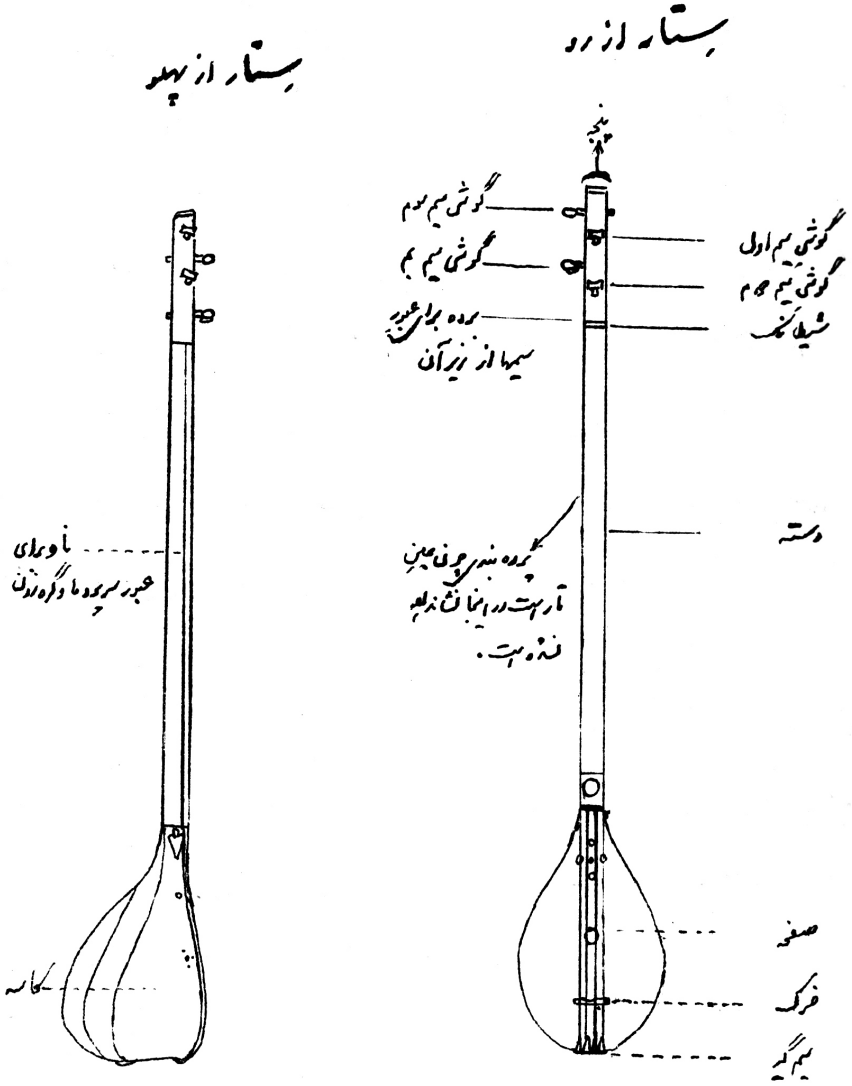
تذکر

در شُرُف انجام صفحات آخری بودم که کارت یکی از دوستان قدیم (و درعین‌حال موسیقیدان) را به من ارائه دادند. البته در موقعی که ورود کرد، اسباب کار من پهن بود و بالطبع پس از دید و بوس همدیگر، بلافاصله صحبت روی موسیقی و کتاب حاضر شروع گشت. دوست من چون عشق مخصوصی به سه‌تار دارد و نیز ساز دستش هم هست، البته پس از تقدیر بسیار، ملامتی نیز بدین لحن نمود: خُب عزیزم، سه‌تار را قابل ندانستی که ذکری از آن بنمایی؟! من ایراد را وارد دانسته. به فکر فرو رفتم که پس از خاتمه‌ی کتاب و بستن صفحات، چطور ترمیم نمایم و او صحبت خود را این‌طور تعقیب می‌کرد: فراموش کرده‌ای که چند سال پیش می‌گفتی اگر سازی برای فلاسفه، شعرا، وارستگان، عاشقان مهجور و متفکرین گوشه‌گیر بخواهیم انتخاب کنیم، سه‌تار از تمام انواع سازها مَحرم‌تر، کم‌صداتر [و] برای این منظور کامل‌تر و عملش آسان‌تر است؟ من سر تصدیق فرود آورده، گفتم کاملاً صحیح است، بلکه صدای سه‌تار با وجود کمیِ قوّت، مطبوع‌تر از تار است و می‌توان آن دو را تشبیه به خواهر و برادری نمود که ازهرجهت مشابه هم هستند و تنها فرق سه‌تار با تار، ظرافت اندام و لطافت صوت و آهنگ دلربایی است که طبیعت هم در تمام انواع نر و ماده منظور نموده است؛ و اگر آن را ساز شعرا و فلاسفه‌ی عشّاق خوانده‌ام، بی‌مناسبت نبوده است؛ مشروط بر اینکه منظور راز و نیاز درونی و معاشقه در خلوت دل باشد و جز در این مواقع، سازی است نزار و کم‌صدا و محجوب و بنابراین قابل ترحّم یا مضحکه‌ی جماعت. سری تکان داده [و] گفت پس همین جمله‌ی اخیر در نظرت بوده که باعث فقدان عکس آن در بین عکس‌های متعدّد تار در این دو صفحه گشته است![16] پس برای این بوده که مبادا مضحکه‌ی جماعت گردد! صحیح! بیچاره سه‌تار! معلوم شد حقیقتاً به رفیقم برخورده است! کاش تمام علاقه‌ها اینطور ساده و بی‌آلایش می‌بود. باری اقرار کردم که کوتاهی شده و وعده نمودم که در پایان همین صفحه‌ی آخر توضیح خواهم داد و تا دست او را نگرفته و در اتاق خواب خود، سه‌تاری که بالای تخت خوابم آویخته است [را] به او ارائه نکردم، مرا مخالف سه‌تار و مخرب موسیقی می‌دانست! اینک چون مقدمه‌ی عذرآلود فوق، خواننده را به اشتباه ما و هم به محاسن سه‌تار آشنا نمود، بنا به وعده، مختصری از چگونگی سه‌تار و نواختن آن، بیان می‌نماییم.

۱۵. این عنوان را وزیری (۱۳۱۵: ۲۳۵) ذکر کرده است و نیز این مطلب در (همان: ۲۳۶–۲۳۹) قرار دارد.

۱۶. منظور وزیری صفحات ۲۲ و ۲۳ کتاب *دستور جدید تار* است.

Setâr


ستار از پهلو
ستار از رو
گوشی سیم سوم
گوشی سیم دوم
پرده برای عبور سیمها از زیر آن
گوشی سیم اول
گوشی سیم چهارم
شیطانک
دسته
پرده بندی چون همین تارهست ولی اینجا نشان داده نشده است.
ناو برای عبور سیم و ماگره زدن
کاسه
صفحه
فرگ
سیم گیر

تشریح سه‌تار

سه‌تار: نیم‌کره‌ای است چوبی که به‌تدریج جمع شده و متصل به دسته‌ای می‌گردد.

صفحه: مَقطَع نیم‌کره را صفحه‌ی چوبی انداخته روی آن. به فاصله‌ی $\frac{۱}{۱۴}$ [...] از سیم‌گیر تا شیطانک، خرک را می‌گذارند و سیم‌ها را رَوی آن برقرار می‌کنند.

قد سه‌تار: به‌طور متوسط قد سه‌تار ۷۶ سانتیمتر است؛ درصورتی‌که قد تار معمولاً ۹۶ [سانتیمتر] است.

از خرک تا شیطانک: محلی است که سیم آزاد است و صدا می‌دهد و به‌تناسب سه‌تار فوق[۱۷]، ۶۳ سانتیمتر می‌باشد، درصورتی‌که در تار ۶۶ [سانتیمتر] است.

پهنای روی دسته: معمولاً [...] دو و نیم [سانتیمتر] است؛ درصورتی‌که در تار [...] سه و نیم یا بیشترک[۱۸] است.

محل خرک: به‌طور عموم در تار و سه‌تار محلی گذاشته می‌شود که دهنه‌ی کاسه از همه‌جایش فراخ‌تر است. در سه‌تار، چهار تا چهار و نیم سانتیمتر فاصله از سیم‌گیر گذاشته می‌شود.

محل گوشی‌ها: مثل تار سوراخی برای عبور سیم‌ها ندارد؛ بلکه در روی پنجه‌ی گوشی‌ها فرورفته‌اند. سیم‌ها از زیر پرده‌ی چهارلایی که فوق شیطانک بسته‌شده، گذشته و به گوشی‌ها پیچیده می‌شوند. دو گوشی بَرین برای دو سیم سفید (اول و سوم) و دو گوشی زیرین برای دو سیم زرد (دوم و چهارم) است[۱۹].

سیم‌ها: کلیتاً چهار سیم دارد. به‌جای دو سیم اولِ دو و دو سیم دومِ سُلِ تار، در سه‌تار یک سیم است؛ بنابراین تفاوت همین است والّا کوک عیناً مثل تار است. غالباً در تار یک عیبی است که از وجود دو سیم هم‌صدا حاصل می‌شود و آن صاف نبودن صدا است که یا خوب کوک نیستند یا اینکه سیم‌ها طبیعتاً ناجور می‌شوند و مسلم است که این عیب در سه‌تار نیست و ازاین‌جهت و نیز به‌واسطه‌ی فقدان پوست، کامل‌تر از تار است.

فاصله‌ی سیم‌ها: معمولاً بنا به عادت، فاصله‌ی هر چهار سیم را به یک تناسب می‌گذارند؛ ولی مسلم است که بین اول و دوم باید فراخ‌تر باشد تا انگشت تماس نکند. به‌عکس بین سوم و چهارم، چهار میلیمتر هم کافی است؛ زیرا آن دو غالباً به هنگام همدیگر کوک شده و باهم زیر انگشت می‌روند.

محل دست راست: دست راست، [به] شکلی روی صفحه گذاشته می‌شود که از طرفی تمام شست به کنار صفحه تکیه نموده و در طرف دیگر، نوک انگشت سوم و چهارم تکیه نماید. آنگاه با انگشت اشاره در محلی که از پنج تا ده سانتیمتر دور از خرک باشد، مضراب زده می‌شود.

مضراب سه‌تار: با ناخن انگشت اشاره نواخته می‌شود. ناخن نباید زیاد بلند باشد، تقریباً در حدود دو میلیمتر باید بالاتر از گوشت نوک انگشت باشد. باید قدری مورب زده شود؛ یعنی از کنار سمت چپ (که می‌توانید ببینید) به سیم زده می‌شود. عمل آن بیشتر با مفصل بند دوم انگشت است.

ناخن: با کثرت عمل محکم می‌شود. اگر سُست است، حنا بستنِ به آن باعث استحکام آن می‌گردد. زیاد بلند بودن آن، هم برای نواختن مزاحم است و هم زود می‌شکند. برای تمرین سرعت عمل انگشت، غیر از روی ساز، در موقع راه رفتن و گردش و غیره با تماس به مداد یا کلید یا شیء‌ای دیگر نیز ممکن و باعث پیشرفت سریعی است.

نواختن سه‌تار: اجرای سه‌تار هیچ فرقی با تار ندارد. مضراب‌هایی که در تار به‌عنوان راست نوشته‌شده، در سه‌تار آن است که به سمت بدن می‌آید و آنچه چپ است، آن است که به سمت خارج می‌رود؛ بنابراین درست به‌عکس تار است و با همین تفاوت عمل، تمام قطعاتی که برای تار نوشته‌شده، در سه‌تار قابل‌اجراست و نت‌نویسی آن فرقی ندارد.

---

۱۷. منظور وزیری سه‌تاری است که طولش ۷۶ سانتیمتر باشد.

۱۸. در اصل متن پیش از عبارت «سه و نیم»، در پرانتز نوشته شده ۳.۷ که به نظر می‌رسد منظور از عبارت «یا بیشترک» این باشد که دسته‌ی تار بین ۳.۵ الی ۳.۷ سانتیمتر است.

۱۹. وزیری بر اساس وضعیت ایستاده‌ی سه‌تار (مانند تصویر صفحه‌ی ۱۶) این گونه توضیح داده است.