نُه دوئت از علینقی وزیری

برای سنتور

بازنویسی، تنظیم و اجرا

محمدحسین ابوفاضلی

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران ۱۴۰۵

برای دریافت اجرای صوتی ضبط‌ها QR code را اسکن کنید.

فهرست مطالب

پیشگفتار ۶
توضیحات ۸
کوک قطعات ۹
قطعات
۱. **پیش‌درآمد شور** ۱۱
۲. **پیش‌درآمد همایون** ۱۶
۳. **پیش‌درآمد چهارگاه** ۲۳
۴. **پیش‌درآمد ماهور** ۲۸
۵. **چاشت من** ۳۲
۶. **ناهار من** ۳۶
۷. **شام من** ۴۴
۸. **رنگ دشتی** ۴۹
۹. **رنگ شش‌رقص** ۵۲

پیشگفتار

آهنگسازی در موسیقی ایرانی را می‌توان به‌یقین به دو دوره‌ی کلی پیش و پس از علینقی وزیری تقسیم کرد. اگرچه از آثار آهنگسازی شده تا آن دوره غیر از مجموعه‌ی ردیف موسیقی دستگاهی و ضربی و تصانیف مرتبط با آن، نمونه‌های ثبت و ضبط شده‌ی جامعی موجود نیست ولی آنچه مسلم است این است که رویکرد وزیری به چندصدایی‌نویسی و گسترش فرمال قطعات به شکلی آزادانه‌تر از ساختارهای ردیفی و احتمالاً متأثّر از شنیده‌هایش در دوره‌ی تحصیل موسیقی غربی و نیز توان نوازندگی تکنیکال و نوگرایانه او در تار، به‌وضوح با دوره‌ی پیش از خودش متفاوت است. اگرچه این صلابت و اقتدار نوازندگی در سایر نوازندگان مکتب میرزاحسینقلی و درویش‌خان همچون مرتضی نی‌داوود و یحیی زرپنجه نیز دیده می‌شود ولی رویکرد آکادمیک و خلاقیت آهنگسازی وزیری، او را از سایرین به‌وضوح مجزا می‌کند.

دو نوازی‌های تصنیف شده برای تار و ویلن از نخستین نمونه‌های کنترپوان میکروتونال در موسیقی ایرانی است و اگرچه از بن‌مایه‌های متفاوتی برخوردار است ولی آشکارا نمایان‌گر جسارت آهنگساز در به‌کارگیری فواصلی غیرمرسوم در سابقه‌ی شنیداری مخاطب ایرانی و نیز بیان‌گر تمایل وزیری به تجربه‌ی مسیرهای نو مانند تونالیته‌های جدیدتر و یا مایه‌گردانی‌های غیرمنتظره است. با توجه به نکته‌سنجی و مهارت تکنیکال آهنگساز در تنظیم قطعات برای ساز تخصصی خودش، ترجمه و بازنویسی قطعات برای ساز سنتور به‌نحوی‌که هم ساختار فکری اصلی آهنگساز در تنظیم خطوط اصلی و فرعی حفظ شود و هم ارزش تکنیکال قطعات تقلیل نیابد، امری بسیار حساس و شایان توجه بوده که آقای محمدحسین ابوفاضلی به شایستگی از عهده‌ی آن برآمده و با اجرایی درخور و زیبا، رنگی تازه از این آثار را برای مخاطب موسیقی ایرانی عیان کرده است.

علی بهرامی‌فرد
پاییز ۱۴۰۵

علینقی وزیری (۱۲۶۵–۱۳۵۸) از چهره‌هایی است که نام او با آغاز دوران تازه‌ای در تاریخ موسیقی ایران گره خورده است. او که در خانواده‌ای فرهنگی پرورش یافت و آموزش موسیقی را هم در ایران و هم در اروپا تجربه کرد، نخستین کسی بود که با نگاهی نظام‌مند و آگاهانه کوشید موسیقی دستگاهی ایران را از چارچوب سنت شفاهی صرف بیرون آورد و آن را وارد عرصه‌ی آموزش مکتوب، تحلیل نظری و تجربه‌های نوین ساختاری کند. وزیری نه‌فقط یک نوازنده یا آهنگساز بلکه صاحب اندیشه‌ای تازه درباره‌ی «چگونه شنیدن و چگونه ساختن» موسیقی ایرانی بود.

تا پیش از دوران او، موسیقی دستگاهی ایران اساساً بر منطق تک‌صدایی استوار بود. حتی در اجراهای گروهی یا دونوازی‌ها، آنچه شنیده می‌شد یک خط ملودیک واحد بود که توسط چند نوازنده با اختلاف‌هایی جزئی در تزئینات، تحریرها یا شیوه‌ی مضراب‌گذاری اجرا می‌شد. حرکت موسیقی عمدتاً در امتداد زمان شکل می‌گرفت و رابطه‌ی عمودی صداها، به‌عنوان عنصری مستقل و آگاهانه، جایگاهی در تفکر موسیقایی نداشت. اگر هم هم‌زمانی چند صدا رخ می‌داد، بیشتر حاصل هتروفونی یا گفت‌وگوی ملودیک بود، نه هم‌زیستی مستقل خطوط موسیقایی.

در چنین بستری، دونوازی‌هایی که وزیری برای تار نوشت، نقطه‌ی عطفی اساسی به شمار می‌آیند. این آثار را می‌توان نخستین نمونه‌های آگاهانه‌ی پلی‌فونیک در موسیقی ایرانی دانست؛ نه ازآن‌رو که صرفاً بیش از یک صدا به‌طور هم‌زمان شنیده می‌شود بلکه به این دلیل که هر خط موسیقایی هویت و استقلال نسبی خود را دارد و رابطه‌ی میان صداها به‌صورت

اندیشیده و هدفمند طراحی شده است. در این دونوازی‌ها، موسیقی تنها در امتداد ملودی پیش نمی‌رود بلکه نوعی تفکر عمودی و بافت محور نیز وارد ساختار اثر می‌شود؛ تفکری که باوجود تأثیرپذیری از آموزش‌های موسیقی کلاسیک غربی، در پی انطباق با فواصل و منطق دستگاهی است.

اهمیت این تجربه‌ها ازآنجا دوچندان می‌شود که ساز تار، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین حاملان زبان ردیف و موسیقی دستگاهی، بستر این نوآوری قرارگرفته است. چندصدایی در این آثار نه در قالب ارکستر بزرگ و نه با اتکا به سازهای غیر ایرانی بلکه در دل خود سنت و با همان ابزاری شکل می‌گیرد که قرن‌ها بیانگر موسیقی تک‌صدایی بوده است. به این معنا، دونوازی‌های تار وزیری را می‌توان آزمایشگاهی دانست که در آن امکان هم‌نشینی سنت دستگاهی با اندیشه‌ی پلی‌فونیک آزموده می‌شود.

پس از وزیری، مسیرهای متفاوتی در موسیقی ایران شکل گرفت. گروهی از شاگردان و همفکران او راه تجربه‌های چندصدایی، هارمونی نویسی و ارکسترال را ادامه دادند؛ در مقابل، جریان‌های سنت‌گرا با تأکید دوباره بر بداهه‌پردازی و تک‌صدایی، به این تحولات با دیده‌ی تردید نگریستند. در دهه‌های بعد، رویکردهای میانه‌تری پدید آمد که در آن‌ها چندصدایی به‌صورت محدود، نرم و متناسب با بافت موسیقی ایرانی به کار گرفته شد. بااین‌همه پس از وزیری دیگر امکان نادیده گرفتن مسئله‌ی چندصدایی وجود نداشت؛ پرسشی که او مطرح کرده بود برای همیشه در برابر موسیقی ایرانی باقی ماند.

تنظیم دوباره‌ی این دونوازی‌ها برای ساز سنتور، در امتداد همین تاریخ معنا پیدا می‌کند. این کار نه تنها انتقال قطعاتی مشخص از سازی به ساز دیگر است بلکه بازخوانی یک اندیشه‌ی موسیقایی در زبان صوتی تازه‌ای به شمار می‌آید که می‌تواند تجربه جدیدی از شنیدن این آثار برای شنونده ایجاد کند. پلی‌فونیِ مورد نظر وزیری در اینجا به‌عنوان روشی برای اندیشیدن به بافت و هم‌زمانی صداها بازتاب می‌یابد و نشان می‌دهد که این نگرش، فراتر از محدودیت‌های یک ساز خاص، قابلیت تداوم و تفسیر دوباره در بسترهای گوناگون موسیقی ایرانی را دارد. برای نگارنده نیز باز تنظیم آثار علینقی وزیری برای ساز سنتور چالش‌ها و فرصت‌های زیادی در جهت شناخت بیشتر تفکرات و نوع نگرش این استاد فقید در زمان نگارش کتاب که به حدود یک قرن قبل بر می‌گردد، داشته است.

در پایان، از زحمات معلم گران‌قدرم جناب آقای علی بهرامی‌فرد برای راهنمایی‌های ارزنده و نظارت بر ضبط این اثر، مدیریت محترم انتشارات ماهور برای چاپ این اثر و از خانم‌ها نگار عرفانی‌فر، فاطمه رحیمی، آرزو یوسف‌نیا و نغمه علیزاده برای همراهی در مراحل پیش ضبط و همچنین خانم آیدا براری برای انجام برگردان نسخه تار و ویلن به نت‌نگاری کامپیوتری کمال تشکر و قدردانی را دارم.

محمدحسین ابوفاضلی

توضیحات

۱. در فرآیند باز تنظیم این آثار سعی شده است که رویکردی متعادل و منطقی با توجه به امکانات سنتور و همچنین حفظ اصالت اثر صورت بگیرد.

۲. به دلیل ویژگی‌های طنین ساز سنتور، سعی شده است که نت‌نگاری و تنظیم آثار به‌گونه‌ای انجام شود که به دور از هرگونه آشفتگی و تزئینات غیرضروری و با اولویت بر شنیده شدن هرچه بهتر بافت دوصدایی آثار باشد، به همین دلیل، علائم دینامیکی بازنویسی و در مواردی نیز اضافه شده است.

۳. نت‌نگاری کتاب حاضر بر اساس شیوه‌ی نت نگاری استاد فرامرز پایور است، بنابراین برای درک بهتر شیوه‌ی نت‌نگاری، پیشنهاد می‌گردد به کتاب «دوره‌ی عالی ردیف چپ کوک» استاد فرامرز پایور ــ انتشارات ماهور، رجوع شود.

۴. منظور از تمام نت‌های استکاتو در قطعات، صرفاً برای یادآوری اجرای نت‌ها بدون ریز و به‌صورت تک‌مضراب است.

۵. منظور از نت‌های «ر دیز» و یا «سل بمل» که در بعضی قطعات مشاهده می‌شود، صرفاً به دلیل رعایت نت‌نگاری بر اساس شیوه‌ی نت‌نگاری اصلی بوده و در سنتورنوازی نت‌های آنهارمونیک آن‌ها یعنی خرک‌های «می بمل» و «فا دیز» نواخته می‌شود.

۶. در قطعه‌ی «پیش‌درآمد شور»، نت‌های «می» هشتم خرک زرد و «می» اول سیم‌های سفید و پشت خرک هم‌صدا باهم (بمل) کوک شده و برای استفاده از می خرک اول عدد ۱ روی نت‌ها ذکر شده است. همچنان که برای قطعات «چاشت من» و «پیش‌درآمد چهارگاه» برای استفاده از «می بکار» خرک هشتم زرد و سفید از عدد ۸ استفاده شده است.

۷. قطعه‌ی «پیش‌درآمد ماهور» در ماهور «دو» نوشته شده که با توجه به نت‌های متغیر و امکانات سنتور برای سهولت در اجرا به ماهور «سل» منتقل شده است.

۸. قطعه‌ی «چاشت من» که در چهارگاه «رِ» نوشته شده است برای سهولت در اجرا به چهارگاه «دو» منتقل شده ولی در نمونه‌ی صوتی با ساز «لا کوک» اجرا شده است که صدادهی یک پرده بالاتر باشد.

۹. در نمونه‌ی اصلی قطعه‌ی «شام من» برخی از نت‌های متغیری که نقش فانکشنال و محوری نداشته و صرفاً جهت تزئین استفاده شده بودند، به دلیل محدودیت در امکانات کوک سنتور، حذف شده‌اند.

۱۰. قطعات «رنگ دشتی» و «ناهار من» به دلیل این‌که برای هم‌نوازی دو ساز ویلن نگارش شده‌اند برای برگردان به تکنیک سنتور و ساز مضرابی، با تغییرات اندکی در آرتیکولاسیون همراه بوده است.

۱۱. اجرای این قطعات برای هم‌نوازی دو قانون و یا قانون و سنتور نیز میسر است. با توجه به امکانات ساز قانون می‌توان از تکنیک‌ها، تزئینات و پوزیسیون‌های متنوع‌تری نیز استفاده کرد.