

نقش ساز تمبک در همناواری با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک ایران

مازیار کنعانی^۱، هومان اسعدی^{۲*}

^۱ کارشناسی ارشد رشته ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
^۲ استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۸)

چکیده

فقدان نظام منسجم، مدون و معین ریتمیک - متریک برای ساز تمبک در همناواری با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک حال حاضر ایران، موجب سردرگمی نوازندگان، آشفتگی اجراها و عدم دستیابی به نتایج دلخواه در همناواری ها و غیره می شود. مانند شاخه های دیگر علوم، می توان از تجارب موفق که به هر شکل پدیدآمده است، به نتایجی برای رفع این مشکلات دست پیدا کرد. شیوه ی تحقیق در مقاله ی حاضر، توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات و داده های اولیه ی پژوهش، از طریق آوانگاری و شنود آثار صوتی موجود، توسط نگارندگان به دست آمده است. جامعه ی آماری در این تحقیق، تمامی آثار صوتی از همناواری ها - شامل سازهای ملودیک و تمبک در موسیقی کلاسیک ایران است. نمونه گیری به صورت غیرتصادفی و انتخابی است. نتایج نهایی مقاله شامل آنچه برای ریتم و تمبک، در همناواری تمبک با سایر سازهای ایرانی، در زمینه های زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه، میزان نماها، فیگورهای ریتمیک اجرایی تمبک و سایر سازها، تکنیک های مورد استفاده ی تمبک، اساس بداهه یا غیربداهه بودن، کمی و کیفی بودن ریتم اجرایی سازها، حضور و نقش تقسیمات استقراضی، نسبت خط ریتم تمبک با ملودی، بخش پایانی و تمپو اتفاق می افتد، است. پژوهش پس از بررسی موارد فوق و یافتن نتایج کلی، در انتها با نگاهی بر تمام یافته های فوق، نتایج دقیق تر و جامع تری را نیز ارائه کرده است.

واژه های کلیدی

تمبک، همناواری، موسیقی کلاسیک ایران، ساز کوبه ای، ریتم.

مقدمه

مترآزاد)، ساز کوبه‌ای هیچ نقشی ندارد. استفاده از سازهای کوبه‌ای، صرفاً در اجراهای دارای متر است که سهم کمی را در این موسیقی دارند. به نظر نگارندگان، در دوره قاجار (یا حداقل اواخر این دوره که نمونه‌های صوتی از آن موجود است)، استفاده از سازهای کوبه‌ای در موسیقی سبک شهری، بسیار پررنگ بوده است و استفاده‌ی این سازها در موسیقی هنری نیز تا حدودی به شکل مشابه منتقل شد. شاید به همین دلیل است که سازهای ملودیک و سازهای کوبه‌ای در اجراهای متریک‌شان، به جز در مواردی محدود (ریتم‌های با میزان نمای $\frac{6}{8}$ و $\frac{8}{8}$ سنگین)، ریتم‌های بسیار ساده و ابتدایی و یکنواخت عامیانه را ارائه می‌کنند. این گفته، به هیچ عنوان به معنی ضعف ریتمیک نوازندگان مذکور نیست، بلکه عدم اهمیت و در اولویت نبودن متر در اجراهای آنهاست. هرچه از لحاظ تاریخ ضبط‌ها به عقب‌تر برمی‌گردیم، می‌بینیم که این موضوع پررنگ‌تر است و متر نقش متداول‌تری را ایفا می‌کند. می‌توان گفت با گذر زمان و تاثیرپذیری بیشتر فرهنگ ایران از سایر کشورها، هم‌نوازی‌های متریک گسترده‌تر شد و جایگاهی مهم‌تر از پیش پیدا کرد. ریتم‌ها متنوع و پیچیده‌تر و نقش سازهای کوبه‌ای، پررنگ‌تر شد. همچنین تحولات زیادی در ساختار تکنیکی تمبک به وجود آمد. تاثیر سایر فرهنگ‌ها را می‌توان در حالت خاصی از ریتم $\frac{4}{4}$ ، یا حالتی از $\frac{16}{16}$ که (از چپ به راست) به صورت ۲ و ۳ و ۳ و ۳ و ۳ ارائه می‌شود یا حالتی دیگر که $\frac{1}{8}$ با آکسان‌هایی به شکل ۲ و ۳ و ۳ اجرا می‌شود، دید. اینها هیچ‌یک پیشینه‌ای در موسیقی کلاسیک ایران و حتی در دیگر گونه‌های موسیقی ایران ندارد، اما ملاحظه می‌شود که امروزه به صورت گسترده در این موسیقی مورد استفاده هستند. در زمینه‌ی تکنیک نیز شاهد ترجمه شدن و ارائه‌ی بسیاری از تکنیک‌ها در تمبک از سازهایی مانند طبلای هندی هستیم. در کل می‌توان گفت به دلیل پشتوانه‌ای علمی و عملی که موسیقی آوازی از آن برخوردار است، همچنان نظام مندتر از بخش متریک رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران است.

با توجه به زمان مند بودن هنر موسیقی، ریتم، پایه‌ای‌ترین و اولین رکن در موسیقی است. بنابراین بررسی، تجربه‌های موجود در آن نیز به همین اندازه دارای اهمیت خواهد بود. همچنین در مقوله‌ی هم‌نوازی، سازهای کوبه‌ای، به خصوص تمبک، نقش بسیار مهمی را هم در زمینه‌ی ریتمیک-متریک و هم در رنگ‌آمیزی صوتی ایفا می‌کنند. بنابراین برای داشتن یک هم‌نوازی با کیفیت، در اولین قدم نیاز به بررسی نقش این ساز داریم. فقدان نظام منسجم، مدون و معین ریتمیک-متریک در هم‌نوازی با سازهای ملودیک موسیقی کلاسیک حال حاضر ایران، موجب سردرگمی نوازندگان، آشفتگی اجراها، عدم دستیابی به نتایج دلخواه در هم‌نوازی‌ها و... می‌شود. در حقیقت موفقیت در بسیاری از موارد بر مبنای قواعدی شخصی و تجربی، گاهی ناخودآگاه، و یا به صورت تقریباً اتفاقی شکل خواهد گرفت. مفهوم ریتم از متر جدا است و برای دست یافتن به نتایج درست و درک عمیق موضوع، باید در طول مقاله نیز کاملاً این دو را در ذهن از هم تفکیک کنیم. ریتم در موسیقی کلاسیک ایران (با تکیه بر آنچه از دوره‌ی قاجار- نه پیش از آن- به دست ما رسیده)، به دلیل حضور مقتدرانه‌ی آواز و آوازی نوازی، ساختاری متفاوت از شکل رایج ریتم در دیگر موسیقی‌ها دارد. آواز و گونه‌ی آواز نوازی، عمده‌ترین بخش این موسیقی را تشکیل می‌دهد. در واقع بزرگترین بخش موسیقی هنری این دوره، بر همین اساس بنا شده است. در آواز، ریتم یک مشخصه‌ی بسیار پیچیده و در عین حال دارای آزادی نسبی در دیرند است. این موضوع در مرحله‌ی اول، هم‌نوازی را تحت تاثیر قرار داده و سایه‌ی این تاثیر چنان سنگین است که بسیاری به طور کل موسیقی ایرانی را موسیقی برای تکنوازی معرفی می‌کنند. در شکل آوازی نمونه‌ای که ساز کوبه‌ای در آن نیز حضور داشته باشد، وجود ندارد و هم‌نوازی‌ها، تنها منحصر به همراهی ساز و آواز می‌شود و یا گاهی آوازی که با بیش از یک ساز همراه شده است. پس می‌توان گفت در عمده‌ترین بخش موسیقی هنری ایران (با

روش تحقیق و آوانگاری

نقش ساز کوبه‌ای در قطعات متریک موسیقی کلاسیک ایران است، روش‌های مختلفی در طرح و برخورد با موضوع را می‌توان پیش‌گرفت. ارائه‌ی یک ایده و تلاش برای توجیه کردن سایرین در استفاده از آن، راهی است که در زمینه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران گاهی توسط افراد انجام شده و معمولاً یا به نتیجه نرسیده یا موجب انجماد و ایجاد محدودیت در آن شاخه

پیشینه‌ی پژوهش برای موسیقی کلاسیک ایران در زمینه‌ی ریتم بسیار کم است. از مواردی که نتایج قابل قبول و استفاده‌ای را ارائه داده‌اند، می‌توان به *Rhythmic Structure in Iranian Music* نوشته‌ی دکتر محمدرضا آزاده‌فر، کتاب سرایش نوشته‌ی حسین مهران و ریتم‌خوانی واژگانی نوشته‌ی ارشد تهماسبی اشاره کرد. با توجه به هدف مقاله که سعی در هرچه نظام‌مندتر کردن

افقه (۱۳۴۹)

آوانگاری به شکل کامل و با جزئیات، هم از اجراهای دونواری و هم گروه‌نوازی انجام شده است. در واقع با توجه به این که اطلاعات خام و اولیه‌ی پژوهش را برآورده می‌کند، موضوع بسیار حساسی است. زیرا امکان دارد ایده‌های همناواری از قسمت‌هایی مثل زینت‌هایی که توسط سایر سازها نواخته می‌شود یا حتی خط باس یا ریتم هارمونیک و غیره به وجود آمده باشد و عدم توجه به آن، باعث به وجود آمدن خطاهایی در نتایج نهایی بشود. روش تحقیق مورد استفاده توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات از طریق آوانگاری و شنود آثار صوتی موجود، به دست آمده است. جامعه‌ی آماری در این تحقیق، تمامی آثار صوتی از همناواری‌ها- شامل سازهای ملودیک و تمبک در موسیقی کلاسیک ایران و نمونه‌گیری به صورت غیرتصادفی و انتخابی است. پس از انتخاب و آوانگاری آثار این افراد، هریک از قطعه‌ها به صورت جداگانه تجزیه و تحلیل ریتمیک-متریک شد و نتایج بررسی گردید. برخی از قطعات، نکات خاص و جالب توجه داشت. در نهایت هم نکات مشترک و یا غیرمشترک بین قطعه‌های تمپو پایین و تمپو بالا و نوازندگان مختلف مورد بررسی قرار گرفته است و به نتایجی که از پیش تعیین نشده بودند، رسیده است. همچنین ریتم‌های انتخاب شده، از وزن‌های ساده و ترکیبی هستند که با اختلاف زیاد، بیشترین فراوانی را در رپرتوارهای موسیقی کلاسیک ایران دارند و از بررسی وزن‌های لنگ پرهیز شده است. در واقع نوازندگان صرفاً نقش ناظر و تحلیل‌گر را داشته‌اند تا نتایجی کارآمد و بنیادین حاصل شود. اصلی‌ترین بخش تحلیل آوانگاری‌ها، برای پاسخ به سوال "شیوه‌ی برخورد نوازنده‌ی تمبک با ملودی و همناواری با آن به طور کلی در شیوه‌های مختلف چگونه بوده است؟"، بوده است.

شده است. بررسی سبک شخصی خاص، راهی دیگر است که از اساسی‌ترین مشکلات آن، محدود شدن به فردی خاص و شیوه‌ای بر اساس سلیقه‌ی آن شخص است. چندین راه دیگر نیز ممکن است که بحث در مورد آنها، به این نوشته کمکی نمی‌کند. از نظر نگارندگان، مانند شاخه‌های دیگر علوم می‌توان از تجارب موفق (به هر شکلی که پدید آمده است)، به نتایجی برای رفع این مشکلات دست پیدا کرد. در نهایت پس از بررسی تمام این راه‌ها، نگارندگان به این نتیجه رسیدند که از تمام افرادی که تاثیر قابل توجه‌ای در شیوه‌ی تمبک نوازی در همناواری با سازهای ملودیک داشته‌اند، لیستی فراهم شود و آثارشان مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرد. در ابتدا به طور کلی نوازندگان مطرح و صاحب شیوه‌ی شخصی را انتخاب کرده و پس از شنیدن و بررسی اولیه‌ی تمام آثار آنها، از بین آثار هر شخص، آن دسته که روشن‌ترین بیانگر سبک اوست، انتخاب شد. لازم به توضیح است که برای هیچ فردی از نظر تعداد اثر، تفاوت قائل نشده و از هر شخص، یک قطعه با تمپوی بالا و یک قطعه با تمپوی پایین که بیشتر بیانگر سبک شخصی آن فرد باشد، در نظر گرفته شده است. در واقع اگر شیوه‌ی شخصی برای گونه‌های مختلف، مانند پیش‌درآمد یا چهارمضرب، متفاوت باشد، حتماً لحاظ شده است. در موارد خاص نیز تاثیر آهنگساز بر روی اجرای تمبک قطعات، مورد بررسی قرار گرفت. اشخاصی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند، به شرح زیر هستند که بر اساس سبک، با خط تیره تفکیک شده‌اند:

حسین تهرانی (۱۲۹۰-۱۳۵۲)، محمد اسماعیلی (۱۳۱۳) - ناصر فرهنگ فر (۱۳۲۶-۱۳۷۶)، جمشید محبی (۱۳۳۱) - امیر ناصر افتتاح (۱۳۱۴-۱۳۶۶)، بهمن رجبی (۱۳۱۸) - جمشید شمیرانی (۱۳۲۰) - ارژنگ کامکار (۱۳۳۵) - پژمان حدادی (۱۳۴۷) - نوید

جدول ۱- میزان نما، تمپو، تقسیمات استقراضی (تیمبک) و ورود تمبک در ابتدای نمونه‌های بررسی شده.

| میزان نما | تمپو | تقسیمات استقراضی | زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه |
|--|-------------------------------------|------------------------|--|
| ۱ حسین تهرانی زرد ملیحه | ۲ ساده | استفاده نشده | برای سیاه در ابتدا برابر ۱۰۲ است و از میزان ۷۴ با افزایش ناگهانی تمپو پس از سکوت به ۱۲۰ همراه است. |
| ۲ حسین تهرانی رنگ دشتی | ۸ ترکیبی | استفاده نشده | برای ضرب سیاه نقطه دار برابر ۱۰۸ است و قطعه با کمی بالاتر رفتن تمپو تدریجی همراه است. |
| ۳ محمد اسماعیلی پیش درآمد سه گاه | ۴ ساده | استفاده نشده | برای سیاه تقریباً تا پایان برابر با ۶۴ است. |
| ۴ محمد اسماعیلی چهارمضرب سه گاه | ۶ ترکیبی | استفاده شده (یک میزان) | ۱۵ میزان سوال و جواب بین سنتور و تمبک و از شانزدهمین میزان همناواری آغاز می‌شود. |
| ۵ امیرناصر افتتاح ضربی دشتی | ۸ ترکیبی (سنگین) | استفاده نشده | تار شروع کننده‌ی اجرا از روی ضدضرب است و پس از اتمام میزان اول تمبک وارد می‌شود. |
| ۶ امیرناصر افتتاح چهارمضرب ماهر | ۶ ترکیبی و ۱۶ ترکیبی ۸ ترکیبی | استفاده‌ای نشده | شروع قطعه توسط تار انجام می‌شود و پس از دو میزان تمبک نیز وارد می‌شود. |

ادامه جدول ۱.

| میزان نما | تمپو | تقسیمات استقراسی | زمان و شکل ورود تمبک در ابتدای قطعه |
|-----------|--|------------------|--|
| ۷ | بهمن رجبی چهارمضرب دشتی | استفاده شده | - سنتور شروع کنندهی اجراست و پس از دو میزان تمبک وارد می‌شود. |
| ۸ | بهمن رجبی پیش درآمد ابوعطا | استفاده شده | تمبک شروع کنندهی پیش‌درآمد است |
| ۹ | جمشید شمیرانی پیش درآمد اصفهان | استفاده نشده | بعد از دو ضرب تمبک نیز به همناواری اضافه می‌شود. |
| ۱۰ | جمشید شمیرانی چهارمضرب ابوعطا | استفاده نشده | شروع قطعه توسط تار است و سپس از قسمت بالای ضرب تمبک نیز وارد می‌شود. |
| ۱۱ | ناصر فرهنگفر در غم | استفاده شده | شروع قطعه به صورت همزمان توسط سنتور و تمبک است. |
| ۱۲ | ناصر فرهنگفر سرانداز | استفاده نشده | قطعه همزمان از میزان اول توسط تمبک و سنتور آغاز می‌شود. |
| ۱۳ | جمشید محبی پیش درآمد ابوعطا | استفاده شده | کمانچه، قیچک شروع کنندهی پیش درآمد هستند. بقیه‌ی گروه به همراه تمبک از میزان هفتم وارد می‌شوند. |
| ۱۴ | جمشید محبی چندمضرب حجاز | استفاده نمی‌شود | قطعه به صورت همزمان توسط تمام بخش‌ها آغاز می‌شود. |
| ۱۵ | ارژنگ کامکار آهوی وحشی | استفاده شده | شروع قطعه تار، تار باس و تمبک است که در ادامه سازهای نی و کمانچه به آن اضافه می‌گردد. |
| ۱۶ | ارژنگ کامکار سامانی | استفاده‌ای نشده | شروع قطعه از قسمت بالای ضرب است و بعد از اجرای دو دولاچنگ آخر ضرب دوم میزان، تمبک از ابتدای میزان بعد وارد می‌شود. |
| ۱۷ | پژمان حدادی تصنیف مستی سلامت میکنند | استفاده نشده | تمبک شروع کنندهی قطعه است. |
| ۱۸ | پژمان حدادی چهارمضرب دشتی | استفاده نشده | شروع قطعه توسط سه تار انجام می‌شود و پس از آن عود و تمبک به آن اضافه شده و پس از آنها کمانچه نیز اضافه می‌گردد. |
| ۱۹ | نوید افقه برداشت | استفاده شده | شروع قطعه توسط تار است و از ضرب دوم میزان اول تمبک شروع به نواختن می‌کند. |
| ۲۰ | نوید افقه پیش درآمد ابوعطا | استفاده شده | از ضرب سوم با شروع ملودی، تمبک نیز با سه تار همراه می‌شود. |

جزیی از ملودی باشند، جزو تزیین ریتمیک به حساب می‌آیند، سعی شده تأثیر آنها در ریتم اصلی ملودی نادیده گرفته شود. - در تحلیل‌ها، ریزهای ساده به عنوان تکنیک در نظر گرفته نشده و صرفاً مورد بررسی در فیگورهای ریتمیک قرار گرفته است. از طرفی بقیه‌ی ریزها مانند ریز تیمپانی، ریز پرو... همگی به عنوان تکنیک لحاظ شده‌اند. - در مورد اجراهای نوید افقه لازم به توضیح است که صرفاً

در قسمت تحلیل فیگورها، تزیین‌های مربوط به اجرای تمبک، همچنین زیر و بمی و زینت‌های مربوط به سازهای ملودیک حذف شده است. - در اکثر آثار که به صورت گروهی و اوئیسون اجرا شده، اجرای ساز تار (به عنوان رایج‌ترین ساز سده‌ی اخیر موسیقی کلاسیک ایران)، آوانگاری گردیده است و در تحلیل‌ها با توجه به اینکه در نوازندگی این ساز برخی از اجراهای دست باز سیم‌های بم‌تر بیشتر از اینکه

جدول ۲- فراوانی تکنیک‌های اجرایی نوازندگان در نمونه‌های بررسی شده.

| تم | بک | راست | چپ | بشکن | ریزبر | ریز تیمیانی | ریز پلنگ | ریز ناخنی | سه بند دست راست | سه بند دست چپ | تزیین تهرانی | هفت و تم | بک و بشکن | ضربه یا ناخن انگشت (۵) اشاره |
|----|-----|------|-----|------|-------|-------------|----------|-----------|-----------------|---------------|--------------|----------|-----------|------------------------------|
| ۱ | ۱۶۳ | ۱۰۸ | - | - | ۴ | ۵۹ | ۷۰ | ۲۷ | ۹۲ | ۱۲۱ | ۱۵ | ۳۶ | - | - |
| ۲ | ۳۱ | ۷۹ | - | ۱۴۶ | - | - | - | - | ۹ | ۴ | ۵۳ | - | - | - |
| ۳ | ۹۹ | ۲۷۶ | - | ۲۷۴ | ۱۳۷ | ۳ | ۵۹ | - | ۹۸ | - | ۵۲ | - | - | - |
| ۴ | ۲۳۷ | ۳۱۷ | - | ۳۳۱ | - | ۳۸ | - | - | ۳۰ | ۵۸ | ۱۹۷ | ۸۰ | - | ۱۵ |
| ۵ | ۲۲۹ | ۸۶ | - | ۱۸۲ | ۷۷ | - | - | - | - | - | ۱۸۸ | - | - | - |
| ۶ | ۳۲۳ | ۳۷۸ | - | ۵۱۶ | ۴۰ | ۹۲ | - | - | - | - | ۳۱۴ | - | ۱۴ | - |
| ۷ | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۶۷ | ۶۴ | - | - | - | - | - | - | - | ۴۰ | - | - |
| ۸ | ۱۴۱ | ۲۴۸ | ۵۷ | ۵۷ | ۲۱۲ | ۲۷۰ | ۵۷ | ۵۷ | - | - | - | - | - | - |
| ۹ | ۱۵۱ | ۱۳۲ | - | ۱۴۱ | ۵۳ | - | - | - | - | - | ۲۳۴ | - | ۳۷ | - |
| ۱۰ | ۱۱۷ | ۳۵ | - | ۱۷۹ | ۷ | - | - | - | - | - | ۱۶۶ | ۹ | - | - |
| ۱۱ | ۱۵۴ | ۲۳۳ | ۱۵۹ | ۱۶۲ | ۲۸۹ | ۹۱ | ۴۸ | - | ۶ | - | - | - | - | - |
| ۱۲ | ۱۷۳ | ۲۰۹ | ۱۸۷ | ۱۸۳ | ۳۴۸ | ۶۰ | - | - | ۱۵ | ۵ | - | - | - | - |
| ۱۳ | ۳۰۹ | ۱۹۱ | ۱۲۸ | ۱۲۸ | ۱۳۲ | ۱۵۱ | - | - | - | - | - | - | - | - |
| ۱۴ | ۱۷۶ | ۲۶۳ | ۲۰۷ | ۲۱۶ | ۶۹ | ۶۱۲ | ۲ | - | ۳ | - | - | - | - | - |
| ۱۵ | ۳۲ | ۲۵۵ | ۲۹۰ | ۲۸۰ | ۳۱۴ | ۱۵۷ | ۱ | - | - | - | - | - | - | - |
| ۱۶ | ۱۱۴ | ۱۲۸ | ۱۰۴ | ۱۱۳ | ۱۶۲ | ۵۵ | - | - | ۱ | - | - | ۸ | - | - |
| ۱۷ | ۲۶۴ | ۳۲۰ | ۱۲۵ | ۱۳۸ | ۱۵۲ | ۴۰۷ | - | ۱۵ | ۱۶ | - | - | - | - | - |
| ۱۸ | ۲۹۲ | ۳۷۳ | ۳۶۳ | ۲۷۴ | ۵۴۵ | ۱۰۱ | - | - | ۱۹ | - | - | - | - | - |
| ۱۹ | ۳۱۲ | ۱۵۱ | ۱۲۷ | ۱۰۳ | ۲۵۹ | ۱۷ | - | - | - | ۴ | - | - | ۷۹ | - |
| ۲۰ | ۲۰۴ | ۱۳۰ | ۱۴۳ | ۱۸۸ | ۳۱۷ | ۱۷۲ | - | ۳۹ | ۸ | - | - | - | ۷۷ | - |

هیچ استفاده‌ای نکرده‌اند. این در حالی است که در سایر شیوه‌ها، این دو تکنیک از اصلی‌ترین تکنیک‌هایی است که در هم‌نوازی‌ها استفاده می‌شود.

- از دوره‌ی ناصر فرهنگ‌فر به بعد تم، بک، راست، چپ، بشکن و ریز پر در اجرای تمام نوازندگان نقش اساسی دارد.
- از ضربه با ناخن انگشت اشاره (e)، فقط در چهارمضراب سه‌گانه‌ای که محمد اسماعیلی هم‌نوازی کرده، استفاده شده است.
- ریز ناخنی، فقط توسط حسین تهرانی و فقط در قطعه‌ی زرد ملیحه استفاده شده است.
- بک و بشکن هم‌زمان، در اجرای جمشید شمیرانی، امیرناصر افتتاح و نوید افقه دیده می‌شود و در سایر نمونه‌ها وجود ندارد.
- تم و هفت هم‌زمان را فقط ارژنگ کامکار در اجرای قطعه‌ی

تکنیک‌هایی که در اجرای دیگران نیز استفاده شده، لحاظ گردیده است. بنابراین نتایج نمی‌تواند برای اجرای ایشان جامع باشد و مقایسه‌ای همه‌جانبه را ارائه دهد و همانطور که پیش‌تر گفته شد، باید در آینده مورد پژوهش قرار گیرد.

- با توجه به جدول ۲، ملاحظه می‌شود که بیشترین فراوانی از فضای نمونه‌ی آماری را تکنیک بشکن تشکیل داده است و برای ۱۲ قطعه، بیشترین فراوانی تکنیک را دارد. البته این نکته نباید فراموش گردد که تمام انگشتان به غیر از شست دو دست، امکان اجرای بشکن را دارند. بنابراین نتیجه‌ی به دست آمده، کاملاً معقول و مورد انتظار است.

- در شیوه‌ی اجرایی حسین تهرانی و تمام کسانی که ادامه‌دهنده‌ی شیوه‌ی او هستند، از تکنیک‌های راست و چپ

جدول ۲- میانگین و انحراف معیار تکنیک‌های مورد استفاده‌ی نوازندگان در قطعات نمونه.

| شماره نمونه | نام نوازنده و قطعه | میانگین | انحراف معیار |
|-------------|--|---------|--------------|
| ۱ | حسین تهرانی - زرد ملیحه | ۶۹/۵ | ۵۱/۳ |
| ۲ | حسین تهرانی - رنگ دشتی | ۵۳/۶۷ | ۵۳/۱۸ |
| ۳ | محمد اسماعیلی - پیش درآمد سه‌گانه | ۱۲۴/۷۵ | ۱۰۰/۷۹ |
| ۴ | محمد اسماعیلی - چهارمضراب سه‌گانه | ۱۴۴/۷۷ | ۱۲۶/۸۴ |
| ۵ | امیرناصر افتتاح - ضربی دشتی | ۱۵۲/۴ | ۶۷/۲۸ |
| ۶ | امیرناصر افتتاح - چهارمضراب ماهور | ۲۹۳/۵۷ | ۱۹۱/۷۳ |
| ۷ | بهمن رجبی - چهارمضراب دشتی | ۸۶/۸۳ | ۳۸/۵۹ |
| ۸ | بهمن رجبی - پیش درآمد ابوعطا | ۱۶۴/۱۶ | ۹۳/۸۳ |
| ۹ | جمشید شمیرانی - پیش درآمد اصفهان | ۱۲۴/۶۶ | ۷۱/۸۲ |
| ۱۰ | جمشید شمیرانی - چهارمضراب ابوعطا | ۸۵/۵ | ۷۸/۴۶ |
| ۱۱ | ناصر فرهنگ‌فر - در غم | ۱۴۲/۷۵ | ۹۳/۰۸ |
| ۱۲ | ناصر فرهنگ‌فر - سرانداز | ۱۴۷/۵ | ۱۱۵/۲۵ |
| ۱۳ | جمشید محبی - پیش درآمد ابوعطا | ۱۷۳/۳۳ | ۷۰/۶۴ |
| ۱۴ | جمشید محبی - چندمضراب حجاز | ۱۹۳/۵ | ۱۹۶/۱۹ |
| ۱۵ | ارژنگ کامکار - آهوی وحشی | ۱۸۹/۸۵ | ۱۲۸/۷۶ |
| ۱۶ | ارژنگ کامکار - سامانی | ۸۵/۶۲ | ۵۸/۱۲ |
| ۱۷ | پژمان حدادی - تصنیف مستی سلامت می‌کنند | ۱۷۹/۶۲ | ۱۴۰/۳۴ |
| ۱۸ | پژمان حدادی - چهارمضراب دشتی | ۲۸۱ | ۱۷۶/۱۱ |
| ۱۹ | نوید افقه - پیش درآمد ابوعطا | ۱۲۵/۶۶ | ۱۰۸/۳۴ |

کنید یک جمله‌ی موسیقایی در حال اجرا است. اگر مبنای به عنوان مثال شبیه بودن نسبی الگوی ریتم با ملودی، در ابتدا و انتهای جمله قرار دهیم، آنگاه تمبک، انتخاب‌های خیلی زیادی برای قسمت‌های میانی دارد. این در حالی است که اگر موتیف‌ها برای همراهی مدنظر باشند، بسیار انتخاب‌های محدودی خواهد داشت. استفاده از نوشتار نیز قطعاً می‌تواند در این امر چاره‌ساز باشد؛ زیرا نوشتار یکی از حس‌های پنج‌گانه‌ی دیگر انسان را نیز درگیر خود می‌کند. استفاده از حس دیگر، یعنی بینایی، اضافه شدن وسیله‌ای دیگر برای ملموس شدن موضوع خواهد بود. به این ترتیب دریافت تازه‌ای در نوازنده‌ی تمبک می‌توان ایجاد کرد. به نظر نگارندگان، آن چیزی که موجب می‌شود نوازنده به موتیف‌های ملودی توجه کند، این است که بسیاری از اوقات، خلق‌کننده‌های آثار موسیقی کلاسیک معاصر ایران هم به همین شکل آن ملودی را ایجاد کرده‌اند؛ که باعث شده جملات نابرابر، بدون تکرار و بدون دورنگری فرمال در این کارگان بسیار دیده شود. در واقع نمی‌توان آن را صرفاً به تمبک‌نوازان ارجاع داد. اگر چنین نظمی بر یک قطعه غالب باشد (همان طوری که در برخی از قطعات چنین است)، آن‌گاه می‌توان گفت نگاه وسیع‌تر تمبک‌نواز هم می‌تواند یاری‌رسان باشد.

با توجه به جدول ۳، استفاده از انحراف معیار به ما کمک می‌کند تا به درکی منطقی از تفاوت‌های حجم مصرف تکنیک، در نقاط بالا و پایین اطلاعات جدول یک به دست آوریم. عدد میانگین نتیجه‌ی مستقیمی را به ما اعلام نمی‌کند، صرفاً نشان دهنده‌ی متوسط تعداد استفاده از هر تکنیک، برای هر نوازنده در هر میزان از قطعه است. دلیل اینکه کمک مستقیمی به ما نمی‌کند، این است که تعداد میزان‌ها، نوع ضرب‌ها و فشردگی اجرای نوازنده در هریک از نمونه‌ها با یکدیگر متفاوت است. اما بررسی میانگین در کنار انحراف معیار، امری ضروری است و برای به دست آوردن معیار و انحراف از آن به ما کمک می‌کند.

- در بیشتر موارد، برای نوازندگان، انحراف از معیار در قطعات با تمپوی پایین کمتر بوده است. به این معنی که می‌توان گفت هنگامی که نوازندگان تمبک در حال هم‌نوازی یک قطعه با سرعت پایین هستند، تعداد دفعات استفاده از هر یک از تکنیک‌ها، نسبت به قطعات تمپو بالا به یکدیگر نزدیک‌تر است. یعنی اختلاف دفعات اجرایی که بین تکنیک‌های پرمصرف‌تر و کم‌مصرف‌تر وجود دارد در قطعات با سرعت پایین کمتر است. بنابراین می‌توان گفت تکنیک‌ها در قطعات کم‌سرعت از نظر کمی، توازن و تعادل بیشتری دارند.

- بیشترین انحراف معیار، مربوط به قطعه‌هایی است که پژمان حدادی اجرا می‌کند و پس از آن قطعات محمد اسماعیلی بیشترین انحراف را از معیار دارد.

- چهارمضرب دشتی بهمن رجبی، کمترین انحراف معیار را دارد اما اجراهای حسین تهرانی در بین نمونه‌های میانگین انحراف معیار پایین‌تری را نسبت به بقیه‌ی نوازندگان دارد. به این معنی که حسین تهرانی در اجراهای خود برای ایجاد تعادل در هم‌نوازی‌اش، از تکنیک‌ها با تعداد تکرار نزدیک به یکدیگر استفاده

سامانی استفاده کرده است.

- تم و یک تنها، تکنیک‌هایی هستند که در تمام قطعه‌ها وجود دارد و تمام نوازندگان از آن استفاده کرده‌اند. همچنین بنابر موارد بالا ملاحظه می‌شود که تکنیک‌های ریزناخنی، ضربه با ناخن انگشت اشاره (e)، بک و بشکن همزمان، تم و هفت همزمان از تکنیک‌های متداول در هم‌نوازی تمبک نیست.

- بیشترین حجم از تنوع استفاده‌ی تکنیک‌ها در قطعه‌ی زرد ملیجه، توسط حسین تهرانی است که البته بعضی از این تکنیک‌ها برای ایجاد افکت‌های صوتی و رنگ خاص صوتی است.

- کمترین حجم از تنوع استفاده‌ی تکنیک‌ها، در قطعه‌ی ضربی دشتی با هم‌نوازی امیرناصر افتتاح است.

- همانطور که در توضیحات بخش قبل آمد در هر یک از دو قطعه‌ای که ارزش کم‌کار در آنها هم‌نوازی کرده است، یک تکنیک با اجرای فقط یک مرتبه وجود دارد. این اتفاق تنها در همین دو قطعه رخ داده و برای هیچ کدام از نوازندگان دیگر، این وضعیت وجود ندارد.

- در بررسی بداهه یا غیربداهه بودن اجراها دیده شد که جز دو قطعه‌ی مربوط به اجرای امیرناصر افتتاح، بقیه همگی به احتمال زیاد با هماهنگی قبلی و تمرین بوده است. اما نباید فراموش شود که بقیه‌ی اجراها، اگرچه با تمرین قبلی بوده‌اند، اما آنچه مشخص است اینکه تمرین برای اکثر نوازندگان، نقش آشنایی با ملودی و شروع و خاتمه‌ها، سکوت‌ها و... داشته است. به عبارت دیگر، با شنیدن قطعه و زدن اتودهای مختلف روی قطعه، به یک چارچوب و نقشه‌ی کلی (نه میزان به میزان) می‌رسیدند و تمرینات برای نوازنده ایجاد میدان دید، همراه با محدودیت‌هایی که خود را ملزم به رعایت آنها می‌داند، می‌کند. این موضوع به غیر از قطعات با هم‌نوازی نوید افقه و بهمن رجبی صدق می‌کند. روش هم‌نوازی این افراد بر این اساس بوده است که در تمرینات، تمام میزان‌ها را با جزئیات برای هم‌نوازی‌شان مشخص کرده‌اند. نقش تمرینات در این شیوه کاملاً متفاوت است و کمک می‌کند، اجرای کل قطعه روشن و واضح گردد. در سیستم اول، نوازنده هنگام اجرا نیز برای خود حق انتخاب ایجاد می‌کند و انتخاب بهترین گزینه را به لحظه‌ی اجرا می‌سپارد. اما این موضوع در دومین روش کاملاً متفاوت است و بر اساس اندیشه و تصمیم قبلی شکل می‌گیرد. توضیح در مورد اجرای بداهه به شیوه‌ای که در نمونه‌های امیرناصر افتتاح دیده شد، با توجه به دشواری در پیش‌بینی اجرای بخش ملودی، حق انتخاب نوازنده بسیار محدود می‌شود. زیرا از فیگورهای ریتم ملودی بی‌خبر است و اجرا، بسیار با رعایت جوانب احتیاط همراه می‌شود.

- بعد از بررسی آثار مشاهده شد که بسیاری از نوازندگان تمبک، ملودی را بر اساس موتیف‌هایش می‌شناسند و آن را اساس هم‌نوازی قرار می‌دهند. دید از بالا، و یا دید وسیع‌تر می‌تواند به نوازنده‌ی تمبک برای ایجاد ارتباط متفاوت‌تری بین اجرای تمبک و ملودی کمک کند. زیرا نوازنده در این وضعیت، انتخاب‌های بسیار بیشتر و متفاوت‌تری خواهد داشت. فرض

به عبارتی دیگر، سرعت در انتخاب های تکنیکال این دو نوازنده بسیار کم تاثیر است. پس در قطعات با سرعت بالا مانند قطعات با سرعت پایین تعداد اجرای تکنیک های مختلفشان را انتخاب می کنند.

- امیرناصر افتتاح و جمشید محبی، بیشترین اختلاف را در انحراف معیار قطعه های با تمپوی بالا و پایین دارند. یعنی می توان گفت به طور کلی انتخاب تکنیکال آنها در قطعه های سرعت پایین، با قطعات دارای سرعت بالا متفاوت است و برای هر یک رفتار متفاوتی دارند.

می کرده است. این در حالی است که اجراهای محمد اسماعیلی با آنکه کاملاً به عنوان ادامه دهنده ی سبک حسین تهرانی شناخته می شود، انحراف معیار بسیار زیادی دارد. در اکثر اوقات مشاهده می شود که شیوه ی افراد، نوع تکنیک هایی در نظر گرفته می شود که توسط آن نوازنده اجرا می شود. اما واقعیت این است که شیوه، بسیار فراتر از تکنیک های اجرایی هر فرد است و شامل نحوه ی تفکر غالب بر اجرا نیز می شود.

- حسین تهرانی و جمشید شمیرانی، کمترین اختلاف در انحراف معیار قطعه ی با سرعت پایین و با سرعت بالا را دارند.

نتیجه

از شیوه ی سوال و جواب بین ساز کوبه ای و ملودی به عنوان یک شکل اجرایی رو به فراموشی یاد کرد. در نمونه های اجرایی حسین تهرانی، محمد اسماعیلی و بهمن رجبی، سوال و جواب بین ملودی و تمبک، کاملاً پررنگ است.

- در مورد نتیجه و تاثیر اجرای بداهه یا غیربداهه ی همنازی، هم قبل از تحلیل و هم بعد از تحلیل چیزی یافت نشد. یک سری فرضیات پیش از تحلیل در ذهن نگارندگان وجود داشت ولی پس از آن، هیچ یک پررنگ تر یا کمرنگ تر نشد. می توان گفت اکثر اجراها نسبتاً بداهه بود! این دو رویکرد می توانند پیامدهای مثبت و منفی داشته باشد. از اجرای امیرناصر افتتاح و توضیحاتی که درباره ی اجرای داده شد، می توان به عنوان پیامدها و اتفاقات جالب در همنازی بداهه یاد کرد و اجرای بهمن رجبی می تواند به عنوان نماینده ای از پیامدهای یک اجرای غیر بداهه و از پیش آهنگسازی شده توسط نوازنده ی تمبک در نظر گرفت.

- به جز بخشی از نمونه ای که از پژمان حدادی ارائه شد (مستی سلامت می کنند)، هیچ یک از نوازندگان تمبک در اجرای خود، از خط های همراهی کننده ی ملودی اصلی برای همراهی ملودی توسط تمبک استفاده نکردند. ملودی آن قدر در گوش نوازندگان پررنگ است که توجه به خطوط همراهی کننده را به حداقل رسانده است. بسیاری از مواقع ممکن است الگوهای ریتم ملودی تنوع کمی داشته باشند و یکنواختی بیش از اندازه در قطعه را به شنونده القا کنند. این قطعه ها، هنگامی که با یک سری از خطوط سازهای دیگر همراهی شود، این یکنواختی کمتر نمود می کند. تمبک نیز می تواند در این همراهی ها با همین هدف به کار گرفته شود. با تقویت ریتم خط یا خط های همراهی کننده، البته به حدی ریتم همراهی که بر ملودی اصلی غلبه نکند، می توان از تمبک در آهنگسازی، استفاده ی بسیار بیشتری کرد. سازهایی که بخش ملودی را تشکیل می دهند و بافت همنازی آنها (یعنی هتروفونی، هموفونی یا پلی فونی بودنشان)، هیچ تاثیری در اجرای تمبک ندارد یا اگر بخواهیم کلی گویی نکنیم و احتمال وجود تاثیر در قطعاتی که بررسی نشده اند را در نظر بگیریم، بسیار ناچیز و قابل

- رنگ آمیزی صوتی در سازهای کوبه ای برای موسیقی کلاسیک ایران موضوعی است که کمتر به آن توجه شده و در نمونه ها به جز اجراهای رنگ دشتی، زرد ملیحه توسط حسین تهرانی و چهارمضراب دشتی توسط پژمان حدادی، هیچ یک از رنگ های صوتی دیگری جز تمبک استفاده نکرده اند. لازم به ذکر است در چهارمضراب دشتی، نوازنده ی دایره شخص دیگری است و موضوع صرفاً حضور یک رنگ صوتی متمایز، در شیوه ی اجرایی شخص است. رنگ همان طور که در دیدن تصاویر می تواند اثربخش باشد، در موسیقی نیز به همین شکل است. یک تصویر سیاه و سفید، بسیار می تواند زیبا باشد اما همیشه دنیا را سیاه و سفید دیدن، کاستی هایی را در زندگی ایجاد می کند. حضور همیشگی و تنهای تمبک نیز (بر اساس زیبایی شناسی غالب موسیقی کلاسیک ایران) بسیار زیباست، اما حضور رنگ ها می تواند نقشی مشابه به رنگ در تصاویری که می بینیم را داشته باشد. با توجه به قدمت و کاربرد گسترده ی انواع ساز دایره در مناطق مختلف کشور، می تواند بسیار مفید باشد. برخلاف آن چیزی که انتظار می رفت، در اکثر قطعات، به خصوص قطعه هایی که ضبط قدیمی تری دارند، سرعت در بیشتر قطعه ها با تغییرات کمی همراه بود و جاهایی که ناخواسته همراه با تغییرات بود، از دلیل کلی پیروی نمی کرد. اما می توان گفت چند عامل بر روی سرعت نمونه ها تاثیرگذار بوده است:

- تسلط نوازنده یا نوازنده ها در اجرای تکنیک ها، پاساژها و به طور کلی قسمت های دشوارتر قطعه؛
- پایین یا بالا بودن بیش از عادت قبلی سرعت، در آغاز قطعه؛
- تغییر مقام ها در طول قطعه، به عنوان مثال استفاده از گوشه ی مخالف در دستگاه سه گاه.

- در ابتدا پیش از بررسی قطعات؛ یکی از نقاطی که در این مقاله قرار بود بررسی شود، سوال و جواب هایی بود که بین نوازنده ی تمبک و سازهای ملودی انجام می شود. با شروع پروسه ی تحلیل مشخص شد که هرچه در زمان جلوتر آمده ایم، این سوال و جواب ها کمرنگ تر و در نهایت تقریباً از بین رفته است. در حالی که در اولین نمونه ها، حضور آنها کاملاً محسوس بود. بنابراین می شود

کرده‌اند، مگر مواقعی که ملودی با اجرای ریز یا کند شدن سرعت و اجرای ریز، یا اجرای با مترآزاد به پایان رسیده باشد. در این قسمت‌ها، همواره تمبک نیز از ریز برای پایان استفاده کرده‌است. یعنی به عنوان یک قاعده، اگر قطعه با همان سرعت غالب قطعه به پایان برسد، حتماً تمبک یا یک تم یا یک بک اجرا می‌کند و در غیراین صورت، ریز اجرا می‌کند. تنها قطعه‌ای که خاتمه‌ی آن به این شکل نبود، قطعه‌ی سامانی است که دلیل آن، اجرای قطعه‌ی بهار مست بعد از آن است. یعنی نمی‌توان آن را خاتمه‌ی نهایی دانست، بلکه صرفاً پایان یک میزان است.




- استفاده از تقسیمات استقراضی در موسیقی کلاسیک ایران، در ساختار ملودی و ریتم تمبک زیاد نیست. مشاهده شد که در تقسیمات استقراضی ملودی تمبک یا عیناً همان را تکرار می‌کرد یا اینکه به روند قبلی خود ادامه می‌داد و بدون استفاده از این تقسیمات، همراهی می‌کرد. اگر این حرکت بین تمبک و ملودی جا به جا شود، یعنی تمبک به عنوان مثال از تریوله استفاده کند و ملودی در آن قسمت در حال اجرای ریتم ساده باشد، ریتم متقاطع (مختلط همزمان) خواهیم داشت و می‌توان تعامل جدیدی بین تمبک و ملودی ایجاد کرد. این حرکت به خاطر رایج بودن تبعیت تمبک از ملودی، بسیار کم (در نمونه‌ها فقط در میزانی از اجرای حسین تهرانی) در موسیقی کلاسیک ایران اتفاق افتاده است. اما با توجه به اهمیتی که ساز کوبه‌ای در اجرای قطعه‌ی متریک دارد، می‌توان این رویکرد را تغییر داد و با استفاده از تقسیمات استقراضی تمبک در قسمت‌هایی پررنگ تر ظاهر شود.

- شروع قطعه‌ها به اشکال گوناگون بوده و نمی‌توان برای آن قاعده‌ی خاصی را در نظر گرفت. شروع‌ها از قسمت‌هایی هستند که با تصمیم و سلیقه‌ی شخصی هر نوازنده (یا آهنگساز) اعمال شده است. آغازها می‌تواند زودتر، دیرتر و یا هم‌زمان با ملودی انجام شود. اگر اجرا بداهه‌نوازی باشد، بدیهی است که نوازنده‌ی تمبک دیرتر از ملودی وارد می‌شود.

- در یک نگاه کلی می‌توان تمبک نوازی حسین تهرانی، امیرناصر افتتاح، بهمن رجبی، ناصر فرهنگ‌فر و نوید افقه را دارای شیوه‌های مستقل در اجرا دانست که مختصات شیوه‌ی آنها نیز بررسی گردید.

چشم‌پوشی است. رنگ صوتی سازهای ملودی، نقش هریک در ملودی، کششی یا مضرابی یا... بودن سازها، هیچ کدام مانع صرفاً شنیده شدن ملودی برای تمبک نواز نشده و همواره مبنا و معیار ملودی اصلی قرار گرفته‌است.

- وقتی به کارگان موسیقی کلاسیک ایران نگاه می‌کنیم، مشاهده می‌شود که هرچه تمپوها سنگین‌تر می‌شود، نقش دورو حالت غیراکستتال پررنگ‌تر است. حتی در همناواری بهمن رجبی که همواره در شیوه‌ی اجرایی‌اش، ریتم‌ها کیفی و اکستتال هستند، در پیش‌درآمد، شدیداً تحت تأثیر دوره‌های قدیم است. همچنین وقتی قطعات دارای تمپوهای بالاتر اجرا می‌شوند، بسیار میزانی‌ترو اکستتال به نظر می‌رسند. فرض نگارندگان پیش از تحلیل قطعات این بود که همواره این موضوع به طور کلی بر این موسیقی غلبه دارد. اما پس از بررسی مشاهده شد که این موضوع، اگرچه به طور کلی بسیار تأثیرگذار است، اما عوامل دیگر نیز نقش بسیار مهمی در آن دارند. از جمله نوازنده و شیوه‌ی اجرایی‌اش، شکل ریتم در قطعه‌ای که تمپوی بالا دارد و...

- در بیشتر قطعات با میزان ترکیبی دو ضربی که تمپوی بالا دارند، نقش مایه‌ی  دیده می‌شود. پس از بررسی نقش آن در تمام این قطعات، دیده شد که همواره به عنوان وصل و بالارونده در ملودی استفاده شده و تقریباً همیشه عیناً توسط تمبک تقلید شده است. در حقیقت استفاده از این وصل در این شکل از قطعات، کاملاً رایج است و برای لحظاتی ریتم از حالت ترکیبی خود به حالت ساده تبدیل می‌شود و پس از رسیدن به نغمه‌ی مورد نظر، دوباره به حالت ترکیبی خود باز می‌گردد. برخی از نوازندگانی که بیشتر بر اساس دور همناواری خود را پیش می‌بردند هم در این قسمت‌ها به همین ترتیب الگوی ملودی را تقلید کرده‌اند. می‌توان این پدیده را به عنوان یک قانون که در ذهن اکثر نوازندگان به صورت خودکار رعایت می‌شود، در نظر گرفت. نکته‌ی مهم دیگر این است که همواره استفاده از آن برای قسمت‌های وصل ملودی به کار می‌رود. فیگورهای  و  نیز کاربردی مشابه دارند.

- تمامی قطعه‌ها برای خاتمه، از یک تم یا یک بک استفاده

پی‌نوشت‌ها

۱. ریتم موسیقی از دو منبع ملودی و هارمونی سرچشمه می‌گیرد و ریتم هارمونیک معمولاً در بخش‌های همراهی‌کننده قرار می‌گیرد. در فصل ۱۲ کتاب هارمونی والتربیسستون که ریتم هارمونیک نام دارد، به‌طور مفصل در این‌باره توضیح داده شده است.

فهرست منابع

بابایی، بهداد و افقه، نوید (۱۳۸۹)، جوی نقره‌ای مهتاب، تهران، هفت اقلیم، سی دی.

پاپور، فرامرز و تهرانی، حسین (۱۳۸۵)، زرد ملیجه. تهران، ماهور، سی دی.
پاپور، فرامرز (۱۳۸۵)، آثار درویش‌خان. تهران، ماهور، سی دی.
پاپور، فرامرز و اسماعیلی، محمد (۱۳۷۵)، پراکنده. تهران، چهارباغ، سی دی.
پاپور، فرامرز و حسین، تهرانی (۱۳۸۵)، زرد ملیجه. تهران، ماهور، سی دی.
جواهری، علیرضا و رجبی، بهمن (۱۳۹۲)، گلچین ۱، تهران، آوای چکاد، سی دی.
جواهری، علیرضا و رجبی، بهمن (۱۳۹۲)، گلچین ۲، تهران، آوای چکاد، سی دی.
سیفی زاده، ارژنگ و افقه، نوید (۱۳۸۶)، نغمه‌ی ساز ضربه‌ی آغاز، تهران،

کامکار، پشنگ؛ کامکار، اردشیر و کامکار، ارزنگ (۱۳۷۳)، به یاد صبا، تهران، نوای همایون، سی دی.

متبسم، حمید (۱۳۸۶)، لولیان، اصفهان، آوای نوین اصفهان، سی دی.

متبسم، حمید (۱۳۷۸)، ساز نو آواز نو، تهران، سروش، سی دی.

مشکاتیان، پرویز و فرهنگ فر، ناصر (۱۳۸۸)، دونوازی، تهران، چهارباغ، سی دی.

مشکاتیان، پرویز؛ شجریان، محمدرضا و فرهنگ فر، ناصر (۱۳۶۴)، بر آستان جانان، تهران: دل آوا، سی دی.

مشکاتیان، پرویز (۱۳۶۸)، صبح مشتاقان، تهران، چهارباغ، سی دی.

چهارباغ، سی دی.

شهنواز، جلیل و افتتاح، امیر ناصر (۱۳۸۸)، شهنواز شهنواز، تهران، آوای بارید، سی دی.

شهنواز، جلیل و افتتاح، امیر ناصر (بی تا)، اجرا در تلویزیون ملی ایران، تهران. طلایی، داریوش؛ تبریزی زاده، محمود و شمیرانی، جمشید (بی تا)، کنسرت فرانسه.

طلایی، داریوش؛ قربانی، علیرضا و شمیرانی، جمشید (۱۳۹۰)، جلوه‌ی گل، تهران، آوای بارید، سی دی.

علیزاده، حسین (۱۳۶۷)، راز و نیاز، تهران، ماهور، سی دی.

The Role of Tombak as an Accompanying Musical Instrument in Iranian Classic Music (1946-2006)

Mazyar Kanaani¹, Hooman Asadi²

¹ MA in Music, Art University, Tehran, Iran.

² Assistant Professor, School of Dramatic Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 8 Nov 2017, Accepted 8 May 2018)

TOMBAK” is the most important percussive instrument in classical music of Iran. This instrument is also known as: tonbak, tompak, donbak and dombak. About the physical structure of this instrument it worth is mentioning that two types of materials are common for the construction of the body: wood and metal, which the wooden type of the Tombak is customary in classical music and the metal type is more usual to use in folk music. The upper part of the instrument is covered up with animal’s skin such as cow or camel. The performance of the Tombak involves both hands playing the same role and complementing each other’s motions. Although it is common to use the cutaneous part of the instrument as the main source of getting sounds, the wooden part is also use for getting different timbre of sounds. Influential cultures which have influenced the new generations of playing Tombak (from the rhythmic aspects) are the rhythmic system of Indian, Arabian and Turkish classical music. The main problem facing Tombak players which causes failure to achieve desired result, is the lack of a coherent system in Rhythmic-Metric structures which according to the non-metric structure of this music, is not unexpected. Based on experiences and their perceptions, in comparison with other instruments, Tombak players usually play the role of a companion. The wide range of technical changes in Tombak has increased the importance of its quality and role in being a companion than before. The procedure of this changes from the Qajar period up to now can be analyzed in notation and also its (Tombak) repertory which are mentioned in samples. In order to achieve good and measurable results as in other branches of science, we can use successful experi-

ences in this field (which emerged in every way) and after reviewing the data, a progressive result can solve these problems. The researches in this paper is descriptive. The original information and research data are obtained by the author through audio transcription and auditory audio from available works. The statistical society in this research include all the audio works companioned by Tombak in the classical music of Iran. Sampling is non-random and selective. In selecting pieces the author also used his personal experiences. A list of all those who have had significant on the style of playing Tombak and accompaniment, was provide and their works have been reviewed. Artists who have been examined, explained as fallow whom are separated by their style of playing: Hossein Tehrani, Mohammad Esmaeili – Naser Farhang Far, Jamshid Mohebi – Amir naser Eftetah, Bahman Rajabi – Jamshid Shemirani – Arzhang Kamkar – Pezhman Haddadi – Navid Afghah. The final results of the article are included as suggested rhythm and Tombak in the Tombak’s accompaniment with other Iranian instruments, in the field of timing and form (shape) of the Tombak entrance at the beginning of the pieces, the figures, the rhythmic figure of tombak executive and other instruments, the techniques used by tombak, the bases of improvisation or not, the quantitative and qualitative of rhythm, the presence and role of borrowing divisions, Tombak rhythm line ratio with melody will happen in the final section and tempo.

Keywords

Tombak, Accompaniment, Percussion, Iranian Classical Music, Rhythm.

*Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66412920, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: asadih@ut.ac.ir.