عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی و ابداعات او در موسیقی

(بر اساس *نقاوة‌الادوار* و دست‌نوشته‌هایی از او)

بابک خضرائی*
محمدرضا آزاده‌فر**

چکیده

عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، پس از افول تیموریان، از زادگاه خود هرات به بورسا و دربار سلطان محمد بن مراد عثمانی رفت و رسالهٔ موسیقی خود، نقاوة‌الادوار، را به او تقدیم کرد. با این‌که کلیات مطالبی که عبدالعزیز در رسالهٔ خود آورده، برگرفته از رسالات پدرش است، گاه توضیحات مفیدی در رسالهٔ او دیده می‌شود. به‌علاوه، او از برخی ابتکارات خود در این کتاب سخن گفته است؛ مثلاً، از دو شعبه‌ای که خود ابداع کرده و آنها را «شاهی» و «صفا» نامیده است. دست‌نوشته‌ای از او یافته‌ایم که تصنیفی را در شعبهٔ صفا، در دور مخمس، با حروف و اعداد، نت‌نویسی کرده است. در این مقاله گمانه‌زنی‌هایی برای یافتن وزن این تصنیف و شیوهٔ پیوند هجاها با دور ایقاعیِ آن شده است.

کلیدواژه‌ها: عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، نقاوة‌الادوار، شعبهٔ صفا، دور مخمس

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۷/۳/۴

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر (نویسندهٔ مسئول)/ Babak.Khazrai@gmail.com
** دانشیار گروه اتنوموزیکولوژی دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر/ azadehfar@hotmail.com

مقدمه

عبدالقادر مراغی (۷۵۸ـ۸۳۸ق) در دیباجهٔ کتاب جامع‌الالحان منظور خود را از تألیف این کتاب «تعلیم» دو فرزندش، عبدالرحمان و عبدالرحیم، ذکر کرده است (مراغی، ۱۳۸۸: ۲). نیز آن‌چنان‌که عبدالقادر از عبدالرحمان در خاتمهٔ این کتاب نام برده (همان: ۴۲۲) به نظر می‌رسد که به او امید داشته که جانشینش در موسیقی باشد، با این‌حال تقدیر چنان بوده که کوچک‌ترین پسر او، عبدالعزیز، نویسندهٔ رسالهٔ موسیقی نقاوة‌الادوار، راه و سنت او را ادامه دهد.

به هنگام بازخوانی نسخه‌ای از جامع‌الالحان به خط مؤلف (نگارش ۸۱۶ق)، تاریخ تولد عبدالعزیز به خط پدرش، عبدالقادر، در این عبارات دیده شد: «در این حال کتاب، حق سبحانه تعالی فرزندی داد چاشتگاه نیک و ساعت خوش [؟]، روز دوشنبه غرهٔ محرم سنهٔ ۸۱۶، عبدالعزیز و مولانا غیبی نام نهاد. مبارک باد؛ آفتاب در حمل[1]» (نک: تصویر ۱). با توجه به این‌که نسخهٔ مذکور در هرات تحریر شده، می‌توان گفت که عبدالعزیز در هرات متولد شده است.

تصویر ۱

ثبت تاریخ تولد عبدالعزیز در کتاب جامع‌الالحان

دست‌نویس عبدالقادر مراغی، محفوظ در بادلیان، به شمارهٔ Marsh 282، ص ۷۹

۱. مطابق نرم‌افزارهای تطبیقی، اول محرم ۸۱۶ق برابر با ۲۳ فرودین بوده است.

از شرح احوال عبدالعزیز چندان اطلاعی در دست نیست. از او رساله‌ای در موسیقی با عنوان نقاوةالادوار برجای مانده است که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ نور عثمانیه، به شمارهٔ ۳۶۴۶، نگهداری می‌شود. عبدالعزیز در دیباجه، این کتاب را به سلطان محمد بن مراد عثمانی تقدیم کرده است (نقاوةالادوار، تصویر[1] ۲ ب) و این موضوع، مؤید خبری است که از ورود عبدالعزیز به دربار عثمانی حکایت دارد (رایت، ۱۳۹۱: ۱۵). با توجه به سال‌های حکومت محمد بن مراد یا همان سلطان محمد فاتح (حک. ۸۴۷ـ۸۴۹ و ۸۵۵ـ۸۸۶ق)، می‌توان گمان برد که عبدالعزیز احتمالاً تا زمان مرگ پدرش، عبدالقادر مراغی (۸۳۸ق) در هرات، در این شهر به‌سربرده و از آموزه‌های او برخوردار بوده است. نیز با مقایسهٔ سال‌های حکومت سلطان محمد بن مراد و سال‌های درگذشت شاهرخ تیموری (۸۵۰ق) و الغ‌بیگ (۸۵۳ق) این گمان به ذهن می‌رسد که احتمالاً عبدالعزیز در دورهٔ دوم حکومت سلطان محمد بن مراد (۸۵۵ـ۸۸۶) به دربار عثمانی وارد شده باشد، زیرا شاهرخ و الغ‌بیگ بسیار هنرپرور بوده‌اند و عبدالقادر نزد آنان بسیار گرامی بود (نک: خضرائی، ۱۳۸۸: دو ـ هشت). بعید نیست که عبدالعزیز پس از مرگ شاهرخ و نیز کشته شدن الغ‌بیگ و آشفتگی‌هایی که در دربار تیموری پدید آمد، به فکر مهاجرت به دربار عثمانی افتاده باشد. شمس رومی هم از دیگر موسیقی‌دانانی است که گمان می‌رود از هرات به دربار سلطان محمد مراد رفته باشد و ظاهراً شعری هم در مدح سلطان سروده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۴: ۶۴؛ همو، ۱۳۹۰: ۳۰۱). به هرحال تقدیر چنان بود که سنت موسیقایی عبدالقادر مراغی به دست فرزندش، عبدالعزیز، به عثمانی برسد و فرزند عبدالعزیز، محمود (د. ۹۱۸ق)، این راه را تداوم بخشد. او مؤلف مقاصد الادوار است و آن را به بایزید دوم (۸۸۶ـ۹۱۸ق) تقدیم کرده است (نک: دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۲۱۱). محمود در میان نوازندگان دربار عثمانی بالاترین مواجب و دستمزد را می‌گرفته است؛ یعنی ۴۷ آقچه در روز در مقابل دستمزد ۲۵ آقچه‌ای دیگران (فلدمن به نقل از محافظ، ۱۳۹۲: ۱۹) که نشان از جایگاه بلند محمود در میان نوازندگان دربار عثمانی دارد. به قیاس می‌توان گمان برد که عبدالعزیز نیز در دربار عثمانی گرامی و پرارج بوده است.

---

۱. در این تحقیق از تصویر اسکن‌شدهٔ نسخه استفاده شده است و در هر تصویر دو صفحه از این کتاب قرار دارد که تصویر سمت راست را «الف» و تصویر سمت چپ را «ب» می‌خوانیم. روشن است که اصطلاح برگ را در این‌باره نمی‌توان به کار برد.

ابداعات عبدالعزیز

با این‌که کلیات مطالبی که عبدالعزیز در رسالهٔ خود آورده، برگرفته از رسالات پدرش، عبدالقادر مراغی است، گاه توضیحاتی مفید نیز در رساله او دیده می‌شود؛ ازجمله تفاوت «خواننده» و «گوینده» را که از این عبارت در نقاوةالادوار: «در تعلیم خوانندگی اعنی نغمات منثور که از حلق انسان حادث شد» (تصویر ۵۳ ب) و نیز از این عبارت در همان کتاب «... او را هم نثر نغمات و هم نظم نغمات باشد اعنی هم خواننده و هم گوینده» (تصویر ۵۴ ب) می‌توان دریافت؛ به‌این‌ترتیب که «خواننده» به خواندن «نثر نغمات» (آوازهایی با وزن آزاد) و «گوینده» به خواندن «نظم نغمات» (قطعات متریک یا موزون مانند تصنیف‌های امروز) می‌پرداخته است.

عبدالعزیز ابتکاراتی نیز داشته است؛ ازجمله به شرحی که در نقاوةالادوار (تصویر ۶۳ ب) آورده، سازی به نام «ترویح»[1] ابداع کرده که از دو قانون به‌هم‌چسبیده تشکیل شده بوده و گسترهٔ صوتی آن از نغمهٔ «ا» تا نغمهٔ «نب» یعنی سه اکتاو بوده است.

نیز دو دور ایقاعی ابداع کرده است؛ یکی «وتدالصدر» که دوری است شانزده نقره‌ای به این ترتیب: «تنن تن تنن تن تن تنن» و آن را از این رو به این نام خوانده که «وتد در تقطیع بر صدر واقع شده است». دیگری «ضرب‌المحنون» است به این ترتیب: تن تنن تنن تنن (نقاوةالادوار، تصویر ۴۴ الف و ب).

عبدالعزیز دو شعبه نیز ابداع کرده و آنها را «شاهی» و «صفا» نامیده است. شعبه جمعی از چند نغمه است که گاه از مقام‌ها استخراج می‌شده یا ترکیبی جدید از ذی‌الاربع‌ها و ذی‌الخمس‌ها بوده است (نک: مراغی، ۱۳۸۸: ۱۵۵). ابتدا آنچه را عبدالعزیز دربارهٔ شعبهٔ شاهی نوشته است می‌آوریم (نقاوةالادوار، تصویر ۲۵ الف):

امّا شعبهٔ شاهی که در نغمات آن «قول مرصّعی» تألیف رفته بر این ابیات:

إنّ کسری عهدنا سلطان عصرٍ الّذی — مثله لم یسمح الافلاك فی حسن‌الشیم[2]
خسرو صاحب‌قران سلطان‌محمّد آنکه او — در میان پادشاهان شد به سلطانی عَلَم
و هو خاقان حسیب من خواقین الزمان — و هو سلطان نسیب من سلاطین العجم[3]

۱. در لغت به معنی راحت‌دادن و نیز خوش‌کردن دل کسی (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل «ترویح»).
۲. کسرای عهد ما، سلطان عصر، که افلاک کسی را مانند او حسن‌خلق نبخشیده است.
۳. و او خاقانی است از خاقان‌های والانژاد زمان، و او سلطانی است که نسب به پادشاهان عجم می‌برد.

دادخـواه درگـه عـدل تـو صـد نوشـیروان — خوشه‌چین خرمن جود تو صد کـاوس و جـم
راحـة الارواح للعشـاق فـی حسـن اللقـا — لذّة الاشـباح فـي الآفـاق مـن لطـف الشـیم[1]
تیغ همچون ذوالفقارت حـامی اسـلام شـد — تـا کشـد اعـدا ازو سـر در گریبـان عـدم

بیت:

دولتش تا گشت آگه بخت اعدا خفتـه شـد — دایمـاً بیـدار دار آن دولـت آگـاه را
ای ملک ذکر تو چون از عالم صدق و صفاست — در دعـای شـاه گـو آن ذکـر بی‌اکـراه را
تا بقای انس و جان و بـرّ و بحـر و کـان اولا — تـا ثبـات مهـر و مـاه و زهـره و کیـوان دُرُر
دولتک پاینده اولسن تاج و تختـک مسـتدام — قبـهٔ خضـرا ده تـا چـرخ فلـک گـردان دُرُر[2]

و این شعبه مرکب از دو نوروز اصل است و نغمات و ابعاد او بر این موجب است:

یح	.	.	[؟؟]	.	یجـ	.	یا	.	.	ح	.	.	هـ	.	جـ	.	ا

در نسخه، میان نغمه‌های «یجـ» و «یح»، جای یک نغمه خالی به نظر می‌رسد که با توجه به جای نقطه‌ها می‌بایست نغمهٔ «یه» بوده باشد. آنچه این گمان را تقویت می‌کند این است که عبدالعزیز این شعبه را مرکب از دو نوروز اصل ذکر کرده است. در جدول ۱ ارتباط این شعبه با نوروز اصل و نیز فواصل آن برحسب واحد موسیقایی سِنت[3] (cent) نشان داده داده می‌شود (برای دیدن ابعاد نوروز اصل نک: نقاوةالادوار، تصویر ۲۰ ب). باید توجه داشت که بُعد «جـ» گاه مجنب صغیر (۱۱۴ سِنتی) و گاه مجنب کبیر (۱۸۰ سِنتی) است:

شعبهٔ صفا	ا	.	جـ	.	هـ	.	.	ح	.	.	یا	.	یجـ	.	[یه]	.	.	یح
ابعاد	نوروز اصل										نوروز اصل							
		جـ		جـ		ط		ط			جـ		جـ		ط			
فواصل بر حسب سِنت		۱۸۰		۱۱۴		۲۰۴		۲۰۴			۱۸۰		۱۱۴		۲۰۴			

جدول ۱

۱. آرامش روح عشاق در حسن دیدار اوست و خوشی [روح‌ها و] روان‌ها در آفاق از لطافت خُلق اوست.
۲. تا بقای انسان و جان و خشکی و دریا و کان باشد، و تا مهر و ماه و زهره و کیوان برقرار باشـد ll دولتـت پاینـده، و تاج و تختت مستدام باد؛ تا مادامی‌که در گنبد خضرا، چرخ فلک در گردش است.
۳. سنت برابر با یک‌صدم نیم‌پرده است؛ بنابراین هر اکتاو شامل ۱۲۰۰ سنت است.

عبدالعزیز به شیوهٔ پیوند ابیات بالا با موسیقی اشاره‌ای نکرده است اما مفهوم «قول مرصع» را می‌توان در شرح ادوار رسالات پدرش، عبدالقادر مراغی، دریافت. قول یک قطعهٔ موسیقایی بسیط است اما مرصع بودن آن به این معنی است که در آن اشعار عربی و فارسی و ترکی به کار رفته باشد (نک: مراغی، ۱۳۷۰: ۳۴۲) چنان‌که اشعار تصنیف مذکور بر این شیوه است.

عبدالعزیز شعبهٔ صفا را نیز از ابداعات خود ذکر کرده است. توضیح او در نقاوةالادوار (تصویر ۲۵ ب) چنین است:

امّا شعبهٔ صفا که در نغمات او نیز عملی تألیف رفت بر این ابیات:

تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشک‌سای تو — پردهٔ غنچه می‌دَرَد خندهٔ دل‌گشای تو

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال توست — جای دعاست[1] شاه من بی‌تو مباد جای تو

ای گل خوش‌نسیم من بلبل خویش را بخوان — کز سر صدق می‌کند شب همه‌شب دعای تو

جوش شراب و شور عشق آن نفَسم رود ز سر — کین سرِ پرهوس شود خاک در سرای تو

دلق گدای عشق را گنج بود در آستین — زود به سلطنت رسد هرکه بود گدای تو

و نغمات و ابعاد او بر این موجب است:

لب[2]	.	.	کط	.	کز	.	که	.	.	.	.	ک	یط	.	یز	.	یه

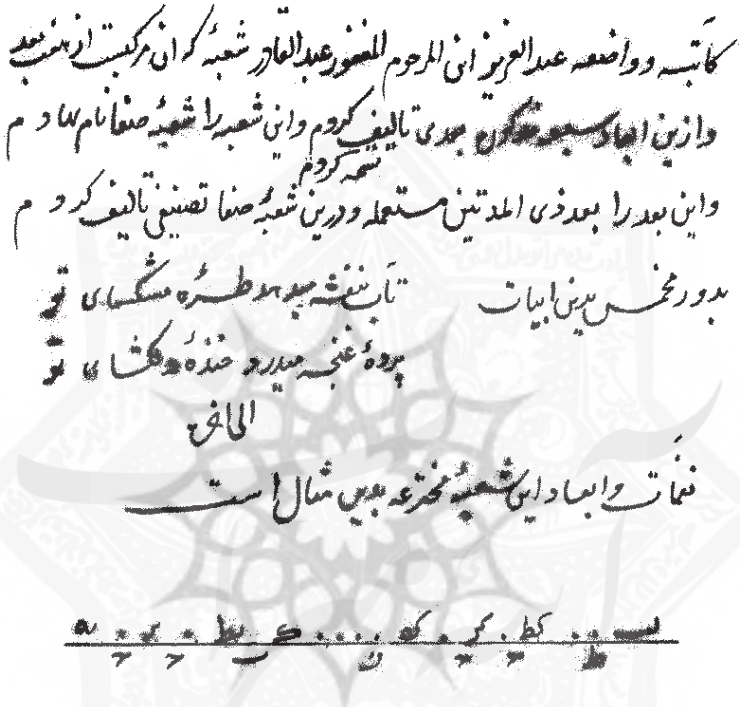
از این مطلب عبدالعزیز برمی‌آید که نه‌تنها «سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی» به شعر حافظ می‌رقصیده‌اند و می‌نازیده‌اند، که در دربار عثمانی هم بر آن آهنگ می‌ساخته‌اند. نیز اختلاف برخی کلمات در این روایت با دیگر روایات این غزل ممکن است برای محققان این موضوع جالب‌توجه باشد؛ به‌ویژه آن‌که عبدالعزیز در قرن نهم می‌زیسته است. اما از اینها که بگذریم باید گفت آنچه دربارهٔ تصنیف بالا در نقاوةالادوار نوشته‌شده نیز به جهت پیوند با موسیقی ناروشن است.

---

۱. اصل: دعات[؟]

۲. بعد از «لب» نوشته شده: «م». ازآنجاکه نشانهٔ مشط (خرک) است و از نغمه‌ها نیست، از نوشتن آن صرف‌نظر شد.

اما بار دیگر در میان برگ‌های نسخهٔ رسالهٔ لحنیهٔ عبدالقادر مراغی (محفوظ در بادلیان، به شمارهٔ ۱۸۴۳) برگی به دست آمد که به خط عبدالعزیز، همین شعبه و ابیات اولیهٔ این تصنیف آمده و علاوه بر آن دور ایقاعی این تصنیف نیز ذکر شده است (تصویر ۲).



تصویر ۲
دستخط نویافتهٔ عبدالعزیز
در اوراق رسالهٔ لحنیه، محفوظ در بادلیان به‌شمارهٔ ۱۸۴۳

کاتبه و واضعه عبدالعزیز ابن المرحوم المغفور عبدالقادر

شعبه‌ای که آن مرکب است از هفت بُعد و از این ابعاد سبعهٔ مذکوره بُعدی تألیف کردم و این شعبه را شعبهٔ صفا نام نهادم و این بُعد را بُعد ذی‌المدتین مستعمله نسخه کردم و در این شعبهٔ صفا تصنیفی تألیف کردم به دور مخمس بدین ابیات:

تـاب بنفشـه می‌دهـد طـرهٔ مشک‌سـای تـو　　پـردهٔ غنچـه مـی‌درد خنـدهٔ دل‌گشـای تـو

الی آخره

نغمات و ابعاد این شعبهٔ مخترعه بدین مثال است:

لب	.	کط	.	کز	.	که	.	.	.	.	ک	یط	.	یز	.	یه
	ط		جـ		جـ		؟؟ [ط +ط]				ب		جـ		جـ	

دور مخمس به قول خود عبدالعزیز در نقاوةالادوار (تصویر ۴۳ الف) این است:

امّا مخمس و آن بر سه قسم باشد اول مخمس کبیر، و ثانی مخمس اوسط، و ثالث مخمس صغیر.

اما مخمس کبیر شانزده نقره است بر این موجب: تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَن تَنْ.

اما مخمس اوسط و آن هشت نقره در سه ضرب مقسوم است بر این صورت تَنَنْ تَنَنْ تَنْ و علامات و ضروب مرسوم است.

امّا مخمس صغیر و آن چهار نقره است بر این صورت: تَنَنَنْ.

عبدالعزیز اطلاعات کافی برای رمزگشایی این تصنیف ارائه نکرده است؛ گرچه ابعاد یا به تعبیر امروز فواصل، ذکر شده است اما سیر نغمگی و پیوند هجاها به نغمه‌ها ـ این‌که به هر هجا چه نت یا نغمه‌ای تعلق می‌گیرد ـ اصلاً مشخص نشده است. نیز پیوند دور مخمس با وزن شعر چندان روشن نیست. با این‌همه شاید بتوان برای موضوع وزن گمانه‌هایی مطرح کرد. برای این مسئله چند موضوع را در نظر می‌گیریم و پیش‌فرض‌هایی را مطرح می‌کنیم:

۱. در پیوند دادن هجاها با ارکان ایقاعی، به هجای بلند، نسبت به هجای کوتاه زمان بیشتری اختصاص می‌دهیم. هجای بلند لزوماً دوبرابر هجای کوتاه نیست و ممکن است نسبت دیگری داشته باشد.

۲. همه هجاهای کوتاه و نیز همه هجاهای بلند باهم مساوی نیستند؛ مثلاً یک‌جا ممکن است برای یک هجای بلند دو نقره در نظر گرفته شود و در ادامه پنج نقره. نکتهٔ مهم آن است که هجاهای بلند از هجاهای کوتاه حتی‌المقدور بلندتر باشد.

۳. در ارکان ایقاعی، «تَ» از اعمدهٔ حرکات (ستون‌های حرکت) است و معمولاً ـ جز در مواردی که به ارکان دیگر می‌پیوندد ـ حتماً نواخته می‌شود و «نْ» در پایان هر رکن از اعمدهٔ سکنات است و نمی‌باید نواخته شود. «ن» وسطِ رکن ـ که در اینجا سکون و حرکت، هیچ‌کدام، بر آن گذاشته نشده ـ از نقره‌های اختیاری است و بسته به موقعیت ممکن است

سکون یا حرکت بپذیرد (برای مطالعه بیشتر در باب اعمدهٔ حرکات و سکنات نک: ارموی، ۱۳۸۰: ۷۴ـ۷۵).

۴. هیچ‌یک از هجاهای شعر را با اعمدهٔ سکنات (ن ساکن در اتانین) آغاز نخواهیم کرد. مثلاً کلمه «تابِ» در شعر را نمی‌توان با رکن ایقاعی «تَنَنْ» پیوند داد زیرا هجای «بِ» از آن بر «نْ» رکن ایقاعی می‌افتد.

۵. موضوع دیگری که در پیوند شعر با دور ایقاعی می‌باید در نظر داشت، موضوع «قاعدهٔ دخول در تصانیف» است. عبدالعزیز در فصل دهم نقاوةالادوار (تصویر: ۴۴ ب) به این موضوع پرداخته است که ابتدا متن آن را از نسخه می‌آوریم:

فصل عاشر؛ در بیان قاعده دخول در تصانیف

دخول در اصطلاح اهل عمل آن است که تصنیفی را که در دایره‌ای از ادوار ایقاعی ساخته‌اند ابتدا کنند و دخول سه نوع باشد: «مع» یا «قبل» یا «بعد». امّا مع، آن‌چنان باشد که تلحین نغمات و تصنیف با ضرب نقرهٔ ایقاعی معاً ابتدا کنند. اما قبل، آن‌چنان باشد که نقره را مقدم دارند بر مبدأ تصنیف. اما بعد، آن‌چنان باشد که ضرب نقره بعد از لفظ صوت واقع شود (تصویر ۴۴ ب).

اکنون می‌کوشیم احتمالات ممکن را مطرح کنیم؛ بدین منظور باید مسائل زیر را در نظر بگیریم:

۱. منظور عبدالعزیز از دور مخمس کدام مخمس است: مخمس صغیر (تَنَنَنْ)، مخمس اوسط (تَنَنْ تَنَنْ تَنْ) یا مخمس کبیر (تَنَنْ تَنَنْ تَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ)؟ البته چون مخمس کبیر عیناً دو دور از مخمس اوسط است و برای هر یک از این نیم‌مصرع‌ها دست‌کم دو دور مخمس اوسط یا یک دور مخمس کبیر لازم است، عملاً مخمس اوسط و مخمس کبیر در اینجا تفاوتی نخواهند داشت.

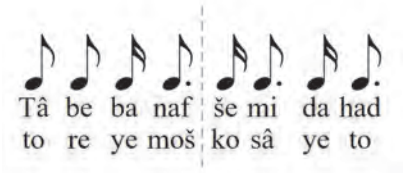
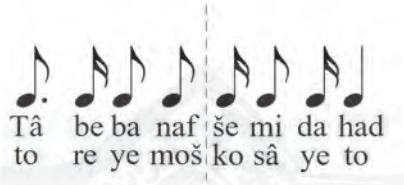
۲. پیوند شعر و دور ایقاعی بر مبنای دخول مع است یا دخول قبل یا دخول بعد؟

حالات ممکن را در جدولی می‌آوریم:

وزن شعر	مف	ت	ع	لن	م	فا	ع	لن
شعر	تا	بِ	بَ	نَف	شِ	می	دَ	هَد
۱-۱. مخمس صغیر، دخول مع	تَـ	نَنْ	تَ	نَنَنْ	تَ	نَنَنْ	تَ	نَنَنْ
	✓	×	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۱-۲. مخمس صغیر دخول بعد		تَ[1]	نَ	نَنْ	تَ	نَ	نَنْ	تَـنـنَنْ
		✓	✓	✓	✓	×	×	✓
۱-۳. مخمس صغیر دخول قبل	نَنْ	تَ[2]	نَ	نَنْ	تَ	نَ	نَنْ	تَن
	✓	✓	✓	✓	✓	×	×	✓
۲-۱. مخمس اوسط یا کبیر دخول مع	تَننْ	تَ	نَنْ	تَنْ	تَ	نَنْ	تَ	نَنْ تنْ
	✓	✓	×	✓	✓	✓	✓	✓
۲-۲. مخمس اوسط یا کبیر دخول بعد		تَ[3]	نَنْ	تَ	نَنْ	تَنْ	تَ	نَنْ تننْ تنْ
		✓	×	×	×	✓	✓	✓
۳-۲-۱. مخمس اوسط یا کبیر دخول قبل ۱	تَننْ	تَنْ	تَ[4]	نَنْ	تَ	نَنْ	تَنْ	تَننْ
	✓	×	✓	✓	✓	✓	×	✓
۳-۲-۲. مخمس اوسط یا کبیر دخول قبل ۲	تَنْ	تَ[5]	نَنْ	تَ	نَنْ	تَنْ	تَننْ	تَننْ
	✓	✓	×	×	×	✓	×	✓

از میان حالات بالا، حالت ۱-۱ و نیز ۱-۲ (که هرکدام فقط یک مورد از مفروضات یادشده را نقض می‌کنند) محتمل‌تر به نظر می‌رسد؛ این دو حالت را به‌این‌ترتیب می‌توان نشان داد:

۱. شروع دور اول
۲. شروع دور دوم
۳. شروع دور اول
۴. شروع دور دوم
۵. شروع دور دوم



نمونه‌هایی از آثار منسوب به عبدالعزیز نیز در متون و رسالات بعدی هم آمده است هرچند که در درستی انتساب آنها به عبدالعزیز تردید وجود دارد؛ ازجمله این نمونه در رسالهٔ نزهة الارواح بتطریب الشباح:[1]

در زنگله از آن ابن عبدالقادر در خفیف

تَرْدِلّی تَرْدِلّی تَرْدِلّی تَرْدِلّی تَنْ تَرْ دِرْ دِرْ تَرْ دِرْ دِرْ تَرْ دِرْ دِرْ تَا لَه لَیْ دوُسْت تکرار ـــ دَدْ دَرَ دِرْ تَا تِلْ لِـلْ لاَنْ دِرْ تَانْ دِرْ تَا دِرْ تَنه نَنِی تَنْ تَنْ تَنْ دَرَ تِلْ لِلْ لاَ، سَلاَمُ‌اللهِ مَا فَاحَ ـــ النَّسِیمُ، ـــ دَدْ دَرَ دِلَّه دِرْ تَنـه دِرْ تَنه دِرْ تَنه دِرْ تَنْ دَرَ دِلَه تِلْ لِلْ لَهَا نَه دِرْ تَنَّا ـــ تَرْدِلَّه تِلْ لِلْ لَهَا نَه دِرْ تَنَّا تَرْدِلَّه دِرْ تَنه تَنـه دِرِ تَـنْ، دَرَالَّـه دِرْ تَنْ تِلْ لِلْ لِلْ لَرَ، الَّرَ دَدِرْ تَنْ تِلْ لِلْ لِلْ هَا تکرار تِلْ لِلْ لِلْ لَرا،لـرد دِرْ تَنه دِرْ تَا نَا دَرَ تِلْ لِـلْ لَنَه دِرْ نَیْ، تَنْ نَنْ نِی تِلِ لَنْ نَنْ نِی دِرِ تَانْ تَا آاها لِیکَیْ، تکرار تَا آاهَا لَـیْ، تَـنْ تَـنْ تَـنْ تَنـه دِرْ دِرْ نَـا نسیم، آکا اَیْ هَایْ جَانِمَنْ **جدول ثانی** عَلَی مَنْ عِندَهُ قَلْبِی مُقِیمٌ دَدْ دَرَ دِلَّه الخ **بازگشت** تَنـه دِرِ دِرِ تَنْ نَنْ نَا تَرَدِلَّلْ لَرَ دِرْ تَنَا تَنْ تَنْ تَنْ تَنه دِرِ دِرِ تَنَّا ـــ تَرَدِلَّه دِرْ تَنَا تَرْدِلَّه دِرْ تَنْ تَنْ تَنْ دِرْ لِی دِرِ دِرِ تَنَّـا ـــ تَرَدِلَّه دِرْ تَنْ نَنْ نَا تَرَدِلَّلْ لَرَ دِرْ تَنَّا دَرَ تِلْ لِلْ لَنَه دِرْ نَیْ ـــ تَنْ تَنْ تَنَه دِرْ تَانْ تَنْ تَنَه دِرْ دِرْ آجانْ ـــ دَدْ دَرَ دِلَّه دِرْ تَنْ نَنْ نَا تَرَدِلَّلْ لَرْ دِرْ تَنَّا تَا کَا لَی مُ ـــ دَدْ دَرَ دِلَّه دِرْ تَنَه دِرْ تَنَه دِرْ تَنَه دِرْ الخ.

شیوهٔ ثبت تصانیف به‌صورت بالا، که با حروف معروف بـه «تَـردَلَن» نوشته‌شـده، تـا کنـون رمزگشایی نشده است.

۱. این نمونه را دوست گرامی‌ام، آقای بهروز امینی، در اختیار نگارنده گذاشتند؛ از لطف ایشان سپاسگزارم.

منابع

ـ ارموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰). کتاب الادوار فی الموسیقی، تهران: میراث مکتوب.

ـ خضرائی، بابک. مقدمه بر: جامع‌الالحان ← مراغی (۱۳۸۸).

ـ دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۵۴). «موسیقی‌نامه‌ها (۱۰)»، هنر و مردم، ش ۱۵۶، ۵۹ـ۶۸.

ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). فهرست آثـار خطـی در موسـیقی (فارسـی، عربـی، ترکـی)، بـه کوشش قدرت‌الله پیشنماز زاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـ رایت، اوئن (۱۳۹۱). «در باب مفهوم موسیقی تیموری»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش ۵۷، ۷ـ۳۲.

ـ عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، نقاوة‌الادوار، محفوظ در کتابخانهٔ نور عثمانیه، به‌شمارهٔ ۳۶۴۶.

ـ مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۷۰). شرح ادوار، به کوشش تقی بینش، تهران: نشر دانشگاهی.

ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۸۸). جامع‌الالحان، مقابله و ویـرایش: بابـک خضـرائی، تهـران: فرهنگستان هنر.

ـ ـــــــــــــــــ . جامع‌الالحان، به خط مؤلف، مورّخ ۸۱۶ق، محفوظ در بادلیـان بـه شمارهٔ Marsh 282 (شمارهٔ جدید: ۱۸۴۲).

ـ ـــــــــــــــــ . رسالهٔ لحنیه، محفوظ در بادلیان به شمارهٔ ۱۸۴۳.

ـ محافظ، آرش (۱۳۹۳). عجملر: آهنگسازی‌های منسوب به موسیقی‌دانان ایرانی در رسالات علی اوفکی و دیمیتری کانتمیر، تهران: ماهور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی