محمدرضا فیاض*

با چهارگان از چهار منظر

۱- نمای عمومی

هم‌رای با بسیاری از چندصد نفری که ۳ و ۴ آبان امسال (۱۳۹۱) مخاطب گروه موسیقی چهارگان بودند و در گفتگوهای خود در شب اجرا و روزهای بعد، از برنامه ابراز رضایت می‌کردند، من هم آن‌شب با خشنودی از سالن رودکی بیرون آمدم و چند روزی را در خلال همه‌چیزِ زندگی، به سِیر ذهنی با چهارگان گذراندم. این حس رضایتِ کمابیش عمومی از چهارگان را در این زمانه، باید به‌راستی غنیمت شمرد: در حالی‌که ناخشنودی‌های موسیقایی جامعه‌ی موسیقیِ ایرانی در بسیاری موارد منشایی پیراموسیقایی و گاه اصلا غیرموسیقایی دارند –حتی تا مرز ناخرسندی به مثابه‌ی یک عارضه‌ی روحیِ مزمنِ اجتماعی– اما در معدود مواردی که می‌توان رضایت عمومی را مشاهده کرد، به احتمال غالب، قوت‌های صددرصد موسیقایی را باید منشاء اثر دانست.

چهارگان می‌تواند به خود ببالد که فقط و فقط با سازوکارهای موسیقاییِ محض، توانسته حسِ کمیابِ خرسندی را در مخاطبینش بیدار کند. اگرچه نمود و تجلیِ این سازوکارها را در وهله‌ی اول در قطعات برنامه می‌توان جستجو کرد، اما در عین حال، این سازوکارها در لایه‌ای عمیق‌تر از خود موسیقی‌های اجرا شده در کنسرت عمل می‌کنند؛ به بیان ساده‌تر بخشی و تنها بخشی از موفقیتِ چهارگان، مرهونِ قطعاتی است که اجرا کرد، بخش مهم‌تر آن‌را در مجموعه‌ی شرایط، عوامل و ایده‌های راهبری که به پیدایشِ چهارگان منتهی شده، باید جُست.

به نظر می‌رسد چهارگان به جای اصرار بر مُجاب کردن مخاطبش در همه‌ی لحظات برنامه، بیشتر می‌کوشد یک جُنگِ موسیقایی ارائه کند، چیزی شبیه به یک مجله با مقالاتی از نویسندگان مختلف: مخاطب آزاد است با این یا آن قطعه بیشتر همدل و همسفر شود.

مجموعه‌ی آنچه گفته شد می‌تواند توضیح دهد که به چه دلایلی این نوشته قصد پرداختن به تک‌تکِ کارگانِ چهارگان را ندارد. این شش اثر هراندازه هم که باارزش باشند –که به باور من در مواردی جداً هستند– و هراندازه هم

---

* این مقاله در ماهنامه‌ی هنر موسیقی به شماره‌ی ۱۳۰، در آبان‌ماه سال ۱۳۹۱ چاپ شده است.

که توانسته باشند مخاطبین را راضی کنند -که حتما تا حد زیادی توانسته‌اند- بااین‌حال نقش ثانوی درموفقیت چهارگان ایفا می‌کنند. در ادامه، موفقیت چهارگان را از سه منظرِ دیگر نیز، می‌توان مورد توجه قرار داد:

۲- استانداردسازیِ صدا

معمولا آن‌جا که صحبت از نقطه‌ی آغازی برای کنسرت و گروه‌نوازیِ موسیقی ایرانی در ایران دوران معاصر می‌شود، کنسرت‌های انجمن اخوت در سال‌های مشروطه مبدا انگاشته می‌شود؛ درواقع ممکن است مبدا قراردادن و این مرورِ تاریخِ گروه‌نوازی در تهرانِ دهه‌ی ۱۲۸۰ با نقدِ یک گروه موسیقی در ۱۳۹۱ بی‌ارتباط به‌نظر برسد، اما چنین نیست: ارکستر انجمن اخوت به روشنی نشان می‌دهد که چگونه عوامل اجتماعی بوده‌اند که به گروه‌نوازیِ ایرانی، ریختِ خاصش را داده‌اند و در این فرآیندِ ریخت‌یابی، در تنگنایِ امکانات و محدودیتِ بضاعت‌ها، موسیقیدانان کمتر مجالِ آن داشته‌اند که به خودِ صدا، به عنوان بنیادی‌ترین ابزارِ کارشان بپردازند و در نخستین قدم درصددِ صیقل دادنِ صدا باشند. در واقع، ترکیبِ ناهمگونِ ارکسترِ انجمنِ اخوت، به‌هیچ‌وجه نمونه‌ی منحصربه‌فردی نیست: در دهه‌های بعد هم همیشه نمونه‌های مشابه را می‌توان یافت؛ ترکیب‌های صوتیِ گاه بسیار نامتجانسی که در دوره‌های اولیه‌ی صفحه-پُرکُنی، گِردِ هم می‌آمدند؛ ارکسترهای عجیب و غریبِ رادیو در دهه‌های بیست و سیِ این قرن، ده‌ها و ده‌ها گروهی که فقط بدان سبب به صورتِ (الف) صدا می‌دهند، که در زمان معین (ب) و مکان معین (ج)، دستِ سرنوشت این نوازندگان و این سازها را دور هم جمع کرده‌است! بنیادِ گروه‌نوازی در ایران، نه بر مبنای تصویرِ ذهنی موسیقیدانان از صدای مطلوب موسیقی‌شان، بلکه عمدتا بر آن قرارگرفته که چه امکاناتی در دسترس هست؛ محتوای موسیقی نبوده که گروه بسازد، گروه بوده که محتوای موسیقی را ساخته است. البته نباید از نظر دور داشت که دستِ کم از دهه‌ی سی، کوشش‌های بسیاری برای استانداردکردنِ صدا در موسیقی ایرانی شده است: ارکسترِ گلهای رادیو که به نوعی تالی ایده‌های وزیری می‌تواند محسوب شود، تاثیر تعیین‌کننده‌ای بر شکل‌گیریِ یک ذائقه‌ی صوتیِ کمابیش همه‌گیر در جامعه‌ی ایرانی داشته که هنوز هم از دامنه‌ی نفوذ قابلِ توجهی برخوردار است؛ همچنان که کوشش‌های پیگیرِ فرامرز پایور در راستایی متفاوت از ارکسترِ گلها، صدادهیِ استانداردِ دیگری را نیز در مخاطب ایرانی تقریبا تثبیت نمود. در حقیقت پایور بود که با تمرکز بر ارکستر سازهای صرفا ایرانی، مقوله‌ی گروه‌نوازیِ ایرانی را به مرحله‌ی تازه‌ای کشاند.

از یاد نبریم که همین قیچک‌آلتو و قیچک‌باسِ چهارگان، قریب پنجاه‌سال‌پیش در کارگاه سازسازیِ فرهنگ‌وهنر طراحی و ساخته شدند که ایده‌های پایور و دهلوی را محقق می‌ساخت. اما از دهه‌ی پنجاه، با بالاگرفتنِ تبِ احیایِ ارزش‌های سنتی، هنگامی که مکتب حفظ و اشاعه عمدتا به مثابه‌ی منقد و بدیل جریان‌های پیشین وارد میدان شد، یک‌بارِ دیگر، گروه‌نوازی‌ها از تمرکز بر مقوله‌ی صدا فاصله گرفته، مولفه‌های دیگری را کانون توجه قرار دادند.

اگرچه مدتی بعد این جریان‌ها نیز در برخورد با مقوله‌ی کیفیتِ صدادهی پی بردند و تجدیدنظرهای بسیاری در ترکیبِ خود به‌وجود آوردند، اما واقعیت آن است که در عمل جامعه‌ی موسیقی ایرانی در کُلیتِ خود به صورت بنیادی، از انجمن اخوت دل نکنده است: هنوز هم گروهِ موسیقی ایرانی در بسیاری موارد بر مبنای عواملِ پیراموسیقایی و حتی غیرموسیقایی دورِ هم حلقه می‌شود؛ مجموعه‌عواملِ ساده و پیچیده‌ای از روابطِ خونی گرفته تا مسائل مالی؛ از دوستی‌ها و روابط عاطفی گرفته تا دیدگاه‌های موسیقایی متشابه؛ از روابط مُرید و مُرادی گرفته تا ترازِ تکنیکِ اجرایی؛ از در دسترس‌تر بودنِ فُلان ساز نسبت‌به بَهمان ساز گرفته تا نوع "حالِ" اعضای گروه و...، صدادهیِ گروه درموسیقی ایرانی، غالبا عنصری پیش‌اندیشیده نیست.

از همین جاست که به اهمیت چهارگان می‌توان رسید: چهارگان یکی از قاطعانه‌ترین گسست‌ها از مفهوم سنتیِ هم-نوازی در تاریخ موسیقی ایران است؛ چهارگان مجموعه‌ی کوشش‌هایی را که بسیاری موسیقیدانان در خلال دهه‌های اخیر در عمل یا در نظر تعقیب می‌کردند، به نحوی درخشانی جمع‌بندی می‌کند. درواقع به صورت کاملا وارونه‌ی روندِ غالب، چهارگان در وهله‌ی نخست چیزی نیست جز یک امکانِ صوتیِ متعین، یک صدادهیِ مشخص؛ چهارگان را ضرورت همین تثبیت صدادهی، چهارگان کرده‌است؛ البته جمع‌بندی چهارگان، قطعا نتیجه‌گیریِ نهایی نیست و یقینا خودِ گروه نیز چنین داعیه‌ای در سر ندارد؛ آنچه در میانِ تمامی کوشش‌هایی از این‌دست سبب تشخصِ چهارگان می‌شود آن است که عنصر تصادف در صدادهیِ گروه، زائل شده‌است؛ چهارگان به آگاهی خوشامد می‌گوید.

شاید شباهت چهارگان با کوارتتِ زهیِ موسیقی کلاسیک غرب، برای آن‌گروه موسیقیدانانی که به وام‌گیریِ فرهنگی با حساسیت برخورد می‌کنند آزاردهنده باشد. البته این شباهت آشکارتر از آن است که کسی درصددِ کِتمان آن باشد؛ خودِ چهارگان در تارنمایِ اختصاصی‌اش ضمنِ تاکید بر این وام‌گیریِ فرهنگی، به تجربه‌ی حدودا پانصدساله‌ی کوارتتِ زهی در اروپا نیز اشاره می‌کند؛ اشاره‌ای کاملا به‌جا: چرا باید به تجربیاتِ تثبیت‌شده‌ی قرون، بی‌تفاوت بود؟ در خودِ سیستمِ موسیقیِ غرب هم، توانایی تصنیف موسیقی برای کوارتتِ زهی، به خاطر کیفیت صدادهی‌اش، یک آزمونِ فنیِ بااهمیت تلقی می‌شود. اما بر خلاف بسیاری وام‌گیری‌ها که به زوال یا کمرنگ‌شدنِ مختصاتِ بنیادینِ یک سیستمِ موسیقی می‌انجامد، وام‌گیریِ چهارگان نه‌تنها خصوصیاتِ هویتیِ موسیقیِ ایرانی را زایل نمی‌کند، بلکه با خلق امکانات صوتیِ تازه، امکان آن‌را فراهم می‌سازد که بسیاری ظرفیت‌های بالقوه‌ی موسیقیِ ایرانی، امکانِ تحقق بیابند. درواقع رنگِ صوتی و تکنیکِ اجرایی و امکاناتِ از بُنیادمتفاوتِ کمانچه و قیچک، نسبت به ویلن، آلتو و ویلنسل، نگرانی در مورد گرته‌برداری و تقلید را بی‌اساس می‌کند، اما در مقابل، ظرفیت‌های چندصدایی‌نویسی در سیستمِ موسیقیِ ایرانی را به نحوِ بسیار چشمگیری افزایش می‌دهد. هم‌چنین، چهارگان فراتر از خودِ گروه، می‌تواند بر جریانِ آهنگسازی در موسیقی ایرانی تاثیر چشمگیری به‌جای گذارد.

۳- بُرون‌دادِ آکادمیک

موضوعِ اهدافِ راهبردیِ نهادهایِ آکادمیکِ آموزشِ موسیقی در ایران، هنرستان‌ها و به‌خصوص دانشگاه‌ها، بسیار بااهمیت‌تر و پیچیده‌تر از آن است که ذیل یکی از مباحث نوشته‌ای در نقد یک گروه موسیقی مورد بحث قرار گیرد. اما در راستایی نزدیک به موضوع این مقاله، در بسیاری از کنسرت‌ها وقتی زندگینامه‌ی هنرمندان را می‌خوانیم که نوازنده‌ی (الف) مثلا فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی موسیقی (ب) است، از خود می‌توان پرسید که واقعا تحصیل دانشگاهیِ او چه‌اندازه بر محتوای موسیقی‌اش اثر گذاشته است؟ آیا چنانچه موسیقیدانِ مذکور، قیدِ تحصیل دانشگاهی را می‌زد و بیرون از محیط آکادمیک هنرورزی می‌کرد، تغییرِ بارزی اتفاق می‌افتاد؟ دانشکده‌های موسیقی ایران، اساسا می‌خواهند چه‌نوع موسیقیدانی تربیت کنند؟ با کدام توانایی‌های فنی، ذهنی و هنری؟ یک فارغ‌التحصیلِ دانشگاهیِ موسیقی، چه الگویی در جامعه‌ی موسیقی ایرانی خلق می‌کند؟

در حالی که با تاسف بسیار، نظامِ دانشگاهیِ موسیقی در ایران، به دلایل خارج از بحثِ ما در تمام موارد فوق کامیابیِ چندانی نداشته، اما چهارگان یک‌باره به عنوانِ دستاوردی آکادمیک واردِ صحنه می‌شود. چهارگان نمی‌توانست خارج از محیطِ علمیِ موسیقی موجودیت یابد و موضوعِ هنگامی بااهمیت‌تر می‌شود که در چهارگان چندین گرایشِ دستِ کم متفاوت –اگر نه متضاد– دانشگاهی با یکدیگر تلاقی پیدا می‌کنند. دو قطبِ اصلی نظام دانشگاهی موسیقی در ایران، در یک‌سو دانشگاه تهران و در سوی دیگر دانشگاه هنر، در بیش از دو دهه‌ی اخیر عملا نماینده‌ی دو نگرشِ آموزشیِ متفاوت بوده‌اند؛ حتی به مثابه‌ی نوعی سنت دانشگاهی، در حالی که دانشگاه تهران، مُروجِ دیدگاه‌های صیانت‌گرایانه درباره‌ی موسیقیِ کلاسیکِ ایران با صبغه‌ای عمدتا نظری بوده، دانشگاه هنر با پررنگ کردن متدهایی که اساسا از دل مقوله‌ی "موسیقی جهانی" برآمده‌اند، ارتقاء توانایی‌های فنی و اجرایی دانشجویان را کانون توجه قرارداده‌است. نکته‌ی بسیار درخورِ توجه در چهارگان، درهم‌آمیزیِ بسیارظریف و درستِ این دو سُنتِ متفاوت است: چهارگان از یک‌سو نشان داد از سنت‌هایِ موسیقیِ کلاسیکِ ایران شناختِ نظری و عملیِ عمیق و دقیقی دارد، و از طرف دیگر آن آموزش‌های اجرایی که مستقیما از سنت‌های تاریخ ایران برنیامده‌اند را، درونی کرده‌است. چهارگان نشان داد که با مباحثِ متنوعی که در مورد راه‌های پیشِ روی موسیقی ایرانی در دهه‌های اخیر در محیط‌های آموزشی‌تر در جریان بوده به‌خوبی آشنا است، بسیاری تجربیات را مرور کرده و اینک راه حل‌های ویژه‌ی خود را پیش می‌کشد. چهارگان سرانجام نمونه‌ی آن موسیقی را ارائه می‌کند که قطعا نمی‌توانست بیرون از نظام آموزشِ آکادمیک وجود داشته باشد.

اشتباه خواهد بود اگر قضیه را این طور بفهمیم که مثلا چهارگانی‌ها دانشجویان کوشایی بوده‌اند و درسشان را خوب پس داده‌اند! نه! اهمیت موضوع در آن است که بُرون‌دادهایِ موسیقایی نظامِ دانشگاهیِ می‌بایست در یک نقطه، راهِ

خود را از موسیقی بیرون از دانشگاه جدا کنند. اگر قرار باشد تمایزی میان این دو موسیقی دیده نشود، اگر قرار باشد موسیقی دانشگاه همان موسیقیِ عامه‌پسند باشد، دانشگاه دلیل وجودی‌اش را از دست می‌دهد. کم نبوده کوشش کسانی که تحت پوشش اینکه "موسیقی ایرانی باید به‌طرف مردمی شدن حرکت کند"، سمت‌وسوی کاریِ خود را تغییر داده‌اند؛ در واقع این تغییرِ مسیر بالذاته امر مذمومی نیست: هرکسی در هر دوره‌ای با انگیزه‌هایی که خود می‌داند موسیقیِ مطلوبش را می‌آفریند. اما توجیهِ این تغییرِ رویه به هزینه‌ی "دلِ مردم" است که قضیه را غیر اخلاقی می‌کند. به‌هرحال همیشه، کثیری خواهند بود که دلِ عوام را به دست بیاورند، اما تکلیف خواص در این میانه چیست؟ از یاد نبریم که تنوعِ سبک‌شناسانه‌ی موسیقی‌ها ، پیش از هرچیز نمایانگرِ رشدیافتگیِ محیطِ موسیقایی است. جامعه‌ی موسیقاییِ بسیط، تنها یک‌گونه‌ی موسیقی دارد؛ همه شبیهِ هم می‌شوند. اما هر چه جامعه‌ای به سمتِ رشدیافتگیِ بیشتر حرکت می‌کند، بر مقدار تمایزها افزوده می‌شود؛ گونه‌ها و سبک‌های مختلف موسیقایی، بر حسب عواملِ سنی، تحصیلی، اجتماعی، فرهنگی، طبقاتی و ...، تکوین می‌یابند و می‌کوشند راه‌های خود را از هم جدا کنند. از یاد نبریم که چنانچه جدا به "موسیقی کلاسیک ایرانی" باور داریم، از لوازم آن جُدا شدنِ قطعیِ "موسیقیِ عوام" از "موسیقیِ خواص" است. چهارگان در تقابل با عوام‌زدگیِ رایج، مصرانه و مسئولانه این پروژه را پیش‌تر می‌برد .

۴-چهارگان و زوالِ شخصیت‌محوری

هفده‌سالی پیش از این، یک گروهِ موسیقی ایرانی با میانگینِ سنِ بیست‌ویکی‌دوسال، که خود من هم عضوش نبودم، به هردلیلی تصمیم گرفته بود در یک قسمتِ کنسرتش چند قطعه‌ی بنده را اجرا کند و در قسمت دیگر، قطعات یک استادِ بسیار سرشناس را. حتی خودِ پوسترِ آن کنسرتِ کوچک هم، هنگامه‌ای به‌پا کرد: دستِ کم شاگردان استاد، سخت برآشفتند که به چه مناسبت اسمِ آن فلان، ذیل نامِ استاد آمده است! اما حتی همان‌وقت هم، هوشِ زیادی لازم نبود تا ناپایداریِ این شرایط آشکار شود؛ جای رنجش نیست.

نگاه موشکافانه‌تر به حیاتِ موسیقی ایرانی در دهه‌های شصت و هفتاد، آشکار می‌کند که ظهورِ "غول‌های موسیقی" تا چه‌اندازه زاییده‌ی موقعیتِ منحصربه‌فردِ انقلاب اسلامی بوده است. در این موقعیت استثنایی، امکان آن فراهم می‌شد که مجموعه‌ی آمال و آرزوهای نسبتا همگونِ جمعی کثیر در این یا آن شخصیتِ برجسته، تبلور یابد و از دل این اقیانوسِ درهم‌جوشِ رویاها، کاریزما زاییده شود. منشا کاریزماتیسم لزوما و همیشه در خودِ شخصیتِ کاریزماتیک و بُرون‌دادهایش، مستتر نیست: مقدم بر آن، آحادِ معینی در برهه‌ای معین، باید بخواهند کاریزما داشته باشند و چنین معادله‌ای در فضای ذهنیِ آن‌سال‌ها، کمابیش به‌راحتی جواب می‌داد؛ جامعه‌ی موسیقی –هم‌چون دیگر بخش‌های جامعه‌ی ایرانی– در کُلیّتِ خود، چه در میان اهلِ فن و چه در سطحِ مخاطبین عام، همین را می‌طلبید و به همان میدان

می‌داد. معامله‌ای هردو سَر سود، میانِ آفرینندگان و مصرف‌کنندگانِ موسیقی؛ یک سَر آسودگی و فراغی سراسرمعنوی و سرِ دیگر، آسودگیِ ماده و معنا! مجموعه‌ی مُراد فراهم بود و گوی بیان طنین‌انداز تا افلاک!

اما نشانه‌های زوال این دوران از همان سال‌های پایانی دهه‌ی هفتاد آشکار شد: موسیقی در ایران رو به سوی تکثر داشت و اینجا و آنجا جریان‌هایی برمی‌آمدند که اتفاقا درست با همان مقوله‌ی "موسیقی غول‌ها" مسئله داشتند؛ موسیقی ایرانی رو به سوی تکثر داشت. تا آنجا که حافظه‌ی زمانی من گواهی می‌دهد، نخستین نمود برجسته‌ی این آغاز تازه را باید در پروژه‌ی مجموعه‌ی "گوش"های موسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهریز دید که به کوشش علی صمدپور تلاش کرد به تکثر نوپدید در فضای موسیقی ایران رسمیت ببخشد؛ "گوش"ها در آغاز دهه‌ی هشتاد، نخستین گام غیر شخصی برای رها شدن از سیطره کاریزماتیسم در محیط موسیقایی‌ای هستند که به صد زبان آشکار و نهان می‌گویند دوران تکثر موسیقایی فرا رسیده است.

رابطه‌ی محیط موسیقیِ کنونی ایران و کاریزما مقوله‌ی بسیار پیچیده‌ای است؛ شاید گویاتر از ضرب المثل "با دست پس‌زدن و با پا پیش‌کشیدن" نتوان آن را توضیح داد: جامعه‌ی موسیقی ایران در کلیت خود به همان قطعیتی که به تکثر میدان می‌دهد و آن را ناگزیر می‌انگارد، در حسرت روزگار کاریزماتیسم می‌سوزد و با نوستالژی می‌پرسد "پس چرا کاریزما به آخر رسید؟! به هر حال روزگار قدیم، زمانه‌ی "بامعنا"یی بود"؛ بخش بزرگی از این جامعه‌ی موسیقیِ خود در آستانِ دگردیسی، ترجیح می‌دهد هنوز آفرینش معنا را فرآیندی عمومی بیانگارد. باریک‌بینیِ بیشتر البته تمایز مهمی را در یک روند عمومی آشکار، آشکار می‌کند: کاریزماگرایی در خواص موسیقی زائل می‌شود و رفته‌رفته به موضوع عامیانه‌ای در سطح نشریات زرد بدل می‌شود. در تمام دهه‌ی هشتاد، رویکرد به همکاری میان موسیقیدان‌های مختلف برای خلق، اجرا و انتشار آثارشان یک رویه‌ی کمابیش فراگیر بوده است؛ شمار کنسرت‌ها و سی‌دی‌هایی که در ده‌سال اخیر با منطق مشارکت پدید آمده‌اند، افزون از ظرفیت حافظه‌ی فردی است؛ گرچه در روندی مقابل این، باز در همین دوره است که حجم خیره‌کننده‌ای از تبلیغات، حول کاریزمای غول‌ها اشاعه می‌یابد و آنان را گاه حتی در هاله‌ای اثیری غرق می‌کند. من چند سال پیش در مقاله‌ی "موسیقی کنونی ایران: شکاف بود و نمود" * با تفصیل اندک بیشتری به مقوله‌ی مهم کاریزما در محیط موسیقی ایران پرداخته‌ام؛ شواهد بیشتر گواه آن است که بهتر است وضعیت کنونی را به مثابه‌ی نوعی موقعیت انتقالی اجتناب‌ناپذیر، نوعی برزخ ناگزیر تلقی کنیم.

---

* "موسیقی کنونی ایران: شکاف بود و نمود" فصلنامه ی ماهور شماره ۳۹، ص ۹۳-۱۰۲

برگردیم به موضوعِ اصلی: چهارگان کجای این معرکه ایستاده است؟ صدر تا ذیلِ چهارگان، با تلقیِ کاریزماتیک، از نحوه‌ی تداومِ حیاتِ موسیقیِ ایرانی بیگانه است. چهارگان به‌درستی دریافته که در روزگارِ زوالِ کاریزماتیسم، یکه‌گویی، آب در هاون کوبیدن است و در این راه تا آنجا پیش می‌رود که، برنامه‌ی خود را با مشارکتِ "سه‌نوازی عود و سازِ کوبه‌ای" محمدرضا ابراهیمی و همکارانش به مثابه‌ی قسمتِ دوم، به صحنه می‌برد که آشکارا موضوعِ موسیقایی دیگری را –خارج از مباحث این مقاله– پی می‌گیرند. همان‌طور که در مقدمه‌ی بحث گفته شد، چهارگان حتی در برنامه‌ی خود هم، سودای آن ندارد که تصویرِ همگونی از تلقیاتِ آهنگسازی در موسیقی ایرانی، به مخاطب تحمیل کند؛ این‌ها درواقع بس بیش از آن‌که بینگارید، کثیرند؛ قطعاتی از آهنگسازان مختلف؛ چهارگان، پیش‌از همه، تنها یک پیشنهاد را با توانایی فنیِ ستایش‌برانگیزی برابرِ ما می‌گسترد: موسیقی بسازیم، جداً و جدی موسیقی بسازیم؛ با همه‌ی تنوع‌ها و تکثرهایِ ممکنِ‌مان! و یک‌بارِ دیگر همان: بفرمایید! جا برای همه هست!

زوالِ شخصیت‌محوری را، حتی در مناسباتِ داخلیِ گروه چهارگان هم، می‌توان تعقیب کرد: این‌جا احسان ذبیحی‌فر نقشِ ظریفی بازی می‌کند: از طرفی، موقعیت او به‌عنوان نوازنده‌ی کمانچه‌ی اول و آهنگساز و حتی شاید، راهنمای فکریِ گروه به‌وضوح یا به‌اشاره قابلِ درک است، از طرف دیگر بافتارِ موسیقی‌ها چنان انسجامی می‌طلبد که چهارگان، جز با حضور تمام و کمال هر چهارتن نمی‌تواند موجودیت پیدا کند و لذا شخصیتِ محوریِ سنتی در چنین موقعیتی، از اساس فاقد، کارکرد می‌شود.

اما به‌جز ظرافتِ نقشِ احسان ذبیحی‌فر در این مجموعه، به‌خصوص باید زیباییِ نقش اردشیر کامگار را در پروژه‌ی چهارگان ستود. کامگار چه به‌صورتِ نمادین و چه به‌صورتِ واقعی، حُکمِ استاد این جمع را دارد: چهارگانی‌ها مستقیم یا غیرمستقیم، شاگردِ اردشیر کامگار بوده‌اند. به‌علاوه از نظر نباید دور داشت که، اگر کمانچه از جایگاه فنی و هنری امروز برخوردار است، این بیش از همه حاصلِ چنددهه کوشش اوست که چه به‌عنوان یک نوازنده‌ی تمام‌عیار، چه به‌عنوان یک آهنگسازِ موفق و چه به‌خصوص به‌عنوان یک معلم، حیاتِ کمانچه را در ایران دگرگون کرد. هرچند در این رهگذر، کامگار تنها نیست و می‌توان بر نقشِ بااهمیتِ تنی‌چند از هم‌نسلانش نیز تاکید کرد، اما به‌خصوص او بوده که پیگیرِ امرِ آموزش، با طرح‌ریزیِ یک سیستمِ جدیدِ نوازندگیِ کمانچه، امکان آن‌را پدید آورد، سازی که چهاردهه پیش، به‌تعدادِ انگشتان دست، نوازنده نداشت –آن‌هم با بضاعتی بسیار محدود– به ترازِ فنی و هنریِ کنونی دست یابد. با این‌حال، همین اردشیر کامگار هیچ مانعی در این نمی‌بیند که قطعه‌ی افشاری‌اش در کنار قطعه‌ی شاگردانش اجرا شود و مورد ارزیابی قرار گیرد. اردشیر کامگار نشان داد که چگونه می‌توان با هوشمندی در دورانِ پَسا–بزرگان، بزرگ ماند.