فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۱، بهار ۱۴۰۳

بررسی تطبیقی ردیف ابوالحسن صبا (برای سنتور) و ردیف منسوب به حبیب سماعی (روایت طلیعه کامران)؛ مطالعه موردی شماره ۱ : سه گوشهٔ مایگی درآمد، زابل و حصار دستگاه چهارگاه[۱]

پویا سرایی[۲]، علیرضا سعیدی[۳] ، پریچهر خواجه[۴]

استادیار گروه موسیقی دانشکده هنر و معماری تهران مرکزی.
کارشناس ارشد نوازندگی ساز ایرانی از دانشگاه هنر – نویسنده مسئول.
مربی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران.

چکیده

در این مقاله نگارنده به بررسی تطبیقی دو ردیف‌سازی که منحصراً برای ساز سنتور تألیف شده‌اند می‌پردازد. ردیف ابوالحسن صبا که تأثیر بسیار زیادی بر روی نوازندگان و هنرجویان این ساز گذاشته و ردیف منسوب به حبیب سماعی که تقریباً می‌توان گفت در بین نوازندگان و هنرآموزان ساز سنتور کمتر شناخته شده است. از آنجایی که بر طبق مستندات ردیف صبا تأثیر بسیار زیادی از ردیف حبیب سماعی – که از طریق شاگردان سماعی به صبا رسیده – گرفته است. این سؤال از سالیان قبل در ذهن نگارنده به‌وجود آمده که شباهت‌ها و تفاوت‌های دو ردیف مذکور و نوع دیدگاه‌های به‌وجودآورندگانشان چگونه بوده است. در این مقاله سعی شده است شباهت‌ها و تفاوت‌های دو ردیف مذکور اعم از نقش درجات، سیر نغمگی و بسترهای صوتی در سه گوشه گوشهٔ مایگیِ درآمد، زابل و حصار در دستگاه چهارگاه مورد بررسی قرار گیرد.در پایان نتیجه خواهد شد: ردیف صبا از جهات مختلفی تحت تأثیر مستقیم ردیف جبیب سماعی بوده است.

واژگان کلیدی: حبیب سماعی، ابوالحسن صبا، سنتور، ردیف موسیقی دستگاهی، دستگاه چهارگاه.

[۱] این مقاله از رسالهٔ نویسندهٔ دوم، به راهنماییِ نویسندهٔ اول و نیز مشاورهٔ نویسندهٔ سوم، با همین عنوان در بهمن ۱۴۰۲ در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران در مقطع کارشناسی ارشد ارائه و دفاع شده است.

[2]. pouya.sarai@gmail.com
[3]. Alirezasaeidi131@gmail.com
[4] . khajeh-p@yahoo.com

مقدمه

آن‌گاه که الحان با ترتیبی مناسب و با منطقی موسیقایی و زیبایی‌شناسی مختص به این سرزمین در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و این قرارگیری همراه است با نسبت‌های درستی از فواصل و سیر نغمگی این موسیقی را ردیف می‌نامیم.

یکی از بکرترین ردیف‌های موسیقی کلاسیک ایرانی، ردیف منسوب به حبیب سماعی است که در اندیشه‌های هنری استادان پیش از او نظیر سماع حضور و از آن مهم‌تر محمدصادق خان سرورالملک ریشه دارد.

این در حالی است که در سدهٔ حاضر ردیف‌های خاندان فراهانی رواج و گسترهٔ بیشتری داشته و به نوعی شکل‌دهندهٔ بنیان اندیشهٔ موسیقایی زمان حاضر بوده‌اند.

در این مقاله بررسی تطبیقی میان دو ردیف حبیب سماعی و ابوالحسن صبا – به‌عنوان شاگرد خلف میرزا عبدالله و درویش خان – صورت خواهدگرفت. این مطابقت با تأکید بر دو مؤلفهٔ مایه و فرم در دستگاه چهارگاه صورت خواهد گرفت.

بررسی شاکلهٔ جمله‌بندی‌ها، گستره‌های مدالی، نقش درجات و سیر و انحنای ملودی از جمله مواردی است که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد.

اهمیت این موضوع در دو بخش است: حدود و ثغور شباهت و افتراق این دو اندیشه (سرورالملکی–فراهانی) نمایان شده و از سویی می‌تواند سیر تحول در نگرش به موسیقی دستگاهی (در مقوله‌های آفرینش و نوازندگی) را روشن‌تر از قبل سازد. از این جهت این مطالعه بنیادی و در عین حال معطوف به کاربرد نیز است.

سؤالات تحقیق

۱) ردیف‌های مذکور از نظر محتوای مایگی چه تفاوت‌ها و مشابهت‌هایی دارند؟
۲) ردیف‌های مذکور از نظر ریتمیک– متریک دارای چه مؤلفه‌های متفاوت و یا مشترکی هستند؟
۳) از نظر فرمال، چه شباهت‌ها و یا تفاوت‌هایی می‌توان در یک آواز مشترک بین این دو ردیف برشمرد؟

این مقاله بر مبنای این فرضیه استوار است که ردیف ابوالحسن صبا در عین بهره‌گیری مستقیم از ردیف سماعی به‌طور معناداری متفاوت از ردیف مذکور است و می‌توان گفت شخصیت مستقلی نسبت به ردیف سماعی دارد.

بدین ترتیب ردیف‌های استاد صبا در عین مرجعیت در بین نوازندگان سنتور از تبارِ قاجاری سنتورنوازی (محمدصادق خان تا حبیب سماعی) منفک خواهد بود.

به نظر می‌رسد بنیان این تفاوت از آموزه‌های صبا از ردیف‌های تارنوازان (ناظر به تلمذ او نزد درویش خان و...) و نیز نوازندگیِ سه‌تار وی باشد.

روش تحقیق و شیوه‌های مورد استفاده

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی و تحلیلی است و در جمع‌آوری مطالب از منابع کتابخانه‌ای نیز استفاده می‌شود. به این ترتیب که ابتدا نمونه‌های صوتی جمع‌آوری، سپس نت‌نگاری و با استفاده از منابع مکتوب و نت نگاری‌ها در طی مراحل بعدی، تمامی موارد تحقیق بررسی خواهد شد.

روش توصیفی تحلیلی، روش تجزیه تحلیل: نظریه‌سازی (Grounded Theory)، روش گردآوری: کتابخانه‌ای (قس حافظنیا، ۱۳۷۸ ، ۱۱۴)

اهداف کلی و تفصیلی

هدف کلی این تحقیق بررسی تطبیقی دو ردیف شناخته‌شده در راستای شناخت و تبیینِ روشن‌تر ماهیت و تحولات موسیقی دستگاهی است.

هدف فرعی این مقاله، نشان‌دادن گسستِ شیوه یا اندیشه‌های هنری از گذشته تاکنون در عینِ پایبندیِ موسیقی دستگاهی به مفهوم سنت است.

از دیگر اهداف فرعی این مقاله، ترسیم دقیق‌تر مسیر سنتورنوازی و نیز شناختِ کارگانِ آموزشیِ ساز سنتور است.

مفهوم‌شناسی

در این بخش به بررسی نظرات مختلف، تبیین مفاهیم کاربردی و توضیح در مورد اصطلاحات و کلمات به‌کار رفته در ردیف خواهیم پرداخت. هدف از انجام این کار این است که در فصول بعدی این تحقیق با آشنایی بیشتر و دقیق‌تر به سراغ تحلیل و تطبیق روایت‌های نام‌برده برویم.

دستگاه

دستگاه عبارت است از یک سیکل یا چرخهٔ چندمدلی، مجموعه‌ای از ملودی مدل‌هایی که براساس زیربنایی مدال در یک طرح سیکلی یا چرخه‌ای سازماندهی شده‌اند (اسعدی، ۴۶،۱۳۸۳).

مجموعهٔ اجزای یک آهنگ که در یک مقام قرار می‌گیرند و دارای فواصلی مخصوص به خود هستند دستگاه نامیده می‌شود (پایور، ۳۹،۱۳۹۱).

همچنین در تعریفی دیگر از فرامرز پایور در مورد دستگاه بیان می‌شود که دستگاه از دو کلمهٔ «دست» و «گاه» تشکیل شده است که کلمهٔ «دست» به معنای واقعی آن و کلمهٔ گاه به معنای جای قرارگرفتن، مکان و مرحله است. در نتیجه دستگاه می‌تواند به معنای فواصل پرده مشخصی با شکل‌های خاص باشد (نیز قس نتل، ۱۳۸۸ ، ۷۹).

مفهوم دستگاه در اواسط دوران صفویه در قالب نظام معنایی معرفی می‌شود و در طی چند مرحله به شکل کنونی تکوین می‌یابد. منطق زیربنایی و دلیل این تحول ایجاد سیکل‌ها یا چرخه‌هایی از مقامات یا مدهای مختلف در قالب مجموعه‌هایی منسجم و الگویی بوده است (اسعدی، ۴۸،۱۳۸۳).

در حقیقت در مفهوم دستگاه، دو نظر جدا از هم لحاظ می‌شود؛ اول آنکه دستگاه به‌عنوان یک‌سری قطعاتی است که به‌طور سنتی با هم جمع گشته‌اند و بیشتر آن‌ها مقام مخصوص به خود را دارا هستند (قس بینش، ۱۳۸۲ ، ۴۶). دیگر آنکه دستگاه به‌عنوان مشخصهٔ آن مقامی است که در قطعهٔ نخستین در هریک از گروه‌ها معرفی می‌گردد (فرهت، ۴۱،۱۳۸۰).

ردیف

ردیف، مظهر سنت موسیقایی ایران است. ردیف در لغت به معنی پشت‌سرهم قرارگرفتن است. در لغت‌نامهٔ دهخدا یکی از معانی آن چنین ذکر شده است: «دو یا چند چیز که در پهلوی هم واقع شوند ناظم‌الاطبا)».

در موسیقی دستگاهی ایران هم به طرز قرارگرفتن گوشه‌ها و نغمات موسیقی، ردیف می‌گویند (فخرالدینی، ۳۰،۱۳۹۲).

ردیف مبنای آموزش و اجرای سنتی موسیقی ایرانی است و آموزش آن اساساً «از طریق سنت شفاهی» صورت می‌گیرد. (کیانی، ۱۳۹۳، ۱۳).

قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایرانی را شکل می‌دهد، همگی با عنوان ردیف موسیقی شناخته شده‌اند. به‌یقین ردیف مجموعه‌ای از قطعات کامل مشخص شده نیست؛ بلکه به‌عنوان انگاره‌های ملودی است که بر مبنای آنها، بدیهه‌سازی انجام می‌گیرد (فرهت، ۴۵،۱۳۸۰).

گوشه

گوشه‌ها در ردیف دارای جایگاه متفاوتی نسبت به یکدیگرند و با توجه به جایگاه خود هر گوشه ساختار خاصی را داراست: گوشه عنوانی است عمومی که برای قطعات مشخصی که رپرتوار یک دستگاه را می‌سازند به کار می‌رود (فرهت، ۴۶،۱۳۸۰).

امروزه مفهوم گوشه در موسیقی کلاسیک ایران حاکی از لحن‌واره یا انگاره‌های الگویی است که درواقع چنان‌که از نامِ آن برمی‌آید، بخشی از دستگاه/ آواز و به تبع آن جزئی از رپرتوارِ ردیف محسوب می‌شود. میزان انعطاف‌پذیری و انگارهٔ زیربنایی گوشه‌ها را می‌توان با بررسی تطبیقی روایت‌های مختلف از ردیف و نیز اجراهای آزاد و بداهه‌پردازی‌های استادان برجستهٔ این سنت موسیقایی مشخص کرد (نک. اسعدی، ۱۳۸۳).

هر گوشه بسته به جایگاه خود در یک دستگاه/ آواز دارای ساختار مدال، ریتمیک و ملودیک مشخصی است. گوشه‌ها در موسیقی دستگاهی سه دسته هستند؛ گوشه‌های مایگی در کنار دو گروه دیگر از گوشه‌ها (گوشه‌های ملودیک و گوشه‌های ریتمیک)؛ اما نخستین یا مهم‌ترین بخش از انواع گوشه‌ها، گوشه‌های مدال یا گوشه‌های مایگی هستند.

گوشه‌های مدال، "گوشه‌هایی هستند که اساساً مشخص‌کنندهٔ مناطق مدال مختلف (مبنا، اولیه، ثانویه، انتقالی) در ساختار هر دستگاه/ آواز هستند؛ مانند درآمدها و دیگر مناطق مدال"(قس همو).

حبیب سماعی

حبیب سماعی نوازنده شاخص سنتور و از آخرین نوازندگان سنت سنتورنوازی قاجار، متولد سال ۱۲۸۴ و درگذشته در سال ۱۳۲۵ است.

حبیب سماعی موسیقیدانی است که به علت روحیات خاص و شوریدگی بسیار که بر سرتاسر عمرش حاکم بوده است، به جز پنج صفحه قدیمی اثری از او در دسترس نیست. این صفحات نیز به نقل از شاگردانش بسیار متفاوت از دوران پختگی و سلامتی حبیب سماعی بوده‌اند. در نتیجه برای اظهارنظر در مورد شیوهٔ نوازندگی، قدرت و خلاقیت سماعی در نوازندگی سنتور به‌ناچار باید به مستندات و نقل‌قول‌هایی از شاگردان و دوستانش بسنده کرد.

ساز حبیب دارای حالی بود. همان حال عرفانی که می‌گوییم در ساز ایرانی است در ساز او زیادتر و کامل‌تر بود. حالت عرفانی ساز حبیب همانی بود که در غزلیات شمس وجود دارد؛ یعنی دارای یک "دور" و یک "ضرب" خاص بود که با نواختن همان حالت را به گوش شنونده می‌رساند و شنونده نیز آن حالت را پیدا می‌کرد (برومند، ۲۹،۱۳۵۵).

ساز حبیب در ده سالگی کاملاً شنیدنی بود و مورد تحسین استادان فن مانند نایب اسدالله نی‌زن و میرزا حسینقلی قرار گرفت (خالقی، همان).

اما دلیل اینکه سماعی در نواختن سنتور به این حد از استادی رسید را می‌توان تبار خانوادگی او قلمداد کرد. پدربزرگ او (میرزا غلامحسین، معروف به آقاجان سنتوری)، مادربزرگش (زیورالسلطان، ملقب به عندلیب‌السلطنه) و پدرش سماع حضور همگی خواننده یا نوازنده بوده‌اند.

حبیب آخرین نوازنده از شاخهٔ نوازندگان سنتور قاجار به‌حساب می‌آید و احتمالاً آنچه که او در طول سالیان از پدرش (حبیب‌الله سماع حضور) آموخته است در امتداد شیوهٔ محمدصادق خان سرورالملک است. بنا بر گفته‌های شاگردان حبیب کارگاه آموزشی او متفاوت از شاگردان میرزا عبدالله یا میرزا حسینقلی است چه در آموزش گوشه‌ها و چه در قطعات ضربی. در تصدیق این صحبت اسامی دستگاه‌های نامبرده شده توسط حبیب به شاگرد مطرحش "مرتضی عبدالرسولی " ذکر می‌شود.

احتشامی (۴۱،۱۳۲۹) نوشته است: بنا به گفتهٔ آقای مرتضی عبدالرسولی، استاد فقید "حبیب سماعی" برای موسیقی ایران ده (دوزاده) دستگاه قائل بوده‌اند که آن‌ها را با خط خود برای ایشان (عبدالرسولی) چنین نوشته‌اند:

۱. دستگاه نوا ۲. دستگاه طرز تجنیس ۳. دستگاه دوگاه ۴. بیوتات ۵. دستگاه همایون ۶. دستگاه شور ۷. دستگاه سوزوگداز ۸. دستگاه رهاب ۹. دستگاه پنجگاه (راست‌پنج‌گاه) ۱۰. دستگاه سه‌گاه ۱۱. دستگاه چهارگاه ۱۲. دستگاه ماهور (منا، ۱۳۸۹،۱۱۸).

یکی دیگر از ویژگی‌های ساز حبیب پایبندی به موسیقی و سنت‌های اصیل فرهنگ ایرانی بوده است. علی‌رغم اینکه سنتور به نسبت سازهای دیگر مانند تار و سه‌تار می‌توانست تأثیر بیشتری از فرنگی‌سازی که در آن زمان بسیار رواج داشت بپذیرد.

احمد دهقان به نقل از هنری ماسه شرق‌شناس مشهور می‌نویسد:

«ایرانی باید به جای اقتباس از موسیقی فرنگی که باید آن را یک نوع کالا یا موسیقی مادی دانست، باید همت کند (هنر) امثال حبیب سماعی و دیگر نوازندگان زبردست و وارد موسیقی ایرانی را به گوش جهانیان برساند» (احمد دهقان، ۱۳۲۰).

ردیف در مکتب محمدصادق خانی، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر گردید، نسبت به ردیف خاندان فراهانی از تفصیل کمتری برخوردار بوده است. از دیگر تفاوت‌های این مکتب با مکتب خاندان فراهانی استفادهٔ کمتر از گوشه‌های آوازی و بهره‌گرفتن از قطعات ضربی است. حبیب نیز در ردیف خود و شیوهٔ اجرایی‌اش کمتر به موسیقی آوازی می‌پردازد و همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید بخش اعظم ردیف منسوب به حبیب را قطعات ضربی تشکیل داده‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت در مورد قطعات ضربی که از سماعی به‌جامانده، استفادهٔ بسیار متنوع از پایه‌های چهارمضراب‌ها است که بعد از حبیب کمتر به آن پرداخته شد.

آثار حبیب سماعی

صفحه‌شناسی حبیب

از حبیب سماعی پنج صفحه سنگیِ پشت و رو به همراهی آواز پروانه و تنبک (مهدی غیاثی یا رضا روانبخش) باقی مانده‌است که همگی توسط کمپانی "هیز مسترز وویس" در سال ۱۳۰۶ ضبط شده‌اند. «پرویز خطیبی» در کتاب «*یادی از هنرمندان*» در سال ۱۳۸۰، نگاشته‌است که سماعی و مهدی غیاثی (ضرب‌گیرِ حسین یاحقی) در محافل خصوصی با یکدیگر دونوازی کرده‌اند و از آنجا که غیاثی در سال ۱۳۰۷ (حدود زمان ضبط آثار حبیب و پروانه) صفحه سولوی تنبک ضبط کرده‌است، می‌توان او را نوازندهٔ تنبک صفحات مذکور نامید؛ اما در این باب نظر قطعی نمی‌توان داد (همان). «علی‌رضا میرعلی‌نقی» در مقالهٔ «یادی از حبیب سماعی» در سال ۱۳۶۸، از مرتضی عبدالرسولی نقل کرده‌است که نوازندهٔ تنبک این صفحات «رضا روان‌بخش» است (همان: ۱۱۷).

این صفحات عبارتند از:

۱) صفحهٔ ماهور و دلکش با مطلع: شبِ دراز به امید صبح بیدارم
۲) صفحهٔ ابوعطا و حجاز با مطلع: ندانمت به حقیقت که در جهان به که مانی
۳) صفحهٔ شور و شهناز با مطلع: خراب‌تر ز دل من غم تو جای نیافت
۴) صفحهٔ رباعی بیات اصفهان و تصنیف با مطلع: آب حیات من است خاک سر کوی دوست
۵) صفحهٔ ضربی شهناز و گریلی با مطلع: شبی مجنون به لیلی گفت که ای محبوب بی هم‌تا

در مورد این صفحات، قباد ظفر می‌گوید: "صدای ساز حبیب اصلاً آنچه در صفحاتش اجرا کرده نیست و ساز او از آن‌چه در صفحه زده خیلی بهتر بوده است" (منا، ۱۳۸۹، ۵۷).

در این صفحات در مجموع هشت تصنیف خوانده شده است. تصنیف‌های پروانه با ساز حبیب شامل تصنیف بیات اصفهان (آب حیات)، تصنیف بیات راجه (پیوسته جفای تو دوست)، تصنیف گریلی (شبی مجنون به لیلی گفت) و تصنیف شهناز (شبی یاد دارم که چشمم نخفت) است. علاوه بر این آثار صدای پروانه در صفحات دیگری از جمله با تار قوام ضبط شده است. تصنیف‌های پروانه با تار قوام شامل تصنیف افشاری (صبح شد باز)، تصنیف رباعی افشاری (نازاردلی)، تصنیف ابوعطا (هرکسی را هوسی در سر و کاری در پیش) و تصنیف ضربی ابوعطا (ای روح تو راحت دل من) است. ساخت تعدادی از این تصنیف‌ها در برخی منابع به حبیب نسبت داده شده‌است.

تکنیک‌های اجرایی

به علت کیفیت نامطلوب صدای ضبط شده بر روی صفحات، قضاوتِ بی‌واسطه در مورد تکنیک‌های اجرایی و نیز صدادهی سنتور حبیب دشوار می‌نماید. با این‌حال با اتکا به صفحاتی که نسبتاً از کیفیت بهتری برخوردارند، می‌توان مجموعاً به تک‌های قوی، ریزهای پُر و در عین حال شمرده و قابل تفکیک (که بسیاری اوقات هم‌زمان به‌صورت دوبل‌نتِ اکتاو بر هردو سیم زرد و سفید سنتور نواخته می‌شود)، سرمضراب‌های سریع و چابُک و نیز تکیه‌های تفکیک شده اشاره کرد. بدیهی‌ست که جمع این اجزا در کنار هم به "کل"ـی می‌انجامد که تحت عنوان سنتور حبیب سماعی از آن یاد می‌شود.

برای دستیابی به عواملی که شالودهٔ ساز حبیب را تشکیل داده‌اند نیز می‌توان به گفتهٔ شاگردان و دوستان حبیب که نوازندگی وی را بارها از نزدیک دیده و شنیده‌اند، استناد جُست.

به نقل از داریوش صفوت، سماعی در هنگام نوازندگی مضراب را خیلی بالا نمی‌آورده‌است و «مثل مُشتی که یک کاراته‌کا می‌زند»، ابتدا مضراب را آرام فرود می‌آورده؛ ولی «در آخرین لحظه» یک ضربهٔ بسیار قوی به سیم وارد می‌نموده‌است و همین نکته، علت تمایز صدادهی ساز او، از صدای ساز دیگران بوده‌است (منا، ۱۳۸۹، ۴۲۱). داریوش صفوت در مصاحبه‌ای که توسط شهاب منا تدارک دیده شده‌است، به ریزی به نام «ریز پرنیان» یا «ریز ابریشم» یا «ریز زمینه» اشاره می‌کند که مشابه آن را می‌توان در نقل‌وقول‌های شایگان دربارهٔ نوازندگی ظفر نیز یافت. به نقل از صفوت، نقش این نوع ریز، آماده‌کردن زمینه بوده و «مثل آب آرام دریا که ناگهان بر اثر موجی بالا می‌رود و پایین می‌آید و بقیهٔ زمان‌ها آرام است، در فواصل معینی که لازم است شدت اجرا برای تک‌ها بالا می‌رفته و در بقیه مدت برای اجرای ریزها شدت پایین می‌آمده‌است» (همان: ۴۲۲). بنابر گفتهٔ صفوت، سماعی نیز بدینگونه ریز می‌نواخته‌است (همان). شایگان نیز نقل کرده‌است که در گذشته این ریز را به «بال جبرئیل» تشبیه می‌کرده‌اند و منظورشان از این تشبیه، نشان دادن سبُک‌بودن آن بوده‌است (همان: ۵۰۹). لازم‌به‌ذکر است که این ریز در عین سبُکی، بسیار تند و پُر نواخته می‌شده‌است (همان).

داریوش صفوت، علاوه بر ریز پرنیان، به ریز دیگری هم اشاره کرده و آن را «ریز خارج از ضرب» نام نهاده‌است (همان: ۴۰۸). هم‌چنان‌که از

نُت زیر برداشت می‌شود، این نوع ریز به تکی قوی که سرِ ضرب نواخته می‌شده، ختم می‌شده‌است (همان).

ریز خارج از ضرب، نوت‌نویسی شده توسط شهاب منا (۱۳۸۹، ۴۰۸)

نکتهٔ دیگری که بیان آن در مبحث تکنیک‌های اجرایی سماعی لازم می‌نماید، کوک‌های منحصربه‌فرد اوست. قبل از ارائهٔ مثال‌هایی در این باب باید به این نکته نیز اشاره شود که حبیب به علت بهره‌مندی از گوشِ موسیقاییِ قوی، سازش را بسیار دقیق کوک می‌کرده و در انجام این کار سرعت‌عمل و تبحر خاصی نیز داشته‌است (همو).

به نقل از صفوت، سماعی به کوک خاصی بر روی سنتور نُه‌خرک دست‌یافته‌بود که نواختن هم‌زمان — و البته مختصر – تمام دستگاه‌ها – به جز چهارگاه – را ممکن می‌نمود. مبنای این کوک، ماهوری بود که از خرک سوم (سُل) نواخته می‌شد. به‌این‌ترتیب، نواختن دستگاه شور در گوشهٔ دلکش (خرک هفتم)، افشاری در گوشهٔ شکسته (خرک پنجم)، همایون و اصفهان در گوشهٔ راک و سه‌گاه و ابوعطا بر روی سیم‌های زرد ممکن می‌شد (همان: ۳۹۵–۳۹۶). سماعی برای نواختن سه‌گاه در کوک مذکور، مبنا را خرک پنجم ماهور (شکسته) در نظر می‌گرفته‌است و از آنجاکه نُت‌های سی و می، هردو کُرُن کوک می‌شده‌اند، نواختن دستگاه مذکور بر روی سیم‌های زرد عملی می‌شده‌است (همان: ۳۹۵). سماعی هم‌چنین برای نواختن همایون و اصفهان نیز پُشت‌خرک پنجم را سی بمل کوک می‌کرده‌است (همان). لازم‌به‌ذکر است که حبیب خود اذعان داشته که نوازندگی با سازی که به این شکل کوک شده‌است، مهارت بالایی می‌طلبد (همان: ۳۹۴).

«فرامرز پایور» در مقاله «کوک سنتور در سه‌گاه» در سال ۱۳۳۸ اذعان کرده‌است که سماعی در اجرای سه‌گاهِ راست‌کوک (لاکُرُن)، به‌منظور القای حالت‌های خاص موسیقی ایرانی، از نُت ر بمل نیز استفاده می‌کرده‌است (نقل در همان: ۱۷۱). «پایور» هم‌چنین در مقاله «کوک سنتور، بیات اصفهان) در سال ۱۳۳۹ ذکر می‌کند که «سماعی در همان کوک مخالف سه‌گاه، بدون هیچ تغییری، آواز اصفهان را اجرا می‌کرده است و چون در این کوک به لابمل احتیاج است، همیشه از پشت خرک – یعنی پوزیسیون سوم – استفاده می‌کرده‌است» (همان: ۱۷۲).

ابوالحسن صبا

ابوالحسن صبا استاد موسیقی ایرانی در سال ۱۲۸۱ در تهران متولد شد. صبا یکی از پایه‌گذاران موسیقی نوین ایران است و بسیاری از اساتید دوره‌های بعد تاریخ معاصر موسیقی از شاگردان او هستند. قطعاً پیشرفت ساز سنتور و اشاعه آن به سبب اهتمام صبا به نت نگاری ردیف سنتور و تربیت شاگردان فراوان وام‌دار او است؛ چراکه هیچ روش تدریسی مبتنی بر نت برای سنتور وجود نداشته و هنرجو می‌بایست تمام نکات را سینه‌به‌سینه از معلم خود دریافت می‌کرده است. ابوالحسن صبا از سنین کودکی نواختن ساز را آغاز کرد. ابتدا به نوازندگی سه‌تار نزد میرزا

عبدالله پرداخت و پس از درگذشت میرزا عبدالله به نزد شاگرد او غلامحسین درویش (درویش خان) به تحصیل موسیقی پرداخت. صبا برای یادگیری ساز سنتور مدتی نزد میرزاعلی اکبرشاهی نیز به شاگردی پرداخت. نایب اسدالله، حاجی خان ضرب‌گیر و حسین‌خان اسماعیل‌زاده در آموختن سازهای نی، تنبک و کمانچه صبا را راهنمایی کردند. صبا مکتب خاندان فراهانی را به‌طور کامل درک کرد؛ اما طی مدت‌ها تحصیل موسیقی نزد اساتید آن زمان رابطه‌ای با مکتب محمدصادق خانی نداشته و اولین برخورد مستقیم صبا با این مکتب دیدار با حبیب سماعی بوده است. بدون شک حبیب در سنتور صبا و تکنیک‌های به کار رفته در سازش نقش بسزایی داشته است؛ با این حال نمی‌توان از نگاه ویژه صبا در گردآوری این مجموعه (ردیف سنتور) به مکتب فراهانی چشم‌پوشی کرد. همان‌گونه که در مقاله *صبا و سنتور* آمده است صبا در بخش‌هایی از ردیف خود برای سنتور از نغمه‌هایی که در سه‌تار استفاده می‌کرد در این ردیف استفاده کرده است.

از شاخصه‌های نوازندگی سنتور صبا می‌توان به استفاده از مضراب‌های لخت، نوازندگی آرام و با طمأنینه و صرفاً اجرای مطالب ردیف با سنتور اشاره کرد (به نقل از مصاحبهٔ شهاب منا با منوچهر صادقی).

ردیف دورهٔ سوم شامل آوازهای همایون، اصفهان و دستگاه ماهور و چهارگاه است که چهارگاه آن کاملاً متعلق به مرحوم سماعی و متعلق به تکنیک‌های سنتور است و دیگری همایون است که از یکی از شاگردان قدیمی حبیب گرفته‌اند و دیگر آواز اصفهان که تا حدودی ملودی‌های حبیب سماعی در آن دیده می‌شود (برگرفته از مجله موسیقی، ۳۲،۱۳۳۶).

از آنجایی که ساز ویولن یکی از دو ساز اصلی (سه‌تار و ویولن) و تخصصی صبا به‌حساب می‌آید، نمی‌توان نقش این ساز و تکنیک‌های این ساز را در تألیفات صبا در سنتور در نظر نگرفت.

در این آوازها مضراب‌های تازه غیر از آنچه در شور و سه‌گاه دیده می‌شود به گوش نمی‌رسد و بیشتر از ویولن ایشان سرچشمه گرفته است و شخصیت ویولن صبا در آن مشهود است (همان).

تحلیل تطبیقی سه گوشه در دو ردیف صبا و سماعی

دستگاه چهارگاه یکی از مهم‌ترین دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است. به نقل از خالقی دستگاه چهارگاه از نظر علمی مهم‌ترین دستگاه در مقامات ایران است؛ زیرا گام آن مثل دستگاه شور پایین‌رونده است و مانند دستگاه ماهور بالارونده و در هردو حالت دارای محسوس است. (خالقی، ۱۳۹۶، ۱۴۳)

از دلایل اهمیت چهارگاه می‌توان موارد زیر را برشمرد:

۱) دانگ‌های آن مساوی است درصورتی‌که دانگ‌های دستگاه شور و سه‌گاه اینطور نیستند.
۲) گام چهارگاه هم بالارونده است و هم پایین‌رونده.

گوشه‌های اصلی دستگاه چهارگاه

گوشه‌های درآمد، زابل، حصار، مخالف و منصوری از گوشه‌های اصلی و مدال دستگاه چهارگاه به‌حساب می‌آیند؛ اما هرکدام از این گوشه‌ها روی یک درجه از گام چهارگاه ایست می‌کنند:

۱) اولین ایست روی نت تنیک است که **درآمد** نامیده می‌شود.
۲) ایست دوم روی درجه سوم واقع می‌شود که مد زابل را تشکیل می‌دهد.
۳) مدی که روی نمایان (دومینانت) است را **حصار** می‌نامیم که در واقع به مد انتقالی نیز معروف است؛ زیرا می‌توان یک درآمد چهارگاه دیگر از روی آن نت پدید آورد.
۴) مد بعدی روی درجه ششم این دستگاه است که به **مخالف چهارگاه** موسوم است.
۵) ایست بعدی روی هنگام (اکتاو) است که در حقیقت **اوج** دستگاه به‌حساب می‌آید و به آن **منصوری** گفته می‌شود.

تحلیل دستگاه چهارگاه

در ابتدا نیاز به توضیح است که به علت تعدد ضربی‌ها در ردیف منسوب به حبیب سماعی ابتدا گوشه‌های آوازی مورد بررسی قرار می‌گیرند و سپس ضربی‌هایی که به‌صورت مشترک در هرکدام از این ردیف‌ها وجود دارند بررسی می‌شوند.

درآمد

درآمد در موسیقی به معنای ورود (مدخل) به دستگاه یا آواز است. در بحور الحان تعریف درآمد به این صورت آمده است: «درآمد، علم شده، برای لحنی که ابتدا در آن دستگاه شروع می‌شود».

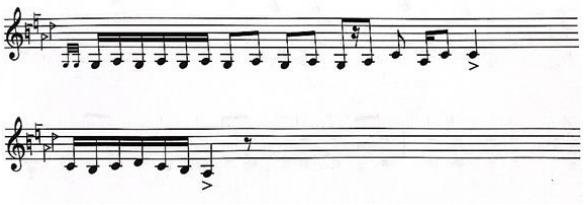
هر دستگاه یا آواز با یک یا چند درآمد شروع می‌شود. تنوع درآمدها در روایات مختلف نشان‌دهندهٔ اختلاف سلیقه در نواختن آوازهای مختلف و واردشدن به هریک از آن‌ها است. جدا از این، برای شروع هریک از گوشه‌های مدال یک دستگاه می‌توان درآمدی قائل شد که در این تحقیق به آن نخواهیم پرداخت.

درآمد

درآمد در مد مبنا قرار دارد. نحوهٔ بسط و گسترش جمله‌بندی‌های دو درآمد تقریباً هیچ تفاوتی نسبت به یکدیگر ندارند.

جمله آغازین درآمد حبیب از نت سل که ایست قطبی درآمد چهارگاه محسوب می‌شود، شروع می‌شود و درآمد صبا از نت لاکُرن است؛ اما نحوهٔ حرکت ملودی به نحوی است که تمایزی بین دو ردیف نمی‌توان قائل شد. سپس در ادامه، گوشهٔ حرکت به‌سوی نت شاهد (نت دو) صورت می‌گیرد.

تصویر1: ردیف حبیب سماعی



تصویر2: ردیف صبا

در انتهای درآمد تحریرهای سکانس‌واری به سمت نت می (شاهد زابل) وجود دارند؛ اما این تحریرها صرفاً اشاره‌ای به این نت دارند و به‌هیچ‌عنوان روی شاهد زابل ندارد.

در ردیف حبیب درآمد با همین تحریرها پایان می‌یابد و یک ضربی اجرا می‌شود؛ اما صبا درست بعد از درآمد کرشمه اجرا می‌کند که با شعر" خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم" ارائه می‌شود. وزن کرشمه "مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن" و وزن عروضی آن نیز "مجتث مثمن مخبون" است. کرشمه از گوشه‌های ریتمیک_متریک به‌حساب می‌آید.

تصویر3: ردیف صبا

بعد از قطعه ضربی در ردیف حبیب کرشمه نیز اجرا می‌شود؛ اما ازآنجایی‌که هیچ‌گونه شعری در این ردیف وجود ندارد صرفاًبه‌صورت سازی و با همان وزن شعری اجرا می‌گردد. به‌صورت کلی می‌توان گفت با اینکه درآمد و کرشمه در هردو ردیف به‌صورت دو گوشه مجزا از هم آمده‌است؛ اما غالباً کرشمه را به‌طور مجزا نمی‌توان یک‌گوشه مستقل در نظر گرفت. در تصویر زیر قسمتی از گوشه کرشمه در ردیف حبیب را مشاهده می‌کنیم:

تصویر4: ردیف حبیب سماعی

در ادامه کرشمه دوباره در هردو ردیف شاهد تحریر هستیم که به‌صورت بالارونده حرکت می‌کنند.

تصویر5: ردیف حبیب سماعی

در ردیف صبا اما این تحریر مبسوط‌تر است و حرکت‌های ملودیک متنوع‌تری را شاهد هستیم.

تصویر6: ردیف صبا

همان‌گونه که در تصویر فوق می‌بینیم، حرکت تحریرها تا نت لا ادامه پیدا می‌کند و سپس با یک حرکت فروشو روی نت می نیز ایست می‌کند و سپس به محدوده درآمد برمی‌گردد.

نتیجه‌گیری

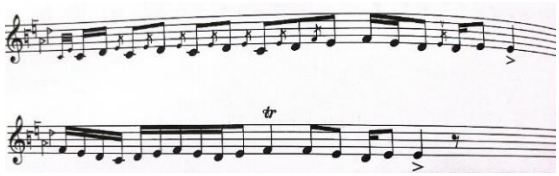
درآمد و کرشمه در ردیف ابوالحسن صبا متنوع‌تر و از نظر حرکت‌های ملودیک غنی‌تر از ردیف حبیب سماعی است. در ردیف حبیب از

الگوهای ریتمیک کمتری نسبت به‌ردیف صبا استفاده شده و به‌طورکلی می‌توان گفت صبا در ردیف خود از جمله‌بندی‌های متنوع‌تری در گوشه درآمد و کرشمه استفاده کرده است. از نظر محقق سرعت اجرای درآمد و کرشمه در ردیف صبا باتوجه‌به گردش ملودیک، نحوه حرکت تحریرها و تعداد ریز (tremolo) ها از ردیف حبیب کم‌تر است.

زابل

یکی دیگر از مدهای دستگاه چهارگاه زابل نام دارد که نت شاهد و ایست این مد روی درجه سوم چهارگاه قرار می‌گیرد. زابل در دسته مدهای ثانویه قرار می‌گیرد؛ زیرا اشل صوتی یا نسبت فواصل در آن نسبت به مد مبنا ثابت است؛ اما نقش نغمات تغییر می‌یابد. مد زابل با همین خصوصیات در دستگاه سه‌گاه نیز اجرا می‌شود.

همان‌گونه که در تصویر زیر می‌بینیم، در ردیف سماعی حرکت آغازین از روی شاهد چهارگاه شروع شده و سپس به شاهد زابل می‌رسد. لازم به ذکر است که ایست گوشه زابل روی شاهد چهارگاه یعنی نت دو است.



تصویر6: ردیف حبیب سماعی

تصویر7: ردیف صبا

همان‌گونه که در دو تصویر بالا پیداست، در آغاز گوشه‌ها تفاوت فاحشی نمی‌توان یافت. حرکت معرف زابل در هردو روایت به‌طور یکسان آمده است. هردو ردیف طی حرکتی تحریروار از نت دو (شاهد چهارگاه و ایست زابل) به‌سوی نت می (شاهد زابل) حرکت می‌کنند؛ اما در ادامه بلافاصله در ردیف حبیب یک چهارمضراب نواخته می‌شود. در ردیف صبا اما بعد از یک تحریر پله‌ای بازهم کرشمه نواخته می‌شود:

تصویر8: ردیف صبا

بعد از چهارمضراب در ردیف سماعی اما زابل به‌طور مبسوطی ارائه می‌شود.

تصویر۱۰: ردیف حبیب سماعی

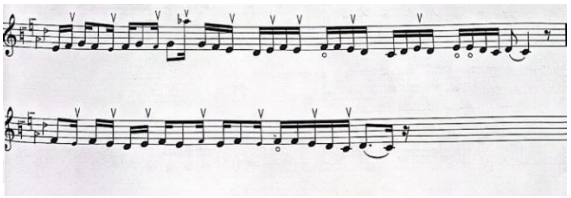
نکتهٔ قابل‌توجه اشاره به نت می‌کرن در فرود است که فقط یک‌بار و در حد نت اشاره به آن اشاره می‌شود به‌نحوی که شنونده را برای مد بعدی که حصار است آماده می‌کند:

تصویر9: ردیف حبیب سماعی

سپس در ادامهٔ گوشهٔ زابل یک سری تحریرهای پله‌ای از نت شاهد چهارگاه شروع می‌شود و به سمت نت محسوس دستگاه می‌رود و در ادامه با یک فرود برشو به نت دو فرود می‌آید:

تصویر10: ردیف حبیب سماعی

اما در ردیف صبا هنگامی که کرشمه تمام می‌شود و تحریر آغاز می‌شود شاهد آن هستیم که در تحریرهای پایین‌رونده از لا بمل استفاده می‌شود و سپس به نت شاهد چهارگاه (دو) فرود می‌آید:



تصویر11: ردیف صبا

صبا در انتهای زابل با یک فرود زابل را درآمد چهارگاه فرود می‌آورد:

تصویر12: ردیف صبا

این فرود با تحریری سینوسی شکل به درآمد می‌رسد.

فرجام

در مجموع از بررسی گوشهٔ زابل در دو ردیف می‌توان نتیجه گرفت که ردیف صبا تنوع ملودیک و ریتمیک بیشتری نسبت به‌ردیف حبیب دارد و سیر حرکت نغمه‌ها متنوع‌تر است؛ اما وسعت صوتی در روایت حبیب تا درجه هفتم گام است و وسعت صوتی ردیف صبا تا درجه ششم.

حرکت‌های پاساژوار که اکثرا بالارونده هستند، در ردیف حبیب دیده می‌شود. درحالی‌که در ردیف صبا شاهد حرکت‌های تحریری خفیف هستیم. بازهم با توجه به نوع حرکت ملودی و جملات تحریری می‌توان نتیجه گرفت سرعت اجرا در این گوشه در ردیف حبیب بیشتر از ردیف صباست.

حصار

گوشه حصار از گوشه‌های مدال دستگاه چهارگاه به‌حساب می‌آید و مد انتقالی است.

شاهد و ایست آن درجه پنجم است و خود چهارگاهی به فاصلهٔ پنجم درست بالاتر است. ساختار فاصله‌ای مقام چهارگاه باقی می‌ماند؛ اما نحوهٔ به کار آوردن نت‌ها، متفاوت است (فرهت، ۱۳۸۰،۱۰۱).

نت شاهد در این نت سل، ایست موقت نیز نت می‌کرن و ایست قطبی شاهد چهارگاه (نت دو) است.

در گوشه حصار درجه چهارم چهارگاه نیم‌پرده زیرتر می‌شود (فا دیز)؛ اما ابوالحسن صبا به نقل از داریوش صفوت برای کوک درجه چهار چهارگاه چیزی بین فاسری و فادیز کوک می‌کرده است؛ اما در نت‌نویسی نت فا دیز در نظر گرفته شده است. اما در روایت حبیب در مد حصار تمامی نت‌های فا سُری کوک شده است.

در ردیف سماعی باز هم مانند زابل ابتدا با یک معرف حصار روبه‌رو هستیم:

تصویر13: ردیف حبیب سماعی

همان‌گونه که در تصویر بالا پیداست حرکت از نت بالای شاهد آغاز می‌شود و با اشاره به نت فاسُری فضا را برای حل‌کردن روی سل که شاهد است مهیا می‌کند. سپس در ادامه در یک حرکت که از نت دو (شاهد چهارگاه) شروع می‌شود و تا نت لاکُرن می‌رود و بعد از ایست روی نت می‌کرن روی شاهد حصار فرود می‌آید.

در ردیف حبیب درست بعد از اینکه حصار معرفی می‌شود چهارمضراب حصار را اجرا می‌کند که در ردیف صبا چنین چهارمضرابی به چشم نمی‌خورد.

در گوشه حصار در هردو ردیف نت‌هایی که بیشترین استفاده را دارند نت‌های فادیز (فاسری) سل و لاکُرن هستند.

اما در روایت صبا از این گوشه با سیر نغمگی متفاوتی روبه‌رو هستیم:

تصویر14: ردیف صبا

نت آغازین این گوشه از شاهد چهارگاه شروع می‌شود و طی یک حرکت بالارونده تا نت لاکُرن بالا می‌رود. در این حرکت بالارونده شاهد آن هستیم که ابتدا فا به کار است و سپس پس از آنکه تا نت لاکُرن بالا می‌رود برای ایست روی شاهد از فادیز استفاده می‌کند. همان‌طورکه در تصویر زیر شاهد آن هستیم، در ادامه گوشه تحریرهای افزایشی تا نت سی بالا می‌رود و به نت دو نیز اشاره‌ای می‌کند:

تصویر15: ردیف صبا

در انتهای گوشه، فرود روی شاهد چهارگاه انجام می‌گیرد.

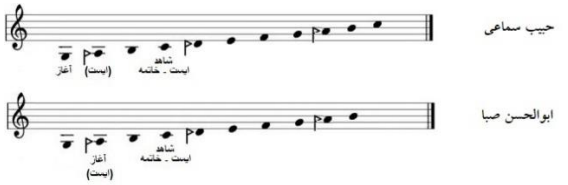
فرجام

در دو ردیف، سیر نغمات، استفاده از تحریرها و ضربی‌ها و آنچه به فرم ارتباط پیدا می‌کند، در دو مسیر تقریبا مجزا ارائه شده‌اند. استفاده از نت فادیز به‌عنوان عامل تغییردهندهٔ مایه نیز در مسیر تقریبا مجزا به کار رفته است.

نقش درجات و بستر صوتی گوشه‌های مایگیِ نخستِ دستگاه چهارگاه

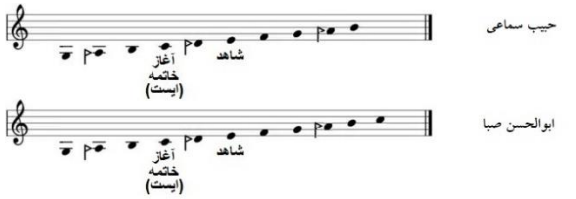
با توجه به تحلیل تطبیقی فوق و نیز مشاهدات در هردو ردیف، می‌توان نقش درجات و بستر صوتی گوشه‌های مایگی نخستین دستگاه چهارگاه (درآمد، زابل و حصار) را بدین صورت نمایش داد:

۱-۱-۱. الف) درآمد



تصویر الف

ب) زابل



تصویر ب

ج) حصار

تصویر ج

نتیجه‌گیری

طبق مستندات و نقل‌قول‌هایی که از شاگردان حبیب سماعی و صبا به جا مانده است. مشخص گردید که دستگاه چهارگاه ردیف ابوالحسن صبا از روی ردیفی که سماعی به شاگردانش در سر کلاس ارائه می‌کرده برداشت شده است. هدف محقق از تحلیل این دو روایت روشن شدن این پرسش است که با آنکه طبق مستندات، دستگاه چهارگاه صبا از روی روایات حبیب از این دستگاه ساخته‌وپرداخته شده است؛ چه تفاوتی در این دو ردیف می‌توان یافت و دیدگاه استادان نام‌برده تا چه اندازه با یکدیگر متفاوت است و هرکدام چه تفکری را دنبال می‌کرده‌اند.

سؤال‌های اصلی این مقاله به شرح زیر است:

۱) ردیف‌های مذکور از نظر محتوای مایگی چه تفاوت‌ها و مشابهت‌هایی دارند؟
۲) ردیف‌های مذکور از نظر ریتمیک– متریک دارای چه مؤلفه‌های متفاوت و یا مشترکی هستند؟
۳) از نظر فرمال، چه شباهت‌ها و یا تفاوت‌هایی می‌توان در یک دستگاه مشترک بین این دو ردیف برشمرد؟

نتایج حاصل شده به شرح زیر است:

۱) هردو ردیف از نظر مایگی شباهت‌های بنیادینی نسبت به یکدیگر دارند چنانچه در تحلیل تطبیقی مشاهده شد، تمامی گوشه‌ها از نظر مایگی مشابه یکدیگرند.
۲) می‌توان گفت محتوای اجرایی در دو ردیف در موارد قابل توجهی، همسان، همگون و مشابه هم هستند. هرچند در گوشه‌های مانند حصار، این روال اندکی تفاوت دارد. ذکر این نکته نیز ضروری است که اجرای گوشه حصار در سنتور به دلیل دشواری‌های اجرایی و نیز آلتراسیون‌های آن، روند خاصی را طلب می‌کند. شاید این روند، از نظر هرکدام از اساتید به گونه‌ای متفاوت پی ریزی می شده است. به عبارت دیگر، شاید دلیلِ مشاهدهٔ تفاوتِ عمده در محتوای گوشهٔ حاضر، معلول همین پیچیدگی‌های اجرایی و راهکارهای هرکدام از اساتید برای فایق آمدن بر این پیچیدگی‌ها باشد.
۳) از منظر فرم تا حد زیادی این دو ردیف تفاوت‌های اساسی نسبت به یکدیگر دارند. به‌طوری‌که می‌توان به این قضیه پی‌برد که در ردیف صبا سعی بر آن بوده که تمامی گوشه به یک‌باره اجرا شود و معرف‌ها نیز به‌صورت کلاسیک خود آمده‌است. در روایت سماعی نقش خلاقیت را پررنگ‌تر

مشاهده می‌کنیم، به‌طوری‌که هنرجو یا نوازنده‌ای که آشنایی کامل با ردیف و نغمات آن نداشته باشد در ابتدا شاید نتواند بعضی از گوشه‌ها را تشخیص دهد و این قضیه دال بر خلاقیت و ساختارشکنیِ بداهه‌پردازی حبیب سماعی بوده‌است.

اما جدا از پرسش‌های اصلی این تحقیق نتایج دیگری نیز به‌دست آمده که به‌آن نیز اشاره می‌شود:

۱) ردیفی که صبا برای سنتور نوشته است کارکردی مکتبی دارد و مناسب برای آموزش به هنرجویان است.
۲) جملات به کار رفته در ردیف صبا از نظر سیر نغمگی و گسترش ملودی‌ها متنوع‌تر و بیشتر از ردیف حبیب است.
۳) جملات تحریری در ردیف حبیب سماعی متنوع‌تر از ردیف صبا است.
۴) ردیف حبیب از چابکی بیشتری نسبت به ردیف صبا برخوردار است.
۵) باتوجه به تعدد قطعات ضربی در ردیف حبیب و اختصار گوشه‌های دستگاه چهارگاه (بسنده کردن به گوشه‌های اصلی دستگاه چهارگاه) می‌توان نتیجه گرفت ردیف حبیب یک ردیف مجلسی است که قابلیت آموزش‌دهی کمتری را نسبت به ردیف صبا دارد.

به‌طورکلی در پایان این تحقیق می‌توان نتیجه گرفت با آنکه ردیف صبا تا حد زیادی از ردیف حبیب سماعی نشئت گرفته؛ اما نمی‌توان نگاه آموزش محور صبا به موسیقی به‌خصوص ساز سنتور و نگاه بداهه‌پردازانه، آزاد اندیش و خلاق حبیب به موسیقی را نادیده گرفت.

منابع

اسعدی، هومان. (۱۳۸۳)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مدی" در فصلنامه ماهور، شماره ۲۲.

حافظ نیا، محمدرضا. (۱۳۷۸)، *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، چاپ پانزدهم، تهران: سمت.

صبا، ابولحسن. (۱۳۹۰)، دورهٔ ردیف‌های استاد ابوالحسن صبا برای سنتور، ج ۲۱ ، تهران، ماهور. – خضرایی، بابک، ۱۳۸۳ ، نگاهی به ساختار و نقش چهار مضراب در موسیقی ایرانی، تهران، فصلنامه ماهور، شماره ۲۴

بینش، محمدتقی. (۱۳۸۲)، *شناخت موسیقی ایران*، تهران: دانشگاه هنر.

خالقی، روح الله. (۱۳۹۶)، *نظری به موسیقی*، تهران: محور.

فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۲)، *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، تهران: معین.

فرهت، هرمز. (۱۳۸۰)، *دستگاه در موسیقی ایرانی؛* ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.

کیانی، مجید. (۱۳۹۳)، *هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، تهران: سوره مهر.

منا، شهاب. (۱۳۸۸)، *بخش‌هایی از ردیف حبیب سماعی به روایت طلیعه کامران، آوانگاری و نگارش شهاب*، تهران: موسیقی عارف.

منا، شهاب. (۱۴۰۲)، *ردیف سنتور استاد ابوالحسن صبا (دوره اول و دوم)*، تهران: خنیاگر.

منا، شهاب. (۱۳۸۹)، بخش‌هایی از ردیف حبیب سماعی و راویان آثار او، تهران: سوره مهر.

نتل، برونو. (۱۳۸۸)، ردیف موسیقی دستگاهی ایران، تهران: حوزهٔ هنری.

منابع صوتی:

صدسال سنتور. (۱۳۸۰)، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

آلبوم یادگار حبیب سنتور طلیعه کامران، تنبک و آواز استاد حسین تهرانی، ۱۳۹۰، مؤسسه فرهنگی هنری آوای باربد.

A comparative analysis of the row of Abulhasan Saba (for the centaur) and the row attributed to Habib Samai (narration of Talee Kamran) ;Case Study No. 1: Three Corners of Maigi Awad, Zabul and Hesar in chahargah

Abstract

In this paper, the author examines comparatively two distinct modes of Radifs exclusively composed for Santur. The Abu'l-Hasan Saba Radif, which has had a significant impact on performers and students of this instrument, and the Radif attributed to Habib Samai, which can be considered less known among Santur players and learners. Since, according to evidences, the Saba Radif has drawn heavily from the Samai Radif through Samai's students who reached Saba, the question has been lingering in the author's mind for years: what have been the similarities and differences between these two Radifs, and how have the perspectives of their creators shaped them?

This paper strives to explore the similarities and differences between the two mentioned Radifs, encompassing the role of pitch levels, melodic progression (Seyir), and fundamental frequency.

Keywords: Habib Samai,Abu'l-Hasan Saba, Santur, Radif, Dastgāh Musical System, Dastgāh-e Chahārgāh.