تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۵

محمدعلی مرآتی[۱]، هومن قنبری ایلخچی[۲]

مطالعه‌ی تطبیقی و تحلیلی ساختار «سه‌گاه» در موسیقی دستگاهی ایران و موغام/دستگاه جمهوری آذربایجان

چکیده

با توجه به ریشه‌های مشترک در موسیقی کلاسیک ایران و آذربایجان، هدف از این تحقیق شناخت وجوه تمایز و تشابه این دو فرهنگ موسیقایی به‌طور اخص در دستگاه/ موغام «سه‌گاه» بوده است. «سه‌گاه» به‌عنوان یکی از مدهای اساسیِ دو کشور است که به شیوه‌ی مقایسه‌ی توصیفی، تطبیقی و تحلیلی گوشه/ شعبه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن ازلحاظ فواصل ساختاری، نغمه‌های «شاهد»، «ایست» و «متغیّر»، گستره‌ی صوتی، سیر ملودیک، فضای مدال بررسی‌شده و همچنین به مقایسه‌ی اشتراک‌ها و تفاوت‌ها در ساختار و مفاهیم آن پرداخته‌ایم. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای به زبان‌های فارسی و ترکی و منابع صوتی از استادان موسیقی هر دو فرهنگ بوده است. همین‌طور گفت‌وگوهای شفاهی با نوازندگان و خوانندگان آذربایجان ایران به‌عنوان منبع روایی مورداستفاده قرارگرفته است. نتایج شامل این است که «سه‌گاه» از ترکیب دو واژه‌ی «سه» در معنای عددی و «گاه» در مفهوم جایگاه، در هر دو کشور با یک معنی مشابه به کار رفته و ریشه‌ی مشترکی دارند و همین‌طور گستره‌ی صوتی «درآمد» در سه‌گاه ایرانی محدود به فضای مدال آن و دستگاه در یک روند صعودی قرار دارد. در سه دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان «برداشت» از قسمت اوج هر دستگاه شروع شده و با یک روند نزولی به محدوده‌ی صوتی مایه‌ی اصلی می‌رسد. درنتیجه وسعت صوتی برداشت‌ها نسبت به درآمد سه‌گاه ایرانی بیشتر است. نغمه‌ی شاهد در دگره‌های سه‌گاه آذربایجان نسبت به سه‌گاه ایرانی تعدیل شده است، بدین‌صورت که سه‌گاه ایران تأکید روی فاصله‌ی سوم خنثی (طنینی به‌علاوه مجنب) دارد، اما در سه‌گاه آذربایجان این فاصله، فاصله‌ی سوم بزرگ طبیعی متناسب با پرده‌بندی موسیقی آذربایجان است. گوشه/ شعبه‌ی زابل، مُد مشترک بین دو کشور دارای محور ملودیک و شاهد یکسان، یعنی فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد سه‌گاه است. «مویه» به‌عنوان مد مستقل در موسیقی ایرانی دارای ساختار تریکوردی با محوریت ملودیک نغمه‌های «دو»، «رکرن» و «می بمل» و در آذربایجان به‌عنوان گوشه‌ای جزء شعبه‌ی «مایه‌ی زابل» و با محوریت ملودیک نغمه‌های «سل»، «لابمل» و «سی دوبل بمل» اجرا می‌شود. همچنین گوشه/ شعبه‌ی «مخالف» با نغمه‌ی شاهد و فاصله‌ی ششم نسبت به شاهد سه‌گاه در هر دو فرهنگ موسیقایی مشترک بوده اما در فواصل ساختاری متفاوت است.

واژگان کلیدی: دستگاه، موغام، سه‌گاه، زابل، مخالف

[۱] استادیار اتنوموزیکولوژی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسؤل)
Email: meratimusic@gmail.com

[۲] کارشناس ارشد هنر، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: h.ghanbari@student.art.ac.ir

مقدمه

فرهنگ، هنر، آداب‌ورسوم کشور آذربایجان به‌دلیل سرزمین‌های مشترک با کشور ایران تا حدود اواخر قرن نوزدهم دارای نقاط اشتراک زیادی باهم هستند، اما از اواخر قرن نوزدهم تحولاتی در موسیقی موغامی آذربایجان پدید آمد (خضرلو، ۱۳۸٤: ۱٤۷) که باعث تباین عمیق‌تر آن با موسیقی دستگاهی ایران می‌شود. از موارد افتراق می‌توان به اختلاف در فواصل، تفاوت در چیدمان «شعبه» ها و «گوشه» های تشکیل‌دهنده‌ی دستگاه/ موغام، و بعضی از اسامی به‌کاررفته در ساختار دستگاه‌ها و موغام‌ها نام برد. با توجه به این موضوع و به‌دلیل وجود ریشه‌های مشترک در موسیقی کلاسیک هر دو کشور و اهمیت بررسی و مقایسه‌ی این دو فرهنگ موسیقایی در جهت شناخت هرچه‌بیشتر آن در این تحقیق، به بررسی یک دستگاه - موغام رایج در دو کشور می‌پردازیم. بدین‌منظور دستگاه/ موغام «سه‌گاه» را انتخاب کرده‌ایم و با روش تحلیلی، تطبیقی و توصیفی ازلحاظ گستره‌ی صوتی، فواصل ساختاری، سیر ملودیک و کارکرد درجات به بررسی این دستگاه/ موغام پرداخته‌ایم. بدین‌جهت در روند بررسی، گوشه/ شعبه‌های اصلی که دارای استقلال مدال هستند و نظیر آن در هر دو کشور اجرا می‌شود، انتخاب شده و در مقابل یکدیگر مقایسه و بررسی کرده‌ایم. همچنین گوشه/ شعبه‌های بدون استقلال مدال که در فضای مد اصلی اجرا شده و تفاوت ملودیک یا عروضی دارند در ادامه‌ی آن‌ها آورده شده است. علاوه‌براین گوشه/ شعبه‌هایی که دارای استقلال مدال بوده و مشابهی در موسیقی دو کشور نداشته‌اند هم به‌طور مستقل بررسی شده‌اند. در سه‌گاه ایران «درآمد»، «زابل»، «مویه»، «حصار»[1]، «مخالف» و «مغلوب» را می‌توان به‌عنوان شاه‌گوشه‌های اجرایی نام برد. در سه‌گاه آذربایجان به‌ترتیب در زابل سه‌گاه، «برداشت»، «مایه‌ی زابل»، «مانند مخالف»، «سه‌گاه» «مانند حصار» و «آیاق»، در خارج سه‌گاه، «برداشت»، «مایه‌ی سه‌گاه»، «شکسته‌ی فارس»، «مبرقع»(مبریقه)، «مانند حصار»، «مانند مخالف» و «آیاق» و در میرزاحسین سه‌گاه، «مانند مخالف»، «مایه‌ی سه‌گاه»، «غم‌انگیز»، «مبرقع» و «آیاق» را می‌توان به‌عنوان شعبه‌های اصلی در ساختار سه دگره‌ی آن به شمار آورد.

پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه‌ی تجزیه، تحلیل و تطبیق موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی موغامی آذربایجان انگشت‌شمار است و جز چند رساله، پایان‌نامه و مقاله تحقیقات بیشتری انجام نشده است. ازاین‌رو در این زمینه می‌توان به رساله‌ی سارا کریمی شاد[2] با عنوان دستگاه چهارگاه در موسیقی مقامی ایران و آذربایجان که در سال ۱۳۸٤ به‌صورت کتاب از ترکی به فارسی ترجمه و چاپ شده است، مراجعه کرد که به بررسی و تجزیه‌وتحلیل دستگاه/ موغام چهارگاه پرداخته و توضیحاتی در مورد روابط بین گوشه/ شعبه‌های آن ارایه می‌کند. همچنین دو پایان‌نامه با عنوان‌های «بررسی تطبیقی موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی موقامی آذربایجان» نوشته‌ی احسان خضرلو در سال ۱۳۸٤ و «بررسی تطبیقی سیستم مدال موسیقی کلاسیک ایران و موسیقی موقامی آذربایجان» نوشته محمد امامی در سال ۱۳۹۰ به این موضوع پرداخته‌اند.

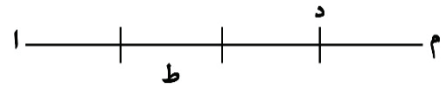
خضرلو در پژوهش خود تأثیر موسیقی «عاشیقی» و «فولکلور» بر موسیقی موغامی آذربایجان ازلحاظ فواصل ساختاری را بررسی کرده و به تعریف و مقایسه‌ی مفاهیم و مبانی مورداستفاده در موسیقی کلاسیک ایران و آذربایجان پرداخته است و یک مقایسه‌ی کلی بین دستگاه‌ها و موغام‌های دو کشور انجام داده است. در پایان‌نامه‌ی محمد امامی نیز تقریباً روند مشابهی را شاهد هستیم. امامی نیز پس از توضیحات تاریخی به

بررسی مفاهیم و ساختار موسیقایی آذربایجان و مقایسه و تطبیق آن با موسیقی دستگاهی ایران پرداخته است. مقاله‌ی "International Segāh and its nominal equivalents in Central Asia and Kashmir" از هرولد پاورز، پژوهش دیگری است که در سال ۱۹۸۸ به‌طور خاص در مورد «سه‌گاه» انجام گرفته است. پاورز در ابتدای مقاله‌ی خود توضیحاتی در مورد «مُد» و «مَقام» ارایه می‌دهد. او در ادامه به بررسی کلی مقام سه‌گاه در کشورهایی نظیر کشمیر، ایران، ترکیه، آذربایجان و عراق می‌پردازد و اطلاعاتی در قالب نغمه‌نگاری، جدول و نمودار از ساختار مدال و ملودیکی سه‌گاه در این کشورها عرضه می‌کند.

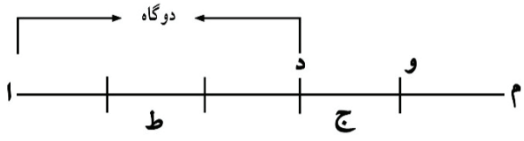
در این تحقیق علاوه بر استفاده از منابع صوتی و تصویری اجرایی، کتاب ردیف میرزا عبداله به روایت برومند با نغمه‌نگاری داریوش طلایی و کتاب موغام‌های آذربایجان با روایت و نغمه‌نگاری اکرم ممدلی موردتوجه بوده و بر اساس آن‌ها پژوهش انجام شده است.

سه‌گاه ایران

سه‌گاه یکی از هفت دستگاه حال حاضر در موسیقی ایران است. واژه‌ی سه‌گاه از ترکیب دو کلمه‌ی «سه» در معنای عددی و «گاه»، در مفهوم مکانی و جایگاه تشکیل شده است. در معنای کلی، نغمه‌ای است که از پرده‌ی سوم بر آلات پرده‌دار زهی، آغاز می‌شود. عبدالقادر مراغی در شرح الادوار می‌نویسد: «سه‌گاه از افزودن یک بُعد مُجَنّب به دوگاه ساخته می‌شود، حال اگر دوگاه را مطابق تصویر ۱ در نظر بگیریم تصویر ۲ سه‌گاه است». (مراغی، ۱۳۷۰)



تصویر شماره‌ی ۱ - دوگاه



تصویر شماره‌ی ۲ - سه‌گاه

این دستگاه در حوزه‌ی موسیقایی ایرانی، عربی، ترکی مرسوم است و اجرا می‌شود. از مهم‌ترین گوشه‌های سه‌گاه می‌توان به «درآمد، زابل، مویه، مخالف و مغلوب» اشاره کرد.

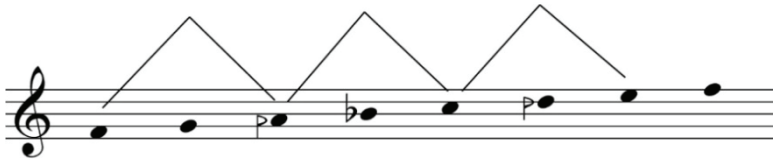
در حال حاضر برای تبیین بسترهای نغمگی موسیقی ایرانی، تتراکورد یا دانگ را به‌عنوان ساختار اولیه‌ی مدال مطرح می‌کنند که به یکدیگر متصل می‌شوند. گرچه با تحقیقات انجام شده در سالیان اخیر چنین برمی‌آید که تترآکوردها به تنهایی قابلیت معرفی تمام بسترهای نغمگی موسیقی دستگاهی را ندارند و می‌توان از بسترهای نغمگی سه، چهار، پنج نتی و بیشتر بهره جست. (اسعدی، ۱۳۸۵: ۸۷)

دلیل استفاده از این ساختارها به این جهت است که نمی‌توان تمام بسترهای صوتی را با تتراکوردها توجیه کرد و نیاز به استفاده از ساختارهای سه، چهار، پنج نغمه‌ای یا بیشتر نیز برای بیان اشل صوتی دستگاه‌ها یا آوازها احساس می‌شود. (کردمافی، ۱۳۸۸: ۴۴) کیانی برای معرفی ساختار مدال اولیه‌ی سه‌گاه از تتراکوردهای

درهم‌تنیده استفاده کرده و آن را به شکل زیر ترسیم می‌کند:

تصویر شماره‌ی ۳- ساختار مدال سه‌گاه (کیانی، ۱۳۹۳: ۳۶)

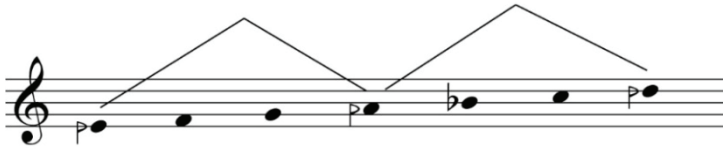
اسعدی و کردمافی در معرفی ساختار مدال اولیه‌ی سه‌گاه از تریکوردها استفاده کرده‌اند و آن را به شکل زیر ترسیم می‌کنند:



تصویر شماره‌ی ۴- ساختار تریکوردی سه‌گاه (اسعدی، کردمافی)

در بیان اشل صوتی سه‌گاه به‌وسیله‌ی تریکوردها، می‌توان تریکورد اول را نشان‌دهنده‌ی فضای درآمد، تریکورد دوم معرف فضای درآمد و زابل و تریکورد سوم را معرف مویه نامید. توجه به این نکته حایزاهمیت است که در معرفی اشل صوتی مدهای مختلف به‌وسیله‌ی تریکوردها یا تتراکوردها، این روند برای تبیین ساختارهای مدال اولیه‌ی آن مد ازلحاظ تئوریک مورداستفاده قرار گرفته است و با واقعیت اجرایی آن مد مطابقت کامل ندارد. (کردمافی، ۱۳۸۸: ۴۴)

همچنین حسین علیزاده ساختار مدال سه‌گاه را با دو دانگ مشابه و پیوسته با فواصل مجنب، طنینی، مجنب به شکل زیر ترسیم کرده است (علیزاده، ۱۳۸۳: ۸۵)



تصویر شماره‌ی ۵- سلول مدال سه‌گاه

از بسترهای نغمگی گفته‌شده (تریکورد، تتراکورد) به‌عنوان ساختارهای مدال اولیه یاد می‌شود. هرچند که دارای بار مدال هستند ولی نمی‌توان آن‌ها را به‌عنوان یک مد در نظر گرفت.

بستر نغمگی سه‌گاه (لا کرن) به این قرار است:

تصویر شماره‌ی ۶- بستر نغمگی سه‌گاه لا کرن

سه‌گاه آذربایجان

سه‌گاه یکی از موغام‌هایی است که در بین مردم آذربایجان بسیار رایج و سومین موغام از هفت موغام اصلی است. سه‌گاه در موسیقی موغامی آذربایجان در مایه ۳ های مختلف به اجرا درمی‌آید که به هرکدام از این دگره ۴ ها نامی خاص نهاده‌اند.

محمد صالح اسماعیل‌اف به اجرای موغام سه‌گاه در پنج مایه اشاره می‌کند. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۷۸)

۱. مایه‌ی «سی» در اکتاو کوچک (خارج سه‌گاه)
۲. مایه‌ی «می» در اکتاو اول (سه‌گاه میانی) و مایه‌ی «می» در اکتاو کوچک (زابل سه‌گاه)
۳. مایه‌ی «لا» در اکتاو اول (میرزاحسین سه‌گاه)
۴. مایه‌ی «ر» در اکتاو اول (یالخین سه‌گاه)
۵. مایه‌ی «سل» در اکتاو اول (هاشم سه‌گاه)

از سه‌گاه دیگری به اسم سه‌گاه حمید نام برده می‌شود که به اسم نوازنده‌ی تار آذری و خواننده‌ی موسیقی موغامی آذربایجان «مالیبَیلی حمید» شناخته می‌شود. به‌دلیل اینکه در سه‌گاه میانی پس از اجرای مخالف، «یدّی حصار» را اجرا می‌کرده و مهارت خاصی نیز در اجرای خود داشته و روند اجرایی جدیدی ارایه کرده بود نام آن را به اسم سه‌گاه حمید نام‌گذاری کرده‌اند. (آخوندوف، ۲۰۱۵: ۴۲)

در موسیقی موغامی آذربایجان سه‌گاه از مایه‌های (سی، می، لا، ر، سل) به‌دلیل همگون بودن با وسعت صوتی صدای خوانندگان و سازهای نوازندگان از اهمیت و اقبال بیشتری برخوردار است. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۷۹) امروزه در آذربایجان سه نوع سه‌گاه نسبت به بقیه بیشتر رواج یافته است: زابل سه‌گاه، میرزاحسین سه‌گاه و خارج سه‌گاه. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۷۹)

مفهوم واژه‌ی سه‌گاه در موسیقی آذربایجان مشابه با موسیقی ایران است. (Axundov, 2015: 40) زهراب‌اف عقیده دارد که لاد سه‌گاه با توالی اصوات مقام بوسلیک یکسان است و تمام دگره‌های سه‌گاه و نیز موغام‌های ضربی مانند «قاراباغ شکسته‌سی» و «کسمه شکسته» بر اساس لاد سه‌گاه یا مقام قدیم بوسلیک است. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۰۶)

میر محسن نواب در رساله‌ی وضوح الارقام سه‌گاه را یکی از شعبه‌های چهارگاه آورده است و به نظر می‌رسد در گذشته سه‌گاه یکی از زیرمجموعه‌های چهارگاه بوده است و در گذر زمان به‌صورت مستقل درآمده و خود نیز دارای شعبه‌ها و دگره‌های مختلفی شده است. (نواب، ۱۳۸۹: ۴۷)

بل سه‌گاه

تصویر شماره‌ی ۷- بستر نغمگی زابل سه‌گاه

یکی از رایج‌ترین، قدیمی‌ترین و کامل‌ترین نوع سه‌گاه در موسیقی آذربایجان «زابل سه‌گاه» است که به‌عنوان سه‌گاه میانی نیز شناخته می‌شود. همانند سه‌گاه در موسیقی ایرانی فاصله‌ی سوم نقش مهمی در این دستگاه و موغام دارد. «زابل» نیز در وضعیت میانی قرار دارد. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۰) این سه‌گاه از دگره‌ی «می» نواخته می‌شود و شاهد و خاتمه‌ی آن نغمه‌ی «می» است. اما به‌دلیل اینکه این دگره با نام زابل شناخته

می‌شود، درنتیجه اهمیت و جایگاه زابل نیز برجسته بوده و شاهد شعبه‌ی «برداشت» آن به تبعیت از زابل، «سل» و ایست آن «می» است.
بر اساس شواهد تاریخی احتمالاً در گذشته سه‌گاه شعبه بزرگ و وسیع در دستگاه زابل بوده است و به‌صورت مستقل و جداگانه اجرا می‌شده است. به‌دلیل اقبال عمومی و رواج آن در بین مردم و با اضافه شدن چند شعبه و گوشه بدان، ابتدا موغام مستقل شده و سپس به دستگاه‌های سه‌گاه در دگره‌های مختلف بدل می‌شود. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۰) اسماعیل‌اف نیز در کتاب گونه‌های موسیقی ملی آذربایجان با تأیید این نظریه اشاره می‌کند که به غیر از موسیقی آذربایجان در هیچ رساله‌ای به نام موغام «زابل سه‌گاه» برنمی‌خوریم.
زابل سه‌گاه در اجرای خوانندگان مختلف بر اساس زیبایی‌شناسی و توانایی هر خواننده می‌تواند به طرق مختلف خوانده شود. این تفاوت در چینش شعبه‌ها و اتمام دستگاه با شعبه‌های مختلف، متفاوت است. در اجرای بعضی از خوانندگان از گوشه‌های دستگاه چهارگاه نیز استفاده شده است. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۲) میرزا فرج رضایف معتقد است علاوه بر شعبه‌ها و گوشه‌های سه‌گاه، از شعبه‌ها و گوشه‌های چهارگاه، شور، بیات قاجار و دیگر موغام‌ها در سه‌گاه زابل وارد شده است. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۲)
در حال حاضر دستگاه زابل سه‌گاه شامل شعبه‌ها و گوشه‌های زیر است:
۱-برداشت ۲- مایه‌ی زابل ۳-مانند مخالف ۴-سه‌گاه ۵-زابل زیر ۶-مانند حصار (در زیر) ۷-مانند مخالف (در زیر) ۸-آیاق.
به توضیحات بالا باید این نکته را هم اضافه کنیم که زابل به دو حالت در بین موسیقیدانان آذربایجان اجرا می‌شود. نوع اول با نام «سه‌گاه-زابل» با شعبه‌ی «سه‌گاه» شروع شده و با «زابل زیر»، «مانند حصار» و «مانند مخالف» به اتمام می‌رسد. در صورت خواست اجراکننده، که معمولاً خوانندگان در نبود شرایط صدایی مناسب به همراه نوازندگان دگره‌ی دیگری از سه‌گاه زابل اجرا می‌کنند، به‌جای شعبه‌ی «زابل زیر»، «شکسته‌ی فارس» و پس از شعبه‌های «عراق»، «مُبَرقع» و «آیاق» سه‌گاه اجرا می‌شود. نوع دوم با نام «زابل- سه‌گاه» با شعبه‌ی «مایه‌ی زابل» آغاز شده سپس شعبه‌های «مانند مخالف»، «سه‌گاه»، «زابل زیر»، «مانند حصار»، «مانند مخالف»(در زیر) به دنبال هم اجرا شده و درنهایت با «آیاق» سه‌گاه خاتمه می‌یابد. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۲)

خارج سه‌گاه

تصویر شماره‌ی ۸- بستر نغمگی خارج سه‌گاه

این نوع سه‌گاه از مایه‌ی «سی» در اکتاو کوچک شروع شده که نسبت به سه‌گاه میانی یک فاصله‌ی پنجم بالاتر است و به‌دلیل همگونی با محدوده‌ی صوتی زیر معمولاً توسط خوانندگان زن اجرا می‌شود. ازآنجایی‌که این دستگاه/ موغام بهترین صدادهی را در ساز دارد کنسرتوهای مختلفی برای ساز تار توسط آهنگ‌سازان آذربایجان در این مایه نوشته شده است. (حسینی بقانام، ۱۳۹۷: ۳۲) از شعبه‌هایی که در دگره‌ی سازی

استفاده می‌شود «برداشت»، «مایه‌ی سه‌گاه»، «یِدّی حصار»، «مانند مخالف»، «زیر حصار» است. در دگره‌ی آوازی شعبه‌های «برداشت»(زیل سه‌گاه)، «مایه‌ی سه‌گاه»، «شکسته‌ی فارس»، «مبرقع»(مبریقه)، «مانند حصار»، «مانند مخالف»، «زیل سه‌گاه»، «زیل شکسته‌ی فارس»، «مبرقع»، «آیاق» به اجرا درمی‌آید (Axundov, 2015: 49).

میرزاحسین سه‌گاه

تصویر شماره‌ی ۹- بستر نغمگی میرزاحسین سه‌گاه

«میرزاحسین سه‌گاه» نسبت به سه‌گاه میانی «می» به فاصله‌ی پنجم درست پایین یعنی روی نغمه‌ی «لا» بنا می‌شود، که شاهد آن نیز همان است. این سه‌گاه به‌دلیل اجرای آن برای اولین بار توسط میرزاحسین، خواننده‌ی مشهور قرن هجدهم آذربایجان به نام او شناخته می‌شود. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۴)

خوانندگان برای خواندن این موغام باید دارای گستره‌ی صوتی وسیعی در حدود بیش از دو اکتاو باشند؛ یعنی از نغمه‌ی «فا» ی پایین سیم سوم تار تا بالاترین سل در انتهای دسته‌ی تار. (حسینی بقانام، ۱۳۹۷: ۳۰)

در حال حاضر این دستگاه/ موغام دارای شعبه‌های «مخالف»(مانند مخالف)، «مایه‌ی سه‌گاه»، «زیل سه‌گاه»، «غم‌انگیز»، «مبرقع»، «آیاق» است.

میرزاحسین سه‌گاه با شعبه‌ی مانند مخالف شروع شده که نسبت به شاهد سه‌گاه درجه‌ی ششم است. درحقیقت برداشت با مانند مخالف آغاز می‌شود و با یک پرده‌گردانی به مایه‌ی سه‌گاه می‌رسد. پس از مخالف، مایه‌ی اصلی معرفی می‌شود که در آن محور فعالیت ملودیک نغمه‌ی «لا» است. سپس سه‌گاه در منطقه‌ی صوتی زیر (اکتاو بالا) تکرار می‌شود.

شعبه‌های «غم‌انگیز» و «مبرقع» با شاهد «دو» در ادامه‌ی «زیل‌سه‌گاه» اجرا شده و به شعبه‌ی «آیاق» می‌رسد. شعبه‌ی آیاق شعبه‌ای فرودی محسوب می‌شود و در همان منطقه‌ی صوتی زیر روی نغمه‌ی «لا»، میرزاحسین سه‌گاه پایان می‌پذیرد. ازلحاظ مایه‌ی اجرایی میرزاحسین سه‌گاه را می‌توان مشابه با دستگاه سه‌گاه در ردیف موسیقی ایران دانست با این تفاوت که شاهد در مایه‌ی میرزاحسین سه‌گاه «لا بکار» و در سه‌گاه ایران «لا کرن» است.

در این بخش علاوه بر بررسی گوشه‌ها و شعبه‌های اصلی مشابه سه‌گاه ایران با دو دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان (زابل سه‌گاه، خارج سه‌گاه) به معرفی و تجزیه‌وتحلیل گوشه‌ها و شعبه‌هایی که دارای استقلال مدال نیستند اما دارای ساختار ملودیک هستند، در فضای مدال گوشه‌ها و شعبه‌های اصلی مربوطه پرداخته‌ایم.

درآمد، برداشت سه‌گاه

در موسیقی دستگاهی ایران معمولاً همه‌ی دستگاه‌ها و آوازها با گوشه‌ای با عنوان «درآمد» آغاز می‌شود که

معرف ساختار مایه‌ی اصلی آن دستگاه یا آواز است. به‌طور مثال درآمد سه‌گاه معرف ساختار اصلی دستگاه سه‌گاه است. دومین نغمه در گستره‌ی صوتی سه‌گاه در گوشه‌ی درآمد نقشی نداشته و پرش و تأکیدی از نغمه‌ی اول به فاصله‌ی سوم اتفاق می‌افتد که این نغمه به‌عنوان شاهد و ایست نقش‌آفرینی می‌کند.
درآمد در دستگاه سه‌گاه برخلاف دستگاه و آوازهای دیگر با یک حرکت پایین‌رونده‌ای که از فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد آغاز شده به سمت آن حرکت می‌کند که البته این روند تقریباً در یک گستره‌ی صوتی یک تتراکورد است و درنهایت با تکرار چندباره‌ی بین شاهد و یک‌سوم پایین‌تر، روی «لا کرن» ایست انجام می‌پذیرد.
دو دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان مانند دستگاه و موغام‌های دیگر با «برداشت» آغاز می‌شوند. بستر نغمگی شعبه‌ی برداشت در زابل سه‌گاه متشکل از محدوده‌ای به طول دو اکتاو و خارج سه‌گاه به وسعت یک اکتاو و یک فاصله‌ی پنجم درست است. «برداشت» در هر دو دگره از اکتاو زیر شروع شده و پس از گردش ملودی با استفاده از تحریرهای متعدد و فشرده و به‌وسیله‌ی جملات پایین‌رونده به اکتاو پایین برگشته و شعبه خاتمه می‌یابد. برداشت زابل سه‌گاه ابتدا با یک پرش چهارم درست از نغمه‌ی «سل» روی «دو» آغاز شده و با تأکید روی «سی بکار» و با یک حرکت پایین‌رونده‌ی شبیه دانگ چهارگاه به «سل» رسیده و با تأکید روی آن ایست موقتی انجام می‌دهد. با تکرار چندباره‌ی این محدوده‌ی صوتی با جملات و تحریرهای فشرده به مایه‌ی اصلی سه‌گاه برمی‌گردد.
در خارج سه‌گاه برخلاف سه‌گاه ایرانی و زابل سه‌گاه، برداشت در ابتدا با یک روند خیزانی در اکتاو بالا با یک پرش سوم بزرگ از نغمه‌ی «سل» به «سی» و تأکید بر روی آن آغاز شده و مشابه زابل سه‌گاه با یک دانگ مشابه چهارگاه به محدوده‌ی صوتی بم بازگشته و روی «سی» در اکتاو پایین ایست می‌کند.
در روند ملودیکی «برداشت» زابل سه‌گاه، نغمه‌ی «سل» به‌عنوان شاهد و نغمه‌های «سی» و «لا» در اکتاو بالا به‌عنوان متغیر ظاهر می‌شوند و در مواقعی با علامت عرضی «بمل» نواخته شده و دوباره به حالت «بکار» اجرا می‌شوند. نغمه‌ی «ر» در اکتاو بالا به‌صورت بکار بدون علامت عرضی بوده و در اکتاو پایین پس از اجرای ملودی‌های پایین‌رونده و در انتهای شعبه در بخش فرود با پذیرفتن علامت «دیز» و با یک فاصله‌ی نیم‌پرده‌ی دیاتونیک و جمله‌ای پایین‌رونده روی «می» می‌ایستد. در «برداشت» خارج سه‌گاه نیز نغمه‌ی «سی» به‌عنوان شاهد و محور ملودیک و همچنین ایست و نغمه‌های «فا» و «لا» در اکتاو بالا به‌عنوان متغیر اجرا شده و در حالت بالارونده به شکل «دیز» و در حالت پایین‌رونده به شکل «بکار» استفاده می‌شوند.
«مایه‌ی سه‌گاه» به‌عنوان دومین شعبه در خارج سه‌گاه در نقش معرف دستگاه نواخته می‌شود. گستره‌ی صوتی آن یک اکتاو و یک فاصله‌ی دوم بزرگ است. ملودی حول محور نغمه‌ی «سی» گردش کرده و با تأکید بر آن به‌عنوان شاهد، درنهایت روی آن خاتمه پیدا می‌کند. نغمه‌ی «فا» به‌عنوان متغیر در بیشتر مواقع به شکل بکار استفاده شده و تنها در یک مورد تقریباً در قسمت‌های انتهایی شعبه در یک تحریر در موقعیت بالارونده به شکل «دیز» و در موقعیت پایین‌رونده به شکل «بکار» نمایان می‌شود و تا انتهای شعبه به‌صورت «بکار» اجرا می‌شود.
«زیل سه‌گاه» بخش اوج خارج سه‌گاه که دارای گستره‌ی صوتی نزدیک به دو اکتاو است، درحقیقت تکرار شعبه‌ی سه‌گاه در اکتاو زیرتر است. شاهد آن «سی» بکار در اکتاو بالا و ایست آن «سل» اکتاو پایین است. نغمه‌ی «لا» ی اکتاو بالا به‌عنوان متغیر که در ابتدا به شکل «بکار» نواخته می‌شود در برگشت به محدوده‌ی صوتی بم به حالت «دیز» درمی‌آید.
اختلاف کلی در درآمد و برداشت وسعت صوتی گسترده‌تر برداشت در دو دگره سه‌گاه آذربایجان نسبت به

درآمد سه‌گاه ایران، آغاز برداشت از اکتاو زیرتر نسبت به درآمد، وجود پرده‌گردانی‌های موقت به‌وسیله‌ی نغمه‌های متغیر در برداشت‌ها، فشردگی و تحریرهای زیاد در برداشت‌ها نسبت به درآمد است.
گوشه‌های بعدی سه‌گاه در موسیقی دستگاهی ایران تا گوشه‌ی زابل ساختار مستقلی ارایه نداده و در همان محدوده‌ی درآمد معرف ملودی‌ها و تحریرهای مختلف و در گوشه‌هایی مانند کرشمه که در دسته‌ی گوشه‌های ریتمیک شناخته شده تفاوت عروضی ایجاد می‌کند.
گستره‌ی صوتی گوشه‌ی «نغمه» در موسیقی ایرانی همانند فضای درآمد است با این تفاوت که نغمه‌ی اول سه‌گاه در این گوشه کاربردی ندارد و در فرود و ایست آن فاصله‌ی سوم خنثی (میانی) پایین نسبت به شاهد اجرا نمی‌شود. روند ملودیکی در این گوشه با شروع از نغمه‌ی دوم دستگاه با حرکت‌های پلکانی و با عبارت‌های سکوئنسی جابه‌جایی جزیی در فضای درآمد به حالت بالارونده دارد و درنهایت با ادات تحریری روی نغمه‌ی «لاکُرُن» ایست نهایی صورت می‌پذیرد.
گوشه‌ی «کرشمه» از گوشه‌های ریتمیک موجود در ردیف موسیقی ایرانی است که می‌توان با عروض شعری «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» اجرا کرد. فضای صوتی کرشمه نیز در محدوده‌ی گوشه درآمد است و محدودترین گستره‌ی صوتی را در ردیف میرزاعبداله نسبت به دیگر گوشه‌های دستگاه سه‌گاه دارد.
گوشه‌ی «کرشمه با مویه» گستره‌ی صوتی یک اکتاو را در بر می‌گیرد که از نغمه‌ی آغاز دستگاه تا اکتاو بالای آن اجرا می‌شود. این گوشه با انگاره‌ی ریتمیک کرشمه آغاز شده و در ادامه به گوشه‌ی «مویه» حرکت می‌کند. بخش «کرشمه» در این گوشه در فضای «درآمد» است و اشاره به «مویه» در بخش دوم این گوشه ارایه می‌شود.
«زنگ شتر» گوشه‌ای با نغمه‌های کشیده و به‌صورت پله‌ای به شکل بالارونده است که به نغمه‌ی شاهد بازگشت می‌کند. یک نغمه‌ی پدال در مدت اجرای نغمه‌های کشیده و بین آن‌ها نواخته می‌شود که نغمه‌ی سوم زیر شاهد است. نغمه‌ی «لا کرن» به‌عنوان شاهد و ایست در این گوشه کاربرد دارد. (فرهت، ۱۳۹۴: ۹۱)
شعبه‌ی «سه‌گاه» در موغام زابل سه‌گاه دارای گستره‌ی صوتی یک اکتاو و یک فاصله‌ی پنجم است. در اکتاو اول یا اکتاو بم سه نغمه‌ی «فا»، «سل»، «لا» نقشی ایفا نمی‌کنند و درحقیقت بم‌ترین نغمه، یعنی «می» به خاطر تأکید بیشتر بر مایه اصلی نواخته می‌شود. می‌توان گفت که این شعبه در منطقه‌ی میانی قرار دارد و پلی بین شعبه‌ها و گوشه‌های منطقه‌ی زیر ایجاد می‌کند. نغمه‌ی شاهد و ایست در این شعبه «می» است.

زابل، مایه‌ی زابل

یکی از گوشه‌های مهم دستگاه سه‌گاه گوشه‌ی «زابل» است که نسبت به شاهد سه‌گاه، سوم بالاتر اجرا می‌شود که مرکز فعالیت ملودیک است. گستره‌ی صوتی زابل در محدوده‌ی یک تتراکورد و یک فاصله‌ی مجنب است که شاهد «دو» و ایست آن «لا کرن» است.
شعبه‌ی «مایه‌ی زابل» در منطقه‌ی صوتی بم یا اکتاو پایین اجرا می‌شود و از حجم نسبتاً زیادی نسبت به شعبه‌های دیگر برخوردار است. گستره‌ی صوتی آن نزدیک به یک اکتاو است. گردش ملودی حول محور نغمه‌ی «سل» به‌عنوان شاهد انجام شده و «سی» به‌عنوان نغمه‌ی متغیر در این شعبه استفاده می‌شود. گوشه‌ی «مویه» در ادامه‌ی این شعبه اجرا شده و با تأکید بر روی «سی دوبل بمل» حالت مویه به خود می‌گیرد و درنهایت با جملات پایین‌رونده روی «می» خاتمه پیدا می‌کند.

شعبه‌ی «زابل» یا «زیل زابل» درحقیقت تکرار زابل در منطقه‌ی صوتی زیر یا اکتاو بالا است. اما تکرار عینی نبوده و به‌عبارتی تغییر یافته یا دگره‌ای از آن است. در این شعبه گستره‌ی صوتی مشابه گستره‌ی صوتی شعبه‌ی «سه‌گاه» بوده و شاهد آن «سل» است که نسبت به شاهد زابل یک اکتاو یا هنگام بالاتر است و همچنین ایست آن نیز «می» اکتاو پایین است.

به‌طورکلی «زابل» به‌عنوان گوشه‌ای که دارای ساختار مستقل است در دستگاه سه‌گاه و زابل سه‌گاه به‌عنوان یکی از گوشه‌های مهم کاربرد دارد. از نظر اجرایی در فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد در هر دو دستگاه بنا می‌شود. شاهد در گوشه/ شعبه‌ی زابل، فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد سه‌گاه است. تأکید و گردش ملودی حول این نغمه اتفاق می‌افتد. در موسیقی ایرانی این گوشه با جملات کوتاه و سلول‌های تحریری کوتاه تداوم می‌یابد، سپس به شاهد دستگاهی برگشته و خاتمه پیدا می‌کند. در مایه‌ی زابل مانند گوشه‌ی زابل با تأکید روی شاهد با گردش ملودیک در گستره‌ی صوتی کم حول آن، به نغمه‌ی «می» یا همان ایست دستگاهی بازگشت می‌کند.

«بسته‌نگار» به‌عنوان گوشه‌ی ریتمیک در محدوده‌ی صوتی «زابل» و پس‌ازآن در موسیقی ایران اجرا می‌شود. فیگور شاخص بسته‌نگار به‌صورت سکوئنس و بالارونده شنیده می‌شود که ایست موقتی روی «دو» انجام شده و درنهایت با یک سلول تحریری سکوئنسی به سمت «لا کرن» حرکت کرده و ایست نهایی بر روی آن حاصل می‌شود.

مویه

در سه‌گاه ایران جمله‌ی آغازین در هر سه گوشه‌ی «زابل»، «بسته‌نگار» و «مویه» مشابه و یکسان است. درحقیقت از جملات بعدی شناخت گوشه حاصل می‌شود. «مویه» نسبت به «زابل» و «بسته‌نگار» گستره‌ی صوتی بیشتری را شامل شده و یک اکتاو را در بر می‌گیرد. در این گوشه روی نغمه‌های «دو»، «ر کرن» و «می بمل» تقریباً تأکید یکسانی انجام می‌گیرد و «می بمل» اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. گوشه با یک سلول تحریری به شکل پایین‌رونده روی «لا کرن» ایست می‌کند. قبل از اجرای جمله‌ی فرود اشاره‌ای به «می کرن» احتمالاً جهت آمادگی شنیداری برای اجرای گوشه‌ی بعدی یعنی «مخالف» است.

یکی از گوشه‌هایی که نزدیک‌ترین حالت اجرایی را در هر دو فرهنگ دارد «مویه» است. تفاوتی که می‌توان به آن اشاره کرد آن است که «مویه» در موسیقی ایرانی به‌عنوان یک گوشه با ساختار مستقل اجرا شده ولی در موسیقی آذربایجان در ادامه‌ی شعبه‌ی «مایه‌ی زابل» و به‌عنوان گوشه‌ای از آن اجرا می‌شود.

«مویه‌ی دوم» در ردیف موسیقی ایرانی با اجرای دگره‌ی متفاوتی نسبت به «مویه‌ی نخستین نقش فرود به مایه‌ی اصلی سه‌گاه را در بردارد. برای فرود به مد سه‌گاه فاصله‌ی دوم زیر نغمه‌ی ایست «مغلوب» یعنی «می کرن» به «می‌بمل» تبدیل شده و شاهد «مویه» از «دو» به «لا کرن» که شاهد مد اصلی سه‌گاه است، بازگشت می‌کند.

هرمز فرهت در کتاب دستگاه در موسیقی ایرانی در مورد فرود بیان می‌کند:

«در بیشتر مواقع، فرود چیزی بیشتر از یک کادانس ملودیک نیست که مقام اصلی، یعنی آنچه در درآمد آمده را باز می‌گرداند. اما در اینجا فرود فقط به‌عنوان کادانس عمل نمی‌کند، بلکه به معنی حقیقی حرکت افتانی به منطقه‌ی بم آغاز دستگاه است و به‌روشنی، سیر در مقام‌های مختلف را برای نزول به مقام اصلی دستگاه نشان می‌دهد.»(فرهت، ۱۳۹۴: ۹۵)

مخالف، مانند مخالف

«مخالف» به‌عنوان یک گوشه‌ی مهم دارای ساختار مدال با گستره‌ی صوتی یک اکتاو با شاهد و فاصله‌ی محوری ششم نسبت به شاهد سه‌گاه بنا می‌شود. گوشه با تأکید بر نغمه‌ی «فا» به‌عنوان شاهد آغاز شده و با یک جمله‌ی پایین‌رونده روی «ر کرن» ایست موقت انجام می‌دهد، سپس با یک فیگور تحریری سکوئنسی به «فا» برگشته و محور ملودیک قرار می‌گیرد. در این گوشه، فشردگی ملودیک و جملات تحریری افزایش یافته و نغمه‌ی «لا» در حرکت بالارونده از حالت «کرن» به «بمل» تغییر پیدا می‌کند. گوشه با یک سلول تحریری با تکرار سکوئنسی روی «فا» خاتمه پیدا می‌کند.

«مانند مخالف» شعبه‌ای است که در هر سه دگره سه‌گاه آذربایجان اجرا می‌شود. در کتاب زهراب‌اف «مانند» به معنی شباهت و تشابه است و مانند مخالف به معنی شبیه مخالف تعریف شده است. (زهراب‌اف، ۱۳۹۳: ۱۸۳)

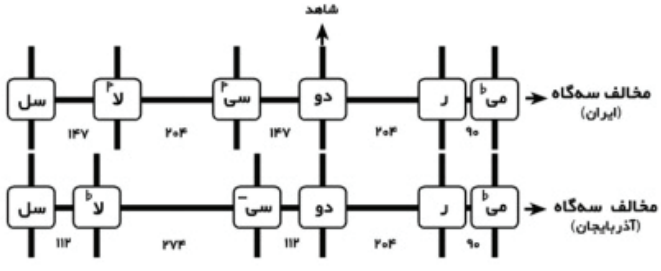
گستره‌ی صوتی این شعبه در دو دگره بیشتر از یک اکتاو بوده و در اکتاو دوم از فاصله‌ی دوم بزرگ تا ششم بزرگ را دربر می‌گیرد. شاهد مانند مخالف ایرانی فاصله‌ی ششم نسبت به شاهد سه‌گاه است. این شعبه روی ایست دستگاهی خاتمه می‌یابد.

امروزه خوانندگان و نوازندگان موسیقی موغامی آذربایجان میرزاحسین سه‌گاه و «یتیم سه‌گاه» را با شعبه‌ی «مانند مخالف» آغاز می‌کنند و پس‌ازآن مد سه‌گاه اجرا می‌شود. درحقیقت این نوع اجرا باعث شده است تا مانند مخالف به‌نوعی در حکم مقدمه یا برداشت برای دستگاه استفاده شود.

شعبه‌ی «مانند مخالف» (در زیر) شکل تغییریافته یا دگره‌ای از شعبه «مانند مخالف» در محدوده‌ی صوتی بم است. «مانند مخالف» را می‌توان قسمت اوج دستگاه دانست که با گردش‌های سریع ملودی به کمک نغمه‌های متغیر و تحریرهای سریع و فشرده به‌تدریج آماده‌ی فرود به منطقه‌ی بم و مایه اصلی می‌شود.

خضرلو در پایان‌نامه‌ی خود در مورد مخالف و مانند مخالف پس از مقایسه‌ی دقیق فواصل ساختاری هر دو مخالف که در تصویر شماره‌ی ۱۰ آورده شده است، می‌افزاید:

«دو فاصله‌ی میانه، بین سل و لاکرن، سی کرن و دو در مخالف سه‌گاه ایرانی، به مجنب کوچک در مخالف سه‌گاه آذری تبدیل شده‌اند. جایگزینی دو نغمه‌ی لاکرن و سی‌کرن در مخالف سه‌گاه آذری باعث شده فاصله‌ی طنینی بین لاکرن و سی‌کرن تبدیل به دوم نیم افزوده ۵ بین لابمل و سی شود.»(خضرلو، ۱۳۸۴: ۱۲۰)



تصویر شماره‌ی ۰۱- مقایسه‌ی فواصل مخالف سه‌گاه ایران و آذربایجان (خضرلو)

در سه‌گاه ایرانی بعد از گوشه‌ی مخالف گوشه‌های بعدی در همان فضای مخالف ادامه پیدا کرده و تغییرات ملودیک و ریتمیک دارند مانند گوشه‌ی «بسته‌نگار» که در ساختار مخالف تکرار شده است.

پس از مخالف تفاوت‌هایی در فرود به مایه‌ی اصلی وجود دارد که به بررسی آن‌ها می‌پردازیم. درحالی‌که در سه‌گاه ایرانی پس از طی یک روند کلی از منطقه‌ی صوتی بم به زیر و با یک ترتیب زنجیروار به فضای درآمد بازگشته و دستگاه خاتمه می‌پذیرد، در «زابل سه‌گاه» پس از شعبه‌ی «مانند مخالف»، شعبه‌ی «سه‌گاه» آغاز می‌شود که درحقیقت شباهت بیشتری نسبت به «درآمد» سه‌گاه در موسیقی ایرانی دارد. در این شعبه روی فاصله‌ی سوم بزرگ طبیعی که قبلاً به آن اشاره شد، تأکید می‌شود و همچنین مشخصاً سه‌گاه را به شکل برجسته‌ای نمایان می‌کند. این فاصله در سه‌گاه ایرانی سوم خنثی است.

شعبه‌ی «سه‌گاه» پس از ایست روی «می» خاتمه می‌یابد و پس‌ازآن شعبه‌ی «زابل» در منطقه‌ی صوتی زیر نواخته می‌شود. در این‌جا زابل با کمی تفاوت ملودیک نسبت به زابل در منطقه‌ی صوتی بم اجرا شده و با سیر ملودیکی پایین‌رونده روی «می» در اکتاو پایین خاتمه می‌یابد. این در حالی است که در سه‌گاه ایرانی پس از گوشه‌ی مخالف و گوشه‌های ملودیک پس‌ازآن به «مغلوب» می‌رسیم که در اکتاو بالاتر نغمه‌ی «لا» از حالت «بمل» به حالت «کرن» درآمده و در گوشه‌ی مغلوب به «لا کرن» اشاره دارد. ایست مغلوب بر روی «فا» انجام می‌گیرد و سپس گوشه‌های «نغمه» و «حزین» در فضای مدال مخالف اجرا می‌شود و با یک جمله‌ی فرودی در انتهای گوشه‌ی حزین به فضای درآمد، وارد می‌شود. در این‌جا گوشه‌ی «مویه» نسبت به مویه‌ی اول که با جمله‌ای خیزانی آغاز شده بود، حالت فرودی و افتانی دارد و درنهایت روی «لاکرن» در فضای صوتی بم که شاهد و ایست دستگاهی است، پایان می‌پذیرد.

گوشه‌ی «حاجی‌حسنی» دارای مقام مستقلی نیست و در ساختار مدال مخالف قرار می‌گیرد. نغمه‌ی آغاز گوشه فاصله‌ی دوم از شاهد مخالف است. فیگور حاجی‌حسنی با حرکت پایین‌رونده‌ای به شکل سکوئنسی روی «فا» ایست موقتی انجام می‌دهد و به‌تدریج با دو سلول تحریری پایین‌رونده روی «ر کرن» ایست صورت می‌پذیرد.

گوشه‌ی «نغمه» نیز مانند گوشه‌های کرشمه و بسته‌نگار در دسته‌ی گوشه‌های ریتمیک قرار می‌گیرد. فضای مدال آن همچنان مانند گوشه‌های قبلی در فضای مخالف سیر می‌کند. محور فعالیت ملودیک نغمه‌ی «فا» است و گستره‌ی صوتی آن نیز محدوده‌ی یک فاصله‌ی ششم کوچک را دربر می‌گیرد. نغمه‌ی «لا» در گوشه‌ی نغمه به حالت «بمل» بازگشته و در انتهای گوشه با حالت پایین‌رونده بر روی «ر کرن» خاتمه می‌یابد.

«حزین» همان‌طور که از اسم این گوشه پیداست در پی تداعی حس اندوه و حزن است و نیز به کمک این گوشه و گوشه‌ی بعدی یعنی مویه، دستگاه آماده‌ی فرود به مایه‌ی اصلی سه‌گاه می‌شود. ملودی پس از گردشی حول نغمه‌ی «فا» با جملات فرودی روی شاهد و ایست دستگاهی که «لا کرن» است، خاتمه می‌یابد.

مغلوب

بعد از گوشه‌ی «مخالف»، «مغلوب» از گوشه‌های مهم سه‌گاه ایران به شمار می‌رود. مغلوب گستره‌ی صوتی محدودتری نسبت به مخالف دارد اما به گستره‌ی زیرتری نسبت به مخالف اشاره می‌کند. نغمه‌ی «لا» در این گوشه از حالت «بمل» به حالت «کرن» بازگشته و با یک پرش چهارم درست از «فا» به «سی بمل» روی «لا کرن» ایست موقتی ایجاد می‌کند. شاهد «لا کرن» و ایست در مغلوب «فا» است.

فرود، آیاق

پس از اجرای شعبه‌های منطقه‌ی زیر، ملودی بنا به ویژگی‌های خاص دستگاه به‌واسطه‌ی جمله‌های

پایین‌رونده به سمت منطقه‌ی صوتی بم حرکت می‌کند و در آنجا به اتمام می‌رسد. این وظیفه به‌واسطه‌ی شعبه‌ی «آیاق» در دگره‌های سه‌گاه آذربایجان اتفاق می‌افتد. گستره‌ی صوتی این شعبه کمی بیشتر از دو اکتاو در زابل سه‌گاه که دربرگیرنده‌ی بیشترین محدوده‌ی صوتی است و در خارج سه‌گاه کمی بیشتر از یک اکتاو است. در خارج سه‌گاه نغمه‌های «لا» و «سی» در اکتاو بالا به‌عنوان متغیر ظاهر می‌شوند. «می» در زابل سه‌گاه و «سی» در خارج سه‌گاه به‌عنوان نغمه‌های شاهد و ایست هستند.

در ردیف میرزاعبداله گوشه‌ی مستقلی به‌عنوان فرود وجود ندارد و همان‌طور که پیشتر ذکر شد این فرود به‌واسطه‌ی گوشه‌ی مویه انجام می‌پذیرد، گرچه بخش فرود معمولاً در بخش انتهایی گوشه‌ها جهت بازگشت به فضای درآمد انجام می‌گیرد. اما در سه‌گاه آذربایجان فرود به‌وسیله‌ی شعبه‌ی آیاق در انتهای دستگاه انجام می‌پذیرد. در ردیف آقاحسینقلی نیز گوشه‌ی مستقلی به‌عنوان فرود موجود است.

رهاب، مسیحی، شاه ختایی، تخت طاقدیس

به نظر می‌رسد گوشه‌های «رهاب»، «مسیحی»، «شاه ختایی»، «تخت طاقدیس» نوعی پرده‌گردانی (مدلاسیون) به دستگاه «شور» هستند. در بررسی دستگاه‌ها و آوازهای مختلف نظیر «ماهور»، «همایون»، «اصفهان» و «راست پنجگاه» مشاهده می‌شود که در خلال اجرای دستگاه و آواز پرده‌گردانی‌هایی به شور اتفاق افتاده است. این مهم می‌تواند اهمیت مد شور در موسیقی ایرانی را نشان دهد.

در گوشه‌های فوق‌الذکر در محدوده و گستره‌ی صوتی مشابهی به‌اندازه‌ی یک اکتاو گردش ملودی اتفاق می‌افتد. تأکید و ایست‌های موقتی روی نغمه‌های «فا»، «سل»، «لا کرن»، «سی بمل» و «دو» انجام می‌گیرد. نغمه‌ی «ر» به‌عنوان متغیر در این گوشه‌ها نواخته می‌شود. «سل» به‌عنوان خاتمه و ایست در همه‌ی این گوشه‌ها نقش‌آفرینی می‌کند. چهارگوشه‌ی انتهایی در ردیف میرزاعبداله بیشتر در فضای مدال دستگاه شور سیر می‌کنند و گردش ملودی، تأکیدها و ایست آن‌ها مبین این نکته است.

حصار، مانند حصار

آخوندوف در مورد شعبه‌ی «مانند حصار» به این نکته اشاره می‌کند که مانند حصار شعبه‌ای بوده است که بعداً به این دستگاه اضافه شده و اجرای آن ضرورت زیادی ندارد. در گذشته خوانندگان مانند حصار را اجرا نمی‌کرده‌اند. (Axundov, 2015: 47) ازلحاظ گستره‌ی صوتی کوچک‌ترین بستر نغمگی مربوط به این شعبه است که محدوده‌ی کمتر از یک اکتاو را دربر می‌گیرد. گردش ملودی در اکتاو زیر انجام می‌گیرد، شاهد و ایست فاصله‌ی پنجم نسبت به شاهد سه‌گاه است.

در ردیف میرزاعبداله گوشه «حصار» مورد اجرایی ندارد ولی در ردیف میرزاحسینقلی گوشه‌های «پیش حصار»، «پس حصار» و «هفت حصار» علاوه بر سه‌گاه در چهارگاه نیز اجرا می‌شود. علاوه بر این، گوشه‌ی «حصار» در «ماهور» و «چهارگاه» در هر دو ردیف‌سازی میرزاعبداله و میرزاحسینقلی نواخته می‌شود.

شکسته‌ی فارس

«شکسته‌ی فارس» شعبه‌ای است که می‌تواند در دستگاه/ موغام‌های دیگر نیز اجرا شود ولی تعلق آن به دستگاه/ موغام سه‌گاه بیشتر است (Mammadli, 2015). با این‌که شکسته‌های دیگری نیز در موسیقی

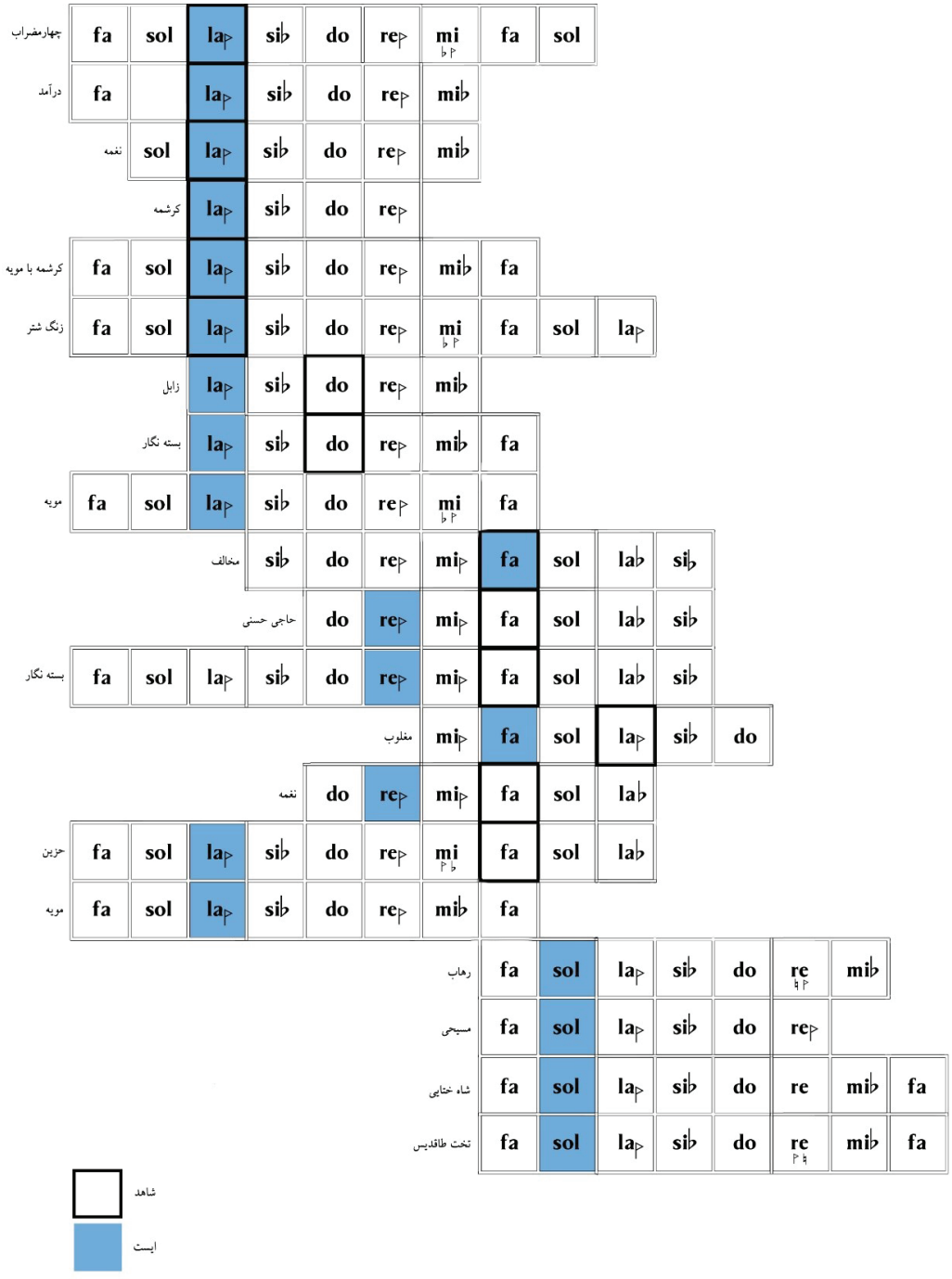
موغامی آذربایجان اجرا می‌شود اما شکسته‌ی فارس تنها شکسته‌ای است که به حالت ضربی و با ساز ضربی همراهی و اجرا نشده، مانند دیگر شعبه‌ها در غالب دستگاه اجرا می‌شود. از دستگاه‌هایی که شکسته فارس در آن‌ها مورد اجرایی دارد می‌توان: «راست»، «ماهور-هندی»، «اورتا ماهور»، «بیات قاجار»، «دوگاه»، «شور»، «زابل سه‌گاه»، «رهاب» را نام برد (Mammadli, 2015). گستره‌ی صوتی شعبه‌ی شکسته‌ی فارس در خارج سه‌گاه مشابه شعبه‌ی «مایه‌ی سه‌گاه» است با این تفاوت که شاهد شکسته‌ی فارس «ر» و ایست آن نیز مانند شعبه‌ی مایه‌ی سه‌گاه، «سی» است.

شکسته در موسیقی دستگاهی ایران گوشه‌ای است که در دستگاه ماهور اجرا می‌شود. شاهد آن مانند شاهد شکسته در آذربایجان فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد سه‌گاه است. تفاوتی که در دو شکسته بدان می‌توان اشاره کرد، نغمه‌ی ایست است که در شکسته ایرانی فاصله‌ی سوم خنثی نسبت به شاهد بوده و در شکسته‌ی آذربایجان سوم بزرگ طبیعی نسبت به نغمه‌ی آغاز است.

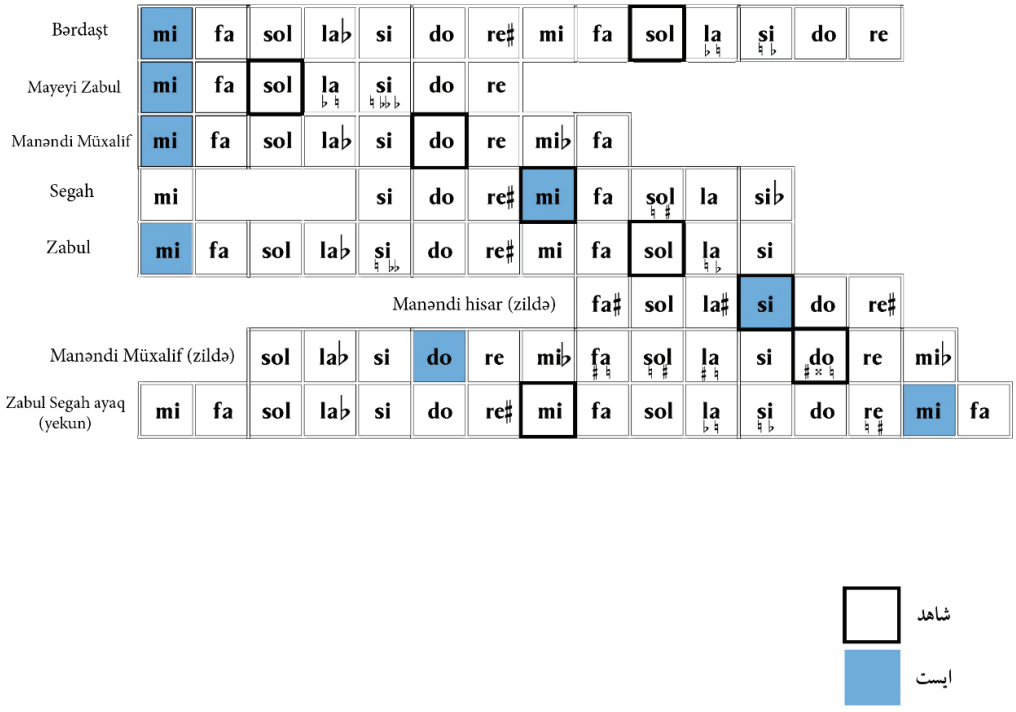
در پایان جداول ارایه شده شامل گوشه - شعبه‌های مشترک (شکل ۱) و سپس جداول بعدی (شکل ۲،۳،۴) تحلیل گستره‌ی صوتی، نغمه‌های شاهد، ایست، متغیر و علامات عرضی سه‌گاه ایران و آذربایجان است.

سه‌گاه ایران	زابل - سه‌گاه	خارج سه‌گاه	میرزاحسین سه‌گاه
درآمد	برداشت	**برداشت**	مایه‌ی سه‌گاه
	سه‌گاه	مایه‌ی سه‌گاه	سه‌گاه
		زیل سه‌گاه	
زابل	مایه‌ی زابل		
	زابل		
مویه	**مویه**		
مخالف	مانندی مخالف	**مانندی مخالف**	**مخالف**
	مانندی مخالف(زیل)		
حصار[۶]	مانندی حصار(زیل)	مانندی حصار	
فرود[۷]	زابل_سه‌گاه آیاق	خارج سه‌گاه آیاق	آیاق

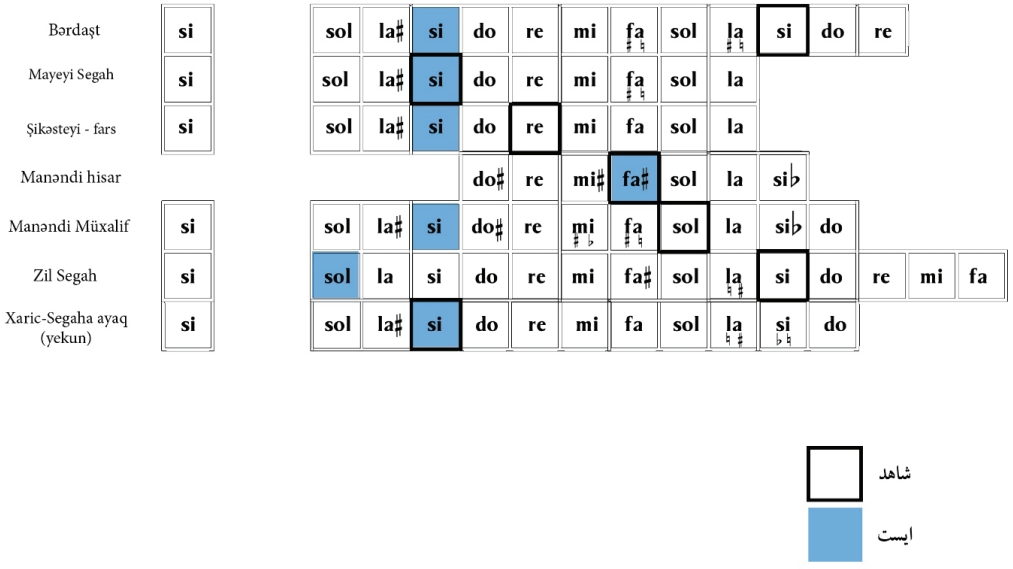
جدول شماره‌ی ۱ - گوشه/ شعبه‌های مشترک سه‌گاه ایران و آذربایجان



جدول شماره‌ی ۲- گستره‌ی صوتی گوشه‌های سه‌گاه ایران بر اساس ردیف میرزاعبداله



جدول شماره‌ی ۳- گستره‌ی صوتی شعبه‌های زابل سه‌گاه بر اساس نغمه نگاری اکرم ممدلی



جدول شماره‌ی ۴- گستره‌ی صوتی شعبه‌های خارج سه‌گاه بر اساس نغمه نگاری اکرم ممدلی

نتیجه‌گیری

ازآنجایی‌که بررسی و تطبیق موسیقی دستگاهی ایران با موسیقی دستگاهی/ موغامی آذربایجان در مقیاس کلی و به شکل جزءبه‌جزء کاری دشوار و طاقت‌فرسا است و از حوصله‌ی این تحقیق به دور بوده به‌طور اخص

تنها به بررسی مد «سه‌گاه» به‌عنوان یکی از دستگاه و موغام‌های مهم در دو فرهنگ موسیقایی پرداختیم.
مشخص شده است که واژه‌ی سه‌گاه از ترکیب دو واژه‌ی «سه» در معنای عددی و «گاه» در مفهوم جایگاه، که در هر دو کشور با یک معنی مشابه به کار رفته و ریشه‌ی مشترکی دارند. می‌توان به درآمد، زابل، مویه، مخالف در ایران و برداشت، سه‌گاه یا مایه‌ی سه‌گاه (به‌عنوان معرف اصلی مد سه‌گاه)، زابل، مویه و مانند مخالف در آذربایجان اشاره کرد. گوشه/ شعبه‌های اصلی که مشابه آن در موسیقی دو کشور در دو روایت بررسی شده و اجرا می‌شود. در رابطه با تفاوت‌های اجرایی می‌توان به شعبه‌های شکسته‌ی فارس، مبرقع و غم‌انگیز در سه دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان اشاره کرد که در سه‌گاه ایران مورد اجرایی ندارند. همچنین گوشه‌ی مغلوب که در سه‌گاه ایران اجرا می‌شود در سه‌گاه آذربایجان اجرا نشده و علاوه بر آن رهاب، مسیحی، شاه ختایی، تخت طاقدیس به‌عنوان گوشه‌هایی که در انتهای دستگاه سه‌گاه جهت پرده‌گردانی به مد شور اجرا می‌شوند، در سه‌گاه آذربایجان مشابهی ندارند.
تفاوت عمده‌ی دیگر در روند کلی ساختار و اجرای گوشه/ شعبه‌ها در سه‌گاه ایران و آذربایجان است. به‌طوری‌که در سه‌گاه ایران دستگاه در یک روند صعودی از بم به زیر قرار دارد و درنهایت فرودی به محدوده‌ی صوتی بم جهت خاتمه دستگاه انجام می‌شود. گوشه‌های بدون استقلال مدال در ادامه‌ی شاه‌گوشه‌ها نواخته می‌شود. این روند در دگره‌های سه‌گاه آذربایجان از محدوده‌ی صوتی زیر آغاز می‌شود و ترتیب اجرای شعبه‌ها تفاوت‌هایی در سه دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان با یکدیگر و همچنین با سه‌گاه ایران دارد.
یکی از شاخصه‌های هر سه دگره‌ی سه‌گاه در موسیقی آذربایجان نسبت به موسیقی ایران در بخش شروع یا «درآمد» و «برداشت» نسبت به یکدیگر است. در جایی که گستره‌ی صوتی درآمد در سه‌گاه ایرانی محدود به فضای مدال درآمد است و دستگاه در یک روند صعودی به حرکت خود ادامه می‌دهد، در سه دگره‌ی سه‌گاه آذربایجان برداشت از قسمت اوج هر دستگاه شروع شده و با یک روند نزولی به محدوده‌ی صوتی مایه‌ی اصلی می‌رسد. درنتیجه وسعت صوتی برداشت‌ها نسبت به درآمد سه‌گاه ایرانی بیشتر است.
نغمه‌ی شاهد در دگره‌های سه‌گاه آذربایجان نسبت به سه‌گاه ایرانی تعدیل شده و درحالی‌که اجرای مایه‌های مختلف سه‌گاه ایران تأکید روی فاصله‌ی سوم خنثی (طنینی به‌علاوه یک مجنب) دارد، در سه‌گاه آذربایجان این فاصله، فاصله‌ی سوم بزرگ طبیعی متناسب با پرده‌بندی موسیقی آذربایجان است.
درآمد در موسیقی ایرانی علاوه بر اینکه با برداشت در موسیقی آذربایجان تقریباً در یک مفهوم موسیقایی قرار دارد، به‌دلیل ماهیت مدال معرف دستگاه یا آواز، در دستگاه/ موغام سه‌گاه نیز می‌توان با شعبه‌های مایه‌ی سه‌گاه و سه‌گاه در دگره‌های مختلف آن‌که معرف مد اصلی سه‌گاه هستند مشابه درآمد به حساب آورد. درحقیقت برداشت مقدمه‌ای آوازی و بداهه است که قبل از مایه ارایه می‌شود. باید یادآور شد که برداشت در زابل سه‌گاه با محوریت مد زابل، در خارج سه‌گاه با محوریت مد سه‌گاه و در میرزاحسین سه‌گاه با محوریت مخالف در اوج اجرا می‌شود.
گوشه/ شعبه‌ی «زابل» دیگر مدی است که از اشتراکات بین سه‌گاه ایران و آذربایجان است. در این مد محور ملودیک و شاهد یکسان، یعنی فاصله‌ی سوم نسبت به شاهد سه‌گاه بوده و نغمه برجسته‌تر از دیگر نغمه‌ها است. از دیگر اشتراکات، «مویه» به‌عنوان مد مستقل در موسیقی ایرانی دارای ساختار تریکوردی با محوریت ملودیک نغمه‌های «دو»، «رکرن» و «می بمل» است، در زابل سه‌گاه آذربایجان به‌عنوان گوشه‌ای جزء شعبه‌ی «مایه‌ی زابل» و با محوریت ملودیک نغمه‌های «سل»، «لابمل» و «سی دوبل بمل» اجرا می‌شود.

گوشه/ شعبه‌ی «مخالف» نیز بیشترین شباهت را در سه‌گاه دو کشور دارد. نغمه‌ی شاهد و محوری فاصله‌ی ششم نسبت به شاهد سه‌گاه در هر دو فرهنگ موسیقایی اجرا می‌شود. تفاوتی که می‌توان در مخالف سه‌گاه ایران نسبت به مخالف سه‌گاه در آذربایجان قایل شد در فواصل ساختاری آن است. در جایی که فاصله‌ی چهارم بالا نسبت به شاهد سه‌گاه به‌جای فاصله‌ی چهارم درست در موسیقی ایرانی به فاصله‌ی چهارم کاسته در موسیقی آذربایجان اجرا می‌شود. فاصله‌ی پنجم نیز به‌جای یک فاصله‌ی طنینی به یک فاصله‌ی دوم نیم افزوده تبدیل شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. موجود در بعضی از روایت‌های ردیف موسیقی ایران
۲. چاپ آذربایجان با ترجمه‌ی فارسی.
3. Tonality
4. Variant
۵. اصطلاح دوم نیم‌افزوده به‌دلیل فاصله‌ی کمتر دو نغمه‌ی «لا بمل» و «سی بکار» در مخالف سه‌گاه آذربایجان نسبت به دوم افزوده رایج در موسیقی غربی است.
۶. گوشه‌ی «حصار» در دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزاحسینقلی و موسی معروفی مورد اجرایی داشته و در روایت میرزاعبداله موجود نیست.
۷. گوشه‌ی «فرود» نیز به شکل گوشه‌ای مستقل با همین عنوان در ردیف میرزاحسینقلی موجود است.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، « از مقام تا دستگاه»، فصل‌نامه ماهور شماره (۱۱)، صفحه‌های ۵۹-۷۵ .
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران، تهران: ماهور.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۵)، مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۸)، بازنگری پیشینه‌ی تاریخی مفهوم دستگاه، تهران: ماهور.
- امامی، محمد (۱۳۹۰) ، بررسی تطبیقی سیستم مدال موسیقی کلاسیک ایران و موسیقی موقامی آذربایجان، تهران: دانشگاه تهران.
- بدلبیلی، افراسیاب (۱۹۲۹)، تار ساز ملی آذربایجان است، باکو.
- بهارلو، محمد (۱۳۹۷)، گنجینه‌ی فرم‌های موسیقی ایران، تهران: سوره مهر.
- بینش، محمدتقی (۱۳۸۲)، شناخت موسیقی ایران، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- جعفرزاده، خسرو (۱۳۹۳)، موسیقی ایرانی شناسی.، تهران: هنر موسیقی.
- حجاریان، محسن (۱۳۹۸)، تاریخی نگری موسیقی ایران: موسیقی‌شناسی قومی، تهران: انتشارات پل فیروزه.
- حسینی‌بقانام، رضا (۱۳۹۷)، بررسی تاریخ موغام در آذربایجان ایران و تغییرات در شیوه تبریز، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- حنانه، مرتضی (۱۳۶۷)، گام‌های گم‌شده، تهران: سروش.
- خضرایی، بابک (۱۳۸۹)، وضوح الارقام در علم موسیقی، تهران: فصلنامه موسیقی ماهور.
- خضرایی، بابک (۱۳۹۳)، «نگاهی به ساختار و جایگاه چهارمضراب در موسیقی کلاسیک ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی سرایش، صفحه‌های ۱۴-۲۳
- خضرلو، احسان (۱۳۸۴)، بررسی تطبیقی موسیقی دستگاهی ایران، تهران: دانشگاه تهران.

- زهراب‌اف، رامیز (۱۳۹۳)، موقام، موسیقی مقامی آذربایجان، تهران: سروش.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، واژه‌نامه‌ی موسیقی ایران‌زمین، تهران: اطلاعات.
- طلایی، داریوش (۱۳۷۸)، ردیف و سیستم مقام‌ها، تهران: پرتال علوم انسانی.
- طلایی، داریوش (۱۳۸۳)، ردیف میرزاعبداله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی، تهران: انتشارات کارا‌پیام.
- علیزاده، حسین (۱۳۸۳)، دستور سه‌تار، تهران: ماهور.
- فرهت، هرمز(۱۳۹۴)، دستگاه در موسیقی ایرانی، تهران: پارت.
- کردمافی، سعید (۱۳۸۸)،« بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال، در موسیقی دستگاهی ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور.
- کریمی‌شاد، سارا (۱۳۸۴)، دستگاه چهارگاه در موسیقی موقامی ایران و آذربایجان، انتشارات الهدی.
- کیانی، مجید (۱۳۷۷)، مبانی نظری موسیقی ایران، تهران: موسسه فرهنگی سروستاه.
- کیانی، مجید (۱۳۹۲)، هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران: سوره مهر.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۹۱)، مبانی اتنوموزیکولوژی، تهران: سروش.
- نتل، برونو (۱۳۹۴)، ردیف موسیقی دستگاهی ایران، تهران: سوره مهر.

- Axundov, Imran. (2015). *Azerbaycan Mugamlari*. Baku.
- Mammadli, Fardin. (2015). Muğam dəstgahlarında "Şikəsteyi-fars" şöbəsini funksional əhəmiyyəti. *AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI.*
- Mammadli, akram. (2010). *Azerbaycan Mugamlari*, Baku. (Notation).
- Powers, Harold. (1988). International Segah and its nominal equivalents in Central Asia and Kashmir. *International Council for Traditional Music, Berlin*, 40-85

Received: 2022/05/17
Accepted: 2023/06/14
Published: 2023/09/06

A Comparative Structural Analysis of "Segāh" Dastgāh/Mughām in the Classical Music of Iran and Azerbaijan

Hooman Ghanbari Ilkhchi, Music department, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
Mohammad Merati, Ethnomusicology, Music faculty, Art University, Tehran, Iran.

Abstract

Iran and Azerbaijan's musical traditions benefit from improvisation and the composition of rich melodies, as well as pieces based on the Dastgāhi system in Iran and the Dastgāh/ Mughām in Azerbaijan. "Segāh" as one of the fundamental Modes in Iranian and Azerbaijani Dastgāh/ Mughām music has been explored and compared analytically. In this research, the Gushehs / Shobehs of the Segāh in terms of structural intervals, Tonic(Shāhed),Stop(Ist), altered notes, melodic range, melodic motion, and Modality have been investigated, and also a comparison of subscriptions and differences in their concepts and components have been studied. The results indicate that "Segāh" from the combination of the two words "Se" in the numerical meaning (three) and "Gāh" in the meaning of position is the same in both countries. The melodic range of "Darāmad" in the Iranian Segāh is limited to the modality of Darāmad and the Dastgāh is in an ascending motion. In the three variants of Azerbaijani Segāh, the "Bardāsht" starts from the highest range of each Dastgāh and reaches the main modality with a descending motion. Consequently, the melodic range of the Bardāshts is wider than the Darāmad of the Iranian Segāh. The tonic note or Shāhed in the variants of the Azerbaijani Segāh has been tempered compared to the Iranian Segāh so that the Iranian Segāh emphasizes the neutral third interval (quarter-tone), while in the Segāh of Azerbaijan this interval is the Major third commensurate with the fretting of Azerbaijani music. "Zābol" Gusheh/ Shobeh is a common mode between the two countries with the same melodic pivot and Shāhed, which means the third interval from the shāhed of the Segāh. "Muyeh" as an independent mode is performed in Iranian music with a trichord structure with the melodic pivot concentrating on the notes "C", "D" quarter-tone, and "E" flat, and in Azerbaijan music, as a Gusheh of the "Mayeh-ye- Zābol" Shobeh with the melodic pivot concentrating on the notes "G" flat, "A" flat and "B" Double flat. Also, the "Mokhālef" Gusheh/ Shobeh is prevalent in both musical cultures, with the Shāhed note and the pivot of the sixth interval from the Shāhed of the Segāh. But in Iran and Azerbaijan, it has differences in structure.

Keywords: Dastgāh, Mughām, Segāh, Zābol, Mokhālef.