صدا نمای موسیقی

فرید اسدی دهدزی

بعد از این دست من و دامن سرو و لب جو
خاطرم اکنون که صبا مژده عرورد من داد.
نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد
عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد.
از صبا هر دم مشام جان خوش می‌شود
ارزی ار طیب انفاس هواداران خوشست.

(حافظ)

برد گند صبا به فسون اکنون
این پیر کشته صورت دنیا را

(ناصر خسرو)

دو فرض را می‌توان در عدم نشان دادن این جایگاه در تریبون صدا و سیما قائل شد. یکی احتمال سانسور در سخنان مهندس همایون خرم و فرض قوی‌تر به اکراه این رسانه ملی از پخش تک‌نوازی ویلون و اشاره جدی به ویلون‌نوازی ایرانی بر می‌گردد.

در حالی که وجهه بارز ابداع، ابتکار و جریان‌سازی صبا که موجب تحول در موسیقی ایرانی شده نهادینه‌سازی ساز «ویلون» به منزلهٔ یک ساز ایرانی بود. تا جایی که می‌توان عصر صبا را دوران طلایی موسیقی ایرانی قلمداد کرد. به‌رغم اینکه استاد صبا نوازنده چیره‌دستی در امر نوازندگی سه‌تار بود، اما چندان نوآوری در این عرصه نکرد و دشوار می‌توان سه‌تارنوازیهای ایشان را در زمره آثار بی‌نظیر در عالم موسیقی ایرانی دانست.

البته فراوان گفته‌اند که استفاده از انگشت شست برای نتهای بم در چهار مضراب، ابتکاری در عالم سه‌تارنوازی محسوب می‌شود. در حالی که وی در نوازندگی سه‌تار همواره معتقد به شیوه درست قدما بود. اینکه وی «انگشت وسط را روی صفحه سه‌تار تکیه می‌داد» شیوه‌ای نیست که به خلاف سنت قدما باشد، چرا که این شیوه در سبک نوازندگی (سه‌تار) درویش‌خان نیز سابقه داشته و نزد احمد عبادی این شیوه به کمال خود می‌رسد.

حتی مرحوم صبا به خاطر نوع سنوریته/ صدادهی، سه‌تار آن را یک ساز عمومی و قابل تنظیم برای ارکستر قلمداد نمی‌کرد. آن را سازی فردی و مناسب خلوتی با محفلی خالی از اغیار می‌دانست. «جوشش عارفانه‌ای در آن است که گویی در جمع

۱. چندی پیش (اوایل آبان سال ۸۴)، از سلسله برنامه‌های «اوای ایرانی» در دو قسمت متوالی، بخش دوم آن یادی از استاد ابوالحسن صبا بود. در این دو قسمت پیاپی، داریوش پیرنیاکان، کارشناس این برنامه، صبا را متخصص در تمامی سازها، خصوصا ساز سه‌تار دانست، تا جایی که قطعات انتخابی برای معرفی جایگاه صبا تماما به ساز سه‌تار اختصاص داشت! گر چه از مهندس همایون خرم، از شاگردان مرحوم صبا، در ساز ویلون نیز دعوت شده بود که درباره استاد خویش سخن بگویند. اما اشاره‌های وی بیشتر جنبه‌های معرفتی و جوانب تعلیمی را در بر داشت و اساسا اشاره جدی به جایگاه صبا در احیای ساز ویلون نشد.

و بزم فرو می‌ریزد.» حتی تأکید می‌کرد «این ساز برای یک نفر خوب است، اما برای دو نفر مناسب نیست!» (قریب به مضمون به نقل از حضرت هوشنگ ظریف). به اعتقاد وی سه‌تار «بهترین اسبابی است که نوازنده می‌تواند با آن احساسات درونی خود و ویژگیهای عرفانی موسیقی ایرانی را بیان کند.»

حتی می‌توان صبا را احیاکنندهٔ ساز مهجور «سنتور» و ساز متروک «تمبک» و تربیت‌کنندهٔ شاگردان مسلّمی مانند حسین تهرانی (در تمبک) و فرامرز پایور (در سنتور) معرفی کرد. اما نمی‌توان گفت ایشان در عرصه سه‌تارنوازی کار جدّی کرده است، یا مانند دیگر عرصه‌ها، نسلی را پروراندند.

روایتی مبنی بر این است که مرحوم عبادی وقتی دیدند، صبا در رادیو به نوازندگی سه‌تار می‌پردازند، به ایشان گفتند: «شما که بر سنت پدر بنده (آقا میرزا عبدالله) وفادار نماندید و به وادی دیگری قدم نهادید، بهتر نیست که همچنان بر ساز خویش آرشه بکشید.» حتی اسماعیل نواب صفا، شاعر و ترانه‌سرای مشهور، می‌نویسد: «در مرداد ۱۳۲۷ صدای سه‌تار عبادی از رادیو پخش شد. مرحوم صبا گفت: "یک هفته سه‌تار و یک هفته ویلون در رادیو اجرا خواهم کرد." عبادی تلفنی با صبا صحبت کرد و گفت: "شما استاد بی‌مانندی هستید، آیا درست است که فرزند استادتان (میرزا عبدالله) به نواختن سه‌تار در رادیو پرداخته است، پس از سالها به فکر سه‌تار نواختن بیفتید؟" صبا به پاس احترام عبادی تا زنده بود از نواختن سه‌تار در رادیو خودداری کرد!»
(نواب صفا، قصه شمع، تهران، ۱۳۷۷)

مطمئناً اگر ایشان یکه‌تازی در عرصه ساز سه‌تار بود، به این راحتی شانه خالی نمی‌کردند.

۲. ظهور عصر صبا مصادف با عصری بود که «تار» ساز رسمی موسیقی ایرانی قلمداد می‌شد.

از یک سو فرزندان و شاگردان مرحوم علی‌اکبر خان فراهانی که هر کدام از آنها، از جمله پیش‌گامان عالم نوازندگی تار بودند، یکه‌تاز و تک‌نواز میدان موسیقی در عهد ناصری بودند و از سوی دیگر تار، سازی بود که تمامی قابلیتهای موسیقی ایرانی به جا مانده، با حفظ ردیفها، مقامها، مایه‌ها و خلاصه تمامی مشخصات موسیقی در آن خلاصه می‌شد.

خلاصه اینکه «تارنوازی» در موسیقی عهد ناصری پیشه‌ای رایج و رسمی بود؛ تار همواره شاه و سلطان سازها قلمداد می‌شد، اندک بودند کسانی که توانستند در دیگر سازها، همتای نوازندگان تار، جریان‌آفرین و آفریننده آفرینشهای نوین باشند.

به طور مثال کمانچه، سازی، خارج، نی، سازی ابتدایی و سنتور، سازی متروک و بالاخره تنبک سازی پا منقلی بود که عمدتا افراد گمنام بر آن می‌نواختند. در صفحات به‌جا ماند از موسیقی آن دوره با نوازندگان معروف آن زمان مانند درویش خان، کسانی ضرب می‌گرفتند که کمتر از موسیقی ایرانی اطلاع داشتند و از قضا مرحوم خالقی در «سرگذشت موسیقی ایران» به این خلأ اشاره می‌کنند. مرحوم صبا در این فضا بود که نه تنها ویلون را احیا، بلکه آن را متناسب با نوای ایرانی [سازی] رسمی و رایج کرد و غریب به دو نسل را تحت تأثیر خویش قرار داد، تا جایی که دیگر کمتر کسی رغبت انتخاب «تار» به عنوان ساز اصلی خویش را داشت!

۳. ساز ویلون در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه به ایران آمد. نوازندگان این ساز در ایران یا به شیوه غربی یا آن را متناسب با ساز آرشه‌ای ایرانی یعنی «کمانچه» می‌نواختند.

جریان نخست، جریانی بود که عمدتاً پس از آمدن «مسیولمر» به عنوان رهبر ارکستر شاهی در سالهای اولیه دهه ۱۲۸۰ شکل یافت که عمده آنها برای موسیقی ایرانی ارزش چندانی قائل نشدند، یا اینکه نغمه‌ها و نواهای موسیقی ایرانی را در خدمت موسیقی غربی می‌دانستند. به طور مثال «حسین هنگ‌آفرین» و «نصرالله مین‌باشیان» از جمله آنها بودند که البته سهم

«مین‌باشیان» بسی بیشتر بود؛ تا جایی که عصر موسیقی ایرانی را تا حدی پایان‌یافته قلمداد می‌کرد و معتقد بود که برنامه هنرستان موسیقی را باید بر اساس کنسرواتورهای غربی تدوین کرد. به این واسطه وی علاوه بر ریاست هنرستان موسیقی، (با حفظ سمت) به ریاست اداره موسیقی کشور نیز منصوب شد. وی تدریس موسیقی ایرانی را از درون هنرستان موسیقی حذف کرد و انحصار را به برنامه‌های موسیقی غربی گذاشت. این ویولونیست می‌گفت: «هر شخص غیر متعصب که از موسیقی علمی خبر دارد، تصدیق می‌کند و حس می‌نماید که تار و تمبک و کمانچه، همان طور که شتر به پای راه آهن نمی‌رسد، قدرت برابری با موسیقی غربی را ندارد.»

وی که همواره طالب تجدد در موسیقی بود، ده نفر از اساتید موسیقی اروپایی (عمدتاً اهل کشور چک) را به منظور تعلیم و تدریس در هنرستان عالی موسیقی استخدام کرد. این جریان جریانی بود که در دوره خویش جریانی غالب بود. طبیعی است که در این فضا، این ساز تازه وارد شده، رنگ و بوی ایرانی نداشته و رنگ و بوی کاملاً غربی داشته باشد. بنابراین با توجه به این

فضا، ویلون‌نوازی در بدو ورودش در ایران، ویلون‌نوازی به سبک غربی بود. آنان همواره سعی بر این داشتند که به شناخت و احیای آثار کلاسیک غربی بپردازند.

جریان دیگر ویلون‌نوازی، جریانی بود که هم‌زمان با هنرستان موسیقی البته به شکل محفلی حضور داشت و عمدتاً تحت تأثیر نوازندگی کمانچه بودند که «تقی دانشور»، «ابراهیم آژنگ»، «رکن الدین خان مختاری» و «حسین یاحقی» از جمله آن بودند. تمامی این ویلون‌نوازان چون پیش‌تر نوازنده کمانچه بودند، به ویلون نیز کمانچه‌وار آرشه می‌کشیدند و سعی به بیرون دادن صدایی متناسب با نوای کمانچه از ویلون داشتند.

این نوازندگان عموماً در نواختن از روشهای اجرایی کمانچه استفاده و تقلید می‌کردند و گستره انگشت‌گذاری آنان به ندرت از پوزیسیون اول تجاوز می‌کرد و طبعاً احراز تن مطلوب و استفاده صحیح از آرشه و رسیدن به کیفیتی مطلوب (در این ساز) برای آنان میسر نبود. به تعبیری آنان در ویلون مشق کمانچه می‌کردند!

آرشه‌کشی کمانچه در عهد ناصری بسیار سریع بود و جالب اینکه این نوع سبک در کمانچه توسط این نوازندگان به ویلون منتقل شد. بدون اینکه جملات هیچ گونه استقلالی نسبت به یکدیگر داشته باشند، پی در پی و متوالی زده می‌شد. تا جایی که در آثار به‌جا مانده از آن شیوه مثلاً مجموعه‌ای از آثار رکن الدین خان مختار (که با نوازندگی تمبک نورعلی‌خان برومند همراه است) در برخی مواقع فالش و خارج است.

۴. ویلون، سازی است که تنها معطوف به یک فرهنگ موسیقی خاص نیست، بلکه سازی فراملی و بین‌المللی است، که هر فرهنگ موسیقایی می‌تواند آن را متناسب با نوا و نغمه‌های موسیقایی خود، بومی سازد. چرا که ساز ویلون با ۴/۵ اکتاو در بردارنده کیفیت و وسعت صدادهی بسیار بالایی است که به راحتی می‌تواند قابلیتهای موسیقی هر فرهنگی را بازتاب دهد. «یهودی منوهین» نوازنده برجسته ویلون می‌گفت: «هر سازی که بتواند ویژگیهای موسیقی ملی کشوری را عرضه کند، می‌توان آن را جزء سازهای آن سرزمین به شمار آورد.» ویلون در صدر این نوع سازها قرار دارد که به خوبی ویژگیهای موسیقی ملل را بازتاب می‌دهد. حکایت جذب ویلون در ایران نیز از این اندیشه نشئت می‌گیرد.

۵. صبا با وجود اینکه پیش‌تر معلومات نظری خود را درباره موسیقی اروپایی تکمیل کرده بود و روش صحیح نوازندگی ویلون را به شیوه اروپایی آموخته بود و نیز نزد چند تن از اساتید غربی (خصوصاً دو ویلون‌نواز برجسته روسی با نام «سرژ خوتسیف» و «مادام مانتافل» فرا گرفته بود. اما مانند «مین‌باشیان» و جریان تجددخواه دست رد بر سینه موسیقی اصیل ایرانی نزد و نهایتاً ویلون را تنها برای اجرای قطعات غربی نمی‌دانست، بلکه وی در اثر آشنایی با رموز نواختن ویلون و نیز قریحه، حسن سلیقه و عمق اطلاعاتی که در موسیقی ایرانی داشت به خوبی دریافت که ویلون با تن درخشان و گستره وسیع صوتی برای اجرای موسیقی ایرانی کاملاً مناسب است و حالات و الحان موسیقی ملی را به خوبی عرضه می‌کند. به همین جهت بود که صبا آنچه را که می‌دانست به ویلون انتقال داد و یک مکتب مخصوص برای این ساز خوش‌صدا ایجاد کرد. او در مصاحبه‌ای که به همراه فرامرز پایور در رادیو حضور داشت و در پایان نیز قطعه «گفت‌وگو» را با ویلون همراه با سنتور «پایور» نواخت، گفت: «قبل از اینکه شروع به مشق ویلون کنم، با سازهای ایرانی از جمله سه‌تار، تار، سنتور و ضرب آشنا شدم. حتی قدری هم کمانچه زدم و بعداً اطلاعات خویش را به ویلون انتقال دادم و تقریباً مکتب مخصوصی برای ویلون ایجاد شد و کتابهایی نیز در این خصوص نوشتم و انتشار دادم.»

۶. همان طور که گفته شد، پیش از صبا، بر ویلون کمانچه‌وار آرشه می‌کشیدند و از روی کمانچه به ویلون مشق و از ویلون صدای کمانچه استخراج می‌کردند. صبا می‌گفت: قبل از تأسیس مکتب موسیقی وزیری، ویلون به طرزی مغشوش نواخته می‌شد (یعنی از روی کمانچه) و نوازندگان این ساز به هیچ وجه به عظمت تکنیک و به ویژه تکنیک آرشه ویلون پی نبرده بودند و من که موسیقی ایرانی را با سازهای دیگر نواخته و مطالعه کرده بودم و نیز از متدهای اروپایی برای پوزیسیونها و نواختن ویلون استفاده کرده بودم، اطلاعات خود را به ویلون انتقال دادم.

وی خود نخستین کسی بود که پس از مدرسه عالی موسیقی کلنل وزیری به تفکیک شیوه نواختن ویلون با نواختن کمانچه پرداخت. جداسازی شیوه نواختن این ساز اروپایی از نواختن کمانچه که سازی ایرانی بود، مورد تأیید وزیری نیز قرار گرفت و از آنجا بود که مکتب صبا تدوین و تکوین یافت.

البته او در ضمن جداسازی نحوه نواختن ویلون و کمانچه، کیفیت و گستره صدادهی ویلون را به مراتب از کمانچه مستحکم‌تر و منسجم‌تر می‌دانست، تا جایی که بر این پندار بود که ویلون دارای ساختی به مراتب کامل‌تر از کمانچه است و نوازنده ایرانی باید بدون هیچ گونه تعصبی آن را به دست بگیرد. بنابراین وی ویلون را سازی اصیل می‌دانست که باید آن را با روش خاص خویش در موسیقی ایرانی به کار گرفت.

با وجود اینکه کمانچه‌نوازی پیش از صبا، سازی غیر رایج نبود و از جمله سازهای معروف موسیقی اصیل محسوب می‌شد، اما پس از صبا به خاطر انقلاب و نوآوریهای وی، کمانچه سازی متروک شد. تا جایی که کمانچه‌نوازها یا نادر بودند یا کمانچه‌نوازان از سبک ویلون‌نوازی پیروی می‌کردند!

۷. ابوالحسن صبا همواره در پی نوا و آوایی بود که با روح و روان فرهنگ ایرانی سازگاری داشته باشد. وی نوا و آوای خارج‌شده از نوع موسیقی عهد ناصری را متناسب با نیازهای روحی و روانی جامعه آن روز نمی‌دانست، بلکه آن نوع موسیقی را نه پایان که آغاز یک راه می‌خواند. بنابراین به دنبال آوا، نوا و نغمه‌ای نوین بود تا آن را به نت بنگارد و بعد آن را در ویلون بنوازد. این است که جنس صدای ویولن مکتب صبا، از هارمونی ویژه برخوردار است؛ نه از ویلون صبا صدای کمانچه و نه البته صدایی غیر بومی

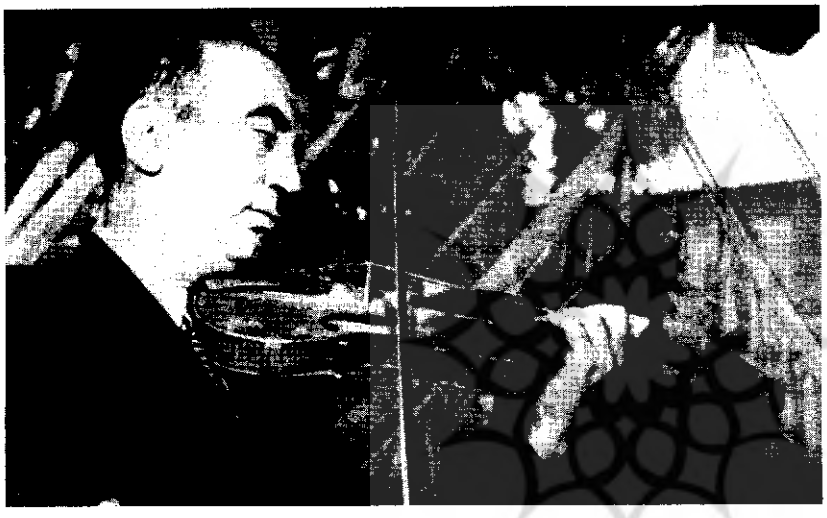
یا غربی بر می‌خیزد، بلکه ویلون صبا، ویلونی ایرانی است که از تکنیکهای (صحیح) ویلون‌نوازی غربی برای بیرون دادن ملودی ملی بهره می‌جوید.

وی موسیقی ردیفی ایران را تنها مدرک و مستند موسیقی اصیل ایرانی نمی‌دانست، بلکه وی تأکید می‌کرد در اطراف ما منابع مختلفی وجود دارد که می‌توانیم از آنها بهره ببریم، بشنویم و استفاده کنیم. وی به ویژه بر دو منبع تأکید بیشتری داشت: مجالس روضه‌خوانی و تعزیه و نیز نغمه‌هایی که در گوشه و کنار ایران میان مردم رایج است. نغمه‌هایی که بیشتر سینه به سینه از سالهای پیش حفظ شده است. همچنین او موارد استفاده موسیقی را به چهار دسته تقسیم می‌کرد: ۱. مجالس خصوصی ۲. مجالس عروسی ۳. مجالس عزا ۴. مجالس نظام. صبا مجالس تعزیه را بهترین نوع موسیقی می‌خواند که «قطعات و مقامها برابر با موضوع می‌شد و هر فردی مطالبش را با شعر و آهنگ رسا می‌خواند.» وی یادآور می‌شد که «تعزیه بوده است که موسیقی ما را حفظ کرده.»

به این واسطه وی از منابر، روضه‌خوانیها و مرثیه‌سراییها به راحتی گذر نمی‌کرد، تا جایی که برای ثبت گوشه‌ها به شهرهای دور و نزدیک می‌رفت. به طور مثال وی برای ثبت یک گوشه به اصفهان عزیمت می‌کند تا در مجلس یکی از منبرهای خوشخوان اصفهان یعنی «علامه صدرالمحدثین» شرکت کند. مرحوم رضا کسایی (برادر احمد کسایی) در همین رابطه می‌گوید: «صبا برای ثبت گوشه‌ها تنها به شهر اصفهان قناعت نمی‌کرد. در خارج از شهر هم آرام و قرار نمی‌گرفتند. سراغ مداحان اهل بیت، تعزیه‌خوانان، نی‌زنها، چوپانها، ساززنها و منبریهای خوش‌خوان را می‌گرفتند [روزی که بنا بود صدرالمحدثین به منبر برود، صبا برای دیدار فقیه عالی‌قدر، زنده‌یاد صدرالمحدثین بی‌تابی می‌کرد] در آن وقت صدرالمحدثین در زمزمه‌های خلوت خود به یک کار عمل به روی غزل حکیم اصفهانی دست یافته بود که ملودی آن به اقتضای حال و زمان و مکان بر خاطر نازک ایشان گذشته بود؛ با همان نکته‌ای که اهل موسیقی به آن کارعمل می‌گویند. [یکی از ابتکارات ایشان در این کلام موزون حکیم اصفهانی بود.] دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من / دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل بر سر من [صبا بلافاصله که صدای وی را بر روی منبر شنید] درِ کیفش را باز کرد و درِ دوات را هم برداشت و شروع کرد به نوشتن نت. این نت انگاری همان شد که در ردیف اول ویلون (چپ کوک) آن را تحت عنوان صدری در آواز افشاری به خط نت نگاشته است. البته آن گوشه پیش‌تر نزد مجامع موسیقی اصفهان "نحوی" نام داشت.»

این است که ردیف صبا با ردیف قدما متفاوت بود؛ چرا که وی بر ردیف قدما تحشیه، تعلیق و حتی تعریض زده بود و به تعبیر روح‌الله خالقی در «سرگذشت موسیقی» ردیف وی نوعی «ردیف مجلسی» بود که استادان قدیمی در حضور جمع غیر متخصص آن را می‌نواختند که ویژگی اصلی آن «سادگی» و «عمومیت» آن است.

اما نقطه عطف موسیقی ایرانی، ره‌آورد، برآورد و برآیند سفر صبا از خطه شمال ایران بود. وی در سال ۱۳۰۸ از طرف استاد کلنل وزیری و به حکم وزارت معارف و اوقاف (آموزش و پرورش فعلی) به مدیریت مدرسه صنایع ظریفه رشت برای آموزش هنر موسیقی، منصوب شد. وی در عرصه گیلان به سیر و سیاحت پرداخت. سازها و آوازهای چوپانان سیاه‌کل و منطقه رودبار زیتون و برآفتاب، البرز لاهیجان، املش، رودسر قاسم‌آباد ساحل دریای خزر، لنگرود، رودسر بندر انزلی و بسیاری سرزمینهای دیگر را زیر پا گذاشت. با چوپانان و گاوچرانان هم‌کاسه و هم‌خانه



شد و خردک‌خردک بخشی از موسیقیهای شفاهی بومی منطقه را شنید و به حافظه سپرد و بسیاری از ترانه‌ها و ضربیها و مایه‌ها و رقصهای بومی و نیز سوگ‌آواها را هم به خاطر سپرد و با ابزار نت آنها را جاوید کرد. ملودی و گوشه‌های معروف (خودساخته) «زرد ملیجه» را از گیلان و «امیری» را از مازندران، گهواره‌سریها (آوازهای مادران در بالین فرزندان به هنگام خواب)، ترانه‌های برنج‌چینی(برنج‌پزان)، برنج‌کاری چلنگری و بسیاری دیگر همه و همه را شنید و به گوش جان سپرد.

وی در طول این دو سال، علاوه بر تدریس موسیقی به روستاها و کوه‌پایه‌های اطراف رشت می‌رفت و به نت‌نویسی و جمع‌آوری آهنگها و نغمه‌های محلی می‌پرداخت. او آنچه که در ساز نوازندگان یا نی چوپانان می‌شنید، به دقت به روی کاغذ می‌آورد. صبا معتقد بود «منابع اصلی موسیقی ایران همین آهنگها و ترانه‌های محلی است.» نوازندگان محلی تعریف می‌کردند که وقتی صبا به دیدارشان می‌رفت با چه دقتی به سازشان گوش می‌داد و می‌نوشت. او قطعاتی بر مبنای آهنگهای محلی به ویژه آهنگهای منطقه گیلان ساخته است که می‌توان اینها را

نام برد: زرد ملیجه، کوهستانی، دیلمان، طبری، رقص چوپی، قاسم‌آبادی، امیری مازندرانی و چند قطعه دیگر مانند «در قفس» که برخی از آنها را به هنگام اقامت در شمال تحت تأثیر کمانچه نواز مشهور محلی «فیض‌الله» در منطقه عمارلو ساخته و به نت نوشته است.

از این میان وی گوشه‌هایی را ثبت و وارد موسیقی ردیفی و آوازی ما کرد که بداعت و اختصاصی خودش بود؛ گوشه‌هایی که بعدها موجی نوین در موسیقی ایران ایجاد کرد. به طور مثال گوشه دیلمان که به آواز دیلمان نیز معروف است، موجی نوین و روحی تازه بر پیکره موسیقی ایرانی ایجاد کرد. تا سالها جوانان و مردم ما با آنکه با صدای مخملی بنان و توسط خواننده‌های معروف دیگر خوانده شد، خاطره‌ها داشتند. هنوز که این قطعه گوش‌نواز به گوش می‌رسد، تازگی، ترنم و طراوت خویش را دارد.

بنان که فاصله معنادار و جدی با سبک آوازخوانی قدما گرفته بود، خویش را همواره وام‌دار صبا و وی را استاد اصلی و اولی خویش می‌گماشت. از قضا به راحتی می‌توان سبک نوازندگی ویلون صبا و جمله‌بندیهای وی را در اجرای به جا مانده از بنان، دریافت. همچنین وی در اجراهای خویش از ردیفهای صبا که برای ویلون نوشته بود، به نحو احسن بهره گرفته بود.

۸. همان طور که پیش‌تر اذعان شد، «صبا» همواره به دنبال نوا و نغمه اصیل ایرانی بود که آن را با نوای ویلون خویش تطبیق دهد. کما اینکه وی ضرب‌آهنگ زمانه خویش را در آفرینش مدّ نظر داشت. حتی آوردیم که وی برای رسیدن به این نوای اصیل از هیچ آوایی نمی‌گذشت. ذوق و شیوه پژوهندگی صبا در زمینه جمع‌آوری و تنظیم موسیقی اصیل (البته نوین) ایرانی منحصر به فرد بود. «ژاله صبا» دختر وی در گفت‌وگو با BBC به همین ذهن پژوهنده وی اشاره و اظهار می‌کند: «یک روز درویش از کنار منزل ما رد می‌شد و مشغول نواختن آهنگی بود. پدر را دیدم که با عجله و با همان لباس منزل بیرون رفت و به دنبال درویش دوید تا آن ترانه را ثبت کند و از هر تکه برگه‌ای که در جیب داشت برای ثبت آن ترانه استفاده کرده بود». استاد حسن کسایی در ضمن تدریس ردیفهای آوازی، احیا و ثبت و ضبط گوشه «قرائی» را مدیون پیش‌خدمت منزل صبا می‌دانست که صبا چندین بار آن را شنید و به خط نت در آورد.

او فلوت و نی را نزدیک‌ترین سازی می‌دانست که با آن نوا و آوای اصیل ایرانی که وی مدّ نظر داشت هم‌خوانی داشت. به همین خاطر ما در نوازندگی ویولن وی صدایی نزدیک به فلوت و نی را می‌شنویم. تونالیته سازش از نظر صافی بسیار به فلوت نزدیک بود. سرّ اینکه وی کوه‌پایه‌ها و دشتستانها را برای استماع ملودی مهجور می‌پیمود به این دلیل بود که صدای نوای چوپانان را هم‌خوان با نوای اصیل ایرانی می‌پنداشت. به قول استاد سپنتا: تونالیته ویلون صبا برخلاف اکثر نوازندگان ویلون هم‌زمان، صاف و تمیز و دلنشین بود و تکنیک صحیح ویلون را با دقت خاصی رعایت می‌کرد. او برای ویلون تکیه‌های منظم تنظیم کرد و برای رنگهای موسیقی ایرانی آرشه‌های خاصی (از نظر چپ و راستها و پرشها و ترتیب توالی آنها) ابداع کرد.

صبا برای هر دستگاه یا آوازهای آن، کوکهای خاصی در چهار مضرابها به کار می‌برد تا جایی که به قول خودش تمامی پایه‌های چهار مضراب از ابداعات خودش بود و مهارتهای اجرایی و عرضه تکنیک را تا حدی جایز می‌دانست که ارزش هنری و زیباشناختی قطعه، فدای نمایش تکنیک نشود. در تلفیق هجاهای کوتاه و بلند شعر و تکیه یا آکسانهای کلام با موسیقی، از شیوه انگشت‌گذاری و آرشه‌کشی خاص ابتکاری خود استفاده می‌کرد و برای هر آواز در گوشه‌های مختلف دستگاهها، اشعاری با وزنهای مناسب یافته بود.

۹. صبا بنیان‌گذار مکتب نوینی در موسیقی ایرانی است که ساز فراملی «ویلون» را ایرانیزه و نهادینه کرد که به واسطه تعلیمات و نوآوریهای وی در این ساز، موسیقی ایرانی تحولی جدّی و عمیق پیدا کرد. او به واقع تکنیکهای غنی ویلون‌نوازی کلاسیک و مدرن را برای نوآوری در عرصه موسیقی ایرانی و رسیدن به کمال مطلوب در این عرصه، به خدمت گرفت. او همیشه درباره فرآیند این ساز در فضای موسیقی ایرانی تأکید می‌کرد: «این ساز را که تکنیک نوازندگی آن به وسیله استادان بزرگ جهان تدوین شده است تا صدای اصلی خود را به گوش شنونده برساند، باید به طور صحیح آموخت و با ظرافتهای تکنیکی نوازندگی آن آشنا شد؛ والّا ساز صدای اصلی خود را نداشته و صدای خش‌دار و ناموزون ایجاد می‌کند و گوش حساس و آشنا را آزرده می‌سازد.» البته وی بلاغت و هارمونی موسیقی ایرانی را مؤلفه اصلی در سبک ویلون‌نوازی ایرانی قلمداد و تأکید می‌کرد: «ویبراتوهای موسیقی ایرانی با اروپایی تفاوت دارند و تقلید ویبراتوهای اروپایی به بیان موسیقی ایران لطمه می‌زند. به ویژه ویبراتوهای سریع که شیوه کاربرد غالباً مکانیکی‌شان باعث کاهش رسایی و بلاغت در اجرای قطعات دستگاههای موسیقی ایرانی می‌شود.»

۱۰. در واقع «صبا» با بهره‌مندی از تکنیکها و تجارب ویلون‌نوازی در سطح جهانی، برای بیان دقیق و بلیغ حالات موسیقی ایرانی، مکتبی را با «ویلون» بنیاد نهاد که تا به امروز بی‌بدیل و نیز تأثیرگذارترین مکتب در سده اخیر بوده است.

اگر منتقدان موسیقی ایرانی همواره از فقدان نیمایی در موسیقی ایران سخن گفته‌اند، به طور حتم از نوآوریها و انقلاب صبا در موسیقی ایرانی غافل بوده‌اند؛ چرا که همان نوآوریهایی که نیما در شعر به وجود آورد، با آوردن شاهد مثالهای فراوان در تحولات صبا در ساختار و محتوای موسیقی ایرانی، می‌توان، صبا را نیمای موسیقی ایرانی دانست. مگر نیما چه «دگردیسیهایی» در شعر ایجاد کرد که ابوالحسن صبا در موسیقی ایرانی آن را متحقق نکرد؟!

به قول ناصر خسرو:

برنا کند صبا به فسون اکنون
این پیر گشته صورت دنیا را