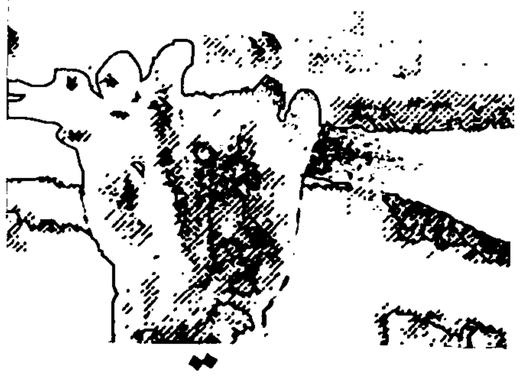


موسیقی

ابن زیلهٔ اصفهانی

یکی از نخستین موسیقی‌شناسان بزرگ دوران اسلامی ایران

دکتر تقی بینش
عضو هیأت علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبا
گروه آموزشی موسیقی

«ابومنصور حسین‌بن محمّدبن عمر بن زَیلهٔ اصفهانی» که بنا بر سنّت پدر سالاری در دوران خویش، به نام جدش مشهور و به ابن زیله معروف شده است (متوفی ۴۴۰ هجری قمری/ ۱۰۴۸ میلادی) از جمله موسیقی‌شناسان و موسیقی‌دانان والامقام ایران است که مانند بسیاری از هنرمندان ایرانی گمنام یا کم‌نام باقی مانده است.

متأسفانه اطّلاع زیادی دربارهٔ او وجود ندارد و با آن که شرح حالش را کسانی از قدما مانند «بیهقی» در تاریخ حکماءالاسلام و «ابن‌ابی اصیبعه» در عیون‌الانباء فی‌طبقات الاطباء و «زرکلی» در الاعلام، نوشته‌اند، تنها محدود به این می‌شود که از شاگردان ممتاز ابن‌سینا (شیخ‌الرئیس ابوعلی حسین‌بن عبدالّه بن‌حسن بن‌علی بن‌سینا، متوفی ۴۲۸ هـ / ۱۰۳۶م) Aviecenna بوده و عمر زیادی نکرده است. گرایش یا توجّه ابن زیله را به موسیقی باید فرع بر نظام فرهنگی دورانهای پیشین و مبتنی بر این دانست که موسیقی را یکی از شاخه‌های ریاضیّات می‌دانسته‌اند، چنان که ابن‌سینا می‌گوید «و قدحان لنا ان نختم الجزءُ الریاضی من [تعلیمات] بایراد جوامع علم الموسیقی»[1] (وقت آن شد که جزء ریاضی [از جملهٔ «علوم تعلیمات» کتاب شفا] را به ایراد «جوامع علم موسیقی» ختم کنیم)؛ یا اخوان الصفاء «رسالهٔ موسیقی» را بعد از «رسالهٔ جغرافیا» و در «قسم» یا بخش ریاضی از رسائل خود قرار داده‌اند[2].

بدین ترتیب می‌توان گفت که ابن زیله هم مثل ابن‌سینا دوستدار موسیقی آماتور (Amateur) بوده است نه حرفه‌ای (Professional)، ولی به شرحی که پس از این گفته می‌آید چنین پیداست که مانند استادش تنها به مسائل فلسفی یا نظری موسیقی نپرداخته و جنبه‌های هنری و عملی این هنر والا را نیز تا حدّی مورد توجّه قرار داده است. گر چه آثار نسبتاً متعدّدی مانند: کتاب فی النفس، شرح رسالهٔ حی‌بن یقظان و اختصار طبیعیّات الشفاء ابن سینا را به او نسبت داده‌اند، ولی در موسیقی تنها اثر مختصری به نام الکافی فی‌الموسیقی به عربی از او باقی مانده است که در عین اختصار به قول شادروان علّامه محمّد قزوینی می‌توان آن را «صغیرة الحجم و کثیرة الفائده» نامید.

از این کتاب نفیس تاکنون تنها دو نسخهٔ خطی به دست آمده یا شناخته شده است: یکی نسخهٔ موزهٔ لندن (British Museum) در مجموعه‌ای به شمارهٔ Or. 2361، که ظاهراً در اواخر سدهٔ ۱۱ هجری (۱۷م) نوشته شده است (به دلیل آمدن تاریخ ۱۰۷۳ هجری قمری در پایان همین رساله از این مجموعه) و دیگری نسخهٔ مجموعهٔ رامپور هند، که تاریخ تحریر ندارد و چنین پیداست که به دست کاتبی کم اطّلاع از موسیقی و زبان عربی نگارش یافته است زیرا در آن اغلاط بسیاری مشاهده می‌شود.

چاپی از کتاب الکافی به اهتمام «زکریّا یوسف» موسیقی شناس مصری به سال ۱۹۶۴ میلادی با استفاده از آن دو نسخه، در قاهره منتشر شده است که مقدمهٔ کوتاهی دارد و زکریّا یوسف با استفاده از روش التقاطی، ضبط هر نسخه‌ای را که ترجیح داده، در متن قرار داده و ضبط نسخهٔ دیگر را به عنوان نسخهٔ بدل (Variance) در زیر صفحات آورده است[3].

تحلیل هنری و شرح مندرجات الکافی ابن زیله فرصتی دیگر لازم دارد، ولی برای نشان دادن ویژگی‌های ارزندهٔ آن می‌توان به ارائهٔ چند نمونه بسنده کرد:

یکی از موضوعهای شایان توجه در الکافی‌اشاره به آهنگهای ایرانی است که متأسفانه به علّت مغلوط بودن دو نسخهٔ خطی الکافی، استفاده از آنها به آسانی میسّر نیست. این بحث را ابن زیله ذیل «اصناف اللحون» یعنی «گونه‌های آهنگها» آورده است (لحون= لحنها= آهنگها Melody) و بدین صورت ذکر می‌کند: «و من اصناف اللحون: الرواسین، و هی الحان تؤخذ و تستعمل فی‌آلالات و الحلوق... کما فی‌الضرب الآخر المسمی: الدستانات .. کالدستانات الخراسانیة و المعروفة بالاصفهانیة»[4].

رواسین که در کتاب الموسیقی الکبیر فارابی با اختلاف نسخه‌ها به صورت «الرواشین» و «الدواشین» آمده است[5]، جمع عربی گونهٔ مکسّر «راس» فارسی یا پهلوی (rÄs) باید باشد که در فارسی دری «راه» شده است زیرا «س» پهلوی بدیل «ه» فارسی است، همچنان که «گاس» (gÄs) پهلوی در فارسی «گاه» شده است[6] و «راه» اصطلاح معروفی در موسیقی سنّتی و قدیم ایران معادل «مقام» (Mode)، «نغمه» (Note) و «پرده» (Tone) بوده است که درفرهنگها از جمله در فرهنگ نفیسی در ترکیباتی مانند: «راه خسروانی» «راه روح» (یا: راح روح)، دیده می‌شود؛ بنابراین رواشین یا دواشین را در نسخهٔ چاپی کتاب فارابی نمی‌توان صحیح دانست! گرچه تبدیل «س» و «ش» در زبان فارسی نظیر دارد مثل «خروس» و «خروش»[7]. در همین جا اشارهٔ ابن زیله به «دستانات» جمع عربی گونهٔ مؤنث «دستان» فارسی به معنی پرده (Tone, Mode) و بویژه «خراسانیه» و «اصفهانیه» نیز نکته در خور توجهی است که از رواج یا کارایی آهنگهای خراسانی را حتیٰ در «اصفهان» حکایت می‌کند.

سپس ابن زیله برای هر دو نوع: رواسین و دستانات مثالهایی ذکر کرده است: «یورمنک»، «رویح» «کامکار»، و «وردنس» از گونهٔ اوّل[8] و: «اراخسین»، «مردات هوف»، «خروسال» و «افرمورد» از گونهٔ دوّم[9] که در این مثالها تنها بعضی از آنها مانند «خروسال» و «افرمورد» قابل توجیه به نظر می‌رسد زیرا «خروسال» با پسوند «ال» می‌تواند منسوب به «خروس» باشد که

الهام‌پذیری از صدای پرندگان را در نام آهنگهای ایرانی نظیر: «چکاوک» (که در ردیفهای سنتی موسیقی ایران در دستگاه همایون باقی مانده است) مشاهده می‌کنیم و از سوی دیگر خروس در آیین مهر (Mithraism) و ادب فارسی پایگاهی داشته و حتی روح نفسانی را به «خروس کنگرهٔ عقل» تعبیر می‌کرده‌اند[10]. اما «مورد» (در پهلوی Murt) یا «آس» نماد سبزی و مورد توجّه در ایران باستان بوده است و «اَفَر» هم می‌تواند معرب «اَبَر» به معنی «بالا» و مجازاً «آرمانی» باشد.[11]

نمونهٔ دیگر، بخش سازشناسی (Instrumentation) کتاب الکافی است که ابن‌زیله در آنجا «آلات المستعملة فی‌الموسیقی» یا سازها را در کمال دقت دسته‌بندی کرده است: «ذوات اوتار (یا: ذوات الاوتار) و دساتین مشدوده»، یعنی آنها که پردهٔ (Fret) بسته شده و محکم دارند؛ «ذوات اوتار بلا دساتین» یا سازهای رشته‌ای (Chordophone) بدون پرده؛ «ذوات اوتار یجر علیها» یا سازهای رشته‌ای که با کمانه یا آرشه (Bow) نواخته می‌شوند؛ و سپس «آلات لااوتارلها» یا سازهایی که رشته و تار ندارند شامل «منفوخ فیه» یعنی «سازهای بادی» که با دمیدن باید نواخت، و «منفوخ فیه من ثقب» یعنی «سازهای بادی Aerophones یا Wind lustruments»، و «منفوخ فیه بآلة صناعیه» مثل «مزمار الجراب» (نای انبان یا خیک نای Bagpipe) که به وسیلهٔ اسباب ساخته شده‌ای به صدا در می‌آید، و «آلات تطرق بالمطارق» یا «سازهای کوبشی» که با کوبه‌ای نواخته می‌شوند مثل «صنج صینی» یا «سنج چینی» (Percussion lustruments)، و بالأخره «آلات اعدت لاتّخاذ نقرات النغم» یعنی آنها که برای تولید نغمه‌ها باید تکرار کرد[12].

این تقسیم‌بندی با آنچه اکنون در سازشناسی پذیرفته شده و معتبر است انطباق دارد، و بعد از ابن‌زیله نیز مورد پیروی موسیقی‌دانان یا موسیقی‌شناسان بزرگ ایران قرار داشته است، چنان که «عبدالقادر مراغی» (متوفی ۸۳۸ هـ / ۱۴۳۴ م) نیز تقریباً آن را در آثار خود ملحوظ داشته است. از جمله در مقاصد الالحان، «آلات الحان» (سازها) را به «ذوات الاوتار» یا «سازهای رشته‌ای» (Chordophones یا Ringued lustrumants) و آلات «ذوات النفخ» (سازهای بادی یا دمیدنی) و «کاسات» و «طاسات» و «الواح» (سازهای کوبشی یا کوبه‌ای) تقسیم می‌کند و برای آنها دو گونهٔ «مطلقات» یعنی «آزاد» (Open String) و بدون پرده یا گذاشتن انگشت روی آنها، و «مقیّدات» یعنی «دارای پرده» که با گذاشتن انگشت روی دستهٔ ساز و به طور کلی گرفتن، نواخته می‌شوند، قائل می‌شود[13].

از ذکر اسامی سازهایی که ابن زیله به قصد ارائه مثال در هرگونه از سازها آورده است به منظور جلوگیری از اطالهٔ کلام خودداری و به ذکر این نکته اکتفا می‌شود که تصوّر می‌رود یکی از مهمترین مطالب در کتاب الکافی موضوع «نغمه‌پردازی» (Notation) باشد.

نشان دادن نغمه‌ها (Notes) یا صداهای موسیقایی به وسیلهٔ حروف در ایران و دیگر کشورهای اسلامی سابقه‌ای طولانی دارد. آنچه مدارک نشان می‌دهد نخستین نمونه‌ای که از این روش (Method) در دست داریم در آثار «یعقوب‌بن اسحق» معروف به «کندی»، فیلسوف عرب (در گذشتهٔ ۲۵۸ هـ / ۸۷۱ م) است. وی در «گامی» (Scale) که می‌شناخته «اکتاو اوّل» (First Octave) را با ۱۲ حرف از حروف اول ابجد به ترتیب ابجدی و با تکرار ut نشان می‌داده است: (ا. ب. ج. د. هـ. و. ز. ح. ط. ی. ک. ل) که چون در زمان او کوچک (Minor) را بر بزرگ (Major) ترجیح می‌داده‌اند، «الف» معادل la می‌شده است:

ا	(لابکار)
ب	(سی بمل)
ج	(سی بکار)
د	(دوبکار)
هـ	(دو دیز)
و	(ر بکار)
ز	(می بمل)
ح	(می بکار)
ط	(فا بکار)
ی	(فا دیز)
ک	(سل بکار)
ل	(لا بمل)
ا	(لابکار)

و همانها را در «اکتاو دوم» (Second Octave) به کار می‌برده است.

پس از او ابونصر محمد فارابی (در گذشتهٔ ۳۳۹ هـ./ ۹۵۰ م) معروف به «معلّم ثانی» (Second Master) روش «کندی» را ادامه داد، با این تفاوت که در «اکتاو» (هنگام) دوّم دنبالهٔ حروف ابجد را آورد: م. ن. س. ع. ف.. و غیره.

در این گونه نغمه‌پردازی، درجات نغمه‌های (نتها) «گام» با حساب ابجدی از «ی» (= ۱۰) به بعد تطبیق نمی‌کرد زیرا بعد از «ی» حرف «ک» بود که به حساب ابجد ۲۰ می‌شود درصورتی که از لحاظ درجهٔ ۱۱ است، بنابراین ابن زیله با ابتکاری که اعمال داشت این نقص را توانست مرتفع بکند. وی بعد از «ی» که برابر ۱۰ می‌شد به جای «ک» از «یا» استفاده کرد که ۱۱ می‌شد (۱۰= ی و ا= الف) و همین‌طور، یب (۱۲=۲+۱۰)، یج (۱۳=۳+۱۰)، ید (۱۴=۴+۱۰) و یه (۱۵=۵+۱۰).

همین روش بود که بوسیله «صفی‌الدین اُرموی» هنرمند والامقام ایرانی (درگذشتهٔ ۶۹۳ هـ / ۱۲۹۳ م) به کمال رسید. به عبارت دیگر اکتاو (هنگام) اوّل دارای ۱۸ نغمه (نت) یا ۱۷ فاصله شد از ا(الف) تا یح و بر همین منوال اکتاو دوم که به شرح زیر نغمه‌پردازی می‌شود:

ا	دو بکار

ب	ربمل
ج	دو دیز
د	ربکار
ه	می بمل
و	ردیز
ز	می بکار
ح	فا بکار
ط	سل بمل
ی	فا دیز
یا	سل بکار
یب	لا بمل
یج	سل دیز
ید	لابکار
یه	سی بمل
یو	لادیز
یز	سی بکار
یح	دو بکار

بعد از او «عبدالقادر مراغی» دیگر هنرمند بزرگ ایرانی این گونه نغمه‌پردازی را در آثار خود به بهترین شکلی معرّفی کرد و تا آنجا پیش رفت که توانست بر سه آهنگی که صفی‌الدین ارموی در فصل پانزدهم (الفصل الخامس عشر) از کتاب الادوار نغمه‌پردازی کرده بود[14] چند آهنگ یا به قول خودش «تصنیف» دیگر وجدید را به شکل کاملتری نغمه‌پردازی کند[15] و در آنها وزن یا کشش صوتی هر نغمه‌ای را با عددی نشان بدهد.

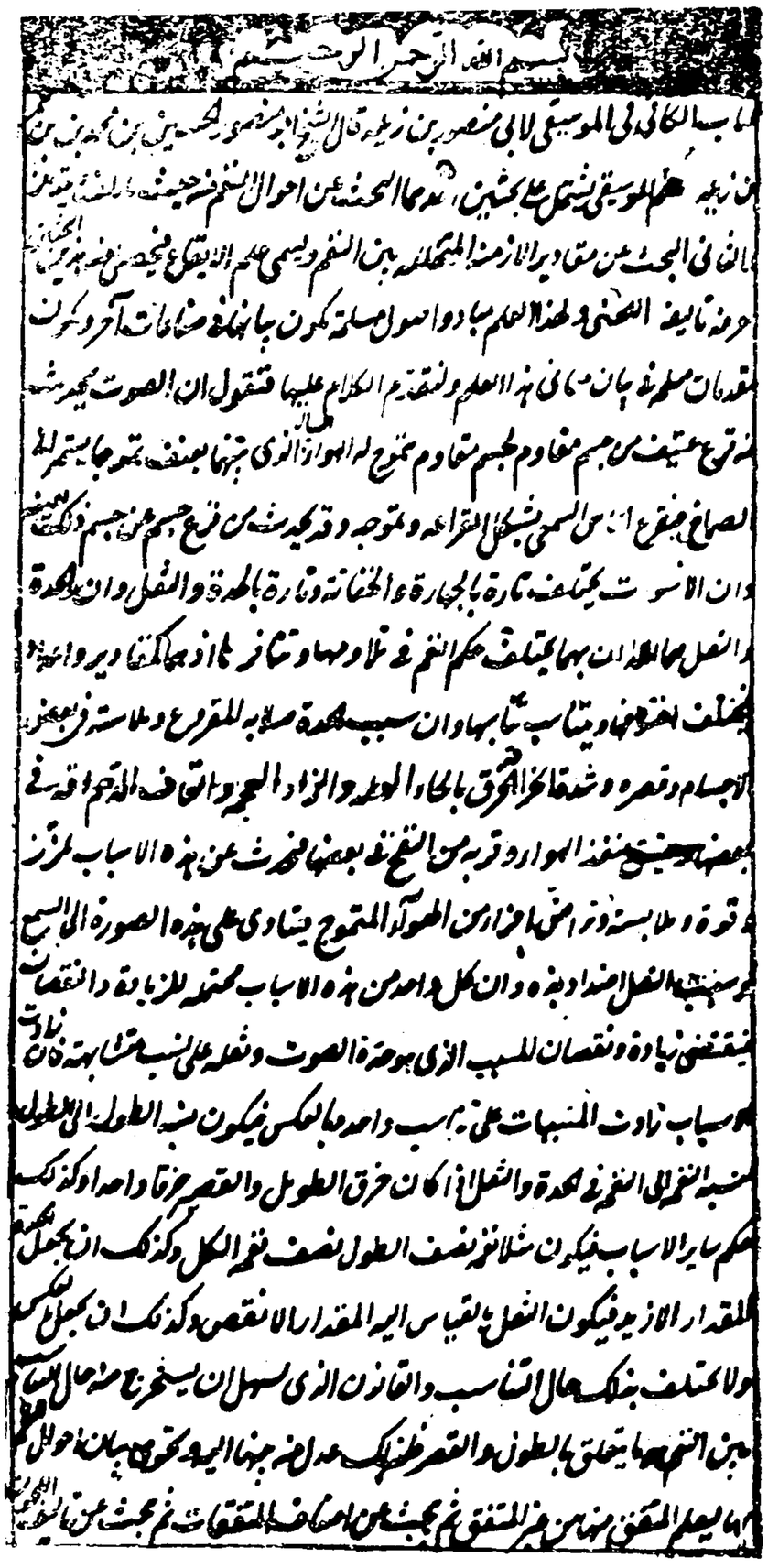
نکتهٔ درخور توجه این است که زیر ساز این‌گونه نغمه‌پردازی و برساختهٔ هنرمندان ایرانی هنوز هم در کشورهای بزرگ غربی زنده و رایج است. به عبارت دیگر در کشورهایی چون: فرانسه، آلمان و انگلستان نتها را با حروف الفباء (Alphabet) نشان می‌دهند و حتی مانند فارابی، A را برابر با la (لا) می‌گیرند (یعنی Minor) و تنها در بعضی از کشورها اندک اختلافی دارد (مانند آلمان که سی si را با H نشان می‌دهند).

پس نغمه‌پردازی مشهور mi,rÅ,do و .. منشأ کلیسایی دارد و کشیشی به نام گیدو دارزو (Guido d' Arezzo) در سدهٔ یازدهم میلادی (پنجم هجری) با استفاده از نیایش (Hymn) یا دعای مذهبی یوحنّا مقدّس (Saint Jean) ساخته است[16].

دریغ است به برداشتهای فلسفی ابن زیله از موسیقی اشاره‌ای نکنم. این هنرمند بزرگ به سائق علاقه و آموزشی که از فلسفه داشت در کتاب الکافی مکرّر موسیقی را از دیدگاه فلسفه مورد توجّه قرار داد. به عنوان مثال یک جا الحان یاآهنگها (Melodies) را به سه دستهٔ اصلی: ملذّه (لذت بخش، لذّت آفرین)، مخیّله (تخیّل آفرین یا خیال‌انگیز) انفعالیه (دارای واکنشهای نفسانی) تقسیم کرده است[17]. و در جای دیگر صداها یا آهنگها را تشبیه به «الادویه» (داروها) می‌کند که یادآور موسیقی درمانی است. و نیز به «السموم» (زهرها) که می‌توانند «المهلکه» و «المصممه» یعنی کشنده یا گوشخراش و کرکننده باشند[18].

در پایان بی‌آن که قصد مبالغه‌ای باشد فکر می‌کنم شاید ما به مصداق: «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنی می‌کرد» نه تنها از شناخت و نگاهداری میراثهای ارزنده هنری خود در موسیقی غافل مانده‌ایم بلکه برای هر کاری دست نیاز به سوی بیگانگان دراز کرده‌ایم. اگر جز این بود نمی‌گذاشتیم آثاری مانند موسیقی کبیر را کسانی چون ارلانژه (Baron d' Erlanger) ترجمه و شرح کنند و خود ما هنوز آن را به فارسی نداشته باشیم (البته مرحوم دکتر برکشلی آن را از اصل عربی ترجمه کرده است و انتشارات سروش هم دست در کار ویرایش و چاپ این ترجمه است اما هنوز که منتشر نشده است) و یا نظیر فارمرها (H.G. Farmer) برای ما تاریخ موسیقی بنویسند!

به امید آینده و آن روزی که دیگر کسانی از قبیل مین باشیان نگویند «وقتی شتر به پای راه‌آهن نمی‌رسد، تار و تنبک و کمانچه هم نمی‌تواند با موسیقی غربی رقابت کند» و غافل از این که موسیقی در همه جا حقیقت واحدی دارد و آن صداهای زیباست (Consonant) که فقط نظم آنها فرق می‌کند. بالاخره به جای شکوفاتر کردن زیبایی‌های مأنوس موسیقی سنتی ایران و یادگارهای نیاکان هنرمند ما؛ سونات‌ها، کرال ها، دورگانوم‌ها، و مادریگالی‌ها را بی‌آن که درست بشناسند و طعم یا رنگ آنها را درک کنند، هدیه آسمانی نپندارند و در فکر گسترش و شکوفایی موسیقی ایرانی باشند، به امید آنروز! والسلام



صفحه اول کتاب الکافی ابن زیله، نسخه موزه لندن

● پاورقی‌ها

۱. ابن سینا، *الشفاء*، *جوامع علم‌الموسیقی*، ص ۳، قاهره ۱۹۵۶.
۲. *رسائل اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفاء*، ج ۱، صص ۱۸۳-۲۴۱، ۱۴۰۵ هـ قم.
۳. یوسف، زکریا، *الکافی*، ص ۷، قاهره ۱۹۶۴.
۴. همان، ص ۶۶.
۵. فارابی، ابونصر محمد، *الموسیقی الکبیر*، ص ۶۹، قاهره ۱۹۶۷.
۶ و ۷. حواشی دکتر محمدمعین بر برهان قاطع.
۸. *الکافی*، ص ۶۶.
۹. *الکافی*، ص ۶۷.
۱۰. *برهان قاطع*.
۱۱. فرهنگ معین.
۱۲. *الکافی*، ص ۷۳.
۱۳. *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم، صص ۱۲۴، ۱۲۵.
۱۴. *شرح ادوار*، به اهتمام تقی بینش، صص ۲۸۰تا ۲۸۳.
۱۵. *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش صص ۲۳۸ تا ۲۴۱.
۱۶. De Cand+,Roland, *Dictionnaire musique* pp. 114-115.
۱۷. *الکافی*، ص ۶۷.
۱۸. *الکافی*، ص ۷۰.

همبستگی هنرها در زیر گنبد مینا

فرهاد فخرالدینی

مدرس دانشکده هنرهای زیبا

گروه آموزشی موسیقی

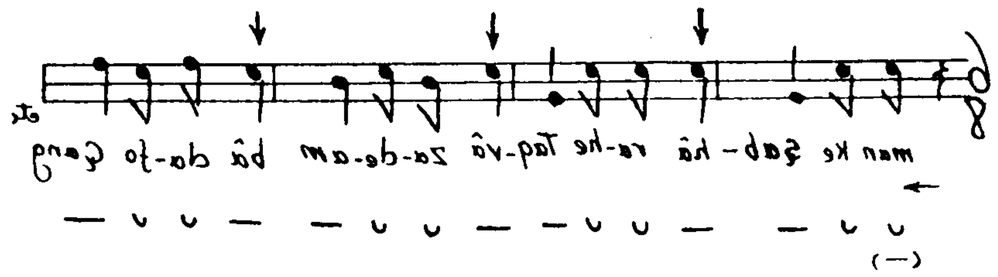
طبیعت منشأ و الهام‌بخش همهٔ هنرهاست، آسمان لاجوردی و آبی، ابر سفید و فضای مه‌گرفتهٔ دریاها و دریاچه‌ها، حرکت ابرها بر بلندای کوهها و ریزش برف و باران و پوشش قلل آنها از برف، جاری شدن رودها در دره‌ها و رویش گلها و گیاهان بر بستر آنها، حرکاتی موزون و دلچسب، توأم با تزیینات و رنگ‌آمیزی متنوع و زیبا در فراز و نشیب طبیعت به وجود آورده است.

به نظر می‌رسد که اکثر هنرجویان رشته‌های مختلف هنری و همچنین اکثر دوستداران هنر به همبستگی و رابطهٔ میان هنرها اندیشیده و عوامل آنها را در طبیعت جستجو کرده باشند. برای مثال هنرجویان رشتهٔ موسیقی با مشاهدهٔ پستی و بلندی کوهها و دشتها به یاد زیر و بمی یک خط ملودی می‌افتند یا اینکه این پستی و بلندی را نموداری از نوانس[1] یا شدت و ضعف صداهای یک قطعهٔ موسیقی می‌دانند و احتمالاً در آفرینش یک تم یا یک خط ملودی از این نمودار بهره یا الهام می‌گیرند.

موسیقی، شعر، معماری و هنرهای دیگر نیز دارای منحنیهای متعددی است که با پستی و بلندی طبیعت و برجستگیها و انحناهای اعضاء بدن انسان هماهنگی دارد. این منحنیها در هنرهای مختلف -از نظر حسّی- تقریباً دارای معانی یکسان هستند. مثلاً در هر کلام شعر گونه یک نوع موسیقی خفیف نهفته است که به آن موسیقی شعر می‌گوییم و می‌دانیم که شعر و موسیقی در دو عامل وزن و صدا با هم مشترکند. البته دامنهٔ این دو عامل در موسیقی وسیعتر و در شعر محدودتر است. ولی در بعضی از اشعار شعرا می‌توان موسیقی شعر را به وضوح شنید برای مثال در این مصراع از غزل حافظ می‌توان صدای دف را به خوبی شنید:

من که شبها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ

یادآور می‌شوم که هجاهای «هم آوا» و «هماهنگی» چون «ها» و «وا» و «با» (که با علامت فلش مشخص گردیده‌اند) در نقاط معینی از شعر قرار دارند و در استخوانبندی و اسکلت و شکل و وزن آن نقش عمده داشته و در حکم تکیه‌گاه و ستونهای اصلی وزن این شعر به حساب می‌آیند. شکل زیر با توجه به وزن شعر و زیر و بم هجاهای آن نت نویسی و مقایسهٔ تطبیقی شده است:

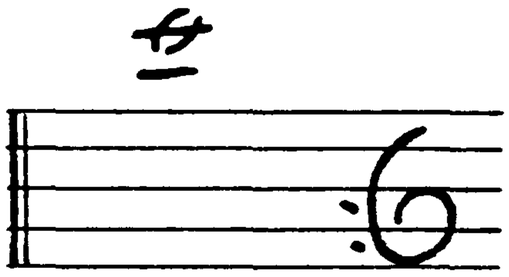


ملاحظه می‌کنید که وزن شعر و زیر و بم خفیف آن خود می‌تواند استخوانبندی، فرم و ساختمان یک جملهٔ موسیقی را به وجود آورد.

ناگفته نماند که آهنگساز خلّاق و خوش‌قریحه، از نیروی آفرینش و دانش خود در جهت تکامل آن استفاده خواهد کرد و این موسیقی خفیف را با دامنه‌ای گسترده‌تر و درخششی دیگر جان خواهد بخشید.

○ *رابطه و همبستگی موسیقی با معماری و هنرهای دیگر*

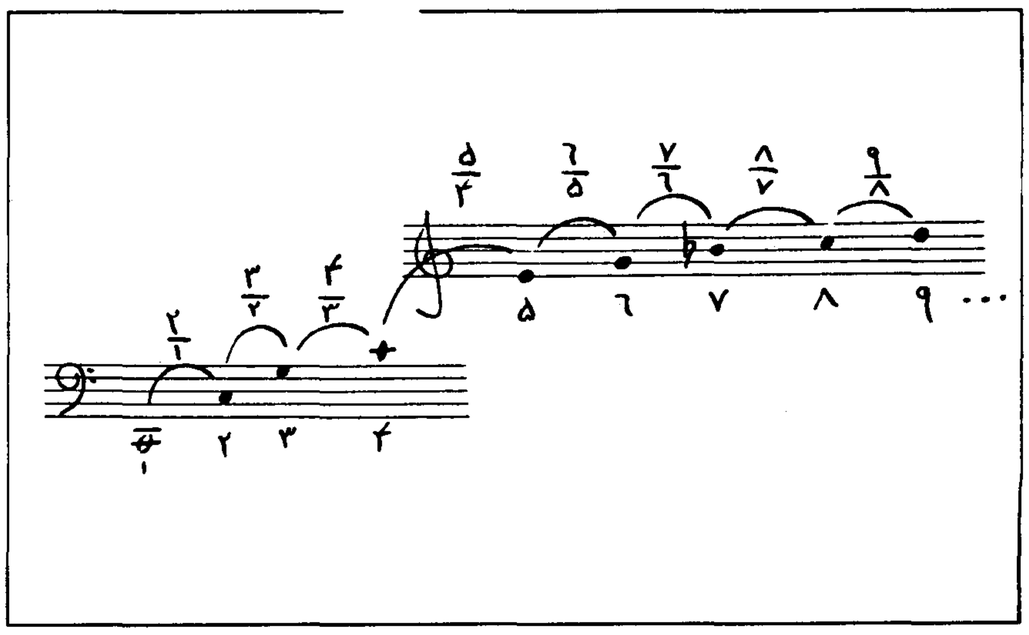
در فیزیک صوت (آکوستیک) فواصل یا ابعاد موسیقی را با اعداد کسری نشان می‌دهند و می‌دانیم صدای حاصل از یک سیم مثلاً نت «دو» خود از هارمونیکها یا صداهای فرعی بی‌شماری تشکیل شده است (مثل نور خورشید که خود از رنگهای مختلف تشکیل شده است).



فرکانس یا زیر و بمی این هارمونیکها به ترتیب نسبت به صدای پایه یا مبنا با اعداد ۱ و ۲ و ۳ و ۴ و .. متناسبند و هر چه این صداهای فرعی از صدای پایه دور می‌شوند شدت صدایشان کمتر می‌شود به طوری که گوش انسان تا حدود هارمونیک هفتم را می‌تواند تشخیص دهد. البته هارمونیکهای بعد از هفتم نیز در تمبر یا طنین صدا نقش دارند.

طبیعی است روابطی که بین صدای پایه با هارمونیکهای نزدیک به آن موجود است با طبع انسان سازگارتر خواهد بود.

در شکل زیر هارمونیک‌های صدای دو (ut1) با کسرهای معرف آنها نسبت به یکدیگر نشان داده شده است:



به طوری که ملاحظه می‌کنید نسبتهای هارمونیکهای فوق هر چه از صدای مبنا دورتر می‌گردند نسبت به یکدیگر پیچیده‌تر می‌شوند. به عبارت دیگر هارمونیکهای نزدیک به پایه دارای نسبتهای ساده‌تری هستند مثل $\frac{۲}{۱}$ و $\frac{۳}{۲}$ و $\frac{۴}{۳}$ و .. این فواصل با این نسبتها در گوش انسان خوش آیند هستند و به آنها فواصل مطبوع یا ملایم می‌گوییم و نوازندگان، سازهای خود را با احساس ملایمت و براساس این فواصل کوک می‌کنند.

این نسبتها که معرف ابعاد و فواصل موسیقی هستند در معماری و هنرهای دیگر نیز وضعی مشابه دارند. مثلاً نسبتهای $\frac{۳}{۲}$ و $\frac{۴}{۳}$ و $\frac{۵}{۴}$ و.. را در ابعاد اتاقها، کتابها، عکسها و غیره می‌بینیم. بنابراین رابطه‌ای از این نظر بین نسبتهای عینی و ذهنی برقرار است. اگر یک آهنگساز بتواند ذهنیتش را عینیتی صحیح ببخشد، یا با آن عینیتی که برخورد می‌کند رابطهٔ ذهنی درستی -با توجه به فواصل و ابعاد موسیقی- برقرار کند، طبعاً به دلخواه خود نزدیک شده است. پس اینکه ما می‌توانیم مشاهدات خود را بشنویم و شنیده‌های ما برایمان تصویر مبینی را ارائه دهند، چیزی طبیعی است، یعنی مغز ما به طور روشن این تجزیه و تحلیل را انجام می‌دهد. علاوه بر آن یک آهنگساز باتجربه در موقع کار همواره به این نکتهٔ حساس توجه داشته و هنگام نوشتن، به جنبه‌های نمایشی کار و به حالت نوازندگان ارکستر از نظر اجرا فکر می‌کند. یعنی تصویر نوازندگان را در اجرای قطعهٔ مورد نظر در ذهن خود مجسم می‌سازد. برای مثال، فیگورها و جمله‌های سازهای زهی را طوری آرشه گذاری می‌کند که از نظر اجرا دارای پزیسیون زیبایی باشد، یعنی با اندیشهٔ معماری گونه با موسیقی برخورد می‌کند.

قوهٔ تخیّل و تصوّر در آهنگسازی و بداهه نوازی یکی از عوامل سازندهٔ بسط و پرورش است. به کمک این نیرو، آهنگساز به ابداعات تازه‌ای دست می‌یابد و ذهنیات خویش را با صداهای موسیقی به تصویر می‌کشد. بدون شک چنین رابطه‌ای بین شنیدن و دیدن، مطلب تازه‌ای نیست و عملکرد بشر در بیان اندیشه و احساس به وسیلهٔ صداها، رنگها، مواد و غیره این موضوع را به اثبات می‌رساند. فارابی در کتاب موسیقی کبیر در مبحث «اقسام موسیقی و تأثیر آنها»، در این مورد می‌گوید:

«آهنگها به هر دو صورت از نهاد خود (ساختن و اجرا کردن) بر سه قسم‌اند:

قسم اول که بیشتر متداول است، برای انسان دلنشین و آرامش افزاست بدون آنکه توجه هنری را تحریک و جلب کند.

قسم دوّم همین صفات را دارد و علاوه بر آن قوهٔ تخیل و تصور ما را بر می‌انگیزد و تصاویری از اشیاء در ذهن ایجاد می‌کند. این قسم موسیقی افکاری را تلقین می‌کند و آنها را چنان بیان می‌کند که در ذهن ما نقش می‌بندد و شکل می‌گیرد.

تأثیر قسم اول را بر گوش می‌توان به تأثیر یک نقش تزیینی بر چشم

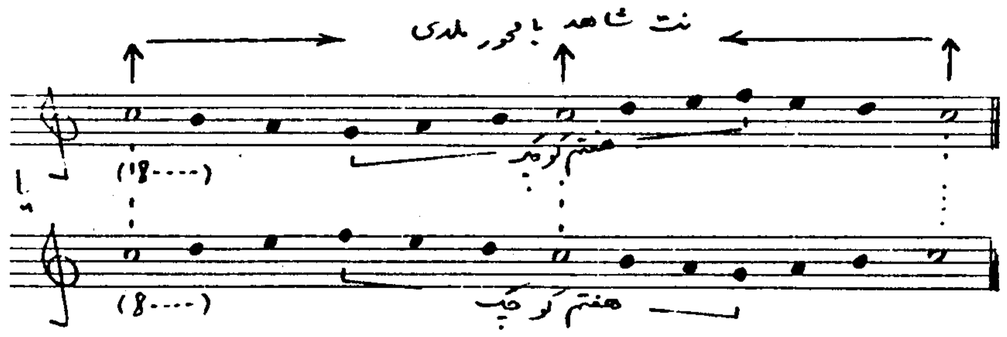
تشبیه کرد. در صورتی‌که تأثیر قسم دوّم شبیه تأثیر یک نقاشی تصویری بر چشم است. یک نقش تزیینی تنها برای چشم خوش‌آیند است؛ در حالی که یک تابلوی نقاشی علاوه بر آن، نهادهای موجودات، تمایلها، افعال، اخلاق و روحیات آنها را در ذهن مجسم می‌سازد، چنانکه بتها در زمانهای قدیم با اشکال و حالات خود، عملیات، ویژگیها و ارادهٔ الهه‌ها را به نظر بعضی از مردم مجسم می‌ساختند..»[۵].

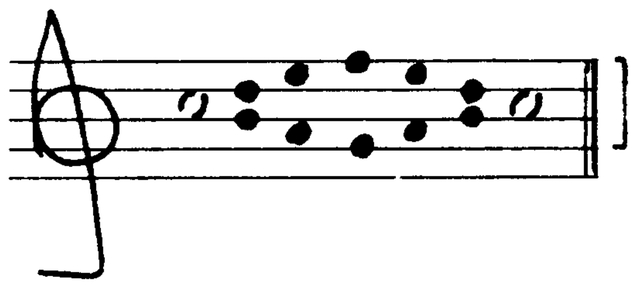
○ *دایرهٔ ملودی وگنبد و ترنج و دوبیتی*

حدود صوتی یا وسعت ملودی در مقامات و گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی حدود یک فاصلهٔ هفتم است و معمولاً این وسعت متناسب با دست‌باز، سیم و انگشتان دست در اجرای این گوشه‌ها در دو سیم‌ساز که با فاصله چهارم درست کوک شده باشد، است (البته در وضعیت ثابت دست).

نحوهٔ گردش ملودی طوری است که یک صدا بیش ازصداهای دیگر به گوش می‌رسد و این صدا در مرکز ملودی واقع می‌گردد یعنی ملودی بر محور آن به بسط و پرورش خود ادامه می‌دهد. به این صدا نت «شاهد» می‌گوییم و به طوری که به زودی خواهیم دید گردش نتها بر حول این محور (نت شاهد) گنبدی شکل خواهد بود.

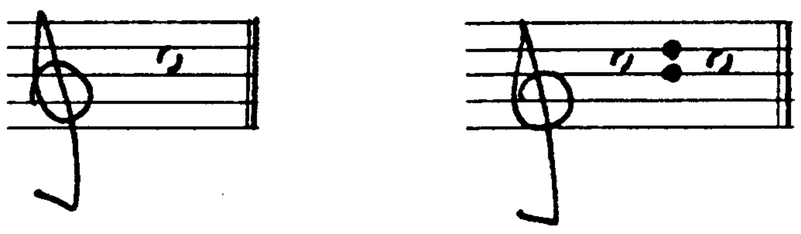
در دو شکل زیر نتهای مقام ماهورِ «DO» در حالات بالارونده و پایین‌رونده نسبت به نت شاهد که محور یا مرکز نتهای تشکیل دهندهٔ این مقام در مایهٔ اصلی (DO) است، نشان داده شده است:

حال اگر هر یک از این دو شکل را بر محور نت شاهد که در وسط قرار گرفته است ۱۸۰ درجه بچرخانیم شکل زیر حاصل می‌شود.

نت شاهد ممکن است در بعضی از جملات موسیقی در محور یک حدود صوتی پنج نتی واقع شود.

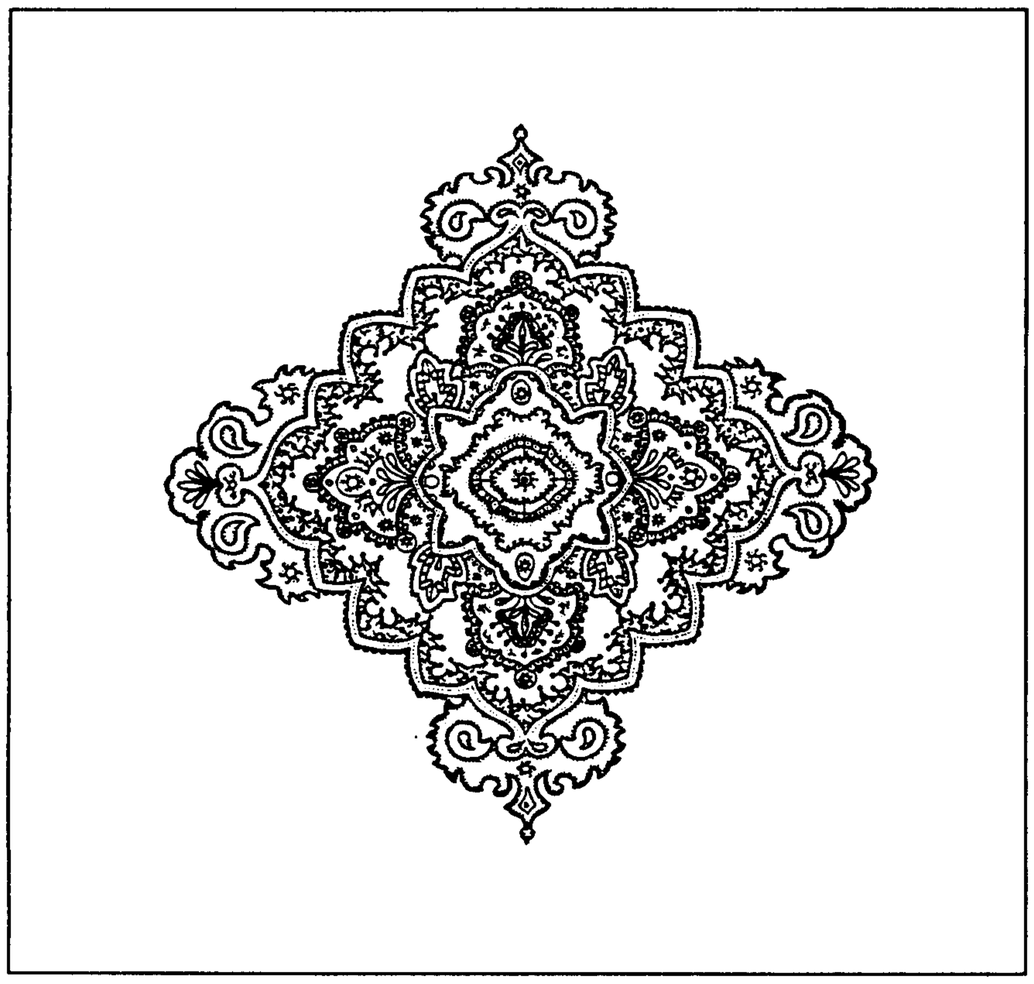


و گاهی نیز بر محور سه نت قرار می‌گیرد: بدیهی است که نت شاهد به

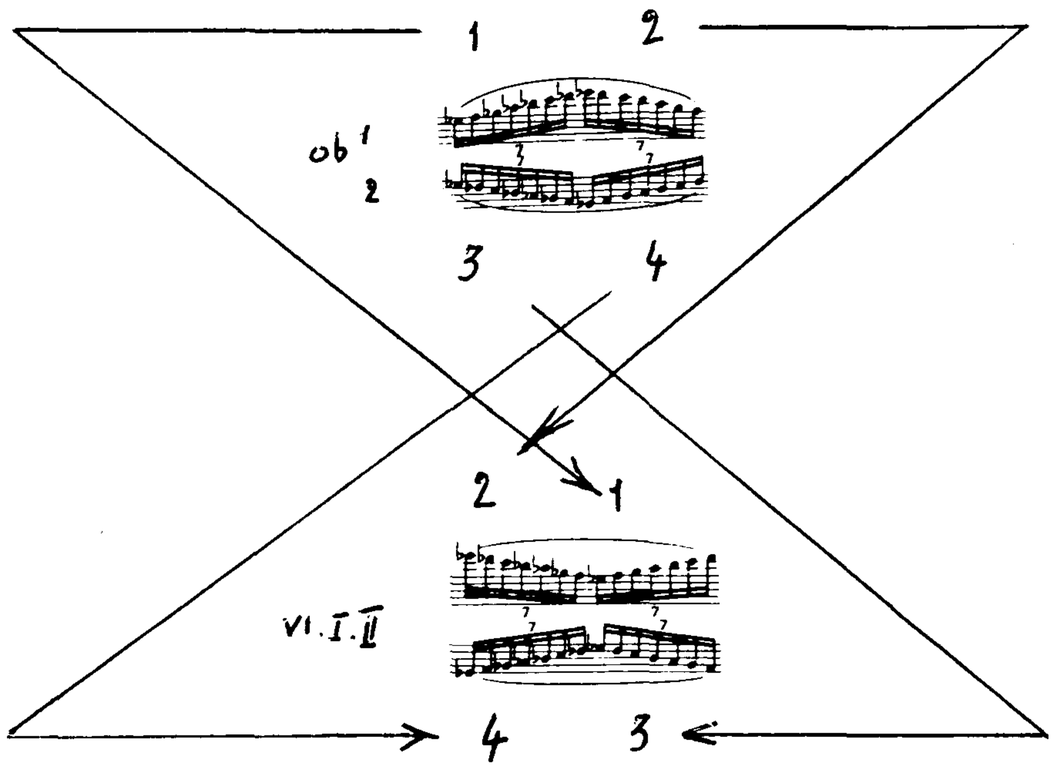
عنوان شروع و خاتمهٔ جملات نیز به دفعات شنیده می‌شود و شکل تنهای آن به عنوان محور یا مرکز ملودی مورد نظر است. در بسیاری از نغمه‌های موسیقی ایرانی این صدا اولین و آخرین نغمه است.



حال اگر شکلهای حاصله را بدون در نظر گرفتن پنج خط حامل در داخل همدیگر بر محور نت شاهد قرار دهیم شکل زیر به دست می‌آید:



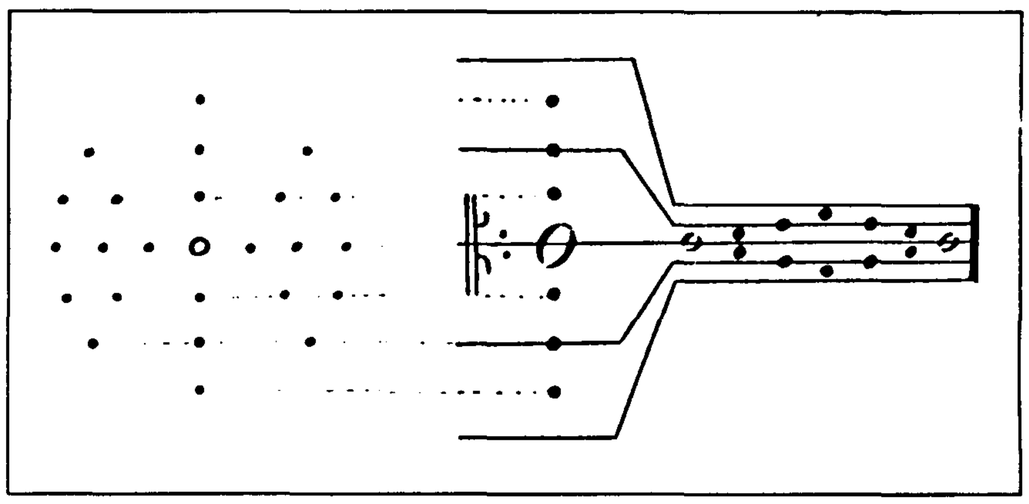
آیا این شکل را در طرحها و نقشهای قالیهای ایرانی نمی‌بینیم و این همان ترنج فرش نیست؟ ویا همان دوایر متحدالمرکزی که سقفهای گنبدی را تشکیل می‌دهد؟



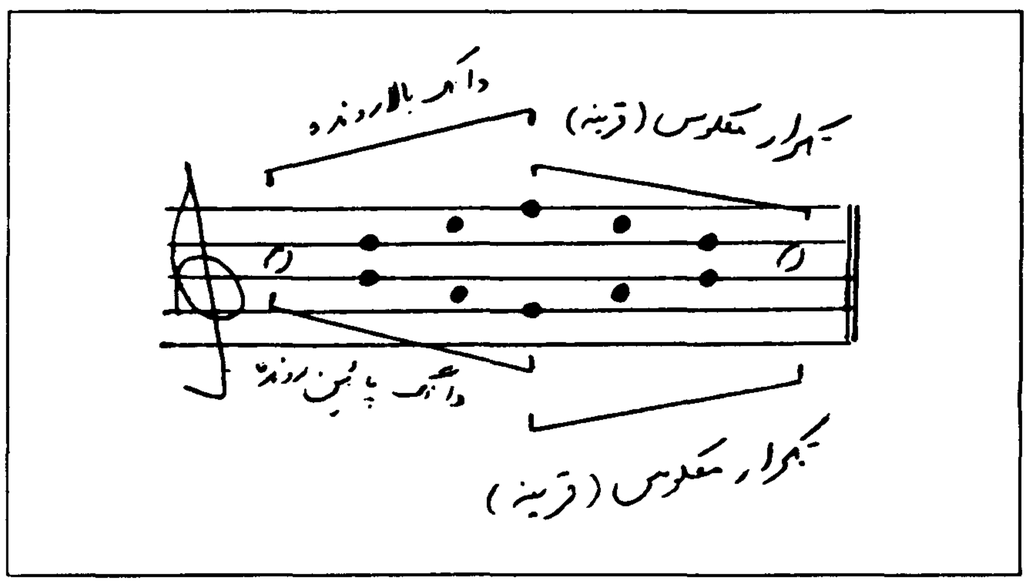
یادآور می‌شود که در موسیقی ایرانی این مجموعه صداها (ترنج) به صورت یک خط افقی شنیده می‌شود. یعنی صداها به طور پی در پی و به دنبال هم می‌آیند ولی در مشاهدهٔ ترنج فرش، این مجموعه با هم دیده می‌شود.

در شکل زیر وضع قرار گرفتن نتهای مقام ماهور بر محور نت DO بر روی دوایر متحدالمرکز ترسیم گردیده است که می‌تواند نموداری از سقفهای گنبدی باشد.

در حقیقت این گنبد یا ترنج در موسیقی از تکرار یا تقلید آینه‌وار (معکوس) دو دانگ یا تتراکورد بالارونده و پایین‌رونده که نسبت به هم حالت قرینه دارند تشکیل می‌گردد و هر یک از این دانگها معرف شعاع بزرگترین دایرهٔ ملودی است.



در ترنج فرش نیز این بسط و پرورش بر اساس قرینه‌سازی $\frac{1}{4}$ طرح ترنج است. بدیهی است که این $\frac{1}{4}$ ترنج با نام لچک در گوشه‌های فرش تکرار می‌گردد و در واقع از جمع این چهار لچک (براساس قرینه سازی)، ترنج وسط فرش تشکیل می‌شود که در اشعار دو بیتی و رباعی نیز چنین است و اکثر عبارات و جملات موسیقی هم بر همین اساس شکل می‌گیرد.



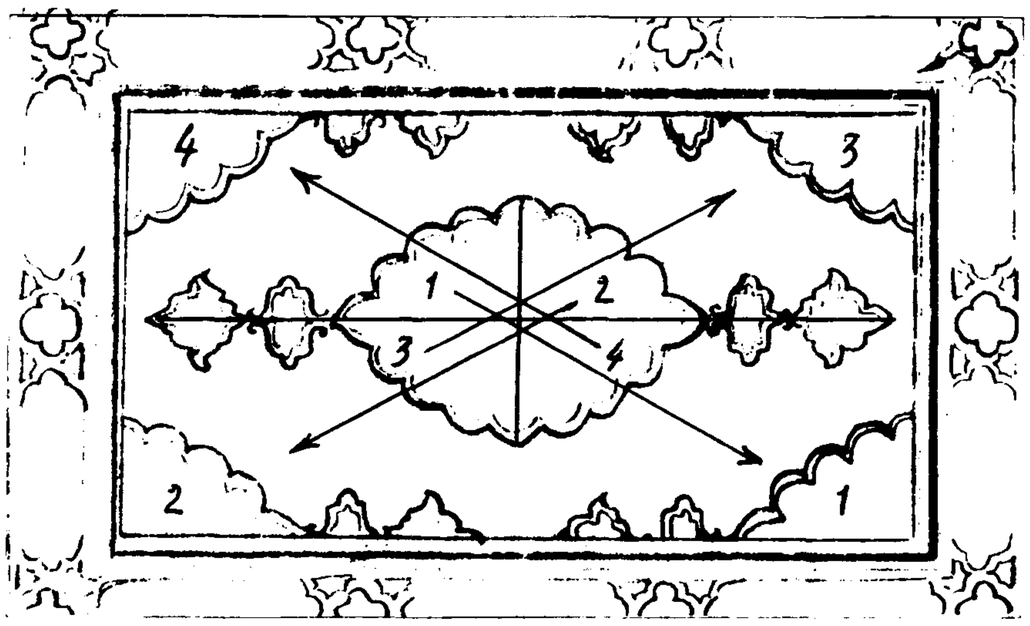
به مثال بالای صفحه که از قطعهٔ «پرستش بهار» اثر «ایگور استراوینسکی» استخراج شده است توجه کنید.

آیا با شکل A یکی نیست؟

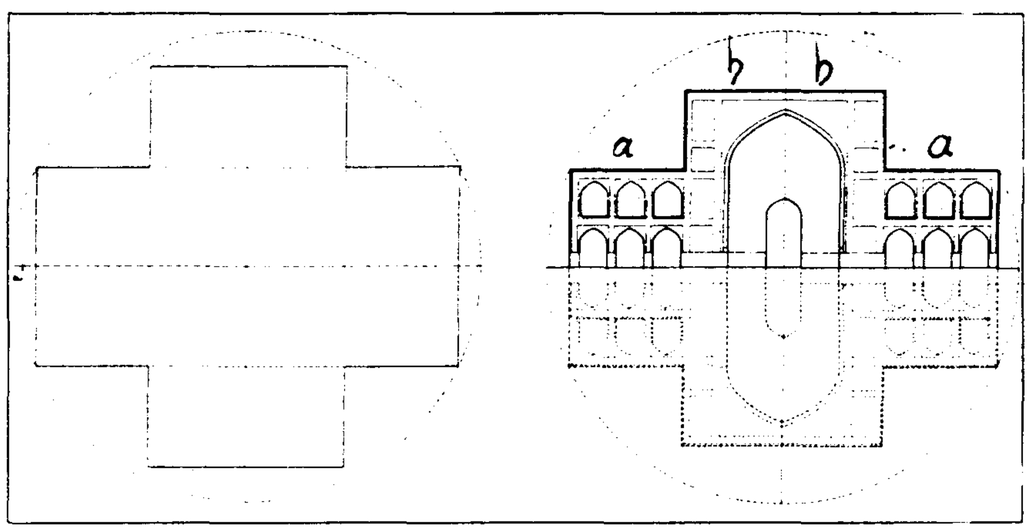
ملاحظه می‌شود که دو ساز بادی ابوا شکل ترنج گونه و سازهای زهی ویلن اوّل و دوم اجرای لچکها را به عهده دارند. مسلماً این یک امر اتفاقی نیست و «استراوینسکی» در طراحی آن همانند یک مهندس معمار عمل نموده است.

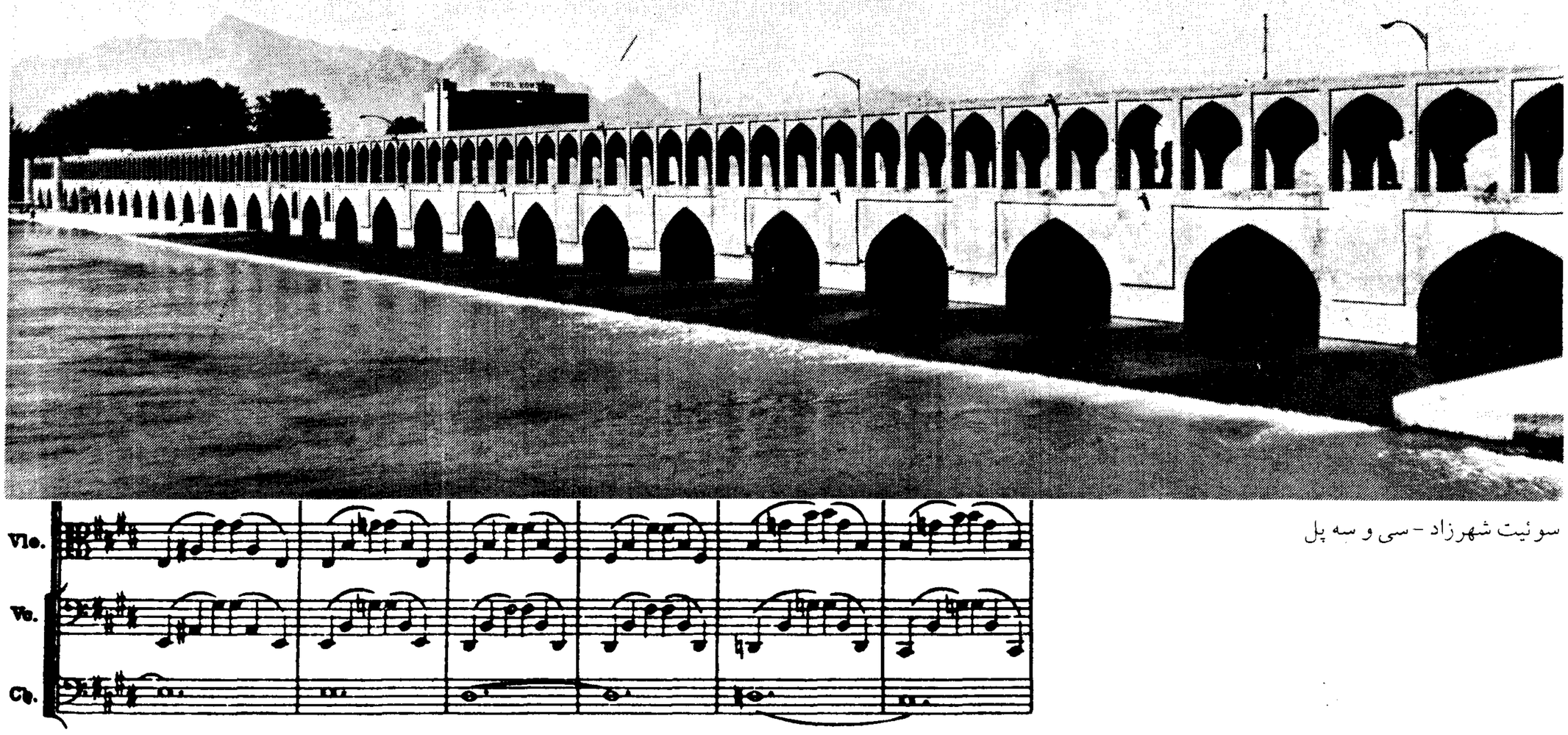
در معماری نیز در بعضی از ساختمانها این لچک به صورت قرینه تکرار می‌شود و در بعضی از این ساختمانها با ساختن حوض و استخرهای مناسب، تصویر بنا را بر محور سطح آب منعکس می‌کنند که خود تکرار وارونهٔ شکل ساختمان است. مانند شکل زیر و عمارت چهلستون اصفهان.

بدیهی است این نوع تقارن در بسط و پرورش تمها و نیم‌جمله‌ها و موتیفهای موسیقی نیز رایج است و همچنین است در شعر و هنرهای دیگر مثل تذهیب و کاشیکاری.



شاعر می‌گوید:





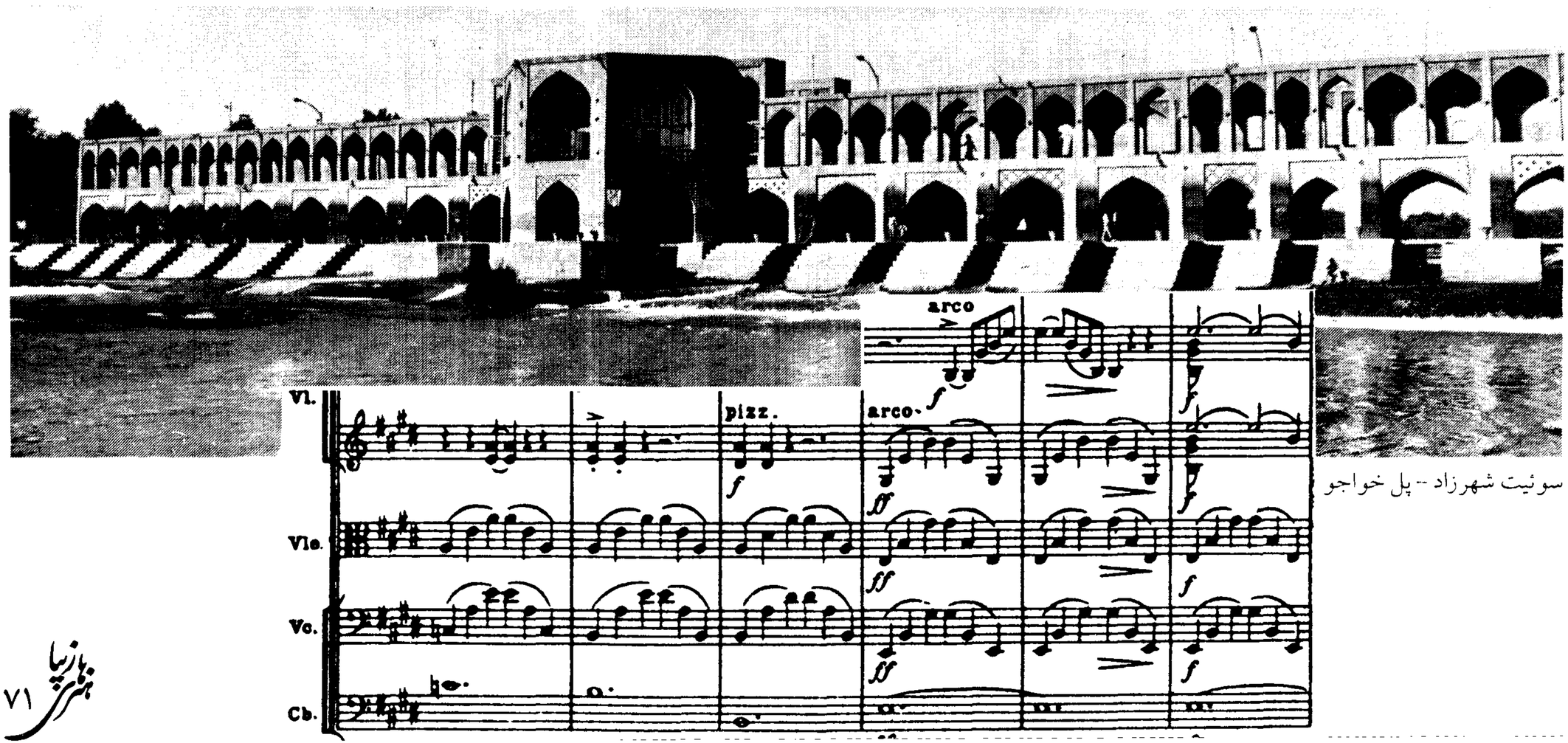
سوئیت شهرزاد - سی و سه پل

دلبر جانان من برده دل و جان من
برده دل و جان من دلبر جانان من

○ *تزیین و آرایش*

بسط و پرورش هنرها براصل تکرار و تقلید و قرینه‌سازی جریان می‌یابد. نقش تزیین و آرایش را نیز نباید نادیده گرفت. در تزیینات و آرایش هنرها خطوط منحنی نقشی مهم ایفا می‌کنند.

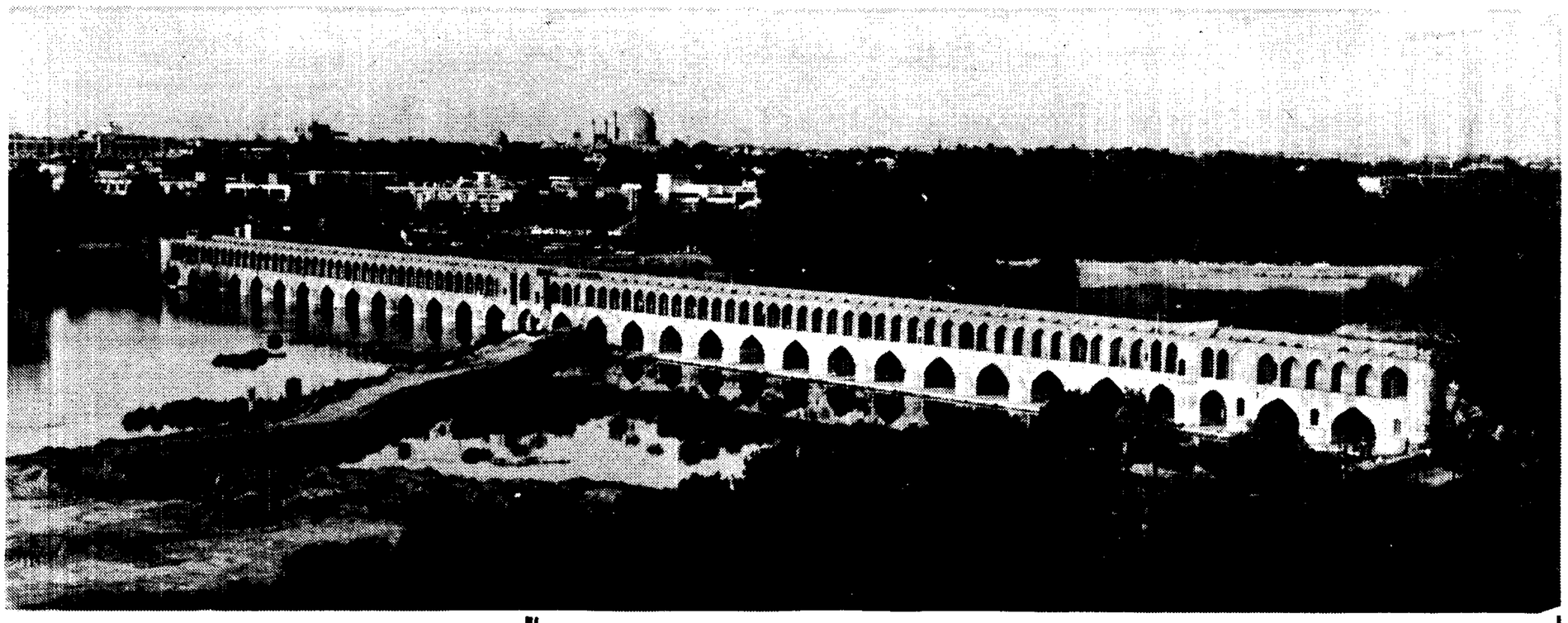
بایدگفت که اصولاً طبع زیبا پسندانهٔ هنرمندان از خطوط تیز و برّنده گریزان است و این امر بسیار طبیعی است زیرا بشر از اجسام تیز و برّان (که بیشتر از خطوط مستقیم تشکیل شده‌اند) خاطرهٔ خوشی ندارد، یعنی در تجربیات زندگیش از اجسام تیز و سخت به اشکال مختلف صدمه دیده است، شاید هنرمندان از خطوط مستقیم و تیز بیاد تیزی نیزه و پیکان و کارد و خنجر و شمشیر می‌افتند که در جنگها سینه‌ها و بدنهای انسانهای بی‌گناهی را دریده‌است. در طبیعت نیز چنین است. ما خطوط منحنی را در مناظر طبیعی می‌بینیم و همچنین اعضاء بدن موجودات جاندار از جمله انسان از خطوط یا سطوح منحنی تشکیل شده است. مثلاً سر، ابرو، چشمها و غیره که همه حالت قوسی و گنبدی دارند. و همچنین در نباتات و گیاهان نیز خطوط منحنی حاکم است. گلها و میوه‌ها حالتی صیقل یافته با خطوط یا سطوح منحنی دارند. این قوس و منحنی را در اکثر هنرهای دنیا به خصوص در هنر مشرق زمین می‌بینیم.



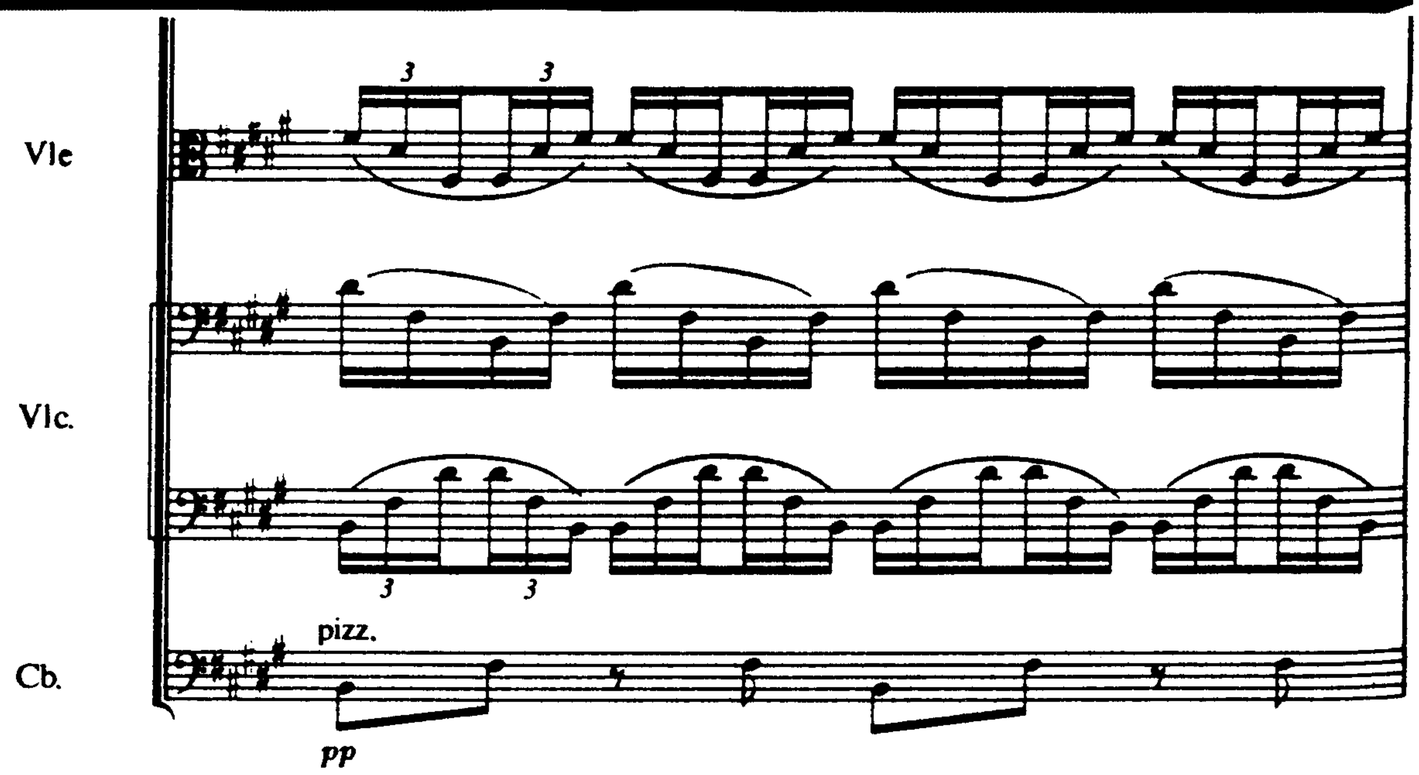
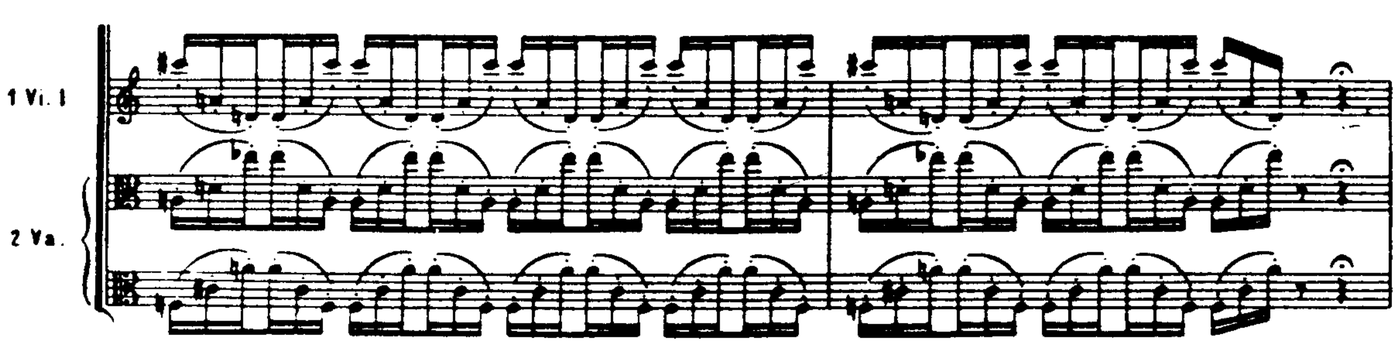
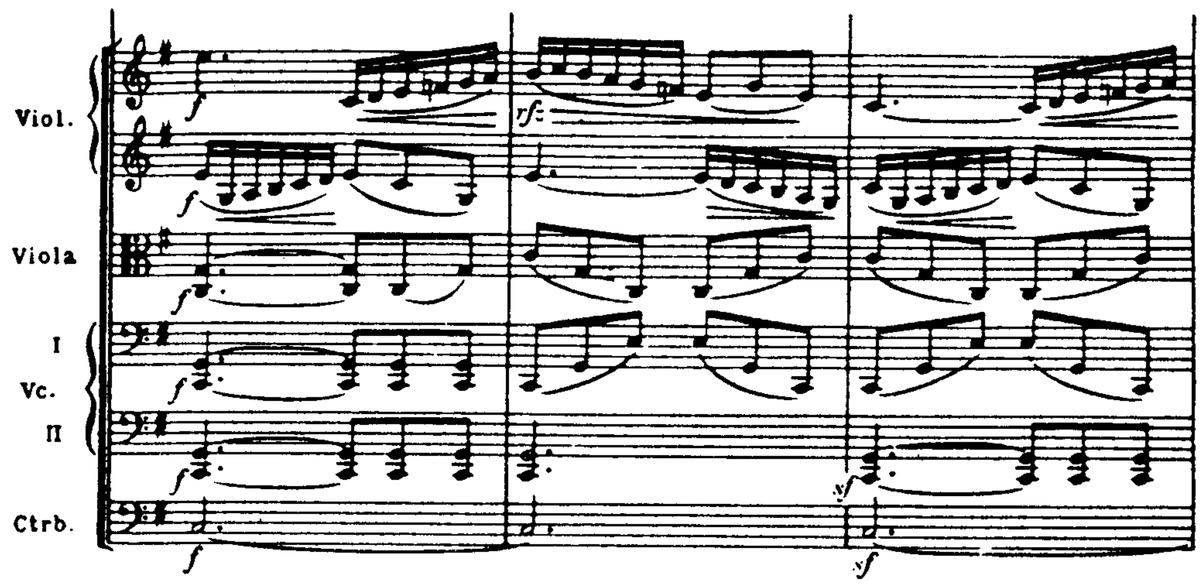
سوئیت شهرزاد - پل خواجو

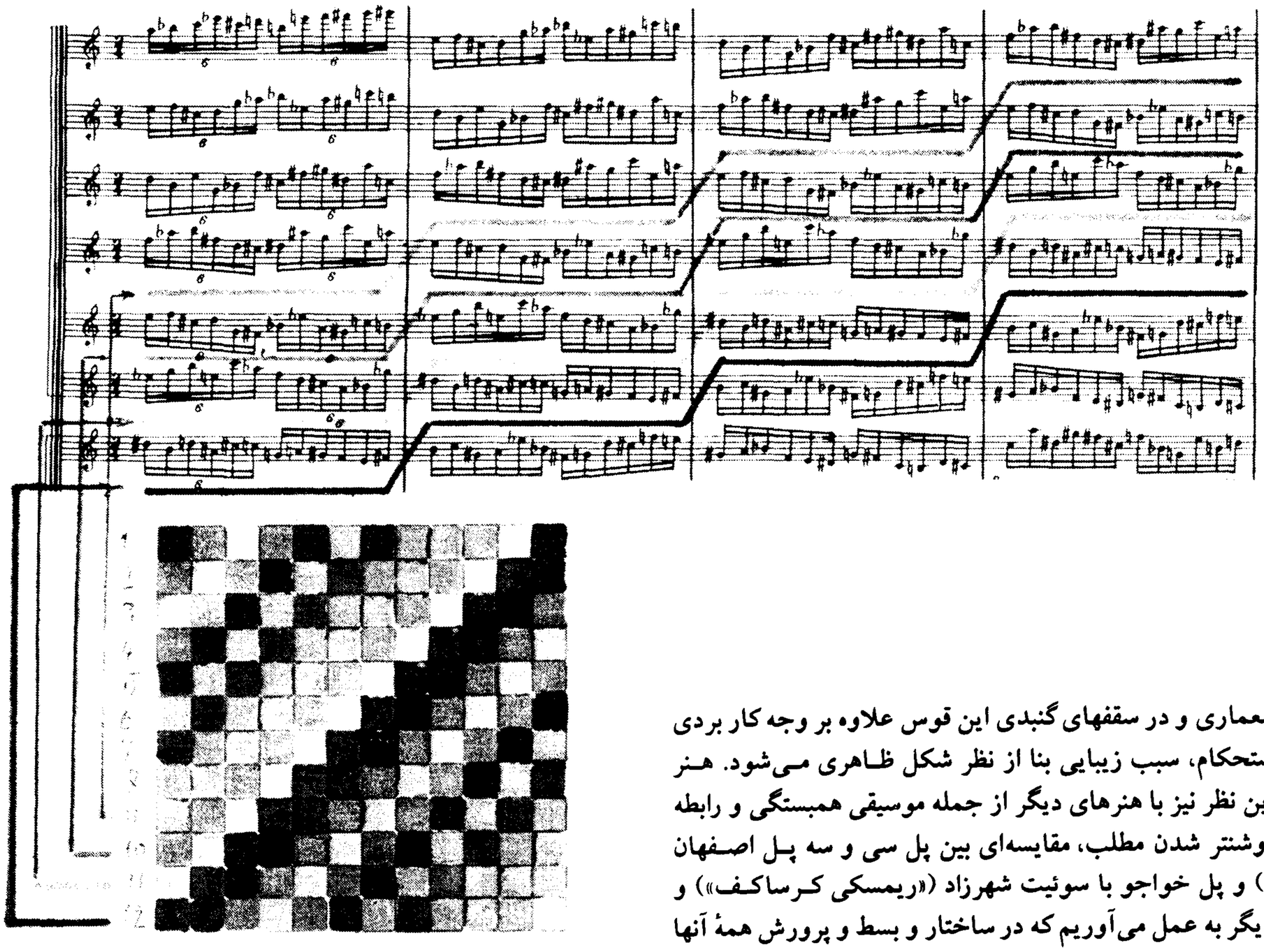
Fl. picc.
Fl. gr.
Fl. alto
Ob.
C. ing.
Cl. picc. in Re
Cl. in La
Cl. in Sib
Cl. bas. in Sib
Fag.
C. Fag.
muta in Fag. 4
Cor. in Fa
Tr. picc. in Re
Vl. I Solo
Vle. div.
2 Vc. Soli
senza sord.
6 Cb. Soli
senza sord.

استراوینسکی - از پرستش بهار



سوئیت شهرزاد - پل خواجو





در هنر معماری و در سقفهای گنبدی این قوس علاوه بر وجه کار بردی آن از نظر استحکام، سبب زیبایی بنا از نظر شکل ظاهری می‌شود. هنر معماری از این نظر نیز با هنرهای دیگر از جمله موسیقی همبستگی و رابطه دارد. برای روشنتر شدن مطلب، مقایسه‌ای بین پل سی و سه پل اصفهان (الله‌وردیخان) و پل خواجو با سوئیت شهرزاد («ریمسکی کرساکف») و آهنگسازان دیگر به عمل می‌آوریم که در ساختار و بسط و پرورش همهٔ آنها از خطوط منحنی و قوسی شکل به صورت مشابه استفاده شده است.

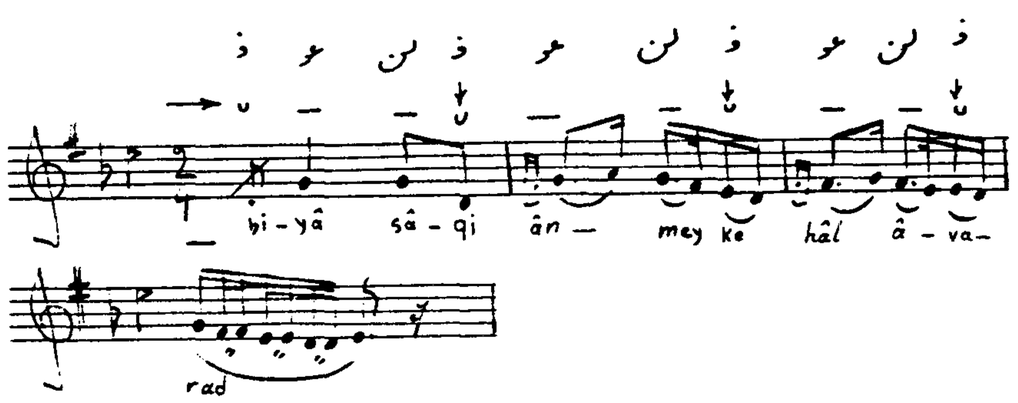
در این موسیقی دو دکافونیک (dodÅcaphonique) در هر میزان از ۱۲ نیم پردهٔ تعدیل شده به شکل دولا چنگ استفاده شده است که اگر نتهای هر میزان را به ترتیب از بم به زیر به دنبال هم قرار دهیم یک گام دوازده نیم پرده‌ای (گام کروماتیک= chromatic seale) به دست خواهد آمد. طراحی آهنگساز بیشتر به کار یک مهندس معمار می‌ماند. او نت‌های هر میزان را از یک بخش به میزان بالاتر در بخش دیگر منتقل کرده و این تکرارها را تا میزان ۲۴ (۲۴ ویلن شامل ۲۴ پنج خط حامل) ادامه داده و دوباره با ارکستراسیون دیگر تا میزان ۴۸ تکرار نموده است (درواقع با توسل به چنین تمهیدی ۴۸ میزان پرکار از یک قطعه موسیقی را بسط داده است). در مثال زیر فقط ۴ میزان از این موسیقی چند صدایی به منظور مقایسه تطبیقی با اشکال مشابه آن در معماری، جاجیم و گلیم‌بافی و هنرهای دیگر آورده شده است.

متذکر می‌گردد که مثالهای متنوع از این انحناها و قوسها و اشکال دیگر را در موسیقی ایرانی نیز به فراوانی می‌توان جست.

در موسیقی آوازی ایران وجود این منحنیها به صورت تحریرهای مختلف و متنوع، نرمش و زیبایی خاصی به ملودی می‌دهد، در حقیقت می‌توان گفت که این تحریرها به مثابه حاشیه‌ای زیبا و تذهیب کاری شده ملودی را در بر می‌گیرد و گاهی نیز تیزی و خشونت شعر را در موسیقی تعدیل می‌کند. مثلاً می‌دانیم که بحر متقاربی که فردوسی شاهنامه را در آن وزن سروده است، یک وزن حماسی و رزمی است ولی بسیاری از شعرای ایران، در این بحر، اشعار عرفانی هم سروده‌اند. مثلاً در این شعر حافظ که در گوشهٔ صوفی نامه یا ساقی نامه بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعول» خوانده می‌شود وجود تحریرهای متعدد آن از یکسو و بلند اجرا کردن هجاهای کوتاه آن از سوی دیگر سبب نرمش ملودی گردیده و تیزی هجاهای کوتاه آن گرفته شده است و در نتیجه شعر از حالت حماسی و رزمی به حالتی عرفانی و بزمی تبدیل گردیده است:

بیا ساقی آن می که حال آورد کرامت فزاید کمال آورد

ملاحظه می‌شود که هجاهای کوتاهی که در انتهای میزانها قرار گرفته‌اند (چنگهای آخر میزان) معادل با یک هجای بلند اجرا می‌شوند.



در خاتمه یادآوری می‌کند که در موسیقی ایرانی و در هنرهای بومی ایران به فراوانی می توان از انحناها و قوسهای متنوع و زیبا مثال و نمونه آورد. بررسی تحریرها و پیچشهای نغمه‌های موسیقی ایرانی و مقایسه تطبیقی آن با هنرهای بومی و سنتی دیگر نظیر معماری، نقاشی، مینیاتور، تذهیب، کاشیکاری، منبت کاری، قالیبافی، شعر، خط و غیره، خود بحث تحقیقی جالبی می‌تواند باشد. که امید است در آینده شاهد کارهای تازه‌ای در این زمینه‌ها باشیم.

1. Nuance

جایگاه موسیقی ایرانی در جهان

دکتر شاهین فرهت
استادیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا
گروه آموزشی موسیقی

عنوان بالا یعنی «جایگاه موسیقی ایرانی در جهان» دو معنی دارد. یکی این که در حال حاضر موسیقی ایرانی در میان دوستداران موسیقی و جوامع بین‌المللی جهان تا چند اندازه جای خود را باز کرده و چه جایگاهی دارد و دیگر اینکه این موسیقی از لحاظ اهمیت و ارزش هنری استحقاق چه مکانی را دارد؟ به عبارت دیگر حق و جایگاهش چیست؟ برای درک این مطالب، -بخصوص نکتهٔ دوّم- باید این موسیقی را شناخت و قدری بیشتر به آن دقت کرد. ملت کهنسال ایران، با فرهنگی مملو از بزرگترین و ارزشمندترین خصوصیات انسانی، دارای ادبیاتی بی‌نظیر است. ادبیاتی که چه از لحاظ زیبایی و لطافت کلام و چه از لحاظ ارزشهای معنوی، همتایی برای آن نمی‌توان یافت.

شعر در زبان فارسی جایگاه خاصی دارد که طی قرنها با آثار ارزشمندی تثبیت شده است. کمتر زبانی را در دنیا می‌توان یافت که طی سالها و یا بهتر بگویم قرنها، یا تغییر نکرده و یا تغییرات آن ناچیز بوده باشد. حتی در زبانهای مهم غربی همچون انگلیسی و فرانسه که میلیونها تن با آنها تکلم می‌کنند و دارای ادبیات و پشتوانهٔ فرهنگی غنی نیز هستند این تغییرات چشمگیر بوده است. به طور مثال، متونی را که «شکسپیر» چهارصد سال قبل برای انگلیسی زبانها و یا آثاری را که «ولتر» برای سیصد سال قبل فرانسویها نگاشته است اکنون به آسانی قابل درک نیست. به عبارت دیگر (به جز برای عدهٔ خاصی) آثار شکسپیر باید به زبان انگلیسی امروزی ترجمه شود تا برای همهٔ انگلیسی زبانها قابل درک باشد.

این مسئله در زبان فارسی به طوری دیگر است. یعنی ما اکنون زبان فردوسی، حافظ و سعدی را بخوبی می‌فهمیم. همان زبان ماست. در بیشتر موارد این معنی و عرفان ادبیات ماست که احتیاج به تفکر دارد نه لغات و اصطلاحات آن.

درمورد موسیقی ایرانی و خصوصیات شعری هم این چنین است و تا آنجا که از نظر تاریخی اطلاع داریم، اصول و پایهٔ موسیقی ایران آن چنان محکم بوده که اتفاقات و فراز و نشیبهای تاریخی نتوانسته است اساس این موسیقی را دچار دگرگونیهای بنیادی سازد و تغییرات آن بیشتر متناسب با زمان و ظاهری بوده است. به عبارت دیگر موسیقی ما نیز مانند شعر ما، همچون کوهی استوار بر جای باقی مانده است. برای اثبات این نظریه دلایل زیادی وجود دارد که به دو مورد از مهمترین آنها اشاره می‌کنم.

اول آنکه، موسیقی ایرانی دارای اساسی است که آن را همیشه نو و زنده نگاه می‌دارد و این اساس همان بداهه‌سرایی در موسیقی است.

می‌دانیم که موسیقی ایرانی دارای فواصل خاصی است که پایه و اساس شخصیت این موسیقی را تشکیل می‌دهد، و در نتیجهٔ این فواصل گامهایی به وجود می‌آید که بسیار جالب و منحصر به فرد است. از این جمله‌اند گامهای «ماژور» و «مینور» که با تغییراتی در موسیقی ایرانی وجود دارند.

موسیقی ایرانی از الحانی بسیار خوش‌آهنگ تشکیل شده که نوازنده و سازنده بر روی آن الحان بداهه‌سرایی می‌کنند. در نتیجهٔ این عمل، همیشه موسیقی نو به وجود می‌آید.

دلیل دوم ملودی در موسیقی ایرانی است، که بدون شک اهمیتی فوق‌العاده دارد. ملودیهای موسیقی ایرانی از جهت خط آوازی و منطق ملودیک منحصر به فرد است. به طور خلاصه می‌توان گفت که موسیقی ما مجموعهٔ این ملودی‌هاست که هر مجموعه به نام یک دستگاه و یا آواز معرفی می‌شود. هفت دستگاه موسیقی ایرانی که تشکیل شده‌اند از «ماهور»، «راست پنجگاه»، «همایون»، «شور سه‌گاه»، «چهارگاه»،

«نوا» و پنج‌آواز «بیات اصفهان»، «بیات زند»، «افشاری»، «ابوعطا» و «دشتی» هر کدام حال و هوای خاصی دارند.

ماهور، که اصل و اساس آن به گام «ماژور» بی‌شباهت نیست، لحنی بسیار مصمم و گاهی قهرمانی دارد، در همان حال همایون که نوعی «مینور» است از غمی عمیق سخن می‌گوید. درام این دستگاه دارای حالتی بسیار پر معنی است و تا حدی بیات اصفهان با آن شباهت دارد. باید گفت که جالبترین ملودی‌ها و حالات موسیقی ایرانی را می‌توان در این دو دستگاه یافت. در دستگاه شور، که برخی آن را بزرگترین و سر منشأ موسیقی ایرانی می‌دانند، احساسات مختلف و رنگارنگی را می‌یابیم، این دستگاه دریای بی‌کرانی است با فراز و نشیب‌های گوناگون. گام آن مدال است و دریای ملودی در آن موج می‌زند.

در حالی که چهارگاه لحنی حماسی و قهرمانی دارد و قدمت و عظمت تمها و موتیفهای آن مورد توجهٔ همهٔ موسیقی‌دانان بوده است، سه گاه بیشتر مجلسی است وبه اصطلاح، دنیایی‌تر است و نغمات آن بر دل مردم کوچه و بازار می‌نشیند. دشتی چنانچه از اسمش پیداست مربوط به دشت است و لحن آن خصوصی و غمگین. افشاری نیز تا حدودی چنین است، در حالی که لحن ابوعطا مانند پیری است که به زیباترین وجه ما را نصیحت می‌کند. گامهای مدال، افشاری، ابوعطا و دشتی در عین شباهت، از لحاظ اهمیت درجات با هم متفاوتند. در حقیقت همهٔ دستگاهها و آوازهای موسیقی ایرانی دارای چنین خصوصیاتی هستند. بیات ترک تا حدودی به ماهور شبیه است و دستگاه نوا برای خود حالتی یگانه دارد و همهٔ اینها دست به دست هم داده‌اند تا اقیانوسی از احساسات بشری را توصیف کنند.

از جهت فرم نیز موسیقی ایرانی جالب بوده و منطق خاصی در آن نهفته‌است. در شروع هر کدام از این دستگاهها، تم اصلی که نشان دهندهٔ شخصیت آن دستگاه است اجرا می‌شود (که در اصطلاح به آن درآمد می‌گویند)، بعد از این مرحله است که فراز و نشیبها توسط اجرای قسمتهای بعدی (که اصطلاحاً به آن گوشه می‌گویند) آغاز می‌شود. ما در این قسمت غالباً شاهد «مد» یا «مدولاسیون» هم هستیم که وارد شدن به مطلب و بررسی آن به طور دقیق، از گفتار ما خارج است و در آخر مراجعت به نغمهٔ اصلی (که در اصطلاح فرود نامیده می‌شود) شخصیت اصلی دستگاه را دوباره نشان می‌دهد. با کمی دقت می‌توان دریافت که فرم اصلی شاهکارهای موسیقی کلاسیک نیز در اصل همین است.

با مختصری که راجع به چگونگی موسیقی ایرانی بیان شد، به آسانی به این موضوع پی می‌بریم که موسیقی ما تا چه اندازه حائز اهمیت است و ارزش آن را با تمام وجود احساس می‌کنیم. ارزشی که کمتر از شعر فارسی نیست. حال با توصیفاتی که شد این سؤال پیش می‌آید که آیا این موسیقی جایگاه به حق خود را در جهان یافته است؟ متأسفانه جواب منفی است. نه‌تنها موسیقی ایرانی در جهان جایگاه خود را نیافته، بلکه بجز در مواردی خاصّ، معرفی لازم هم نشده است. اما نغمات موسیقی ایرانی در دراز مدت می‌تواند مورد درک و فهم عدهٔ زیادی در جهان باشد.

می‌دانیم که موسیقی، تجریدی‌ترین هنر ماست. برای مثال اگر آن را با شعر مقایسه کنیم می‌بینیم که برای درک یک قطعهٔ شعر حتماً باید آن شعر به زبان مادری سروده شده باشد، یا لااقل آن زبان را باید به خوبی فراگرفته باشیم؛ شعر اصولاً ترجمه پذیر نیست؛ گاهی که ترجمهٔ بعضی از شاهکارهای ادبیات فارسی را به زبانهای انگلیسی و یا فرانسه مطالعه می‌کنم، می‌بینم که لااقل نیمی از لطف، معنی و زیبایی خود را از دست داده است یعنی شعر در ترجمه گاهی اساس فضای خود را به کلی از دست می‌دهد. اما موسیقی چنین نیست و با آموزش می‌تواند به صورت بنیادی حس و فهمیده شود.

مگر نه این است که شهرت آثار آهنگسازان بزرگ جهان چون «باخ»، «بتهون»، «شوبرت»، «چایکوفسکی» و دیگران از مرزهای زادگاهشان گذشته است؟ موسیقی ما نیز چنین قابلیتی را دارد. این یک ادعا نیست، بلکه من آن را بارها امتحان کرده‌ام. چه نزد شاگردان موسیقی مدارس مختلف در خارج از ایران و چه در سالنها و محافل گوناگون، تأثیر موسیقی ایران را بر روی شنوندگان حس کرده‌ام، و این همه و همه به خاطر پشتوانهٔ غنی موسیقی ماست.

آیا موسیقی ما آن گونه که باید و شاید به جهان و جهانیان معرفی شده است؟ متأسفانه بازهم جواب منفی است.

همه می‌دانیم که موسیقی ما حتی در خود ایران آن طور که باید معرفی نشده است، چه رسد به دیگر نقاط جهان!

برای اینکه این هنر والا به جهانیان معرفی شود، موسیقی‌دانان ما باید نهایت کوشش خود را به کار گیرند. این امر از عهدهٔ یک نفر خارج است و کلید آن همکاری و یاری تمامی موسیقی‌دانان ایرانی است. آنچه همهٔ هنرمندان یک جا باید داشته باشند، صداقت و ایمان است و تنها در این صورت است که موسیقی ما جایگاه واقعی خود را ابتدا در ایران و سپس در دیگر کشورها خواهد یافت.

با شرحی که رفت می‌توان به جرئت اذعان کرد که موسیقی ما قابل و تواناست و می‌تواند در قلب جهانیان جای گیرد. امّا آیا جایگاه به حق خود را یافته است؟ راه در پیش است و باید برای نیل به آن جایگاه بکوشیم.