□ مقدمه

با رشد نسبی ضرورت و نیاز به تدوین و نگارش رسمی ذخایر بازمانده از میراث فرهنگ و هنری، نیاز به گردآوری اطلاعات و تنظیم روشنگرایانهٔ آن نیز رشد می کند. نفوذ گستردهٔ تبعات تمدن مغرب زمین، گسترش ارتباطات، دگرگونی ماهیّت فرهنگ قدیمی و تغییر دیدگاه ها در نگرش ها، روند جدید تحقیق و خلاقیّت، درکنار این ضرورت مطرح می شوند. «رسمی کردن» فرهنگ و ذخایر آن، نه به صورت کاری اداری و بی روح، بلکه به صورت اقدامی آمیخته با شور و عشق در جهت تنظیم جریانات اندیشگی، و باروری سریع آنها در جامعه انگاشته می شود. در این مسیر، و با توجّه به سیر تحوّلاتی که آخرین بازماندهٔ حیات مردمی فرهنگهای سنتی قدیم را تهدید می کند، ضرورت رسمیت بخشیدن و تثبیت کردن میراث باقیمانده از مآثر فرهنگی فخیم گذشته به صورت صحیح و مطمئن، بیش از پیش نمودار است؛ در کشورهای دیگر پا به پای رشد خودآگاهی جمعی و بازیابی مبانی تفکّر، این کار انجام شده و هنوز هم ادامه دارد. رسمیت و تثبیت، از عینی ترین هنرها شروع می شود و به ذهنی ترین هنرها که دارای فرم سیّال و بافت پیچیده هستند، ختم می شود و آخر این هنرها، موسیقی است.

موسیقی ایرانی که به خاطر عمق موضوعی، بار تاریخی و پیچیدگیهای ماهوی در سیر پر از تجریدی ترین هنرهای مشرق زمین است، کمتر از سایر هنرها توفیق تثبیت صحیح در دورهٔ حاضر را یافته است. گذشته از وجود دائمی عوامل قوی و بازدارنده در اجتماع، ماهیّت ذاتی این موسیقی نیز شرط است. به یاد بیاوریم که از زمان ابن غیبی مراغی (قرن نهم. هـ) به بعد و نضج گرفتن جریان تفکیک اجباری نظریه و عمل از یکدیگر (در روند تکامل موسیقی)، ذخایر متون معتبر و مکتوب بسیار اندك شده و در دورهٔ معاصر عملاً به صفر رسیده است. آنچه مهم که بعد از عبدالقادر مراغی یافت می شود، تنها حاشیه نویسی هایی است که با یکدیگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● سید علیرضا میرعلی نقی

یادداشتی پیرامون فرهنگستان زبان و موسیقی ایران

کلیات موسیقی در ایران

واژگان، معادل سازی و...

در سطح کار اختلاف دارند نه در موضوع؛ و اکثر نوشته های دیگر نیز کلّی گویی هایی هستند که محمل فهم تاریخی خود را از کف داده اند، و اکنون به سختی قابل با زیابی و شناخت هستند. امحای تدریجی و عمیق فرهنگ های شفاهی (Oral Traditian) مشرق زمینی در قرن اخیر، بسیاری از آخرین کلیدهای مربوط به فهم این مفاهیم را نیز به قعر دریای فراموشی همیشگی افکنده است. امروز، بازیابی و ادراك صحیح بسیاری از مفاهیم فوق، اگر محال نباشد بسیار مشکل است و این از اصلی ترین خساراتی است که جامعه برای تعلّل خود در قبال کار خطیر «رسمیت بخشیدن، تثبیت و کتابت» فرهنگ خویش، پرداخته است.

از اوایل قرن شمسی حاضر، با تأسیس «فرهنگستان» و سازمانهای تابعهٔ آن، سعی در پایه ریزی چنین کاری در حدود امکان به طور نسبی انجام شد. نتایج مثبت یا منفی کارنامهٔ فرهنگستان، هرچه باشد، خالی از یک نکتهٔ شایسته تأمل نتواند بود و آن، زیر سیطره بودن جریانات واژه سازی و واژه یابی به تبع سیاستهای روز بوده است. بدون این که منطق معتبری از لحاظ انتخاب درست موضوعی، گرایش سنجیده موضعی یا رعایت غرزی، مبانی زیباشناختی قومی درکار باشد؛ به عبارت دیگر، جریان واژه سازی در این مسیر، عملاً بیشتر بر متغیّرات است تا ثوابت مطلق که دارای ظرفیّت های متغیّر نیز باشند. البتّه هر سنگ بنایی برای امور هنری نمی تواند الی الابد بی تغییر بماند امّا هر سنگ بنایی درست، الی الابد بر اصولی ثابت استوار است.

□ بررسی اجمالی روند واژه سازی در موسیقی ایران:

کوششهای انجام شده در راه پژوهش موسیقی ایرانی به شیوهٔ سیستماتیک، سابقه زیادی ندارد. موسیقی تمدّن ایرانی در سیر تکامل خود ـ تا حدود قرن هشتم و نهم هجری که آخرین تألیفات بزرگ آن در دست است ـ با آمیزه ای از تعلیم شفاهی و متون معتبر در اصول نظری و مبانی حکمی به اضافهٔ درك محضر روحانی استاد حقیقی هنر، پیش رفته و به

نمونه های آکادمیک غربی خود شباهتی نداشته است. این روند، با کم شدن تدریجی قدرت معنوی آن، تا اواخر دورهٔ قاجار ادامه یافت و آخرین اساتید موسیقیدان و موسیقی شناس که توانستند آثاری از خود را در صفحات گرامافون به یادگار بگذارند، آخرین راویان باقیماندهٔ ما ترك از هنر سنتی قدیم ایران به شمار می آیند. این استادان، خود شفاهی دانانی بزرگ بودند و بعضاً در مهارتهای اجرایی به جایگاه های درخشانی رسیده بودند، به همان علتی که شرحش گذشت، بسیار بیشتر از آنچه که امروز تصوّر می رود متکی به غریزه بودند، این خصیصه به اضافهٔ روستایی مسلکی بیش از حدّ آنها و عدم تمرینشان درتضارب آرا و افکار (که باعث مرور دائمی مبانی فکری و نموّ آنها می شود)، موجبات امحای تدریجی جانداروی حیاتی در این شجرهٔ قدیمی را فراهم ساخت. هنرهای سنتی ایرانی دارای ماهیّتی هستند که تفکر دایم و انضباط فردی و نقد مدام و کوشش تمام را می طلبد؛ و در تجدید عهد دایم هنرمند باهنرش، ادامهٔ حیات می دهد. این تجدید عهد به معنای تجدید مبانی، تجدد خواهی و یا بدعت گزاری نیست. تجدید عهد، به نوعی، مجاهدت در تمرکز هوشیارانه برمفاهیمی است که بنابر جنبهٔ قدوسیّتشان، دارای لایه های پیچیده و باطن عمیق هستند و در تذکر دایم، درهر زمانی، جایشان را در ذهن و روان هنرمند سنتی بازمی یابند.

خشکیدن جریان حیاتی این تجدید عهد در هنرمندان نسل بعد، موجبات امحای تدریجی هنر سنت را بین «تودهٔ خواص مخاطب» پدید آورد. حتی غریزهٔ بسیار قوی و احساسات عمیق و تعمد خالصانهٔ بزرگترین اساتید معاصر هم نتوانست هیچ کدام از آنها را از پدیده ای که امروزه اصطلاحاً به «غرب زدگی» موسوم است کاملاً نجات دهد. در واقع، اساتید معاصر از لحاظ مطلق گرایی شان نسبت به هنر سنت قابل مطالعه نیستند، بلکه از لحاظ نسبت دوری شان (و نیز نزدیکیشان) به جریانات ناشی از گرایشات منورالفکری غربزی و تقلیدی از غرب، قابل سنجش هستند. جریانات تقلیدهای خام و مطالعه نشده از فرهنگ چند قرن گذشتهٔ مغرب زمین، شاخه های گوناگونی از گرایشات جدید موسیقی را پدید آورد و در مسیر زمان، گذشته از پدید شاخه های متعدّد و به ظاهر متفاوت، اغتشاشی گسترده (و گریز ناپذیر) را در فرهنگ شفاهی ـ نیمه رسمی موسیقی، پیش آورد. بدین ترتیب که بسیاری از کلمات متروك شد؛ بسیاری مهجور ماند، باقیمانده در مواضعی غیر از مواضع اصلی خود به کار برده شدند و وجه تسمیه غلط همراه کاربردی غلط تر، جا افتاد و نیز تعدادی واژه و ترکیبهای واژگانی «جدید ساخت» پدید آمد و این فراورده نیز در سه شاخهٔ متروکات، مهجورات و معمولات (باز هم در موضع غیر صحیح و بدون عمق) وارد شد که اغتشاش در «وضع الالفاظ»، اغتشاش در «وضع المواضع» را در پی داشت و در حال حاضر، برنامهٔ مفیدی که اصطلاحاً «تفکیک موضوعی انواع موسیقی درایران» نامیده می شود، به همین خاطر، معوّق و معلّق مانده و غیرعملی به نظر می رسد. بافت پیچیدهٔ اجتماعی و روانشناسی فردی خاص موسیقیدان ایرانی نیز در این «عملی نشدن» عامل بسیار مؤثری است که نباید دست کم گرفته شود. در هر حال، عدم دسترسی به سلسله مکتوبات درست و کامل که در آن اصول مبانی هنر سنتی (تا جایی که ظرفیت های کتابت اجازه می دهد و می تواند دور از اقلیم خاص فرهنگ شفاهی باشد) تعریف شده باشند و هرجزء در کلّی وحدت یافته و منسجم، ارتباطی منطقی با جزء دیگر داشته باشد، زمین مساعدی برای کشت حلقهای هرز اغتشاش فکری نسل جدید آماده می کند. نتایج تبعی چنین عارضهٔ تأسف آوری، نیازی ندارد که در دهه های بعدَ ظاهر شود. علایم آن در همین زمان حاضر نیز به شدّت مشهود و ملموس است.

□ واژه سازی های جدید در اقلیم هنر سنتی موسیقی ایران:

در عنوان بالا، عبارت «هنر سنتی موسیقی» آمده و نه «موسیقی سنتی» که این خود نیز از ترکیبات جدید ساخت معاصر است؛ و قدمتی بیش از بیست و پنج سال ندارد و پیش از آن نیز تاکنونی سابقه نداشته است. ظاهراً تأکید بر «سنّت» را در این اصطلاح بیست و پنج ساله از آن رو آورده اند که رو در روی «بدعت» قرار گیرد؛ و گویا تا بحال موفقیّت چندانی هم نداشته است!! توجّه به مفهوم اصلی و عمیق واژهٔ «سنّت» نیز مهم است که نباید با برداشتهای سطحی یکی شود. عبارت «هنر سنت (سنّتی) موسیقی» به عنوان «سر عبارت مبدا» برای توضیح انواع دیگری است که به تبع شرایط تاریخی ـ سیاسی قرن اخیر به وجود آمده اند و با هیچیک از نمونه های موجود در قرون گذشته شباهتی ندارند؛ و نیز از جریان «سنت» موسیقی در ایران جدا هستند و کیفیتی وارداتی دارند. طلایه دار این نوع موسیقی، کلنل علینقی وزیری است که بانی موسیقی نوین ایران به شمار می آید و از چهره های برجسته نهضت های منورالفکری بعد از مشروطیت است. «موسیقی» پیشنهادی وزیری که آمیزه ای تجربی ـ ذوقی از الحان ایرانی و فرنگی بود، بنا به شرایط مساعد راه خود را به زودی باز کرد و با کمکهای عوامل دولتی ـ اداری، مدت زیادی در صدر برنامه های فرهنگی به عنوان موسیقی رسمی مملکت به ثبت رسید. نخستین مکتوبات تهیه شده و انتشار یافته در قرن حاضر ـ در موسیقی ایران ـ به قلم او و شاگردش روح اله خالقی است. پشتکار اینان در رسیدن به اریکهٔ فرهنگ رسمی و جهدی که برای انتشار آراء خود داشتند (بخصوص خالقی)، بیشترین تأثیر را بر حیات معاصر موسیقی در ایران داشته است و در چند دهه، نسلهای مختلف شاهد انزوای کامل هنر سنتی اصیل

بوده اند. غریزی بودن اساتید سنتی، نجابت اخلاقی و گوشه گیریشان، دور بودن از محافل آکادمیک و بیگانگی با ثبت و ضبط و نداشتن ذهنیت گردآورندگی و نگهداری، نقاط ضعف اینان در مقابل جریان جدید به شمار می رفت. از پایان دورهٔ زمامداری وزیری (حدود ۱۳۲۵) و آغاز دورهٔ زمامداری خالقی (اوایل سالهای ۱۳۳۰)، جریان موسیقی نوین ایران از حالت غرب مآبی تأکیدی و آشکارش تا حدی خارج شد وظاهر رسم توجه به مختصات ملّی موسیقی را پیش گرفت. تنی چند از نوازندگان سنتی و سازهای سنتی شان اجازهٔ ورود به «ارکسترها»را یافتند و ... امّا هنر سنت موسیقی به شکل فاخر و اصلی گذشته دیگر قابل تکرار نمی توانست باشد. مظاهری از توجه به مأثر سنتی که در این دوره انجام می شد، در قیاس با دوران قبل، از توجه عمیق به ماهیت معنوی این هنر تهی بود و در واقع، صورت ظاهری آن (و باطنی اش را) به نفع تجربیات نوین خود مصادره می کرد. مانند کمانچه ای که استاد اصغر بهاری در ارکسترهای رادیو می نواخت، و تکنیک هایی که از پیانو و ویولون و کلارینت بر سنتور و کمانچه و نی تلقین و تکرار می شد. شاید جریان واژه سازی نیز مسیری شبیه به این داشت، معادلهای فرنگی (اکثراً فرانسه) تا حد امکان حذف شدند، تقلیل یافتند و برای آنها معادل فارسی تراشیده شد. ترکیبات جدید به وجود آمد و واژه سازی چندی نیز انجام شد (که البته بیشتر قراردادی بود نه بازپایی شده). مثال: «ما صورت را (در برابر La Voix) مخصوص انسان گرفته، صدا را (در مقابل Leson) برای کلیه صداهای موسیقی و آوا (در برابر Le Bruit) برای صداهای غیرموسیقی انتخاب کرده ایم. صدا نیز به معنی اصلی خود که انعکاس صوت است خواهد بود ...» (وزیری ـ تئوری موسیقی ـ بخش اوّل).

□ واژه هایی که تا سالهای سال ـ و هنوز ـ به همان صورت فرنگی خود به کار می روند:

تئوری	Theory	(مبانی نظری)
نت	Note	(یادداشت موسیقی / اکثراً به معنای صدای معیّن موسیقی: مثلاً نت دو)
موزیک	Music	(در مقابل موسیقی! مجله ای هم با بیست سال سابقه انتشار به نام «موزیک ایران!» داشتیم)
اکتاو	Octave	(فاصله هشتم / وزیری کلمه «هنگام» را معادل آن گرفته است)
باس	Bass	(منطقه بم در موسیقی: آواز سازها)
آرشه	Bow/ Arco	(کمان مخصوص سازهای زهی / عبارت «آرشه کمانچه» امروزه خیلی راحت مصطلح است)
سنکپ	Syncop	(کشش از ضرب ضعیف به ضرب قوی و بالعکس / وزیری کلمهٔ «تازش» را معادل آن ساخته است)
گام	Gamme	(توالی هشت صدای موسیقی پشت سر هم به صورت یک دور کامل) شباهت آهنگ فارسی آن با کلمه معادل خود موجب جا افتادنش شده است.
تریوله	Triolet	(اجرای سه صدا در مدت معین اجرای دو صدا / وزیری: «سه بری»)
دیز	Diese	(علامت مخصوص نیم پرده بالا بردن صداها / وزیری اصطلاح «برشو را برای آن وضع کرد که نه خود زیادْ آن را به کار برد و نه به کار می برند)
بمل	Bemal	(علامت مخصوص نیم پرده پایین بردن صداها / وزیری: «فروشو» و همان شرح)
دوبل	Double	(به معنی جفت / وزیری: «دولا» برای دولادیز، دولابمل و دولا خط و ... که این نیز جا نیفتاد)

□ واژه هایی که به صورت اختلاطی ـ اقتباسی ساخته شده اند و ترکیبی نامتجانس (از هر جهت متجانس) از واژگان فارسی و غیر فارسی هستند. نظیر عبارت «فواصل آرمونی ور» به معنی فواصل هماهنگی پذیر (آرمونی ور همانند دانشور!) که عنوان یکی از مقالات بلند کلنل علینقی وزیری است. شماری از این اصطلاحات:

«... درجات گام را هر کدام نامی است که باید فراگرفت. ما هم فارسی آن را و هم کلمات اقتباسی ای را که در تمام زبانهای موسیقی [؟] استعمال می شود بیان می کنیم (همان کتاب، ص ۴۱):

نمره درجه	اسم به فارسی	فارسی اقتباس شده از لاتین
۱	پرده	Tonik
۲	رو پرده	Rutonik [!؟]
۳	میانین	Mediant
۴	زیر نمایان	Zirdominont [!؟]
۵	نمایان	Dominant

۶	رونمایان	Rudominant [؟!]
۷	محسوس	Sansible
۸	هنگام	Octave

ناهنجاری چنین اقتباساتی، از آنجا که از ترکیب عناصر نامتجانس حاصل شده و دارای عمق معنایی نیست، بلافاصله در پاینویس همین مطلب به قلم مؤلف (وزیری) آشکار می شود: «... سلیقه من این است که چون لفظ پرده را به معنی دیگر استعمال می کنیم، اینجا تنیک و روتنیک را اقتباس نموده، مابقی را فارسی خالص بگوئیم و از همین رو، «مد» (Mode) و «تن» (Tone) را در فارسی وارد کرده‌ایم.» (همان کتاب ـ همان صفحه) این ناهماهنگی های شدید و آشکاری که مولود فقدان مطلق بینش زیباشناسی و توجه به ابتدایی ترین مبانی معنایی است، از قلم استادی «پیشرو و بدعت گذار» تراوش می کند که سالها در سمت استاد و مؤلف، در دانشگاه تهران، تدریس زیباشناسی را به عهده داشت و از همین دانشگاه درجه استاد ممتاز را گرفت. با این حال او هم به تبعیت از بخشهای دست نخوردهٔ غریزهٔ سنّتی ممسوخش، گاه اصطلاحاتی درست و زیبا را وضع می کند. مانند «انگاره» برای بخش یا بخشهایی از یک نغمهٔ الگویی موسیقی که به طور معین و روشن، طرح و بافت آن مورد نظر است. گاهی هم (در این مورد بیشتر) بنا به فارسی سره پرستی مرسوم دورهٔ خویش، در مقابل بعضی کلمات فرنگی، کلماتی فارسی را پیدا کرده و معادل قرار می دهد که درک مفهوم آنها تنها با خواندن آثار خود او و پذیرش قراردادی این جعلتارها ممکن است. وگرنه این کلمات «یافت شده» را نه تنها معادل دقیقی از لحاظ منطق ترجمه و بنیانهای فنی موسیقیایی (که در فرهنگهای شرقی و غربی دنیا تا دنیا اختلاف دارند) نیستند، بلکه کاملاً در موضع وهم و ابهام قرار دارند و «معانی» بر آنها از بیرون تحمیل می شود و از درونشان نمی جوشد. نظیر واژهٔ «هنگام» در مقابل Octave (فاصله هشتم) و کلمهٔ «همآنی [هم آنی]» در مقابل Accord ـ که شاگردش خالقی، با گرایش معتدل تر و معلومات فنی قوی تر از زبان فارسی، «معادل کمتر مبهم «توافق» را پیشنهاد می کند.» «معادلی» که با نمونه قبلی خود تنها در قرب و بعد نسبت به موضع ابهام اختلاف دارد. در هر صورت، موضع وزیری (به عنوان سرسلسله و شاخص ترین چهرهٔ نهضت تغییر و بدعت و تجدد خواهی) با مغرب زمین، نه تنها از سرشناخت و عمق نیست، بلکه از سر شیفتگی خالصانه هم نیست، بلکه از موضع انفعال و پریشانی در مقابل این تمدّن است و تاکنون هیچ منبع مکتوب یا مصوّتی که بنیان های علمی ـ یا لااقل حسّی ـ گزینشهای درهم و بر هم استاد را در این «انتخابها» (گاه صرفاً غربی ـ گاه خالصاً ایرانی لیک بدون نسبت معنایی عمیق ـ گاه اقتباسی و اختلاطی نامتجانس از ایرانی و غربی و گاه کاملاً دلبخواهی) معلوم کند، در دست نیست. برای نمایان ساختن تبعاتی از مورد آخری که بین الهلالین آمده، نمونه هایی نقل می شود: (تئوری موسیقی ـ مصطفی پورتراب ـ صفحه ۸۲ ـ ۸۳):

کم سنگین Larghetto/ سنگین Largo/ بیش سنگین Larghissimo / گران Grave/ شکوهان Maestoso / آهسته Lento/ بیش آهسته Lentissimo/ پیش روان Andantio / روان Andante/ بیش پای Sostenuto / آرام Adagio/ کم تند Allegretto / تندپویان Allegro Moderato/ پویان Moderato/ شوبان[!]Agitato / شادان Brioso / تازان Vivace/ تند Allegro / شیوا[؟] Veloce /دوان Presto/ میوان [؟!] Mosso/ زیوان [؟!] Animato/ بیش تازان Vivissimo/ بیش دوان Prestissimo/ بیش تند Allegrissimo .

تنداهای تعیین شده در جدول بالا از کتابها ومترونوم های مختلف گرفته شده و اصطلاحات فارسی که تا حدود زیادی معنی و مفهوم اصطلاحات ایتالیایی معمول برای تنداهای مختلف موسیقی در جهان را دارد، به وسیله متخصصان موسیقی در فرهنگستان زبان ایران انتخاب شده است. (همان کتاب/ص ۸۳).

در اینجا بدون این که قصد نقد و مداقهٔ کوششهای متخصصان در فرهنگستان باشد، چند جمله ای نقل می شود، از قلم یکی از مطرح ترین و مطّلع ترین چهره هایی که در پنجاه سال اخیر، باصلیّت ایرانی در مغرب زمین به تحصیل موسیقی کلاسیک پرداختند و در آن رشته تخصّص دارند. در نقد و نظر کوتاهی که بر کتاب «نگره کامل موسیقی» دارد (اثر ژاك شایه و هانری شلان. ترجمه پروی پرکشلی ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ ۱۳۵۴)، می خوانیم:

«... ما، علمی را با اصطلاحاتی می آموزیم که پایه گزارش نیستیم... مسئله در این است که اصول آموختن تئوری موسیقی غربی برای ما، در حد کمال قابل قبول، بدون دخالت شخصی ثانی که می توان او را استاد یا راهنما گفت، اگر محال نباشد بسیار مشکل است. به دلیل این که علم تئوری موسیقی غربی هیچ گونه رابطهٔ ذهنی و فکری با ما یا ریشهٔ اجتماعی در ما ندارد، و به طور کل فرق بسیار عظیمی بین این فرهنگ با فرهنگ موسیقی ما موجود است. در تئوری موسیقی مغرب زمین، نکات مشترك با موسیقی ما بسیار اندك و محدود است و تازه، آنجا که شباهتهایی به وجود می آید، در ماهیّت قضیه متفاوت است. به دلایل بسیار زیادی از این دست، هنرجوی ایرانی در فراگیری تئوری موسیقی غربی به شهادت همه اساتیدی که سالهاست تئوری تدریس کرده و می کنند با مشکلات زیادی روبرو می گردد که حل غالب آنها بدون کمک شخص ثانی بعید به نظر می آید و بدون شك یکی از دلایل رشد بطئ موسیقی بین المللی در سرزمین ما عدم شناخت و درك صحیح از تئوری موسیقی است و این قولی است که متفق برآنند. (نگاه

کنید به: ناصری، فریدون. «مروری بر تألیفات موسیقی در ایران». کلک، دوره ۳ ش ۲۸ (تیر ۱۳۷۱): ۲۱۹ـ ۲۲۰)

باتوجّه به این که عبارات بالا، آن هم از قلم مطلع ترین و فرهنگی ترین شخصیت گروه «آهنگسازهای تحصیل کرده»، به خودی خود گویا و روشن است، از شرح و تفسیر بیشتر در می گذریم و می پردازیم به ذکر نمونه هایی دیگر ازهزم های جزم شدهٔ «فرهنگ مدارها»یی که همواره به آسانترین راه متوسّل می شوند و با همه حسن نیت و خیراندیشی های گهگاهی ای که دارند، انتخاب دم دست ترین و خامترین «نامعادل ها» را برای تمویض یا توارد مفاهیم در یک فرهنگ، کافی و وافی می بینند:

بازآوایی	Resonance
آلش	Alteration
پرده ـ تنا[!]	Ton
تناداد	Tonalite
ره آوا	Melodie
آمود	Mode
هشته	Octave
آدیله	Accord
کلید	Cle/ Clef
آتنایی	Atonal
تندا	Movement
سازگانی	Harmonie
فامی	Chromatique
چارتار	Tetraeord
تناواز	Diatonique
هشیور	Sensible
افزوده	Augment
تناوار	Diatonique
کاسته	Diminue
آدیله هفتم دامگار[!]	Dominante
چنگانه[!]	Arpege
آموداد	Modalite
تندا (واژه پیشنهادی فرهنگستان)	Tempo
تناگر	Tonique
حرکت (واژه پیشنهادی فرهنگستان)	Movement
نهش	Position
نوده[؟!]	Nuance
همبانگی	Consonance
نوفه	Bruit
بمین[!]	Basse
هنگ	Rhythm
آمودگری	Modulation
ترانهی	Transposition
زنگ	Timbre
برواخته	Accentue
بروا	Accent
چنگیده (آدیله)[؟!]	Arpege
پنج تار	Pentacorde
برتناگر	Sun Tonique
چهاروازه [؟]	Quartolet
نیتانگر[!]	Sous Tonique
دووازه	Duolet
بردامگار	Sun Dominante
دیز دوباری[!]	Double Diese
نیدامگار	Sous Dominante
گفتار هنگیده[!]	Parler Rythm
ناجوهیده	Disjoint
همجوهیده [!!]	Conjoint
سانبانگ	Synonyme
گروهک	Grupetto

(نگاه کنید به: شایه، ژاك، شلان، هانری. «نگره کامل موسیقی». ترجمه پری برکشلی. تهران. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۴، ۳۱۷ص)

نقل از پیشگفتار مترجم:

«... ترجمهٔ اصطلاحات خاص موسیقی کوشش شده تا آنجا که ممکن است از واژه های معمول فارسی استفاده شود مانند «بزرگ» (Majeur) «کوچک» (Mineur) «افزوده» (Augmente)».

بعضی از اصطلاح ها مانندBruit (به معنی سر و صدا در مقابل Son، صدای موسیقی) تا به حال در فارسی به کار نرفته است. نه واژه ای معادل آن داریم و نه از خود کلمه استفاده شده است. در این موارد لازم بود یا از واژه های قدیمی که در زبان فارسی امروزی معمول نیست استفاده کنیم و یا این که واژه نوینی برای آن بسازیم. برخی اصطلاحات خارجی مانند هارمونی، تنالیته و غیره، امروزه در زبان فارسی معمول شده است که شاید به کار بردن آنها در ترجمه کتابهای موسیقی از نظر بعضی، چندان نادرست نباشد. ولی این کار یک مسئله اصولی را مطرح می کند که آیا در ترجمهٔ یک کتاب تخصّصی باید اصطلاحات خاص آن را نیز به فارسی برگرداند یا به استفاده از اصطلاحات خارجی اکتفا کرد. در مورد اوّل این امید هست که با ترجمه اصطلاح ها. کم کم زبان فارسی در زمینه های علمی، فنی و هنری نیز توانا شود و برای همگان قابل درك گردد. در مورد دوّم بیم آن می رود که روز به روز به شمار اصطلاح های خارجی افزوده شود و زبان خاصّی برای هر رشته به وجود آید. به علاوه، اگر قرار باشد روش دوّم را برگزینیم و همان اصطلاحات خارجی را بدون ترجمه به کار بریم این سئوال پیش می آید که اصطلاحات کدام زبان را معمول کنیم. مثلاً

کلمه «اکور» در زبان فرانسه اصطلاحی است برای اجتماع چند صدا با هم، که در زبان فارسی با تقلید از نگارش کلمه، آن را «آکورد» گویند؛ درحالی که در زبان انگلیسی همین اصطلاح «کورد» نامیده می شود و کورد در زبان فرانسه به معنای سیم است! و اگر هم هر دو اصطلاح معمول شود چندی نمی گذرد که زبان فارسی، مخلوط درهم و نامفهومی از همهٔ زبانها می گردد. از طرف دیگر هم اصطلاح علمی، فنی یا هنری در زبانهای مختلف مشتقات زیادی دارد که بنابر قواعد خاصّی از آن ریشه ساخته شده است. اگر بخواهیم همه آن مشتقات را به زبان خارجی در فارسی بیاوریم ارتباط دستوری آنها در زبان ما قطع می شود و بر اشکالات موجود می افزاید. مثلاً اگر واژهٔ «اکسان» به فارسی ترجمه نشود ناچار باید مشتقات آن را مانند Accentuation و Accentue و غیره را نیز در فارسی وارد کنیم [؟] برای خواننده همانقدر ناآشناست که اگر برای خود آکسان واژه ای فارسی برگزینیم. با توجه به این مطالب، در ترجمهٔ این کتاب به عنوان آزمایشی راه نخست را برگزیدم و کوشش کردم اصطلاح های فنی این کتاب را با مشورت اهل فن به فارسی برگردانم ... با تشکر از زحمات استاد ارجمند آقای دکتر [محمود] حسابی و دیگر دوستان ...» (همان کتاب، ص ب ـ د).

غرض از ذکر این مورد نسبتاً طولانی، نه تنها اجتناب از هرگونه نقد و تفسیر است، بلکه خود آینهٔ تمام نمای تناقضات و ناهماهنگیها و بی ریشگی های خویش است. نزدیک بیست سال از انتشار این کتاب می گذرد و هنوز حتی یک نمونه از واژگان پیشنهادی مؤلف دانشور آن بین شاگردان ایرانی در رشته موسیقی کلاسیک غربی، از جا افتادگی لازم برخوردار نشده و اینها نیز علیرغم پیوسته «ملّی»ای که در ظاهر دارند، بسیار بیگانه تر می نمایند تا اصل خارجی آنها. چراکه آن واژگان از عمق بستر تاریخ تحوّل و شکل گیری تفکر و فرهنگ همان کشورهای سازنده اش نشأت گرفته و متناسب با احتیاجات همان فرهنگ، دارای عمق و معنا شده است و معانی و مشتقاتش از درون خودشان جوشش دارد و از بیرون بر آنها تحمیل نمی شود. به طوری که یادگرفتن اصل آنها برای شاگردان ایرانی تبار، بسیار راحت تر و سودمند تر و مفید به فایده تر است تا تحمیل این موارد درشتناک و بی عمق بر ذهن جویا و پویایشان. نکتهٔ بسیار مهم تر که باید مورد توجه قرار گیرد این است که جوهرهٔ فرهنگ، ترجمه پذیر نیست و در ترجمه می میرد. صرف لغت «ترجمه» فقط به معنای معادل یابی نیست. نواهای موسیقی مانندی که در قالب های مختلف ترکیبات صوتی ناهنجار در چند دههٔ اخیر، گوش باطن ما را آزرده و فرسوده کرده است، ملغمه عجیب و غریب همین «موسیقی ترجمه ای» است که نه موسیقیدانان ایرانی هشتاد سال پیش اگر می شنیدند، آن را ایرانی می دانستند و نَه مغرب زمینی ها می توانند هویت فرهنگی و ماهیتش را تشخیص دهند! در بافت به هم پیچیده و بسیار متنوع جامعهٔ ایران، که اساس ساختار، کهن نظام فکریش بر عمق تأویل و جستجوی کهن الگوها (Archtypes) ست، این امور آزمایشی هیچگاه موفق نبوده تنها وضع را بیش از پیش مغشوش تر کرده است.

نکته مهم در «ترجمه»های این چنینی، ماهیّت خود زبان فارسی است که با وجود غنای بی حد و ظرفیت های به راستی متنوعش، اصالتاً برای شعر و ادب ساخته و پالیده شده است تا برای علم و فن و فلسفه و امور علوم معقول. از همین روست که اکثر دانشمندان ایرانی تألیفات مهم خود را به عربی می نوشته اند و ما در اینجا بدون اینکه تعبّدی در واژه گزینی عربی به جای غربی داشته باشیم، متذکّر می شویم که این نوشته ها با مختصر اطلاعی از زبان عربی، کاملاً برای فارسی زبانانی که ادبیّت و عربیّت نسبی ای داشته باشند قابل فهم است و درثانی، بسیاری از واژگان و ترکیب های عربی در کتابهای موسیقی قدیم، معادل های فارسی درست و دقیق نیز دارند که به آنها اشاره خواهد شد.

در تذکر بحث قبل، این نکته را نیز بایستی یادآور شد که واژه گزینی و معادل سازی، در دو حیطهٔ «علم» و «هنر»، یکسان پاسخ نمی دهند. در حیطهٔ اوّل ممکن است به طور نسبی مفید باشند ولی در حیطهٔ دوّم معمولاً اینطور نیست.

شادروانان: دکتر محمود حسابی و دکتر مهدی برکشلی از کسانی بودند که به این مهم اهتمام ورزیدند. گزینش واژهٔ «بسامد» به جای تواتر عربی و فرکانس خارجی، گزینش اصطلاح «واهلش ساختمانی» در مقابل Structural Relaxation و انتخاب واژهٔ بسیار مناسب «فاراب» [برگرفته از نام حکیم ابونصر فارابی فیلسوف و موسیقی شناس بزرگ ایرانی] برای واحد سنجش فاصله لگاریتمی موسیقی [واحد پیشنهادی فارابی، معرف نسبت خاصی که لگاریتم آن برابر ۰/۰۰۲۰۹ است]، از کارهای نیکوی این بزرگوار است.

بیش از گذشته مؤکد است که واژه گزینی و معادل سازی های بدعت گرایانه، نه تنها کمکی به انتقال درست ماهیت حقیقی آن فرهنگ نمی کند، بلکه این لغات و اصطلاحات بی ریشه، با اصل زبان نیز مخلوط می شوند و گذشته از خدشه دار کردن آن، درک عمیق و صحیح از هر واژه، ترکیب، تأویل اصیل آن و مشتقات درستش را نیز بسیار مشکل و گاه غیرممکن می سازند. اگر هنرجوی شرقی، موسیقی کلاسیک غرب را می آموزد (کما این که نگارندهٔ این سطور نیز خود زمانی از این جرگه بوده است)، باید دریابد که در حال فراگیری موسیقی یک فرهنگ بیگانه و بسیار متفاوت با فرهنگ خویش است. پس ناگزیر و ناگریز باید زبان خارجی ای را که مهد پرورش ادبیات مکتوب این موسیقی بوده نیز بیاموزد تا مستقیماً با مغز و قلب آن مرتبط شود و قابلیت ورود به عالم باطنی آن موسیقی، فرهنگ و پدیدآورندگانش را پیدا کند. در غیراین صورت، هرکوشش

دیگری آب در هاون کوفتن است.

به نظر می رسد مشکل اصلی فرهنگ امروزی و برنامهٔ اصلی فرهنگستان زبان ایران، دربارهٔ وضع اصطلاحات موسیقی امروزین ایران باشد. در این مورد همانطور که در مقدمه نیز اشاره شد، چارهٔ اصلی را نه ادبا و واژه پردازان تعیین می کنند و نه متخصصین و موسیقی شناسان. نسل ادبای اصیل موسیقی شناس و موسیقیدانان ادیب به معنای حقیقی، در فرهنگ سنتی قدیم مدتهاست که منقرض شده است. اگر کسانی هم هستند که ادعای میراث داری آنها را داشته باشند متفنّن های نیمه جدّی هستند که اکثراً صورت بندی درست و دقیقی از لحاظ ذهنی ندارند و تعاریفشان بیش از آنچه علمی و منسجم باشد، ذوقی و پراکنده و گاه متضاد است. تعیین موقعیت فرهنگی موسیقی امروز ایران در حیطهٔ واژه گزینی، احتیاج به شناخت کامل و دقیق تمام نحله های غیراصیل موسیقی هفتاد سالهٔ اخیر دارد و تنها با تفکیک درست و بی طرفانهٔ این شاخه ها از رگهٔ اصیل و منفرد موسیقی سنتی قدیم، می توان به جایگاه درست واژه ها دست یافت. به عبارتی، وضع الفاظ، بسته به وضع مواضع است و همیشه از دوّمی به اوّلی می رسند؛ غیر از آن هم ممکن نیست. در این نوشته، با پرهیز از هرگونه شرح و بسط مطوّل (از لحاظ فنّی) که در کتب و رسالات دیگر بارها به نقد و مداقه کشیده شده، به طور کلّی، موسیقی امروزین ایران را به دو دستهٔ بسیار کلّی (و به ظاهر درهم تنیدهٔ) اصیل و نوین تقسیم می کنیم. توجه به مفهوم غیرمعمول و نامتعارف این اصطلاحات در اینجا برای فهم مطلب حائز اهمیّت است.

موسیقی اصیل، با تمام مختصات ظاهری و باطنی خویش از لحاظ اصول نظری (تئوریک)، اصول عملی (پراتیک)، عوامل بیان، ابزار بیان (سازها)، حکمت هنری، زیباشناسی و جایگاه تاریخی خویش تثبیت شده است. دورهٔ رواج اجتماعی این موسیقی تا اواخر عهد قاجار است و امروزه تعداد اندك و انگشت شماری به ظرایف حقیقتی این موسیقی ـ که تنها بخش اصیل و قابل اعتماد و ریشه دار فرهنگ صوتی این سرزمین است ـ آگاهند.

موسیقی نوین، آمیزه بسیار متغیّری از دستمایه های اولیّه موسیقی اصیل (موسیقی ردیف سنتی) و تئوری ـ تکنیک موسیقی اروپایی است. تقریباً نود و چند درصد حجم گرایش امروزین موسیقی را این جریان تشکیل می دهد و نزدیک صد در صد «اساتید» موسیقیدان امروز، در این اقلیم هستند. اختلاف مراتب افراد و آثار در این طیف عظیم و پیچیده، در نسبت دوری و نزدیکی شان به مقدمات ابتدائی موسیقی مغرب زمین، و یا تنزّل سطح اجرایی موسیقی ایران با تقلید از موسیقی عرب و ترك و هند و ... است. الگوی نسبتاً تمام عیار این گرایش، روح الله خالقی (۱۳۴۴-۱۲۸۵) است که به نوعی پُل رابط بین متجددین معتدل و سنّت گرایان متعصب به شمار می رود. نظرات او دربارهٔ وضع موسیقی معاصر، علی رغم پیروی از استادش علینقی وزیری، سازش پذیرتر، معتدل تر و گاه حتّی پایدارتر است. شماری از اصطلاحاتی را که در کتاب قطور وی ـ نظری به موسیقی ـ آورده شده ملاحظه می کنیم.

مقایسه اصطلاحات قدیم و جدید موسیقی:

اصطلاح قدیم	اصطلاح جدید
اتفاق (بُعد الاتفاق)	[فاصلهٔ] مطبوع
اوساط (جمع وسط)	[فاصلهٔ] چهارم و پنجم درست
ایقاع	وزن
بُعد	فاصله
بقیه	دوم کوچک و کم کوچک
تنافر (بُعد التنافر)	نامطبوع
جنس	دانگ
دور	گام
دستان	پرده
دستان نشانی	پرده بندی
ذوات النفخ	آلات بادی
ذوات الاوتار	آلات سیمی و زهی
ذوالکُل	هنگام درست
ذوالکل والاربع	یازدهم درست
ذوالکل والخمس	دوازدهم درست
ذوالاربع	چهارم درست
ذوالکُل مرتین	پانزدهم درست
زائد	نیم پرده
زمان اوّل (زمان ایقاعی)	واحد امتداد[؟]
صغار	فاصله نامطبوع
طنینی	دوم بزرگ
عظام	فواصل ترکیبی
لحن	لحن یا نغمه[؟!]
مثلث (سه تا)	سیم سدّم
مثنی (دوتا)	سیم دوّم
مجنب	دوّم نیم بزرگ
مطلق	دست باز
ملائم	مطبوع[!]
نغمه	صدای موسیقی
نَقَره (نَقَرات)	ضرب
نقره (نقرات)	ضرب
واحد زمان	واحد امتداد، واحد کشش[!]
وتر	سیم
وتر حاد	سیم اوّل
وسطی	انگشت دوّم

دقت و سلیقه خالقی در مورد گزینش اصطلاحاتی چون بنصر و خنصر به جای انگشت سوم و چهارم، آلات بادی و سیمی به جای ذوات النفخ و ذوات الاوتار، هنگام درست به جای ذوالکُل و غیره از این است، به جا و مفید است و مناسب با موسیقی «جدید»ی که خالقی در رواج آن می کوشید. موسیقی ای که نه دربست تسلیم جریان قوی سنت قدیم بود و نه کاملاً منطبق با فرهنگ موسیقی غرب. بود. صورت خالص اصطلاحات، خالص ایرانی قدیم یا غربی نمی توانست به کارش آید، از این رو سعی کرد لغات و اصطلاحاتی حتی المقدور به فارسی امروزی برای آنها بیابد و در این کار، نسبتاً موفق نیز بود. امّا از آنجا که اساس کار این نوع جریانات بدعت گزارانه و تلفیقی، بر منطق منسجم و درهم تنیده‌ای استوار نیست، از این رو بروز بسیاری اشتباهات، لغزش ها، کاستی ها و تضادها در آن اجتناب ناپذیر است. فی المثل واژهٔ زیبا و گویا و ژرف «بُعد» چه اشکال داشت که «فاصله» به جای آن انتخاب شد؟ اگر کلمه «فاصله» را برای همین مکتب و همین گرایش برگزیده اند، مناسب است ولی آن را به کل موسیقی ایران تعمیم دادن، درست نیست. خالقی در این جدول، کلمهٔ «مطبوع» را برای «ملائم» و «اتفاق» (بعدالاتفاق) هر دو آورده است و این عدم تفکیک، اشتباهات را سریعتر پیش می آورد. همچنین ـ مثل بُعد در برابر فاصله ـ اصطلاح «دستان نشانی» از لحاظ عینی نیز درست تر و دقیقتر است تا «پرده بندی» و نیز معلوم نشد که چرا در مقابل «لحن» (به عنوان اصطلاح قدیم)، اصطلاح تازهٔ «لحن یا نغمه» را آورده و در بیان «نغمه»، می نویسد «صدای موسیقی». «واحد زمان» را با «واحد امتداد» و «واحد کوشش» چه نسبت دوری است که آن «قدیم» تلقی می شود و این دومی و سومی جدید؟ کدامیک گویاترند؟ اشکال کار مکتب اصحاب خالقی و سایر پیروان شاخه های گوناگون انشعابی از او ـ بدون این که خدای ناکرده قصد استخفافی باشد ـ این است که این گروه علیرغم حسن نیّت شان در موسیقی ایران، هنوز یک نظام یا هیئت تألیفی (سیستم) و یا یک صورتبندی ذهنی که اجزای منطقی و به هم پیوسته و منسجم با تعاریف روشن و بدون تضاد و کاملاً فراگیر را دارا نیستند؛ هنوز یک کتابدستی که این مقدمات را به صورت مکتوب و مدوّن ارائه کند ندارند و سیر واژه گزینی برای اینها همواره پر از دشواری، ابهام و «ناگزیری از تکیه بر ذوق سرگردان» بوده است. تا وقتی که چنین متونی تهیه و عرضه نگردد ـ که احتمال آن بسیار بعید و تقریباً هیچ است ـ می توان هر واژه و اصطلاح را در جایگاه خودش به کار برد و اصل تفکیک را مرعی داشت. به طور مثال، در این مکتب از ساز ویولون استفادهٔ فراوان می شود و بعد از آن به کمانچه هم بی عنایت نیستند. اما کمان کمانچه و هم آرشه ویولون را هر دو «آرشه» می نامند؛ درحالی که می تواند اینطور نباشد (توارد تکنیک های ویولون نوازی به کمانچه و استیلای باطنی آن از طریق متدهای غلط آموزشی و فرهنگ تجلدخواه جامعه نیز در این امر تأثیر بسیار دارد)؛ و این تازه در حالی است که همین «کمان» را در موسیقی سنتی قدیم، «مضراب» می گفته اند (اسم آلت، برای ضربه زدن) و بنا به کیفیت کاملاً مضرابی موسیقی سنتی قدیم، این نامی مناسب بوده است که در حال حاضر کاملاً مهجور و حتی غلط می نماید. در دوراه ای که غلط مشهور، ارجح و اشهر از صحیح مهجور است، بهتر آن که سالمترین ترکیب یا واژه گزینش شود. همچنین:

کمپوزیسیون	به جای	آهنگسازی
پدال	〃	واخوان
آکومپانیمان	〃	پشتیبانی
دیریژاسیون	〃	رهبری کردن (ارکستر)

در تدوین معادل های اصطلاحی ـ واژگانی این گرایش نوین موسیقیایی، کتابهای بازمانده از روح الّله خالقی و حسینعلی ملاّح، با دقت و نقد بسیار، می توانند به عنوان مراجع اولیه مورد دسترسی قرار گیرند. بازماندگان علمی ـ عملی آنها، می توانند برای مشاوره های فنی در این امر مفید باشند.

گذشته از این جریان های حاکم بر ادبیات مکتوب موسیقی ایرانی (غرب زدگی صرف، اقتباسهای بی ریشه، معادل سازی های فارسی)، جریان کم و بیش رایج «سره نویسی» که از اوایل دوره رضاشاه در ایران نضج گرفت، عارضهٔ پیچیده تری ناشی از همان سره نویسی رایج شد که برخاسته از همان عارضهٔ شیوع «شخصیّت ترجمه ای» است. وقتی اجزای یک فرهنگ بخواهد با خام دستانه ترین طریق، «نو» شود و پایه ای هم نباشد، به راههای دم دستی توسل جسته می شود و در مقابل واژه های ساده و دقیق قدیمی ـ که سالیان سال در گذر زمان آزمایش خود را پس داده اند ـ لغات نامفهوم و متکلفانه پیشنهاد می شود که نه پذیرفته می شود و نه جای می افتد و نه ... برای نمونه، واژگانی نظیر:

راه	در مقابل	دستگاه [؟]
نوازندگی	〃	پرده بازی [!]
تغییر مقام	〃	پرده گردانی

و در ترجمه: گام دیاتونیک: جداپردگی [!]/ گام کروماتیک: پیوسته پردگی [!]/ دید خوانی: وزن خوانی/ دید سرایی: سلفا یا سلفژ [!!]/ دیدنوازی: شیفراژ [!]

(نگاه کنید به: باشی، بهزاد. «سلفای موسیقی سنتی ایران». تهران، آگاه، ۱۳۶۴، ۷۹ص).

تمام این مثالها می رساند که اگر درك عمیقی از مبانی نظری صحیح (نوع غیرتحریفی) و منطق زیباشناسانهٔ هنر موسیقی ردیف سنتی ایران در کار نباشد، واژه سازی و واژه یابی نیز راه به جایی نخواهد برد و جز ایجاد اغتشاش و تکلف در زبان و بیان کار دیگری نخواهد کرد.

موسیقی است. نحله ای که آگاهانه خود را از توارد عناصر نامتجانس و مخرّب برکنار می دارد و راه تحولش را از ترکیب درست و خلاّقانه عناصر دوون خودش جستجو می کند. اصول نظری، عملی، زیباشناسی و حتی مفاهیم متافیزیکی این موسیقی کهن توسط مدرسّانی چون داریوش صفوت و مجید کیانی (به صورت آکادمیک)، شفاهی دانانی نظیر حاج آقا محمد ایرانی مجرد (۱۳۵۱-۱۲۶۰)، عبدالله دوامی و ... نیز متحققینی چون بروتونتل و ژان دورینگ در کتب و رسالات گوناگون بیان شده است. با این که نحله فوق نیز از لحاظ کتب مرجع و متون دایرة المعارف در توضیح و تشریح مبانی علمی و عملی و جمال شناسی خود دچار فقر و ضعف است، لیک با گنجینه ای که از نسخ خطی موسیقی و نوارهای خصوصی شفاهی دانان بزرگ در دست است، می توان اندك اندك با کار ژرف کاوانه در مسیر زمان، مجموعه فقه اللغة شایسته ای برای این نحله از موسیقی (که تنها بخش مورد اعتماد و وثوق از لحاظ عمق تاریخی، انسجام نظرات و اسمیّت درون قومی است) فراهم آورد. در این مسیر و به عنوان ختم سخن، نکات زیر برای بررسی، طرح و نظر، ارائه می گردد:

۱ـ گردآوری تمام کتب منتشره موسیقی معاصر (از سال ۱۲۹۰ ش به بعد)، موضوعی کردن مدخلهای آنها و فهرست نویسی شان، به طوری که تعاریف مختلف از یک مدخل، با ذکر مآخذ در کنار هم آیند. تمام کتب منتشرهٔ موسیقی معاصر ایران از زمان مشروطیت تا امروز، به یکصد عدد نمی رسد و از این تعداد نیز شمار بسیاری، کاملاً بی ارزش و رونویس شده از مآخذ اصلی است. به همین جهت، چنین کاری زیاد مشکل نمی نماید.

۲ـ گزینش و گردآوری معتبرترین نسخه های خطی ـ چاپی از موسیقی قدیم ایرانی توسط اساتید کتابشناس و نسخه شناس، و همان کار قبلی (موضوعی کردن، فهرست کردن و مدخل بندی). این کار، نخستین گام برای تثبیت و تدوین میراث بخش فرهنگی رسمی موسیقی است (مقصود موسیقی ردیف دستگاهی است که با وابستگی اش به تمدن شهری و زبان فارسی شناخته می شود).

۳ـ همان کار قبل، در مورد بهترین نوارهای بازمانده از اساتید شفاهی دان معاصر:

چنین برنامه ای، با بودجهٔ اندك و صرف زمانی معقول، مجموعه مرتب و مطوّلی از کلیهٔ لغات و اصطلاحات قدیم و جدید، مهجور و غیرمهجور، کاربردی و غیر کاربردی در موسیقی ایران را به دست خواهد داد. مرحلهٔ بعدی، گزینش نهایی این واژگان است. ابتدا تفکیک دقیقی انجام خواهد شد تا آنچه که صرفاً مربوط به اقلیم فرهنگ موسیقی اصیل ردیف سنتی است کنار گذاشته شود و مابقی ـ نظر به سرچشمهٔ واحدی که دارند ـ در اقلیمی دیگر گردآیند. کار واژه گزینی در این اقلیم ـ که نود و چند درصد گرایش اصلی، و «رسمی شدهٔ» جامعه امروز دربارهٔ موسیقی را تشکیل می دهد ـ مشکل نیست.

امّا در حیطهٔ اصلی که مربوط به تثبیت فرهنگ رسمی می شود، علی رغم کمکهای شایسته و راهنمایی های مدبرانهٔ معدود اساتیدی که تحصیل کردهٔ توأمان آکادمی های مُدرن و محضر شفاهی دانان قدیم هستند، یک نکته قابل تذکر است: هر واژه، گذشته از ربط نظری ـ عملی ـ منطق جمال شناسی ـ خوش آهنگی و عدم غرابت ترکیب واژگانی، باید از لحاظ «مصداق عملی» نیز کاملاً مورد دید و نقد قرار گیرند، آنگاه پیشنهاد شوند. فراموش نکنیم که ما با همه عمق و غنای تاریخی خود، به هر صورت وارث بخش شفاهی فرهنگ عظیم موسیقی گذشته مان هستیم و در این مسیر تفکیک ناگزیرانه و تاریخی علم از عمل، بسیاری چیزها از بین رفته است. بسیاری از مسائل تنها به صورت عملی باقی مانده و واژگانش به علت فقر نسبی مکتوبات در زمینه موسیقی، موجود نیست و بازسازیش کاری مشکل و پرلغزش است. بسیاری مسائل نیز فقط به صورت لفظ باقی مانده و عادتاً در فرهنگ اجرایی موسیقی تکرار می شود در حالی که معنای باطنی و مصادیق ظاهری خود را از دست داده است. هنر سنتی تنها با تجدید عهد و ژرفکاوی در تمام شئون ظاهری و باطنی خویش قابل درك و بهره گیری است و در این کار، راهنمایی معدود اساتیدی که در این رشته داریم بسیار نیاز می افتد.

باز هم بنا به همان خصلت عمیق شفاهی بودن درونمایهٔ این موسیقی، شاید نیاز افتد که بعضی نمونه های مکتوب، برای فهم درست، با ارائه شفاهی ارائه شود. هر دو این منابع (مصوت ـ مکتوب) جزو استادند و درك یکی بدون دیگری ممکن نیست. فرهنگستان می تواند این مهم را در مجلدی مستقل، حاوی کتاب راهنما و نوار، برای فرهنگ دوستان تهیّه کند. انتقال ظرایف از فرهنگ شنیداری به فرهنگ نوشتاری جز با این طریق ممکن نیست.