کلیّات

مسئله

• آلن دانیلو

حفظ سنت های هنری

این مقاله، ترجمه متن سخنرانی آقای «آلن دانیلو» محقق و موسیقی دان ارجمند فرانسوی در کنگره موسیقی که چهل سال قبل در شهر ونیز ترتیب یافت، ایراد کرده است. خوانندگان در حین مطالعه این مقاله مسلماً متوجه اند که اغلب مطالبی که در طی سخنرانی مزبور موردتوجه قرار گرفته، بارها موضوع بحث های مشروحی بوده است. بسیاری نظرات امروزی مورد تأیید یکی از دانشمندان گرانمایه غربی است که در مسائل مربوط به موسیقی هندی و شرقی شهرتی جهانی داشته است، واقع می گردد. در طی این مقاله چند بار به موسیقی ملی ما نیز اشاره شده است.

چاپ اول این مقاله در مجله موسیقی (شماره ۲۹ بهمن ۱۳۳۷ بوده است و اکنون با مختصری تغییرات در فصلنامهٔ مقام انتشار می یابد.

امروزه بسیاری از کشورهای آسیایی، از لحاظ موسیقی، بحران وخیمی را طی می کنند. تمدّن های هزارساله ای که اصول موسیقی علمی و پیچیده ای را پرورش داده و زبان موسیقی ای پدید آورده اند که به نحو قابل ستایشی قابلیت بیان هیجانات لطیف و عمیقی را یافته است، امروزه از دفاع و حفظ سنت های خود عاجز مانده و در برابر تأثیر تجربیات موسیقی غربی (و مبتذل ترین هنر عامیانه غربی) ناتوان گشته اند. بسیاری از فرم های موسیقی شرقی را، به علت متغیر بودنشان، نمی توان استنساخ کرد و ثبت نمود. بنابراین آنها را نمی توان در کتاب ها ثبت و حفظ کرد. با استفاده از وسایل ضبط صوت نیز فقط ممکن است قسمتی از آنها را از خطر زوال و تحریف مصون داشت. هنگامی که آخرین حافظان اصول و سنت های مزبور از بین بروند از این گنجینهٔ پر مایه نشانی باقی نخواهد ماند و این امر بدان می ماند که فرضاً تمام کتابخانه های موسیقی ما نابود شوند.

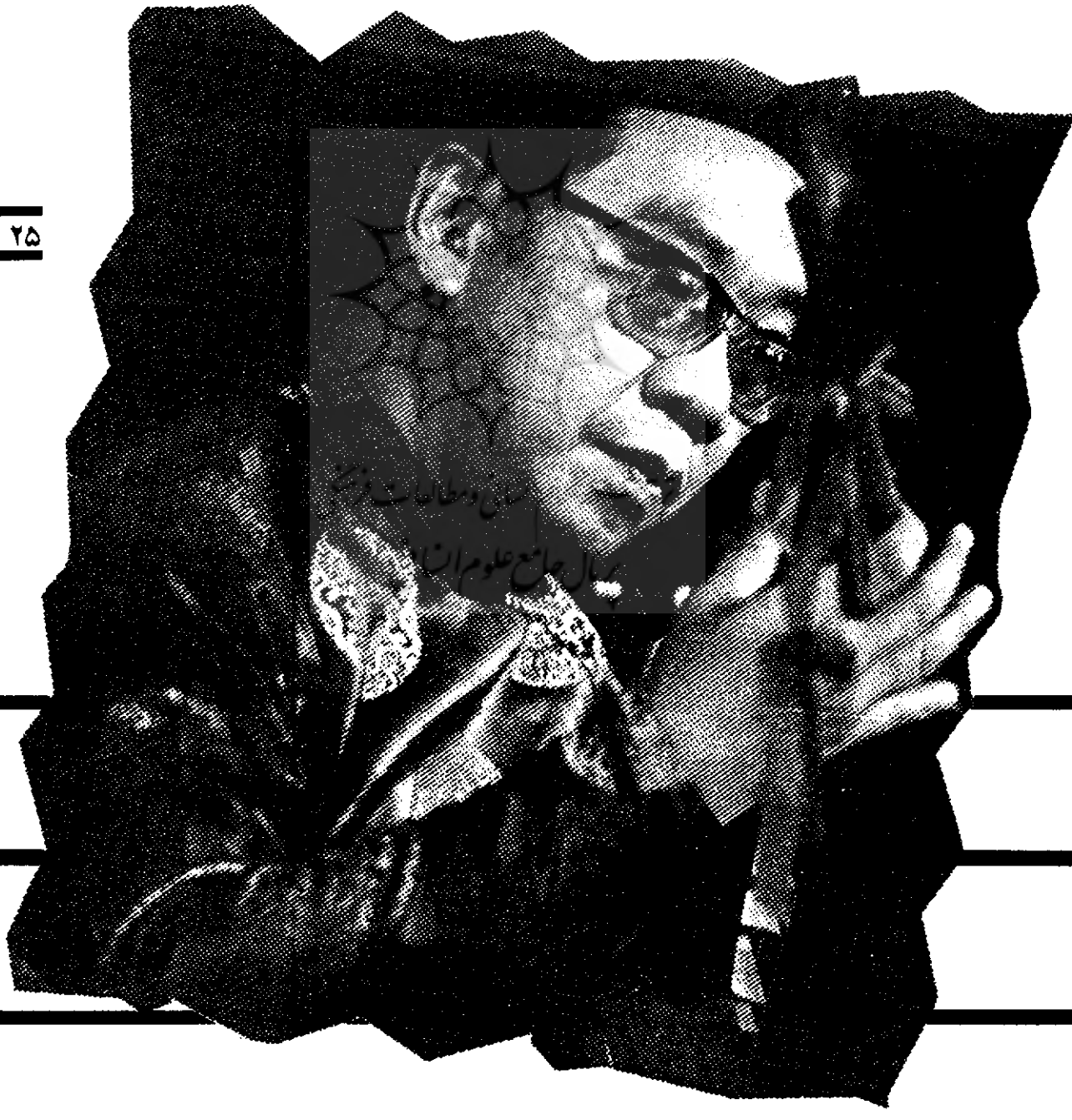
به نظر نمی رسد که جلوگیری از خطر عظیمی که در کمین میراث فرهنگی مناطق مهمی از دنیاست، کاملاً امکان پذیر باشد. با این حال مسلم است که باید تا حد امکان در این راه کوشش کرد. ضرورت دارد که علل این وضع را مورد مطالعه قرار دهیم و اجزای این مسئله را دریابیم. این کار چندان مشکل نیست زیرا علل انحطاطی که اشاره شد غالباً سطحی است و بیشتر ناشی از سوءتفاهم است تا علل عمیق و اجتناب ناپذیر.

سیستمی از موسیقی که ما بدان عادت نکرده ایم، ممکن است یک نواخت به نظر آید و شنیدن آن هم نامطبوع بنماید؛ بدین معنی که ممکن است طنین صدا و آواز نامطبوع جلوه کند و زنگ صدای سازها را نیز مطلوب طبع خود نیابیم. بدین ترتیب ما فرم های موسیقی ای را که بر روی اصول صداشناسی خاصی که با اصول موسیقی ما کاملاً متفاوت است. مورد قضاوت قرار می دهیم و در این میان غالباً بدون آن که آن چه را که اصلی و اساسی است دریابیم. برای آن چه کا کاملاً فرعی و ثانوی است اهمیت بیشتری قایل می شویم. حتی معمولاً هنر شرقی را به قسمی که به انحطاط گرائیده است، بیشتر موردپسند خود می یابیم... در مسائل هنری، شخص بیگانه هیچگاه قاضی خوبی نمی تواند بود؛ ولی هنگامی که این شخص بیگانه قیافه فاتح و برتر به خود می گیرد، مسلماً در مورد موسیقی قضاوتش دور از حقیقت است، همان گونه که این چنین شخصی مرتباً از خوراك و آب و هوا و هوش اهالی سرزمین های دیگر نیز اظهار نارضایتی می کند. از طرف دیگر آن چه که چنین شخصی می پسندد، و به دیگران عرضه می دارد، غالباً کم ارزش ترین محصولات ما است. اروپا کمتر پرارزش ترین محصولات فکری و هنری خود را، که مورد بدبینی قدرت حاکمه است، صادر می کند و هنری که به خارج صادر می شود، بایستی پرطمطراق و «رسمی» باشد. تصوری که یک فرد شرقی از غرب در ذهن خود دارد به خصوص بر روی تصوراتی بنا نهاده شده است که فی المثل یک نفر ضباط انگلیسی با فرانسوی از فرهنگ ملی خود دارد. همه جا در مشرق زمین به تصویری برمی خوریم که به دقت ساخته و پرداخته شده،

مغرب زمین پرعظمت، کهنه، مسخره و پرطمطراق را نشان می دهد که کاملاً مخالف آن چیزی است که ما هستیم.

تمدن های شرقی متجاوز از یک قرن به این طرف، با شبح این چنین مغرب زمین موهومی مشاجره و مباحثه دارند. با این حال باید اذعان کرد که این شبح بسیار فعال است و آن قدر به ایرانیان و هندیان و ترک ها و کامبوجی ها گفته و بازگفته است که موسیقی آنها یک نواخت است و آنها هنوز «آرمونی» را کشف نکرده اند، که این مردم حساس، از ترس این که مردمانی عقب مانده تلقی شوند، جرأت گوش دادن به شاهکاری هنر کلاسیک خود را ندارند، مگر در خفا ... ! جسورترین موسیقی دانان آنها با سنت های ملی خود عهد مودت می گسلند، محتاطانه از لذات و خوشی هایی که موسیقی شان برای آنها فراهم می آورد، چشم می پوشند و جهد خود را وقف ایجاد ارکستر می کنند زیرا بدانها گفته اند که موسیقی هر ملت متمدنی ارکسترهای بزرگ و متعددی ایجاب می کند! آنان می کوشند موسیقی خود را «آرمونیزه» نمایند، «اصلاح» کنند، «بپرورانند»، «بورودونیزه» (Borodiniser) و «ستوکوفسکیزه» (Stokowskiser) کنند (کنایه به تقلید از سبک و شیوه «بورودین» و «ستوکوفسکی است) ... آنان می خواهند از این راه موسیقی خود را، که تا آن زمان چنان ملایم و کامل به نظرشان می آمد، به صورتی درآورند که لااقل اسماً با آن چه بر ایشان مظهر قدرت مغرب زمین است، قابل مقایسه باشد! آنان در این کار نیازمند حوصله و شجاعت بسیارند زیرا سر و صدایی که از کوششهای آنان حاصل می شود برای خودشان هم همان قدر گوش خراش است که برای ما ...

چینی ها، کره ای ها و ژاپنی ها سعی دارند که تکنیک



صدای خود را، که با امکانات زبان تکلمی و همچنین با مقتضیات سیستم موسیقی شان به خوبی متناسب و سازگار است، تغییر دهند. منظور آنان از این کار آن است که صدایشان شبیه خوانندگان کاباره های نیویورك و پاریس از آب درآید...

جاوه ای ها و کامبوجی ها موسیقی دانهای عالمی را دیده اند که از اروپا آمده بودند تا در کوك سازهایشان به آنها کمک کنند؛ این موسیقی دانان عالم دلشان به حال این ملل بی گناه سوخته بود که هنوز «کنسونانس» با فواصل پنجم را کشف نکرده اند... حال آن که ملل مزبور سازهای خود را با اصول بسیار متفاوتی کوك می کردند (و منجمله تقسیم اوکتاو به هفت قسمت متساوی) که برای این غربیان «خوش نیت» کاملاً ناشناس بود. نتیجه ای که از این قبیل سوءتفاهمات ناشی می شود این است که در اغلب کشورهای غیراروپایی به یک رشته فعالیت های دسته جمعی (که غالباً ناهوشیارانه ولی از روی حسن نیت است) برمی خوریم که از طرف دولت ها، رادیوها، مدارس موسیقی، تشکیلات بین المللی به عمل می آید و هدف شان به اصطلاح حفظ هنر ملّی از راه کمک به تحول آن و تغییر و تجدد اصول آن است. ولی این فعالیت ها موجب تحریف و سپس، زوال موسیقی ملی آنها می شود. در این میان طریقه های آموزشی را تغییر می دهند، موسیقی دانان را ـ که معمولاً نکنواز هستند ـ وا می دارند که در تشکیلات دسته جمعی نوازندگی کنند. غافل از این که این عمل با عادات و اصول موسیقی آنها مغایرت دارد. علاوه بر این کوشش می شود که این نوع موسیقی تا جایی که ممکن است مطبوع باشد و اندکی ـ ولی نه بیش از حد ـ (زیرا به هر حال بایستی این موسیقی، «ملّی» باقی بماند) به تانگو وراك اندرول شباهتی بیابند! زیرا این موسیقی موردپسند روز است. همچنین در این میان، نوع صدا و آواز و تکنیک سازها را تغییر می دهند. ولی در این مورد از تکنیک پشکل نوازندگان بزرگ غربی الهام نمی گیرند، بلکه سبک های بی ارزش تصنیف های عامیانهٔ ایتالیایی و فرانسوی و آمریکایی را مورد تقلید قرار می دهند زیرا صفحه هایی که از این نوع تصانیف تهیه می شود، غالباً تنها صفحاتی است که نمایندگان پر سر و صدای مغرب زمین، با گرامافون های خود، در ضمن مأموریت های «تمدن بخش» به همراه می آورند...

ژاپونی ها موفق شده اند که به موقع جلوی این جریان مخرب را سد کنند. آنان هنرهای ملّی خود از قبیل نمایش (No) و «گاگاکو» (Gagaku) و عامیانه ترین فرم های موسیقی خود را حفظ کرده و نجات بخشیده اند و در عین حال به صورت قابل تقدیری حس تفهیم موسیقی غربی را در خود پرورش داده اند. بنابراین حفظ هنر ملّی در عین درك هنر غربی، امکان پذیر هست. ولی با آنچه «دورگه» است باید مخالفت ورزید و مبارزه کرد. بایستی قبلاً در تربیت خودمان اهتمام بورزیم، حدود شناسایی موسیقی خود را توسعه دهیم، و به هر وسیله ای که شده است در ممالکی که هنوز سنت های موسیقی بزرگی دارند، حفظ و حراست این سنت ها را (به خالص ترین شکل خود و با طریقه های تعلیم و سبک و تکنیک و سازها و وسعت و شنوندگان آن) تشویق کنیم. بایستی موسیقی دانان ملی و شنوندگان آن را، که در اثر توطئه های فرهنگی ناهشیارانه ولی مداوم، دلسرد شده اند، تشویق و ترغیب کرد. من در این جا، به مناسبت، می خواهم اشاره به یک اسلحه مخرب روانشناسی بکنم که امروزه «اتنوموزیکولوژی» می خوانند؛ این علم، موسیقی کلاسیک ملی کشورهای به اصطلاح دوردست را در کنار مبتذل ترین و مقدماتی ترین موسیقی های عامیانه، مورد مطالعه قرار می دهد. غالباً، این دوستداران بدایع و مناظر دل انگیز (متخصصان این علم)، که سفر بسیار می کنند، موسیقی علمی ـ ملّی ای را که فارابی و ابن سینا تدوین کرده اند با تصنیف کوچکی از دهان یک پینه دوز کرمانشاه شنیده اند، پهلوی هم و بر روی یک صفحه ضبط می کنند. اینان مجموعه هایی فراهم می آورند که در آن تکنیک شگفت انگیز یک اثر کلاسیک هندی و فریاد خانمهای قبایل «پیگمه» را که به بازار می روند، در کنار هم قرار دارند؛ حال آن که منطقی تر و مناسب تر می بود که آثار برخی از آهنگسازان کلاسیک شرقی را با آثار موسیقی قدیم اروپا قیاس کنند و در کنار هم قرار دهند.

بنابراین، مسئله حفظ اصول موسیقی های غیراروپایی در عین حال مسئله ای فنی و روانشناسی است. این مسئله، مسئله ای فوری هم هست زیرا، از چند مورد استثنایی نادر که بگذریم، موسیقی دانان کلاسیک بزرگ شرقی دیگر شاگردی تربیت نمی کنند و اصول موسیقی که موسیقی دانان مزبور حافظان و مظاهر آن هستند، به تدریج با خود آنها از بین می روند. من فکر می کنم که قبلاً بایستی در مورد مسئله روانشناسی به کار پرداخت. اگر از روی بصیرت، حافظان و موسیقی دانان هنر کلاسیک ملی خالص ـ و نه موسیقی پردازان «دورگه» ـ حقاً مورد احترام قرار بگیرند، نیمی از مشکل کار حل خواهد شد. بایستی به شرقیان یادآوری کرد که ملل مختلف برای آنکه مورد احترام قرار بگیرند و استقلال شان را حفظ نمایند نیازمند مبادله ای فرهنگی هستند که بیش از همه حاصل بدعت و خالص بودن تمدنشان و به خصوص سنت موسیقی است. ما همه باید به خاطر داشته باشیم که فقط با حفظ سنت های کلاسیک (با تمام فرم های آن) است که می توانیم پیوسته وسیله تجدید و تازه کردن هنر خود را پیدا کنیم؛ و تحول و آفرینش زنده هنری فقط در صورتی امکان دارد که زمینهٔ ثابت و اصولی که از تجربیات گذشته حاصل آمده باشد، در کار باشد. هنگامی که ما درباره موسیقی های کلاسیک ملی سخن می گوییم، پیوسته در مقام مقایسه اش با سنن و تحولات

هنری خودمان برمی آییم. من مطمئن نیستم که این چنین مقایسه‌ای صحیح و منطقی باشد. به هر حال هنگامی که اصول سنت های موسیقی شرقی را مطرح می کنیم معمولاً به موسیقی ای اشاره می نمائیم که بر روی اصول، سنت های صوتی، گامها، طنین ها، مقام ها و شیوه های آهنگسازی خاصی ـ که با اصول کلی موسیقی ما به کلی متفاوتند بنا شده است. در دورهٔ ما غالباً پیش می آید که استادان کهنسال با اصول نظری خود قطع رابطه کرده باشند. در این صورت تعلیم آنها منحصراً «به صورت سنت» (Traditione) می گردد، یعنی شاگرد به استاد گوش می دهد و کار او را تقلید می کند. در چنین وضعی احیا و تجدید و توسعهٔ منطقی موسیقی ناممکن می شود و هنر عالی کلاسیک به صورت فولکلور درمی آید. خود فولکلور هم، اگر بیش از حد ساده گردد، خصوصیات اصلی خود را از دست می دهد و ممکن است تغییرشکل بیابد. زیرا ملودی ساده، ممکن است از سیستمی به سیستم دیگر منتقل شود. این امر در مورد موسیقی اروپا به وقوع پیوسته است؛ بدین معنی که فولکلور قدیمی اروپا غالباً بر روی سیستم هایی که ارزش تاریخی و هنری بسیار داشتند، بنیاد یافته بود. ولی فولکلور مزبور به وسیله موسیقی دانانی که از حالت و فرم های مزبور کوچکترین اطلاعی نداشتند، به نت درآمده و تنظیم شده است و در نتیجه به سیستم ـ و می توان گفت به سنت های ـ «گی دار تسو»، «رامو» و «هلمهولتز» ملحق شده و حتی به صورت تکلیف نوآموزان کنسرواتوار نیز درآمده است. فی المثل یک آواز «فلامنگو» را بر روی نوار ضبط کنید، سپس نت آن را در گام روی پیانو به دقت بنویسید، آن را به سادگی آرمونیزه کنید و آن چه را که بدین ترتیب به دست می آید به یک خواننده «فولکلوریک» خوب بدهید تا اجرا کند. نتیجه این کار را با آهنگ اصلی مقایسه کنید: خواهید دید که این تجربه نتیجه ای آشکار و قانع کننده خواهد داشت. کشور روسیه در عرض بیست و پنج سال عملاً فولکلور زیبای خود و ممالکی را که تحت سلطه او بودند، به طریقی که ذکر شد، ضایع ساخته است. کشورهای دیگر هم هر کدام به نحوی از انحاء به این چنین طریقهٔ مخربی روی آورده اند؛ به طوری که از موسیقی و سنت های کهنسال اروپایی جز نشانی چند در دهکده های دوردست سیسیل، کالابر و ساردنی (بازماندگان موسیقی یونان)، و چند خاطره از اروپای مرکزی در اسکاتلند یا در برتانی و معدودی جای پای روم شرقی در موسیقی کلیسایی اروپایی، چیز دیگری باقی نمانده است. تنها چیز زنده ای که در این میان باقی مانده، شعبه و قسمت بسیار زیبایی از موسیقی ایرانی است که، معلوم نیست به چه علت ـ آواز «فلامنگو» (Conto Flamenco) می خوانیم. اگر ما اصول نظری موسیقی هایی را که سنت های مختلف موسیقی غربی از آن مشتق شده اند، بهتر و عمیق تر می شناختیم، به جای این که آنها را به سوی خود بکشانیم می کوشیدیم که خودمان را بدانها نیز نزدیک کنیم. در این صورت بدون تردید می توانستیم امکاناتی برای توانگر ساختن موسیقی خود بیابیم و همچنین به منابع الهامی دست بیابیم که به هر حال قابل اهمال نیست ولی حتی از وجودشان هم بی خبریم. می توانستیم در حفظ فرم های هنری ای کمک کنیم که به قلمرو هنری ما (و نه فقط قلمرو سیاحتی ما) بستگی دارند. مطالعهٔ سیستم های موسیقی ممالکی که غالباً به خطا «شرقی» می نامیم، می تواند افق های جدیدی بر ما بگشاید و به غنای موسیقی ما بیفزاید.

هنگامی که از سیستم ها و سنت های شرقی سخن می گوئیم، منظور ما یادگارها و بازماندگان ساده و ناقصی از گذشته نیست. آن چه موجب اهمیت بعضی از سیستم های آسیایی است به کار بردن اصول و وسایل بیان صوتی است که در علم موسیقی ما وجود ندارد و یا کمتر توسعه یافته است؛ منظور، استعمال دستور زبان و کلماتی است که با زبان موسیقی ما اختلاف دارد و مکمل آن می تواند باشد. با این حال مطالعه نظری اختلافات موسیقی شرق و غرب ما را بدین نتیجه رهنمون خواهد شد که ممکن نیست بتوان بعضی از جنبه های تئوری سیستمی را (از قبیل عوامل به ظاهر خارجی مثل سبک، تکنیک آواز، حالت بداهه سرایی، آهنگسازی و غیره ...) جدا کرد و مستقلاً مورد مطالعه قرار

● اروپا، پرارزش ترین محصولات فکری و هنری خود را کمتر صادر می نماید و هنری که به خارج صادر می شود، بایستی پرطمطراق و «رسمی» باشد.

خصوصیات فرم و تحولات موسیقی مربوط به اصولی است که یک سیستم موسیقی بر آنها بنیاد یافته است. در موسیقی غربی طنین و «تمبر» صدا، تکنیک سازها و روش ملودی و پولیفونی، خیلی پیش از آن چه تصور شود، تحولات گذشته و حال و آینده آن را بر روی منطق و مقتضیات سیستم «اعتدال یافته» (Tempere) رهبری کرده است و خواهد کرد. ما به سختی می توانیم از حدود مقتضایات این سیستم بیرون آییم زیرا «تمبر» و طنین صدا، تکنیک ویولون، ساختمان اصوات پیانو و ارگ ما را پیوسته به طرز اجتناب ناپذیری، بدان سیستم بازمی گرداند. ما درصدد برمی آییم که از نیم پردهٔ «دودکافونیک» (دوازده صدایی) به ربع پرده می رسیم (حتی تصور این چنین تقسیمات و گامی در سیستم هندی و ایرانی غیرممکن است) زیرا کیفیت صدا و سازهای ما با آن متناسب است و ما را بدان سو می کشاند. از طرف دیگر صدای شرقی به گوش ما ناخوش آیند و زشت می نماید و ساز آنها هم، برای ما، تیز و گوشخراش می نماید. اگر شرقیان در سیستم موسیقی ما نوازندگی می کردند تصور ما صحیح می بود؛ حال آن که از نقطه نظر سیستم آنها، صدا و تکنیک سازهای ما است که سست و مبهم و ناراحت کننده است. زیرا گام دوازده نیم پرده ای «اعتدال یافته»، اگر اصوات آن خالص باشند، به گوش بسیار سخت و ناهنجار می آید؛ همین امر ما را به تکنیک خاصی رهبری کرده است که می توان به «اَبَر صوتی» (Nuage sonore) تعبیر کرد و یکی از زیبایی های هنر آوازی ما است. ارتعاش صدا و ویولون، سه سیم پیانو (که به اصطلاح هم صداست ولی محیط مه آلودی از آرمونیک ها ایجاد می کند) تیزی اصوات را تعدیل می کند و ملایم می سازد و دقت و درستی فاصله را از بین می برد؛ در صورتی که دقت و درستی فواصل، در موسیقی «مودال» به سیستم هندی، اهمیت اساسی دارد و همین امر فرم های موسیقی را که در آنها فواصل خشک و دقیق است برای ما غیرقابل فهم می نماید. در سیستم هندی تقسیم گام اصولاً مختلف و نامتساوی است (حتی در مواردی که به نظر می آید که به سیستم غربی نزدیک است) و منطق خاص آن، آن را در جهت دیگری پیش می برد. در سیستم هندی تمام روابط صوتی به نسبت یک صوت ثابت ـ «تونیک» ـ محاسبه می شود. همین امر در شنونده، «مکانیسم» روانی کاملاً خالی که خواهان فاصله ای دقیق است بوجود می آورد که با «مکانیسم» شنوایی ما کاملاً متفاوت است. صداهای تیز و بلند و اصوات بدون برجستگی کاربرد فواصل و اصوات خیلی نزدیک به هم را امکان پذیر می سازد: اصواتی که غالباً فقط یک «کوما» (یک نهم پرده) از هم فاصله دارند؛ ولی همین اصوات نزدیک به هم غالباً مفهوم کاملاً متفاوت و مخصوص به خود دارند مثل فاصلهٔ سوم «آرمونیک» ـ که حالتی ملایم و پرمحبت دارد ـ و فاصلهٔ سوم فیثاغورثی ـ که دارای حالتی جنگی و درخشان است. تمهیدی که نوازنده برای تعیین زمینه اساسی (تونیک) و سپس ایجاد محیط «مودال» موردنظر، برای بداهه نوازی، به کار می بندد، عمل فکری کاملاً خاصی است که به دقت و درستی فوق العاده ای در اجرای فواصل می رسد؛ بدین ترتیب، فواصل برجستگی و قدرت بیان خاصی می یابند که در سیستم های دیگر ناشناس است در اصل مزبور هر بار که در طی قطعه خودنمایی می کند کاملاً یکسان و دقیقاً ثابت هستند و هنگامی که نوازنده به «مفهوم» خاصی که از نت یا فاصله معینی انتظار دارد دست یافت، هر بار که فاصله یا نت مزبور نشان داده می شود قدرت بیان آن به تدریج فزونی می یابد تا جایی که تأثیر تلقینی که از «هیپنوتیزم» چندان به دور نیست، به شنونده دست می دهد ولی این امر در مورد ملودی ثابت، یعنی غیر از آن چه بداهه سرایی است، غیرممکن است، غیرممکن است؛ زیرا کیفیت موسیقی «مودال» چنان است که سیستم آن عبارت است از «روابط نت های مختلف با یک تونیک»؛ هندی ها اوکتاو را به تقسیمات ثابت ربع پرده ای تقسیم نمی کنند بلکه به فواصل متعددتری تقسیم می کنند که کاملاً دقیق هستند و حالات مختلفی دارند و «شروتی» (schruti) خوانده می شود. از همین اصل است که یک نوع تقسیم بندی بیست و دو فاصله ای نامتساوی مشتق می شود که مجموعاً مشخصات و بیان و مفاهیم کاملاً معین و وسیعی دارد و می توان به سهولت بدانها عادت کرد و از آنها لذت برد.

هر کدام از عناصری که مجموع سیستمی را تشکیل می دهند (از قبیل کیفیت صدا، سبک، تکنیک، تئوری موسیقی و غیره) برای خود استقلال و اهمیت تقریباً مطلقی دارند، و از همین رو اگر خواسته باشیم که مجموع سیستمی را حفظ کنیم، حفظ و نگهداری هر کدام از عناصر نامبرده ضرورت دارد. از آن جا که سیستم های مورد بحث سیستمهایی به راستی متفاوت با موسیقی غربی است، حفظ فرم ها و سنت های موسیقی مزبور بسیار مهم است. ممکن است که در عصر و دورهٔ معینی بعضی سیستم ها، به عللی، به انجماد یا به انحطاط گرایید باشد، ولی این امر به هیچ وجه دلیل بر آن نمی شود که سیستم های مزبور راه پیشرفت و افق های تازه ای را نتوانند باز کنند.

استفاده ای که از این گونه سنت ها می توان کرد فقط عاریه گرفتن برخی از جنبه های خارجی آن نیست. تازه این کار بیش از آن چه مفید باشد خطرناک است. بلکه کشف زمینه های آفرینش و تجربیات موسیقی کاملاً تازه ای برای ما است.

امروزه ما بایستی یکی از دو وضع زیر را برگزینیم: یا از راه کمک به هنری که با هنر ما متفاوت است، هنر خود را غنی تر سازیم، و یا این که بگذاریم که سلطهٔ فرهنگی ما

دنیایی را ببلعد و سپس خود را ببلعد. زیرا سرچشمهٔ تجدید حیات آن پس از چندی خشک خواهد شد.

ممکن است بپرسند که در این مورد چه کار مثبتی می توانیم انجام دهیم؟ چگونه از تحول ظاهراً طبیعی امور جلوگیری کنیم؟ من در این مورد سه پیشنهاد می توانم کرد. نخست این که مراکزی برای مطالعه جدی «موزیکولوژی تطبیقی» ایجاد شود که کار آن منحصر به تشکیل دادن مجموعه های ضبط صوت و مدارك عکاسی نباشد، بلکه به مطالعه و تحقیق در تئوری علمی سیستم های مختلف، فواصل و نسبت های آنها، مقام ها و شیوه های آهنگسازی و بداهه سرایی، وزن، کوك و ساختمان سازها، طریقه های «پولیفونی» و «مونودی»، سبک و تکنیک آواز بپردازد تا از این راه اطلاعات عملی و مستحکمی، در آسیا، در اروپا یا در قاره های دیگر، دراختیار اشخاصی که به مسائل و امکانات موسیقی ملی خود به عمل آورده اند، متأسفانه غالباً نتیجه ای معکوس به بار می آورد. زیرا روش های تعلیم و تدریس، استخدام معلمان و آینده فارغ التحصیلان این مدارس از لحاظ کار و سمتی که بدان ها محول می توان کرد، به خوبی مورد مطالعه قرار نگرفته است. در مورد هر کدام از مواردی که ذکر کردیم می توان به سهولت پیشنهادهای صریح و مثبتی ارائه داد.

پیشنهاد سوم من مربوط است به تسهیلاتی که برای مسافرت هنرمندانی که معرف سنت های موسیقی کلاسیک هستند و تماس آنها با یکدیگر، بایستی منظور شود. لازم است که محیط همکاری و همزیستی و احترام متقابلی بین آنان ایجاد نمود؛ بایستی که بهترین نوازندگان ما آثار باخ را در تهران اجرا کنند. و ما نیز یا در پاریس ملودی های دل انگیزی را که به وسیله آنها آثار جاودانی حافظ و سعدی

زبان موسیقی علاقه دارند، گذارده شود.

پیشنهاد دوم من این است که کوشش بسیار مجدانه ای به عمل آید تا در مناطق و کشورهایی که در آنها سیستم ها و سنت های کهنسال موسیقی به حیات خود ادامه می دهند، سنت های مزبور حفظ و حراست شود، و روش های تعلیمی قدیمی و اصالت سبک آنها کاملاً به همان صورت اصلی محفوظ بماند. از این راه می توان به از بین بردن سبک های «دورگه» توفیق یافت. کوششهایی که برخی از دولت های آسیایی، در کمال صداقت و صمیمیت، به منظور ایجاد مدارس موسیقی و کنسرواتورهای ملی و به امید حفظ میراث منتقل می گردند، بشنویم. «دبوسی»های شرقی و یا «شرقی بازی»های (Orientaleries) آهنگسازان ما، نمی توانند قلمرو هنر ما را توسعه بخشند یا توانگر سازند و یا موجب توسعه و تفهیم هنر شرق و غرب گردند. آن چه مورد احتیاج ما است هنر اصیل و واقعی است حتی اگر نزدیکی به آن مشکل باشد. تمام کوششهایی که ما در حفظ سنت های بزرگ موسیقی انجام بدهیم برای ما اجر و پاداش به بار خواهد آورد زیرا این کوششها در برابر ما دنیایی از امکان و بیان ناشناخته خواهد گشود که، فکر می کنم حتی تصور غنا و زیبایی آن برای ما میسر نیست.