اصالت و تغییرپذیری آن در موسیقی ایران

دکتر مصطفی کمال پورتراب

تا آنجا که مدارک تاریخی نشان می‌دهد، در دوران ساسانیان، موسیقی ایران به صورت عملی مورد استفاده قرارمی‌گرفت؛ در نتیجه بزرگانی مانند نکیسا، سرگش و باربد را که بزرگترین موسیقی‌دانان آن عصر به شمار می‌رفتند به‌عنوان نوازنده و آهنگساز می‌شناسند. این موسیقی‌دانان بزرگ، از قواعد علمی و سایر ویژگی‌های موسیقی چنانکه باید اطلاعی نداشتند و به اعتبار ذوق سرشار خود توانسته بودند این مقام را به دست آورند.

در قرون اولیهٔ اسلامی نیز، موسیقی از نظر علمی مورد تحقیق قرار نگرفته بود ولی به‌تدریج دانشمندان ایرانی باتحقیقات وسیع خود شروع به شناخت قواعد علمی اصوات نموده و بدون آنکه به قواعد عملی موسیقی بپردازند، دراین راه به موفقیت‌های بزرگی دست یافتند. یکی از این بزرگان، ابونصر فارابی (دانشمند قرن سوم و چهارم هجری‌قمری) بود که او را معلم ثانی شمرده‌اند. فارابی کتابی به نام «الموسیقی الکبیر» تألیف نموده و در آن نتیجهٔ تحقیقات خود را دربارهٔ اصوات موسیقایی و نسبت‌های فاصله‌های موسیقایی (Intervals Musical) و حتی پرده‌بندی سازها ومقایسهٔ پرده‌بندی تنبور بغداد و تنبور خراسان و مطالب فراوان دیگری به رشتهٔ تحریر درآورده است. ابن سینا (دانشمند قرن پنجم هجری قمری) نیز تحقیقاتی دربارهٔ این ویژگی‌ها به عمل آورده که در جوامع علم موسیقی، آنها را متذکر شده است. صفی‌الدین اُرموی (دانشمند قرن هفتم هجری قمری) در کتابی به نام رسالهٔ شَرَفیه و دانشمندان دیگری مانند قطب‌الدین محمود شیرازی (دانشمند بزرگ قرن هفتم و هشتم هجری قمری) در کتاب دُرَّةُ التاج وعبدالقادر مراغی موسیقی‌دان بزرگ قرن هشتم و نهم هجری قمری در مقاصدالالحان و جامع‌الالحان و الادوار ومحمود عاملی در کتابی به نام

نفائس‌الفنون در این‌باره مطالب ارزنده‌ای از خود به یادگار گذاشته‌اند که مطالب آنهادربارهٔ موسیقی علمی است، ولی متأسفانه هیچ‌یک از آنها قواعدی برای تصنیف آهنگ و نحوهٔ نوازندگی سازها را درکتاب خود نیاورده‌اند و همین موضوع باعث شده است که تا یک قرن و نیم پیش هیچ‌گونه ارتباطی بین موسیقی‌علمی و عملی مشاهده نشود. این امر سبب گردیده که فنون نوازندگی و خوانندگیِ موسیقایی مانند بعضی از کشورهای شرقی، به اصطلاح از طریقِ «سینه به سینه» یا شفاهی (Oral) به علاقه مندان این هنر منتقل شود. ولی با این که، این روشِ محاسن زیادی را در انتقال تمامی ریزه کاری‌های خوانندگی و نوازندگی و سایر فنون مربوطه از طرف استادان به هنرجویان دارد، ممکن است در بلند مدت اصالتِ این هنر را که دارای کلیهٔ ویژگی‌های فرهنگی است (و در قرون متمادی به نظام دقیق ویژه‌ای تبدیل شده که متناسب با خلق و خو و طرز تفکر و آداب و رسوم مردمان این کشور است) دستخوش دگرگونی‌های اساسی بنماید. بنابر این همان‌طور که تمامیِ علوم و هنرها در ابتدا به‌طور طبیعی با استفاده از روش‌های آزمون و خطا به وجود آمده و نظام ویژهٔ خود را به دست آورده و به تدریج به صورت اصولِ علمی درآمده و تدوین شده‌اند، بهتر است تعلیم و تعلّمِ این هنر والا با استفاده از هر دو روشِ علمی و عملی انجام گیرد. به این ترتیب، می‌توان با استفاده از اصول تثبیت و تدوین شدهٔ علمی، به نظام ساختاری ریزه‌کاری‌های موجود در مقام (Mode)ها به منظور کشف اصالت‌های این موسیقی پی‌برده و اشتباهات احتمالی را که‌در مقاطع زمانی مختلف به علت سهل‌انگاری‌های غیر علمی ایجاد شده، همچنان که باستان‌شناسان به کمک راه‌کارهاو روش‌های دقیق علمی به رمز و راز موجودات باقی‌مانده از هزاران سال پیش پی‌می‌برند، برطرف نموده و سلسله مراتب (Hierarchy) درجات و سایر ویژگی‌ها و ظرافت‌های موجود در مقام‌ها را به منظور کشف اصالت (Authenticity)های این موسیقی مشخص نمود. در نتیجه با استفاده از رهنمودهای علمی می‌توان به تجزیه و تحلیل اجزاء تشکیل‌دهندهٔ هر دستگاه (System) پرداخته و تناسب نسبی و روابط متقابل میان عوامل گوناگون و وجوه تمایز وتشابه میان آنها را تبیین نمود.

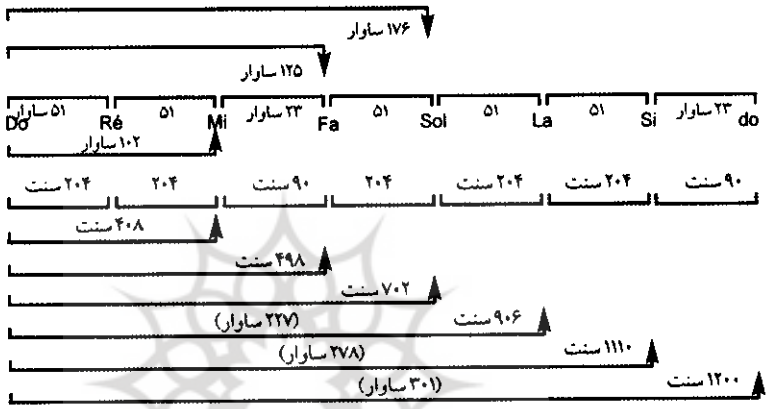
از آنجا که واژه‌ها در هر زبان گویای مفاهیم مربوط به حوزه‌های مختلف علمی و عملی و غیره هستند، چنانچه تمام‌واژه‌های موجود در حوزهٔ موسیقی ایرانی با استفاده از کاربردهای عملی و تجربی، از نظر ریشه‌شناسی، (Etymology) بررسی و از نظر تفاوت و تشابه با یکدیگر مقایسه شوند، بیش از پیش می‌توان به ویژگی‌ها وریزه‌کاری‌های موجود در این موسیقی پی‌برده و انحرافات احتمالی و حلقه‌های مفقوده میان آن را جست و جو نمود. به‌طور کلی تمام ملت‌ها از ابتدا سعی کرده‌اند به ساده‌ترین شکل، به زندگی ادامه داده و با استفاده از روش آزمون وخطا به سوی تکامل پیش بروند. این امکان نیز وجود داشته است که این تکامل با شتاب‌های متفاوت و در جهات‌مختلفی نسبت به سایرین حاصل شده باشد؛ضمن آنکه بعضی از این به اصطلاح تکامل‌ها نیز ممکن است به‌طورتصادفی پیش آید یا به دلایل تاریخی و اجتماعی در مقطع زمانی معینی متوقف شده و یا به بیراهه رفته باشد. البته چنانچه تمامی شیوه‌های مختلف و گوناگون موسیقایی به صورت جداگانه و از طریق سیستم‌های علمی، تدوین شده و سپس عوامل سازندهٔ آنها تجزیه و تحلیل شوند و وجوه تشابه و تمایز آنها از یکدیگر جدا شود، بالطبع

ویژگی‌های اصیل آنها و صفات برجستهٔ هر یک به‌عنوان قاعده‌ای کلی نمایان خواهد شد. به این ترتیب روش‌های به دست آمده‌که بازگو کنندهٔ فرهنگ هر ملت است مشخص شده و مورد استفادهٔ آیندگان قرار می‌گیرد و آنها را تا حد زیادی ازانحراف بازمی‌دارد.

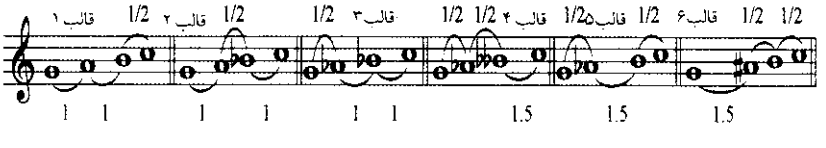
در این راستا اگر واژه‌های موجود در موسیقی ایران چه آنهایی که مانند: دستگاه، مقام، مایه، شاهد، متغیّر، ایست، فرود، گوشه، شاه‌گوشه، تیکه، ضربی، چهارمضراب واژه‌های ریشه‌ای به‌شمار می‌روند و چه نام‌آوازها و گوشه‌هایی مانند اصفهان، عراق، حجاز، گیلکی، نوروز عرب، شوشتری، بختیاری، دیلمان، آذربایجانی، نیشابورک، نهاوند، راک هندی، راک کشمیر، فرنگ، زابُل، بیات عجم، ماوراءالنهر که منسوب به نواحی مختلف ایران و بعضی از کشورهای مجاور هستند و چه گوشه‌هایی مانند حزین، مجلس‌افروز، جامه‌دران، صفا، غم‌انگیز، مهربانی، مویه، دلگشا، شهرآشوب، سوز و گداز، مُحیّر، طَرَب‌انگیز، دلکَش، روح‌افزا که بیان‌گر حالات و احساسات گوناگون انسانی است و چه گوشه‌هایی مانند بوسلیک، حاجی‌حسنی، منصوری، حُسینی، نی‌داوود، مُلانیازی، حاجیانی که منسوب به نام اشخاص است و چه بسیاری دیگر که هر کدام از آنها منشأ ارزنده‌ای در ویژگی‌های خود هستند و همگی مربوط به فرهنگ موسیقی ایران به شمار می‌روند، مورد بررسی قرار گیرد، این موسیقی که تاکنون از نظرکیفیت تأثیرگذاری خود را تا حدود زیادی در بیشتر کشورهای جهان تثبیت کرده است می‌تواند از نظر علمی نیز بیش از پیش با موسیقی کشورهای پیشرفتهٔ جهان برابری کند.

از آنجا که نخستین عوامل موسیقی از اصواتی با بسامد (Frequency)های گوناگون و طول‌های زمانی (Durations) متفاوت تشکیل شده، باید چگونگی آنها در زمان‌های گذشته مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد تا بتوان خط سیر علمی آن را از نظر تکامل تدریجی تا زمان حاضر جستجو نمود. به عنوان مثال، در هزارهٔ چهارم پیش از میلاد سومری‌ها که دربین‌النهرین زندگی می‌کردند از سیستم «صوتی ریاضی» (Tonal arithmetical) بر مبنای عدد شصت برای مشخص کردن نسبت فاصله‌های موسیقایی (Musical intervals) استفاده می‌کردند. از مزایای این سیستم که از عقاید مذهبی آنان سرچشمه می‌گرفت آن بود که خدای آسمان را که پدر خدایان خود می‌دانستند با عدد شصت معرفی می‌کردند مزیت این عدد از نظر انتگرال (Integral) آن بود که «کوچکترین مضرب مشترک» (The Lowest common multiple) میان اعداد یک، دو، سه، چهار (که بعدها مجموع آنها پایهٔ اعداد دهدهی (Decimal system) قرار گرفت و «چهارگان مقدّس»(Holy Tetractys) نامیده شد) و پنج و شش و ده و دوازده و پانزده و بیست و سی می‌باشد. به این معنی که: اعداد با مبنای‌شصت می‌تواند با زیر مجموعه‌های بسیاری مرتبط شده و کسرهای زیادی را به وجود آورد. فاصله‌های موسیقایی‌سومریان که در آن زمان به صورت نسبت‌های عددی باقی مانده است، عبارتند از: نسبت ۲/۱ معرف فاصله‌ی هنگام، (Octave) نسبت ۳/۲ معرف فاصلهٔ پنجم درست (Perfect fifth) که در دورهٔ اسلامی با صداهای میانی آن، ذوالخمس، ونسبت ۴/۳ معرف چهارم درست (Perfect fourth) که در همان دوران با صداهای میانی آن ذوالاربع نامیده می‌شد وهمچنین نسبت ۵/۴ معرف فاصلهٔ سوم بزرگ (Major third) و نسبت ۶/۵ معادل فاصلهٔ سوم کوچک (Minor Third) ونسبت ۱۵/۸ معرف فاصلهٔ نیم‌پردهٔ بزرگ که هر سهٔ آنها بعدها در گام «آریستو کسن» (Aristoxène) و «زارلن» (Zarlin)مورد

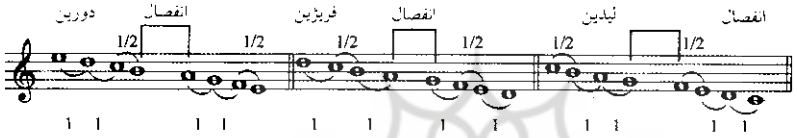
استفاده قرار گرفتند. از سدهٔ ششم قبل از میلاد، از میان این فاصله‌ها نسبت‌های ۲/۱ (اکتاو) و ۳/۲ (پنجم درست) مورد استفادهٔ فیثاغورث قرار گرفت و با محاسبات وی در سیستمی که منسوب به فیثاغورث است، گامی با نسبت‌های ۹/۸ معرف دوم بزرگ(Major second)، ۸۱/۶۴ معرف سوم بزرگ، ۴/۳ معرف چهارم درست، ۳/۲ معرف پنجم درست، ۲۷/۱۶ معرف ششم بزرگ (Major sixth)، ۲۴۳/۱۲۸، معرف هفتم بزرگ (Major seventh) و ۲/۱ معرف هشتم درست معرفی و مورد استفاده قرار گرفت. که مقدار فاصلهٔ هر یک از «درجه» (Degree)های آن نسبت به درجهٔ اول (Tonic) با واحد ساوار(Savart) و سنت به شرح زیر است: نمونه ۱

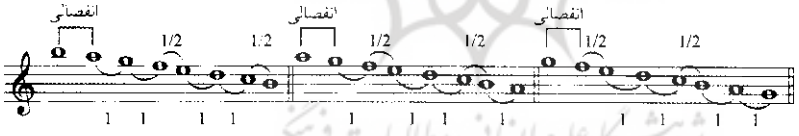


هستهٔ اصلی ملودی (Melody) در موسیقی ایران از زمان‌های قدیم ذوالاربع (Tetra chord) بوده که از چهار صدای متوالی تشکیل می‌شده است. در میان این صداها که فاصلهٔ آنها چهارم درست معادل ۱۲۵ ساوار یا حدود پانصد سنت (cent) بوده است دو صدای اول و آخر ثابت و دو صدای میانی متغیر بوده، به‌طوری که با تغییر فاصله‌های آنها نسبت به یکدیگر می‌توانستند صورت‌های مختلفی به آن بدهند. به عنوان مثال، همان‌طور که در موسیقی کارناتیک (Carnatic) هند جنوبی معمول است، اگر صداهای میانی هر دانگ را به ترتیب با استفاده از فاصله‌های پرده و نیم‌پرده و یک ونیم پرده پُر کنند، شش حالت مختلف به این صورت به وجود می‌آید: ۱ - پرده - پرده نیم‌پرده، ۲ - پرده - نیم‌پرده - پرده. ۳ - نیم‌پرده - پرده - پرده. ۴ نیم‌پرده - نیم‌پرده - یک و نیم پرده. ۵ - نیم‌پرده - یک و نیم پرده - نیم پرده. ۶ - یک و نیم پرده - نیم پرده - نیم پرده؛ که اگر میان صداهای ثابت سُل (Sol) و دو (Do) قرار گیرند، با نت‌نویسی امروزه به این صورت درمی‌آیند:نمونه ۲

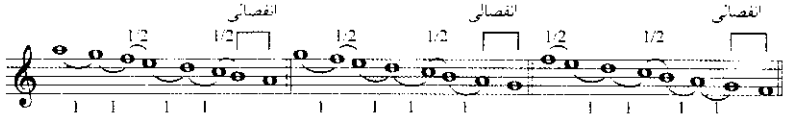


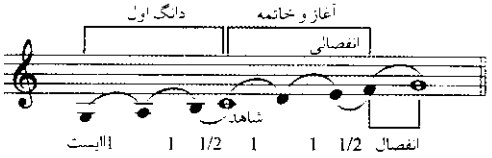
در موسیقی عصر حاضر در مغرب زمین، فاصلهٔ یک دورهٔ ملودیک (Melodic cycle) فاصلهٔ اکتاو (Octave) با نسبت بسامدی ۲/۱ است. این دوره در زمان‌های قدیم چه در ایران و چه در یونان از

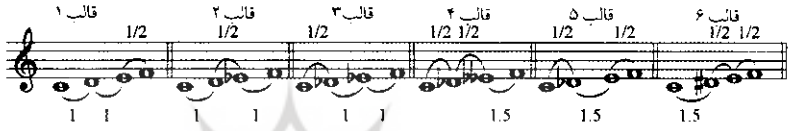
دو ذوالاربع یا دانگ، هر یک با نسبت۴/۳ و یک فاصلهٔ یک پرده‌ای یا طنینی (با نسبت ۹/۸) تشکیل می‌شده است. از زمان فارابی موسیقی ایران و موسیقی‌عرب از نظر مقدار فاصله‌ها بر اساسِ پرده‌بندیِ تنبور خراسان، با گام فیثاغورث مطابقت می‌کرد که پس از سه قرن به‌وسیلهٔ صفی‌الدین نیز تأیید گردید که از دو ذوالاربع و یک پردهٔ طنینی حاصل می‌شد. اتصالِ پردهٔ طنینی به یکی از ذوالاربع‌ها آن را به ذوالخمس که فاصلهٔ آن معادل پنجم درست بود تبدیل می‌کرد و انفصال آن از دو ذوالاربع باعث می‌شد که پردهٔ طنینی مزبور بتواند ۱ - در وسط، ۲ - در ابتدا، و ۳ - در آخر دو ذوالاربع قرار گیرد. در بعضی از مقام(Mode)های موسیقی یونان، مانند دورین (Dorian) و فریژین (phrygian) و لیدین، (Lydian) که دارای حالت پایین‌رونده(descending) بودند، پردهٔ طنینی در وسطِ دودانگ قرار داشت و به صورتِ انفصالی آنها را از یکدیگر جدا می‌کرد.البته نوعی تناظُر نیز در میان دانگ‌های منفصل، به ترتیب در میان این مقام‌ها به صورت: ۱ - پرده - پرده - نیم‌پرده، ۲ - پرده - نیم‌پرده - پرده و ۳ - نیم‌پرده - پرده - پرده وجود داشت:نمونه ۳

در مقام‌های هیپر دورین (Hyper Dorian) و هیپر فریژین (Hyper Phrygian) و هیپر لیدین (Hyper Lydian) فاصلهٔ طنینیِ انفصالی، در ابتدای دو دانگ (ذوالاربع) قرار دارد و دو دانگِ بعدی به حالت متصل به یکدیگر بوده و با وجود تناظر پرده - پرده - نیم پرده، و پرده - نیم پرده - پرده، و نیم پرده - پرده - پرده، فاصلهٔ یک پرده‌ای طنینی را در ابتدای خود دارند:نمونه ۴

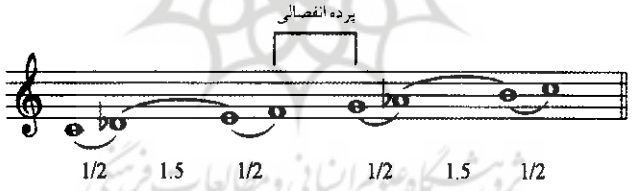
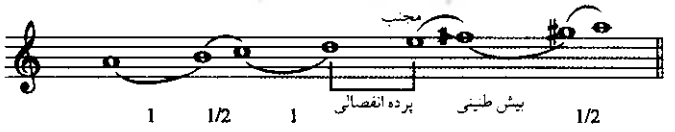


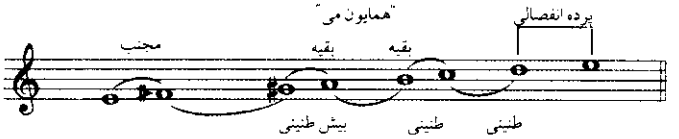
در مقام‌های هیپودورین (Hypo Dorian) و هیپو فریژین (Hypo Phrygian) و هیپو لیدین (Hypo Lydian) دو دانگ، به صورتِ متصل در ابتدای دوره، به صورتِ مُتناظِر پرده - پرده - نیم‌پرده، و پرده - نیم‌پرده - پرده، و نیم‌پرده - پرده - پرده قرار دارند و فاصلهٔ طنینی در آخر دوره واقع شده است:نمونه ۵



این نظم و ترتیب در موسیقی ایرانی نیز دیده می‌شود. به عنوان نمونه در مقامِ ماهور، دانگِ اول و دوم به صورت طنینی - طنینی - بقیه به دنبال یکدیگر قرار دارند و طنینیِ انفصالی در آخرِ دو دانگ قرار دارد.نمونه ۶:

این امر که عوامل پرده و نیم پرده در موسیقی، همراه با تناظر متناسب خود با نظام خاصی جا به جا می‌شوند، همان‌نظامی است که در بُحور عروضی نیز مصداق دارد. به عنوان مثال بَحر رَجَز، که در دور (Cycle) خود به صورت تکرارچهار بار مُستَفعِلُن (- - U) است؛ اگر در دایرهٔ شانزده هجایی خود از هجای دوم شروع شود به صورت بحر رَمَل یعنی تکرار چهار بار فاعلاتن (- U - -) در می‌آید و اگر از هجای سوم شروع شود به بحر هَزَج انتقال یافته و به صورت تکرار چهار بار مَفاعیلُن (U - - -) درمی‌آید. این جابه‌جایی‌های مُتقارن و مُتناظر از نظر زیباشناختی، بسیار قابل ملاحظه است چون در ریاضیات نیز مابه‌ازایی مانند جای‌گشت (Permutation) یا فاکتوریل (Factorial) دارد. اگر از مبنای صدای دو (Do) نمونه‌ای مانند نمونهٔ ۲ با استفاده از جا به جایی پرده‌ها و نیم‌پرده‌ها تهیه شود: شش نمونهٔ متناظر با قالب‌های نمونهٔ ۲حاصل می‌شود: نمونه ۷

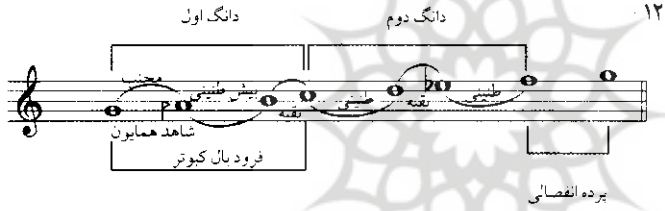


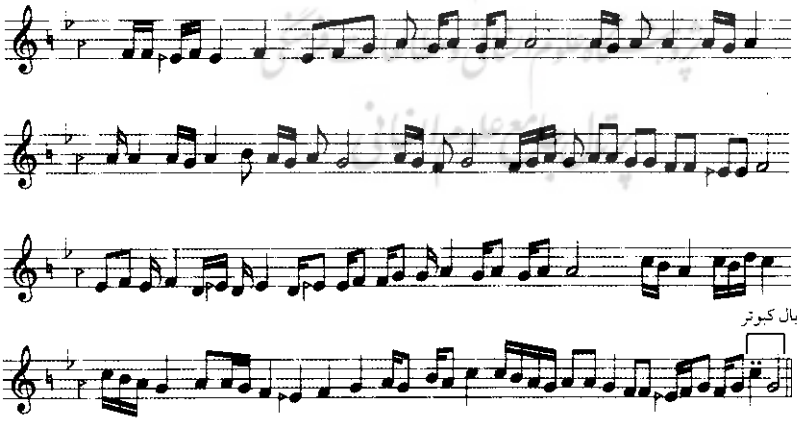
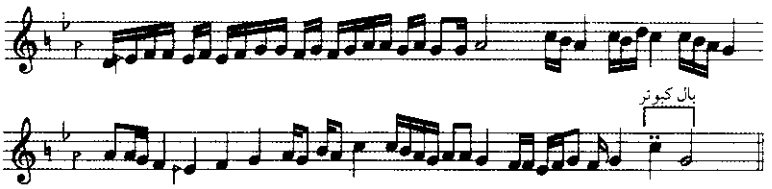
و چنانچه هر یک از شش قالب نمونهٔ ۲ پس از هر یک از قالب‌های نمونهٔ ۷ با استفاده از یک پردهٔ انفصالی میان دودانگ، تشکیل واحد جدیدی دهند، ۳۶ مقام به دست می‌آید. به عنوان مثال با قراردادن قالب شمارهٔ ۵ در نمونهٔ ۲ پس‌از قالب پنجم (با استفاده از پردهٔ انفصالی) در نمونهٔ ۷، گام «هارمونیک مضاعف» (Double harmonic) حاصل می‌شود: نمونه ۸

که با تغییر صداهای ر بِمُل و لا بِمُل به ر کُرُن و لا کُرُن تبدیل به مقام چهارگاه می‌شود.
با جا به جا کردن دانگ‌های مقام اصفهان: نمونه ۹

که در آن پردهٔ انفصالی در میان دو دانگ قرار دارد، مقام هُمایون به وجود می‌آید و در نتیجه پردهٔ انفصالیِ بین دو دانگ،به انتهای آنها منتقل می‌شود: نمونهٔ ۱۰

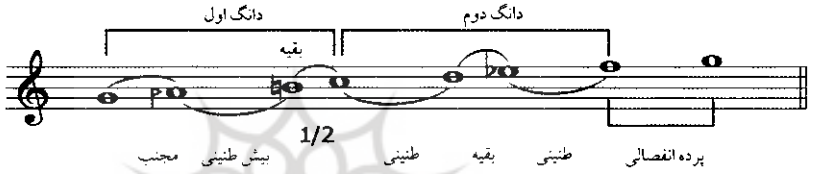


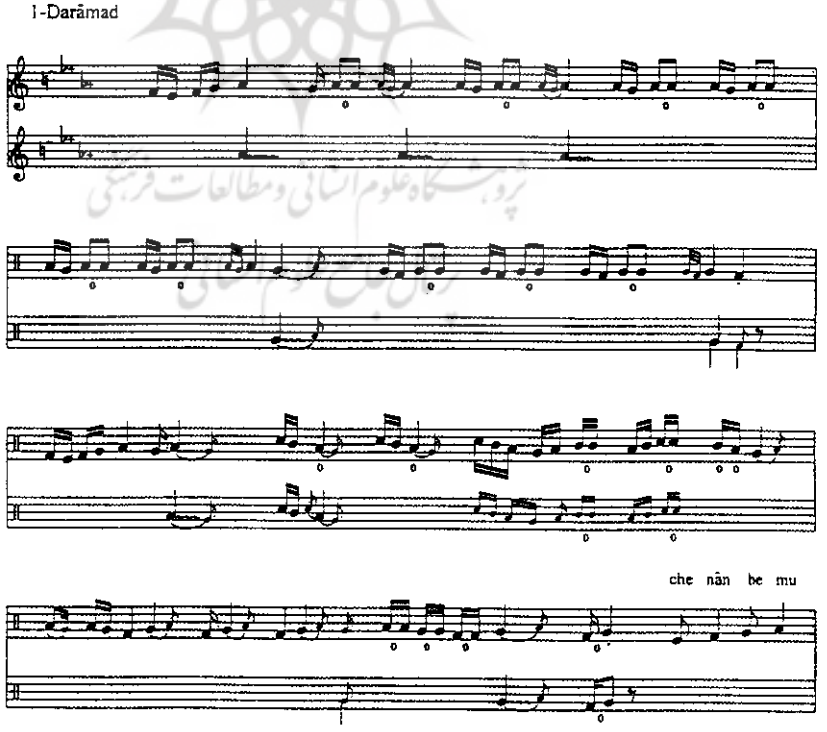
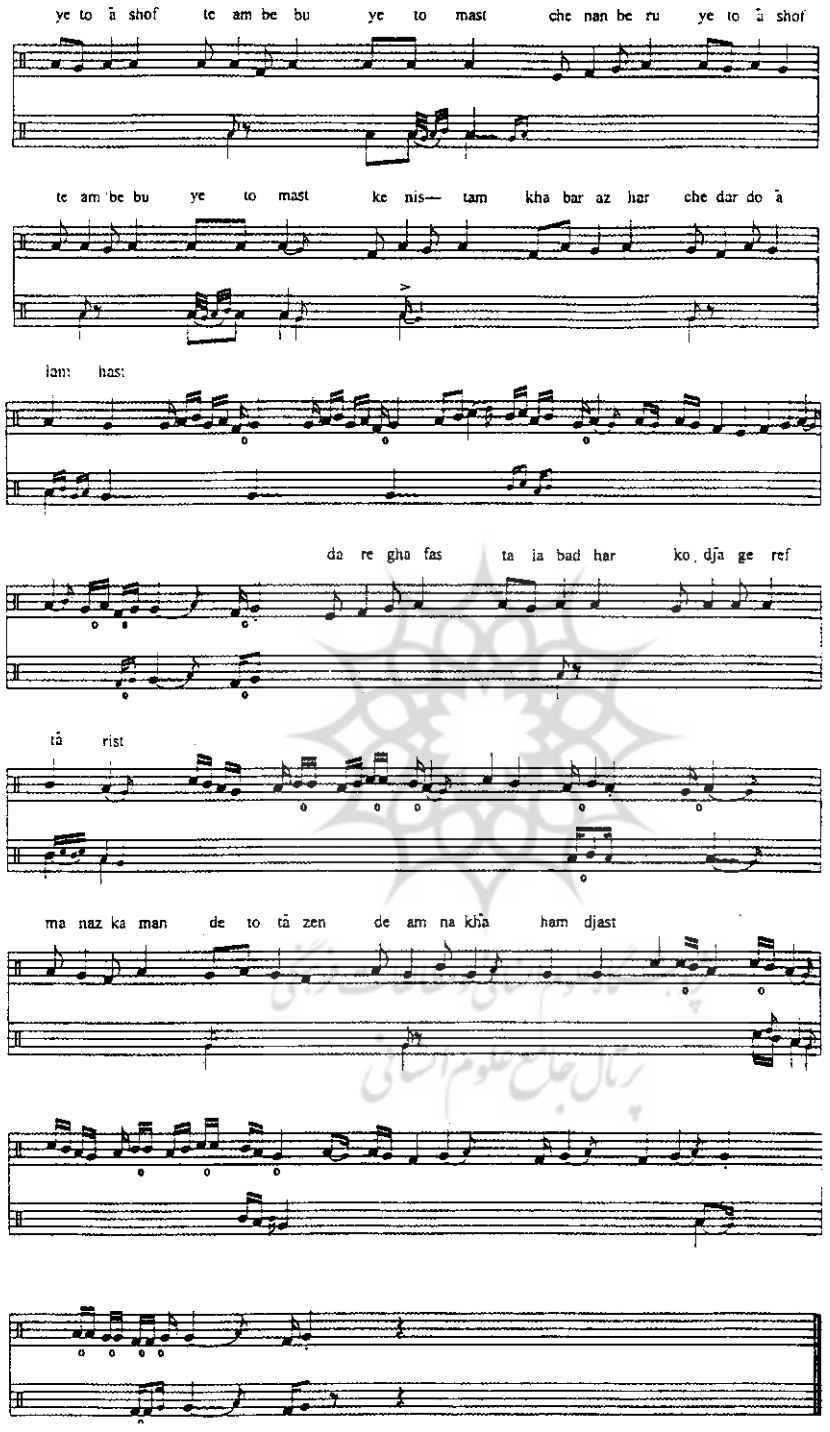
به طوری که ملاحظه می‌شود، تمامی صداهای «همایونِ می» همان صداهای «اصفهانِ لا» است با این تفاوت که‌دانگ‌های آنها با یکدیگر عوض شده و در نتیجه مانند مقام‌های یونانی که پیشوند (Prefix) هیپو (Hypo) دارند، پردهٔ طنینیِ موجود بین دانگ‌ها در آنها به آخرِ دو دانگِ متصل آنها انتقال یافته است. متأسفانه در سدهٔ اخیر در اثر بی توجهیِ بعضی‌از خوانندگان که زیرِ تأثیرِ صدای محسوس در گام‌های غربی قرار گرفته بودند، با انتقالِ پردهٔ انفصالی به ابتدای دانگ اول، و استفاده از صدای «دو دی‌یز» (Do dièse) به عنوانِ محسوس، مقام را به این صورت: نمونهٔ ۱۱

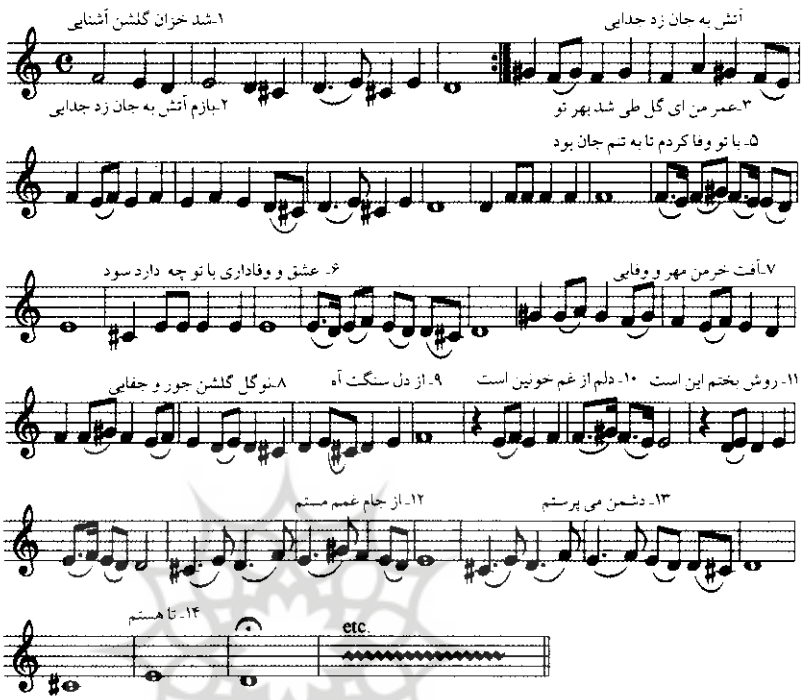
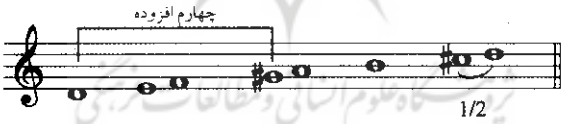
در آورده‌اند. البته اگر ردیف‌های اصیلی که در سه چهار دههٔ اخیر به نُت درآمده مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد،ملاحظه خواهد شد که در تمام آنها پردهٔ انفصالیِ مقام همایون در پایان دانگ‌های آن قرار دارد و فرود آنها بر روی‌درجهٔ اولِ واقعی، گاهی نیز پس از درجهٔ چهارم که آن را «بال کبوتر» می‌نامند آمده است. در این نمونه‌ها از همایون برمبنای سُل (Sol) استفاده شده است نمونه ۱۲



درآمد اول، صفحهٔ ۲۳۷، ردیف میرزا عبداله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی نوشتهٔ داریوش طلائی:نمونهٔ ۱۳

به‌طوری‌که ملاحظه می‌شود، این درآمدِ همایون به صداهای «دو» (درجهٔ چهارم) و سُل (درجهٔ اول همایون سُل) به‌شکل فرودِ بالِ کبوترِ پایان یافته است. فرودِ درآمد دوم نیز به همین نحو است: نمونهٔ ۱۴ (صفحهٔ ۲۳۹ کتاب)

درکتاب «موسیقی آوازی ایران» ردیف عبدالله دوامی، با اهتمام و آوانویسی مهران مُشکری صفحات ۹۱ و ۹۲ نیز این امر رعایت شده، به این معنی که درآمد همایونِ سُل (sol) در پایان جمله‌ها و همچنین در آخرِ درآمد بدون استفاده از فرود «بال کبوتر» به صدای «سُل» پایان یافته است. بنابراین صداهای مقام همایونِ نمونه های سیزده و چهارده و همچنین شانزده را می توان به این صورت معرفی نمود: نمونهٔ ۱۵ همایون سل



نمونه:۱۶

ولی در کتاب موسیقی ملی ایران - ترانه‌های محلی - انتشارات پارت، در قطعهٔ «خزان عشق»
صفحات ۱۳۱ تا ۱۳۶ که به‌وسیلهٔ بدیع زاده خوانده شده، جملات همایونِ «می» (Mi) به همان

صورتِ نادرست، به صداهای «دو دی‌یز» (Do dièse) و «رِ» (Ré) پایان یافته است: نمونهٔ ۱۷

با توجه به نمونهٔ ۱۱، به‌طوری که ملاحظه می‌شود، این ترانه، «مقامِ همایونی» را به این صورت به‌وجود می‌آورد: نمونهٔ ۱۸

که اگر صدای «ر» (Ré) درجهٔ اول در نظر گرفته شود، فاصلهٔ آن تا درجهٔ چهارم (یعنی دانگِ اول آن) فاصلهٔ چهارم‌افزوده (Augmented fourth) خواهد بود و حد فاصلِ دو دانگ نیز برخلاف معمول نیم‌پرده است. ضمناً اگر دو دانگ‌اول و دوم متصل در نظر گرفته شود، فاصلهٔ انفصالی آن که در پایان دانگ‌ها قرار دارد نیز برخلاف معمول نیم‌پرده است.

مطالبِ فراوانِ دیگری، غیر از آنچه که دربارهٔ آنها توضیح داده شد نیز وجود دارد مانند: مقدار بلندیِ صوت(Loudness) و گسترهٔ صوتی (Compass) که تجاوز آنها از حد معینی ممکن است در اولی گوش شنونده و در دومی‌حنجرهٔ خواننده را دچار آسیب سازد و همچنین نسبت «دیرند» (Duration) صداهای موسیقایی و نحوهٔ قرار گرفتن صداهای ملودی (Melodic contour) و شناخت فن نوازندگیِ سازهای ایرانی (به‌طرزی که از نظر فیزیکی لطمه‌ای به اجزاء بدن نوازنده وارد نسازد) و ضمناً بررسی و رفع معایبی که تاکنون در ساختمان سازهای ایرانی وجود داشته (که غالباً کوک آنها مانند ساز سنتور را دچار اشکال می‌سازد و ساختمان گوشی‌های آنها) نیاز به تکاملی دارد تا مانند ساز پیانو (Piano) بتواند به مدت طولانی در کوک

مطلوب باقی بماند، عوامل بسیار مهمی هستند که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بررسیِ دقیقِ این مطالب و سایر مواردی که فقط صاحبان علوم و فنونِ پیشرفته می‌توانند با ضوابط تثبیت شدهٔ علمی، سَره را از ناسره تشخیص داده و نکات برجستهٔ بی‌شماری را که در موسیقی ما وجود دارد به عنوان اجزاء سازندهٔ آن (با توجه به اصالت‌های فرهنگی این ملت که برپایهٔ اصولی منطقی پایه‌گذاری شده) تعیین و تبیین کنند، نمی‌تواند برمبنای احساسات و سلیقه‌های خامِ افرادی که با موسیقی علمی و ضوابط بی‌شمار آن آشنایی ندارند، اعتبار خود راحفظ نماید و این میراث فرهنگی چند هزارساله به‌گونه‌ای سالم و اصیل به نسل‌هایِ بعدی منتقل شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی