

سبک در موسیقی معاصر

پیش از جلوس ناصرالدین شاه، موسیقی ایرانی در انحصار یهودیان بود. در روزگاری که موسیقی چنان به ورطه غنا در غلتیده بود که عوام صدای زنگوله را نیز مشکوک تلقی می‌کردند، نوازندگان یهود شعله‌ای را که شاید می‌رفت تا برای همیشه خاموش شود فروزان نگاه داشتند. مردم با همه پرهیز که از غنا داشتند با سعه صدر به این مطربان زنارپوش نگریستند. کدام‌کس بود که شب عروسی و ختنه سوران، حوض حیاط را تخته نیاندازد و یک دسته مطرب به خانه فرا نخواند. تنها از آن زمانی که ناصرالدین شاه قاجار، نوازنده به دربار آورد و خوش نواخت، موسیقیدانان غیر یهود دل یافتند و نغمه‌های نهفته از پستوها راه تالارها گرفتند و استادانی چون میرزا حسینقلی و علی اکبرخان، آب رفته را به جوی بازگرداند.

گویی مقدر نبود موسیقی ایرانی که سده‌ها را در زاویه خانقاه سرکرده بود در سایه‌های بی‌دغدغه شمس‌العماره دمی بیاراند. یک نفر طلبه، شاه را

که به شکرانه پنجاه سال سلطنت بی‌مخالطه به زیارت حضرت عبدالعظیم آمده بود به تیر تپانچه از پای در آورد.

مظفرالدین میرزای ولیعهد که همه سالهای شباب را در شبستان به سرآورده بود به هنگام جلوس بر تخت طاووس آنقدر سالخورده بود که بیشتر در اندیشه آمرزش آخرت بود تا کامیابی از جهان؛ گو اینکه خود نیز اگر می‌خواست دیگر نه شاعری بود که در آرزوی تقرب، مدح شاه را گوید و نه رامشگری که به امید صله پنجه به ساز بزد. میان دربار و مردم شکافی ژرف افتاده بود. انقلاب در راه بود و هنرمندان پس از قرن‌ها خدمت دربار به ناگام‌جای خود را میان مردم یافتند و پیوند چندهزار ساله دربار و هنر برای ابد گسست. شاعران نخستین بار برای مردم سرودند، نوازندگان سروده‌ها را آهنگین کردند و خوانندگان به گوش همگان رساندند. اگرچه مظفرالدین شاه سرانجام به خواسته مردم تن در داد و فرمان مشروطیت را امضا کرد اما شکاف میان دربار و ملت دیگر هرگز پر نشد. جلوس محمدعلی شاه و کوشش بیپرده‌اش برای بازگرداندن فرّ شاهی، شکاف را دوچندان کرد و رنجش به کینه بدل شد.

۱- دوران ناسیونالیسم

در سال ۱۲۸۵ مشروطه سرانجام تحقق می‌پذیرد. قزاقان محمدعلی شاه نیز قادر به بازداشتن انقلابی که در شعور اجتماعی ایرانیان رخ می‌دهد نیستند. نهادهای اجتماعی اگرچه دست نخورده باقی می‌مانند اما دگرگونی‌هایی که پی‌آمد قیام در سطوح مختلف روی می‌دهند انکار ناپذیرند. روزنامه و شبنامه که روی سخن با توده‌ها را دارند ساده‌نویسی را رواج می‌دهند. نثری که زیر لاشه «دره نادری» دیگر بوی تکلف گرفته بود در سیاحت‌نامه ابراهیم بیک به جایی می‌رسد که عامی نیز فهم کند. شعر که به چیستان و معما مانده بود در اشعار ایرج میرزا به آب روان نزدیک می‌شود.

واژگان فارسی متحول می‌شوند. مردم کوچه و بازار ناگهان به زبان تازه‌ای سخن می‌گویند. هیچ ادیبی اثرش را به شاه تقدیم نمی‌کند. آخوندزاده‌ها و مراغه‌ای‌ها و طالبوف‌ها برای مردم می‌نویسند. از منبرهای وعظ تا مصطبه‌های قهوه‌خانه سخن از قانون و عدالت‌خانه است. تمدن صنعتی غرب جاذبه‌ای جادویی می‌یابد. آرزوی ژاپن دوم آسیا شدن خیال‌ها را تحریک می‌کند. عهد جدید آغاز شده است. حکومت، مجلس را به توپ می‌بندد، عبت کاری. محمدعلی شاه می‌رود و جهان بینی کهنه نیز با وی.

نهال انقلاب در موسیقی ایرانی نیز بر می‌دهد. ناسیونالیسم به مثابه ایدئولوژی مشروطیت، شریان فرهنگ را با خون تازه‌ای بارور می‌سازد. مضامین عرفانی و عاشقانه جای خود را به وطن می‌دهند. سلسله جنبانان این تحول در موسیقی شاعرانند تا نوازندگان. ملک‌الشعرای بهار از نخستین شاعرانی است که به نیروی شگرف موسیقی پی می‌برد. او موسیقی را به چشم یک رسانه می‌نگرد. رسانه‌ای که از بالاترین توان پیام‌رسانی برخوردار است.

کشف موسیقی به مثابه یک رسانه از مهم‌ترین رویدادهایی است که در موسیقی این سده رخ می‌کند و سبب فراگیری آن می‌شود. انقلاب آنچه را تا دیروز غنا محسوب می‌شد تطهیر می‌کند. تصنیف زیر از جمله آثار وطنی «بهار» است که در مایه افشاری سروده می‌شود:

مقام لشکر بیگانه گشتی وطن	می‌دام چرا ویرانه گشتی وطن
به شمع دیگران پروانه گشتی وطن	تو شمع جمع ما بودی وطن جان چرا
بدین خواری چرا آفسانه گشتی وطن	تو عزیز منی، تو گل گلشنی

تصنیف (یک فرم ضربی - آوازی است که غالباً در شش هشتم سنگین نواخته می‌شود) که پیش از آن توسط علی‌اکبرشیدا به اوج رسیده بود اصلی‌ترین محمل سروده‌های سیاسی وطنی می‌شود. تصنیف دیگر

ملک الشعرا که دیرتر با صدای "قمر" و "تار نی داوود" خوانده و نواخته شده است "مرغ سحر" نام دارد، که تا امروز نیز ذره‌ای از جذابیتش کاسته نشده. عارف قزوینی نیز از جمله شاعرانی است که بر جرگه تصنیف سازان می‌پیوندند و "وطنیه"های خود را در سالن‌های انباشته از جمعیت می‌خواند. تصنیف مشهور "از خون جوانان وطن لاله دمیده" از اوست. فراگیری موسیقی (Publicite) یکی دیگر از پی‌آمدهای این عصر است.

شاعر دیگری که طبع خود را در موسیقی می‌آزماید میرزاده عشقی است. او با الهام از اپراهای فرنگی نمایش "رستاخیز شهریان" را می‌نویسد که آوازهای آن به جز به یک بخش از آن که از اپرای لیلی و مجنون اثر حاجی بیکوف وام گرفته شده در دستگاه‌های موسیقی ایرانی خوانده می‌شوند. انگیزه نوشتن این نمایش، دیدار شاعر از خرابه‌های تیسفون است و تأثیری که شکوه کوبنده آن بر روح او به جای می‌گذارد. نمایش با آوازی مثنوی آغاز می‌شود.

چيست يا رب اين ستون بي حساب شرط كرم ناووم نام سفر بنگه تارخي ايرانيان؟	اين در و ديوار دربار خراب زين سفر گر جان بدر بدم دگر اين بسود گهواره ساسانيان
--	---

با رواج تصنیف، نوازندگان نیز پای در گود نهاده و بر اشعار میهنی شاعران آهنگ می‌گذارند. آهنگسازی در این دوران مترادف با تصنیف‌سازی است.

"حسام السلطنه" اشعار بهار را آهنگین می‌کند و "سالار معزز مین باشیان" سرودهای مارش گونه مدرسه نظام را می‌نویسد؛ و ناسیونالیسم نقش خود را در آنگینه موسیقی نیز می‌افکند و خلسه عارفانه جای خود را به عشق میهن می‌سپارد. کنسرت رواج می‌یابد و گرامافون، نواهای خوش آهنگ را در حجره‌ها و سراها می‌پرا کند.

۲- دوره رمانتیسم

مشروطیت مصادف است با آشنایی ایرانیان با فرهنگ و تمدن اروپایی. فرنگستان در چشم زودباور ایرانیان آن روزگار همان مدینه فاضله‌ای است که "ابونصر فارابی" از آن سخن گفته بود. رفتار و کردار و گفتار اروپاییان در چشم ایرانی اسوه حسنه است. او همه جا از لفظ فرنگستان بیشتر فرانسه را مراد می‌کند تا خود اروپا. زیرا از زمانی که ژنرال گاردان به ایران آمد تا سپاه کشور را سر و سامان دهد با ایشان بیشتر در حشر و نشر بوده است. هم نام فرنگ را از این قوم برگرفته است و فرنج و فرانس و فرانک در زیانش به فرنگ بدل شده‌اند. زبان فرانسه را نیز خوش دارد و به رغبت می‌آموزد. فرانسه هرچند در آغاز زبان دربار و پلیتیک است اما رفته رفته وسیله آشنایی منورالفکران با فرهنگ اروپا می‌شود. آثار "الکساندر دوما"، "ویکتور هوگو"، "لامارتین" و ... یکی پس از دیگری به فارسی برگردانده می‌شوند. سودی که از آن حاصل می‌شود یکی ساده نویسی است و دیگری آشنایی با رمان و سبکهای ادبی. بیشتر آثار برگردانده شده از نویسندگان رمانتیک است. هرچند مکتب رایج آن روزگار فرانسه رمانتیسم نیست اما مزاج ایرانی این سبک را با روحيات خود آشناتر می‌یابد و همان را برمی‌گزیند این برگردان‌ها هرچند که مملو از ناشی‌گری‌های نخستین است اما در روح ایرانی تأثیری شگرف و ژرف بجا می‌گذارد. اثری که رد پایش تا امروز نیز جستگی است. سیمای همگانی شاعران که تا آن زمان در اذهان مردم، پیرمرد خرابیات نشین دستار به سر و پیاله به دستی بود از دامن ساقی خوشخرام آویخته، به سیمای جوان شوریده‌ای مبدل می‌شود که نیمه شبان پائیزی، غرق در اندوه عشق، آرامش خود را در خلوت تنهایی و در پناه طبیعت می‌جوید.

برای نخستین بار، رمان به شیوه اروپایی نوشته می‌شود. نویسندگان به سیاق رمانتیک‌های اروپایی که به دوران قرون وسطی پناه می‌جستند دست به تاریخ گذشته ایران می‌یازند و با خلق فضاهای هزار و یک شبی به توصیف

زنان و مردانی می‌پردازند که از عشق، ایمانی بزرگتر نمی‌شناسند. شمس و طغرا اثر محمد باقر میرزا خسروی از این دست است. دریافت او و اقران او از مفاهیم عشق و وطن و مرگ و تاریخ و طبیعت هرچند به برداشته‌های فلسفی رمانتیک‌ها نزدیک است اما پیداست که از گوارش شرقی ایشان گذشته و رنگ و بوی ایرانی یافته است. صحبت از آن رمانتیسمی نیست که "هوگو" و "لرد بایرون" مدافعینش بودند، آمیزه شگفتی است از آزادی خواهی، بشردوستی، طبیعت‌گرایی، عشق پرستی، اخلاق سعدی، تعالیم اسلام، مشروطه خواهی و ایران دوستی و با این همه دو صد چندان رقیق‌تر و احساساتی‌تر از آنچه که رمانتیک‌های فرنگستان خود بودند! نام رمانتیسم ایرانی این سبک را بیشتر می‌برازد زیرا فرهنگ ایرانی انگ خود را بر جای جای آن کوبیده است.

نبرد میان نویسندگان و شاعران رمانتیک و ادبای کلاسیک پیش از آنکه یک جدل ادبی باشد بازتابی است از یک کشمکش بسیار گسترده اجتماعی که تحت نام "سنت" و "تجدد" در ژرفای ضمیر ایرانی (و هنوز پس از گذشت یکصد سال) جریان دارد. موسیقی نیز از این کشمکش برکنار نیست و "معاصر"ی می‌آید تا تمنیای عصر خود را به آن تحمیل کند.

"کنزل‌علی‌نقی وزیری" که سالهای جوانیش را در رکاب مشروطه خواهان شمشیرزده بود پس از فرو نشستن آشوبها، هنری را که پیشترها تفرنی آموخته بود با جدیت پی می‌گیرد. او روایات گوناگون‌گردیف موسیقی ایرانی را نزد استادان وقت می‌آموزد و به سبب کار نظام با نوشته‌های "لومر" فرانسوی آشنا می‌شود؛ و موسیقی اروپایی را نزد یک کشیش فرانسوی از آموزگاران مدرسه "سن لویی" فرامی‌گیرد. علاقه‌اش به سرنوشت مشروطیت او را از مطالعه نوشتارهای اندیشمندان معاصر ناگزیر می‌سازد و از این رهگذر پیوندی با ادبیات، خاصه با شعر برقرار می‌کند که تا واپسین لحظه حیاتش گسسته نمی‌شود. ظهور نیما و پدیده شعر نو را با کنجکاو

دنبال می‌کند^(۱) و تحول در اوزان عروضی را شاهدهی بر ضرورت تحول در موسیقی می‌گیرد. سفر به پاریس و برلین برای تحصیل موسیقی او را با سیستم‌های آموزشی و پرورشی باخترزمین آشنا می‌سازد. بعدها از این آموخته‌ها برای بنیان نهادن هنرستان موسیقی و بکارگیری شیوه‌های آموزشی نوین سود می‌جوید. ارمغان این سفر با همه دستاوردهای هنگفت و انکار نکردنی‌اش، یک "شبهه" بزرگ تاریخی است. او نیز همچون نیا کانش، موسیقی علمی شده غربیان را با "علم موسیقی" یکی می‌پندارد و قواعد آن را ازلی، فراگیر و جهان شمول می‌انگارد. آثار او در باب قواعد نظری موسیقی ایرانی مؤید همین معنی است. وزیری پس از بازگشت به ایران نخستین مدرسه موسیقی را با شیوه‌های آموزشی جدید (و برای روزگار خود انقلابی) بنیان می‌گذارد. خالقی‌ها و صباها در همین مدرسه تحصیل کرده‌اند. او یک تنه به جنگ فرهنگ مطربی دیرسال جامعه‌اش می‌رود و موسیقی را که در آن زمان مترادف با آلت لهو و لعب بود همپایه سایر علوم می‌سازد.

وزیری به تبع روزگارش یک انسان رمانتیک است. جوانی او با نوعی رمانتیسم انقلابی سپری می‌شود و علاقه و انسش به شعر نو و ادبیات معاصر که در آغاز از نطفه‌های رمانتیسم بارور می‌شوند در بلوغ افکار او نقشی در خور دارد. تعبیر او از موسیقی "شهری" و "زمینی" است. با عرفان میانه‌ای ندارد. نغمه‌ها اگر شادند اگر غمگین، زمینی‌اند. موسیقی او جهان را نمی‌کند بلکه می‌خواهد و می‌ستاید. وزیری سعادت را هم در این دنیا می‌جوید. زیبایی او را می‌شوراند. عشق، اندوهناک‌اما زیبا و خواستنی است. این یک روی سکه رمانتیسم وزیری است. روی دیگرش را همان شاخص‌های معمول رمانتیسم ایرانی نقد کرده‌اند: ایران دوستی، امید به آینده، نگاه حسرت آمیز به ایران باستان و ... او در انتخاب شعر به مضامین نو توجه

۱ - وزیری پژوهشی درباره شعر نو دارد که به صورت کتاب در آمده است.

دارد از این رو در آثارش از اشعار شاعران معاصر بهره می‌برد. اگر جایی نیاز به اشعار گذشتگان افتد به شیخ اجل روی می‌کند آنهم از سر اعتقادی که به جنبه‌های "سودمند" و "تربیتی" اشعار او دارد. آثاری از گونه "بلبل مست" در دشتی، "خریدار تو" و "ره عشق" در ماهور و بداهه نوازی در اصفهان با تار تنها، بارزترین جلوه‌های رمانتیسیم در موسیقی معاصرند. با این آثار، مکتبی در وجود می‌آید که بیش از نیم قرن موسیقی ایرانی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد. تصنیفهای "بوی جوی مولیان"، "کاروان"، "شد خزان" و "الله ناز" و ... براساس الگوهای این مکتب آفریده می‌شوند.

با گذشت زمان، مکتب رمانتیسیم از مضامین میهن پرستانه نخستین تهی می‌شود و به مضامین صرفاً عاشقانه می‌پردازد و سرانجام با شیخون ابتدال در دهه پنجاه از صحنه موسیقی معاصر بیرون می‌رود. وزیری پازنشسته می‌شود و جانشین خلفش روح‌الله خالقی، با همه شایستگی، قادر به نجات مکتبی که خود شاهد تولدش بود نیست.

۳- دوران بازگشت - موسیقی نو سنتی

فوران نفت و بارش ارز بر فراز ایران در اواخر دهه چهل ناگهان و بدون هیچ پیش زمینه‌ای، طبقات اجتماعی را به حادثترین شکل ممکنه دگرگون ساخت. اشراف و مالکان سنتی که هنوز در اقتصاد و حتی سیاست ایران نقش اساسی داشتند برای همیشه از صحنه تاریخ به در رفتند و طبقات نوکیسه به منابع افسانه‌ای ثروت دست یافتند. دگرگونی طبقات، دگرگونی ارزش‌ها را به دنبال داشت. ارزش‌های نوینی که به یک قرن، اندک اندک تثبیت شده بودند یک شبه فرو ریختند و بحرانی بر بحران‌های سیاسی - اجتماعی افزودند. رفاه کاذب، فلسفه‌ای در پی آورد که در همه تاریخ بی‌سابقه بود. خوشباشی و لذت‌پرستی که نیاکان ما تنها از آثار رواقیون می‌شناختند به مرام اجتماعی بدل شد و مسابقه برای برخورداری از نعم دنیوی آغاز گشت.

کافه‌ها و کباب‌رها از زمین سر بر آوردند. نگین ساحر زهد و تعبد، سحر هزار ساله را از دست داد و موریانه‌های تنعم، آبنوس اخلاق را کاویدند. رادیو و تلویزیون که نخست در برابر موج عیش پرستی مقاومت می‌کردند سرانجام به صلاحدید مقامات به اصلی‌ترین عامل "کیش عیش" بدل شدند. موسیقی سنتی و اصیل در خدمت بزم‌های شبانه به موسیقی "بزمی" بدل شد. موسیقی بزمی شاخص‌های خود را داشت. از احساسات رمانتیک مکتب وزیری عاری بود و حسی بومی و ایرانی داشت. به ردیف پای‌بند نبود. تنها از ردیف، آنچه را که خوشایند و دلنواز می‌یافت وام می‌گرفت و از باقی به سهولت در می‌گذشت. مراد نواهای ملایم و آسان‌گواری بود که "حال" آورد و وقت را شیرین سازد. و چنین بود که خلسه عرفانی از حلقه خانقاه به مجلس بزم راه یافت. موسیقی‌ای که دیگر نه از شور خانقاه خبری داشت و نه از جدیت مدرسی نشانی؛ عنصر عرفان هرچند که در تار و پود آن حفظ ماند اما تفسیری دگرگونه شد و "خلسه" و "حال" در واژگان آن معنای "تخدير" را پیدا کرد. بیهوده نیست که نوع افراطی این موسیقی در افواه مردم به موسیقی "پامنقلی" شهرت یافت.

موسیقی بزمی در طول حیات نه چندان دراز خود به نوعی زیباشناسی (استتیک) دست یافت و شیوه‌ای از دل آن برون آمد که اهل فن "شیرین نوازی" اش نامیدند.

با گذشت زمان، موسیقی بزمی، رفته رفته از موسیقی سنتی فاصله بیشتری گرفت. طنزی که نخست به سیمای عبوس ردیف موسیقی سنتی دهان کجی می‌کرد دستخوش افراط شد و جدیت آن به عنوان یک "هنر" یکسره از دست رفت و حالت تفنن به خود گرفت.

سنت تنها در موسیقی نبود که به خطر افتاد. جامعه‌ای که زیربنای آن را شیخ صفی‌الدین اردبیلی پی ریخته و شاه اسماعیل صفوی مرزهایش را تثبیت کرده بود در همه عرصه‌ها تا بُنِ استخوان دچار بحران بود. اغتشاش

در معرفه‌های فرهنگی - اجتماعی به 'بحران هویت' انجامید. نویسندگان و متفکران نخستین زنگ خطر را به صدا در آوردند آل احمد در 'غربزدگی' به 'دردشناسی' مسأله پرداخت و دکتر شریعتی نسخه 'بازگشت به خویشتن' را که بازگشت به سنت و ارزش‌های تشیع بود پیچید. جنبش بازگشت تقریباً همزمان در همه عرصه‌های فرهنگ و هنر آغاز شد و اندامهای گوناگون جامعه همچون یک پیکر واحد در برابر زهر قاتل بحران بسیج شدند. جناح واقع‌بین‌تر حا کیمیت که به لزوم و اهمیت 'حفظ سنن و شعائر ملی' پی برده بود با سنت‌گرایان همگام شد. در موسیقی نیز بازگشت به سنت در دستور کار قرار گرفت. موسیقی سنتی که مدتها از برنامه هنرستان کنار گذاشته شده بود و علناً 'عقب مانده' و 'بدوی' خوانده می‌شد دوباره مورد توجه واقع شد و ردیف دانان موسیقی سنتی در دانشگاه به تدریس فرا خوانده شدند. موسیقی سنتی به 'جشن هنر' راه یافت. محمد رضا شجریان تصنیف‌های قدیمی را بازخوانی کرد و به بازسازی ردیف 'عبدالله دوامی' پرداخت. 'نورالله برومند' و 'محمود کریمی' ردیف‌های سازی و آوازی را گردآوری و تنظیم کردند. 'محمد رضا لطفی' تصنیف‌های قمر را بازسازی کرد و موسیقی را از آنجا آغاز نمود که درویش‌خان به پایان برده بود. اندیشه اجرای بی‌کم و کاست ردیف و پاسداری از میراث گذشتگان رفته رفته طرفدار پیدا کرد و به چنان جزمیتی رسید که هرگونه دخل و تصرف در موسیقی سنتی گناهی نابخشودنی به شمار آمد. این برخورد هرچند جزمی، در آن روزگار شاید یگانه چاره حفظ موسیقی دوهزار ساله‌ای بود که در برابر فرهنگ وارداتی غرب دچار خودباختگی شده بود و بدین سان تاریخ برای چندمین بار تکرار شد و معاصرین نیز همچون گذشتگان، در برابر خطرات خارجی، 'حفظ' موسیقی را به همان گونه که به میراث رسیده بود یگانه راه حل مؤثر تشخیص دادند.

انقلاب بهمن ۵۷ با وجود بدبینی‌های تاریخی به موسیقی و به رغم

ممنوعیت‌ها و دشواری‌های نخستین، سرانجام میدان را برای موسیقی سنتی بازگذاشت، زیرا از میان همه موسیقی‌هایی که در همان آغاز کار مهاجرت را برگزیدند یا در خود خاموش شدند تنها موسیقی سنتی بود که دشواری همخوان با انقلاب را داشت و برخورداری از دستاوردهای آن را 'حق' خود می‌دانست.

با خالی شدن میدان از وجود رقیبان خرد و کلان، موسیقی سنتی از لاک دفاعی خود بیرون آمد و شکفتن آغاز کرد. اکنون این موسیقی پس از گذشت هفده سال از انقلاب، به رغم پسوندی که با خود یدک می‌کشد از موسیقی سنتی‌ای که میرزا حسینقلی و علی کبرخان و آقا غلامحسین نمایندگان آن بودند چنان فاصله گرفته است که دشوار بتوان هر دو را یک پدیده واحد دانست. به همین دلیل ساده که میان نمایندگان امروزمین موسیقی سنتی و موسیقیدانان برجسته اواخر عهد قاجار سه نسل فاصله است و به این دلیل که موسیقی کنونی ما تجربه وزیری را پشت سر دارد و به سنت آگاهانه می‌نگرد. آن زمان که وزیری نخستین تجربه‌ها و آزمایش‌های ارکستری را در موسیقی ایرانی آغاز کرد عمدتاً از سازهای فرنگی بهره گرفت، زیرا در دل معتقد بود که سازهای ایرانی از آنجا که غالباً زخمه‌ای و مضرابی‌اند مناسب همصدایی نیستند. امروز همین سازها در کف لطفی‌ها، علیزاده‌ها و مشکاتیانها به چنان ملنین هماهنگ و یکپارچه‌ای رسیده‌اند که افسانه رامشگران باستان را در خاطر زنده می‌کنند. تحولات کیفی و کمی، دیر یا زود به جایی خواهند رسید که اهل موسیقی لحظه‌ای باز ایستند و در لفظ 'سنت' تأملی دوباره کنند.