حافظ موسیقی ایران

به مناسبت سالروز درگذشت داریوش صفوت

محمدجواد صحافی
پژوهشگر و منتقد

حیات و ممات کنونی موسیقی ایران، حتی همین پیکره نیمه‌جان، مدیون حضور اساتید و بزرگانی است که بدون اندک چشمداشتی، موسیقی را از ورطه هلاک نجات داده و به ساحل امن رساندند. بی‌مقدمه باید از استاد داریوش صفوت به‌عنوان پرچمدار خادمان به هنر موسیقی نام برد که خدمات فراوان او به هنر، بر هیچ اهل هنری پوشیده نیست. داریوش صفوت، موسیقیدان، نوازنده سازهای سنتور و سه‌تار و از شاگردان حبیب سماعی و ابوالحسن صبا بود، گستره فعالیت‌های ارزشمند صفوت در موسیقی ایرانی تا اندازه‌ای بود که نامش را در پهنه موسیقی ایران یگانه کرد. قبل از آنکه از صفوت انتظار شنیدن آلبوم خاصی را داشته باشیم، باید خدمات جامع وی در حوزه موسیقی را بررسی کنیم. از تربیت هنرجویانی که هرکدام به اساتیدی بزرگ و تأثیرگذار در موسیقی بدل شدند، تا نگارش کتب متعدد و تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی. پژوهش در حوزه‌های مختلف هنر موسیقی باعث شد تا رسالات و کتب متعددی از این استاد بزرگ موسیقی به یادگار بماند، رساله «عرفان و موسیقی ایرانی»، کتاب «موسیقی ایران» به زبان فرانسه، کتاب «هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی» و کتاب وسی‌دی «کتاب ۱۲۴ قطعه برگزیده از موسیقی کلاسیک ایران»، آثار برجای‌مانده از ایشان هستند. صفوت اما به تربیت شاگردان مطرح بسیاری نیز همت گمارد. او که خود به‌همراه جمع پرتعداد دیگر، تربیت‌یافته مکتب اساتیدی چون صبا بود، شاگردانی را تربیت کرد که هریک، در تثبیت و ماندگاری هنر کنونی تاثیر بسزایی داشتند. علیزاده، کیانی، مشکاتیان، پریسا، رضوی سروستانی به‌طور مستقیم از آموزه‌های صفوت بهره بردند. شخصیت والای هنری صفوت باعث شد تا تعداد بسیاری از هنرجویان آن زمان جذب وی شده و ادامه راه هنری خویش را تحت نظر آموزه‌های ایشان طی کنند، علی‌الخصوص پس از آنکه اقدام به تاسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی کرد و با اضافه شدن بزرگانی همچون عبدالله دوامی، سعید هرمزی، نورعلی برومند و مهدی کمالیان به‌عنوان اساتید این مرکز، هنرمندان دیگری نیز از آموزه‌های این بزرگان بهره‌مند شدند تا در نهایت بزرگانی همچون شجریان، کیانی‌نژاد، شکارچی، پیرنیاکان، گنجه‌ای، طلایی، اعیان، ذوالفنون و بسیاری دیگر از ستاره‌های آسمان موسیقی کلاسیک ایران در دهه‌های ۶۰ تا ۹۰ متولد شوند. این مرکز که مدیریت آن تا سال ۱۳۵۹ نیز برعهده شخص صفوت بود، به منظور گسترش و شناسایی موسیقی ایرانی بنا نهاده شد و در آنجا دستگاه‌ها، گوشه‌ها، ریزه کاری‌ها و رموز موسیقی سنتی، به علاقه‌مندان به موسیقی آموزش داده می‌شد. ایشان در مصاحبه‌ای درباره به‌کارگیری از ظرفیت دانش اساتید در این مرکز معتقد بود: «همه کسانی که در موسیقی قدیم ایران اثر و نشانی دارند در حد همان اثر و نشان با ما همکاری می‌کنند، مثلاً یکی در قدیم ساز می‌زده، اما پیر شده و دستش می‌لرزد و نمی‌تواند بزند، لیکن یک چهار مضراب از فلان استاد را می‌داند. ما خواهش می‌کنیم که بیایند و آن چهار مضراب را به ما بدهند» در میانه سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ که اقتصاد ایران رشد کرد و افزایش قیمت نفت، ثروت عمومی را افزایش داد، ذائقه فرهنگی طبقه متوسط جامعه نیز همسو با قشر مرفه تغییر کرد و همزمان با گسترش شبکه‌های ارتباطی رادیو و تلویزیون، فرهنگ اصیل ایران نیز تا مرحله انحطاط پیش رفت، انحطاطی که بی‌شک رادیو و تلویزیون آن زمان از مقصرین اصلی آن بود. چونان که مقصر اصلی بلبشوی فرهنگی امروز نیز، همین رسانه ناسودمند است- اما «تلاش روشنفکران مترقی آن زمان» برای جلوگیری از رشد بی‌اندازه ابتذال، باعث شد تا فرهنگ ملی اندکی رشد کرده و صیانت از آن، به‌شکل جدّی‌تری در دستور کار قرار گیرد. همین مهم نیز سبب شد تا موسیقی ایرانی بیش از گذشته در مدار توجه قرار گرفته و درنهایت مرکز حفظ و اشاعه موسیقی با پیشنهاد دکتر صفوت به رئیس وقت رادیو تلویزیون، کار خود را در اوایل سال ۱۳۴۸ به‌طور رسمی آغاز کند. بی‌گمان سهم داریوش صفوت در حفظ شاکله کنونی موسیقی ایرانی نه‌تنها غیرقابل انکار است که باید، حضور این پیکر نیمه‌جان را مدیون تلاش‌های او در راستای حفظ موسیقی دانست. او که معتقد بود؛ «در دنیای پرتلاطم امروز ملتی می‌تواند به موجودیت خود به‌عنوان یک ملت زنده و مستقل ادامه دهد که میراث فرهنگی و هنری خود را حفظ کند و به سنن و آداب خود پایبند باشد. بی‌اعتقادی به سنن فرهنگی و ملی باعث تزلزل ریشه‌های حیاتی یک ملت می‌شود. موسیقی ملی ما چنین میراث پر ارج و گرانبهایی است و باید با جان و دل در حفظ آن بکوشیم»، تمام تلاش خود را برای پاسبانی از این هنر به‌کار بست تا آن را به‌عنوان میراثی گرانقدر از گذشتگان، به جوانان نسل آینده انتقال دهد. بیست‌وهفتم فروردین‌ماه سالروز درگذشت ایشان است. یاد و نام‌شان تا ابد ماناست.

بوده‌ایم که از آن ظرفیت چنان که باید و شاید بهره نبرده‌ایم؟

صداقت کیش: در موسیقی ایرانی از یک‌سو براساس برخی تجربه‌های تاریخی و ازسوی دیگر براساس برخی ملاحظات تئوریک و صداشناختی می‌توان به این پرسش پاسخ داد. این ظرفیت، براساس تجربه‌های تاریخی وجود دارد و چنان چه می‌دانیم قطعات متعددی ساخته شده‌اند که به هیچ صورت نمی‌توان آن‌ها را خارج از موسیقی کلاسیک ایرانی دسته‌بندی کرد. مثل هنگامی که فرامرز پایور، گروهی ۲۴ چهار نفره را با حضور نوازندگانی چندگانه از برخی سازها روی صحنه برد و در برخی از قطعاتش برای‌شان چندین خط موسیقایی نوشت یا وقتی که پرویز مشکاتیان، حسین علیزاده و دیگران قطعاتی با چنین ترکیب‌هایی نوشتند یا زمانی که حسین دهلوی، ارکستر مضرابی را شکل داد و خالقی، صبا و دیگران برای ارکسترهایی در رادیو، قطعاتی نوشتند و به اجرای آن‌ها پرداختند. پس پاسخی که ناگزیر از آنیم این است که با چنین تجربه تاریخی، ظرفیت مذکور پیش روی ماست. ازسوی دیگر نخستین مسئله مطرح‌شده در ملاحظات تئوریک و صداشناختی در این مورد آن است که در موسیقی ایرانی قطعات برای چندنوازی نوشته نشده‌اند، اما این مسئله فارغ از میزان دقت لحاظ‌شده در آن که چندان مورد اعتماد من نیست ارتباطی به این که ما از این به بعد چه می‌کنیم، ندارد. به‌عبارت دیگر اگر این ظرفیت وجود هم نداشته است، ما می‌توانیم فراهم‌اش آوریم. ضمن این که می‌پذیریم برخی از سازهای ما برای ورود به ارکستر از لحاظ ظرفیت‌های صداشناختی با مشکلاتی مواجه‌اند. مشکلاتی که به‌نظر من، موانعی قطعی به‌شمار نمی‌آیند و با پیشبرد تجربه‌ها و شکل‌گیری نیاز به اصلاح می‌توان بر آن‌ها فائق آمد. به‌عنوان مثال در ساز سنتور شاهد نمونه‌هایی هستیم که با تکنیک‌هایی مشکلات آن برای گروه‌نوازی را از میان برداشته‌اند و در این مورد تجربه شهریار قیدارپور، نوازنده سنتور و ارکستر مایستر به‌عنوان نمونه‌ای عملی از ارزش شنیده‌شدن برخوردار است.

قیدارپور: به عقیده من، یکی از چالش‌های اصلی پیش‌روی سازهای ایرانی در ارکستر نوازی مسئله کوک است. وجود یا عدم‌وجود ظرفیت مورد اشاره شما هم فارغ از بعد تاریخی موضوع به این مسئله برمی‌گردد و چالشی می‌سازد که برای ما شامل حدود ۸۰۰ سیم از ۴۳ ساز گوناگون بود که گاهی چیزی بالغ بر یک‌ساعت از وقت تمرین را به خود معطوف می‌کرد و نیازمند چک‌شدنی دائمه به دانه با تیونر بود. یکی از دغدغه‌های ما برای رسیدن به سونوریته مدنظرمان همین مسئله بود و بارها و بارها با تاملی مضاعف برای تعیین فرکانس فواصل قطعات اجرایی همراه می‌شد و چنین مرتبه تست‌شدن و تغییر پیدا کردنا در نهایت به نتیجه مدنظر و صدای مطلوب‌مان رسیدیم. درنتیجه معتقدم، رسیدن به کودک درست و نگه‌داشتن آن در سازهای ایرانی، نیازمندی اصلی آن‌ها برای گروه‌نوازی است.

با این حساب آن چه می‌تواند مجموع این پرفورمنس را تحت‌الشعاع قرار دهد، لحظه‌ای است که می‌خواهید از دستگاهی با یک کوک به دستگاهی دیگر با کوکی دیگر بروید. معتقدید این وقفه‌های ایجادشده از امکان حذف و حرکت به سمت استانداردهای جهانی برخوردارند؟

صداقت کیش: به عقیده من، تنها ساز ایرانی که می‌توان به مشکلات آن برای ورود به گروه‌نوازی اشاره کرد، سنتور کلاسیک و تغییر نایافته است؛ سنتور کلاسیک با تعداد خرک کمتر از نمونه‌های تغییریافته و فاقد پرده‌گردان. در این نوع از سنتور هنگام تغییر قطعات از مایه‌های ناهمخوان امکان گروه‌نوازی از میان می‌رود. به‌عنوان مثال اگر سنتوری برای شور سل کوک شده باشد و قطعه بعدی از بیات اصفهان باشد با آن سنتور ابدا نمی‌توان به گروه‌نوازی ادامه داد. در مورد دیگر سازها ازجمله تار، عود، قانون، کمانچه و... این مشکلات نه با این شدت که تنها گاهگاهی بروز پیدا می‌کنند و با تغییری کوچک می‌توان به گروه‌نوازی ادامه داد. در نظر گرفتن این موضوعات ازجمله کارهایی است که آهنگسازان برعهده می‌گیرند و به‌عنوان مثال در نظر دارند که اگر قطعه‌ای به‌سرعت در حال نواخته‌شدن است از امکان مایه‌گردانی برخوردار نیست و باید فکری برای آن کرد. نکته‌ای که گاهی اوقات در موسیقی کلاسیک غربی نیز دیده می‌شود. نمونه ساده آن این که شما نمی‌توانید پاساژی بسیار طولانی به لحاظ زمانی و سریع برای نوازندگان سازهای بادی بنویسید و دلیلش این که باید جایی برای نفس کشیدن آن‌ها در نظر گرفت. این‌ها به‌عنوان جزئی از دروس ارکستراسیون مسائلی است که آهنگسازان آن‌ها را در نظر می‌گیرند و نمونه‌اش را می‌توان در قطعه «نخست گلبانگ مضرابی» ازجمله قطعات اجراشده در کنسرت ۱۲ اسفندماه ۱۴۰۲ ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران دید و دریافت که حسین دهلوی هنگام مایه‌گردانی‌ها چگونه به این که کدام سازها از عهده کار برخواهند آمد، اندیشیده است و به این که کدام ساز کدام مایه را عوض کند و کدام مایه را کدام ساز دیگر. درنتیجه می‌توان چنین برداشت کرد که اندیشه پیشرفته ارکستراسیونی آهنگسازان موسیقی ایرانی چنان که در آثار حسین دهلوی مشاهده می‌شود، می‌تواند به بهره‌برداری درست از ظرفیت حضور سازهای گوناگون برای گروه‌نوازی منجر شود. نکته دیگری که باید اشاره کرد این که ما درحال حاضر به نمونه‌هایی تغییریافته از این سازها نیز دسترسی داریم. به‌عنوان مثال، نی کلیددار یا سنتور با پرده‌گردان؛ مشهور به سنتور هفت‌دستگاه می‌توانند همه فواصل مورد نیاز را دسترس‌پذیر کنند.

نکته دیگری که می‌خواهم درخصوص آن صحبت کنیم و تصور می‌کنم از اهمیت بسیار بالایی برخوردار باشد، چرخه اقتصاد چنین ارکسترهایی است. می‌خواهم بدانم احتمال حمایت‌شدن نوازندگان ازسوی ارکستر و کسب درآمدهای ماهانه ساختار حرفه‌ای توسط نوازندگان چنین ارکسترهایی را باید بسیار دور از دسترس دانست؟

صداقت کیش: من چنین ایده‌ای را آن چنان که می‌گویید، دور از دسترس نمی‌دانم اما نکته‌ای که باید در سوال‌تان تصحیح کنم این که ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران نیست که نوازندگانش را حمایت می‌کند، بلکه نوازندگان هستند که ارکستر را حمایت می‌کنند. ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران با ایده پرداخت حق عضویت توسط اعضاء شکل گرفت. شیوه‌ای که در خارج از ایران نیز دیده می‌شود و ارکسترهایی براساس آن شکل می‌گیرد. من و آرمان نوروزی نیز آن را از نمونه‌های اروپایی آموخته بودیم. با پرداخت این حق عضویت نسبتاً مختصر هزینه‌های ارکستر ازجمله استفاده از تمرین‌دهندگان حرفه‌ای تامین می‌شود. ضمن این که ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران ملزم به پرداخت هزینه عمده‌ای که صرف اجاره مکان تمرین می‌شود، نیست و این مکان توسط خانه هنر نوین در اختیار آن قرار گرفته و تنها در مواردی معدود پیش آمده است که به علت فشار تمرین‌ها ناگزیر از اجرای سالنی برای تمرین شده باشیم. چشم‌انداز پیش‌روی ما حمایت از نوازندگان به لحاظ اقتصادی است و امیدواریم از این لحاظ به سمت تبدیل‌شدن به ارکستری حرفه‌ای گام برداریم و جریانی میان نوازندگان، تمرین، اجرا و مسائل اقتصادی شکل دهیم.

اگر بخواهیم جزئی‌تر به اجرای ۱۲ اسفندماه ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران بپردازیم، می‌خواهم بدانم اجرا در پردیس تئاتر شهرزاد برای خودتان رضایت‌بخش بود؟

صداقت کیش: رضایت از سالن محل اجرا به مسائل گوناگون برمی‌گردد و یکی از عمده‌ترین آن‌ها وضعیت آکوستیک سالن است. باتوجه به مختص اجرای تئاتر بودن سالن‌های پردیس تئاتر شهرزاد تصور ابتدایی ما دور بودن بسیار آن از سالن مطلوب‌مان بود اما بعدتر که صدادهی تمرین‌ها، اجرا و نسخه‌های ضبط‌شده را شنیدیم به این نتیجه رسیدیم که به آن حد مشکل‌زا نبوده و دشواری ایجادشده بیش از امکانات سالن به سختی ذاتی ضبط چنین اجراهایی و صداگیری از آن‌ها برمی‌گشته است. مسئله دیگر به امکانات سالن ازجمله مکانی مناسب برای حضور نوازندگان پیش از اجرا و نکاتی از این دست مربوط بود که می‌توان گفت، در پردیس تئاتر شهرزاد با پیچیدگی‌هایی همراه بود. ضمن این که تصور می‌کنم، بهترین صدادهی ارکستری مانند ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران در تالار رودکی اتفاق می‌افتد. اشاره کردم که یکی از اهداف ما رساندن یک موسیقی آکوستیک خوب بدون تغییر و تقویت صوتی به گوش شنوندگان بود و میکروفون‌هایی هم که در سالن مشاهده کردید جز برای قطعه اول؛ «مقدمه بیات ترک» (پنج‌گان مضرابی و کوبی)، اثر محمدرضا فیاض شامل ساز سه‌تار و صدای خواننده در قطعات بخش دوم تنها برای ضبط مورد استفاده قرار گرفت و پخشی از آن‌ها صورت نمی‌گرفت.

قیدارپور: نکته‌ای که می‌خواهم به آن اشاره کنم این که باتوجه به قلت تجربه اکثر نوازندگان حاضر در این قبیل اجراها، چنین کنسرت‌هایی می‌توانند از جنبه تمرینی هم برخوردار باشند. درنتیجه معتقدم، باتوجه به نیاز اولیه ما به‌عنوان نوازندگان این ارکستر به شناخت از اجرای عمومی، روی صحنه رفتن در سالنی کمتر شناخته‌شده‌تر به‌عنوان سالن موسیقی را می‌توان اتفاقی مثبت ارزیابی کرد. نکته دیگر این که خود آرمان نوروزی هم تمایلی نداشت در این مرحله ذهن نوازندگان ارکستر را درگیر کسب یا عدم کسب اجازه‌هایی برای اجرا در مکان‌هایی خاص کند.

با وجود بی‌نظمی‌هایی ناهم‌خوان با نظم درونی ارکستر- بی‌نظمی‌هایی که قطعاً در سالنی مانند رودکی با تیم برگزاری حرفه‌ای‌تر دیده نمی‌شود- چه میزان از اجرا در این سالن رضایت داشتید؟

قیدارپور: من در مورد میزان رضایت مخاطب اطلاعی ندارم، اما ما به‌عنوان نوازندگان ارکستر، صدای یکدیگر را به خوبی می‌شنیدیم.

می‌خواهم بدانم آیا پیش آمده است که با احساس خلأیی در صدادهی ارکسترال سازهای ایرانی به فکر استفاده از سازهای ابداعی و حتی گامی فراتر از آن، ابداع‌سازی جدید افتاده باشید؟

صداقت کیش: ما در اجرای ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران از چنین سازهایی استفاده نکردیم، اما من مانعی هم بر سر راه این موضوع مشاهده نمی‌کنم و اگر زمانی کمبودی در مجموعه صداهای موردنیازمان احساس کنیم قطعاً با از آن چه موجود است استفاده خواهیم کرد یا حتی گامی فراتر خواهیم گذاشت و اگر از توان مالی مناسب برخوردار باشیم، آن چه موجود نیست را به سازندگان ساز سفارش خواهیم داد. من به هیچ عنوان، مانعی بر سر راه این موضوع نمی‌بینیم چرا که مقصود ما رسیدن به صدادهی مطلوب‌مان است و تفاوتی نمی‌کند که این صدادهی با چه ابزاری ایجاد شود. همان‌طور که اشاره کردم، نکته‌ای که در این میان باید به آن توجه کرد این است که باز هم آهنگساز است که در مورد تمام این موارد تصمیم‌گیری می‌کند. اوست که می‌نویسد از چه سازی در کجا باید استفاده کرد. به‌عنوان مثال هنگامی که فرامرز پایور بخشی از گروه‌نوازی را برای ساز عود می‌نویسد، ما هم اجرای آن را به عود می‌سپاریم یا زمانی که پرویز مشکاتیان برای تارباس می‌نویسد، ما هم اجرا را به تارباس می‌سپاریم و وقتی علی صمدپور برای قیچک‌باس می‌نویسد، انتخاب ما هم برای اجرا قیچک‌باس است. رهبران ارکستر تا جای ممکن اقدام به ایجاد تغییری در این زمینه نمی‌کنند و به‌ندرت موردی پیش آمده است که آهنگساز مجوزی برای ایجاد تغییر در گروهی سازی دهد، مانند یکی از قطعات اجراشده در کنسرت ۱۲ اسفندماه ۱۴۰۲ ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران، «مقام صبح» (مقدمه بیات ترک)، اثر سیامک جهانگیری که خود او اجازه داد گروه ساز قانون به ارکستر اضافه شود و پارتیتوری به‌شکلی جدید برای آن نوشته و اجرا شد.

با این حساب باید گفت، غایت کار رهبر ارکستر بیرون آوردن ژوست‌ترین صدا براساس نوشته‌های آهنگساز از ارکستر است؟

صداقت کیش: ژوست‌ترین صدا با تفسیری جدید، براساس قدرت مداخله‌ای که به او داده شده است. طبیعت کار رهبر ارکستر به‌عنوان اجراگر، همین است. مثالی می‌زنم. شما در موسیقی کلاسیک غربی می‌توانید اجراهای گوناگونی با رهبران ارکستر مختلف از سمفونی شماره ۴۰ موتسارت به‌عنوان قطعه‌ای مشهور با ملودی شناخته‌شده بشنوید و کندی، تندی و تاکیدهایی در نقاط گوناگون آن‌ها بیابید. در مثالی از موسیقی ایرانی آن چه شما امروز از ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران می‌شنوید، تفسیر من به‌عنوان رهبر آن از قطعاتی است که اجرا می‌کند و اگر رهبر آن تغییر کند، این قطعات به درستی با صدادهی دیگری اجرا خواهند شد. اشاره کردم که مجموعه بزرگی از آثار آهنگسازان پیشکسوت و جوان برای گروه‌نوازی بیش از یک‌بار رنگ اجرا به خود ندیده‌اند و پس از ساخته‌شدن توسط آهنگساز، تنها یک مرتبه به وسیله ارکستری که خود او فراهم آورده است روی صحنه رفته‌اند. درنتیجه تصور برخی آن است که غایت مطلوب، اجرایی مشابه همان اجراست. درحالی که ما چنین قصدی نداشتیم. غایب مطلوب ما ارائه تفسیری درخور از قطعات اجرایی بود. ضمن این که مسئولیت عدم‌رسیدن به این تفسیر درخور، تمام و کمال با رهبر ارکستر است و در چنین شرایطی اوست که کار خود را به‌درستی انجام نداده است.

خودتان قصد آهنگسازی برای ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران را ندارید؟

صداقت کیش: یکی از شروط من در ابتدای پذیرش مسئولیت رهبری این ارکستر با خودم و با آرمان نوروزی این بود که اثری از خودم را به همراه این ارکستر اجرا نخواهم کرد، چرا که می‌خواهم فرهنگ صاحب ارکستر نبودن رهبر ارکستر را تقویت کنم. ایجاد یک گروه و پدید آوردن یک ارکستر برای اجرای قطعات یک آهنگساز، پس از مدتی منجر به تبدیل‌شدن آن ارکستر به حیاط‌خلوت اختصاصی آن آهنگساز خواهد شد و این‌گونه ارکستر تنها می‌تواند از عهده اجرای درست قطعات آن آهنگساز برآید. موردی که در طول تاریخ موسیقی ایران به کرات مشاهده می‌شود. درحالی که ارکستر باید بتواند از عهده اجرای هر نوع قطعه‌ای برآید و رهبر ارکستر باید بتواند قطعاتی غیر از آن چه خود می‌سازد را هم با ارکستر اجرا کند. من در این موقعیت ابدا نمی‌خواستم در مقام آهنگساز ظاهر شوم و این شرط را از ابتدا با خود گذاشته بودم. میل به گسترش این فرهنگ را می‌توان بخشی از اهداف آموزشی ارکستر سازهای ایرانی جوانان ایران تلقی کرد که به ترویج آهسته‌آهسته آن امید بسته و بختیار است اگر این الگو ماندگار شود.