# مینی‌مالیسم و چند گانگی

ترجمهٔ بخشی از کتاب Modern Music

نویسنده: Paul Griffiths

مترجم: ترکو یوسفی

از نظر برخی از آهنگسازان سیاسی همچون لوئیس اندرسون ، (Louis Anderissen) متولد ۱۹۳۹ در هلند، تماس با عموم افراد جامعه در سطح گسترده و با پیامی محکم و راسخ، سبکهای آهنگسازی و کنسرت آشناتری را در دنیای راک به همراه داشته است که توأم با تقویت صوتی بسیار، محلهای برگزاری غیر عادی و قطعاتی با پالسهای قوی و تکراری بوده است. موسیقیدانان دیگر مثل آروو پارت (Arvo part)، تبعیدی استونیایی، متولد ۱۹۳۵ به سمت تکرار، سادگی و ایستادگی و سکون به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط نه با دنیای سیاسی بلکه بر عکس با دنیای معنوی گرایش یافته‌اند. این مسئله تنها نمونه‌ای از چگونگی انشعاب مشخصه‌های موسیقایی «مینی‌مالیسم» در جهات مختلف از زمانی است که از حدود سال ۱۹۷۰ با آثاری چون«Inc» رایلی (Riley)«Four Organs» ،ریچ (Reich)و «Stimmung» اشتوکهاوزن(Stockhausen) شروع شد.

خاستگاههای مینی‌مالیسم را تنها در مواردی می‌توان در موسیقی راک و پاپ ریشه‌یابی کرد. یکی دیگر از منابع مهم که متعلق به نیویورک اواسط دهه شصت است. موسیقی لامونت یانگ (La monte young) متولد ۱۹۳۵ می‌باشد که از دههٔ پنجاه به بعد قطعه‌هایی با نتهای کم و کشیده نوشته است و به جهان موسیقایی آرام و ساکن خود پایه‌ای در مدالیتی و آهنگ (Intonation) بخشیده است. (که با هماهنگ کردن هر یک از نتها با نت همساز (Overtone) از یک اصل خیالی به این مهم نائل می‌آید.)

پیکربندی تکراری در سطحی محدودتر در برخی از موسیقیهای کیج و ساتی (Satie) نمود پیدا کرده است. ولی دغدغه یانگ با حالتها و فرآیندهای ممتد بوده است که نه آثار تعریف‌پذیر بلکه محیطهای موسیقیایی- شرایطی هماهنگ برای مدیتیشن ایجاد می‌کند. این موسیقی را ممکن است به فراخور شرایط یک سولیست یا یک گروه کوچک اجرا کند؛ در این زمینه نکات بسیاری از اجراهای موسیقی آسیایی و به‌خصوص آواز هندی آموخته شده است.

مسیرهای تأثیرگذاری هر چه باشد (یانگ در سال ۱۹۵۹ در دارمشتات دانشجو بود) آثار اشتوکهاوزن همچون ،Stimmung Mantra و Inoriاز مضامین مینی‌مال و محدودهٔ زمانی بلندتری برای القاء حس تکرار مراقبه‌ای استفاده می‌کرده است. در حالی که اجراهای زنده گروه الکترونیک، خود او، بیشتر پاسخی است به شهود آنی که مشابه آن را بیشتر در موسیقی آسیایی می‌توان یافت تا موسیقی اروپایی. با این وجود اشتوکهاوزن هرگز خود را غرق در تکرار ضربهای موزون و هارمونی صرف نکرد. کاری که همکاران آمریکایی او در اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد به آن مبادرت ورزیدند. اولین مرحلهٔ مینی‌مالیسم با روح مکاشفه همراه بود: کشف مدلهایی از موسیقی خارج از اروپا (در حالی که یانگ در حال آموختن دروس آواز هندی بود، ریچ طبالی غرب آفریقا را مورد مطالعه قرار می‌داد.) و کشف اینکه ساختارهای موسیقایی ایجادشده از ایده‌های پایه تا چه حد می‌تواند بسیط و گسترده باشد. ریچ و فیلیپ گلاس(Philip Glass) متولد ۱۹۳۷ مجذوب فرآیندهای تغییرات تدریجی همچون ورود دائمی نقطه‌های مکث از طریق استفاده از صداهای کشیده در Four Organs (۱۹۷۰) یا فرآیندهای فازبندی (تقطیع) بودند که در آن دو خطی که یک الگوی ساده را تکرار می‌کنند، نسبت به یکدیگر دچار تغییر می‌شوند، [به تناوب] وارد مرحله و از آن خارج می‌شوند. این هر دو با گروههای خود ارائه اثر می‌کردند. گلاس تقویت صوتی سبک راک را ترجیح می‌داد که آندرسن (Andriessen) و دیگر آهنگسازان اروپایی را متأثر ساخته بود، در حالی که دنیای صوتی ریچ همیشه ظریف‌تر و طبیعی‌تر بود. این دو آهنگساز تا اوایل دهه هفتاد، که آوازهٔ آنها فزونی گرفت، به سرعت از قطعه‌هایی که از منابع ناچیز بهره می‌بردند به سمت آثاری پیشرفت کردند که برای تعداد قابل توجهی از نوازندگان و سازها نوشته می‌شد و در طول مدت عصر یک روز، به اجرا در می‌آمد، نمونهٔ آنها «طبالی» ریچ (۱۹۷۱) و «موسیقی دوازده

بخشی» ریچ (۴ ـ ۱۹۷۱) است.

حرکت بعدی گلاس، که اتفاقاً با اقدام [مشابه] اشتوکهاوزن هم‌زمان بود، اپرا بود. در سال ۱۹۷۶ او در ساخت «انیشتین در ساحل»، که کاری بود در پنلهای موسیقایی و تخیل صحنه‌ای بدون روایت، با رابرت ویلسون(Robert Wilson) همکاری کرد. پس از آن او یک سری قطعه تولید کرد که در آن شخصیتها و داستانهای معمولی‌تری وجود داشتند، هر چند در این مورد نیز از پشتوانهٔ موسیقایی ساده و تکراری استفاده شده بود (Satyagraha، 1980، Akhnaten 1984، Voyage 1992) این مورد را جان آدامز (John Adams) متولد ۱۹۴۷ ادامه داد. اگر چه کار او با کیفیتی از طنز، نوستالژی و لطافتی همراه بود که موسیقی نسیان‌آور گلاس [آن را] مورد غفلت قرار داده بود. اثر «نیکسون در چین» (۱۹۸۷) او نمایشی باشکوه از انرژی ریتمیک و هارمونیکی است که مینی‌مالیسم می‌تواند آزاد کند؛ این نمونه همچنین پرتره‌ای صمیمانه و بذله‌گویانه از خلوت و شکنندگی کسانی است که نقشی که برای آنها متصور شده، ادارهٔ جهان است، عملی که در زمان دیدار رئیس جمهور، نیکسون، با مائوتسه یانگ در Beijing اتفاق می‌افتد. موسیقی دهه‌های هفتاد و هشتاد ریچ نمایانگر فرآیندی است که سیر تدریجی و منطقی آن همانند دیگر ساخته‌هایش می‌باشند. در این آثار ثبات متدهای ریتمیک، هارمونیک و ساختاری دیده می‌شود که از زمان کار او بر روی «طبالی» ایجاد شد و دنبالهٔ آثار گروههایی است که مبنای کاری آنها کی‌بورد و پرکاشن هماهنگ با صدای انسان در Telihim(۱۹۸۱) و ارکستر سمفونی در «چهار بخش» (۱۹۸۷) بوده است. عموماً بازی با الگوها به موسیقی او یک حالت انتزاعی هندسی می‌بخشد، ولی حرکت به سوی مضامین صریح‌تر را نیز می‌توان در آثار او مشاهده کرد، این مضامین را می‌توان در «موسیقی صحرا» (تنظیم برای کر و ارکستر) (۱۹۸۴) و یا «قطارهای متفاوت» (تنظیم برای کوارتت و نوار) (۱۹۸۸) ـ با حالتی شخصی‌تر و با صدای انسان ـ مشاهده کرد که در آنها تکرار و فرآیندهای به هم پیوسته با شبکه‌ای از خاطرات ضبط‌شده هماهنگ می‌شوند که با مسافرتهای انجام‌شده با قطار مرتبط است.

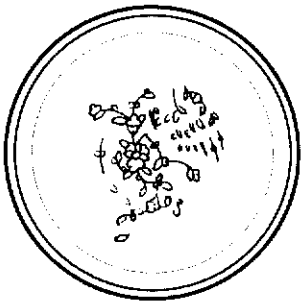
در کنار حرکت پرشتاب ریچ و آدامز، در دهه‌های هفتاد و هشتاد، فلدمن(Feldman) یکی از مینی‌مالیستهای قدیمی گرایش به ایجاد چشم‌اندازهای موسیقایی بزرگ (کوارتت زهی شماره ۲، سال ۱۹۸۳ او چهار ساعت به طول می‌انجامد.) دارد که در آن اصوات تک و آرام می‌توانند در جوار الگوسازی موسیقیِ جدیدتر و نه پویای آن شکل بگیرند. آهنگسازان دیگری هم بودند که به نسل فلدمن تعلق داشتند ولی موسیقی آنها گسترده‌تر، توأم با حوادث کمتر بودند و از انرژی محرک کمتری برخوردار بودند. به عنوان مثال آثار متأخرتر نونو(Nono) میل به گریز از هیاهوهای پر جوش و خروش و گرایش به جایگاهی دارد که در آن تفکر عمیق و توجه به اصالت و رزونانسهای کشیده، حرف اول را می‌زند.

کورتاژ یکی دیگر از این نمونه‌هاست. مینی‌مالیسم او نوعی متفاوت است و کارش ایجاد فواصل موسیقایی کوچک با حداکثر قدرت توصیفی و تخیلی است که به تبعیت از مینیاتورهای آتونالِ وبرن ایجاد شده است. مینی‌مالیسم کورتاژ، مینی‌مالیسم جسورانه است، یعنی انجام کار بدون انتقاد از تزئینات گام و حس راحتی حاصل از آشنایی. اکثر قطعه‌های او بسیار کوتاه‌اند و برای گروههای کوچک تنظیم شده‌اند (که اغلب با صدای سولو همراه است) این نوعی از موسیقی است که در آن هر نت جایگاه خود را دارد؛ جایی است که در آن آنیت سخت‌گیرانهٔ توصیف از موانع و پیچیدگیهای ارتباطات موسیقایی می‌پرد. این جسارت با صراحت لهجه در ارتباط است، همان طور که با ترکیب‌بندی آزادانهٔ سازها (نوشته‌های کورتاژ معمولاً برای ترکیبهای غیر عادی است، اخیراً نوشته‌های او برای فاصله‌های غیر عادی گروهها در سالن کنسرت تنظیم شده است.) ولی صراحت لهجه، توضیح کامل کیفیت تب‌دار موسیقی را دشوار می‌کند. در «kafka – Fragmente» که برای سوپرانو و ویولن تنظیم شده است (۶ ـ ۱۹۸۵) و طول زمانی آن به اندازه‌های یک کنسرت است، تنها دو نوازنده می‌توانند وسعت و شدت احساسات و افکار موجود را در نامه‌ها و خاطرات کافکا انتقال دهند. این است مفهوم طنز او، یأس او و جدیت او در مورد خودش و ادراکاتش.

موسیقیهای متأخر نونو و کورتاژ و همچنین ولفگانگ ریم (Wolfgang Rihm) متولد ۱۹۵۲ که موسیقی ارکستری او همچون آثار کورتاژ اغلب برای منابع از هم گسیخته و رشته‌رشته است، ظاهراً چالش موجود را از محلی در دست گرفته که «مکتب وینی دوم» در زمان جنگ جهانی اول شروع کرده بود، چالش برهنگی زیبایی‌شناسانه و عدم سرسری گرفتن هیچ یک از موارد و چالش مربوط به بازآفرینی مداوم. آثار آنها نیز نوعی از مینی‌مالیسم است، حتی اگر نقطهٔ اشتراک کمی با فعالیت ارزشمند اکثر آثار ریچ و یا سرودهای تکراری و درخشان پارت داشته باشد.

مشخصهٔ بارز موسیقی، از سال ۱۹۷۰ به بعد، شاید فرافکنی موجود در آن باشد. پیش از آن مرسوم بود که موسیقی معاصر را به دو یا سه شعبه تقسیم کنند؛ به عنوان مثال، در دهه‌های بیست و سی بین مکتب شوئنبرگ و مکتب استراوینسکی از یک طرف و یک شعبهٔ دیگر از رمانتیستهای احیاشده همچون راخمانینف یا اشتراوس درگیری شدیدی ایجاد شده بود. در دهه‌های پنجاه و شصت انتخاب موجود به ظاهر بین آوانگاردها (بولز، اشتوکهاوزن و بابیت) و تجربه‌گرایان، که کمتر با تئوری سر و کار داشتند (کیج، فلامن و وُلف) و گروه سوم سنت‌گرایان (بریتن و شوستاکویچ و باربر) بود. به صورتی که تکامل موسیقی استراوینسکی در دههٔ پنجاه را نمی‌شد حرکتی از یک گروه به گروهی دیگر به حساب آورد.

با نگاهی به صد سال گذشته که با«Prelude» دبوسی (Debussy) شروع شد، متوجه می‌شویم که کل تاریخ موسیقی



مدرن بیشتر کشمکش فزایندهٔ نظرات مختلف بوده تا رقابت بر سر ایجاد همبستگی. بر همین قیاس، ایدهٔ پیشرفت موسیقایی که نقشی سازنده در مدرنیسم دارد، ظاهری جذاب می‌یابد. این واقعیت که به عنوان مثال، وقتی بولز در حال نوشتن Le Marteau Sans Maitre (۵ ـ ۱۹۵۳) بود، شوستاکوویچ داشت سمفونی دهم خود را تصنیف می‌کرد دیگر تکان‌دهنده نیست. در دههٔ نود می‌توان سراغ چنین ناهمخوانیهایی را در آثار یک آهنگساز و شاید حتی در یک اثر او گرفت.

Le Marteau Sans Maitre وجود خود را تا حدودی مدیون اشتیاق بولز برای پیشرفت است، به همین دلیل است که در حال حاضر نسبت به آثار شوستاکوویچ نامفهوم‌تر می‌نماید. سکوت کاذب بولز، از اواسط دههٔ شصت به بعد، را می‌توان به عنوان عکس‌العمل بی‌دلیل یک رهبر تعبیر کرد.

تأثیر دیگر دیدگاه جدید ارزیابی مجدد آهنگسازانی است که بیشتر از کانون توجه به دور نگاه داشته شده‌اند که این مسئله یا به دلیل واکنشی عمل کردن آنها بوده، یا به این دلیل بوده که آثارشان نسبت به جریانات اصلی مورد اشاره در حاشیه قرار داشته است. الکساندر زملینسکی(Alexander Zemlinsky) (۱۹۴۲ـ ۱۸۷۱) مورد بی‌توجهی واقع شد، چون موسیقی او از سنت قدیمی شوئنبرگ و اشتراوس پیروی می‌کرد. او برادر زن شوئنبرگ بود و به رغم اینکه از آتونالیتی همکارانش پیروی نمی‌کرد مورد ستایش شوئنبرگ و برگ (Berg) قرار گرفت. انتشار موسیقی او همچون دستاوردهایی که کوارتت زهی دوم او (۱۴ ـ ۱۹۱۳) و اپرای Der Zweg (۱۹۲۱) تا مدت یک قرن پس از تولدش صورت نگرفت.

در عین حال تکروهای موسیقی قرن بیستم به عنوان بخشی از بافت غنی آن به شمار می‌روند: مثالهای این مورد شامل بوسونی(Busoni)، اسکلسی (Scelsi) و کانلون نانکارو (Conlon Noncarrow)(متولد ۱۹۱۲) است. موسیقی نانکارو شامل مطالعات مربوط به نواختن پیانوست که از مهندسی ریتمیک پیچیده الهام‌گرفته از جاز و طراوت موجود در امکانات ساز مکانیکی بهره می‌گیرد. افراد مستقل دیگر چارلز کاچلین (Charles Koechlin) (۱۹۵۰ـ ۱۸۶۷) که آثار فراوانش تمامی انواع موسیقی معاصر را در برمی‌گیرد و لو هاریسون (Lou Harrison) (متولد ۱۹۱۷) هستند که هریسون شاگرد کاول (Cowell) و یک آهنگساز دیگر است که هیچ یک از سنتهای غربی را به فرمهای دیگر، مخصوصاً سنتهای مربوط به کشورهای آسیایی حوزهٔ اقیانوس آرام ارجحیت نمی‌دهد.

با ورود آهنگسازانی از خارج اروپا و آمریکای شمالی هارمونی غربی بیش از پیش زیر سؤال رفت. به عنوان مثال تورو تاکمیتسو (Toru Takemitsu)(متولد ۱۹۳۰) نه تنها از سازهای ژاپنی در کنار سازهای استاندارد ارکستر سمفونی استفاده کرد، بلکه احساس ژاپنی از زمان، رنگ و سکوت را در غالب کارهای بزرگ‌تر خود قرار داد که تنها جهت سازهای غربی تنظیم شده بودند و با این کار به تأیید و تکمیل کارهایی پرداخت که در جایی دیگر توسط مسیان، کیج و بولز به دست آمده بود. از نظر آهنگسازان دیگر، حس «سنت» در موسیقی راک امروزی، یا در سرودها و پلی‌فونی پیش از دوران رنسانس (مثلاً موسیقی پارت) وجود دارد؛ تعداد اندکی مثل شوئنبرگ و بولز وجود دارند که حاضر به پذیرش این نکته هستند که مسئولیت اصلی بر دوش سلسله‌ای از شاهکارهای اروپایی بوده است که تا واگنر، بتهوون، موتسارت و باخ و به نقطهٔ خاستگاهی در اواخر قرون وسطی برمی‌گردند.

یکی از علائم چند گانگی ـ اگر چه دلیل بودن آن بعید به نظر می‌رسد، چون خیلی بیشتر از یک پدیدهٔ صرفاً موسیقایی است ـ در دسترس بودن همیشگی تعداد بسیار زیادی از کارهای ضبط‌شده از هر نوع است. مخصوصاً پس از معرفی [تکنولوژی] لوح فشرده در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ علاوه بر این رقابت ـ دیگر بین چند کمپانی بین‌المللی انگشت‌شمار اتفاق نمی‌افتد؛ [امروزه] صدها شرکت کوچک هستند که بسیاری از آنها موسیقی نو وارد بازار می‌کنند و به نوبهٔ خود به از بین بردن یکپارچگی موجود در دهه‌های پنجاه و شصت مبادرت می‌ورزند. بنا به گفته الیوت کارتر(Elliot Carter) آهنگسازی راه سینما را رفته است. دیگر سینماهای بزرگ را که مخصوص پذیرایی از تعداد بسیار زیادی از مردم بود نمی‌بینیم، بلکه در عوض شاهد تعداد بسیار زیادی از تئاترهای کوچک هستیم که نمایش فیلمهایشان مخصوص اشخاص معدودی است که علایق و سلایق حرفه‌ای دارند.

دیگر دوران «آهنگساز بزرگ» که موسیقی‌اش دارای اعتبار بین‌المللی باشد سپری شده است، اگر چه موسیقی کارتر ممکن است در این بین یک استثناء باشد. فرار او از نئوکلاسیسم آمریکایی ـ استراوینسکی که نزد بولانگر(Boulanger) شکل گرفته بود. از طریق اولین کوارتت زهی (۵۱ ـ ۱۹۵۰) محقق شد که در آن خطوط کنترپوانی کاملاً با اجبار ادغام چهار موومان در یک جریان واحد خود را به حوزه‌های آتونال می‌رساندند.

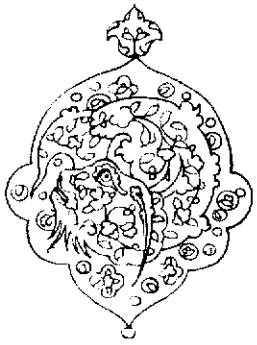
طی بیست و پنج سال بعدی او یکسری از کارهای سازی را به انجام رسانید که از لحاظ حجم و محتوا بسیار قابل توجه بودند، از انرژی زیادی برخوردار بودند و از طریق جزئیات و موومانهای موسیقایی بازشناخته می‌شدند. این آثار شامل Double Con-certo مخصوص هارپسیکورد و پیانو و هر یک با ارکستر مجلسی خود (۱۹۶۱) و کنسرتو برای ارکستر (۱۹۶۹) بود. سپس در اواسط دهۀ ۷۰ او شروع به نوشتن قطعاتی کرد و در اواسط دهۀ ۸۰ از ترانه‌های مخصوص سازهای مجلسی در آهنگسازی استفاده می‌کرد؛ و این در حالی بود که هنوز به نوشتن کنسرتو و کوارتتهای بزرگ ادامه می‌داد.

آهنگسازان دیگری هم هستند که موسیقی دهه هفتاد و پس از آن ایشان مبین اعتقاد به امکان خلق موسیقی در سطح وسیع بدون توجه به گذشتۀ سمفونیک است. توجه اولیه برت ویسل (Birt Wistle)به استراوینسکی، وارز(Varese) و مسیان به سرعت به نقطه‌ای کشیده شد که موسیقی او ـ تنها در این مورد به‌خصوص همانند موسیقی کارتر ـ به ظاهر به چیزی جز خود رجوع نمی‌کرد، مگر به دنیای قدیمی علائم و ضرب طبلها. این مسئله تا حدودی به خاطر توجه برت ویسل به خلق فرآیندهای تولید و احیا مجدد در موسیقی خود است که از یک نقطه شروع و ادامه می‌یابند. مثل «پیروزی زمان» (۱۹۷۲) و «رقصهای زمینی» (۱۹۸۶). اولی مجموعه‌ای از رخدادهاست که برخی بی‌تغییر تکرار می‌شوند و برخی دیگر از طریق تغییر شکل پیش می‌روند و برخی دیگر تنها یک بار ظاهر می‌شوند.

زناکیس(Xenakis) یکی دیگر از آهنگسازانی است که موسیقی او به هیچ دورۀ تاریخی از گذشته دور تا حال حاضر تعلق ندارد. آثار متأخرتر از او همچون ارکستریJonchaies (۱۹۷۷) به تظاهرات گستاخانۀ صوتی ادامه می‌دهد که در پارتیتورهای اولیه برای اولین بار مطرح شده‌اند. برایان فرنی هوگ(Brian Ferney hough) (متولد ۱۹۴۳) یکی دیگر از آهنگسازانی است که نت‌نویسی به غایت پیچیدۀ او نوازندگان را تا سر حد آنچه عملی است، می‌برد. فرنی هوگ به شیوه‌ای که در میان آهنگسازان هم‌نسل خود غیر عادی است، چنین تصور می‌کند که امکان به پیش بردن کاوش مدرنیستی وجود دارد و Etudes Transcendatales او برای صدای انسان و چهار ساز (۱۹۸۴) از Le Marteau Sana Maitre فراتر رفته است، همان طور که آن اثر از Pierrot Lunaire فراتر رفته است. از مشخصه‌های دیگر موسیقی حال حاضر، ترکیب آن با آثار قدیمی متعددی است که یا به صورت نوار و لوح فشرده به‌راحتی در دسترس است و یا در سالنهای کنسرت نقش غالب دارند. آثار ضبط‌شده‌ای که از Variations کیج (۱۹۶۴) تهیه شده‌اند، در برگیرنده قطعه‌های موسیقی و گفتار متعددی هستند که همگی به صورتی آزادانه در تصویری آزاد ـ برای همه ـ از آنچه کیج در جایی دیگر به عنوان نکتۀ مورد توجه Mc Luhan مبنی بر اینکه امروزه همه چیز به یکباره اتفاق می‌افتد؛ مورد اشاره قرار داده، جای می‌گیرند.Hymnen اشتوکهاوزن (۷ـ ۱۹۶۶) نوعی مونتاژ تضعیف‌شده است که برای گنجاندن سروده‌های ملی از سراسر جهان جای کافی در نظر گرفته است. سومین موومان Sinfonia بریو(berio) (۹ـ ۱۹۶۸) قطعه‌هایی در حد ارکستر از بسیاری از آهنگسازان را در انبوهی از ارجاعات متقابل قرار می‌دهد که در اطراف اسکرتزویی از سمفونی دوم مالر (Mahler) پراکنده می‌شوند. در عین حال هشت خواننده، جریانی دیگر از تلویحات را ایجاد می‌کنند که بر The Unnamable بکت (Bekett)متمرکز است، و اپرای Votre Faust پوسور (Pous seur) (۷ـ ۱۹۶۱) یک بازی نقل قول و پیشنهادی است که در آن، بنا به گفتۀ بریو، پرسوناژ اصلی تاریخ موسیقی است، نه آن تاریخی که از اجبار فاوستی قدیم مبنی بر استفاده از [مقولات مربوط به زمان] گذشته برگرفته شده باشد، بلکه تاریخی که از میل و نیاز به برخورد با واقعیات، در هر جا که امکان وجودش باشد، ریشه گرفته باشد.

رفتن به دنبال واقعیات در هر جا که امکان وجودش باشد، باعث شده است تا بریو آثار بسیار متنوعی را تولید کند که به خودی خود بیانگر طیف وسیع هنری موجود در حال حاضر است، تنها ویژگی مشترک در آثار او را می‌توان متانت در اجرا نام برد. در برخی آثار مثل Formazioni (۱۹۸۷)، او در پرداختن به روشهایی در یافتن شرایط و امکاناتی جدید برای صدا و فرم همپای کارتر، برت ویسل و زناکیس عمل کرده است. او همچنین نسخۀ آوانگاری‌شدۀ ارکستری از آثار برامس و مالر را ارائه داده است و قطعه‌هایی را از آوازهای بومی سیسیلی مثل Voci برای ویولا و ارکستر (۱۹۸۴) و یا طرحهای شوبرت، مخصوص ارکستر (۱۹۹۰) ساخته است. بررسیهای بریو در مورد حالات سازی سولو در سری آثار Sequenza او نیز دیده شده و مثل مورد Ofanim (۱۹۸۸) از منابع الکترونیک و صدای انسان و سازها به صورت زنده، بسیار استفاده کرده است و فضای خلاقه‌ای ایجاد کرده که در آن می‌تواند به هر چیزی در تاریخ موسیقی، حتی آثار گذشتۀ خود رجوع کند.

شواهدی که از باروری و آزاداندیشی در آثار او وجود دارد، دیدگاهی



خوش‌بینانه از فرهنگ چند گانه‌ای را ارائه می‌کند که در آن فعال است، ولی دیگر آهنگسازان به این اندازه خوش‌بین نبوده‌اند.

برنارد آلویس زیمرمان(Bernard Alois Zimmerman) (۷۰ـ ۱۹۱۸) کار آهنگسازی را در اواخر دهۀ ۴۰ از ائتلاف سبک جاز استراوینسکی ـ شوئنبرگ آغاز کرد که به سبک هنز (Henze) نزدیک بود ولی در زمانی که داشت بر روی اپرای Die Soldaten (۶۴ـ ۱۹۵۸) کار می‌کرد، احساس کرد که «تضمین»(quotation) در موسیقی او خود «تضمین» را تحت تأثیر قرار می‌دهد و از این رو تمامی زمانها معاصر هستند ـ دیدگاهی که از طریق ارائه هم‌زمان صحنه‌های متنوع فعال می‌شود. Die Soldaten اثری است به‌شدت جسورانه و قاطع، ولی گویی هوشیاری زیمرمان نسبت به حضور همیشگی گذشته او را دچار یأس کرده است و تمامی آثاری که او در فاصله‌ای کوتاه از خودکشی تصنیف کرده یأس‌آور و درون‌گرا هستند.

دیگران در این پدیده رگه‌هایی از آزاداندیشی را یافته‌اند. جورج راشبرگ (George Rochberg) (متولد ۱۹۱۸) که تاریخ عمومی سریالیسم پساشوئنبرگی و پساوبرنی را در دهۀ پنجاه و اوایل دهه شصت پشت سر گذاشته بود در اثر Contra Morten et tempus (تنظیم‌شده برای چهارساز) (۱۹۶۵) به ادغامی سبک‌شناسانه(Stylistic Synthesis) رسید. ولی بعدها، همان طور که از نوشته‌هایش بر می‌آید، متوجه شد که موسیقی «اساتید قدیمی» یک حقیقت زنده هستند، که ارزش معنوی آنها تحت تأثیر موسیقی نو دچار جابه‌جایی یا نابودی نشده است. به همین دلیل در اثر «سومین کوارتت» خود و دیگر آثارش به روشهای تصنیفی قدیمی روی آورد. عدم لزوم وقوع چنین حالتی را در آثار متأخرتر لیگتی شاهد هستیم که احیای گذشته در آنها هم تحلیل‌گرانه است (پس زمان خود را در عصر استراوینسکی و کامپیوترها انکار نمی‌کند.) و هم کلی‌تر (پس مکان خود را در جهانی که رسانه‌های مدرن آن را در دست قرار داده‌اند، مورد انکار قرار نمی‌دهد.) اتودهای پیانوی او (یک سری دنباله‌دار که در ۱۹۸۵ شروع شدند.)، به عنوان مثال، آثاری استادانه هستند که به دبوسی و شوپن ادای دین می‌کنند و هم پلی فونی مردمان حوزۀ دریای کارائیب و اهالی بانتو و بالی محترم می‌شمارد. ویژگی تمامی این موسیقیها این است که سبکهایی را به وجود آورده‌اند که تظاهر به احیای ارزشهای قدیم به روش نئورومانتیسم نمی‌کند.

این شکل از نئورومانتیسم الزاماً مورد طعن و کنایه قرار گرفته است و چرا که به‌رغم این موضوع که هدف‌مند و التیام‌بخش است، یکی از ویژگیهای موسیقی روسی نیز هست که البته بنا به دلایل دیگری است. انتشار گزارشات شخصی شوستاکوویچ پس از مرگش اگر چه مورد بحث و اختلاف نظر قرار گرفت ولی بستری را فراهم کرد تا در مورد چگونگی تسلیم او در برابر شرایط موجود- سمفونی پنجم (۱۹۳۷) او با نام «هنرمند روس» پاسخی است به همین انتقاد را بررسی شود که احتمالاً در زیرساخت او امتناع و اکراه را نهفته داشت. در این صورت برخی از مرتجع‌ترین نوع موسیقی اواسط قرن بیستم ممکن است در سطحی دیگر آینده‌نگرترین آنها باشند ـ موسیقی‌ای که همانند آنچه در دنیای پیچیدۀ بریو شاهد هستیم، زبان تصنیف موسیقی در خدمت ارادۀ هنرمند است تا هر وقت او خواست طبق ارادۀ خود با آن رفتار کند. مالر که سمفونیهایش در همین جهان مظاهر دروغین اتفاق می‌افتند، در دهه‌های شصت و هفتاد به عنوان یکی از افراد مهم در موسیقی این قرن مطرح شد، آخرین سمفونی شوستاکوویچ، سمفونی پانزدهم او (۱۹۷۱)، با معرفی نقل قولهای قطعی ـ از اورتو «ویلیام تل» (روسینی و واگنر) این حالت کفایی را یک مرحله پیش‌تر برد. این پیشرفت به نومیدی زیمرمان نزدیک‌تر تا به جوش و خروش بریو.

اشنیتکه(Schnittke) که از بسیاری جهات می‌توان او را دنباله‌رو شوستاکوویچ نامید از همین نقطه کار خود را آغاز کرده و اگر چه رویکردش نسبت به گذشته را می‌توان با بریو مقایسه کرد ـ کلاژ Ivesian در سمفونی اولش (۷۲ـ ۱۹۶۹)، هنر التقاطی باروک در کنسرتو گروسی(Concerto Grosso) ها، کادنزای معاصر برای کنسرتو ویولن بتهوون و استفاده از سرودهای مقدس در چند اثر ـ ولی حس ایستادن در برابر فشار سیاسی، فشار بیماری میراث شوروی و روسیه می‌باشد.

از نظر آهنگسازانی چون اشنیتکه تاریخ ممکن است یک بار اضافی تلقی شود: از دیدگاه دیگران، همچون بریو، تاریخ منبع لایزال مکاشفه و جذابیت است. برخی مثل راشبرگ تلاش می‌کنند تا ساعت را از حرکت باز دارند؛ برخی دیگر مثل فرنی هوگ آن را به تکاپو وا می‌دارند. بسیاری دیگر تاریخ خاص خود را انتخاب کرده‌اند و بسیاری از آهنگسازان اواخر این قرن هستند که موسیقی آنها می‌تواند در تقابل با هر یک از فصول گذشته تاریخ قرار گیرد ـ برخی سمفونیهایی می‌نویسند که مالرو سیبلیوس مشخصۀ آنها هستند. برخی دیگر طوری آهنگسازی می‌کنند که گویی تملق نادیا بولانژه-(Nadia Bou-langer)را می‌گویند، برخی تلاشهای اولیۀ موسیقی الکترونیک را ادامه می‌دهند و برخی به جست‌وجوی یک هنر پویای سیاسی می‌روند. تنها مورد قطعی که در مورد آینده می‌توان متصور شد، این است که مسیرها از یکدیگر منشعب شده، به هم اتصال ایجاد کرده و دوباره از هم منشعب می‌شوند.