موسیقی معاصر

• همزمان با شعله‌ور شدن آتش جنگ جهانی دوم در اروپا، فعالیتهای هنری درزمینه‌ی موسیقی رو به رکود گذاشت ولی با اینهمه پس از پایان جنگ، تغییرات عمده‌ای در عالم موسیقی به وقوع پیوسته بود. قبل ازجنگ و در طول سالهای

جنگ، آهنگسازان متعددی از جمله **شوئنبرگ**، **بارتوک**، **هیندمیت** و **استراوینسکی** به ایالات متحده مهاجرت کردند وتأثیر زیادی در موسیقی آن مرز و بوم بجا گذاشتند. نقش **شوئنبرگ** **واستراوینسکی** بخصوص ازاین نظر اهمیت فراوان دارد. موسیقی جدید اروپا، که در طول جنگ در شرایط ناگواری به سر می برد وروبه فراموشی ونابودی می رفت، پس از جنگ، با ظهور آهنگسازان جوان نسل جدید، حیاتی تازه یافت و راه رشد وتعالی را در پیش گرفت.

بلافاصله پس از جنگ، پاریس یکبار دیگر کانون فعالیتهای هنری در زمینه موسیقی شد. بسیاری از هنرجویان جوان اروپائی به کلاسهای هارمونی **اولیویه مسیان** در کنسرواتوار پاریس جلب شدند و در آنجا نوآوریهای آهنگسازان مهمی چون **شوئنبرگ**، **برگ**، **وبرن**، **استراوینسکی** و **دوبوسی** را مورد تجزیه و تحلیل قرار می دادند. خود **مسیان** هم از نظر تأثیرگذاری دست کمی از آهنگسازان نامبرده نداشت. او مطالعات جامعی در مورد ریتم های هندو وگونه های دیگر موسیقی شرقی انجام داد و به نتایجی رسید که در شکل گرفتن اندیشه اش بسیار مؤثر بود. **مسیان** پرنده‌شناس بود و به همه جای دنیا سفر می کرد تا آواز پرندگان مختلف را به قالب نت درآورد. برخی ازمهیج‌ترین و رنگین‌ترین آثار او، مانند «پرندگان عجیب» (ساخته‌ی ۱۹۵۶)، از درهم تافتن آواز پرندگان مختلف به وجود آمده‌اند. این اثر که برای پیانو، سازهای بادی و سازهای ضربی تنظیم شده است چهل آواز ازچهل پرنده‌ی مختلف را به کار می گیرد و فهرست اسامی پرندگان ومحل زندگی شان در مقدمه‌ی اثر آمده است.

توسعه سریالیسم

برخی از شاگردان جوان **مسیان**، از جمله **پی یر بوله** و **اشتوکهاوزن**، بیشتر تحت تأثیر **وبرن** قرار گرفتند. آن دو به این نکته توجه داشتند که در حالی که موسیقی **شوئنبرگ** ساختی تقریباً سنتی دارد، ساخت آثار **وبرن** مستقیماً از شیوه‌ی سریال ناشی می‌شود. آن دو احساس کردند که این همان راهی ست که باید ادامه‌اش بدهند.

بوله در ۱۹۵۵ «چکش بدون استاد» را نوشت— اثری که **استراوینسکی** بعدها آنرا یک شاهکار خواند. این اثر که براساس سه شعر از **رنه شار**، شاعر سوررئالیست محبوب **بوله**، ساخته شده و برای فلوت، ویولا، صدای آلتو وسازهای ضربی تنظیم شده است، ۹ قسمت دارد که پنج تای آنها سازی وچهارتای آنها تنظیم شعرهاست. (یکی از شعرها در دوروایت مختلف تنظیم شده است.) قطعات سازی مانند پیش درآمدها و پساوندها وتفسیرهایی برای قطعات آوایی هستند.

تأثیرات بسیاری در «چکش بدون استاد» مشهوداست— از جمله تأثیر موسیقی شرقی، که **بوله** هنگام مسافرت به ژاپن با آن آشنا شد- اودر این سفر با گروه نمایشی **ژان— لوبی بارال** همراه بود و امور موسیقی این گروه را زیر نظر داشت.

اشتوکهاوزن هم مانند **بوله** از فنون سریالیسم در ساخته هایش استفاده‌ی فراوان می کرد. مثلاً در «بلوک زمان» (ساخته‌ی ۱۹۵۶) که برای پنج ساز بادی نوشته شده، تغییرات منظم تمپو

بصورت سریال در نظر گرفته شده است. بسیاری از فراز و فرودهای تمپو کاملاً پیچیده‌اند. مثلاً در یک لحظه ضرب‌آهنگ یک ساز، سریع‌تر می‌شود، در حالی که ضرب‌آهنگ ساز دیگر، کندتر می‌شود وسازسوم ضرب‌آهنگ ثابتی را همچنان حفظ می‌کند. این اثر بخصوص بسیار جالب است، چون نمونه‌ی بارزی از تفکر آهنگسازان نیمه‌ی قرن بیستم به شمار می‌رود. **اشتوکهاوزن** نمی‌خواست به یک همگونی و تشکل سنتی سازها دست یابد، بلکه بر سر آن بود که بر استقلال هر ساز تأکید کند. هرچند همه‌ی سازها در متن موسیقی بدقت مقیّد شده‌اند، ولی در عمل هر یک از آزادی بی‌سابقه‌ای برخوردارند: سازها در برخی قسمت‌ها هر کدام به راهی می‌روند و در جاهایی به هم نزدیک می‌شوند و باز از هم جدا می‌گردند.

در «گروهها» که برای سه ارکستر تنظیم شده بود (ساخته‌ی سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۷)، **اشتوکهاوزن** برخی ازاین شگردها را در ابعادی وسیع‌تر به کار انداخت. سه ارکستر هر کدام در گوشه‌ای از تالار مستقر می‌شوند که هر کدام رهبر خود را دارد. در جریان اجرا هر کدام از ارکسترها با تمپوی جداگانه‌ای پیش می‌روند. **اشتوکهاوزن** توضیح می‌دهد که در این اثر «صداها از یک گروه نوازنده به سوی گروه دیگرسرگردانند و در عین حال ساختهای مشابهی به وجود می‌آورند: هر ارکستر به ارکسترهای دیگر ندا می‌دهد و در عین حال به نداهای آنان پاسخ می‌دهد یا بازتاب صداهای دیگر را بیان می‌کند.»

اشتوکهاوزن موسیقی الکترونیک را هم کشف کرد. در سال ۱۹۵۳ در ایستگاه رادیوی شهر کلن به تجربه‌هایی در این زمینه دست زد. (چند ایستگاه رادیویی دولتی در اروپا تسهیلاتی برای اجرای موسیقی الکترونیک فراهم کرده بودند.) در کلن، **اشتوکهاوزن** «آواز جوانان» را اجرا کرد. این اثر که یکی ازآثار کلاسیک موسیقی الکترونیک است در سالهای ۱۹۵۵ و ۱۹۵۶ ساخته شد. در این اثر اصوات الکترونیک با صدای کودکی که کتاب مقدس می‌خواند، ترکیب شده‌اند.

موسیقی سریال در ایالات متحده به صورتهای گونه گونی درآمد و هر آهنگسازی آن را به شیوه‌ی خاص خودش می‌نوشت. آهنگسازان متفاوتی همچون **رابیت** و **کاپلند**، **سشنز** و **استراوینسکی**، از روشهای سریال در ساخته‌هایشان استفاده می‌کردند. فردیّت هر یک از این آهنگسازان بخوبی در آثارشان مشهود است و همین واقعیت نشان می‌دهد که سریالیسم می‌تواند زمینه‌ی وسیعی برای بیان اندیشه‌های بسیار متفاوت باشد.

گرایش **استراوینسکی** به سریالیسم یکی از پرسروصداترین و بحث‌انگیزترین حوادث موسیقی معاصر است. فنون سریال تازه درآخرین آثار او و اولین بار در «کانتاتا» (ساخته‌ی ۱۹۵۲) رخ نمود. این قطعه تنظیمی ست ازچندین غزل قرنهای پانزدهم و شانزدهم برای صدای سوپرانو، تنور، گروه کر زنان، و یک ارکستر کوچک.

استراوینسکی در کارهای بعدی‌اش شیوه‌ی

شخصی خودش را در مورد نحوه‌ی کاربرد نظام سریال دنبال کرد. خود او در مورد اثر دیگرش، «موومان‌هایی برای پیانو و ارکستر»، می گوید: «این قطعات از نظر ساخت پیشرفته‌ترین قطعاتی ست که من تا به حال نوشته‌ام.»

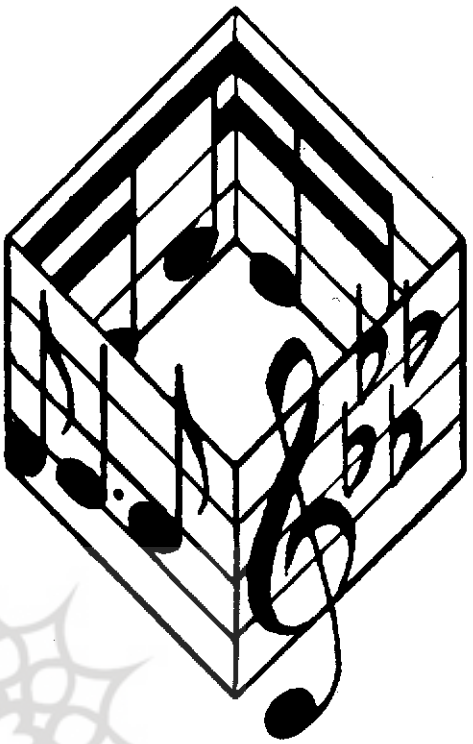
همچنان که بسیاری از منتقدان یادآوری کرده‌اند، موسیقی سریال **استراوینسکی** بازهم لحن قدیمی خود او را دارد. یکی از مشخصه‌های سبک او به کاربردن تکرار همانند است— هم در ابعادی کوچک برای قدرت بخشیدن به حرکت ریتمیک و هم در ابعادی بزرگ برای یگانگی بخشیدن به ساخت اثر- **شوئنبرگ** نظام سریال را تا اندازه‌ای برای پرهیز از کاربرد آشکار شگرد تکرار مورد استفاده قرار می داد؛ درحالی که در موسیقی سریال **استراوینسکی** عناصر تکراری به همان گونه به کار برده می شوند که در آثار اولیه‌اش. روی آوردن **استراوینسکی** به شیوه‌ی سریال نشان داد که تباین میان موسیقی تونال و اتونال چندان هم عمیق نیست و شکاف میان این دو گونه موسیقی را می‌توان پر کرد. و نیز **استراوینسکی** نشان داد که در سنین پیری هم قابلیت انعطاف بسیاری دارد.

میلتون رابیت که متولد آمریکاست بعنوان آهنگساز و نظریه‌پرداز موسیقی سریال اعتبار زیادی به دست آورده است. او دستاوردهای **شوئنبرگ** و **وبرن** را در زمینه‌ی موسیقی سریال بررسی کرده ودر گفتارهای متعدد قابلیت های نهفته در شیوه‌ی سریال برای رسیدن به نوعی موسیقی ریتمیک را بازنموده است. از آنجا که آرمان‌های موزیکال او فوق‌العاده پیچیده‌اند ودر مرحله ی اجرا باید دقیقاً قابل درک باشند، او در سالهای اخیر بیش از پیش به موسیقی الکترونیک روی آورده است.

موسیقی الکترونیک

تعبیر «موسیقی الکترونیک» عموماً به هر نوع اثر موسیقی اطلاق می شود که با استفاده از یکی از آلات الکترونیک اجرا بشود. در اولین دهه‌ی قرن حاضر، **فروچیوبوسونی** (۱۹۲٤—۱۸٦٦) در کتابش «طرح یک استتیک جدید موسیقی» احتمال به کاربردن دستگاه‌های الکترونیک را بررسی کرد و ازوجود یک ساز الکترونیک اولیه خبرداد که در حوالی سال ۱۹۰٤ ساخته شده بود: «تل هارمونیوم» **دکتر تادئوس کاهیل.** در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ **وارس** خواستار توسعه‌ی سازهای الکترونیک شد، چون می خواست به وسیله‌ی آنها ایده‌های موزیکال خودش را چنان که باید درک کند. اما تکنولوژی در آن زمان به اندازه‌ی کافی پیشرفت نکرده بودونخستین کنسرتهای موسیقی الکترونیک در آمریکا تا پس از پایان جنگ جهانی دوم برگزار نشد. امروزه، آهنگسازان و مخاطبان بسیاری طالب این موسیقی اند.

چراآهنگسازان به سازهای الکترونیک روی آورده‌اند؟ یک دلیل بسیار مهم این است که دامنه‌ی عمل سازهای سنتی محدودیت زیادی دارد. بسیاری از سازهایی که اکنون به کار می روند در قرن هژدهم و قرن نوزدهم ساخته شده‌اند وبویژه برای اجرای موسیقی آن دوره مناسب بوده‌اند وبسیاری از آنان فقط در محدوده‌ی گام سنتی عمل می کنند. هرچند



فنون اجرا دستخوش تغییرات و توسعه‌ی فراوان شده است، بسیاری از آهنگسازان معاصر به این نتیجه رسیده‌اند که فقط سازهای الکترونیک اصواتی کاملاً متفاوت و آنچنان که می‌خواهند تولید می‌کنند.

مسئله‌ی دیگر بی‌دقتی‌های ناگزیری‌ست که هر اجرای زنده‌ای به همراه دارد. مثلاً الگوهای ریتمیک بسیار سریع و پیچیده‌ای که برای گوش انسان هم قابل شنیدن هستند، قابل اجرا به وسیله‌ی انسانهای نوازنده نیستند. چنین الگوهایی با وسایل وآلات الکترونیک براحتی اجرا می‌شوند. علاوه بر این، یک قطعه‌ی الکترونیک را خود آهنگساز کاملاً درک می‌کند. آهنگساز بر صدایی که سرانجام تولید خواهد شد تسلط کامل دارد و لازم نیست به «برداشت» اجرا کننده متکی باشد. با این وجود، همه‌ی آهنگسازان موسیقی الکترونیک نمی‌خواهند چنین تسلط کامل و قاطعی را تجربه کنند: برخی ازمؤثرترین و موفقترین آثار موسیقی الکترونیک آثاری هستند که اجرای «زنده» را با اصوات ضبط شده تلفیق می‌کنند.

درباره‌ی منابع بالقوه‌ای که تکنولوژی عصر ما در دسترس هنر موسیقی قرار داده تأمل وتفکر فراوان شده است. پس از بیش از یک قرن که عامه‌ی مردم هنر را با پیشرفت بشری تقریباً بی‌ارتباط می‌دانستند، آهنگسازان معاصر با کشف دوباره‌ی وجه ارتباط میان هنر و آخرین تحولات علمی جان تازه‌ای گرفتند.

در حال حاضر، آهنگسازی که با ابزار الکترونیک کار می‌کند می‌تواند به یکی ازاین دوشیوه عمل کند: از یک طرف می‌تواند اصوات سازها یا اصوات «محیط طبیعی» را به همان صورت که هست یا با تغییراتی به کاربگیرد، و ازطرف دیگرمی‌تواند مستقیماً با وسایل الکترونیک به تولید اصوات بپردازد. آنچه با شیوه‌ی اول ساخته می‌شود را فرانسویان «موزیک کُنکرت» می‌نامند.

آهنگساز برای تغییر دادن اصواتی که روی نوار ضبط شده شگردهای بسیاری می‌تواند به کار ببرد. مثلاً می‌تواند نوار را بخلاف جهت پخش کند یا اصوات را با سرعت کُند ضبط کند یا از آنها ترکیب تازه‌ای بسازد. بسیاری از استودیوهای ضبط نوار، وسایل پیچیده‌ای برای تغییر اصوات دارند، مانند فیلترهای گوناگونی که در دستگاه‌های پخش صوت معمولی هم هست، ولی این وسایل دقت عمل بیشتری دارند.

آثار **ولادیمیر اوساچوسکی** نمونه های جالبی ازموسیقی کُنکرت به شمار می روند. در آثار او سازهای معدودی به کار می روند ولی آهنگساز با تغییر دادن اصوات، ترکیبی با تنوع فراوان می آفریند.

جاکوب دراکمن برخی ازقسمتهای «آنیموس سوم» را با تغییر دادن صدای کلارینت ساخته است. اصواتی که ایجاد می شوند گاهی شبیه صدای کلارینت از آب در می آیند و گاهی شباهتی بسیار کم دارند. هنگام اجرای این اثر، نوازنده‌ی کلارینت همراه با صدای ضبط شده‌ی کلارینت می نوازد.

موسیقی کُنکرت شکل اولیه‌ی موسیقی الکترونیک بود،ولی چیزی نگذشت که دستگاههای صوتی الکترونیک چنان پیشرفتی کردند که توانستند همه‌ی اصوات را مستقیماً ایجاد کنند. دستگاههای الکترونیک پیشرفته (سینته سایزرها) به آهنگساز امکان می دهند که هر نوع صوتی با هر ضربآهنگ و سرعتی که بخواهد ایجاد کند و برهمه‌ی اصوات تسلط کامل ومستقیم داشته باشد. امکانات هیجان انگیزو شگفت آوری که این تکنولوژی فراهم می کرد در دهه‌ی ۱۹۵۰ به تأسیس چندین استودیوی موسیقی الکترونیک در ایالات متحده و اروپا انجامید. غالب استودیوهای ایالات متحده وابسته به دانشگاههای آن کشورند. اولین استودیو از این دست، «مرکز موسیقی الکترونیک کلمبیا— پرنستون» بود که در سال ۱۹۵۹ در دانشگاه کلمبیا تأسیس شد. آهنگسازان بسیاری در این مرکز کار کرده‌اندو استودیوهای دیگری هم از آن تاریخ به بعد در دردانشگاههای پرنستون، ایلینوی، نیو یورک و مراکز آموزشی دیگر تأسیس شده‌اند.

فنون جدید

دلبستگی به موسیقی الکترونیک موجد تلاش هاوتجربه های تازه‌ای در قالب های کهن شده است. نوع آثاری که برای سازهای سنتی نوشته می شوند افزایش سریعی یافته‌اند و حتیٰ فنون و سبکهای نواختن این سازها دگرگون شده‌اند و این بیش از هر چیز بخاطر تأثیر عظیمی بوده که موسیقی الکترونیک بر آهنگسازان نیمه‌ی قرن بیستم گذاشته است.

تنوع رو به افزایشِ کاربرد سازهای ضربی یکی از جذابترین و پرشورترین نمودهای موسیقی معاصر است. این گونه سازها دیگر فقط برای اعمال تأکید خاص و در پس زمینه به کار نمی روند، بلکه به صورت جزئی از کل درآمده‌اند وقطعات فراوانی فقط برای سازهای ضربی تصنیف شده است.

این تحول در اوایل قرن حاضر، زمانی آغاز شد که **استراوینسکی** قسمت های ضربی «عروسی» و «داستان‌سرباز» را ساخت. در همان زمان، فوتوریست های ایتالیا درباره‌ی وارد کردن سروصدا به موسیقی بحث می کردند و می خواستند سروصداهای کشتی سازی ها، فولادسازیها و راه‌آهن را وارد موسیقی کنند. نام‌آورترین این آهنگسازان فوتوریست **لوییجی روسولو** (۱۹۴۷—۱۸۸۵) بود که سازهایی برای ایجاد سروصدا ساخت.

شخصیت مهم دیگری که در تحول موسیقی سازهای ضربی تأثیر فراوان داشت **ادگار وارس**

(۱۹۶۵–۱۸۸۳) بود که در آثارش سازهای ضربی را مورد استفاده‌ی فراوان قرار داد. یکی از آثارش– «یونیزاسیون» (۱۹۳۳–۱۹۳۰)– فقط برای سازهای ضربی نوشته شده است. **چوون چونگ**، شاگرد **وارس**، قطعاتی ساخته است که تأثیر استادش را نشان می دهند و در عین حال از حساسیتهای شرقی او هم حکایت می کنند.

نوآوری در فنون آوایی تا اندازه‌ی زیادی با به وجود آمدن یک بینش تئاتری در موسیقی معاصر پیوند دارد. این گرایش برای اولین بار در آثار آوایی **شوئنبرگ** ظاهر شد و مشخصه‌ی آن به کار بردن گفتار آهنگین بجای آواز و قابلیت بازیگری خواننده است. خوانندگان قطعات آوایی معاصر ممکن است بجای آواز خواندن فریاد بزنند، ناله و نجوا کنند یا صداهای بی ربطی از خودشان در بیاورند تا به این وسیله زمینه‌ی مساعدی برای القای اثر کلی فراهم شود.

آهنگساز دیگری که کارهای تجربی زیادی در موردسازهای سنتی و در واقع در همه‌ی جنبه‌های موسیقی انجام داده **جان کیج** آمریکایی ست. نظریات **کیج** در باره‌ی موسیقی وهنرهای دیگر تأثیر قابل توجهی بر هنرمندان معاصر بجا گذاشته است. بنظر او هنر چیزی جدا از زندگی نیست؛ هنر زندگی ست و زندگی هنر است. بنابراین، بخشی از کار او بعنوان آهنگساز این بوده که مردم را از همه‌ی صداهایی که در پیرامونشان وجود دارد آگاه سازد. او می گوید: «ما هرجا که باشیم، آنچه که بیش از هر چیز می شنویم سروصداست. اگر به آن بی اعتنایی کنیم، برآشفته‌مان می کند. اگر به آن گوش بدهیم، آن را جذاب و افسون کننده می یابیم.»

هنری کاول، در سال ۱۹۵۲، در باره‌ی **جان کیج** چنین نوشت: «به زعم **جان کیج**، یک سلسله‌ی اصوات، یا حتی ترکیب واحدی از آنها، فی نفسه، کامل است و یک «حادثه»ی شنیدنی ایجاد می کند. کیج هر «حادثه»ی موزیکال را کلیتی می داند که نیازی به تکمیل شدن ندارد... هر «حادثه» مجموعه‌ای از اصوات است که با هم تلفیق شده‌اند و جهان کوچکی و یژه‌ی خودشان به وجودآورده‌اند.»

کیج در سالهای ۱۹۳۰، هنگامی که آهنگساز جوانی بود، راه **کاول**و **وارس** را در توسعه‌ی فرم های جدید موسیقی ضربی دنبال کرد. در ساخته های آن سالها او صدای ترمز اتوموبیل و ورقه های فلزی را در کنار صدای سازهای ضربی سنتی به کار گرفت.

کیج معتقد است «هنر باید در شیوه‌ی عملش از طبیعت پیروی کند.» او تلاش می کند همه چیز، تا آنجا که ممکن است، به همان صورت که هست نموده شود و به این ترتیب از عقاید معمول در باره‌ی «بیان» فراتر می رود. یک منتقد، فلسفه‌ی **کیج** را اینطور خلاصه می کند: «هنرمند تنها با درآمدن از دایره‌ی تنگ خواهشها و هوسهای شخصی می تواند آزادانه وارد قلمروی جادویی جدیدِ آگاهیِ بشری بشودو به دیگران هم کمک کند که وارد این قلمرو بشوند».

کیج در سال ۱۹۵۲ با قطعه‌ای موسوم به «قطعه‌ی صامت» خواست آگاهی شنوندگانش را نسبت به صداهای دور و برشان زیادتر کند. وقتی که این اثر برای اولین بار اجرا شد،

نوازنده‌ی پیانو بمدت چهار دقیقه و سی و سه ثانیه جلوی پیانو ساکت و آرام می نشست و در تمام این مدت فقط سه بار پوشش شستی ها را می بست و باز می کرد تا سه «موومان» اثر را مشخص کند. این «قطعه» مرکب بود ازهمه‌ی صداهایی که در این زمان محدود—چهار دقیقه و سی وسه ثانیه— در سالن محل اجرا شنیده می شد.

اصلِ «هر چیزی باید به همان صورتی که هست نموده شود» **کیج** را برآن داشت که از تسلط برجزئیات آثارش از جهات مختلف دست بکشد و شیوه‌هایی را بکار ببرد که عامل تصادف را وارد کار می کنند.

کیج عامل تصادف را بیشتر وسیله‌ای برای محول کردن تصمیم گیری به نوازنده و اجرا کننده می داند. بسیاری از آثارش از یک سلسله دستورالعمل خطاب به اجرا کننده یا اجراکنندگان تشکیل شده که می تواند به گونه های مختلف روایت شود. این دستورالعملها دست اجراکنندگان را چنان باز می گذارد که می توانند قطعه را از نو تصنیف کنند یا برداشتی کاملاً متفاوت از آن ارائه دهند.

* * *

هنر موسیقی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم با گونه گونی سبکهای پیش بینی ناپذیر و استقلال فکری بی سابقه در میان آهنگسازان مشخص می شود. هر آهنگسازی راه خودش را دنبال می نماید و تلاش می کند زبان موسیقی خودش را توسعه بدهد و غنی ترسازد. باید به این نکته توجه کنیم که موسیقی معاصر بیش از هر چیز بر جنبه های فنی مربوط به ساخت اثر تاکید دارد— شاید تا اندازه‌ای به این دلیل که فرم های سنتی دیگرالگوهای مورد قبولی نیستند- به این ترتیب هر قطعه‌ی موسیقی باید فرم خودش راایجادکند و هیچ راه حل کلی و عامی وجود ندارد.

آهنگسازان و موسیقی دانان امروزه بیش از هر زمان دیگری در تاریخ موسیقی بر همدیگر تأثیر می گذارند و تحت‌تأثیر همدیگر قرار می گیرند. موسیقی جدید بیش از هر چیز بخاطر بین المللی بودنش قابل توجه است. این جنبه با تسهیل ارتباطات و رواج دستگاههای صوتی و صفحه و نوار، تقویت شده و شرایطی به وجود آمده که همه‌ی آثار موسیقی در سراسر جهان در دسترس عموم قرار می گیرند. ولی با وجود همه‌ی این امکانات، موسیقی معاصر هنوز با اقبال عام شنوندگان و دوستداران موسیقی رو به رو نشده، چون گوشها همچنان به موسیقی کلاسیک و چارچوبهای سنتی کهن معتادند. چنین وضعیتی در تاریخ موسیقی تقریباً بی سابقه بوده است— بعنوان مثال می توان ازشرایط زمان **موتسارت** یاد کرد: دوستداران موسیقی در آن زمان بمجرد اجرای یک اثر جدید به آن روی خوش نشان می دادند. با این همه، نشانه های امیدوارکننده‌ای حاکی از این واقعیت که دوستداران موسیقی معاصر رو به افزایش اند، وجود دارد.

درزمان ما امکانات بی نظیری برای کشف شیوه های جدید در موسیقی ایجاد شده است. موسیقی معاصر شنوندگانش را به قلمروی تجربه های جدید و درک اسرار مکتوم مانده‌ی زبان موسیقی فرا می خواند.