خصیصهٔ پست‌مدرن‌گرایی*

موسیقی پست‌مدرن

(بخش دوم)

● پیمان سلطانی

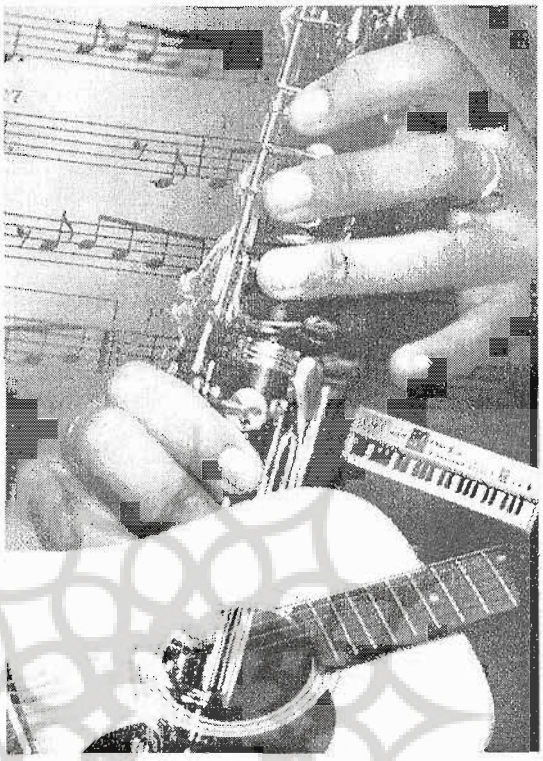
موسیقی و پست‌مدرن‌گرایی

نظر به این‌که اعتقادات ضد استدلال‌گرایانه و ضد اصول‌گرایانهٔ پست‌مدرن‌گرایان دست کم تا حدودی نتیجه (یا مد) حساسیت شدید نسبت به کثرت و تنوع بشری، اعتقادات و شیوه‌ها می‌باشد، و مقایسهٔ آن را نسبت به دیگر جابه‌جایی‌های معقول چشمگیر که بواسطهٔ احتیاج مبرم به دستیابی اکثریت نسبی ایجاد شده، روشن نموده است. همچون جهت‌یابی چند فرهنگی پست‌مدرن‌گرا تلاش در جهت ترجیح آنها را که همچون اتحاد فرض شده و تلاش در جهت کسب بینش خصوصیات ویژه و استقرار ارزش‌های فرهنگی و معیارهایی که عمومی فرض شده را ارائه می‌کند. بینش جهانی بواسطهٔ تغییرپذیری و تکنولوژی موجود به‌طور اساسی، تغییر تصورات افراد، نسبت به موسیقی حال و گذشته را سبب شده است. در همان حال نظام حرفه‌ای موسیقی‌شناسی به‌طور مسلم نظام موسیقایی شیوه‌های بسیاری را که در ذهن مردم در مبحث موسیقی کاملاً کنار گذاشته شده، اثبات کرده است. از این رو تقریباً به جهت تأیید ایده‌ای که تجسمات بشری در موسیقی ارائه کرده، عاملی است که اهمیت و ارزش موسیقی را غیر ممکن می‌سازد و بهترین نوع موسیقی بیانگر چگونگی موسیقی مناسب و وظایف موسیقی مناسب در مقابل تذکرات ابتدایی و توسعه نیافته می‌باشد. آگاهی از تفاوت‌های موسیقایی مربوط به برداشت‌های ما از ماهیت و ارزش موسیقی‌های پژوهش‌ناپذیر که با مفاهیم موسیقی عجین شده، می‌باشد. بنابراین سبکی را در مبحث عوامل موسیقایی عنوان کرده که ایدهٔ موسیقی جدایی‌ناپذیر را در اصولی از تنوع ارزش‌های موسیقایی ارائه کرده است. همچنان که Elliot در گفته‌های خود اظهار داشته: «هیچ شیوهٔ موسیقی و یا فرهنگ موسیقایی به‌طور فطری بهتر از دیگری نمی‌باشد.»

در تأیید این ادعا که شیوه‌های مختلف موسیقایی، عوامل مختلفی را پدید می‌آورد، معیارهای مناسب نسبت به یک شیوهٔ موسیقایی می‌تواند بطور کامل نسبت به شیوه‌های دیگر نامناسب باشد. طرح ویژگی‌های مهم‌تر یا درخواست فلسفی برای تعمیم موسیقی به‌طور کلی مخالفت می‌کند. بینش واضح فرهنگی و نسبی‌گرایی شیوه‌های موسیقی به شدت فلسفه‌گرایان موسیقی را برحذر از پرداختن به موسیقی به عنوان اصل جوابگوی توصیفات همگانی واداشته است. واکنش چند فرهنگ‌گرایان نسبت به این وضع دشوار، اذعان حضور چندگانگی موسیقی فرهنگ‌ها و فرهنگ‌های تابع را پدید آورده و همواره تأکیدشان در جهت توجیه ماهیت و ارزش موسیقی به واسطهٔ کثرت و تنوع آنها بوده است. از این رو Elliot استدلال کرده که موسیقی شیوهٔ گوناگون چند فرهنگی بوده که درک کافی از بیان این اصطلاح تنها می‌تواند به قدر کافی به واسطهٔ مواجهه با موسیقی‌های ناآشنا و متفاوت ایجاد شود. یک چنین رویارویی‌هایی، مقابلات فرهنگی موسیقایی می‌باشند که افراد مبارز به جهت توسعهٔ گرایش نسبت به بررسی عوامل آنها ـ که به نظر طبیعی معمولی و چهانگیر نمی‌رسد ـ، پرداخته‌اند. به‌طور بالقوه با درهم آمیختگی تأثیر این مقابلات، نهایتاً به حقوق برابری دست می‌یابند، بهترین و یا شاید تنها ترین راه مطمئن آشکارسازی و احیای تصورات قدیمی سبک‌مان می‌باشد و نابودسازی قدرت‌های در هم پیچیده و محدود به واسطهٔ مطیع‌سازی

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از: Philosophical Perspectives on music / Wayne D. Bowman



تصورات خودمان نسبت به ضربه اتخاذ شده یا سنت بیگانه صورت می‌پذیرد. از این رو همانند پست‌مدرن‌گرایی، تصور موسیقی به عنوان یک پدیدهٔ چند فرهنگی در جهت خنثی‌سازی ایدهٔ موسیقی همچون عامل ثابت و متحد تلاش می‌نمایند. آنها بر این اصرار داشتند که موسیقی در ساختار متن فرهنگی شکل می‌یابد تا یک رویداد با مفاهیم متضاد و زبان جهان‌شمول در نظر گرفته شود. اما در همان حال درک چند فرهنگ‌گرایی از گوناگونی موسیقی به نظر متفاوت‌تر از مشخصه‌های پست‌مدرن‌گرایی می‌رسد. Elliot اظهار داشته که اصطلاح «چندفرهنگی» به دوگونه فرض می‌شود: ۱. همزیستی متفاوت گروه‌های اجتماعی در نظام اجتماعی یکسان، ۲. تعهدی که در میان گروه‌های اجتماعی متفاوت می‌باشد به جهت غنی‌سازی تمامی جنبه‌ها و حفظ تمامیت آنها مبادله می‌شود. آنها به جهت حفظ عوامل گوناگون، متعهد ساختار آن را پذیرفته‌اند و از تحریکات به جهت تشابهی که ممکن است تفاوت‌ها را پدید آورد اجتناب کرده‌اند. به عبارت دیگر، آنها وادار به تعهد قومی به جهت حفظ اصالت شیوه‌های گوناگون می‌باشند و در واقع از ایدهٔ منفرد، غیرتجربی و شیوهٔ موسیقایی همگانی به جهت ایجاد اسلوبی برای شماری از شیوه‌های موسیقایی رها شده‌اند؛ ایدهٔ کنش واحد اصیل یا ایدهٔ چندگانهٔ کنش‌های اصیل جابه‌جا شده‌اند؛ به نحوی که به طور رسمی توجه مستقیم آنها به تمامیت فرهنگ کلان که میان گونه‌های فرهنگی خرد بخش شده‌اند، معطوف گشته است.

به عبارت دیگر بنا به گفتهٔ شخصی، چند فرهنگ‌گرایی تمایل به تحریف تأثیر دربردارندهٔ کلیت موسیقی‌ها و مقولهٔ عقلانی واحد و مجزا را دارند. با این حال گرایش مشابهی از تعمیم توجیه‌ناپذیر در موضع اصالت درون فرهنگی و حفظ کمال مطلق شیوه‌های گوناگون موسیقی را آشکار می‌سازند. در حالی که محور فرهنگی با عوامل بیشتری سر و کار دارد. آن گاه شیوه‌های موسیقایی در فرهنگ‌های خاص هنوز با تمایز برجسته بین اصیل و غیراصیل، خالص و ناخالص، مترقی و کاهنده، به‌طور سلسله‌مراتبی دست و پنجه نرم می‌کنند.

به علاوه به طور فرضی، تصویر ذهنی پست‌مدرن‌گرایی و دیدگاه‌های موسیقایی چند فرهنگی، اعتقاد معیار مرکزی شیوه‌های موسیقایی را حفظ کرده‌اند و بدین وسیله به گرایش‌های امپریالیستی و مستعمراتی که انحرافات را با کاستی‌ها یکسان فرض نموده، معطوف گشته‌اند. تفاوت‌های موجود در آن اذعان شده، اما تنها با یک سبک محدود شرح داده شده‌اند. کثرت فرهنگ‌های موسیقایی ذکر شده، اما در حیطهٔ فرهنگ‌ها، موسیقی هنوز به‌طور بالقوه متعهد و متمرکز ایجاد نشده است. بنابراین چند فرهنگ‌گرایی تصور موسیقی را به‌طور نسبی ایجاد کرده است، اما در جست‌وجوی وسعت و محتوی نسبی‌سازی و تأثیرات آنها می‌باشد. آنها تصور موسیقی را متمرکز نمی‌نمایند و از این رو، فرض مرکزیت شیوه‌های تعیین‌شده از نظر قولی و فرهنگی (غالباً از نظر جغرافیایی) را تثبیت کرده‌اند. آنها سلسله‌مراتب موسیقی را از موسیقی مرکزی واحد به موسیقی‌های مرکزی چندجانبه‌ای جایگزین کرده‌اند. از دیدگاه پست‌مدرن‌گرایی تعهد چند فرهنگ نسبت به اصابت ایده‌ها، تمامیت و پایداری، یک مقایسهٔ مشکوک نسبت به دیدگاه‌های مشهود اصول‌گرایان Eurocentricity؛ نوین‌گرایی در بر داشته است. در مقابل این خصیصه پست‌مدرن‌گرایی جایگاه موسیقی‌های جدید، حال و آینده و شیوه‌های موسیقی را در زمان حال و آینده احاطه کرده‌اند.

جهت‌یابی چند فرهنگی تمایل به این مسأله دارد که موسیقی فرهنگی به حد کافی نسبت به درک کامل توسط این عوامل معلوم و متعهد بوده، اما آنها تا اندازه‌ای در ساختار متفاوتی از آن مطرح شده‌اند. اگر چه جهت‌یابی‌های پست‌مدرن‌گرا قدرت غامض معنی‌داری را به ویژگی‌های مأنوس، قراردادی و همیشگی نسبت داده شده‌اند. بنابراین به جهت مواجهه با عوامل غیر مأنوس، پست‌مدرن‌گرایی در جست‌وجوی ارائه و تحقیق ابعاد موسیقی و مفاهیمی که به واسطه آشنایی با آنها مبهم منتقل شده، می‌باشند. و آنها شباهت غیر متجانسی را در ساختار خود بکار برده‌اند.

از لحاظ استراتژیکی این گروه در بردارندهٔ تغییرات افراطیِ متون موسیقی و ایجاد مفری برای ادعاهای موسیقی و خودمختاری نفوذناپذیر و همچنین امتناع از تجلیل و یا اطاعت تظاهرات تمامیت اصیل و کوته‌بینانهٔ آنها می‌باشند. از این رو پست‌مدرن‌گرایان تحولات قطعه‌ها و اتصالات نامتجانس را با عدم رعایت محض مسائل، همچون توسعه سبک‌شناسی پیوستگی و تمامیت در کنار هم قرار داده‌اند. به واسطهٔ منهدم‌سازی بافت اعتقادات اسطوره‌ای‌تر یا دقت شکل‌گرفتهٔ ما به جهت حمایت از موسیقی پست‌مدرن و یا تهاجمات غیراصیل شکل گرفته، عوامل مقتدر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی موسیقی آشکار می‌شود. به طور خلاصه تمایل چند فرهنگ‌گرایی در غربت عجیب موسیقی، فرهنگ‌های ناپهنجار و نسبت به خطاب غربت چندبعدگرایی مأنوس و غفلت از رهاسازی تجارب اصیل و ضربهٔ ارتباط با عوامل بیگانه در شیوه‌های موسیقایی خودمان نادیده گرفته شده است. در این گستره، این گروه آشکارسازی محدود قدرت، ارتباط و وسعت موسیقی را کاهش داده‌اند.

به طور خلاصه، انتقادگرایی و فلسفهٔ موسیقی پست‌مدرن در جهت برانداختن عوامل اثبات‌شده و باطل کردن تاریکی سازگاری غیرتجربی و دوباره‌سازی مفاهیم در شیوه‌ای که بر انسانیت و فراگیری اجتماعی و مفهوم قدرت ارتباطی آنها می‌باشد تأکید ورزیده‌اند. آنها در جهت اجتماع وقوع این مسائل در زمان حال همچون امر بدیهی و لازم و شکاف‌هایی زیر سطوح ظاهری و مرکزیتی که به ظاهر طبیعی جلوه کرده و مشخصه ناپایدار که در زمان حال ما شاهد آن هستیم همچون امور بی‌انتها، تلاش نموده‌اند. پست‌مدرن ایدهٔ تسلسل عوامل فاصله‌دار، اهمیت پیشرفت بیشتر، برتری زندگی در مرکزیت زمان حال و آینده به جای تمایل انتزاع را انکار کرده است. آنها روانیِ بیان و قدرت تحرک‌پذیری را نسبت به پایداریِ محافظه‌کارانه‌ای که بواسطهٔ مرزهای تصویری و انضباطی خلق شده، ترجیح داده‌اند. آنها سایه‌های خاکستری را نسبت به سیاهی و سفیدیِ تفکرات جنگانه برتر دانسته‌اند و در جست‌وجوی واژگون‌سازی ساختار سلسله‌مراتبی بوده‌اند. آنها در جست‌وجوی اصلاح بی‌تکنیکی از عوامل معین و دوباره‌سازی بینش چند حزبی و دیگرگونی مفاهیم فرهنگی بوده‌اند. تصاویر فکریِ آنها به جای اتحاد و مرکزیت، منشورمانند و پراکنده می‌باشد. بر طبق اظهارات نویسنده‌ای، استعارهٔ مرکزی «سفید» ایده‌ای جدای از تفکر دوگانه می‌باشد، که به همین دلیل دنیا را به واسطهٔ مزیت‌های دورنمایی یک چشم به جای توجیه عینیت مشخص در مخالفت اصولی فرهنگ جنگانه مشاهده کرده‌اند.

بنابراین هنر موسیقی پست‌مدرن‌گرا در اظهار ابعاد فرهنگی، از متن به تصویر از حالت حلولی به حالت متقارن، از پیوستگی به گسستگی، از استدلال به روایت، از شکل همگانی به شکل خصوصی و از صوت اصیل به توده‌گرایی ناهنجار تحول می‌یابد. آنها به طور نهادی از عوامل مقایسه، فروپاشی و اتصال نامتجانس عوامل التقاطی و در هم آمیخته به جای اتحاد وسیع استفاده کرده‌اند. این راه‌های پذیرفته‌شده رهایی تجربهٔ نامربوط نمادین را در طریق مجزا و سطح خالص آن مشهود می‌سازد. آنها نسبت به عوامل اصالت و تمامیت سبکی بی‌تفاوت می‌باشند. تمایلات آنها در ماهیت، عمق و یا ژرفا قرار ندارد، بلکه در منظرهٔ نمایشی، تفریحی و ارائهٔ سطوح پر طنین آن جلوه می‌یابد. آنها در جهت تخریب تفکرات ایدئولوژی به واسطهٔ ایجاد ارتباط، تکذیب اجتناب‌ناپذیر و فطری برای اجرائیات مطلوب و مصنوعیت چشمگیر عمل می‌کنند، و به جای عیب‌جویی بر خلاف تأثیرات سوء گسترهٔ Commodi Fication موسیقی، خصیصهٔ پست‌مدرن‌گرایی نسبت به آنها همچون عوامل قابل قبول بدیهی و حتی مطلوب نظر افکنده است. تنها با وجود چنین گسترهٔ معیار معتبر و به جهت تمایز خطیر از موسیقی عوامانه نمی‌تواند مدت مدیدی با اطمینان مسلم استنباط شود، بدین دلیل تمایز ایدئولوژیکی به جهت ارائه کنترل و چیرگی علائق ابداع شده است.

بنابراین ملاک تمایلات قبلیِ پست‌مدرن‌گرا را در موسیقی‌هایی که شامل تکنولوژی ـ عوام‌پسندی و عامل چرخشی می‌باشند می‌توانت مشاهده کرد؛ آنها این شیوه‌ها، اصطلاحات و متون نامتجانس را در کنار هم قرار داده‌اند، که خود این عمل از توسعهٔ تصاعدی، طولی و مدل‌های تکنیکی در زمان حال اجتناب می‌کند؛ و آشکارا به‌طور تصادفی معیارهای آنها از بالا به پایین و طرد عوامل به واسطهٔ عدم رعایت محض در روابط یا اصالت را سبب شده است. دانشمندی این موضوع را بدین صورت تعبیر کرده است که، یکی از موسیقی‌های معاصری که به علاوهٔ بسیار زندهٔ نمونه‌هایی از مضامین پست‌مدرن‌گرایی را عنوان کرده، گروه Rap می‌باشد. potter در پژوهش‌هایی واقعیت مادی و فرهنگی را از نظاد استعمارگرا و بردگی نژاد سفید ارائه کرده، و نشان می‌دهد که حساسیت‌های نژاد سیاه‌پوست پس از زمان اندکی از آکادمی‌ها و علائم عقلانیِ این قلمرو و پست‌مدرن‌گرایی بوده، که در همان زمان شروع به اکتشاف در آن پرداخته‌اند. نژاد سیاه دلیل واقعی در رد تعهدات نوین‌گرایی دارا می‌باشد، چراکه روشنفکری و بینش آنها بی‌امان به اکتساب آزادی، برابری و عدالت سوق داده می‌شود. potter این مسأله را به‌طور مشخص این گونه بیان داشته، نژاد سیاه پس از زمان اندکی از اروپاییان اولین نشانهٔ هضم‌ناپذیری آن را دریافتند و ریشهٔ اصولی نوین‌گرایی اروپایی را احساس کردند. تنها

سابقه تاریخچه‌ای نژاد سیاه شکل‌گرایی مسلمی نسبت به فرضیه پیشرفت می‌باشد، بلکه تخصیصات مفید پوستان از نوآوری موسیقی سیاهپوستان بوده [با وضعیت بهتر آنها به‌طور تغییرناپذیری انتظار یک چنین تصاحباتی می‌رود] و به‌طور قابل درک شکل‌گرایی سیاهپوستان را نسبت به ایده‌هایی همچون ارزش فطری موسیقی و خودمختاری هنری آن بوجود می‌آورد.

به علاوه به طور ویژه، پست‌مدرن‌گرایی ساختار موسیقی Rap را از منابع ناقص بدون توجه به اصالت و یا ارتباط سبکی و نتیجهٔ خالص آن بدست آورده. Rap مرکب از اجزای هنری ثابت و متمرکز نمی‌باشد، بلکه بیشتر منظرهٔ چشمگیری را به نمایش می‌گذارد. potter اظهار می‌دارد که خصلت‌های تصویری، رقص، و موسیقی Rap از فرهنگ hip-hop همانند هنرهای فراموزیکبخش کنترل سطوح شهر فراصنعتی آمریکا عجین شده‌اند آنها به جهت جنبه آرمانی روح بسر دارای لوح‌های تاریخی نمی‌باشند، بلکه به طور اصولی ضد هنرهای یادبودی بوده‌اند. موسیقی Rap لایه‌های خطی تصویری را روی لایه‌های خطی تصویری دیگر شکسته و بخش بخش می‌سازد. potter اظهار می‌دارد که این عوامل در حس زودگذری همچون ریشهٔ افراط‌گرایی کنونی که کاملاً عاری از خواسته‌های احساسی برای تمامیت و یا اصالت و گاهی اوقات که موسیقی قدرت فرضی برای کل جهان فرض شده، ایجاد و مستقر شده است. بنابراین در تقابل با نهادهای هنر موسیقی نوین‌گرایی، Rap مرکب از دیدگاه‌های موضعی و بی‌نیات فرهنگ‌های یافت شده و ارزیابی مجدد می‌باشد. آنها بدون شک فرهنگ فرامدرن‌گرا را به طور غیر قابل توجه، بدون طعنه و با برازندگی از میراث باقی‌ماندهٔ فرهنگ pop ایجاد کرده‌اند.

این همسانی بین موسیقی Rap و خصیصه فرامدرن‌گرایی صرفاً تصادفی نمی‌باشد. در حقیقت بر طبق اظهارات Huyssen «pop» مفهومی در تصور شکل نهضت پست‌مدرن و دیدگاهی از لحظه آغاز تا زمان حال می‌باشد، که اکثر گرایش‌های مهم در پست‌مدرن‌گرایی با خشونت و بی‌رحمی نوین‌گرایی نسبت به فرهنگ عامهٔ مردم مبارزه می‌کنند. علاوه بر این شرایط پست‌مدرن‌گرایی مرکب از پراکندگی وسیع و انتشار شیوه‌های هنری می‌باشد که همگی در جهت نابودی ساختار نوین‌گرایی، هجوم به ایده‌های آنها، تاراج دامنهٔ لغات و ضمائم آنها به واسطهٔ تصادفی انتخاب‌کردن تصورات و موضوع‌های از فرهنگ‌های پیش از مدرن و غیر مدرن همانند فرهنگ عامهٔ مردم عمل می‌کنند.

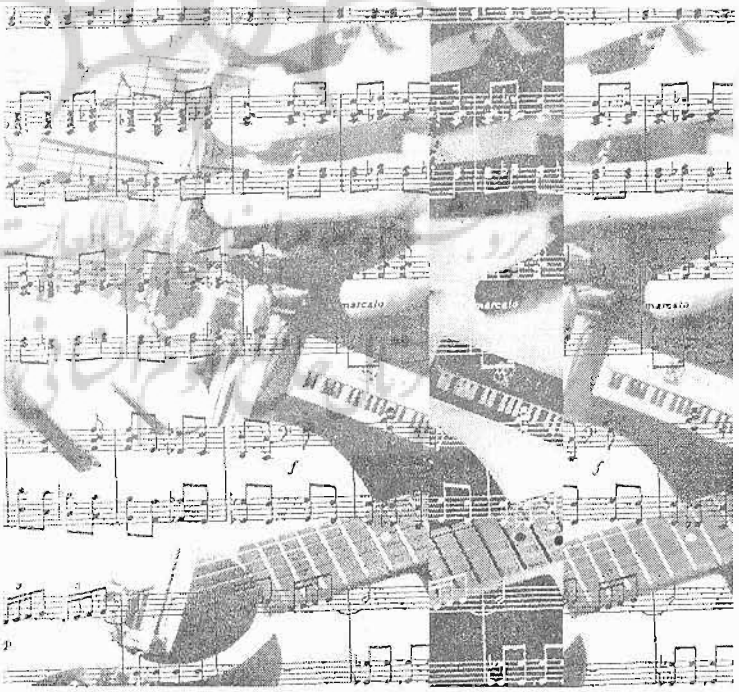
اگر تأثیرات پست‌مدرن‌گرایی منحصر به عوام مردم و یا موسیقی با گویش‌های محلی بود، شاید آنها می‌توانستند به طور اتفاقی همچون انحرافات مبتذل و فرومایه و دقیقاً همانند تفکرات نوین‌گرا که پیوست بدین صورت بوده، مردود اعلام شوند. اگر چه گرایش‌های پست‌مدرن‌گرا را نمی‌توان در موسیقی محلهٔ سیاهپوستان ghetto احاطه کرد، زمانی که آنها به واسطهٔ موسیقی کلاسیک، جدی و معقول محصور شدند، حضور آنها مبارزات محرکی را بیرامون آن مطرح کرد، که عمیقاً اعتقاداتی در مورد ماهیت و ارزش یک چنین موسیقی و تهدید فرضیات بسیار اصیل آنها در بر داشت. از نقطه‌نظر نظام سنتی، این تهاجمات پست‌مدرن‌گرا نشانه‌های واضحی از تنزل بوده، اگرچه از نقطه نظر پست‌مدرن‌گرایی آنها به طور اصیل امکانات آرمان‌گرایانه‌ای را مطرح کرده‌اند. بر طبق اظهارات Kramer، وضعیت موسیقی کلاسیک در دنیای حاضر به طور خارق‌العاده در جایگاه منزلتی قرار گرفته است. و هیچ شکی در آن نیست که موسیقی کلاسیک در محنه به سر می‌برد. این گروه در مکتب هنری ما ثبت شده و نه دارای اعتبار و نه وجههٔ ادبی و چشم‌انداز هنری می‌باشد. این سبک، قابلیت‌های آنان را برای جنبه نوگرایی به طور استثنایی و به واسطهٔ پیوستگی با مرکزیت مجموعه نمایشی ثابت انکار نموده است. شنوندگان آنها کاهش یافته و منحصر به سفیدپوستان شده است. و آنها در بهترین جایگاه افتخاری در حاشیهٔ فرهنگ‌های برجسته قرار داشتند.

بر طبق اظهارات Kramer، عاملی که نقد پست‌مدرن‌گرایی را سبب شده به‌طور اشتباه مخالفت‌های مربوط به تهدید برگشت‌کننده آن، و موسیقی کلاسیک را به دنیای واقعی برگردانده است؛ که به جهت رهایی آن از انزوای ایجاد شده به واسطهٔ عظمت هنرهای خودمختار اسطوره‌های پست‌مدرن تلاش می‌کنند. آنها می‌توانند بواسطهٔ واضح‌سازی و غیر آرمان‌گرایی این عوامل کمکی به احیای موسیقی کلاسیک نمایند. بوسیلهٔ لغو موافقت Faustian که موسیقی ماورای رویدادهای پیش‌بینی شده می‌باشد. تردید است تخلفات در این حیطه به قیمت بی‌ربطی محض ترفیع یافته‌اند. به طور استراتژیک این سبک نیاز به مفهوم‌سازی تصور فراموسیقایی دارد، که نمونه‌ای از آن وابسته به تمرکز اصولی موسیقی می‌باشد. تصور موسیقی به خودی خود و کلیت موسیقی در اصطلاحات ساختاری توجیه می‌شود. و مابقی آنها ساختار آن را به وجود می‌آورند، حیطه‌ای که به واسطهٔ تعریف ظاهر موسیقی مناسب تعیین شده است. اما ماهیت دیدگاه ساختاری موسیقی از دیگر گروه‌ها متفاوت می‌باشد. تفسیر موسیقی از تخیلات متقابل زیانبار نوین‌گرایی بدید آمده، بنابراین دارای عواملی عینی، خالص و عاری از عوامل ذهنی و هر عاملی که در خارج از محیط عینی فرض شده می‌باشند. انهدام تصور فراموسیقایی به واسطهٔ خنثی‌سازی ایده‌ای که در مرکزیت ساختاری موسیقی موجود بوده و عوامل

دیگر، مشمول در دایرهٔ موسیقایی همچون واکنش محض و یا مفهوم مرح داده ناشی شده است. عوامل وابستگی، قرارگیری، جانبداری و خطاپذیری تاثیر آلوده کننده نمی‌باشد، بلکه شرایط اصولی تمامی تجارب و برداشت بشری آلوده می‌باشد.

به واسطهٔ انکار انزوای موسیقی در موقعیت‌های قراردادی که بی‌نیاز از موقعیت‌های شخصی و تجارب اجتماعی بوده، تئوری فرامدرن‌گرا و نقدگرایی در جهت حفظ مطالب معنایی در صدر همه قرار داشته و به منظور مسدود کردن ورطهٔ عظیم تفکر نوین‌گرایی که در میان «موسیقی به تنهایی» و تجارب آن به وجود آمده تلاش می‌کنند. kramer بیان داشته که نوین‌گرایی این شکاف را به واسطهٔ ساختار مادی و نیروی موسیقی انیروی معنی‌دار موسیقی) همچون شکل‌های موسیقی خلق و حفظ کرده است. به منظور تأیید این پندار باطل اکثر تجارب زندهٔ موسیقی همچون عاملان ذهنی، نوسیقی‌نابذیر و نامعقول با نام تجربهٔ هنجارگرا موسیقی را به هم مربوط کرده‌اند. و به واسطهٔ فردی، موسیقیات احساساتی، قضاوت‌های انتقادی و اشارات متنی در جایگاه مختصری از بخش‌های گفتاری عاملان، سبک، شکل، ساختار و تکنیک، مفاهیم موسیقی را مورد توجه قرار داده‌اند. شکل آنها عاملی از انسداد، پیوستگی و اتحاد موسیقی و مفاهیم در بر داشتهٔ افراطی و فراوان می‌باشد. اما به واسطهٔ گسترش مقوله‌های خود و دیگران شکل و متن موسیقی به خودی خود انعکاس یافته و تئوری فرامدرن‌گرا در صورت‌های اولیه باقی نمانده، بلکه در شکل‌های متحرک فزاینده و نامحدودی را دارا می‌باشند. به عبارت دیگر دیدگاه فرامدرن‌گرا جنبه‌های دوگانگی خود را همچون تلاش‌هایی در جهت محدودکردن مفاهیم چندگانه و بسیار متغیر را اذعان داشته است. kramer بیان داشته که ماورای منطق متغیر، تصور معیارگرایی آن تهی می‌باشد؛ مشاهده و مقایسه با این معیارها عامل پذیرفته شده‌ای هستند و اظهار این موضوع که برخی از آنها مطابق و یا منحرف از معیارها می‌باشند، قوی‌ترین تعهدات غیر تفسیری قابل دسترس را موجب شده‌اند. بنابراین این عوامل می‌توانند به طور وضوح به واسطهٔ بررسی محدودیت‌ها و تحمیلات دیگرگون این منطق در مبحث موسیقایی و برداشت انضباطی بعد «ضمنی قراردادی» موسیقی همچون منشاء اصلی موسیقایی قابل مشاهده باشند. این حرکت و برخی از موسیقی‌ها این اجازه را می‌دهد که هدف بررسی نظام‌مند پیوند و این مزیت و تغیر ماهیت موسیقی موجود در آرمان‌گرایی را سبب شده و به ساختار معیاری آنها مربوط می‌باشد. موسیقی ماورای این گستره می‌تواند همچون خواسته‌های پست‌تر که اختصاص به تحریک سیهوت‌انگیز و احساساتی دارند و نه تامل در زیبایی آن تحقیر و یا بهره‌مند شوند.

kramer به این موضوع اذعان داشته که تئوری نوین‌گرایی خودمختاری، ویژگی شاهکارها و نشانه‌ای که موسیقی به خودی خود و به طور غیر تجربی تمامی کاروری، اجتماعی و نشانه‌ها در اجتماع که بدون اثر ناپدید شده‌اند را دارا می‌باشند. اگرچه ایستایی دیدگاه‌ها علی‌رغم خودمختاری اثر هنری همانند اثرات Duis به یکنواختی می‌انجامد. ما خصیصهٔ مشهود پست‌مدرن‌گرایی را در مقایسهٔ ساختار بسیار مورد توجه نوین‌گرایی و تصاویر بسیار ساخته‌شدهٔ فرهنگ عامه و در معنی ضمنی آن که این دوگونه از یک قسمتی نمی‌باشند را مشاهده کرده‌ایم. بنابراین این نکته در خور توجه بوده که فقدان احساس غریبه مسهود و تعهد ضمنی از آزادی مطرح بوده. kramer بیان داشته است که «با وجود می‌توجهی به خودمختاری اثر هنری توانستم سرانجام این را درک نمایم. زمانی که موسیقی به خودی خود خواستار بی‌توجهی از جانب من بوده، در حقیقت از من خواسته است که همانند خودمختاری اثر هنری آزاد درک نمایم و تنها صداهای زیر و خراش‌ها در سیتوراده‌های غیرمستحکم از موسیقی کاملا خونین‌بیان و صوت بشری بواسطه خطاهای تصویری و متنی



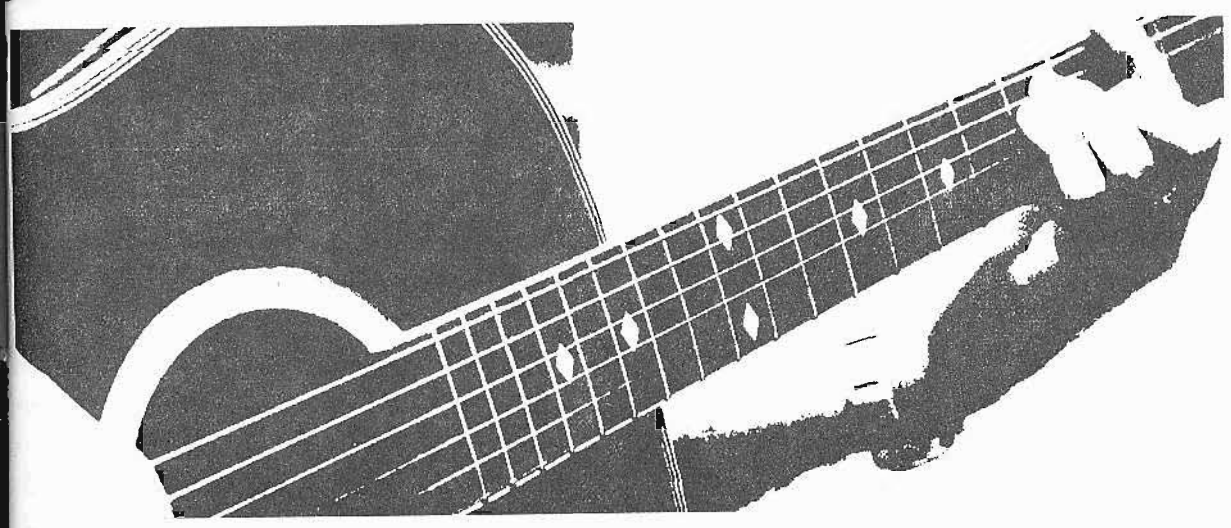
مرا دل آزرده ساخته است.

مشکلات و امکانات

با ورود نظریات طرفداران حقوق زنان و پست‌مدرن‌گرایان به حیطهٔ مباحث فلسفی، موسیقی به طریق دراماتیک این گونه بحث‌ها را هدایت می‌کرد و با این وجود سبکی که برای آنها فرض شده بود را تحول بخشید. با وجود جذب مردم به این سبک و رضایت‌بخشی از وجود موسیقی و زبان‌های فلسفی نوین‌گرایی، تغییراتی این‌چنین به آسانی صورت نمی‌پذیرفت. این عوامل نمی‌توانند به واسطهٔ تطبیقات جزئی سازگار شود. اما تقاضای بیشتر نسبت به قرارگیری مجدد و بازسازی کاملاً عقلانی سبک‌های نظام‌یافته و چشم‌پوشی از بسیاری مهارها که سبک‌های سلسله‌مراتبی و نوین‌گرایی آن را ظاهراً ثابت و استوار ساخته، تمرکز یافته‌اند؛ عاملی که در سبک‌های قبلی عامل استدلال بوده دیگر از اهمیت خاصی برخوردار نمی‌باشد. و هر چند این استدلالات ملزم و مطلوب بوده، دیگر امکان موجود بودن را دارا نمی‌باشند. به واسطهٔ انفجار (ایجاد) ایده‌های پذیرفته‌شده از واقعیت و ارزش موسیقی و اهمیت آنها در امور بشری، تئوری‌های طرفداری حقوق زنان و... پست‌مدرن‌گرایان مبنای استدلال بسیاری از موسیقی‌ها در جایی که به طور رسمی برای ما مطلوب بوده، فرض شده است. در موضع مقایسهٔ انتقادات در موقعیت مناسب، متمرکز ثابت و استوار نوین‌گرایی، طرفداران حقوق زنان و پست‌مدرن‌گرایی به طور مشوش‌کننده وابسته به نسبیت و بی‌سامانی می‌باشند و آنها را با مسائل پر دردسر جمعیت کثیری تبدیل کرده است. اگر تمامی گزینش‌های موسیقی به طور مساوی مناسب باشد، (به هیچ وجه قطرتاً بهتر از دیگری نبوده‌اند) چگونه عمل گزینش بر روی آنها اعمال می‌شود؟ اگر هیچ ویژگی خاصی موجود نباشد که بتوان صداقت معمولی خودمان را در این رابطه به جز روش مستبدانه (مطلق ـ قراردادی) اظهار داریم، چگونه ما از تحمیلات تعمدی فاشیست نسبت به سلائق، ارزش‌ها و گرایش‌های قدرت مطلق از تعمق منطقی اجتناب کنیم؟ اگر به راستی هیچ استدلالی در آن مشهود نباشد، چگونه پست‌مدرن‌گرایان محکومیت عمیق ایجاد شده از چندگانگی و دگرگونی توجیهی‌تر آنها را تا اتحاد و همسانی توجیه می‌نمایند؟ اگر این اظهارات نسبت به دلیل فلسفی تنها در جهت عظمت بخشیدن عقاید بدیهی ارائه شود، اگر تمامی این اظهارات در جهت ارائهٔ محض و به منظور حفظ تصورات باطل بطور اجتناب‌ناپذیر برای تمایلات ویژهٔ جامعه سیاسی ارائه شود، اگر حقیقت تنها اعتقاد با اتخاذ نام تخیلی (تصویر ذهنی) و ذی نفوذ باشد؛ اگر عینیت تنها از نظر سیاسی، پوششی ترغیبی برای علائق ذهنی باشد، بنابراین چه اساسی برای خواسته‌های فرض‌شده برای کثرت موقعیت‌های مناسب آنها پسنده‌تر از این فرضیات اظهار شده برای هر کس و هر جا می‌باشد؟

مسلماً رفتار مناسب نسبت به این موضوع‌های حیاتی، به‌خوبی ما را ماورای محدودهٔ این طرح می‌کشاند. اگرچه تمایز نامحسوس بین پست‌مدرن‌گرایی و ضدنوین‌گرایی محتملاً راه‌حلی به جهت تبدیل دست کم برخی از آنها می‌باشد. به جهت محکوم کردن ادعاهای نوین‌گرایی، محکومیت‌های ضدنوین‌گرایی به طور محکم باید منوط به زمینهٔ استدلال مشابه، همچنان که آنها با محکومیت‌های نوین‌گرایی مخالفت کرده‌اند باشد. از این رو انکار این وحدت و همسانی انحرافات اصولی در دعوی متقابل که تفاوت و دگرگونی می‌باشد موجود است. اما پست‌مدرن‌گرایی مجوز به رد استدلال‌های آنها می‌باشد، حرکتی که در جهت فسخ امکان دفاع حتی در مورد محکومیت‌های خود و سقوط نسبت‌گرایی حضور می‌یابد. اغلب گرایش پست‌مدرن‌گرایی نسبت به نوین‌گرایی همچون عامل غیر مهم بسیار سرسخت نمی‌باشد؛ ایده‌ای که در نوین‌گرایی به سادگی و خود به خود فروکش کرده است، در اثر انتقال الگوی اصلی به نظر می‌رسد. تمایلات فرامدرن‌گرایی به سادگی به جای دیگری انتقال یابد. آنها گرایش اندکی در بحث‌های گذشته که از چارچوب اصولی نوین‌گرایی نشأت گرفته شده دارا می‌باشند. در یک چنین مباحثات خسته‌کننده‌ای، آنها به شدت و به طور وضوح بحث در مورد عوامل دیگر، راه‌های دیگر و افراد دیگر را مشخص می‌نمایند. این امکان موجود می‌باشد که اظهارات پست‌مدرن‌گرا بیش از ضد نوین‌گرایی به‌خوبی خصیصه‌های آن را توصیف نماید. و تا به حال علی‌رغم اظهارات مخالف با آن مبحث اصولی باقی مانده است، اگر چه احساس کاملاً متفاوتی از مدرن‌گرایی را دارا می‌باشد. استدلالات پست‌مدرن‌گرایی انعطاف‌پذیر، ساختارهای موقتی، منشورمانند و رویدادهای متغیری می‌باشند که در طرد عوامل مضائف، مرزها و مفاهیم سلسله‌مراتبی و حتی محکومیت خود آنها در وابستگی و ارائه ارزیابی مجدد پیوسته عمل می‌کنند. بر طبق جهت‌گیری بی‌سر و سامان که در جست‌وجوی محدود کردن ادعاهای آنها به‌طور موضعی و ویژه تلاش کرده، آنها با شرح و ارائه تمامی توصیفات موقتی مقابله کرده‌اند.

خواه گروهی پست‌مدرن‌گرایی را همچون فروگداخت عقلانی مورد توجه قرار داده و یا خواه ترتیب اثری نداده باشند، این موضوع انکارناپذیر می‌باشد که پست‌مدرن‌گرایی دارای وضع بحرانی بوده، و به طور قابل مشهود با فشارهایی روبه‌روست که نشانه‌هایی از مسائل کلیدی مناسب برای فلسفهٔ موسیقی در قرن ۲۱ پدید آورده است. خصیصهٔ

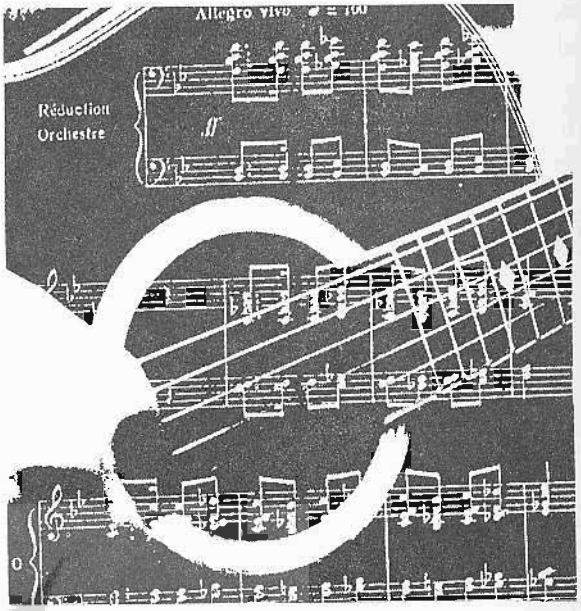


پست‌مدرن‌گرایی آشکارا وابسته به نسبیت می‌باشد؛ اما از این رو در بعضی از موارد و سطوح ویژگی برجستهٔ فلسفی را دارا می‌باشند. در خلاف آن چیزی که مخالفان پست‌مدرن‌گرایی سعی در القای آن به ما دارند، نسبی‌گرایی پست‌مدرن‌گرا اغلب غیرمنطقی و دور از تنوع نمی‌باشد. در حالی که پست‌مدرن‌گرایی مفاهیم سنتی موسیقی و ارزش موسیقی را ایجاد کرده و تظاهر نموده است که موقعیت مناسب آن شامل ارزش غیردقیق و نامعین باشد. آنها دریافته‌اند که دیدگاهی که در هیچ جا مشهود نباشد و یا دیدگاهی که در هر جا مشهود است. همچون عوامل امکان‌ناپذیر رقم خورده‌اند. آنها موقعیت و خطاپذیری را نه همچون عوامل نامربوط، بلکه همچون مشخصات مهم حیاتی تجربه بشری تلقی کرده‌اند. و در حالی که این انحرافات آشکارا تأیید باقی مانده غیر ممکن نسبت به اسطوره‌های نوین‌گرایی و سبک‌های جامعهٔ فرهنگی که آنها بر پا داشته‌اند را ارائه کرده‌اند و آنها عواملی را که لزوماً و به طور تغییرناپذیر منحصر به نسبت‌گرایی شود را نمی‌رساند.

هرگونه سوءبرداشت‌های گروهی در مورد این تمایلات عقلانی معاصر، ارائه آنها در جهت محدود کردن اعتبار و وابستگی در مباحث ما در مورد موسیقی طرح قابل تمجیدی می‌باشد. از این رو تلاش آنها در جهت توجیه بسیار مناسب برای گسترهٔ وسیع امکان موسیقایی بشر می‌باشد. اگر چه تباهی مرزها و سرحدهای قراردادی آنها به طور قابل درک منازعات و ناراحتی‌هایی را در این زمینه ایجاد کرده، اما در درک عوامل قطعی ممکن است مایهٔ تسلی باشد؛ راهی که بینش پست‌مدرن‌گرایی در ماهیت موسیقی و ارزش‌های آن، محدودها و زمینه‌های موسیقی تلقی می‌شود. هر دو تئوری پست‌مدرن‌گرایی و طرفداران حقوق زنان نسبت به درک پذیرش ما از حقیقت تکثر اصیل و دگرگون‌پذیری موسیقی همچون اهمیت موسیقی در ساختار، شکل نوین اجتماعی و هویت‌های شخصی که عموماً چندگانه و دگرگون‌پذیر بوده اصرار داشته‌اند. آنها نسبت به درک موسیقی به عنوان وسیلهٔ قدرت و محروم کردن اعتقاد ما در ایدهٔ خودمختاری موسیقی که مستقل از انتقاد اجتماعی بوده و در جهت از بین بردن سیستم پیچیده از سلسله‌مراتب‌های مخالف که ایده‌ای را به وجود می‌آورد مشهور بوده‌اند. آنها در جهت انکار مجموع تمایلات که نشان‌دهندهٔ عامل متحد و به طور اساسی متفاوت می‌باشند، تأکید کرده‌اند. آنها به سازگاری برجسته‌تری برای عواملی همچون بی‌ثباتی، تغییرات، کثرت، ناهمسانی تأکید داشته‌اند. در حالی که در همان زمان گرایش‌های در زمینهٔ ایدئولوژی نتوانستند مدت زیادی مقاومت نمایند. آنها آرمان‌های اتحاد و همسانی را مختل کرده‌اند و علائقی که به واسطهٔ جاذبه‌های ماهیت، قطعیت و اصالت موسیقی ارائه شده را عینیت بخشیده‌اند. چه بسا مهم‌ترین تأکید آنها بر روی این موضوع می‌باشد که خطاپذیری و جانبداری تنها همچون بخش‌های امکان‌ناپذیر می‌باشند تا این‌که به عنوان پیش‌شرط دانش و درک بشری پذیرفته شده باشند. از این رو بحث‌های طرفداران حقوق زنان و پست‌مدرن‌گرایان با توافقات ایدئولوژیکی و بنیادی که موسیقی را از حیطهٔ زندگی منزوی کرده و مخالفت با شیوه‌های موسیقی محلی و رایج که بررسی خطیر ارزشمندی پنداشته شده، مقابله کرده‌اند. چه بسا این بحث‌های متغیر موجب گمراهی جنبهٔ فلسفه موسیقی نمی‌شود، اما با این وجود فرصت‌های پرارزشی را به جهت گسترش همبستگی آنها و گسترهٔ تأثیر آنها را سبب می‌شوند. منابع محرک مبارزات به طور مفید می‌توانند فلسفهٔ موسیقی برای سالیان سال اشغال شده است.

اظهارات پایانی

در این فصل ما به بررسی تغییرات بنیادی به واسطهٔ ماهیت و ارزش موسیقی - و در واقع در تصورات فلسفه چه بوده و چه باید باشد - تمرکز داشته‌ایم. در جهت‌یابی‌های طرفداران حقوق زنان و پست‌مدرن‌گرایان ما به طور اختصار در این‌جا به بررسی تمایزات بسنده نامشخص، مرزهای



انضباطی متلاشی‌شده و به طور قطع تغییرات الگویی الهام‌گیر که ممکن است عمیقاً و دائماً روش تفکر ما را در مورد آن و تجربهٔ موسیقی تغییر دهد. چه بسا مشهودترین قربانیان این تغییرات، عقایدی در رابطه با خلوص و خودمختاری موسیقی می‌باشند. بسیاری از انتقادات طرفداران حقوق زنان مربوط به دیدگاه کنتی موسیقی به خودی خود همچون دستاویزی ایدئولوژیک می‌باشد. در رابطه با ساختار و موسیقی مطلوب، آنها بر این موضوع تأکید داشته‌اند که تنها مسألهٔ موسیقی نیست که ما آن را ساخته و از ساختار آن بهره‌مند می‌شویم. موسیقی تأثیر اجتماعی‌سازی با نیروی سیاسی مقتدر و بخش مهم تکنولوژی که جوامع بشری آن را ایجاد کرده و به مزایا و قدرت اختصاص داده است می‌باشد. علاوه بر این حساسیت‌های پست‌مدرن‌گرایی، اعتقاداتی را که موسیقی باید تمهیدی، پیوسته، متمرکز و به طور فطری متمدن و تغییرناپذیر مناسب محسوب شده را از بین برده است. عوامل هنجارگرا و سلسله‌مراتبی مربوط به فلسفهٔ موسیقی بوده و آنها به طور نسبی واضح می‌سازند که موسیقی مناسب چگونه باید باشد. و در موسیقی محض آشکارا مسلط بر نابهنجاری بازماندگان بوده و به نظر می‌رسد، به طور اصولی با چندگانگی و نسبی‌گرایی حساسیت‌های معاصر نوعی اختلاف داشته باشند.

این استدلالات که ما در این بخش به بررسی در مورد آنها پرداخته‌ایم، بسیار محسوس می‌باشد، و چالش‌های فلسفی که آنها ارائه کرده‌اند مأیوس‌کننده به نظر می‌رسد. آشکارا این دوران عوامل تغییرات ناگهانی برجسته می‌باشد. با این وجود این تغییرات ناگهانی با فرصت فراوان آن، برای تجدید و ترقی به وجود می‌آید و شک و تردید اندکی موجود است که درک ما را از طبیعت و ارزش موسیقی به جهت داشتن بررسی‌های خطیر و در جهت طرح مسائل بسیار محرک به واسطهٔ انتقادهای طرفداران حقوق زنان و فرامدرن‌گرایی، غنی‌تر خواهد کرد.

پرسش‌های مورد بحث

۱. تمامی موسیقی‌ها در شیوه‌های ذی نفوذ مشابهی می‌باشند. تمامی موسیقی‌ها در شیوه‌های ذی‌نفوذ متفاوتی می‌باشند. کدام یک از این بیانات نسبت به درک ماهیت و ارزش موسیقی مهم‌تر از دیگری هستند؟ چرا؟

۲. آیا شما به این استدلال منطقی معتقد هستید که برخی از موسیقی‌ها بهتر از دیگر موسیقی‌ها می‌باشند؟ در این صورت طرح کلی معیاری که احساس می‌کنید به طور مناسب چنین قضاوت‌هایی را هدایت کند، ارائه کرده و تقاضای آنها را نسبت به شیوهٔ موسیقایی که شما آشکار احساس می‌کنید در ارزش موسیقی متفاوت هستند را اثبات کنید. در غیر این صورت توضیح دهید که چگونه تصمیمات شما در مورد چگونگی اجرا و تنظیم موسیقی هدایت می‌شود.

۳. اغلب آنها می‌دانند که مقایسات میان‌شیوه‌ای نامناسب می‌باشد و مقایسات و قضاوت‌های پیچیده درون‌شیوه‌ای توجیه‌پذیر و معقول بوده، آیا شما با این عقیده موافقید؟ در این صورت چگونه مشخص می‌سازید که شما در حقیقت در ساختار مقایسات درون‌شیوه‌ای مشابهی هستید؟ به عبارت دیگر آیا خط مرزی متمایزکننده‌ای را برای شیوهٔ موسیقی در عملکرد اختیاری برخی احساسات که شمار بیشتری از شیوه‌ها را ارائه کرده تا آنها را توجیه‌پذیر سازد، برگزیده‌اید؟

اگر شما با مقایسات درون‌شیوه‌ای که توجیه‌پذیر می‌باشد مخالف هستید؟ آیا ایدهٔ دیگری را مدنظر دارید؟ آیا دیدگاه شما هیچ تمایز امکان‌پذیری را حتی بین صداها، صوت‌ها و موسیقی مورد توجه قرار نمی‌دهد؟

۴. Shepherd پیشنهاد کرده است که به واسطهٔ وضعیت طرفداران حقوق زنان (و احتمالاً شهوت‌پرستی متناقض و بی‌نظمی که نوعاً در این گونه موقعیت‌ها حضور دارند) موسیقی متشکل از مفاهیمی است که جامعه ارتباط راحتی با مخاطبان خودش احساس نمی‌نماید. شما تصور می‌کنید این گونه عوامل چگونه باید باشد؟ توضیح دهید.

۵. نیروی مشخص‌کنندهٔ محاسبهٔ تشابهات و اختلافات اغلب موضوع تدبیرگرایانه مهمی می‌باشد. چه عاملی در جامعهٔ غربی، چنین قدرتی را در مباحث موسیقی حفظ می‌نماید. آیا شما تصور می‌کنید این عوامل به طور غیرمنصفانه در جهت حاشیه قراردادن شیوه‌های موسیقی هدایت می‌شود که ممکن است در حقیقت بررسی خطیر ارزشمندی باشد؟ چه نوع شیوه‌های موسیقی به طور رسمی در معیار تأیید شده متشکل می‌باشد؟ و

چه چیزی در جهت مقابل آن قرار دارد؟ چرا؟

۶. درگیری (پیچیدگی) موسیقی در تغییر و تبدیل استدلال و فرایند یکسان و متغیر مطرح شده است. آیا این عملکرد برای کلیت موسیقی‌ها صدق می‌کند؟ به طور اجتناب‌ناپذیر آیا این موضوع مطلوبی بوده و یا امکان وجود هویت موسیقایی پراکنده‌ای در موسیقی خودمان و دیگران را شامل می‌شود؟ چه چیزی ممکن است در این حالت کسب شود؟ چه چیزی محو می‌گردد؟

۷. محاسبهٔ جنبه‌های هنری ـ سنتی موسیقی این‌گونه فرض شده است که موسیقی (و به راستی هنرها) به قدر کافی همانند حساسیتی می‌باشند که ویژگی هنری نامبرده از یک شیوه به شیوهٔ دیگر انتقال می‌یابد. آیا شما با این نظر موافقید؟ چرا موافق؟ چرا مخالف؟

۸. مطرح کنید که چگونه ایدهٔ چند فرهنگی ممکن است به واسطهٔ ظهور تغییر ملیتی و به راستی موسیقی چندگانه و ترکیبی کلی درگیر شود؟ و چگونه تعهد نسبت به اصالت با حقیقت یوپاگرایی فرهنگی و تعهدات مغایر داشته؟ توضیح دهید؟

۹. یک قطعه موسیقی را مشخص سازید که آشکارانه مردانه جلوه‌گر باشد و یک قطعه را مشخص سازید که بالاخص زنانه به‌خاطر شما خطور کند. بیان دارید که چرا شما آن‌چه را که می‌خواهید و پیشنهادات در ارتباط با جنسیت را در این حیطه برمی‌گزینید؟

۱۰. Charks Keil بر این مطلب اصرار داشته که موسیقی بهترین منبع آگاهی مشارکتی ما را وانمود می‌سازد Cottner-Abendrot و Gusick عوامل مشهود در بسیاری از اسلوب‌ها را که به طور اصلی نوع‌های متفاوت و مشترک می‌باشند تفسیر نموده‌اند. طرح کلی از آن‌چه را که شما تصور می‌کنید، تفاوت‌های مهم بین مشارکت موسیقی و اجرای موسیقی باشد مطرح نمایید.

۱۱. موسیقی Cottner-Abendrot وابسته به زن‌سالاری نمونه‌ای است که به طور بسیار عمیق مشترک می‌باشد، وسعت قابل توجهی را به اجرای مشترک خود اختصاص داده است. چه شیوه‌ای از موسیقی بیشترین تجانس را با این ایده دارد؟ چه شیوه‌ای کمتر تجانس را؟ چرا ایدهٔ اجتماعی این عوامل را بیان می‌دارد؟

۱۲. در حالی که زنان تجسم اندکی از تاریخ محاسبهٔ موسیقی را دارا می‌باشند، عوامل نامشهود به‌صورت کلی صدق نمی‌کند. در کدام قوانین موسیقایی مشارکت آنها مجاز و محاسبه‌شده می‌باشد؟ چرا؟

۱۳. اظهارات آنها نسبت به ارزش آموزشی موسیقی عموماً در جهت اثبات خصیصهٔ اندیشه‌ای و در جهت ارائهٔ آن در شکل هوشی و شیوهٔ کاردان نگران‌کننده می‌باشد. با این وجود برخی انتقادات که طرفداران حقوق زنان بدان اشاره داشته‌اند، ایده‌هایی استدلالی و سامان‌مند و بیانگر و مشخص‌کنندهٔ سیستم‌های ارزش ویژه‌ای می‌باشند. آیا شما می‌توانید دفاع از مشغولیت موسیقی را که برتری تعقل فرض شده، ارتقاء بخشید؟

۱۴. آیا شما به نظر Emmb که اکثر اجراهای موسیقی را شیوه‌های غیرنظری می‌دانسته، موافقید؟ چرا؟ و چرا نه؟

۱۵. شما چه چیزی را در رابطه با این ایده تصور می‌کنید که اجرای موسیقی عموماً فراتر از موسیقی می‌باشد. آیا شنوندهٔ متفکر عموماً ایده‌های خودزدایی پذیرش مطیعانه و تسلیم از جانب اختیار را ایفاء می‌کند؟ به یک کنسرت موسیقی کلاسیک توجه کرده و تجزیه و تحلیلی از این که، چه چیزی در حاشیه‌های موسیقی به واسطهٔ نوازندگان، رهبر ارکستر و شنوندگان اجرا می‌گردد؟ و چگونه ترتیب می‌یابد؟ پرسش Mac Clary را از خودتان بپرسید: چه چیزی شنوندگان را جلب کرد و چرا؟

۱۶. چگونه ظرفیت رسانه‌های الکترونیکی به طور اصیل به واسطهٔ کنار هم قراردادن قضاوت‌های دنیای واقعی عقاید مردم را در اتحاد و یکنواختی واقعیت و تسلسل زمانی تغییر می‌دهد؟ چگونه این تغییرات عادات ادراکی و انتظارات مردم را در رابطه با موسیقی تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ آیا شما به این عقیده همچون عوامل پیشرفت و یا پسرفت نظر می‌افکنید؟ یا هیچ کدام؟ توضیح دهید.

۱۷. آیا شما تصور می‌کنید دستیابی به همبستگی ماورای جسم و عقل، خود و دیگران ـ باطنی و ظاهری ـ تجربهٔ خلسه‌انگیز حال حاضر را که بسیار متفاوت از دوگانه‌گرایی نامطبوع تجارب امروزه می‌باشد که به واسطهٔ Cottner-Abendrot تشریح شده، برای موسیقی امکان‌پذیر می‌باشد؟ تحت چه شرایطی؟ در چه احساسی، چنین تجربه وابسته به زن‌سالاری مشهود می‌باشد؟ چطور ممکن است اشتغال فکری با قیاس و انتقاد سبک وابسته به مردسالاری را ارائه کند؟

۱۸. Mc Clary اظهار می‌دارد که اکثر افراد به دلیل طنین آن با تجربهٔ نفسانی بالغ بر عوامل تفکری که مربوط به فیلسوفان سنتی و دست‌اندرکاران آکادمی‌های انضباطی از ساختار موسیقی بهره‌مند و جذب شده‌اند. اهمیت درک موسیقی را به طور اصولی همانند تجربهٔ نفسانی بیان دارید. آیا شما با این نظر موافقید که تئوری موسیقی قراردادی، ریشه‌های محسوس موسیقی را پدید می‌آورد. ممکن است با این تئوری احراز شود؟ (ممکن است این تئوری اجتناب‌ناپذیر باشد؟) چگونه؟■