მესამე გამოცემა

ბრუნო ნეტლი

ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა

ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა

ოცდაცამეტი თვალსაზრისი

ბრუნო ნეტლი

ვანდას
ჩემი ცხოვრების ქალბატონს

ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა

ოცდაცამეტი თვალსაზრისი

მესამე გამოცემის მიხედვით

ბრუნო ნეტლი

თბილისი
2022

ISBN 978-9941-9464-9-3

„ამერიკული ეთნომუსიკოლოგიის მამად“ წოდებული ამერიკელი მკვლევრის, ბრუნო ნეტლის წიგნი “The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions” (მესამე გამოცემა, 2015, ილინოისის უნივერსიტეტი) მსოფლიოში აღიარებული სამაგიდო წიგნია ეთნომუსიკოლოგიაში. აღსანიშნავია, რომ ამერიკასა და ევროპაში იგი აუცილებელი ლიტერატურის სიაშია, რომელიც რეკომენდებულია სხვადასხვა საფეხურზე ეთნომუსიკოლოგიის სპეციალობის სტუდენტებისათვის.

წიგნი ქართულად ითარგმნა ავტორისა და გამომცემელი უნივერსიტეტის თავაზიანი ნებართვით. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის პროექტის ფარგლებში თარგმნის პროცესი სამი წლის განმავლობაში საქველმოქმედო ფონდ „ქართული გალობის“ ფინანსური მხარდაჭერით მიმდინარეობდა, წინამდებარე წიგნი კი გამოიცა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [№SP-21-870].

რედაქტორი – რუსუდან წურწუმია

მთარგმნელები: მარიკა ნადარეიშვილი (წინასიტყვაობა, 1, 6, 7, 12, 13 თავები),
თამარ ჩხეიძე (2, 5 თავები), ნანა შარიქაძე (8, 26 თავები),
მარინა ამბოკაძე (9–11, 14–25, 27–33 თავები)

კომპიუტერული უზრუნველყოფა – მარიამ პოლტახიენტი, ნინო რაზმაძე
დიზაინერები: დავით ჯამრიშვილი, სანდრო ჩხაიძე
პროექტის კოორდინატორი – ნინო რაზმაძე

© ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
© ბრუნო ნეტლი
© University of Illinois Press

შინაარსი

წინასიტყვაობა 9

ნაწილი I: მსოფლიო მუსიკის მიმოხილვა

1. უწყინარი, გამრჯე ადამიანი: ძიებები ლექსიკონისთვის 15
2. ტონების კომბინაცია: მუსიკის ცნების შესახებ 30
3. არის კი მუსიკა კაცობრიობის უნივერსალური ენა? მუსიკის საერთო თვისებები და სათავეები 41

ნაწილი II: ჟღერადობა და სტრუქტურა

4. შთაგონება და ოფლის ღვრა: შემოქმედებითი პროცესები 59
5. არაუნივერსალური ენა: მსოფლიოს მუსიკათა შესახებ 73
6. ფუნდამენტური ჩვევა: ნოტაცია და ტრანსკრიფცია 82
7. მუსიკალური რეპერტუარების განხილვა: აღწერითი და ანალიტიკური მიდგომების ნიმუში 98
8. მსოფლიოს ყველაზე შეუპოვარი ტურისტები: მუსიკალური აზროვნების ერთეულები 117
9. ვაშლები, ფორთოხლები და მოდელი T: შედარება და შედარებითი კვლევა 130

ნაწილი III: ველზე

10. დაბრუნდი და მომავალ სამშაბათს მნახე: საველე კვლევის ტრადიციის არსი 149
11. თქვენ ვერასოდეს გაიგებთ ამ მუსიკას: „შინაურები“ და „გარეშეები“ 165
12. პროფესიის ციტადელი: არქივები, დაცვა და ჩანაწერების შესწავლა 177
13. ამას ჩემსავით არავინ უკრავს: ჩვეულებრივი და განსაკუთრებული მუსიკოსები 195
14. ამას თქვენ საველე კვლევას ეძახით? „ველის“ ახალი განმარტება 206
15. ვისია ეს მუსიკა? მასპინძლის პერსპექტივა 218

ნაწილი IV: ჰუმანიტარულ კულტურაში

16. მუსიკა და „ის კომპლექსური მთელი“: მუსიკის კულტურაში, ან როგორც კულტურის კვლევა 237
17. ყველაზე მნიშვნელოვანი წიგნის წერა: მუსიკალური ეთნოგრაფია 253
18. „მუსიკა სიყვარულის საზრდო რომ იყოს...“ მიზნები და ფუნქციები 266
19. ჰერაკლიტეს მდინარე: ადამიანებზე, რომლებიც თავის მუსიკას ცვლიან 278
20. ტრადიციები: ჩაწერილი, ბეჭდური, წერილობითი, ზეპირი, ვირტუალური 299
21. ყველა კულტურისა და ცივილიზაციის საბაზისო ერთეული: ნიშნები, სიმბოლოები და საზრისი 307
22. მსოფლიო მუსიკის „რატომ“: მუსიკალური სტილის განმსაზღვრელები 323

ნაწილი V: მთელი თავისი მრავალფეროვნებით

23. მსოფლიო მუსიკის „სად“: გეოგრაფიული გავრცელების განმარტება 335
24. ცხენის სიმღერა ვის გაუგია! ტაქსონომიები და საზღვრები 349
25. იუბალის არსებები: ინსტრუმენტები 368
26. როგორ მოვხვდე კარნეგი-ჰოლში? სწავლება და სწავლა 380
27. მე აქ უცხო ვარ: ქალების მუსიკა, ქალები მუსიკაში 393
28. მრავალფეროვნება და განსხვავება: მრავალგვარი უმცირესობები 407

ნაწილი VI: ფართო პერსპექტივიდან

29. ვინმესთვის რაიმე სიკეთე მოგაქვთ? ფიქრები გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ 425

30. მოსაზრებები ინტერდისციპლინის თაობაზე: მუსიკოლოგია, ანთროპოლოგია და ცეკვის კვლევა 441

31. მეორეხარისხოვანი აზრები: რამდენიმე პირადი აღიარება 456

32. ისტორიის ფორმის შესახებ: იდეებისა და პრაქტიკების ისტორიის პერსპექტივები 466

33. ახალი საუკუნის მომენტალური ფოტო: შენიშვნები დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ 483

დანართი 493

წინასიტყვაობა

მოხარული ვარ, წარმოგიდგინოთ ჩემი მესამე, მნიშვნელოვნად გაფართოებული, განახლებული და, ვიმედოვნებ, გაუმჯობესებული მცდელობა, რომელიც ეძღვნება ეთნომუსიკოლოგიას, როგორც კვლევის სფეროს. ის მკითხველი, ვინც წინა გამოცემებს იცნობს, ბევრ სასიკეთო ცვლილებას შენიშნავს. როდესაც 1970 წელს ეს პროექტი დავიწყე, ჩემს თავს ძლივსღა აღვიქვამდი მოწიფულ მეცნიერად, ეთნომუსიკოლოგიის სფერო კი ჯერ კიდევ იბრძოდა აკადემიურ წრეებში თავისი ადგილის დასამკვიდრებლად. ამჟამად, ოცდათხუთმეტი წლის შემდეგ, ეთნომუსიკოლოგია სავსებით ჩამოყალიბებული დისციპლინაა (თუმცა არა ყველას მიერ გაგებული) და მე 60 წლის მანძილზე ვხედავ ჩემს თავს პროფესიაში, რომლის ისტორიამ საუკუნეს გადააბიჯა. მას მერე, რაც 2002 წ. მეორე გამოცემა გამოვიდა, ეთნომუსიკოლოგია არსებითად შეიცვალა. წიგნის – *ეთნომუსიკოლოგიის კვლევა* (*The Study of Ethnomusicology*) – მესამე გამოცემაში შევეცადე წარსულის კონტექსტში აღმეწერა ბევრი რამ, რაც ბოლო დროს მოხდა. ჩემი პოზიციაა არა იმდენად: „ნახე, ჩვენ სრულიად ახალ რაღაცას მივაგენით“, არამედ უფრო იმის გააზრება, რომ „ის, რისიც გვჯეროდა და გავაკეთეთ, ღირებული და ჭეშმარიტი იყო, მაგრამ ჩვენ ის უნდა შეგვეცვალა და სხვა გზით წაგვეყვანა“.

ამგვარად, რა არის ახალი? დავიწყოთ უმნიშვნელო საკითხით: ქვესათაური – „პრობლემები და ცნებები“ – შევცვალე „დისკუსიებით“[1]. მე ჯერ კიდევ მჯერა, რომ მეცნიერების ამ სფეროს განსაზღვრის ერთ-ერთ გზას მივყავართ პრობლემებისკენ, რომლებსაც აწყდებიან პრაქტიკოსები და რომლებზედაც ისინი დავობენ. მაგრამ ვხვდები, რომ ეს პრობლემები რეალურად არაა გამიჯნული და, რომ ზოგიერთი მათგანი – ისეთი, როგორიცაა შინაური-გარეშეს (insider-autsider) წყვილი, კულტურის კონცეფცია, მუსიკის სხვადასხვა სახის კლასიფიკაცია, – პერიოდულად მეორდება და ამიტომ, უმჯობესია, ამ თავებს „დისკუსიები“ ვუწოდოთ.

თითოეული თავი ხელახლა დაიწერა, ვიხილავ და კომენტარებს ვუკეთებ ზოგიერთ, 21-ე საუკუნეში შექმნილ მრავალტომიან ლიტერატურას. ბიბლიოგრაფია გაფართოვდა, დაახლოებით, ათი პროცენტით. მეორე გამოცემის ზოგიერთი თავი შემცირდა და მათი შინაარსი სხვა თავებში გადანაწილდა. მეორე მხრივ, მე საშუალება მქონდა მეტი ყურადღება დამეთმო ცვლილებების კვლევისთვის, უმცირესობების პრობლემისა და ეთნომუსიკოლოგიის სხვა დისციპლინებთან ურთიერთქმედების, ახლად განვითარებულ ერებში ეთნომუსიკოლოგიის არსებული პრაქტიკის, ჩანაწერების ისტორიისა და გამოყენების, პოპულარული მუსიკის მნიშვნელობის, მუსიკის საავტორო უფლებისა და მასზე კონტროლის საკითხებისთვის. მე მომიხდა ორჯერ თუ სამჯერ გადამეხედა ზოგიერთი ისეთი საკითხისთვის, .როგორიცაა მუსიკის წარმოშობა, იდეათა სისტემები მუსიკის შესახებ, საშემსრულებლო კვლევების, მუსიკალური სტილის მნიშვნელობა მუსიკალური კულტურის არსის გასაგებად და აუთენტიკურობის ცნების როლი. ამავდროულად,

[1] თარგმანში სიტყვა „დისკუსიები“ შეცვლილია ქართულად უფრო შესატყვისი „თვალსაზრისები“-თ (რედ.).

ზოგიერთ საკითხს ნაკლები ადგილი ეთმობა, მაგალითად, ჰიპოტეზურ ისტორიებსა და ჰანგების ურთიერთკავშირს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სფეროს მთელი ისტორიის მოყოლისგან თავს ვიკავებდი, თითოეულ თავში შენარჩუნებულია საფუძვლიანი ისტორიული ორიენტაცია.

თავების განლაგება და მიმდევრობა ოდნავ შეიცვალა და ამჟამად სახეზეა თავების ექვსი ჯგუფი. მე დავამატე ხუთი ახალი (ან საკმაოდ ახალი) თავისაგან შემდგარი ჯგუფი, სახელწოდებით „ფართო პერსპექტივებიდან“. ამ დასკვნითი თავებიდან ზოგიერთი შეიცავს მასალებს, გადამუშავებულს ჩემი წიგნებიდან *Encounters in Ethnomusicology*[2] (Harmonie Park Press, 2002) და *Nettl's Elephant*[3] (University of Illinois Press, 2010). ისინი ეძღვნება, შესაბამისად, გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის ახლახან განვითარებულ სფეროს, ეთნომუსიკოლოგიის სხვა დისციპლინებთან ურთიერთკავშირს, ასახავენ ჩემს (იმედია, ბუნებრივ) შემობრუნებას ადრეული ინტერპრეტაციებიდან, ჩვენი სფეროს ისტორიის ზოგიერთი ასპექტის ჩემეული შეფასებიდან და, ბოლოს, ეთნომუსიკოლოგიის თანამედროვე მდგომარეობის სურათის შექმნის მცდელობას და სურვილს, პასუხი გამეცა ერთი მეცნიერის მიერ დასმულ კითხვაზე, რომელზედაც რამდენიმე წელი ვფიქრობდი: „რომელია თქვენს სფეროში უდიდესი აღმოჩენები?“

და რა არის ძველი? ამ წიგნს არ აქვს პრეტენზია იყოს ახალი წიგნი; ეს, მაინც, თავისი არსით, არის შრომა, რომელიც სტუდენტებს შორის ცნობილი ხდება, როგორც „წითელი წიგნი“. მე შევეცადე, შემენარჩუნებინა თხრობის არაფორმალური სტილი და ცოტა იუმორი. ძირითადი სტრუქტურა – მცირე ესეები მოკლე ქვედანაყოფებით – შენარჩუნებულია. შევეცადე შემენარჩუნებინა ბალანსი იმის ობიექტურ აღწერას – თუ რა მოხდა ან ხდება და ეთნომუსიკოლოგიის წარსულისა და აწმყოს შესახებ – და ჩემს პირად თვალსაზრისს შორის. ამასთან ერთად, ვაგრძელებ ბალანსირებას ბევრი მეცნიერის მოხსენებებიდან დასესხებულ ილუსტრაციებსა და არსებითი რაოდენობის ჩემს, ზოგჯერ უახლეს, გამოცდილებას შორის. მაგრამ, ისევე, როგორც ეთნომუსიკოლოგიის სფერო განვითარდა და ხანში შევიდა, მეც ვწერ, იმედია, როგორც ცოტა დაბრძენებული – მაგრამ, საბედნიეროდ, არც თუ ისე მოსაწყენი – ავტორი.

* * *

სრულიად ცხადია, მე ორმაგად მოგებული დავრჩი – ამ ნაშრომის მომზადებით და იმით, რისი სწავლაც მომიხდა ბევრი ჩემი კოლეგის, მეგობრისა და სტუდენტისაგან, რათა შემძლებოდა მისი მომზადება – შემიძლია ვახსენო მხოლოდ ყველაზე გამოჩენილები. უაღრესად მადლიერი ვარ (თავისუფალი თანმიმდევრობით) ტომ ტურინოს, ვიკი ლევაინის, ფილ ბოლმანის, სტივ ბლუმის, დენ ნეიმანის, კრის გორთზენის, ალბრეხტ შნაიდერის, ზუზანა იურკოვას, სტივ სლავეკის, ალისონ არნოლდის, ტონი სიგერის, სტეფან ფიოლის, ტედ სოლისის და ელენ კოსკოვის. ყველა მათგანმა მომაწოდა ინფორმაცია განსჯისთვის, უკუაგდო ზოგიერთი უთავბოლო იდეა და გამამხნევა – ზოგიერთ შემთხვევაში, უკვე პირველი გამოცემის მომზადებისას. ასევე, მადლობელი ვარ ბილ კინდერმენის, სალი ბიკის, ანა მარია ბუსე ბერგერის, გაბრიელ სოლისის, ტერესა ალისონის, ვიქტორ გრაუერის და ჰარი ლიბერსონის სტიმულის მომცემი დისკუსიებისა და მიმოწერისთვის.

მადლობა მინდა გადავუხადო დონა ბუშმანს, ჩემს კოლეგას ილინოისის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის კათედრიდან, საზოგადოებათმცოდნეობის სფეროსთან დაკავშირებული პრობლემების განხილვისა და ამ დისციპლინის სემინარისთვის შექმნილი საკუთარი სილაბუსის გაზიარებისთვის. ძალიან ვაფასებ ჩემი ქალიშვილის, ილინოისის

[2] *შეხვედრები ეთნომუსიკოლოგიაში* (რედ.).

[3] *ნეტლის სპილო* (რედ.).

უნივერსიტეტის ცეკვის პროფესორ რებეკა ნეტლ-ფიოლის მზადყოფნას, წაეკითხა და ცეკვის კვლევისადმი მიძღვნილ მონაკვეთებთან დაკავშირებით გამოეთქვა თავისი მოსაზრებები. მადლობელი ვარ ტაფტის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის პროფესორის, ანირუდ პატელის ღირებული რჩევისათვის ენისა და მუსიკის წარმოშობისადმი მიძღვნილ თანამედროვე ლიტერატურასთან დაკავშირებით.

ახლაც მადლიერი ვარ მათი, ვინც დამეხმარა პირველი გამოცემის მომზადებაში. აქ მათი ხსენება არ შემიძლია ადგილის სიმცირის გამო, მაგრამ მათ შორისაა ბევრი კოლეგა ილინოისის უნივერსიტეტიდან და, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, ჩემი მასწავლებლები საველე სამუშაოებში, ათწლეულების წინ, 1950-იან წლებში, რომელთაგან ზოგიერთი ნახსენებია ამ წიგნის ფურცლებზე. განსაკუთრებული პატივი მინდა მივაგო ჯუდი მაკკულოს, რომელიც გარდაიცვალა ამ ხელნაწერის რედაქტირების პერიოდში, ორმოცდაათი წლის მეგობარსა და ხანგრძლივი დროის განმავლობაში University of Illinois Press-ის რედაქტორს, რომელიც დამეხმარა ამ შრომის პირველი და მეორე გამოცემების პუბლიკაციაში.

განსაკუთრებით მადლიერი ვარ ჩემი კოლეგის, ფილიპ იამპოლსკისა, რომელმაც ყურადღებით წაიკითხა ჩემი ხელნაწერი და უამრავი ღირებული სარედაქტორო და არსებითი შენიშვნა მომცა. მადლობა ანეტ ვენდას, საკონტროლო ეგზემპლიარის რედაქტორს, შესანიშნავი სამუშაოსთვის და ჩემს კოლეგასა და მეგობარს, ლორი მათეზონს, University of Illinois Press-ის მთავარ რედაქტორს, მისი შემოქმედებითი იდეებისა და თანმიმდევრული მხარდაჭერისთვის.

ნაწილი I

მსოფლიო მუსიკის მიმოხილვა

1

უწყინარი, გამრჯე ადამიანი
ძიებები ლექსიკონისთვის

დეფინიციები

ვფიქრობ, ეს იყო 2013 წლის სექტემბერში, როდესაც ეთნომუსიკოლოგიის სფერო საბოლოოდ შემოვიდა განათლებულ საზოგადოებაში; ტერმინი გამოჩნდა *New York Times*-ის კროსვორდში მინიშნებით: „პრეფიქსი მუსიკოლოგიისთვის“. სამოცი წლით ადრე, როდესაც მე, კოლეჯის დამწყებმა მასწავლებელმა, ეს სიტყვა გამოვიყენე იმის აღსაწერად, თუ რას ვაკეთებდი, ამან გაოცება გამოიწვია. მაგრამ მალე ხალხი უკვე რეაგირებდა ისეთ ტერმინებზე, როგორიცაა „ფოლკლორული მუსიკა“, „პრიმიტიული მუსიკა“, „ანტიკური მუსიკა და ინსტრუმენტები“, რომლებიც მალევე დამკვიდრდა საუბარში. 1960-იანებისთვის ხშირი იყო შემდეგი კითხვები: „ოჰ, შენ უკრავ გამელანზე?“ ან: „გაგიგია დიჯერიდუს შესახებ?“ 1970-იანებში საუბარი უკვე შეიცავდა ტერმინს – „ეთნიკური“ მუსიკა, ან ეტიმოლოგიურად აღმაშფოთებელ „ეთნომუსიკასაც“ კი; ოთხმოციანებსა და ოთხმოცდაათიანებში თავისუფალმა ასოციაციამ შეიძლება მიგვიყვანოს ტერმინებთან „მრავალფეროვნება“, „მსოფლიო მუსიკა“ და „ადგილობრივი მუსიკა“ (უკვე აღარავინ იყენებდა ტერმინს „პრიმიტიული“). 21-ე საუკუნეში კი საუბარია თეორიული საფუძვლების, ორიენტალიზმის, ეთიკის, დიასპორების, საერთაშორისო ჰიპ-ჰოპის შესახებ. თავისუფალი ასოციაციები, რომელთაც იწვევდა „ეთნომუსიკოლოგია“, შეიცვალა და იგი აღარ წარმოადგენს ისეთ თავსატეხს, როგორც ეს 1950-იანებში იყო. მაგრამ თუ ტერმინი ფართოდაა მიღებული აკადემიურ წრეებში, სადღაც სხვაგან ჩვენ ჯერ კიდევ გვაქვს სირთულეები. სულ ახლახან, როდესაც ჩემს ერთგულ ექიმს ვუთხარი, რომ ვასწავლიდი სპეციალიზებულ სფეროს, რომელსაც „ეთნომუსიკოლოგიას“ უწოდებენ, მან ოდნავ შემწყნარებლურად მიპასუხა: „ოჰ, ყველაზე მეტი, სამი ან ოთხი თუ იქნება თქვენნაირი“. მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგია ფართოდ შეეხო მთელ რიგ დისციპლინებს, მან დიდი გავლენა მოახდინა შემსრულებლებისა და მსმენელების სამყაროზე და ამან გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონია მსოფლიოს მოსმენის ჩვევებზე.

იმ 130 წლის განმავლობაში, რაც ეთნომუსიკოლოგია არსებობს, ალექსანდერ ჯ. ელისის (Ellis, 1885), თეოდორე ბეიკერისა (Baker, 1882) და კარლ შტუმპფის (Stumpf, 1886), საფუძველდამდები შრომების შემდეგ დამოკიდებულებები და ორიენტაციები მნიშვნელოვნად შეიცვალა. ასევე მოხდა სახელწოდება „მუსიკოლოგიის“ (1880-იანებში, Adler, 1886) შემთხვევაში, შემდეგ იყო „შედარებითი მუსიკოლოგია“ (ასევე, პირველად გამოიყენა ადლერმა 1885 წ.), რომელიც მალევე გადაიქცა ტერმინად „ეთნომუსიკოლოგია“ (ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების მიერ ამოღებული დეფისი რეალურად წარმოადგენდა იდეოლოგიურ ნაბიჯს დისციპლინის დამოუკიდებლობისკენ მიმართულ

კამპანიაში); მოგვიანებით შემოთავაზებული იქნა „კულტურული მუსიკოლოგია“ (Kerman, 1985), „სოციო-მუსიკოლოგია“ (Feld, 1984) და, ვფიქრობ, საეჭვოდ ინსპირირებული „(ეთნო)მუსიკოლოგია“ (Stobart, 2008). სახელწოდებაში ცვლილებებს თან სდევდა ცვლილებები ინტელექტუალურ მიმართულებებსა და აქცენტებში.

რთულია იპოვო მარტივი დეფინიცია, რომელსაც ამ სფეროში მყოფი ადამიანების უმეტესობა გაიზიარებს. შესაძლოა, ამიტომ მოხდა, რომ წლების განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგები ზედმეტად დაინტერესებული იყვნენ თავიანთი თავის განსაზღვრით. ალან პ. მერიამი, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის მკვლევარი, მეტწილად, დაკავშირებული დეფინიციასა და ძირითადი ორიენტაციის პრობლემებთან, არაერთხელ უმეორებს ეთნომუსიკოლოგებს, ყურადღებით გაიაზრონ, თუ რა გააკეთეს და რას ისურვებდნენ, რომ გაეკეთებინათ თავიანთი მიზნების მისაღწევად (Merriam, 1960; 1964: 3–36; 1969b; 1975). თავის მთავარ ესეში, რომელშიც დეფინიციების ისტორიას განიხილავს, მერიამმა (1977a) თავი მოუყარა განსხვავებულ მოსაზრებებს, რომლებიც განმარტავენ ეთნომუსიკოლოგიის საზღვრებს, ძირითად გამოწვევებს, პრაქტიკულობასა და იდეოლოგიას; მისი ნუსხა მოგვიანებით შეავსეს საიმონმა (Simon, 1978), მიერსმა (Myers, 1992: 3, 7—9) და სხვებმა. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ უფრო ძნელია ნახო დეფინიციები თანამედროვე პუბლიკაციებში. ძირითადი თეორიული დებულებები, ისეთი, როგორიცაა რაისის (Rice, 2003, 2010), სტობარტის (Stobart, 2008), ან სოლისისა (Solis, Solis, 2012), სრულიად არ ესადაგებიან რომელიმეს. ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ დისკუსიაში, რაისი იწყებს განზოგადებული და მეტისმეტად სპეციფიკური გასაოცარი განსაზღვრებით: „ეთნომუსიკოლოგია არის იმის კვლევა, თუ რატომ და როგორ არიან ადამიანები მუსიკალურები“ (Rice, 2014a: 1), მაგრამ შემდეგ (9-10) იგი ჩამოთვლის უამრავ სხვასაც, რაც, მას, ასევე, სასარგებლოდ მიაჩნია. შესაძლოა, მისი დეფინიციური გაურკვევლობა კარგი რამაა და ხელს უწყობს ეთნომუსიკოლოგიის ინტერესებისა და საზღვრების მოქნილობას. შესაძლოა, ჩვენ უნდა გავიხსენოთ ბრმებისა და სპილოს იგავი...[1]

არსებობს დეფინიციათა მრავალგვარი ტიპი: ზოგიერთი გვეუბნება, რა უნდა გააკეთოს თითოეულმა ეთნომუსიკოლოგმა, ან როგორ უნდა დაიმსახურო ეთნომუსიკოლოგის სახელი; ზოგიერთში სინთეზირებულია ის, რასაც მთელი ჯგუფი აკეთებს. სხვანი ყურადღებას ამახვილებენ იმაზე, თუ რა ტიპის კვლევა განხორციელდა, ანდა რა უნდა გაკეთებულიყო მის ნაცვლად; ზოგიერთი დეფინიცია განიხილავს იმ მონაცემებს, რომლებიც უნდა იქნას შეგროვებული და შესწავლილი, ანდა მოღვაწეობას, რომელსაც უნდა ეწეოდეს ტიპური მეცნიერი, ან საკითხებს, რომლებთანაც შეიძლება მიგვიყვანოს საწყისმა მონაცემებმა. ზოგიერთები ცდილობენ გააფართოვონ საზღვრები და ეთნომუსიკოლოგიის სფეროში შეიყვანონ ყველანაირი ტიპის საკითხი, რაც, ასევე, სხვა სფეროებსა თუ დისციპლინებშია გაცხადებული, მაშინ, როდესაც სხვებს იგი წარმოუდგენიათ ვიწრო სპეციალიზაციად. მეცნიერი, რომელიც ცდილობს მოძებნოს რაღაც წესრიგი ამ დეფინიციებში (მერიამს ციტირებული აქვს ორმოცზე მეტი, მაგრამ 1976-ში ეს შეწყდა), უცილობლად გახდება ის, ვისაც სამუელ ჯონსონმა უწოდა (გულისხმობდა რა თავისთავს, ლექსიკოგრაფს) „უწყინარი, გამრჯე ადამიანი“. შეცდომით რომ არ გაიგოთ ამ თავის სახელწოდება ეთნომუსიკოლოგებმა, ეს მე ვარ, ვინც იმსახურებს ამ სახელწოდებას.

უფრო ზუსტად: როგორია ზოგიერთი ეს დეფინიცია და როგორ შეიძლება მათი დაჯგუფება? მოკლედ, გართულებისა და კომენტარების გარეშე:

ადამიანები, ვინც ცდილობენ, ანდა ცდილობდნენ, განესაზღვრათ ეთნომუსიკოლოგია იმ მასალით, რომელსაც იგი განიხილავდა, ირჩევენ ერთ-ერთს ამ ალტერ-

[1] ინდური იგავი მოგვითხრობს ბრმებზე, რომლებიც ცდილობენ ხელის შეხებით შეიქმნან წარმოდგენა სპილოზე. მაგრამ, რადგან ყოველი მათგანი სპილოს სხეულის მხოლოდ ერთ ნაწილს ეხება, ისინი ვერ ახერხებენ ცხოველის მთლიან აღქმას (რედ.).

ნატივებიდან: ესაა კვლევა (1) ფოლკლორული მუსიკისა და იმ მუსიკისა, რომელსაც უწოდებენ ხოლმე „პრიმიტიულს“, კერძოდ, ტომების, ადგილობრივ ხალხთა ან, შესაძლოა, უძველესი მუსიკის; (2) არადასავლური და ფოლკლორული მუსიკისა; (3) მთელი მუსიკის, რომელიც მკვლევრის საკუთარი კულტურის ფარგლებს გარეთაა; (4) მთელი მუსიკისა, რომელიც ცოცხლობს ზეპირ ტრადიციაში; (5) მოცემული ადგილის მთელი მუსიკის, მაგალითად, „ტოკიოს ეთნომუსიკოლოგია“; (6) მუსიკის, რომელსაც მოსახლეობის მოცემული ჯგუფები მიიჩნევენ მათ საკუთრებად – მაგალითად, შეერთებული შტატების „შავი“ მუსიკა (Chase, 1958); (7) მთელი თანამედროვე მუსიკის; (8) სრულიად კაცობრიობის მუსიკისა და (9) ყველაფერის, რაც წარმოქმნილია კულტურაში ან ბუნებაში, რასაც, სავარაუდოდ, მუსიკა შეიძლება ეწოდოს.

მათ, ვინც ყურადღებას ამახვილებენ ეთნომუსიკოლოგების ტიპურ მოღვაწეობაზე, შეუძლიათ აირჩიონ შემდეგს შორის: (1) მუსიკალური სისტემებისა და კულტურების შედარებითი შესწავლა (ძირითადად, მუსიკოლოგიური მოღვაწეობა); (2) ერთი საზოგადოების მუსიკალური კულტურის ყოველმხრივი შესწავლა (ძირითადად, ანთროპოლოგიური), (3) მუსიკის, როგორც სისტემის (შესაძლოა, ნიშნების სისტემისაც) შესწავლა -— საქმიანობა, რომელიც ახლოსაა ლინგვისტურთან ან სემიოტიკურთან); (4) მუსიკის კულტურაში ან, როგორც კულტურის, ანდა, შესაძლოა, მუსიკის მის კულტურულ კონტექსტში შესწავლა იმ მეთოდებით, რომლებიც ანთროპოლოგიიდან მომდინარეობს (ხშირად ეწოდება „მუსიკის ანთროპოლოგია“); და (5) დასავლეთ კლასიკური მუსიკის სამყაროს ფარგლებს გარეთ არსებული მუსიკის ისტორიული შესწავლა (ისტორიკოსების, ქვეყანათმცოდნეობის სპეციალისტებისა და ფოლკლორისტების მიდგომების გამოყენება).

ის დეფინიციები, რომლებიც ფოკუსირებულია საბოლოო მიზანზე, შეიძლება შეიცავდეს შემდეგს: (1) მუსიკალური უნივერსალიების ძიება, (2) საზოგადოების მიერ წარმოებული ჟღერადობის მოდელის აღწერა (როგორც ეს განხილულია ბლექინგთან, Blacking, 1969) და (3) სფერო, რომლის პრაქტიკა კაცობრიობას სარგებელს მოუტანს (Titon, 1992; Averill, 2003).

ეს ამონაკრები დეფინიციები მიდგომების რაოდენობასა და მრავალფეროვნებაზე იძლევა წარმოდგენას, თუმცა ეთნომუსიკოლოგიის დისციპლინური იდენტობა ხშირად დისკუსიის საგანია. მოსაზრებები: ეთნომუსიკოლოგია არის (1) სრულყოფილი დისციპლინა; (2) მუსიკოლოგიის ან (3) ანთროპოლოგიის განშტოება; (4) ინტერდისციპლინური სფერო ან „ინტერდისციპლინა“ (Solis, 2012); (5) ყოვლისმომცველი დისციპლინა, როგორიც „მუსიკოლოგია“ უნდა იყოს, მაგრამ ჯერ კიდევ ცდილობს, რომ ასეთი გახდეს (C. Seeger; Stobart, 2008).

ვიღაცამ, შესაძლოა, განსაზღვროს კვლევის სფერო იმ თავისებურებების მიხედვით, რომლის შესახებ მისი წარმომადგენლები კამათობენ და განიხილავენ. გარკვეულწილად, ესეების წინამდებარე სერია წარმოადგენს მცდელობას, განისაზღვროს ეთნომუსიკოლოგია მასთან დაკავშირებული ზოგიერთი უცვლელი პრობლემის, კონცეფციის, საკითხისა და პრობლემათა სფეროს ჭრილში. ლაკონურობა კვლავ ხელიდან გვისხლტება: *Wikipedia* გვეუბნება, რომ ეთნომუსიკოლოგია ესაა „აკადემიური სფერო, რომელიც მოიცავს სხვადასხვა მიდგომას მუსიკის შესწავლაში (ფართო გაგებით), რაც ხაზს უსვამს მის კულტურულ, სოციალურ, მატერიალურ, კოგნიტურ, ბიოლოგიურ და სხვა განზომილებებსა და კონტექსტებს, მისი იზოლირებულად ხმოვანი კომპონენტების, ან ნებისმიერი კერძო რეპერტუარის ნაცვლად ან დამატებით“. ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოება, ჩემდა გასაოცრად, თავის ვებ-გვერდზე იყენებს უკიდურესად ვიწრო დეფინიციას: „ეთნომუსიკოლოგია – ესაა მუსიკის შესწავლა მის კულტურულ კონტექსტში. ეთნომუსიკოლოგები უდგებიან მუსიკას, როგორც სოციალურ პროცესს იმისთვის, რომ გაიგონ არა მხოლოდ რა არის მუსიკა, არამედ *რატომ* არის ის: რას ნიშნავს მუსიკა მისი პრაქტიკოსებისა და მსმენელისთვის და როგორ გამოიხატება ეს მნიშვნელობები“.

ზოგიერთი მეცნიერი ეცადა ეპოვა ელეგანტური გზა, რათა ჩაედო სფეროს ყველა მიზანი ერთ წინადადებაში. ამგვარად, მერიამთან (ჩემი კომბინირებული ფორმულირებით) ეს არის: მუსიკის, როგორც კონცეფციის, ქცევისა და ჟღერადობის შესწავლა კულტურაში. ბლექინგთან ვკითხულობთ: „მსოფლიოს განსხვავებული მუსიკალური სისტემების შესწავლა“ (Blacking, 1973: 3). ტიმოთი რაისმა (Rice, 1987) კიდევ უფრო შეკვეცა და დაიყვანა მარტივ წინადადებამდე: „როგორ აკეთებენ მუსიკას ადამიანები?“

ჩემი საკუთარი დეფინიცია? ეთნომუსიკოლოგია, ესაა მსოფლიო მუსიკის ანთროპოლოგიური კვლევა კომპარატიული პერსპექტივიდან. მაგრამ ნუ მიიღებთ ამას ვიწრო გაგებით. როგორც მკითხველი ნახავს წინამდებარე ნარკვევში, მე შევეცადე, გვერდი ამექცია ამ გაორებული მიდგომისათვის, მაგრამ ბოლომდე ვერ მოვახერხე.

საიდან მოვიდა ეს უცნაური სიტყვა?

მისი ფართოდ გამოყენება დაიწყო 1953 წლის შემდეგ. მანამდე ამ სფეროს „შედარებითი მუსიკოლოგია“ ეწოდებოდა. მერიამის (Meriam, 1977a: 192-93) აზრით, ტერმინოლოგიური ცვლილება მოჰყვა, იმის გაცნობიერებას, რომ ეს სფერო არ იყო უფრო კომპარატიული, ვიდრე სხვა, რომ შედარება შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, რაც შესადარებელი ერთეულები თავისთავად კარგად იქნება შესწავლილი და, ბოლოს, ალბათ, შეუძლებელია შედარება კულტურათა ზღვარზე, ვინაიდან მსოფლიოს მუსიკა და კულტურები უნიკალურია. წიგნში Antropology of Music[2] (1964: 52-53) ის, ასევე, აღნიშნავს, რომ ეთნომუსიკოლოგიის ძირითადი პუბლიკაციების უმეტესობა არ ეხებოდა შედარებითი კვლევის მეთოდებსა და ტექნიკებს. ეს, შესაძლოა, იმ დროისთვის მართალი იყო (ამის კონტრმაგალითებია მოგვიანებით შექმნილი Wiora, 1975, A. Schneider, 2006; დაახლოებით, 2000-მდე სტატია *Garland Encyclopedia*-ში), მაგრამ ვიტყოდი, რომ ძნელია იპოვო სპეციალიზებული კვლევები, სადაც არა გარკვეულად, მაგრამ, სულ ცოტა, მინიშნების სახით მაინც არაა გამოყენებული ინტერკულტურული შედარება, როგორც არსში წვდომის გზა.

ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ ტერმინის ასე სწრაფად დამკვიდრების საკითხი, თუმცა, არ ვართ დარწმუნებული, საიდან მოვიდა იგი. საზოგადოდ, იააპ კუნსტს მიიჩნევენ პირველად, ვინც ბეჭდურად გამოიყენა ახალი ტერმინი (Kunst, 1950: 7). მან, როგორც ამბობს, ეს იმიტომ გააკეთა, რომ შედარებითი მუსიკოლოგია სულაც არაა *საგანგებოდ* შედარებითი. ძირითადი შრომების უმეტესობა (მაგალითად, Mayers, 1992: 3) მას თვლის ტერმინის შექმნელად.

მაგრამ არსებობს ალტერნატიული ალბათობებიც. თუ ნებას მომცემთ, პირად მოგონებებს დავეყრდნობი. პირველად ეს ტერმინი გავიგე, როდესაც იგი მერიამმა გამოიყენა 1952 წელს. ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ ის და მისი კოლეგები Northwestern უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის განყოფილებიდან, შესაძლოა, არც იცნობდნენ კუნსტის წიგნს. როგორც ჩანს, შედარებითი მუსიკოლოგიის ამერიკელ ლიდერებს შორის ანთროპოლოგების არსებობამ ხელი შეუწყო პარალელურად ზოგიერთი ანთროპოლოგიური ქვესფეროს სახელწოდების გამოყენებას: ეთნოლინგვისტიკა, ეთნობოტანიკა და ეთნოისტორია, მათ შორის, ეთნომეცნიერება, რომელიც მოგვიანებით შემოვიდა. შემდეგ მეცნიერებმა, მუსიკიდან გამომდინარე, კუნსტისა და ანთროპოლოგების მიერ გამოყენებული ტერმინები სწრაფად გააერთიანეს. 1950-იანებში აკადემიურ დისციპლინებს შორის, ანთროპოლოგია ბევრად უფრო პრესტიჟული იყო, ვიდრე მუსიკოლოგია, რომელიც. საუკუნის შუა პერიოდში ხშირად გაიგებოდა, როგორც წარუმატებელი შემსრულებლის ან კომპოზიტორის თავშესაფარი, ხოლო მუსიკოლოგებს, საბოლოო ჯამში, წარუმატებელ მუსიკოს-შემსრულებლებად განიხილავდნენ. შესაძლოა, ნაციონალიზმმაც ასევე, შეასრულა თავისი როლი. ამერიკელები ამაყობდნენ თავიანთი მნიშვნელოვანი წვლილით, რაც შეიტანეს არაევროპული და

[2] *მუსიკის ანთროპოლოგია* (რედ.).

ფოლკლორული მუსიკის კვლევაში 1930-1955-იან წლებში, დასავლური მუსიკის ამერიკელი ისტორიკოსების უფრო მოკრძალებულ შრომასთან შედარებით. მათ, შესაძლოა, სურდათ ისეთი ტერმინი, რომელიც გამოხატავდა ამერიკელების განსაკუთრებულ როლს, ტერმინი, რომელიც არ იქნებოდა მხოლოდ დამკვიდრებული გერმანული ტერმინის *vergleichende Musikwissenschaft* (შედარებითი მუსიკოლოგია) თარგმანი. შესაძლოა, სპეციალური ტერმინის, სიტყვის – „ეთნომუსიკოლოგია“ – შემოღების სტიმული ის ფაქტიც გახდა, რომ ვიღაცას საქმე აქვს მუსიკის განსაკუთრებულ სახესთან, იერარქიულად უფრო დაბლა მყოფთან იმ მუსიკასთან შედარებით, რომელსაც მუსიკოლოგი მიმართავს. ან ის, რომ „შედარებითი მუსიკოლოგია“, უბრალოდ, აღნიშნავდა მუსიკოლოგიის ქვესფეროს, რომელსაც საქმე ჰქონდა „ქვემუსიკასთან“ და, რომელიც მხოლოდ იმის ღირსი იყო, რომ მოკრძალებულად შეედარებინათ ევროპული მუსიკის უდიდეს ხელოვნებასთან.

მაგრამ ჩვენი ტერმინის ისტორიის შემდგომი ძაფი გვაკავშირებს უკრაინელი მეცნიერის, ბოგდან ლუკანიუკის, შრომასთან (Lukaniuk, 2010). იგი ამ სიტყვის კვალს თავისი თანამემამულის, ფოლკლორისტისა და კოლექციონერის, კლემენტ კვიტკას, შრომებში პოულობს, რომელიც მან მოიგონა 1928 წელს (როგორც „ეთნომუსიკოლოგია“). ლუკანიუკის აზრით, ტერმინის ადაპტაცია მოახდინა მიეჟისლავ კოლინსკიმ (პოლონელი მეცნიერი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის კატასტროფის გამო გადავიდა ჯერ გერმანიაში, საბოლოოდ, კი კანადაში და, რომელსაც ჩვენ მოგვიანებით შევხვდებით სხვა კონტექსტში) და, რომელმაც ეს ტერმინი გააცნო კუნსტს. ამაში არის საღი აზრი, მაგრამ მე არ მსმენია, რომ კოლინსკის ან კუნსტს ოდესმე ეხსენებინოთ კვიტკა. ჩემი აზრით, ტერმინი „გამოიგონეს“ სამჯერ, მაგრამ იგი იმდენად ცხადად შესაფერისი იყო, რომ ნებისმიერს შეეძლო მისი მოფიქრება, ყოველ შემთხვევაში, 1950 წლისთვის. თუმცა ცოტათი საეჭვოდ მეჩვენება, რომ კვიტკამ პირველად გამოიყენა ეს სიტყვა (ანდა მისი უკრაინული ეკვივალენტი).

ეთნომუსიკოლოგის ჩამოყალიბება

შესაძლებელია არსებობდეს ეთნომუსიკოლოგიის ბევრი დეფინიცია, მაგრამ ისინი, ვინც თავის თავს ეთნომუსიკოლოგს უწოდებენ, ანდა ვინც რაღაცნაირად აიგივებენ თავის თავს ამ სფეროსთან, შედარებით, კომპაქტურ ჯგუფს წარმოადგენენ. ამგვარად, ვინ არიან ისინი? 2008 წელს ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოებამ ჩაატარა გამოკითხვა, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ისინი პროფესიულად, უპირველესად, თავს უფრო მუსიკალურ სფეროს აკუთვნებდნენ, ვიდრე სოციალურ მეცნიერებებს. მათ შორის, 80 პროცენტს მუსიკალური დეპარტამენტების მასწავლებლები შეადგენენ. თუმცა ეს გამოკითხვა, მეტწილად, ჩრდილოეთ ამერიკაში ჩატარდა. ეთნომუსიკოლოგების აღწერა, დაახლოებით, 1950-1980-იან წლებს შორის, შეგიძლიათ იხილოთ ჰუდთან (Hood, 1971) და მიერსთან (Myers, 1992).

ნება მიბოძეთ, არა მხოლოდ ჩრდილოეთ ამერიკის, არამედ ჩემს საკუთარ, უფრო ფართო გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მიმოვიხილო აწმყო. იმათგან, ვინც ამ სფეროში დაახლოებით 1980 წლიდან მუშაობს, ბევრს გააჩნია საწყისი განათლება აკადემიურ მუსიკაში, როგორც საშემსრულებლო სპეციალობების, თეორიისა ან კომპოზიციის სტუდენტებს. მაგრამ, სულ უფრო ხშირად, ისინი, ასევე, მოდიან პოპულარული მუსიკიდან, ზოგიერთი მოტივირებულია საზღვარგარეთ ხანგრძლივი ცხოვრებით (შესაძლოა, ყმაწვილობის ასაკში). ამ სფეროში საკმაოდ დიდი ნაწილი, ასევე, მოდის სხვა, უფრო ფართო სამყაროდან, შესაძლოა, როგორც მშვიდობის კორპუსის წევრები, ან ინგლისური ენის მასწავლებლები საზღვარგარეთ, ანდა მისიონერები, ან კიდევ სხვადასხვა სახის უმცირესობებთან ურთიერთობისა, თუ მათი წევრობის გამო. როგორც წესი, ისინი ამ სფერომ გაიტაცა კონკრეტული მუსიკის სიყვარულის გამო და შემდეგ მასთან ინტენსიური ურთიერთობა ჰქონდათ, შესაძლოა, სწავლობდნენ მის შესრულებას, აგრძელებდნენ ანთროპოლოგიის – სამხრეთ აზიის, აფრიკის, შუა აღმოსავლეთის

მსგავსი ტერიტორიების ოფიციალურად შესწავლას. ზოგიერთები ეთნომუსიკოლოგიას მიმართავენ მას შემდეგ, რაც დასავლურ მუსიკას ასწავლიან არადასავლური კულტურის ქვეყნებში. ეთნომუსიკოლოგიის ბევრ სტუდენტს ძალიან სწრაფად უყალიბდება განსაკუთრებული ერთგულება კონკრეტული კულტურის მუსიკისადმი და მუსიკის კონკრეტული ჟანრებისადმიც კი – დიდი დაბლობის ინდიელების *პაუუაუ*[3] (powwow) ცეკვებისადმი, *იავური* გამელანისადმი თუ ჩრდილოეთ ინდური კლასიკური მუსიკისადმი, ალჟირული *რაისადმი,*[4] ან რეპის ტიპის პოპულარული მუსიკისადმი. შეერთებულ შტატებში პოპულარული მუსიკა უზარმაზარი ინტერესის სფერო გახდა. ჩემი შთაბეჭდილებით, დასავლეთ ევროპასა და ავსტრალიაშიც რაღაც მსგავსი სიტუაციაა, მაგრამ აზიური და აფრიკული წარმომავლობის სტუდენტებში მეტად ტიპურია ადგილობრივი მუსიკით გატაცება. ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი იწყებს, როგორც იმ მუსიკის წარმატებული შემსრულებელი, რომლის აკადემიურად შესწავლა სურს საბოლოოდ – მაგალითად, *მბირაზე*[5] სწორედ ასეთმა შემსრულებელმა, პატრიცია სენდლერმა, სადოქტორო კვლევა აფრიკულ-ბრაზილიურ მუსიკაზე გააკეთა. მეი ჰანმა, *ჩენგ ზე*[6] ვირტუოზმა შემსრულებელმა, სადოქტორო ხარისხი ეთნომუსიკოლოგიაში წარმატებული საშემსრულებლო კარიერის შემდეგ მოიპოვა.

ასე თუ ისე, ბევრმა ეთნომუსიკოლოგმა, გააკეთა სადიპლომო შრომა ამ სფეროში; არის არცთუ ისე ბევრი (თუმცა ოდესღაც არსებობდა), სხვა დისციპლინებში უკვე შემდგარი მეცნიერი – მუსიკის ისტორიაში, ანთროპოლოგიაში – ვინც შემდეგ ეთნომუსიკოლოგიაში გადავიდა. გამოსაშვები პროგრამები ეთნომუსიკოლოგიაში მნიშვნელოვნად განსხვავებულია. უნივერსიტეტებში ზოგიერთი წამყვანი პროგრამა თავისუფალია, ბევრი მიბმულია მუსიკალურ დეპარტამენტებზე და შეიძლება წარმოადგენდეს მუსიკოლოგიის ერთ-ერთ სპეციალიზაციას, რამდენიმე არის ანთროპოლოგიაში, პოპულარულ კულტურაში, მედიამცოდნეობაში და ფოლკლორის დეპარტამენტებსა ან პროგრამებში. მაგრამ სანამ ჩრდილოეთ ამერიკაში 1950-60-იან წლებთან შედარებით ამ პროგრამების მიმართულებები იცვლებოდა (ისინი ჯერაც მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან), თანდათანობით გამომუშავდა რაღაც მთავარი ტენდენცია, ეთნომუსიკოლოგის მომზადების ცენტრალური მიმართულება, რომელიც მოიცავს იმ მუსიკის შესრულების შესწავლას, რომლის გამოკვლევასაც გეგმავს და, შესაძლოა, მისთვის მისაწვდომი, სხვა არაკანონიკური მუსიკისაც, აგრეთვე, მნიშვნელოვანი ლიტერატურის წაკითხვას ანთროპოლოგიაში და მონათესავე თეორიების შესწავლას.

ასეა თუ ისე სწავლის დასრულებისთვის სტუდენტი, ჩვეულებრივ, ატარებს კვლევას საზოგადოებაში, კულტურაში, ან სუბკულტურაში. ეს სადისერტაციო საველე სამუშაო, რომელსაც წინ უძღვის კულტურული და ლინგვისტური მომზადება, როგორც წესი, მოიცავს ერთ ან მეტ საექსპედიციო წელიწადს, შეგროვებული მონაცემების ანალიზი გულისხმობს ჩანაწერების ნოტებზე გადატანას და ეს ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანია, მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკური არსენალი გაფართოვდა. ამას უნდა მოჰყვეს მუსიკალურ სიღრმეებში წვდომა და, რაც უფრო რთულია, მუსიკალურ ჟღერადობასა და ადამიანის აქტივობებისადმი დამოკიდებულებების ანალიზი. ამ კვლევითი პროცესის საბოლოო ეტაპი მონაცემთა ინტერპრეტაციაა.

დოქტორის ხარისხის მქონე ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა ეძებს პედაგოგის

---

[3] ჩრდილოეთ ამერიკელი ინდიელების სადღესასწაულო რიტუალი ცეკვებითა და სიმღერებით (რედ.).

[4] ალჟირელი ბედუინი მეცხვარეების ფოლკლორული მუსიკა, რომელიც შეიცავს ესპანური, ფრანგული, აფრიკული და არაბული მუსიკის ელემენტებს. ჩამოყალიბდა 1930-იან წლებში (რედ.).

[5] მუსიკალური საკრავების ოჯახი ცენტრალურ აფრიკაში. ზიმბაბვეს *შონას* ხალხის ტრადიციული ინსტრუმენტი (რედ.).

[6] ჩინური ჩასაბერი საკრავი (რედ.).

პოზიციას უმაღლეს სასწავლო დაწესებულებებში, თუმცა სხვაგანაც – საბიბლიოთეკო და საარქივო საქმეში, მუზეუმებში, ჩაწერის ინდუსტრიასა და ჟურნალისტიკაში, სხვადასხვა სახის საჯარო სამსახურში, გამომცემლობასა თუ პროფესიულ შემსრულებლობაში – სულ უფრო ხშირად იყენებს ეთნომუსიკოლოგიურ გამოცდილებას. მასწავლებლის პოზიციებზე ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, იღებენ მსოფლიოს მუსიკალური კულტურის კურსს, ან რაღაცას, რაც მათი სპეციალური კვლევის ფარგლებს სცილდება, რაც მათ სპეციფიკურ გამოცდილებაზე მეტია. დამატებითი კურსები შეიძლება ეძღვნებოდეს გეოგრაფიულ რაიონებს ან შეიძლება იყოს თემატური (მაგალითად, საბავშვო მუსიკის მსოფლიო პერსპექტივები, მსოფლიოს იმპროვიზებული მუსიკა, ანდა გლობალური მუსიკალური ცვლილებების შესწავლა და სხვ.).

საინტერესოა, რომ, როგორც ჩანს, შუა ასაკში ბევრი ეთნომუსიკოლოგი თავის გამოცდილებას უმატებს მსოფლიოს სხვა მუსიკას. პირადად მე დავიწყე ინდიელების მუსიკით, ხოლო 39 წლის შემდეგ, დავამატე ირანის კლასიკური მუსიკა. ჩემს კოლეგებს შორის, თომას ტურინომ, თავდაპირველად ანდების[7] მუსიკის სპეციალისტმა, დაამატა აღმოსავლეთ აფრიკისა და ამერიკული დიალექტების მუსიკა, ჩარლზ კაპველმა ინდონეზიას დაუმატა სამხრეთ აზია. პაულ ბერლინერი ავტორიტეტი გახდა აღმოსავლეთ აფრიკის *მბირას* მუსიკასა და ჯაზში. მინდა, შემეძლოს დავამტკიცო, რომ ასაკოვანი ეთნომუსიკოლოგები უფრო ბრძენები ხდებიან და მსოფლიო მუსიკაზე უფრო ფართო შეხედულება აქვთ, მაგრამ ამაში დარწმუნებული არ ვარ.

რას აკეთებენ ისინი სინამდვილეში

რა არის ტიპური ეთნომუსიკოლოგის პროფილი? მთელი მრავალფეროვნების მიუხედავად, ბევრი ჩემი კოლეგა ამოიცნობს აქ თავის თავს. რაც შეეხება ზემოთ მოყვანილ დეფინიციებს, ისინი, შესაძლოა, ბევრია, მაგრამ რეალურად ყველა ეთნომუსიკოლოგი ერთმანეთისგან ასე არ განსხვავდება. ხშირად დიდი მანძილია იმას შორის, რასაც ეთნომუსიკოლოგები აკეთებენ და რასაც საკუთარი განმარტებების თანახმად აცხადებენ ან იმედი აქვთ, რომ გააკეთებენ.

შესაბამის თავებში ამ თემაზე ბევრი რამ ითქმება, თუმცა, შესავლის სახით ვიტყვი: ის, რასაც ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა აკეთებს, არის არადასავლური, ფოლკლორული, პოპულარული და ადგილობრივი მუსიკის კვლევა და სწავლება. პოპულარულმა მუსიკამ, ოდესღაც განცალკევებულმა, ჩვენი კვლევითი პროგრამის უდიდესი ნაწილი დაიკავა. ყველაფერ ამაში, ჩვენ ვითვალისწინებთ საკუთრივ მუსიკას, როგორც ჟღერადობას და იმასაც, როგორ ურთიერთკავშირშია ის იმ სხვა რაღაცეებთან, რასაც ადამიანი აკეთებს – ეს არის ის, რასაც რეალურად გულისხმობს გამოთქმა – „მუსიკა კულტურაში“. როგორც არ უნდა განვსაზღვრავდეთ ჩვენ ამ ტერმინებს, ეს ისაა, რის შესახებაც ავტორები რეალურად წერენ ისეთ ჟურნალებში, როგორიცაა *Ethnomusicology, World of Music, Ethnomusicology Forum,* the *Yearbook for Traditional Music* და *Asian Music.*[8] ეთნომუსიკოლოგიის დილეტანტური განსაზღვრება, როგორც არადასავლური და ფოლკლორული მუსიკის შესწავლა, სწორად აღწერს საგანს, მიუხედავად იმისა, რომ ფართოდაა გაკრიტიკებული. მეორე მხრივ, სფეროს სხვა არაპროფესიული დეფინიცია, როგორც ვიღაცის მიერ საკუთარი კულტურის გარეთ არსებული მუსიკის შესწავლა, გაცილებით ნაკლებად იყო დასაბუთებელი და ჩემთვის ახლაც შეუსაბამობის ზღვარზეა. სხვადასხვა ეროვნების ბევრი მეცნიერი, რომელიც თავის თავს ეთნო-

[7] ასე უწოდებენ ანდების რეგიონის მკვიდრ მოსახლეობას, ანდები არის ყველაზე გრძელი მთების სისტემა სამხრეთ ამერიკის დასავლეთში, ყველაზე დიდი წყალგამყოფი, საიდანაც სათავეს იღებს სამხრეთ ამერიკის ყველა დიდი მდინარე (რედ.).

[8] *ეთნომუსიკოლოგია, მუსიკის სამყარო, ეთნომუსიკოლოგიური ფორუმი, ტრადიციული მუსიკის წელიწდეული, აზიური მუსიკა* (რედ.).

მუსიკოლოგს უწოდებს, ჩვეულებრივ, იკვლევს თავისი ერის მუსიკას. აფრიკელი და აზიელი მკვლევრები, რომლებიც სწავლობენ მათი კულტურის ფარგლებს გარეთ მყოფ ევროპულ მუსიკას, ხშირად არჩევენ, თავიანთ თავს უწოდონ მუსიკის ისტორიკოსები ან, უბრალოდ, მუსიკოლოგები.

ეთნომუსიკოლოგებს ყველაზე მეტად აინტერესებთ მუსიკა, როგორც კულტურის კომპონენტი. გარკვეული დროის განმავლობაში, – შესაძლოა, 1950-სა და 1970-ებს შორის, – ისინი თავიანთ თავს ორ, ხშირად, ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ჯგუფად ყოფდნენ, სადაც ერთი კონცენტრირებული იყო „საკუთრივ" მუსიკაზე, ხოლო მეორე – კულტურულ კონტექსტზე. პირველი, როგორც წესი, გრძნობდა, რომ ისინი სათანადოდ შეისწავლიდნენ ძირითად ობიექტს, მუსიკას, როგორც ასეთს, მის კულტურულ კონტექსტში, და ზევიდან უყურებდნენ სხვა „კონტექსტუალისტებს", როგორც მოყვარულებს, რომელთაც არ შეეძლოთ უშუალოდ მუსიკასთან ჰქონოდათ საქმე; მეორენი ემხრობოდნენ ანთროპოლოგიურ მიდგომას და მოწინააღმდეგეები მიაჩნდათ მიამიტებად, რომლებიც ვერ წვდებოდნენ მუსიკალურ არტეფაქტს, რადგანაც არ შეეძლოთ განეხილათ იგი, როგორც კულტურის პროდუქტი და არ სურდათ საქმე ჰქონოდათ მუსიკალურ კონცეფციებთან, მიდგომებთან ან ქცევის ფორმებთან, გარდა საკუთრივ მუსიკალური ნაწარმოებისა. დაახლოებით 1980-ის შემდეგ, ეს ორი ჯგუფი გაერთიანების ტენდენციას ავლენს, მაგრამ ადრეულ პერიოდშიც კი არ მეგულება არც ერთი ეთნომუსიკოლოგი, ვინც, საბოლოოდ, თავის მთავარ მოვალეობად არ მიიჩნევდა დიდ ინტერესს მუსიკისადმი, როგორც ადამიანური კულტურის ასპექტისადმი. ანთროპოლოგებმა, მათი პროფესიის საბაზო ტექნიკიდან გამომდინარე, იციან, როგორ გაანალიზონ კულტურაში სხვადასხვა სფეროს ურთიერთქმედება; მუსიკოლოგები გამოირჩევიან მუსიკალური არტეფაქტების ოსტატური ანალიზის ფუნდამენტური უნარით. ეთნომუსიკოლოგები, ძირითადად, ცდილობენ გააკეთონ ორივე.

ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა მუსიკას ეზიარა, როგორც შემსრულებელი; ზოგჯერ შემსრულებლობის შესწავლას აკადემიური განათლებისკენ მივყავართ, ზოგჯერ კი – ანთროპოლოგიურ მიზნებს მივყავართ ინსტრუმენტებისა და სიმღერის შესწავლისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერები 1950 წლამდე იშვიათად ცდილობდნენ იმ მუსიკის შესრულებას, რომელსაც ისინი აგროვებდნენ და აანალიზებდნენ, 2010 წლისთვის ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობას გააჩნია შემსრულებლობაში გარკვეული ხარისხი – ხშირად საკმაოდ და ძალიან კომპეტენტურიც კი, ხშირად მხოლოდ სტუდენტის დონეზე – და ისინი ამ უნარებს პედაგოგიკაში იყენებენ (Solis, 2004). მართლაც, კოლეჯის პედაგოგების ძალიან დიდი ნაწილი ამ სფეროში, როგორც მოსალოდნელია, აყალიბებს ანსამბლებს მათი სკოლის ამერიკელი (ან სხვა) სტუდენტებისგან, არადასავლური და სხვა არაკანონიკური მუსიკის შესწავლისა და საჯარო შესრულებისთვის; ჩემს სკოლაში, მაგალითად, არსებობდა ბალიური გამელანი, აფრიკული *მბირას* ანსამბლი, ინდური სალამურების ჯგუფი და ორკესტრი, რომელიც ასრულებდა ბალკანურ და შუა აღმოსავლეთის რეპერტუარს. ნება მიბოძეთ, მოგვიანებით (თავებში 11, 14, 15) გავაგრძელო დისკუსია ამგვარი მიდგომის მნიშვნელობაზე საველე მუშაობაში, შენახვა-შენარჩუნებასა და განათლებაში, მის ღირებულებებსა და შესაძლო ხარვეზებზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩრდილოეთ ამერიკაში ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა მოღვაწეობს სამუსიკო სკოლებსა და დეპარტამენტებში, სფეროს ინტელექტუალურ ლიდერთა დიდი ნაწილი მოვიდა და ახლაც ანთროპოლოგიიდან მოდის. მაგრამ ამ და მომდევნო თავებში იმ ძირითადი პრობლემების განხილვისას, რასაც ეთნომუსიკოლოგები აწყდებიან, ნათელი გახდება, რომ ესაა სფერო, რომელიც ხშირად პასუხობს ისეთ კითხვებს, რომლებიც სინამდვილეში მუსიკოლოგიისთვისაა ფუნდამენტური – დისციპლინისთვის, რომელიც მოიცავს მუსიკალური მეცნიერების ყველა ნაირსახეობას. რა თქმა უნდა, მუსიკით დაინტერესებული ბევრი მეცნიერი სრულიად სამართლიანად მი-

აკუთვნებს საკუთარ თავს არა მუსიკოლოგებს, არამედ ანთროპოლოგებს, ფოლკლორისტებს, სოციოლოგებს, ლინგვისტებს, ისტორიკოსებს, კულტურის თეორეტიკოსებსა და კრიტიკოსებს; მაგრამ როდესაც ისინი ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევას აწარმოებენ, მათ წვლილი შეაქვთ მუსიკოლოგიური მოღვაწეობის ამ ცენტრალურ სფეროში (Blum, 1987; Cook & Everist, 1999). რა თქმა უნდა, მათ, ასევე, წვლილი შეაქვთ საკუთარ დისციპლინებში, როგორიცაა ანთროპოლოგია და ფოლკლორი, მაგრამ, როგორც წესი, მათი მიგნებები მნიშვნელოვანია არა იმდენად ამ სფეროებისთვის, რამდენადაც მუსიკოლოგიისთვის. ფაქტია, რომ ჩრდილოეთ ამერიკაში, მუსიკალური დეპარტამენტები მიესალმებიან ეთნომუსიკოლოგების მიერ მუსიკის ანთროპოლოგიურ კვლევას, როგორც მათი სტუდენტების დამასრულებელ პერსპექტივას. ანთროპოლოგიური დეპარტამენტები კი ნაკლებად ცდილობენ გააფართოვონ კულტურის კვლევის პერსპექტივები მასში ხელოვნების სერიოზულად ჩართვით. ეთნომუსიკოლოგიას შეუძლია კარგად იმუშაოს, როგორც დამოუკიდებელმა სფერომაც, ამასთან, ამავე დროს, იგი მრავალ დისციპლინასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ მე დარწმუნებული ვარ, რომ ეთნომუსიკოლოგიურ მიგნებებს, იდეებსა და თეორიებს, გარდა იმისა, რომ შეუძლიათ ხელი შეუწყონ სხვა დისციპლინებსაც, მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ მუსიკოლოგიაში. ცხადი რომ გავხადო ჩემი პოზიცია, ვიტყვი, რომ მე თავს მივიჩნევ მუსიკოლოგად, რომელიც სპეციალიზებულია ეთნომუსიკოლოგიაში და, რომელიც ასევე ვალდებულია იცოდეს რაღაც ანთროპოლოგიის (და ზოგიერთი სხვა სფეროს) შესახებ, მაგრამ საბოლოოდ, პირველ რიგში, მაინც არის მუსიკოლოგი.

ეთნომუსიკოლოგთა პირველი თაობა, 1900-დან, შესაძლოა, 1970-მდე, მიაჩნდათ უცნაურ მეცნიერებად, რომლებიც სწავლობდნენ ისეთ იდუმალ საგანს, ინტერესს რომ არ იწვევდა აკადემიური წრეების ფარგლებს გარეთ (შიგნითაც კი). 1960 წლის შემდეგ მათ დაიწყეს თავიანთი მუსიკის ხალხისთვის გაცნობა ჩანაწერების გამოცემითა და კონცერტების ჩატარებით (მაგალითად, ინდური, ინდონეზიური, იაპონური, შუა აღმოსავლეთისა და დასავლეთ აფრიკის მუსიკის); მუსიკის შესრულების მეშვეობით ისინი იკვლევდნენ, როგორც მეცნიერები, რომელთაც თავიანთ წრეში ფართოდ შემოიტანეს მუსიკალური ცხოვრება. მინდა დაგარწმუნოთ, რომ მათ ითამაშეს მნიშვნელოვანი როლი მსოფლიო მუსიკალური კულტურების სწრაფ გაცვლა-გამოცვლაში, რამაც მიგვიყვანა „მსოფლიო მუსიკის“ კულტურასა და სტილებთან, როგორც კატეგორიასთან, რომელსაც უსმენს დასავლეთის საზოგადოება. ასე რომ, დღეს უკვე ბევრმა იცის, რას აკეთებენ *ეთნომუსიკოლოგები* ცხოვრებაში, ამასთან, *ეთნომუსიკოლოგია* არის ცნება და ტერმინი, რომელიც თანდათანობით ცნობილი ხდება განათლების ყველა საფეხურზე, მასმედიასა და სამთავრობო წრეებში. მუსიკის სამყარო საოცრად შეიცვალა 1980-იანებიდან და მიაჩნიათ, რომ ეთნომუსიკოლოგებმა გარკვეული წვლილი შეიტანეს ამ ცვლილებებში; მათ ზოგჯერ მიმართავენ, როგორც ინტერპრეტატორებს იმისა, რაც მოხდა. მათმა მუშაობამ მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი იმას, თუ როგორ ისწავლება დღესდღეობით საჯარო სკოლებში მუსიკა, ასევე, მუსიკის მრავალფეროვნებას, რომლის ჩანაწერები ყველასთვის ხელმისაწვდომია და იმ რესურსებს, რომელსაც იყენებენ კომპოზიტორები საკონცერტო მუსიკის შესაქმნელად.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ანთროპოლოგიის უდიდესი მნიშვნელობის მიუხედავად, ვფიქრობ, ეთნომუსიკოლოგია უნდა იქნას განხილული, როგორც უფრო ერთ-ერთი მუსიკალური და არა კულტურის შემსწავლელი დისციპლინა. ის, მეტწილად, უნდა გავიგოთ, როგორც მუსიკოლოგიის ნაირსახეობა და ის ნამდვილად არაა კონცეპტუალურად გამიჯნული არც ისტორიული მუსიკოლოგიისაგან და არც იმ ხალხისგან, ვისაც უნდა მოიპოვოს „მუსიკოლოგის“ სახელის ტარების ექსკლუზიური უფლება. უპირველეს ყოვლისა, პრაქტიკულად, მუსიკის ყველა ისტორიკოსი პატივს მიაგებს მუსიკას, როგორც ჟღერადობას, ისევე, როგორც კულტურას, მუსიკოლოგიის ყველა სალექსიკონო დეფინიცია მოიცავს იმ სამუშაოს, რომელსაც ეთნომუსიკოლოგები ეწევიან.

საველე სამუშაოების ცენტრალური მნიშვნელობის ხაზგასმა არის ერთ-ერთი ხერხი, რითაც ეთნომუსიკოლოგები, (მუსიკალური თუ ანთროპოლოგიური განათლებითა და პერსპექტივებით), განასხვავებენ თავიანთ თავს მუსიკალური მეცნიერების კონკრეტულად სხვა ტიპებისგან, იმის გათვალისწინებით, თუ რას აკეთებენ ისინი რეალურად (Reyes, 2009), მახვილით საველე სამუშაოებზე. ეს ყოველთვის ასე როდი იყო. მე-19 საუკუნეში ჩვენ დავიწყეთ მცირე დამამტკიცებელი მასალის ბაზაზე მსჯელობის ტენდენციით, 1900-იანებში გადავედით „კაბინეტურ“ კვლევაზე, რომლის დროსაც ეთნომუსიკოლოგები აანალიზებდნენ სხვების – მეტწილად ანთროპოლოგებისა და მისიონერების – მიერ შეგროვებულ და ჩაწერილ მასალებს. მაგრამ მე-20 საუკუნის განვითარებასთან ერთად, საველე სამუშაო სულ უფრო და უფრო აუცილებელი გახდა, ხოლო II მსოფლიო ომის შემდეგ, ის ეთნომუსიკოლოგების ცხოვრებისა და კვლევის საკუთარი სტილის აუცილებელ პირობად იქცა. რა თქმა უნდა, კვლევა ეგზოტიკურ მუსიკასა და მუსიკოსებთან უშუალო ურთიერთობით მანამდეც იყო ცნობილი და „კაბინეტურ“ პერიოდშიც კი ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა ბედავდა „ველზე“ მუშაობას, ან სულ ცოტა, აცნობიერებდა ამის საჭიროებას.

დღეს თავისთავად ცხადად მიიჩნევა, რომ თითოეულ ეთნომუსიკოლოგს უნდა გააჩნდეს საველე კვლევის *გარკვეული* გამოცდილება და რომ კვლევათა უმეტესობა ემყარება მკვლევრის საკუთარ საველე სამუშაოს. მაგრამ 1980-იანების შემდეგ არსებული ეკონომიკური და პოლიტიკური ვითარების, მსოფლიოს ბევრ ნაწილში კვლევის ჩატარების სირთულეებისა და იმის გათვალისწინებით, რომ მსოფლიოს საზოგადოებები თავად გამოსცემენ ჩანაწერებსა და აქვეყნებენ საკუთარ პუბლიკაციებს, შესაძლებელია, რომ მომავალში სავარძელი კვლავ გახდება ჩვენი ავეჯის ნაწილი. რა თქმა უნდა, 21-ე საუკუნეში ტექნოლოგიის განვითარებამ ადამიანის ფიზიკური ადგილმდებარეობა ნაკლებად პრობლემური გახადა. რეალურად, ზოგიერთი მეცნიერი იკვლევს ელექტრონული მედიიდან (მაგ, YouTube), ფილმებიდან ანდა სატელევიზიო პროგრამებიდან შეგროვებული მონაცემებით, რომლებიც მათ სახლიდან გაუსვლელად მიიღეს. ამგვარად, ჩვეულებრივი საველე სამუშაო შეიძლება აღარ იქნეს ეთნომუსიკოლოგიის ნიშანი.

იმ საველე სამუშაოს ნაირსახეობა და ხარისხი, რომელსაც ეყრდნობა კვლევა, ღრმა გავლენას ახდენს დასკვნებზე. საველე სამუშაოც, ასევე, უფრო ფართო მნიშვნელობისაა, როგორც ეთნომუსიკოლოგის მიერ გადებული ხიდი „სხვათა“ (შორეული ქვეყნების, თუ სახლთან ახლოს მყოფი საზოგადოებების) კულტურებთან. ამას მტკიცება არ სჭირდება: სხვა კულტურასთან უშუალო ურთიერთობა გვაგრძნობინებს ადამიანურ თანაგრძობას სხვა ხალხის უნიკალურობის მიმართ, ღრმად გვახედებს მუსიკისა და მუსიკალური ცხოვრების სირთულეში, რაც შორიდან შეიძლება უფრო მარტივი ჩანდეს. ჩვენ გვჯერა, რომ ერთხელ ერთ კულტურაში მიღებული ეს გამოცდილება, გამოსადეგი იქნება შემდგომ მუშაობაშიც, როცა ის არ ემყარება საველე კვლევას; ასევე, ის დაეხმარება სხვებს, შესაძლოა, საველე მუშაობაზე დაფუძნებული გამოცემების შეფასებაში და, ასევე, სტუდენტებსაც, რომლებიც იკვლევენ საზოგადოებებს იმ პედაგოგების ხელმძღვანელობით, ვინც მათ უშუალოდ არ იცნობს. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია იმასთან, რომ ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან (ან შეისწავლიდნენ) მათი კულტურების ფარგლებს გარეთ არსებულ კულტურებს და გამოთქვამენ ვარაუდს, რომ სახეზეა, გარკვეულწილად, ყველგან ერთნაირი დიქოტომია მათ საკუთარ კულტურასა და ყველა სხვა დანარჩენს შორის. ეს პოზიცია ფართოდაა გაკრიტიკებული თანამედროვე ლიტერატურაში (Gramsci, 1971; Slobin, 1992a). გნოსეოლოგიურად, უცხო კულტურებისადმი ჩვენი მიდგომა თავდაპირველად მათ ერთ კატეგორიაში ათავსებს; ჩვენ ვიწყებთ მსოფლიოს დაყოფას „ჩვენს“ და „არა ჩვენს“, „ნაცნობ“ და „უცნობ“ კლასებად. მოგვიანებით, ჩვენი მეცნიერების ისტორიაშიც და საკუთარ პროფესიაშიც, ჩვენ ვცდილობთ გადავლახოთ ეს გამარტივებული შეხედულება.

მეთოდიკის სხვადასხვა ტიპი

ნება მომეცით, ამ ესეში, ძირითად დეფინიციებთან დაკავშირებით, კიდევ ერთი საკითხი განვიხილოთ: როგორ ხედავენ ეთნომუსიკოლოგიას მისი მიმდევრები. ამისათვის საჭიროა, ვნახოთ, როგორაა ორგანიზებული ამ სფეროში არსებული ზოგიერთი შრომა. ჰორნბოსტელის 1905 წელს წაკითხულ ლექციაში, რომელიც, შეიძლება ყველაზე ადრეულ მცდელობად ჩაითვალოს, დასმულია მუსიკის წარმოშობის, მუსიკალური მშვენიერების ბუნების საკითხები; ასევე, განხილულია მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის შესწავლისა და მათი დაცვისთვის აუცილებელი გზების გამონახვის პრობლემაც. კურტ ზაქსი (Sachs, 1930) ნაკლებად განიხილავს მეთოდებსა და მიდგომებს, მაგრამ მეტ ყურადღებას უთმობს სისტემურად აღქმულ შედეგებს, მუსიკოლოგის პერსპექტივებიდან იძლევა მცირე თავებს ისეთ განსხვავებულ საკითხებზე, როგორიცაა მუსიკის წარმოშობა, ინსტრუმენტები, მუსიკოსები, მელოდიის ტიპები, ფიზიოლოგია, მაგია, შრომა და ისტორიული რეკონსტრუქცია. ბოზე (Bose, 1953), რომელიც ჰორნბოსტელის ასისტენტად მუშაობდა, ერთ თავს უძღვნის „ადამიანებსა და მუსიკას“ და ოთხ თავს – ისეთი კატეგორიების შესწავლას, როგორიცაა ტემბრი, მელოდია, რიტმი და ტონალობა. 1964 წელს მერიამმა „მუსიკის ანთროპოლოგიაში“ ჩამოაყალიბა პირველი დებულება, რომელიც გულისხმობდა მუსიკის შესწავლას კულტურაში, როგორც ორგანიზაციულ მატრიცას, ისეთი კატეგორიების გამოყენებით, როგორიცაა სოციალური ქცევა, სწავლება, კომპოზიცია, გამოყენება და ფუნქციები, ესთეტიკა და ხელოვნების დარგების ურთიერთკავშირი. მერიამის შრომა გვთავაზობს მიდგომებსა და მაგალითებს მრავალი საზოგადოებიდან. იმავე წელს გამოცემული ჩემი შრომა (Nettl, 1964) – მერიამმა და მე გამოქვეყნებამდე არ ვიცოდით ერთმანეთის პროექტების შესახებ – ეძღვნება ეთნომუსიკოლოგის მთელ სამუშაო პროცესს, დაწყებული საველე მუშაობიდან თეორიულ დასკვნებამდე, მეტი აქცენტით უშუალოდ მუსიკის და ნაკლებით – მისი კულტურის კონტექსტში შესწავლაზე. რამდენიმე წლის შემდეგ მენტლ ჰუდმა (Hood, 1971) წარმოადგინა ტექსტი, რომელშიც მოცემულია შემსრულებლობის კვლევა (როგორც ველად, ისე კლასში), ტრანსკრიფციები, ორგანოლოგია, საველე მეთოდები იმ დროის ტექნოლოგიისადმი დიდი ყურადღებით და თავი – „მეცნიერული მეთოდები და ლაბორატორია“. 1983 წლის ჩემი უჩვეულო მცდელობა, წინამდებარე გამოცემის წინამორბედი, შეიქმნა ყველა ამ შრომის გავლენით და ორგანიზაციულად, შესაძლოა, გამოიყურებოდა, როგორც ყველას კომბინაცია.

ამ სფეროში უმსხვილეს ნაშრომს წარმოადგენს ორტომეული ელენ მიერსის რედაქტორობით (Myers, 1992, 1993). პირველ ტომში, რამდენიმე მეცნიერის გაფართოებულ სტატიაში, განხილულია ენთომუსიკოლოგის ძირითადი საქმიანობა – საველე მუშაობა, ყოფის მეცნიერული აღწერა, ტრანსკრიფცია, ანალიზი, ასევე, მასთან დაკავშირებული ზოგიერთი სხვა კატეგორია (ბიოლოგია, ცეკვა, ორგანოლოგია, ეთიკა, კონსერვაცია) – და შემოთავაზებულია ბოლო მიმართულებების განხილვა. მეორე ტომში მოყვანილია ბევრი ავტორის ინფორმაცია და დისკუსია ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ სხვადასხვა რაკურსითა და წარმატების განსხვავებული ხარისხით. რუთ სტოუნი კვლევაში – *Theory for Ethnomusicoly*[9] (Stone, 2008) – განიხილავს პერსპექტივებსა და თეორიულ წვლილს, ძირითადად, სხვა დისციპლინებიდან ამოსავალი წერტილის სახით აღებული თეორიებით, რომელიც შეიცავს კულტურულ ევოლუციონიზმსა და დიფუზიონიზმს, მარქსისტულ განმარტებებს, სტრუქტურულ-ფუნქციონალურ მიდგომებს, პარადიგმატულ სტრუქტურალიზმს, შემსრულებლობის თეორიას, ფენომენოლოგიას, ისტორიულ კვლევას და სხვ. არომისა და ალვარეზ-პერეირეს შედარებით მცირე შრომა (Arom & Alvarez-Pereyre, 2007) შედგება სამი განყოფილებისგან: ეთნომუსიკოლოგიის,

[9] *ეთნომუსიკოლოგიის თეორია* (რედ.).

როგორც ინტელექტუალური სფეროს მასშტაბური მიმოხილვა, სადაც შესულია მისი ისტორია, წარმოდგენილი რეგიონული სკოლების – ბერლინის, ამერიკისა და აღმოსავლეთ ევროპის – განვითარების სახით; იმ მეთოდების განხილვა, სადაც ხაზგასმულია ანალიტიკური და კლასიფიკაციის საკითხები; და ვრცელი დისკუსია ეთნომუსიკოლოგიისა და მუსიკოლოგიის კავშირისა და იმის შესახებ, თუ რა შეუძლიათ მათ ისწავლონ ერთმანეთისგან. გამოცემაში *The Music of the Other*[10] ობერი (Aubert, 2007) ყურადღებით შეისწავლის იმას, თუ რას შეიძლება აკეთებდნენ კარგი ეთნომუსიკოლოგები მსოფლიო მუსიკისა და მუსიკალური ცხოვრების თანამედროვე მოვლენების პერსპექტივებიდან. ნება მიბოძეთ, ასევე, ვახსენო ენტონი სიგერის (A. Seeger, 2006) შრომა, რომელშიც იგი საკითხს უყურებს, როგორც ინტელექტუალურ წარმომავლობასა და სააზროვნო სკოლებთან დაკავშირებულს და გვთავაზობს ალტერნატიულ ისტორიებს – ისეთს, როგორიცაა კომპოზიტორის, ან ქალის, ან ხმის რეჟისორის როლი, როგორიცაა ხმის სიძლიერის ეფექტები, რეგულირება, ტექნოლოგია, რაც ამ სფეროს მთლიანი ხედვის საშუალებას იძლევა. სულ ახლახან, ისტორიისა და მიდგომების მოკლე მიმოხილვა მკითხველთა ფართო წრისთვის წარმოადგინა რაისმა (Rice, 2014a).

საინტერესოა, რომ ჩემ მიერ აღნიშნულ ყურადსაღებ კვლევებში ათვლის წერტილად არაა აღებული მუსიკის ზოგიერთი ისეთი ტრადიციული კატეგორია, როგორიცაა „ფოლკლორი“ და „ხელოვნება“, ან „ადგილობრივი“ (წარსულში „პრიმიტიული“). ირონიაა, რომ ადამიანი, – იააპ კუსტი, – რომელსაც ხშირად მიაწერდნენ ეთნომუსიკოლოგიის დისციპლინის შექმნას და რომელმაც შეცვალა „შედარებითი მუსიკოლოგიის“ სახელწოდება, შესაძლოა, იყო ერთადერთი, რომელიც ფორმალურად ასხვავებდა ამ მიმართულებებს. მისი დეფინიციის მიხედვით, ეთნომუსიკოლოგია „იკვლევს ყველა ტომისა და ხალხის მუსიკას და არადასავლური მუსიკალური ხელოვნების ყველა ნაირსახეობას... დასავლეთის ხელოვნება და პოპულარული (გასართობი) მუსიკა არ მიეკუთვნება ამ სფეროს“ (Kunst, 1951: 1).

როცა ამ კვლევებს, როგორც ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიას, ვუყურებთ, მგონია, რომ თავისთავად მუსიკის შესწავლა ყოველთვის სახეზე იყო და ახლაც გრძელდება, მაგრამ მუსიკის კულტურის კონტექსტში შეწავლა სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება და ამჟამად კვლევის დომინირებულ მოტივს წარმოადგენს. როგორც ჩანს, ჩვენს სფეროში ცვლილებები მოხდა: შეიცვალა ურთიერთობები მეცნიერსა და დანარჩენ მსოფლიოს შორის, გაიზარდა ინტერესი სხვა დისციპლინების მიმართ, გაჩნდა ახალი თემები, როგორიცაა მუსიკის საკუთრების უფლება და კონტროლი, სოციალური სამართლიანობის პრობლემები და მუსიკალური განათლება და სხვ.

საბოლოო დამატება ამ განხილვებისთვის: ჩვენ ვქმნით შრომების დიდ რაოდენობას იმ სფეროსთვის, რომელსაც ავტორებისა და მკითხველების მცირე რაოდენობა ჰყავს, ვცდილობთ მთლიანად მოვიცვათ იგი და ვსაუბრობთ იმაზე, რასაც ვაკეთებთ, რაზეც ვფიქრობთ და რაც გვჯერა. ასეთივე წარმატებით ვდავობდით ათწლეულების მანძილზე დარგის დეფინიციისა და ტერმინის შესახებ, გვინდოდა შეგვესწავლა, აგვეხსნა და დაგველაგებინა საქმიანობა, რომელსაც ვეწეოდით. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მუსიკის ისტორიკოსებს ასეთი სიმწვავით არასოდეს უგრძვნიათ ამის აუცილებლობა. ვიზუალური ხელოვნების წარმომადგენლებიც მეუბნებიან, რომ ხელოვნების ისტორიკოსებთან და ისეთ საკმაოდ მრავალფეროვან სფეროშიც კი, როგორიც ანთროპოლოგიაა, არ შექმნილა თეორიული კვლევებისა და მეთოდების პროპორციულად დიდი რაოდენობა. ეთნომუსიკოლოგებმა, როგორც ჩანს, იგრძნეს აკადემიური სამყაროსთვის საკუთარი თავის განმარტების აუცილებლობა – ისე, როგორც აქ ამას მე ვაკეთებ – მაგრამ, ასევე, მუშაობის, სწავლისა თუ კვლევის პროცესში მუდმივად იყურებიან უკან იმის სანახავად, თუ რა გააკეთეს. ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ ისინი ცდილობენ,

[10] *სხვების მუსიკა* (რედ.).

თავის თავსა და მთელ სამყაროს დაუმტკიცონ, რომ ყველაფერი ეს ღირებული იყო. ყოველ შემთხვევაში, მე ვთვლი, რომ ეს ასეა.

მრწამსი?

მე შევეცადე, განმესაზღვრა ეთნომუსიკოლოგია, ვისაუბრე არსებული დეფინიციების მრავალგვარობასა და დისციპლინის განსაზღვრის სხვადასხვა გზაზე, მიმოვიხილე ტერმინ „ეთნომუსიკოლოგიის“ ისტორია, ეთნომუსიკოლოგების მოღვაწეობის ძირითადი სახეები, იმ ხალხის თავისებურებები, რომლებმაც საბოლოოდ იპოვეს თავისი თავი ამ სფეროში და ზოგიერთი იმ ავტორის მეთოდები, რომლებმაც ამ სფეროს კვლევა ჩაატარეს. სფეროს განსაზღვრების საბოლოო გზა, შესაძლოა, იმ საშუალებებში იყოს, რომლებისაც მის პროფესიონალებს სჯერათ. არსებობს ეთნომუსიკოლოგების მრწამსი? ჰიპოკრატეს ფიცის მსგავსი? შესაძლოა, არა. მაგრამ ეს დისკუსია მინდა დავასრულო ეთნომუსიკოლოგების ერთსულოვნების მაჩვენებელი მცირე ჩამონათვალით, რომელიც შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური მრწამსი იმათ მიერაც, ვინც ჩემს დეფინიციას არ ეთანხმება.

1. *პირველყოვლისა, ეთნომუსიკოლოგია ესაა მუსიკის კულტურაში შესწავლა* (ჩემი ორგვარი დეფინიციიდან ერთ-ერთი). „კულტურის“ კონცეფციას ამ მიდგომისთვის საკუთარი პრობლემები აქვს, როგორც ამას აჩვენებს, მაგალითად, მარტინ სტოუკსი (Stokes, *New Grove Dictionary* 2001, 8:386–88). ეთნომუსიკოლოგებს სწამთ, რომ მუსიკა უნდა გაიგებოდეს, როგორც კულტურის ნაწილი, როგორც ადამიანთა საზოგადოების პროდუქტი, მაშინაც კი, როდესაც ბევრი გამოკვლევა ამ პრობლემას პირდაპირ არ ეხება და ბევრი იდავებს მხოლოდ იმაზე, თუ რას გულისხმობს რეალურად „მუსიკა კულტურაში“. ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ იგი ჩვენს პროფესიასთან ყოვლისმომცველი მიდგომის არსებითი კომპონენტია.

2. *ასევე, მნიშვნელოვანია, რომ ეთნომუსიკოლოგია ესაა სწავლება მსოფლიო მუსიკაზე შედარებითი და ეგალიტური*[11] *პერსპექტივიდან* (მეორე დეფინიცია). ჩვენ ვცდილობთ შევისწავლოთ მუსიკალური სისტემები, მათში წვდომის მიზნით, მივმართავთ შედარებით მიდგომას და გვწამს, რომ სათანადო დონეზე ჩატარებული კომპარატიული კვლევა გვაძლევს მნიშვნელოვანი ღრმა დასკვნების საშუალებას. ამასთან, ჩვენ შევისწავლით თითოეულ მუსიკალურ კულტურას მისი საკუთარი პირობების მიხედვით და ვცდილობთ დავინახოთ იგი ისე, როგორც მას იგებს და ხედავს საკუთარი საზოგადოება. ჩვენ გავურბივართ მუსიკის შეფასებას; ფუნდამენტურად, ყველა თანაბრად კარგია. ჩვენ ვუყურებთ თითოეულ მუსიკალურ კულტურას იმ კუთხიდან, თუ რა აკავშირებს მას მსოფლიო მუსიკასთან, რომელიც შედგება რაღაცით მსგავსი და რაღაცით განსხვავებული მრავალი მუსიკალური კულტურისგან და ჩვენ გვწამს, რომ გაგება შესაძლებელია მხოლოდ შედარების შედეგად. შედარებითი შესწავლის მართებულობა უკვე განიხილებოდა (მე-8 თავში ეს მსჯელობა კვლავ გაგრძელდება), ჩემთვის შედარებითი კვლევის პერსპექტივა, მომდევნო ორი პუნქტის მსგავსად, ეთნომუსიკოლოგიის დამღაა. მსურს ხაზი გავუსვა იმას, რომ ჩვენ ვადარებთ სხვადასხვა მუსიკას, მაგრამ ხარისხის თვალსაზრისით, ჩვენთვის ისინი პრინციპულად თანაბარია.

3. *პრინციპულად, ეთნომუსიკოლოგია არის კვლევა საველე სამუშაოს გამოყენებით.* როგორც უკვე განვიხილეთ, ჩვენ გვჯერა, რომ საველე სამუშაო, პირდაპირი შეხვედრა მუსიკალურ ქმნილებასთან და შესრულებასთან, იმ ხალხთან, ვინც იაზრებს, აწარმოებს და მოიხმარს მუსიკას, აუცილებელია და ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ კონცენტრაციას ინდივიდუალური ინფორმატორების მცირე რაოდენობასთან ინტენსი-

[11] Egalite – ფრანგულად ნიშნავს თანასწორობას. აქედანაა ნაწარმოები ცნება ეგალიტარიზმი, ეგალიტარიანელი, რომელიც გულისხმობს ადამიანების, ხალხების, ასევე პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ თანასწორობას (რედ.).

ურ მუშაობაზე და არა ფართო მოსახლეობის გამოკვლევაზე. კვლევის ყველა ნაწილი არ ემყარება საველე მუშაობას, რადგან ეთნომუსიკოლოგია მოიცავს საარქივო, ისტორიულ, ანალიტიკურ და წმინდა თეორიულ კვლევებს. მაგრამ საველე მუშაობა არის სფეროს ფუნდამენტური ინდივიდუალობის ნაწილი და საველე მუშაობის გარეშე არ იქნებოდა არავითარი ეთნომუსიკოლოგია.

4. *ეთნომუსიკოლოგია არის საზოგადოების ყველანაირი მუსიკალური გამოხატულების შესწავლა.* მიუხედავად იმისა, რომ მხედველობაში ვიღებთ საზოგადოებრივ იერარქიას მუსიკისა და მუსიკოსების სხვადასხვა ტიპის შესახებ, ჩვენ გვინდა შევისწავლოთ არა მარტო ის, რაც განსაკუთრებულია, არამედ ის, რაც ჩვეულებრივი და, უბრალოდ, მისაღებია.

5. *ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენი მუშაობა, რაღაც მნიშვნელობით, სასარგებლო იქნება მსოფლიოს მუსიკოსებისთვის და, ვბედავთ გვწამდეს, მსოფლიოს ხალხებისთვისაც.* არსებობს ჰუმანურობისა და სოციალური სამართლიანობის ძირითადი ვალდებულებები. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ვცდილობთ თავი ავარიდოთ ზიანის მიყენებას.

შეხედეულებათა ეს ხუთი სფერო შეიძლება შეადგენდეს თავისებურ მრწამსს, რომელიც ბევრისთვისაა მისაღები, თუმცა, შესაძლებელია, არსებობდნენ სხვებიც, რომლებისთვისაც ნაკლებად მისაღებია რომელიმე დოქტრინა.

იმის აღწერილობა, თუ რისი სწამთ და რას აკეთებენ ეთნომუსიკოლოგები, 2010 წლის დასაწყისში ეთნომუსიკოლოგიურმა საზოგადოებამაც წარმოადგინა: ეთნომუსიკოლოგები (1) გლობალურად უდგებიან მუსიკას (მისი წარმოშობის, სტილის ან ჟანრის მიუხედავად); (2) აღიქვამენ მუსიკას, როგორც საზოგადოებრივ პრაქტიკას (მუსიკა განიხილება, როგორც ადამიანის მოღვაწეობა, რომელიც მისი კულტურული კონტექსტითაა ფორმირებული); და (3) ეწევიან ეთნოგრაფიულ საველე მუშაობას (მონაწილეობა და დაკვირვება შესასწავლ მუსიკაზე, ხშირად შემსრულებლის ან თეორეტიკოსის სახით სხვა მუსიკალურ ტრადიციაში პოულობენ ობიექტს) და ისტორიულ კვლევას. საინტერესოა, რომ ყურადღებას ვამახვილებ საველე სამუშაოებზე მაშინ, როდესაც ეთნომუსიკოლოგიაში მასმედიის, „ვირტუალური“ გადაცემისა და YouTube -ის მსგავსი ფენომენის შესწავლამ დაიწყო მნიშვნელოვანი როლის თამაში.

რა არის მათი (ჩვენი) ქცევის მიზეზი? ეთნომუსიკოლოგებს ამოძრავებს ორი ძირითადი, მაგრამ როგორც ჩანს, საპირისპირო მოტივაცია. ისინი ეძებენ უნივერსალურს, იმედოვნებენ, რომ გონივრულად განაზოგადებენ იმ გზებს, რომლებითაც მსოფლიო კულტურა აიგება, გამოიყენება და მოიაზრება. ისინი ცდილობენ გაიგონ კაცობრიობის მუსიკა კაცობრიობის კულტურის, როგორც მთლიანის, კონტექსტში. მიუხედავად ამისა, მათ ყოველთვის აოცებთ მუსიკის გამოვლენათა წარმოუდგენელი მრავალფეროვნება. მათ უხარიათ, რომ მსოფლიოს აცნობენ მუსიკალური ეთნოგრაფიისა და ანალიზის მიერ აღმოჩენილი უცნაური ფაქტების შესახებ: რომ შეიძლებოდა წარსულში ბოლივიის *სირიონოს* ტომის ყოველ ადამიანს, მთელი ცხოვრების განმავლობაში ემღერა მხოლოდ ერთი ჰანგი და ინდივიდუალური საკუთარ მუსიკალურ შტამპთან გაეგივებინა (Key, 1963; Stumpf, 1886: 411); რომ ინდურ კლასიკურ მუსიკაში ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში შენარჩუნემულია მელოდიისა და რიტმის ურთიერთქმედების დაუჯერებლად რთული კომპლექსი; და რომ შევიწროებული უმცირესობები სპეციალურად იყენებენ მუსიკას უკეთესობისათვის ბრძოლაში. კაცობრიობის უნივერსალიებისადმი მათი ინტერესის მიუხედავად, ეთნომუსიკოლოგებს სიამოვნებას ანიჭებთ იმის ცოდნა, რომ მუსიკის სტრუქტურისა და გამოყენების შესახებ განზოგადებათა უმეტესობა შეიძლება უარყოს ამა თუ იმ პატარა საზოგადოების მაგალითმა.

ფუნდამენტურად, ეთნომუსიკოლოგები ეგალიტარულები, თანასწორობის მომხრეები არიან. ისინი მიეჯაჭვებიან ხოლმე იმ კულტურებს, რომლებსაც შეისწავლიან და რომლებთანაც საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ახდენენ; მათ გაჩნიათ სპეციალური სიყვარული, ვალდებულებები იმ მუსიკისადმი, რომელსაც ისინი განიხილავენ ეთნი-

კურ ან ოჯახურ მემკვიდრეობად. მათ შეუძლიათ შეგნებულად ან მდუმარედ სწამდეთ ზოგიერთი მუსიკალური კულტურის ინტელექტუალური, ტექნიკური, ესთეტიკური ან მხატვრული უპირატესობა და შექმნან დასაბუთებული ვერსია ამ რწმენისთვის, უპირატესობა მიანიჭონ ევროპის ან აზიის კლასიკურ მუსიკას მისთვის დამახასიათებელი სირთულისთვის ან „მარტივ“ ფოლკლორულ მუსიკას მისთვის დამახასიათებელი, სავარაუდოდ, ხელუხლებელი ბუნებისთვის. მაგრამ, დასასრულს, კონცეპტუალიზების გარკვეულ ფინდამენტურ დონეზე, ისინი ყველა მუსიკალურ კულტურას განიხილავენ, როგორც თანასწორს. როგორც ჰელენ მიერსი ამტკიცებს, „თითოეული მეცნიერი მიილტვის დაიცვას მისი ხალხის მუსიკა, როგორც განსაკუთრებული და უნიკალური, [მაგრამ] არც ერთი ეთნომუსიკოლოგი არ მიანიჭებს უპირატესობას საკუთარ მუსიკას მისი კოლეგების კულტურებთან შედარებით“ (Myers, 1992: 15-16).

თითოეული მუსიკალური კულტურა, მათი რწმენით, თანაბრად გამოხატავს კულტურას და თითოეული კულტურა და თითოეული მუსიკა უნდა იყოს გაგებული, პირველყოვლისა, საკუთარი პირობების გათვალისწინებით. ისინი განიხილავენ ყველა მუსიკას, როგორც შესწავლისთვის ღირებულს, აღიარებენ, რომ ყველა, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად მარტივად გამოიყურება იგი, თავისთავად არის უკიდურესად რთული ფენომენი. და მათ სწამთ, რომ ყველა მუსიკას აქვს უნარი, მისცეს მნიშვნელოვანი რამ ხალხს, რომელსაც იგი ეკუთვნის, მსოფლიოს და, ამდენად, ბუნებრივია, მეცნიერებს, ვინც მას იკვლევენ.

მაგრამ, ასევე, არსებობს ისეთი რაღაც, რაშიც ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, არ არიან რელატივისტები. ისინი სიმპატიით არიან განწყობილები ყველა ხალხის მუსიკისადმი, მაგრამ, ამასთან, მათ სწამთ, რომ თითოეულ საზოგადოებას უფლება აქვს განსაზღვროს თავისი საკუთარი ცხოვრების გზა და მათ შეუძლიათ თავი მიუძღვნან იმ ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესებას, რომელთა მუსიკასთანაც არიან დაკავშირებულნი. მათ, შესაძლოა, უბიძგონ სოციალური და პოლიტიკური აქტიურობისკენ კოლონიალიზმის ან ნეოკოლონიალიზმის წინააღმდეგ და უმცირესობების დასაცავად, და, რაც, შესაძლოა, უფრო ტიპურია, მუსიკალური ტიპის აქტიურობისკენ, რომელიც მოუწოდებს, მსოფლიოს ხალხთა მუსიკის დაცვისკენ, შენარჩუნებისა და სწავლისკენ, მუსიკოსების მიმართ სამართლიანობისა და პატივისცემისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ მათ სურთ მიუკერძოებლად შეისწავლონ თავიანთი საგანი, საბოლოოდ ხშირად ვერ ახერხებენ თავიდან აირიდონ ხალხთან ფართო კონტაქტისა და უცხოურ საზოგადოებასთან მათი მუშაობის შედეგები. ისინი ცდილობენ, საკუთარ საზოგადოებას გააგებინონ მათი მუსიკა, სწამთ, რომ მათი საგნის სწავლება ხელს შეუწყობს ინტერკულტურულ – შესაძლოა, ინტერნაციონალურ – ურთიერთგაგებას, შეებრძოლება ეთნოცენტრიზმს, ხელს შეუწყობს კონფლიქტების მოგვარებას და დაამკვიდრებს მსოფლიო საზოგადოებების ტრადიციებისადმი პატივისცემას.

მუსიკალური კულტურების ცოდნის ძიებაში ისინი ინტელექტუალურად ნეიტრალურები არიან, მაგრამ მაინც მიილტვიან აჩვენონ, რომ მსოფლიოს ჩაგრულ ხალხთა მუსიკა, საზოგადოების მკვეთრად გაუცხოებული დაბალი კლასების, ადგილობრივი, იზოლირებული და ტექნიკურად განვითარებადი ხალხების მუსიკა, არის რაღაც თავისთავად საინტერესო, რაღაც ყურადღებისა და პატივისცემის ღირსი – მართლაც, რაღაც ჭეშმარიტად დიდებული. ამგვარი მიდგომა, რა თქმა უნდა, ასევე, შეიძლება ვიპოვოთ სხვა პროფესიის ადამიანებს შორის, მაგრამ მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგთა ძალიან მცირე რაოდენობა არ იზიარებს მას.

2

ტონების კომბინაცია
მუსიკის ცნების შესახებ

კოქტეილის წვეულება

„ტონების კომბინაციის ხელოვნება“ – ზოგიერთი ლექსიკონი ასე იწყებს მუსიკის დეფინიციას. ჯონ ბლექინგი (Blacking, 1973) მას „ადამიანურად ორგანიზებულ ჟღერადობას“ უწოდებდა. განსაზღვრებები მრავლადაა. ყველაფერი გვაქვს: დაწყებული იმით, რომ „მუსიკა არის შრომა“ (კეიჯი) და დამთავრებული – „მუსიკა არის საუკეთესო გზა დროის ასათვისებლად“ (ოდენი). როდესაც მთხოვეს, გროუვის ლექსიკონისთვის (2001) დამეწერა სტატია „მუსიკა“, მივედი იმ აზრამდე, რომ არაფერია უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე განსაზღვრო „სამუშაოს მთავარი თემა“. ამერიკულ საზოგადოებაში თითქმის ყველამ იცის, რომ ის, რასაც ისმენენ, არის მუსიკა, მაგრამ ცოტას თუ შეუძლია გაბედოს მისი განსაზღვრა. ამასთან, რასაკვირველია, მუსიკის შესახებ მათი მოსაზრებები დიდად განსხვავებულია.

ნება მომეცით, აღვიდგენო საუბრები კოქტეილის წვეულებაზე, დაახლოებით 1975 წელს, როდესაც ეთნომუსიკოლოგიაში დავიწყე მუშაობა. „ამერიკელ ინდიელთა მუსიკის შესწავლა!“ – ამბობს ერთი გაოცებული ადამიანი, – „არც კი ვიცოდი, რომ მათ მუსიკაც ჰქონდათ“. ვცდილობ მოთმინებით ავუხსნა. „ოჰ, დიახ, მე ვიცოდი, რომ მათ საგალობლები ჰქონდათ, მაგრამ ეს ნამდვილად მუსიკაა?“ მოხუცი ჯენტლმენი ამბობს: „მე წელიწადი გავატარე აფრიკაში, მოვისმინე ბევრი ნამღერი და დასარტყამ ინსტრუმენტებზე დაკრული, მაგრამ არის ეს მუსიკა? ამ ყველაფერთან ერთად, ისინი ამას არ იწერენ. იქნებ, ისინი უბრალოდ იგონებენ რაღაცას. იციან კი სინამდვილეში, რას აკეთებენ?“ ვაძლევ მეტ განმარტებას. ახალგაზრდა კაცმა, თავის მხრივ, დაამატა: „მაგრამ იმ ბგერებს, რომლებსაც აზიის ზოგიერთი ხალხი გამოსცემს ინსტრუმენტებისა და ხმის მეშვეობით, ან ინდიელთა საგალობლებს, შეგიძლიათ უწოდოთ მუსიკა? მათ არ აქვთ ჰარმონია.“ და შუახნის ქალბატონი: „ჩემი თინეიჯერი შვილიშვილები მთელი დღე უკრავენ რაღაცას, რასაც მუსიკას უწოდებენ. მე ამის ატანა არ შემიძლია“.

აღარ გავიმეორებ ჩემს პასუხებს მკითხველისთვის. სინამდვილეში, 40 წლის შემდეგ, სტუმრებს უნდა ჰქონოდათ მოსმენილი „მსოფლიო მუსიკა“, რომელიც გამოდიოდა მათი თინეიჯერების საწოლი ოთახებიდან, აგრეთვე, *დიჯერიდო*[1] ავსტრალიური ფილმებიდან და ინდური მუსიკა ბოლივუდიდან; ასევე, მოგზაურობაში ისინი, ალბათ, ერთობოდნენ მსოფლიოს ხმებით და ნახულობდნენ ბევრ ინსტრუმენტს. შესაძლოა,

[1] ავსტრალიელი აბორიგენების ხისგან დამზადებული, გრძელი, მილის ფორმის ჩასაბერი საკრავი (რედ.).

ისინი უფრო ლიბერალურები გახდნენ. ისინი, ალბათ, გააგრძელებდნენ შეკითხვებს, არის თუ არა მუსიკა თვითმფრინავის ძრავის ხმაური ჯორჯ ანთეილის *Ballet Mécanique*-ში[2], ან რეპი და ჰიპ-ჰოპი, ან კეიჯის *4'33*[3]. მე დამაკმაყოფილებდა მათი გაზრდილი შემწყნარებლობა, მაგრამ ისინი ვერ გადაწყვეტდნენ ეთნომუსიკოლოგების უპირველეს პრობლემას.

ჩემი ნაცნობების უმრავლესობა იზიარებს მოსაზრებას, რომ ყოველ საზოგადოებას აქვს რაღაც ისეთი, რაც ჩვენთვის მუსიკასავით ჟღერს. მაგრამ მსოფლიოს სხვადასხვა საზოგადოებას საკმაოდ განსხვავებული აზრი აქვს იმაზე, თუ რისგან იქმნება მუსიკა, ან რა სახის ჟღერადობა მიეკუთვნება ან არ მიეკუთვნება მას. არ არსებობს მუსიკის შესახებ კონცეპტუალური წარმოდგენა ან მისი ისეთი განმარტება, რომელსაც ყველა ან მრავალი კულტურა იზიარებს; ძალიან ცოტა საზოგადოებას აქვს კონცეფცია (და ტერმინი), რომელიც ევროპული „მუსიკის“ ზუსტი ანალოგია. ამის ნაცვლად, მათ შეიძლება ჰქონდეთ ისეთი სისტემა, რომელიც მოიცავს ადამიანთა (ან ცხოველთა) მიერ გამოცემული ხმების ბგერით სამყაროს, თუმცა დასავლური საზოგადოების სისტემისაგან განსხვავებული სახით.

ნებისმიერი მუსიკალური კულტურის შესწავლა, რასაკვირველია, მოითხოვს მუსიკის განსაზღვრებასა და მისი კონცეფციის გაგებას, მაგრამ დიდი ხნის განმავლობაში ამ საკითხზე ხშირად ღიად არ მსჯელობდნენ. მერიამი (Merriam, 1964: 27-28) ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელმაც ეს საკითხი განიხილა. ქვემოთ, მოვიყვან ნიმუშს, მაგრამ თავდაპირველად, უმჯობესია, ვნახოთ ზოგიერთი სირთულე, რომელსაც შეიძლება წავაწყდეთ ჩვენ (კარგით, იყოს ჩემ) მშობლიურ კულტურაში. წარმოიდგინეთ, რომ მოდიხართ სრულიად უცხო კულტურიდან, ან ხართ ეთნომუსიკოლოგი ვენერადან ან მარსიდან, მთლიანად გარეშე პირი. თქვენ, ალბათ, ნახავდით, რომ არაერთგვაროვან საზოგადოებაში, სულ მცირე, სამი გზით შეძლებდით მოგეპოვებინათ მნიშვნელოვანი კონცეფციების დეფინიცია: შეეკითხებოდით საზოგადოების საკუთარ „ექსპერტს“, რომელსაც ამაზე დიდხანს და ბევრი აქვს ნაფიქრი (ან მოიძიებდით ლექსიკონში); შეეკითხებოდით საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფის წარმომადგენლებს, რომ გაგერკვიათ, არსებობს თუ არა კონსენსუსი ამ საკითხზე (შეიძლებოდა, გამოგეყენებინათ ან ფართოდ გაგევრცელებინათ კითხვარი); და დააკვირდებოდით, რას აკეთებს და უსმენს ხალხი, რას ეუბნებიან ერთმანეთს (მაგალითად, როცა მიდიან კონცერტზე, ან მუსიკალური ჩანაწერების მაღაზიაში, მოუსმენდით მათ საუბარს ან დაესწრებოდით კოკტეილის წვეულებას.

ევროპაში და ჩრდილო ამერიკაში გამოცემული ბევრი მუსიკალური ლექსიკონი თავს არიდებს მუსიკის განმარტებას, მისი ყველაზე ფუნდამენტური გაგებით. ლექსიკონის ავტორები, ალბათ, ფიქრობენ, რომ მკითხველებმა და მათ, ვისთანაც ისინი ასოცირდებიან, იციან, რა არის მუსიკა. გროუვის ლექსიკონის 1980 წლის გამოცემის რედაქტორებმა ის გამოტოვეს, მაგრამ უკეთესად გაიაზრეს 2001 წლის (მეორე) გამოცემაში. აქ მოცემულ სტატიაში ეს ცნება სხვადასხვა კულტურის პერსპექტივიდანაა დანახული. ჰარვარდის ძველი ლექსიკონი (Apel, 1969: 548) „მუსიკის“ შესახებ სტატიაში მსჯელობს ფენომენზე, მისი განსაზღვრების გარეშე, ხოლო 1986 წლის გამოცემაში, ალბათ, პრობლემებისთვის თავის არიდების მიზნით, არც უფიქრიათ ასეთი სტატიის შეტანა.

ენის ლექსიკონები ასე ადვილად ვერ გაურბიან პრობლემას. ოქსფორდის ინგლი-

---

[2] *მექანიკური ბალეტი* – ამერიკელი კომპოზიტორის, ჯორჯ ანთეილის (1900–1959 ყველაზე პოპულარული ნაწარმოები, რომელიც შეიქმნა ფილმისთვის, მაგრამ სრულდებოდა, როგორც დამოუკიდებელი საკონცერტო ნაწარმოები (რედ.).

[3] ამერიკელი კომპოზიტორის, ჯონ კეიჯის (1912—1992) გახმაურებელი ნაწარმოები *4'33* ფორტეპიანოსათვის, რომლის პარტიტურა შედგება სიჩუმისაგან და შემსრულებელს არაფრის შესრულებას არ თხოვს (რედ.).

სური ლექსიკონის მიხედვით, „მუსიკა არის ნატიფი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, რომელიც მუსიკალური ბგერების კომბინაციით ქმნის ლამაზ ფორმას და გამოხატავს აზრს ან გრძნობას“. დამწყები სტუდენტებისათვის განკუთვნილი *ვებსტერის საშუალო დონის ლექსიკონი* მას შემდეგნაირად ამოკლებს: „სასიამოვნო, გამომხატველი და მკაფიო ტონების კომბინირების ხელოვნება“.

ამ და სხვა, მათ შორის, ევროპული ენების ლექსიკონებში, მუსიკა განისაზღვრება ტონების ცნებით (რომელთაც დასავლეთის მოაზროვნენი მუსიკის ძირითად სამშენებლო მასალად მიიჩნევენ), აგრეთვე, სილამაზისა და აზრის მკაფიობის (მუსიკას განიხილავენ, როგორც ხელოვნებასა და მეცნიერებას) და გამომსახველობის (იმ თვალსაზრისით, რომ მუსიკა არის კომუნიკაციის სახე) პოზიციიდან. ეს ნიშნავს, რომ დასავლეთის კულტურულ ინტელიგენციაში კონსენსუსია, მაგრამ არსებობენ ისეთი საზოგადოებები და სხვადასხვა მუსიკა, სადაც ამ კრიტერიუმებს არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს.

ასეა, უმეტესად, „ოფიციალურად“. მაგრამ რას ფიქრობს ის ხალხი ტიპურ ამერიკულ ქალაქებში, რომლის სპეციალობა მუსიკა არ არის? მე არ მაქვს შესაძლებლობა, დავიმოწმო სისტემატიური გამოკითხვის შედეგები, მაგრამ შემოგთავაზებთ იმას, რაც 1960-1980-იან წლებში გავიგე რამდენიმე არამუსიკოსი ქალაქელი ამერიკელისაგან არაოფიციალურ ინტერვიუში. ისინი არ იყვნენ მზად სრული დეფინიციისთვის, მაგრამ როდესაც მივანიშნე, აღმოჩნდა, რომ დარწმუნებული იყვნენ – ნებისმიერი ბგერა პოტენციურად მუსიკაა. მათ მაშინვე დაიწყეს იმაზე ლაპარაკი, როგორია „კარგი“ ან „მოსაწყენი“ მუსიკა და რა მოსწონთ მათ (Russell, 1993). შეიძლება სულელურად ჩანდეს, მაგრამ, რადგან ზოგიერთი კულტურა მუსიკას განსხვავებულად ხედავს, ნება მომეცით, აღვნიშნო, რომ ამერიკელებისთვის იგი ბუნებრივად „კარგი“ რამაა და მუსიკის „სიკარგე“ ფიგურალურად შეიძლება გამოვიყენოთ სხვა კარგ რამესთან მიმართებაშიც. მაგალითად, გადასახდელად მომზადებული მონეტების ხმა „მუსიკაა ჩემი სმენისთვის“; როცა ვინმეს ადამიანის მეტყველება მოსწონს, ამბობს – მას „მუსიკალური ხმა“ აქვს, ხოლო თუ ენის ჟღერადობა არ მოსწონს, მას „არამუსიკალურს“ უწოდებს

ამასთან, ამერიკელები ფიქრობენ, რომ მუსიკა უკავშირდება კონკრეტულ სოციალურ კონტექსტს, როგორიცაა კონცერტი. ამგვარად, მათ მუსიკად შეიძლება აღიქვან (მიუხედავად ჩემი პატივისცემისა იმათ მიმართ, ვინც ვერ იტანს რეპსა და ელექტრონულ მუსიკას) ნებისმიერი ბგერა, რომელიც კი კონცერტზე გაჟღერდება.

ამ საკითხზე მსჯელობისას ბევრი ადამიანი თანხმდება, რომ ნებისმიერი ბგერა შეიძლება მუსიკად მივიჩნიოთ, მათ შორის, ცხოველთა ხმები, ინდუსტრიული ხმაური და, რა თქმა უნდა, ადამიანის მიერ ინსტრუმენტით, სხეულით, თუ ხმით გამოცემული მრავალგვარი ბგერები, მეტყველების ჩათვლით. 21-ე საუკუნის ამერიკელებს მოსწონთ მუსიკა და მოსწონთ, აგრეთვე, იმის შეგრძნება, რომ მათი სამყაროს დიდი ნაწილი, ასე თუ ისე, მუსიკას უკავშირდება.

დეფინიციების საკითხისადმი მესამე მიდგომის ასახსნელად, ნება მომეცით, დავუბრუნდე კოქტეილის წვეულებას, რომელსაც დარგის მუშაკები შეფარულად იყენებდნენ, რომ იქ გაგონილისგან ჩამოეყალიბებინათ „მუსიკის გარკვეული კონცეფცია, დამყარებული საზოგადოების წევრების მიერ სპეციალური გამოკითხვის გარეშე გამოთქმულ მოსაზრებებზე. მე უნდა დამეცვა ჩემი შეხედულება არადასავლური მუსიკის შესახებ, რადგან ჩემ მეგობრებს აინტერესებდათ, იყო თუ არა ეს მართლაც მუსიკა.

არსებობს საინტერესო შეუსაბამობა იმაში, თუ რას გულისხმობენ ადამიანები სიტყვაში „მუსიკა“, როდესაც მეტი დრო ეძლევათ საკითხზე დასაფიქრებლად და რას ვიღებთ მაშინ, როდესაც მათგან შეზღუდულ დროში სწრაფ რეაქციას ითხოვენ. ეთნომუსიკოლოგები მალე სწავლობენ ამ მთავარ გაკვეთილს: მათ შეიძლება მიიღონ ერთი პასუხი, როცა კითხვას სვამენ იმაზე, რასაც, ჩვეულებრივ, კულტურაში ადგილი არ ჰქონია და სხვა პასუხს, როდესაც საზოგადოების ქცევას აკვირდებიან. ჩვენ შეგვიძლია ხელისუფლების ფორმალურ განცხადებებში, არაფორმალურ ინტერვიუებსა და

ჩვეულებრივ საუბრებში სხვადასხვა მიდგომა შევნიშნოთ. იმის გასარკვევად, როგორ იყენებს ქალაქელი ამერიკელების საშუალო ფენა ცხოვრებაში მუსიკის ცნებას, ამ სამი მიდგომიდან, ყველაზე სანდოა საუბარი კოქტეილის წვეულებაზე.

მათ არ აინტერესებდათ „მუსიკის“ დეფინიცია, მაგრამ კითხვების შემდეგ მეგობრები ალაპარაკდნენ რამდენიმე კრიტერიუმზე, რომელსაც ისინი, ჩვეულებრივ, იყენებენ „მუსიკად“ წოდებული რა სახის აქტივობა და ბგერები უნდა იქნეს, წესით, მიჩნეული ჭეშმარიტ მუსიკად. „ინდიელებს აქვთ მხოლოდ საგალობლები და არა მუსიკა“ – მითხრეს. ეს ნიშნავს, რომ აუცილებელია მსმენელებმა აღიქვან სირთულის გარკვეული დონე. იმას, რასაც ჩემი მეგობრები საუბარში „საგალობლებს“ უწოდებდნენ, აქვთ მხოლოდ რამდენიმე ბგერა და არანაირი ჰარმონია, ასეთი ხმოვანება მათთვის სრულიად მიუღებელია, როგორც მუსიკა. დასავლურ ურბანულ საზოგადოებაში ადამიანებს მუსიკის აღქმა შეუძლიათ აკორდების, ან ორი ან მეტი ბგერის ერთდროული ჟღერადობის გარეშე, მაგრამ ასეთ ფაქტურას ისინი აშკარა გამონაკლისად მიიჩნევენ. „ნორმალურ“ მუსიკას უნდა ჰქონდეს ჰარმონია, ან სულ მცირე, რიტმული აკომპანემენტი. ჩვენ მაგალითში არის კიდევ ერთი კომპონენტი: მუსიკას, მისაღები რომ იყოს, უნდა ჰქონდეს გარკვეული მახასიათებლები, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მხოლოდ მიმდინარე რეპერტუარში. რეპერტუარის მცირე ნაწილი (მაგალითად, ტრადიციული ხალხური სიმღერა, გრიგორისეული საგალობელი), მიუხედავად ამ პარამეტრების უქონლობისა, მაინც მისაღებია. ზოგიერთ საზოგადოებაში ეს კომპონენტები შებრუნებულია, ასე, რომ ადგილობრივი ამერიკელების ზოგიერთ მუსიკაში, როგორც ჩანს, იყო გარკვეული რაოდენობის, მაგრამ არც თუ ბევრი სიმღერა, რომელთაც ჰარმონია ჰქონდათ (Keeling, 1992). მიუხედავად იმისა, რომ ეს მიღებული იყო, როგორც მუსიკალური კულტურის ნაწილი, ჰარმონიის გამოყენება არ ვრცელდებოდა იმ რეპერტუარზე, რასაც ხალხი „ინდიელების მუსიკას“ უწოდებდა.

მოსაზრება, რომ მუსიკა, არსებითად, კარგი და სასიამოვნო უნდა იყოს, გვხვდებოდა ჩემს ინტერვიუებსა და ზოგიერთ სალექსიკონო განმარტებაში. ჩემი მეგობრები ამ წვეულებაზეც აღნიშნავდნენ, რომ მათი მოლოდინით, მუსიკა „სასიამოვნო“ უნდა იყოს. მუსიკა, თავისთავად არის მშვენიერი და დადებითი ღირებულება, საიდანაც მოდის რწმენა, რომ ჩვენ სიამოვნება უნდა მივიღოთ მისი ჟღერადობისაგან. იმ შემთხვევაში, როცა ჩემ მეგობრებს ჟღერადობა არ მოსწონდათ, ისინი კითხვის ქვეშ აყენებდნენ მის მიკუთვნებას მუსიკის სფეროსადმი. ასეთი იყო ზოგიერთი მუსიკოს-კრიტიკოსის რეაქცია დასავლეთის მუსიკის ექსპერიმენტებთან დაკავშირებით. ამის გათვალისწინებით, ლექსიკონებიც გულისხმობენ, რომ მუსიკა, ჩვეულებრივ, უნდა ითხზვებოდეს და ნოტებზე იწერებოდეს განსწავლული ინდივიდების მიერ, რომლებიც თავიანთ ნამუშევარს აზრს ანიჭებენ. მუსიკის, როგორც წინასწარგანზრახული სტრუქტურის იდეა, რომელსაც ქმნიან ადამიანები, ვინც იცის, რას აკეთებს, ასევე, მნიშვნელოვანი იყო ჩემი მეგობრებისთვის და დაკავშირებული იყო მუსიკის, როგორც მეცნიერების უფრო ფორმალურ განმარტებასთან. ეს, ნაწილობრივ მაინც, ხსნის იმას, რომ დასავლეთის განათლებული საზოგადოება „კომპოზიციას“ უფრო კეთილშობილურად მიიჩნევს, ვიდრე „იმპროვიზაციას“, რაც მუსიკალური ლექსიკონების მიხედვით, უფრო მეტად ხელობაა, ვიდრე ხელოვნება.

ალბათ, უფრო საინტერესოა ის სკეპტიციზმი, რომელიც ჩემმა მეგობრებმა კოქტეილის წვეულებაზე გამოხატეს იმ შესაძლებლობის მიმართ, რომ სხვა კულტურასაც შეიძლება გააჩნდეს მუსიკა. მათ არ უკვირთ სიმღერის მსგავსი ბგერების არსებობა, მაგრამ განსხვავებული აზრი ჰქონდათ იმის შესახებ, რასაც „მუსიკას“ უწოდებდნენ. ამ რეაქციას რამდენიმე შესაძლო ახსნა აქვს. პირველი: ჩემი მეგობრებისა და ჩვენი საზოგადოების ცხოვრების წესისთვის მუსიკა ისეთი მნიშვნელოვანია, რომ მათ ვერ წარმოედგინათ, როგორ შეიძლება სხვა საზოგადოებასაც ჰქონდეს ის. ყველაფერთან ერთად, ჩვენ საკმაოდ ეთნოცენტრულები ვართ. მეორეა ის, რომ დასავლურ საზოგადოებას აქვს ტენდენცია, იფიქროს, რომ სხვა ხალხმა არ იცის, როგორ გააკეთოს რამე

სწორად, თუკი არ აქვს გაზიარებული მისი კეთების ჩვენეული მეთოდი. ტექნოლოგიაში ჩვენ მოვითხოვთ კომპიუტერებს; სოფლის მეურნეობაში – მოსავლის ბრუნვას; პოლიტიკურ სტრუქტურაში – დემოკრატიას; ქორწინებაში – ერთქორწინებას; სოფლის მეურნეობაში მიწის დასამუშავებლად მომზადებას ნარჩენების დაწვის გზით, ამავე მიზეზით, თეოკრატია, პოლიგამია არ ითვლება მისაღებ კულტურულ სისტემებად. ხოლო მუსიკის შემთხვევაში, თუკი საზოგადოებას არ აქვს ჩვენი ტიპის მუსიკის, სულ მცირე, ცენტრალური კომპონენტები, მათ სინამდვილეში არ აქვთ მუსიკა, ისევე, როგორც თუ არ აქვს ჩვენთვის მისაღები ქორწინება, (ჩრდილო-ამერიკის „ანგლო-ამერიკელები“), თუკი დასაშვებია პოლიგამია ან ინცესტი. ჩემმა მეგობრებმა, რომელთაც საკუთარი მუსიკა უყვართ, მშვენივრად იციან, მაგრამ არ შეუძლიათ აღიარონ, რომ სხვა კულტურებს აქვთ რაღაც, რაც ისევე ახლობელი მათი გულებისათვის, როგორც ჩვენი მუსიკაა ჩვენთვის. ან, პირდაპირ რომ ვთქვათ, ისინი ეჭვობენ, რომ მსოფლიოს „ველურებს“ შეუძლიათ შექმნან ისეთი ღირებული რამ, როგორიც მუსიკაა. რასაკვირველია, ეს თვალსაზრისი უფრო დიდ როლს თამაშობდა 1945 წელს, ვიდრე 30 წლის შემდეგ და ის რამდენიმე ათწლეულში სწრაფად განელდა ტურიზმის, სხვადასხვა ადგილებში მუსიკოსთა კონცერტებისა და პოპულარული მუსიკის ჟანრის განვითარების შედეგად, რომელსაც ეწოდება „მსოფლიო მუსიკა“ და რომელიც, ფაქტობრივად, წარმოადგენს დასავლეთისა და სხვადასხვა არადასავლური სტილის, ჟღერადობისა და ინსტრუმენტების ნაზავს.

არსებობს რამდენიმე აშკარა წინააღმდეგობა ჩვენ საზოგადოებაში მუსიკის ფორმალურ გააზრებასა და იმას შორის, რაც არაფორმალური გზით მივიღეთ. ლექსიკონები ამახვილებენ ყურადღებას ტონებზე, ჩემი მეგობრები კი მოელოდნენ ჰარმონიას. ლექსიკონები მიუთითებენ, რომ მუსიკა უნივერსალური ენაა, ხოლო ჩემი მეგობრები, როგორც ჩანს, მას ხედავდნენ, როგორც სპეციფიკურ კულტურას. მაგრამ განსაზღვრებები ზოგიერთ ასპექტში ერთმანეთს ემთხვევა. ჩემი მეგობრებისთვის მუსიკა „სასიამოვნოა“, ოფიციოზისთვის – „გამომსახველი“; ლექსიკონებში ეს არის ხელოვნება და მეცნიერება, ხოლო ჩემი მეგობრებისთვის არის ის, რაშიც დახელოვნებულმა ადამიანი რაღაც რთული უნდა შექმნას.

პირდაპირ, საკვირველია, რამდენი რამ შეიძლება ადამიანმა შეიტყოს კოქტეილის წვეულებაზე.

მაგრამ არის კი ეს მართლა მუსიკა?

როგორც ზემოთ ვნახეთ, თუკი ჩვენ მუსიკის განსაზღვრებისა და გააზრებისას პრობლემა გვაქვს საკუთარ კულტურაში, გაცილებით რთულია ამ ცნების ანალიზი იმ კულტურებში, რომლებშიც ჩვენ უცხო ვართ. ერთი საზოგადოების ფარგლებშიც კი, კონკრეტული ბგერა ერთ კონტექსტში შეიძლება მივიჩნიოთ მუსიკალურად, მეორეში – არამუსიკალურად (Robertson, 1977: 35–40). მაგრამ ნუ ავჩქარდებით: ევროპულ ენებს შორის, ასევე, არის ტერმინოლოგიური სხვაობები, რომლებიც მუსიკის განსხვავებულ ხედვას აღნიშნავენ. გერმანულ ენაში *მუსიკა* ნიშნავს „მუსიკას“, მაგრამ “Tonkunst”, რომელიც, ზოგადად, აღნიშნავს „მუსიკას“, გულისხმობს, აგრეთვე, კლასიკურ მუსიკას (გერმანულ, ფრანგულ და იტალიურ ენებზე მოსაუბრე ხალხებში). ჩეხეთში, მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინები, ნაწილობრივ, ერთმანეთს ფარავენ, მუსიკა ნიშნავს „მშობლიურ მუსიკას“, უმთავრესად ინსტრუმენტულს, ხოლო *ჰუდბა* ნიშნავს კლასიკურ, ან აკადემიურ მუსიკას. ინდონეზიურ ენაში, ფილიპ იამპოლსკის მიხედვით, „მუსიკა“ ნიშნავს ევროპული ინსტრუმენტებით თანხლებას. აქ არ არსებობს საერთო, ზოგადი ტერმინი მუსიკის ყველა იმ სახეობის აღსანიშნავად, რომელიც ეთნომუსიკოლოგებს აინტერესებთ. ფაქტობრივად, ენების უმრავლესობას არ აქვს ტერმინი, რომელიც მოიცავს მუსიკას, როგორც მთლიან ფენომენს. სანაცვლოდ, მათ აქვთ სიტყვები ინდივიდუალური მუსიკალური აქტივობებისა თუ არტეფაქტებისათვის, როგორიც არის მღერა,

დაკვრა, რელიგიური სიმღერა, საერო სიმღერა, ცეკვა და ბევრი სხვა უცნობი კატეგორია. ბოლო დრომდე, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების უმრავლესობა არ ლაპარაკობს მუსიკის დეფინიციის ან მუსიკის კონცეფციის საკითხზე რომელიმე საზოგადოებაში, რადგან მიაჩნიათ, რომ მუსიკის კონცეფცია არსებობს მაშინაც კი, როდესაც თავად ტერმინი მუსიკა არ არსებობს. მერიამი დაწვრილებით განიხილავს ამ საკითხს (Merriam, 1967a: 3; 1964: 3–84), არის ტერმინოლოგიისა და ტაქსონომიის შესახებ რამდენიმე კლასიკური კვლევა ცალკეულ კულტურებსა (Zemp, 1979; Feld, 1982; al-Faruqi,1985-86; Rovell, 1992) და დასავლურ მუსიკაში (Keller, 2012a).

მუსიკის შესახებ ზოგადი ტერმინის არარსებობა აუცილებლად არ გულისხმობს, რომ არანაირი მუსიკალური კონცეფცია არ არსებობს, მაგრამ იმ გზამ, რომელშიც მუსიკის შესახებ მსჯელობისას ტერმინები ჩნდებიან, შეიძლება ცნების კონფიგურაციაზე მიგვანიშნოს. ამესისა და კინგის მიხედვით (King, 1971: IX; Ames, 1973b: 132). ნიგერიაში მცხოვრებ *ჰაუზას* ხალხს არ აქვს მუსიკის აღმნიშვნელი ტერმინი; არის სიტყვა „მუზიკა“, რომელიც წარმოიშვა არაბულიდან და, საბოლოოდ, ბერძნული სიტყვიდან, მაგრამ მას მუსიკის ძალიან შეზღუდული ნაწილისათვის იყენებენ. ცხადია, ბევრი მუსიკალური აქტივობა, რომელშიც ნიგერიელები მონაწილეობენ, უფრო მეტად მნიშვნელოვანია, როგორც კულტურული კონტექსტების მრავალფეროვნების კომპონენტები და, ამდენად, სიტყვიერად უფრო მეტად მათ უკავშირდება, ვიდრე სტრუქტურულად მსგავსი ფენომენის კომპლექსს. როგორც ჩანს, იგივე ხდება ადგილობრივ ამერიკულ თემებში, რომელთაც არ აქვთ ყველა მუსიკალური აქტივობის გამაერთიანებელი ცნება. *ბლექფუტი*[4] ინდიელების სიტყვა *პასკანი* შეიძლება ითაგმნოს, როგორც „ცეკვა“, რომელიც შეიცავს მუსიკასა და რიტუალს, გამოიყენება რელიგიურ და ნახევრადრელიგიურ მოვლენებისას და აერთიანებს მუსიკას, ცეკვასა და სხვა აქტივობებს. მაგრამ ეს სიტყვა არ მოიცავს გარკვეულ მუსიკალურ აქტივობებს, მაგ. როგორიც არის აზარტული თამაშები ცეკვის გარეშე. მათ აქვთ სიტყვა „სიმღერის“ აღსანიშნავად, მაგრამ არ აქვთ „ინსტრუმენტული მუსიკის“ აღმნიშვნელი ცნება. მსგავსი მიდგომა, სხვათა შორის, ტრადიციულია ინდოეთშიც; სიტყვა *სანგიტი*, ან მისგან წარმოებული, ითარგმნება, როგორც „მუსიკა“, მაგრამ ტერმინი შეიძლება გულისხმობდეს ცეკვასაც. მაკალესტერის (McAllester, 1954: 4) მიხედვით, *ნავაჰოს*[5] ტომს არ აქვს სიტყვა მუსიკის ან მუსიკალური ინსტრუმენტების აღსანიშნავად. კეილი (Keil, 1979: 27–29) ამაოდ იკვლევდა მუსიკის აღმნიშვნელ სპეციფიკურ ტერმინს დასავლეთ აფრიკის მრავალ სხვადასხვა ენაში.

როდესაც ზოგიერთ საზოგადოებას, ან კულტურას აქვს სიტყვა, რომელიც ითარგმნება, როგორც „მუსიკა“, იგი ისეთ რამეს აერთიანებს, რასაც ჩვენ, დასავლეთის ურბანული საზოგადოება, მიუხედავად ჩვენი თავისუფალი დეფინიციისა, არ ვთვლით მუსიკალურად. მეორე მხრივ, მას შეუძლია გამორიცხოს სხვა ფენომენი, რომელსაც ჩვენ მივიჩნევთ მუსიკად. მაგალითად, სპარსული ტერმინი *მუსიქი*, რომელიც დღეს, ზოგადად, გამოიყენება „მუსიკის“ შესატყვისად, ნასესხებია არაბულიდან. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ეხება ინსტრუმენტულ მუსიკას, თუმცა გარკვეულწილად, ვოკალურ მუსიკასაც გულისხმობს. მაგრამ, ვოკალურ მუსიკას, ზოგადად, ჰქვია *ჰანდანი* და ითარგმნება როგორც „კითხვა“, „თხრობა“ და „მღერა“.

ყურანის სიმღერა, რომლის სტრუქტურა და ბგერა დიდად არ განსხვავდება საერო კლასიკური და ხალხური სიმღერისგან, არ მიეკუთვნება *მუსიქის*, მლოცველის თხრობას, ან მუეძინის მოწოდებას ლოცვისკენ. რელიგიური სიმღერის მუსიკის მთავარი კატეგორიიდან გამორიცხვის ყველაზე სპეციფიკური მიზეზი დაკავშირებულია მუს-

[4] ნიშნავს *შავფეხას* – ამერიკის კონტინენტის ჩრდილოეთში მცხოვრები ადგილობრივი მოსახლეობა, ინდიელთა ერთ-ერთი მრავალრიცხოვანი ტომი (რედ.).

[5] ამერიკელ ინდიელთა ტომი, ცხოვრობს აშშ-ს სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში (რედ.).

ლიმურ კანონთან, რომლის მიხედვით მუსიკა გარკვეულად არასასურველი და ცოდვიანიც კი არის და ის გამოცალკევებული უნდა იყოს რელიგიისგან. აიათოლა ჰომეინის ერთ-ერთი პირველი სამართლებრივი აქტი, როდესაც 1979 წელს ირანი ისლამურ რესპუბლიკად გამოცხადდა, საერო მუსიკის მრავალი სახეობის კანონგარეშედ გამოცხადება იყო. მეორე მხრივ, ბულბულის სიმღერა, სილამაზის პარადიგმა, სპარსელების აზრით, სულ ცოტა, ადამიანის სიმღერასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და, ჭეშმარიტად, მისი ნიმუშია. ირანული კლასიფიკაცია (რომელიც, ჩვეულებრივ, თანხმობაშია სხვებთან ისლამურ შუა აღმოსავლეთში) ცნებების ნაწილობრივ გადაფარვას ახდენს. ინსტრუმენტული მუსიკა არის *მუსიქი*, ყურანის სიმღერა და ლოცვა – *ჰანდანი,* ხალხური და პოპულარული სიმღერა, კლასიკური ვოკალური მუსიკა და ბულბულის გალობა ორივე კატეგორიაშია, ხოლო ძაღლების ყეფა არც ერთში არ თავსდება (alia Farhat, 1990: 121; al-Faruqi, 1985–86; Shiloah, 1995; Lucas, 2012; Hemmasi, 2013.)

მერიამის თანახმად (Merriam, 1964: 64–65), კონგოს *ბასონის* ხალხის მუსიკაში, არის ის, რასაც დასავლელები სიმღერად მიიჩნევენ, ჩიტების სიმღერის გამოკლებით. ასევე, ორჭოფობენ სტვენასა და ბზუილთან დაკავშირებით. მეორე მხრივ, კეილი (Keil, 1979: 28–30) ეჭვქვეშ აყენებს ასეთი დეფინიციის შესაძლებლობას იმ შემთხვევაში, როცა, *ბასონის* ხალხის მსგავსად, არ აქვთ ტერმინები, რომლებიც შეესაბამება „მუსიკას“, „ბგერას“ და „ხმაურს“. იგი მიუთითებს, რომ ნიგერიელ *ტივის* ხალხში, მუსიკის მთლიანობის ჩვენეულ იდეას სპეციფიკურ ტერმინთა დიდი რაოდენობა ცვლის.

ამ თვალსაზრისით, დასავლეთის, უფრო ზუსტად, ანგლო-ამერიკული საზოგადოება, შეიძლება საკმაოდ თავისუფალი მოგვეჩვენოს მუსიკის განსაზღვრებაში. ჩვენ ვამბობთ – მღერიან ჩიტები, მაგრამ არა ვირები და ძაღლები. დელფინების მიერ გამოცემულ ბგერებს, რომლებიც აკუსტიკურად ისევე ემსგავსებიან ადამიანურ მუსიკას, როგორც ჩიტების გალობა, „ენას“ უწოდებენ, თუმცა ჩიტების გალობას, რომელიც, ასევე, კომუნიკაციას წარმოადგენს – არა (Truitt, 1974: 387–92; Sebeok, 1977: 794–808; Patel, 2008: 355–58; რამდენიმე ესე კრებულში Wallin, Merker & Brown, eds., 2000). რაც შეეხება ადამიანის მიერ წარმოებულ ბგერებს, ცხადია, აქაც დიდი თავისუფლებაა. მანქანის ხმა არ არის მუსიკა, თუკი ის არ გამოიცემა კონცერტზე პროგრამით, რომელშიც წარმოდგენილია მისი კომპოზიტორი და პუბლიკით, რომელიც ტაშს უკრავს (ან უკმაყოფილებას გამოხატავს). აკადემიური „ახალი მუსიკის“ კულტურაში, ხელოვნების ნიმუშების სლაიდებზე ჩვენება საკონცერტო პროგრამაში წარმოადგენილია, როგორც მუსიკალური კომპოზიცია, აუდიტორიამ იგი შეიძლება მიიღოს, როგორც ჩვეულებრივი მუსიკალური მოვლენა. ნიმუშები უამრავია, მაგრამ ყოველ საზოგადოებას აქვს თავისი უნიკალური კონცეფცია მუსიკის შესახებ და ტერმინოლოგია ამ ცნების გამოსახატავად.

მუსიკის მნიშვნელობა საზოგადოებაში შეიძლება მისი დეფინიციის მასშტაბის განსაზღვრის მთავარი ფაქტორი გახდეს. აშკარაა, ზოგიერთი კულტურა მუსიკას ნაკლებ ღირებულად მიიჩნევს, ზოგიერთი – ძალიან ღირებულად, ზოგიც კი – საზიანოდ. მაგალითად, *ბლექფუტებს* ტრადიციულად სწამდა, რომ ვერ იცხოვრებდნენ მათი სიმღერების გარეშე, რადგან ისინი ადამიანების ზებუნებრივთან ურთიერთობის მთავარი კომპონენტი იყო. შუა აღმოსავლეთის ზოგიერთი მუსლიმური საზოგადოების წევრებს მუსიკა უყვართ და, შეიძლება, წუხან, რომ სახელმწიფო მდგომარეობით მის უმეტეს ნიმუშებს დაბალი სტატუსი აქვთ (Engel, 1987; Shiloah, 1995; Zonis, 1973: 7). *ბასონის* ხალხი ღირებულად თვლის საკუთრივ მუსიკას, მაგრამ თან აგრძელებს მისი პრაქტიკოსების დისკრედიტირებას (Mertiam, 1973: 268). ასევეა, ნიგერიის *ჰაუზას* ხალხში, რომელიც მუსიკოსებს დაბალ სოციალურ სტატუსს ანიჭებს, მაგრამ ზოგიერთ მათგანს უფლებას აძლევს იცხოვროს მაღალ დონეზე (Ames, 1973b: 155-56). როგორც აღვნიშნე, თანამედროვე ქალაქელი ამერიკელები, როგორც წესი, მუსიკას კარგ რაღაცად მიიჩნევენ, მაგრამ არა – თუნდაც თეორიულად, – ცხოვრების განუყოფელ

ნაწილად. ზოგიერთი საზოგადოება მუსიკას ადამიანისთვის სპეციფიკურ რაღაცად მიიჩნევს (Blacking, 1971: 37, 71; Meriam, 1964: 64), მაშინ, როცა სხვანი, როგორიცაა ამერიკელი ინდიელი *ჰავასუპაის* ხალხი. ამტკიცებს, რომ სხვა არსებებსაც – სულებს, ზებუნებრივ ძალებს, ან ცხოველებს, ასევე, შეუძლიათ მუსიკის შექმნა (Hinton, 1967—68, 1984). *ბლექფუტის* ტომისთვის მითიური ცხოველები მღერიან, რეალური კი – არა (Nettl, 1989a: 58–65).

ეს, შესაძლოა, საინტერესო დაკვირვებები იყოს, მაგრამ ჩნდება კითხვა: რა დამოკიდებულება აქვთ მათ ცნება *მუსიკის* განსაზღვრასა და გამიჯვნასთან? ჰიპოთეზის სახით გთავაზობთ მოსაზრებას, რომ საზოგადოება, რომელიც მუსიკას ღირებულად მიიჩნევს, მის განსაზღვრებაშიც ფართო აზრს დებს: ისინი არ უფრთხიან რიტუალური ქმედებებისა და ცეკვების აზროვნების იმავე – მუსიკის კატეგორიაში გაერთიანებას, მაშინ, როცა სხვა საზოგადოებებისათვის ისინი აუცილებლად არ არიან დაკავშირებული მუსიკასთან. შუა აღმოსავლელების სტერეოტიპისგან განსხვავებით, ასეთ საზოგადოებებში ადამიანები მუსიკას დადებით მოვლენად მიიჩნევენ და არ უშინდებიან მის ინტეგრაციასა და რეპუტაციას, რასთანაც არ უნდა ინტეგრირდეს იგი. დასავლურ საზოგადოებაში მუსიკა ასოცირდება სიკეთესა და ბედნიერებასთან. ჟღერადობა, რომელიც რაღაცნაირად ასიმბოლოებს ბედნიერებას, (მაგ. ჩიტების ჭიკჭიკი) არის მუსიკა, მაშინ, როცა ის, რომელსაც მივიჩნევთ უსიამოვნოდ, ან ნეიტრალურად (მაგ., ძაღლის ყეფა) – არა. ამასთან, ევროპელების მიერ მუსიკის კონცეფცია მეტაფორულად ვრცელდება ქარის შრიალზე, მუსიკალურ მეტყველებასა და პოლიტიკური სტრატეგიის ორკესტრირებაზე, ზოგიერთი ამერიკელი ინდიელი ტომების მიერ კი – სამყაროს ზებუნებრივ ძალებზე. ამის საპირისპიროდ, შუა აღმოსავლეთის მუსლიმები, მათთვის მუსიკის დაბალი ღირებულების გამო, მუსიკის კონცეფციას ზღუდავენ მისი რელიგიური ფორმების გამორიცხვით. მთავარი საკითხი, ალბათ, ისაა, რომ საზოგადოებები ჯერ მუსიკის კონცეფციას კი არ ავითარებენ და შემდეგ თანხმდებიან მის ატრიბუტებზე, არამედ მუსიკალურ ჟღერადობასთან შეხვედრის შემდეგ ადგენენ მის ფუნქციასა და, ამგვარად, ღირებულებას, რის შემდეგ ღირებულების კრიტერიუმად გამოყენებით, ქმნიან კონცეფციის დეფინიციას.

გაუმაძღარი ეთნომუსიკოლოგები

დეფინიციის დროს წარმოქმნილი ყველა ამ პრობლემის მიუხედავად, როგორც ჩანს, ეთნომუსიკოლოგებს (და, ასევე, მუსიკოლოგებსაც) მაინც აქვთ მცირე პრობლემა იმასთან დაკავშირებით, რას შეიძლება ეწოდოს „მუსიკა“. ისინი თავიანთ დარგს ფართო პერსპექტივით უყურებენ და, სავარაუდოდ, სურთ, ყველაფერი, რასაც ის შეიძლება მოიცავდეს, მისი განხილვის საგნად აქციონ. მეცნიერთა ნაწილი გრძნობს შესაძლო სირთულეებს მუსიკისა და სხვა მოვლენებს შორის განსხვავებების განსაზღვრისას და უპირატესობას ანიჭებს ტერმინს „ბგერის მეცნიერება“ (მაგალითად, ამერიკულ ანთროპოლოგიურ ასოციაციაში არსებობს სექცია ასეთი სახელწოდებით). ეს არაა ახალი. 1950-იან წლებში, პოლ ჰენრი ლანგმა (Paul Henry Lang) მუსიკოლოგია განსაზღვრა, როგორც „ბგერის სახელით ცნობილ ფენომენთან“ დაკავშირებული. ჩემი პრობლემა ცნება ბგერასთან დაკავშირებით ის არის, რომ ის არ მოიცავს ადამიანის ყველაზე მნიშვნელოვან ბგერით პროდუქციას – მეტყველებას.

დაბოლოს, ეთნომუსიკოლოგები დაინტერესებული არიან საკითხით, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მსოფლიოს მუსიკა. მე რამდენჯერმე ვახსენე ტერმინი „მსოფლიო მუსიკა“, ის კიდევ შეგვხვდება და, უმჯობესია, თვალი გავუსწორო ამ ბუნდოვანებას. ვფიქრობ, რომ ის პირველად გამოიყენეს უესლეიანის უნივერსიტეტში იმ პროგრამის აღსანიშნავად, რომელიც მთელი მსოფლიოს მუსიკის შესწავლას მოიცავდა. შემდეგ დაიწყეს მისი გამოყენება პოპულარული მუსიკის აღსანიშნავად, რომელშიც ინტერმუსიკალურმა სინთეზმა დიდი როლი ითამაშა. საბოლოოდ, მისაღები გახდა

განსხვავება ორ ცნებას – „მუსიკა“-სა და „მუსიკებს შორის და ტერმინი „მსოფლიო მუსიკა“ იმას გულისხმობდა, რაც საერთო იყო „მსოფლიო მუსიკებში“. ახლა მას ზოგჯერ ხედავენ, როგორც „ეთნო-სინათლის“ (Ethno-light) რაღაც სახეობას. ტერმინის სხვადასხვა მნიშვნელობა და ამ მნიშვნელობების ურთიერთმიმართება განხილულია 35 ავტორის მიერ კრებულში Cambridge History of World Music (Bolhman, 2013). მე ამ ტერმინს ვიყენებ, როგორც „მსოფლიო კულტურების მუსიკ(ებ)ის“ სინონიმს.

მუსიკის კონცეფციის განსაზღვრა საკითხის შესწავლისა და კვლევის საფუძველია, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგებმა უნდა შეამცირონ ამ საკითხისადმი ყურადღება. მათი ამოცანაა, ღრმად შეისწავლონ მსოფლიოს მუსიკალური კულტურებში არსებული განმარტებები, რომ ნათელი მოეფინოს მათ მიერ მუსიკის აღქმის თავისებურებებს. თუ ეს ასეა, ჩვენ გვჭირდება სამუშაო განმარტება, რომელიც მოახდენს იდენტიფიკაციას, რა ფენომენთან გვაქვს საქმე. ეთნომუსიკოლოგები, როგორც ჩანს, პრაქტიკულად, ორი მოსაზრების გამო მივიდნენ ასეთ განმარტებასთან: მუსიკა აქვს ყველა საზოგადოებას; ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია მუსიკის იდენტიფიცირება, როდესაც ისმენს მას, თუმცა აუცილებელი არ არის, ესმოდეს ის. რას მიიჩნევენ ეთნომუსიკოლოგები სამართლიან თამაშად? შესაძლოა, წესები ასეთია: როდესაც ისინი ხედავენ, რომ მათი საკუთარი საზოგადოება მეტყველებას განიხილავს „მუსიკალურ“ ბგერად, ეთნომუსიკოლოგებს იგი თავიანთი კვლევის სფეროში შეაქვთ. როდესაც კულტურაში მუსიკის კონცეფცია არ არსებობს, ან ძალიან შეზღუდულია, ისე, რომ გარკვეული ფენომენი, რომელიც შეიძლება მუსიკად იქნას განხილული, მაგრამ საზოგადოება მას ასეთად არ მიიჩნევს, ეს ფენომენიც, აგრეთვე, ასეთადაა მიღებული ეთნომუსიკოლოგების მიერ. როდესაც საზოგადოება თავისი მხედველობის არეში აქცევს ისეთ მუსიკას, რომელსაც დასავლეთის ეთნომუსიკოლოგები არ ცნობენ, ისინი მაინც იწყებენ მის შესწავლას, თუმცა გარკვეული ყოყმანით.

ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების საპროგრამო კომიტეტში მუშაობისას არ მახსოვს შემთხვევა, რომ რომელიმე სტატია მიუღებელად ჩათვლილიყო იმის გამო, რომ საბჭოს აზრით, ის არ იყო მუსიკის შესახებ. ეთნომუსიკოლოგები იღებენ ყველაფერს, რაც კი შეიძლება თავიანთი კვლევის სფეროში მოიაზრონ. მათ გადაწყვიტეს, რომ ადამიანებმა მუსიკის იდეა უნდა დაინახონ ყოველ კულტურაში და დაშვებულ იქნას შესაძლებლობა, რომ ასეთი რამ, შესაძლოა, არც კი არსებობდეს ზოგიერთ საზოგადოებაში. მიუხედავად ამისა, მათ გადაწყვიტეს, რომ ყველა კულტურას აქვს მუსიკა. მათ აღმოაჩინეს, რომ ყველა კულტურას აქვს მეტყველებისგან განსხვავებული ბგერების საშუალებით კომუნიკაციის შესაძლებლობა, რომელთაგან უმრავლესობას ისინი უნებურად აღიქვამენ, როგორც მუსიკას. მუსიკის განსაზღვრა, როგორც სალაპარაკო ენის გარეშე ადამიანის ბგერითი კომუნიკაციისა, ეკუთვნის მითენს, ეს ფართოდ გავრცელებული განსაზღვრება (Mithen, 2005: 11) მუსიკას ხედავდა ჰომინიდის ყველა სახეობაში, რაც შესაძლებელს ხდის მუსიკის კვლევაში ჩავრთოთ ჟღერადობისა და პრაქტიკების დიდი ნაირსახეობა. ეს მოიცავს ისეთ მოვლენებს, როგორიცაა ყურანის კითხვა, აფრიკულ ენაზე დაფუძნებული დასარტყამი საკრავების სიგნალები, ვეშაპისა და დელფინის ხმები, მექსიკელი ინდიელების სტვენითი მეტყველება, რომელთაგან ყველა და უფრო მეტიც ჩნდება ეთნომუსიკოლოგიურ ჟურნალში. იმისათვის, რომ ასოცირებულიყო ეთნომუსიკოლოგიასთან, მარჩელო სორჩე კელერმა (Keller, 2012b) მისი „ზოომუსიკოლოგია“, არაორაზროვნად, პირდაპირ ეთნომუსიკოლოგიურ ჟურნალს შესთავაზა.

აქ ცოტა გაუმაძღარობას აქვს ადგილი; მისი მიზანი, შეიძლება, ეთნოცენტრიზმის თავიდან აცილება იყოს, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ. იმის დაჟინებული მტკიცებით, რომ მათ იციან რა არის მუსიკა, ეთნომუსიკოლოგებს თავიანთ ნაშრომებში ავტომატურად შეაქვთ ყველაფერი, რაც მათთვის მუსიკასავით ჟღერს, თუმცა ჯერჯერობით არც ისე დიდი ენთუზიაზმით მიმართავენ ისეთ ჟღერადობას, რომელიც მათ კულტურ-

აში მიღებულ მოდელს არ შეესაბამება. ვახსმანმა, საზოგადო საკითხებზე მსჯელობისას, ეს უფრო დახვეწილად გამოხატა: „მე შემეძლო ჩემი თავისთვის მეთქვა, რომ იმ ფენომენებს, რომლებიც ჩემი კულტურის მიღმაა, ახლა „მუსიკას“ იმიტომ ვუწოდებ, რომ, სწორია თუ არა, მე მათ აღვიქვამ და ვაღიარებ მუსიკად და ვამსგავსებ იმ ფენომენებს, რასაც მე, ჩვეულებრივ, ასე ვეძახი ჩემ მშობლიურ მიწაზე“ (Wachsmann, 1971b: 384).

შეიძლება ითქვას, რომ შეუძლებელია ეთნოცენტრიზმისგან თავის დაღწევა, რადგან კულტურის ბუნებაა, იყოს ეთნოცენტრული. ეთნომუსიკოლოგია, როგორც ეს დასავლეთ კულტურაში არის გაგებული, არის დასავლური ფენომენი. ორი ათეული წლის წინ ჩვენ მოგვიხდა ამ პერსპექტივის შეცვლა და გაფართოება. უპირველეს ყოვლისა, არსებობენ ტრადიციული მუსიკალურ მეცნიერებათა, ისეთების, როგორიცაა თეორიული ტრადიციები ინდოეთში, იაპონიაში ჩინეთში და ა.შ., ასევე, თეორიული სისტემები ყველა კულტურის ზეპირ ტრადიციებში. ეს მიიჩნევა დასავლეთის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის მასალად – „ჩვენ“ ვუყურებთ „მათ“ თეორიას იმ სახით, როგორც ჩვენ ვუყურებთ მათ ტრადიციულ სიმღერებსა და ინსტრუმენტებს. მაგრამ ხანდახან გამართლებულია, მათ მსოფლიოს ტრადიციული ეთნომუსიკოლოგიები ვუწოდოთ. რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, აკადემიური ეთნომუსიკოლოგია განვითარდა აზიისა და აფრიკის (და კიდევ სხვა) ბევრ ქვეყანაში და თუმცა, ის, მნიშვნელოვანწილად, დასავლური გავლენით ჩამოყალიბდა, ჩემი აზრით, ფესვებით ყოველთვის იყო დაკავშირებული თავისი კულტურის ტრადიციულ მუსიკალურ ნააზრევთან. ასე, რომ ძველ დროშიც კი, ისეთი მეცნიერები, როგორებიც არიან ინდოელები – ს. მ. თაგორი და ვ. ნ. ბჰათკანდე (S.M. Tagore, V.N. Bhatkande), იაპონელი – ს. კიშიბე და ი. ტოკუმარუ (S. Kishibe, Y. Tokumaru), ირანელები – მ. ბარკეჩლი და მ. მასუდი (Barkechli, M. Massoudieh) და განელი ჯ.ჰ. კვაბენა ნკეტია (J.H. Kvabena Nketia) მუშაობდნენ დასავლური სტილის მუსიკალური მეცნიერების ფარგლებში, მაგრამ მაინც თავისი ტრადიციული მუსიკალური ნააზრევის მნიშვნელოვნი გავლენის ქვეშ იმყოფებოდნენ. ბოლო ორი ათწლეულის მანძილზე ეთნომუსიკოლოგია განვითარდა და გაფართოვდა მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში, საერთაშორისო კონფერენციებმა მოიცვა ყველა კონტინენტი, გაიზარდა სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენლების როლი. ცნება „ეთნომუსიკოლოგიის ეროვნული მახასიათებლები“, აღიარებულ იქნა ისე, როგორც ეს, მაგალითად, წარმოდგენილია იანგ მუს სტატიაში *Ethnomusicology with Chinese Characteristics*[6] (Mu, 2003).

ყოველი საზოგადოება მსოფლიოს ყოფს მისთვის ცნობილ ქვეყნებად, სფეროებად და კატეგორიებად. დასავლეთის საზოგადოება აღიარებს ენას, ლიტერატურას, მუსიკას, ცეკვასა და დრამას, როგორც მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ სფეროებს – რომელთათვისაც განვავითარეთ დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინები: ლინგვისტიკა, ლიტერატურათმცოდნეობა, მუსიკოლოგია, ხელოვნების ისტორია, ქორეოლოგია. თუ არსებობენ საზოგადოებები, რომლებსაც საერთოდ არ აქვთ ან აქვთ სხვა მიმართულებები, თავიანთი კულტურების დასანახად აქვთ ან უნდა ჰქონდეთ მათი კონცეპტუალური კლასიფიკაციის შებამისი სხვა ინტელექტუალური გზები. დასავლეთის ეთნომუსიკოლოგების მსგავსად, ისინი ხედავენ დანარჩენ მსოფლიოს საკუთარი თვალებით, იმის იმედით, რომ ეთნოცენტრული მიდგომა მათ გარკვეულ მიგნებებს უკარნახებს.

იმის გაცნობიერება, რომ ეთნომუსიკოლოგია ათვლის წერტილად იღებს მუსიკის იმ კონცეფციის უარყოფას, რომელიც მის მიერ შესასწავლი კულტურის საზოგადოებაშია მიღებული, ისევე, როგორც საკუთარი ქვეყნის მეცნიერების მიერ აღიარებულ კონცეფციას, ეთნოცენტრიზმს, მისი ყველა დამაკნინებელი ქვეტექსტის მიუხედავად, გარკვეული სარგებლობაც მოაქვს. სასურველია, რომ ყველა კულტურას ვცეთ პატივი

[6] *ეთნომუსიკოლოგია ჩინური მახასიათებლებით* (რედ.).

და შევისწავლოთ იგი საკუთარი ტერმინოლოგიით, მაგრამ მსოფლიოს საზოგადოებების მიერ აღიარებულმა მართებულმა ინტერკულტურულმა მიდგომამ, შეიძლება არ იმუშაოს. მე ვიზიარებ იდეას, რომ ღირებულია თვალსაზრისი, ყველა ენა იქნას მიჩნეული ერთნაირად გამომხატველად, მაგრამ ამას აუცილებლად არ მივყავართ ესპერანტოს შემოღებამდე. ჩვენ გვაქვს ცვალებადი და მრავალფეროვანი ხედვები იმის თაობაზე, თუ რას მოიცავს ჩვენი დარგი (მუსიკა), ამიტომ შეიძლება იგი მივიჩნიოთ როგორც, „ეთნომუსიკოლოგიად“, ისე „ეთნომუსიკოლოგიებად“ (Stobart, 2008; Bohlman & A. Seeger, 2006). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ბევრმა ქვეყანამ, რომელიც მესამე სამყაროდ განიხილებოდა, ევროპული და ჩრდილოამერიკული პრაქტიკის გათვალისწინებით, განავითარა ეთნომუსიკოლოგიური სკოლები, მაგრამ მაინც შეინარჩუნა დამოუკიდებლობა, რაც მათი კულტურული და მუსიკალური უნიკალურობიდან გამომდინარეობს. იანგ მუს მიერ (Mu, 2003) შემოთავაზებული ჩინური ეთნომუსიკოლოგიის ცნება და ინგლისურ ენასთან განსაკუთრებული ურთიერთობა, როგორც ინდოეთში ეთნომუსიკოლოგიის განვითარების მნიშვნელოვანი ფაქტორი, განხილულია დანიელ ნიუმანის (Neuman, 2013) მიერ.

თუ ეთნომუსიკოლოგია გაუმაძღარია იმიტომ, რომ მოიცავს ყველა მუსიკას, ყველა ჟღერადობას, რომელსაც მუსიკად განიხილავენ და, ასევე, მათი შესწავლის სხვადასხვა მიდგომას, რაც ბევრ კულტურაში განვითარდა, ესეც გარკვეული გაუმაძღრობაა, რადგან ის „მუსიკალურ მეცნიერებასაც“ მოიცავს.

მინდა შეგახსენოთ, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რასაც ალან პ. მერიამი ამტკიცებდა: „მუსიკა“ უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ბგერა. მან შეიმუშავა ეთნომუსიკოლოგიური სამუშაოსთვის თანაბრადმნიშვნელოვანი სამი სფეროს გამაერთიანებელი მოდელი – კონცეფცია, ქცევა და ჟღერადობა (Merriam, 1964: 32–33). მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ ეთნომუსიკოლოგიის დეფინიციას, ნაწილობრივ, განაპირობებს ისიც, თუ როგორ ვიაზრებთ მუსიკას ისინი, ვინც ეთნომუსიკოლოგიაში ვმუშაობთ.

3

არის კი მუსიკა კაცობრიობის უნივერსალური ენა?
მუსიკის საერთო თვისებები და სათავეები

ეთნომუსიკოლოგთა მწვავე რექცია

„მუსიკა კაცობრიობის უნივერსალური ენაა“ – ეს სიტყვები ლონგფელოს ეკუთვნის. ჯორჯ ჰერცოგის სტატია, „მუსიკალური დიალექტები: არაუნივერსალური ენა“ (Herzog, 1939), პირველად სტუდენტობისას წავიკითხე და დავასკვენი, რომ ეს იყო კაცობრიობის მუსიკალური მრავალფეროვნებით გამოწვეული შეცდომა. ამიტომ ცოტათი გამიკვირდა, როცა ჩემს შეკითხვაზე – „რის გაკეთებას აპირებ, როგორც ეთნომუსიკოლოგი?“ – ერთმა ახალმა სტუდენტმა გოგონამ დაუფიქრებლად მიპასუხა: „უნივერსალიების შესწავლას ვაპირებ“. 1970 წელს ჩემთვის ამ სტუდენტის განცხადება ანაქრონისტულად ჟღერდა, რადგან კოლეჯში სწავლისას, ანუ 1950-იანი წლებში, გვეუბნებოდნენ, რომ კულტურათა შესწავლისას ყველაზე მნიშვნელოვანი მათ შორის განსხვავების დადგენა იყო; მოძველებული და უარყოფილი იყო იდეა იმის შესახებ, რომ კულტურებს ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო. ეთნომუსიკოლოგები ჩვეულ ამპლუაში იყვნენ და თავს ესხმოდნენ აღიარებულ სიბრძნეს.

მაგრამ შემდეგ, დაახლოებით 1970 წლებში, უნივერსალიები დაბრუნდნენ და ანთროპოლოგები და ეთნომუსიკოლოგები კვლავ საწყის წერტილს დაუბრუნდნენ. უნივერსალიებს ყოველთვის რთული ისტორია ჰქონდათ, მაგრამ ისინი კვლავ აქტუალურნი გახდნენ 21-ე საუკუნეში მუსიკის საწყისის (ან საწყისების) კვლევის კონტექსტში; ანუ იმ სფეროში, რომელიც ჯერ კიდევ 1950-იანმა წლებმა წამოწია წინა პლანზე, მივიწყებას მიეცა 1970-ში და კვლავ დაბრუნდა 2000-იანების შემდეგ. ორი საკითხი – უნივერსალიები და საწყისები – ათწლეულების მანძილზე განიხილებოდა ურთიერთკავშირისა და ურთიერთზეგავლენის ჭრილში მეცნიერების, მუსიკოსებისა და ინტელექტუალების მიერ. მუსიკის უნივერსალური თვისებების რწმენა განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო ადრეული მე-20 საუკუნის მეცნიერული კვლევებისთვის. მაგალითად, ვილჰელმ ვუნდტი, ერთ-ერთი უკანასკნელი მკვლევარი, ვინც შეეცადა შეექმნა მსოფლიო კულტურის სრული ისტორია, ამბობს, რომ „პირველყოფილ“ ადამიანებს ჰქონდათ მონოფონიური სიმღერა და იყენებდნენ მე-19 ს.-ის დასავლეთ ევროპული მუსიკის მაჟორულ-მინორული სეკუნდებისა და ტერციების მსგავს ინტერვალებს. სიმღერის ეს ფორმა მომდინარეობდა მეტყველებისგან, რომელშიც ძირითადი ტონი საკმაოდ ხანგრძლივი და მყარი იყო იმისათვის, რომ ადვილად აღსაქმელი და გასამეორებელი ყოფილიყო

(Wundt, 1911, 4: 464-66). მსოფლიოს ენებისგან განსხვავებით, რომლებიც სხვებისთვის გაუგებარია, ნებისმიერი მუსიკა მისაწვდომი და გასაგებია ყველასთვის, რადგან მისი „ენა უნივერსალურია“. როგორც ჩანს, ვარაუდი მდგომარეობდა იმაში, რომ დასავლეთ ევროპული მუსიკის საბაზისო პრინციპები უნივერსალურად დასაბუთებულია, რადგან ეს არის ერთადერთი „ჭეშმარიტი“ მუსიკა, ხოლო ყველა დანარჩენი – ან მისგანაა წარმოებული, ან, შესაძლოა, უკვე გაქრობის პირასაა მისული.

პარალელურად, 1940 და 1950 წლების შედარებითი მუსიკოლოგია (და მისი მხარდამჭერი ანთროპოლოგია) თავის საქმედ მიიჩნევდა, ხმა აემაღლებინა მსოფლიოს კულტურის ასეთი „ერთიანი“ ხედვის წინააღმდეგ. მათი პრინციპული მოტივაცია, როგორც ჩანს, მომდინარეობდა კაცობრიობის კულტურის მრავალფეროვნების აღიარებიდან, სხვადასხვა ჟღერადობის, სისტემის, კაცობრიობის მიერ შექმნილი მუსიკის განსხვავებული ფუნქციონირების ხიბლიდან. ასე, რომ ჩემთვის სტუდენტობისას რომ ეკითხათ, რის შესწავლას ვისურვებდი, არ ვიტყოდი, რომ „უნივერსალიებს შევისწავლიდი“, არამედ ვუპასუხებდი: „ვეცდები ჩავწვდე მუსიკალური მრავალფეროვნების საიდუმლოს და დავამტკიცო, რომ ყველა მუსიკა, გარკეულ დონეზე, თანაბრად კარგია“.

ეთნომუსიკოლოგიის ზოგადი მეთოდოლოგიის განვითარებაში შეთანხმების ერთერთ ძირითად საკითხად მუსიკის არაუნივერსალობა იქცა. „ყველა მუსიკა“ განსხვავებული იყო და მიდგომები, რომლებიც გამოიყენებოდა დასავლური მუსიკის გაგებისთვის, ნამდვილად არ აკმაყოფილებდა სხვა საზოგადოებებს. ამას, ყველაფერთან ერთად, ადასტურებდა ისიც, რომ ყველა ეთნომუსიკოლოგი ჩართული იყო ამ საქმეში. მწვავე რეაქცია მუსიკალურ ეთნოცენტრიზმზე წააგავდა საეჭვო ფანდებით მოგებულ თამაშს, რომელიც მუსიკასთან დაკავშირებულ განზოგადებებს პასუხობდა კარგად ცნობილი პაროდიით – „ასე არ არის სამხრეთში“ და დაჟინებით იმეორებდა: „ასე არ არის *შეროკის*[1] ხალხში“, ან „სხვანაირადაა იაპონიაში“. ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, რომ დამტკიცებულიყო, რაოდენ ამორალური და უმართებულო იყო ზედაპირული განზოგადებები.

უნივერსალიზმისადმი ინტერესი კვლავ დაბრუნდა გვიან 1960-იან წლებში. პერიოდული გამოცემების სპეციალური გამოშვებები (*Ethnomusicology* 15, №3, 1971; *World of music* 19, N 1-2, 1977) მიეძღვნა ამ თემას; ამ სფეროს წარმომადგენელი წამყვანი მეცნიერები (Blacking, 1977b; Harrison, 1977, Harvwood, 1976; Hood 1977; McAllester, 1971, C. Seeger, 1971; Wachsmann, 1971b) მნიშვნელოვან განაცხადს აკეთებდნენ ამ მიმართულებით. მათ ჰქონდათ განსხვავებული მოდელები სხვადასხვა სფეროდან და, როგორც ახალი კულტურის გმირები, კვლავ გვიჩვენებდნენ ინტერესს იმის მიმართ, რაც აერთიანებს და აკავშირებს ადამიანებს. მსგავსი მიმართულება გვხვდებოდა, განსაკუთრებით, ლინგვისტიკასა და ანთროპოლოგიაში. მაგალითები: ნოამ ჩომსკის ეკუთვნის იდეა იმის შესახებ, რომ კაცობრიობის მიერ შექმნილი ყველა ენა იყენებს ერთსა და იმავე ფორმალურ ოპერაციებს და ადამიანები „გენეტიკურად არიან დაჯილდოვებული ... ენის ნიჭით“ (Lyons, 1977: 132). ლევი-სტროსი ამტკიცებდა, რომ ყველა მითოლოგია ერთმანეთს ჰგავს, რადგან მოიცავს ადამიანური საჭიროებების სრულ სპექტრს და მისი ამოცანაა ხიდი გადოს სამყაროს კონტრასტულ მოვლენებს – ადამიანებსა და ცხოველებს, მამაკაცებსა და ქალებს, მშობლებსა და შვილებს, „ჩვენსა“ და „მათს“, ბუნებასა და კულტურას – შორის (Leach, 1970: 53-86; Levi-Strouss, 1963: 208). 21-ე საუკუნემდე ეთნომუსიკოლოგები ნაკლებ იყვნენ დაინტერესებული უნივერსალიებით; ჩვენ დროში, ამ თვალსაზრისით, უნდა გამოვყოთ ისეთი მეცნიერები, როგორებიც არიან ე.წ. სიცოცხლის შემსწავლელი მეცნიერი, ანირუდჰ პატელი (Patel, 2010), არქეოლოგი, სტივენ მითენი (Mithen, 2005), ან შემეცნებითი ტიპის მუსიკოლოგი, დევიდ ტემპერლეი (Temperley, 2004).

[1] ინდიელების ტომი, რომელიც ცხოვრობს აშშ-ში, ოკლაჰომასა და კაროლინას შტატებში (რედ.).

საკითხი ეხება იმას, თუ რამდენად უნდა ჰგავდეს ორი საგანი ერთმანეთს, რომ მათ „მსგავსის“ კვალიფიკაცია მიეცეს. ეს 1940-იან წლებში მართლაც მნიშვნელოვანი იყო ეთნომუსიკოლოგებისათვის, რათა გამოეხატათ თავიანთი თვალსაზრისი, რომ მუსიკა, მართლაც, არ არის უბრალოდ უნივერსალური ენა. არაუნივერსალიზმი საყოველთაოდ აღიარეს და, შესაძლოა, დროთა განმავლობაში, ზედმეტადაც კი – განსაკუთრებით, იმათ, ვინც შედარებითი კვლევის წინააღმდეგ გამოდიოდა, თუმცა კვლავ მნიშვნელოვანი გახდა ეპოვათ გზა მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის მსგავსების წარმოსაჩენად. მეჩვენება, რომ სულ რაღაც 20 წელიწადში, 1940-იანი წლების შემდეგ, მსოფლიო მუსიკა – როგორც ესმოდა იგი დასავლურ საუნივერსიტეტო მეცნიერებას – დასავლური ეთნოცენტრიზმისგან უნდა გათავისუფლებულიყო; ეთნომუსიკოლოგიას უნდა დაემტკიცებინა ამ „მუსიკათა“ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლობა, უნდა დაესაბუთებინა მათი ყოველი საკუთარი ტერმინის მიღების აუცილებლობა და არ განეხილა ისინი, უბრალოდ, როგორც ევოლუციური გზა რაღაც უფრო მნიშვნელოვანისა და სრულყოფილისაკენ. ეს მისია დასრულდა, ეთნომუსიკოლოგიას შეუძლია დაუბრუნდეს მსოფლიოს „მუსიკების“, როგორც ერთიანი მთელის ნაწილების კვლევის პერსპექტივებს. ამ საკითხისადმი მიდგომის სხვადასხვა გზა არსებობს. მე მხოლოდ რამდენიმეს შემოგთავაზებთ. პირველი: საკმაოდ ფართოდ უნდა გამოვიკვლიოთ მუსიკის ანალიზის კონცეპტუალური ჩარჩოები, რომ ყველა შესაძლო განსხვავებას ერთად მოვუყაროთ თავი, მეორემ უნდა მოიცვას მუსიკალობის კონცეფცია და, შესაძლოა, მისი, როგორც ყოველი ადამიანის ბიოლოგიური არსის ნაწილის წარმოდგენის გზა. ასევე, უნდა ვნახოთ, მიგვიყვანს თუ არა მუსიკის მისაღები დეფინიცია მის შინაარსთან, ასე ვთქვათ, „მუსიკალობასთან“, როგორც მთელთან. რა თქმა უნდა, არის სხვა მიდგომებიც.

უნივერსალიების სახეობები

როგორც წესი, ეთნომუსიკოლოგები გვთავაზობენ ადამიანების მიერ გაკეთებული მუსიკალური არჩევანის კულტურულ ახსნას: ისინი წყვეტენ, როგორ უნდა უპასუხონ მუსიკალურად გარემოსა და კულტურაში მიმდინარე მოვლენებს და რა უნდა ისწავლონ მათ სხვა ადამიანებისაგან. მე-20 საუკუნის მიწურულს ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი, განსაკუთრებით, ბლექინგი (Blacking, 1992), ბიოლოგიური მსაზღვრელების შესაძლებლობების გათვალისწინებით (Wallini, Merker, & Brown, 2000), ახლოს მივიდა მუსიკის ქმნადობის ფსიქოლოგიისა და ბიოლოგიის მეცნიერებასთან (Sloboda, 1985). ეს მიგვანიშნებდა მზადყოფნაზე, ეღიარებინათ, რომ მუსიკას, როგორც მთლიანობას – არა ინდივიდუალური სტილების დეტალებს, ან ინდივიდუალური მუსიკოსების არჩევანს, არამედ მუსიკის უნივერსალიებს, თუ გნებავთ, აქვთ ბიოლოგიური საფუძველი და სწორედ ეს არის ჟღერადობის ფუნდამენტური „მუსიკობა“, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი უნივერსალიაა. მე შემიძლია ამ მოსაზრების გაზიარება, მაგრამ არ ვიცი, როგორ დამეხმარება იგი მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის მრავალფეროვნების გაგებაში.

მოდით, ნაკლებად მკაცრად მივუდგეთ და დავსვათ კითხვა: არის თუ არა რაიმე ისეთი მახასიათებელი, რომელიც ყოველგვარ მუსიკალურ გამოხატვაში გვხვდება, ანუ დავუშვათ ჰიპოთეზა, რომ ცნება „მუსიკალური გამოხატვა“ თავისთავად არის უნივერსალური ფენომენი. გამოხატვა შეიძლება იყოს სიმღერა (გრძელი ან მოკლე), პიესა, ოპერა, სიმფონია, მარში, რაგა, პერფორმანსი, ბუკის მოწოდება – კულტურულად მისაღები გარკვეული მუსიკალური აზრი, გრძელი და კომპლექსური ან მოკლე და მარტივი. ვიღაც იწყებს მუსიკის კეთებას, იმეორებს და ავითარებს და გარკვეულ ეტაპზე ასრულებს მას ჩანაფიქრის ან კონტექსტის შესაბამისად. ამდენად, არსებობს მახასიათებლები, რომლებიც ყველა (ან თითქმის ყველა) მუსიკალური გამოხატვისთვის საერთო იქნება?

აქ არის გარკვეული შესაძლებლობები, მაგრამ არ ვარ დარწმუნებული, რომ ყველა მათგანი მუშაობს. ჩვეულებრივ, გვხვდება მეტ-ნაკლებად ნათლად გამოხატული

დასაწყისი და დასასრული; ასევე, გარკვეული ზედმეტობები, გამეორებები, რომლებიც ბალანსდება გარკვეული ვარირებით, არტიკულირებული რიტმით, მელოდიით, ფაქტურით. ეს გამოხატვა წინასწარ მოცემული მაქსიმალური უბრალოების ზღვარს არ სცდება. მუსიკა აუცილებლად უნდა განეკუთვნებოდეს რეპერტუარის რომელიმე სახეს, მაშინაც კი, თუ ვინმეს შეუძლია წარმოიდგინოს, რომ მუსიკალური გამოხატვა შედგება საკმაოდ კარგად მონიშნული უმცირესი ერთეულებისაგან (სამშენებლო ბლოკებისგან), რომლებიც შეიძლება ჩავანაცვლოთ სხვებით იმავე კულტურული რეპერტუარიდან, იმისათვის რომ შევქმნათ ახალი „გამოხატვები“ – მაგალითად, ბგერები, მოტივები, აკორდები, ფრაზები. გარკვეული თვალსაზრისით, ისინი შეიძლება შევადაროთ ენის ფონემებსა და მორფემებს, ლექსიკონს, რომელიც გვაძლევს კონკრეტულ წესებს, მუსიკის შემქმნელს შეუძლია შეთხზას ძველი და ახალი მუსიკალური ჟღერადობები. მუსიკალური გამოხატვა ყოველთვის შედგება ერთზე მეტი ერთეულისგან.

ახლა მესამე და, ერთგვარად, უფრო რეალისტური მიდგომა – ჩვენ დავსვით კითხვა: არის თუ არა რაღაც, რაც გვხვდება ყველა მუსიკალურ სისტემაში, ყველა საზოგადოების მუსიკაში; არის თუ არა გზა, რომელიც მსგავსია ყველა მუსიკის, ყველა მუსიკალური კულტურისათვის; და არის თუ არა რაღაც საერთო მახასიათებლები თუ თავისებურებები, რომლებიც ყველა მათგანს ახასიათებს?

პირველი, ეს მუსიკის ჟღერადობაა, დამყარებული, რა თქმა, უნდა, არასრულყოფილ მონაცემებზე. ყველა კულტურას აქვს სიმღერა და (ზოგჯერ მეტად მარტივი) ინსტრუმენტული მუსიკა. ვოკალური მუსიკის უმეტესობაში მთავარი მელოდია შედგება დიდი სეკუნდების ჯაჭვისაგან. ინტერვალების საერთო ჩარჩო, რაღაც სამიდან ხუთ მეოთხედ ტონამდე, ნამდვილად წარმოადგენს მსოფლიოს უზარმაზარი რაოდენობის მელოდიის განვითარების საფუძველს. ნახევარი ან მეოთხედი ტონების თანმიმდევრობა იშვიათია, ისევე, როგორც ტერციებითა და კვარტებით (რომელთაც აქა-იქ ვპოულობთ *ანდებისა* და *პაპუასების* მუსიკაში).

კულტურათა უმრავლესობაში ჟღერადობას დასასრულისკენ დადაბლების ტენდენცია აქვს, მაგრამ იგივე არ ხდება დასაწყისში. ყველა მუსიკა იყენებს შიდა გამეორებას და ყველას აქვს რიტმული სტრუქტურები, რომლებიც ბგერების გრძლიობებსა და დინამიკურ მახვილებს შორის განსხვავებას ემყარება. ყველა ზემოთ ნახსენები თავისებურება უნივერსალიაა იმ თვალსაზრისით, რომ თითქმის ყველგან გვხვდება. მაგრამ ისინი მნიშვნელოვანი უნივერსალიები არიან სხვა თვალსაზრისითაც: ისინი არ უნდა იყვნენ წარმოდგენილი იმიტომ, რომ მუსიკა არსებობს და, ამდენად, არ არიან უბრალოდ მუსიკის დეფინიციის ნაწილი. მაგალითად, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მუსიკალური სისტემა, რომელიც მხოლოდ წმინდა კვარტებს, ან მხოლოდ თანაბარი გრძლიობის ნოტებს იყენებს; მაგრამ ასეთი მუსიკა არ არსებობს. ეჭვგარეშეა, რომ ადამიანებმა გადაწყვიტეს, – ან ისე განვითარდნენ, – რომ არა მარტო შეექმნათ, არამედ მსოფლიოს მუსიკათა მრავალი ვარიაციის მიუხედავად, განსაკუთრებული გზით შეექმნათ მუსიკა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეექმნათ უნივერსალური გრამატიკის ან მუსიკის სინტაქსის გარკვეული სახეობა, შესაძლოა, რაღაც ენის მსგავსი.

რთულია მუსიკის კონცეპტუალიზაციასა და მუსიკალურ ქცევაში უნივერსალიების გამიჯვნა, თუმცა, ნება მომეცით, ვცადო. ცხადია, მათ შორის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს მუსიკის კავშირი ზებუნებრივთან. ყველა ცნობილ კულტურაში რელიგიური აქტივობა მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობს. მაკალესტერმა (McAllester, 1971: 380) მსგავსი რამ შენიშნა, როცა თქვა, რომ „მუსიკა ყველგან გარდაქმნის გამოცდილებას“. მეტიც, არსებობს მუსიკის, როგორც ხელოვნების, ისეთი კონცეფციაც, რომელიც შეიცავს კრეატიულობის განსხვავებულ ერთეულებს და რომლის იდენტიფიცირება შესაძლებელია მისი ადგილით რიტუალში, შემქმნელით ან შემსრულებლით, თხზულების ნომრით. ადამიანი, უბრალოდ, კი არ „მღერის“, არამედ მღერის რაღაცას, რასაც იდენტობა გააჩნია. ამგვარად, მუსიკა იქმნება არტეფაქტებისგან, თუმცა კულ-

ტურები განსხვავდებიან თავიანთ შეხედულებებში იმის შესახებ, თუ რა წარმოადგენს ასეთი არტეფაქტი. უნივერსალიების ამ კატეგორიაში შედის მუსიკის კავშირი ცეკვასა და მეტყველებასთან. მე არ მაგონდება კულტურა, რომელსაც არ აქვს მუსიკით თანხლებული რაღაც ცეკვა ან სიმღერა სიტყვების, პოეზიის გარეშე.

როცა განვიხილავთ ჩაკეტილ სისტემებს, ვრწმუნდებით, რომ მსოფლიოს მუსიკას აქვთ საერთო ნიშან-თვისებები. ესენია მუსიკალობის კონცეფცია, ტრადიციის მატარებელი მემკვიდრეობითობა, საბავშვო მუსიკის რეპერტუარის საყოველთაო განსხვავებულობა. ყოველ საზოგადოებაში ზღვარი გადის მუსიკალურ კრეატიულობაზე. ჟღერადობის გარკვეული ტიპი მიჩნეულია „შესაბამისად“, ხოლო სხვა – „შეუსაბამოდ“. მაგრამ, შესაძლოა, ყველა მუსიკას, აგრეთვე, ჰქონდეს ე.წ. „გარდამავალი ზონა“, ანუ ნაწარმოებების ჯგუფი ან, თუ გნებავთ, მუსიკალური ჟღერადობები, რომელიც მუსიკის ზღვარზე ან მის მიღმა არსებობს. ყველგან არიან თუნდაც შეზღუდული რაოდენობის ადამიანები, ტოლერანტული მათთვის მოუღებელი მუსიკის ქმნადობისადმი? თითქოს ყველა ტიპის მუსიკას გააჩნია თავის ფარგლებში შედარებით უჩვეულო მასალის დიდი რაოდენობა, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე მე-2 თავში, მათგან ნამდვილ მუსიკად მხოლოდ ზოგიერთი შეიძლება იქნას მიჩნეული. თანამედროვე დასავლურ კულტურაში ელექტრონული მუსიკის დიდი ნაწილი, მაღალ ღირებულებადაა მიჩნეული მისი მცოდნეებისგან, მაგრამ აბსოლუტურად არ გამოიყენება და მიუღებელია უმრავლესობისათვის. ძველი ამერიკული მუსიკა ჰომოფონიური იყო, მაგრამ აქა-იქ, კონკრეტული სოციალური მიზნებისთვის რამდენიმე პოლიფონიური ჟღერადობაც დაიშვებოდა (Keeling, 1992). ბახთანაც კი ზოგჯერ გვხვდება ტაბუდადებული წმინდა კვინტების პარალელიზმი. არატიპურ მასალას ხშირად აქვს გარკვეული განსაკუთრებული სოციალური გამოყენება და ფუნქცია. მაგრამ ყოველ რეპერტუარს აქვს „მეინსტრიმი“, ცენტრში კონცენტრირებული ე.წ. ერთიანი სტილი, რომელიც მოიცავს დიდი რაოდენობით მსგავს სიმღერებს. ასე, რომ მსოფლიო მუსიკაში შესაძლებელია შეგვხვდეს უნივერსალური ან, სულ ცოტა, ტიპური რეპერტუარული სტრუქტურა.

ნება მომეცით, პრაქტიკული ვიყო: უნივერსალიებზე მოსაუბრე ადამიანები, როგორც წესი, საქმეს არ იჭერენ შორეული კუნძულების იზოლირებულ საზოგადოებებთან, რომლებიც სხვებისგან განსხვავებულად აკეთებენ ყველაფერს, მათ მხოლოდ ის აინტერესებთ, რა არის მსოფლიო მუსიკის ნორმა, უპირატესად, რა არის საერთო. სხვათა შორის, ჩვენ, ასევე, შეგვიძლია გამოვიყენოთ „სტატისტიკური“ უნივერსალიების ცნება, რაც საშუალებას მოგვცემს თავი ავარიდოთ ისეთ კულტურებს, რომელებსაც არაფერი აქვთ საერთო ძირითად საყოველთაო ტენდენციებთან. უნივერსალიის „სტატისტიკური“ ტიპი, სხვების მსგავსად, არ არის დაკავშირებული ფიზიოლოგიურ ან აღქმით შეზღუდვებთან (Harwood, 1976: 525–28). ეს ცოტათი ემსგავსება მსოფლიოს საზოგადოებების მიერ მიღწეულ მუსიკალურ კონსენსუსს. აი, იმის მაგალითები, რაც სხვადასხვა ხალხის მუსიკათა უმრავლესობაშია გაზიარებული: არათანაბარი ინტერვალებისაგან შედგენილი ტეტრატონიკური და პენტატონიკური ბგერათრიგები, ხშირად მაჟორული სეკუნდებითა და მინორული ტერციებით; მამაკაცების, ქალებისა და ბავშვების მღერა ოქტავაში; სიმღერებისა და სხვა ნიმუშების სტროფული სტრუქტურა; ინსტრუმენტებში იდიოფონების გამოყენება, რომელთა ბგერად მექანიზმებს კურტ ზაქსი (Sachs, 1940: 63) უწოდებს მუსიკალური ინსტრუმენტების „უძველეს“ შრეს. სახეზეა, ასევე, საკუთრივ მუსიკოსობის კონცეფციაც, რადგან ყველა კულტურა აღიარებს მუსიკის სპეციალისტებს, რომელთაც, სხვადასხვა მიზეზის გამო – რელიგიური, ესთეტიკური, სოციალური, თუ ბიოლოგიური, – მუსიკა სხვებზე უკეთ იციან.

ჩვენ საკუთრივ მუსიკის დეფინიციის კომპონენტებიდან (მე-2 თავში) გადავდივართ მუსიკალური ჟღერადობის, მთლიანად მუსიკალური კულტურის თუ სხვადასხვა მუსიკის არსებით მახასიათებლებზე და, შემდეგ, მსოფლიო მუსიკის ტიპურ ნიშნებზე. ჩვენ ამაზე შეიძლება ვიფიქროთ, როგორც კონცენტრული წრეების ქსელზე. სამს-

ჯელოდ რჩება კითხვა: რა განაპირობებს ამ ფენომენს? მაგალითად, რატომაა, რომ არსებობენ სტატისტიკური უნივერსალიები? კაცობრიობის ფსიქოლოგიურმა და სოციალურმა მოთხოვნებმა – იქნება ყველაზე ზოგადი პასუხი – მაგალითად, სუთქვის ციკლის გავლენამ ინტონირების სიმაღლის კონტურების გავრცელებულ ტიპზე (Tierney, Russo, & Patel, 2011). არასწორხაზოვანი კულტურული ევოლუციის, ერთი შეხედვით, მისაღები თეორია, რომლისგანაც რამდენიმე საზოგადოებამ გადაუხვია, ბოლომდე სარწმუნო არ არის, რადგან, შესაძლოა, ის ბევრ ინსტანციაში იყოს გაყალბებული. უფრო სარწმუნოა ის არგუმენტი, რომ ადამიანური საზოგადოებების უმეტესობა ათასწლეულების მანძილზე პირდაპირ თუ ირიბ კავშირში იყვნენ ერთმანეთთან და არსებობს მუსიკის მხოლოდ ერთი სამყარო, ენის ერთი სუპეროჯახის მსგავსად, რომელმაც წარმოშვა სხვადასხვა ვარიანტი (Lyons, 1977: 145). თუ ეს ასეა, საინტერესო იქნება, მუსიკის მთელი სამყაროს სტრუქტურა გავიაზროთ, როგორც მაკროკოსმიური მუსიკალური რეპერტუარი, რომლის სტრუქტურაც არ განსხვავდება ზემოთ ხსენებული ინდივიდუალური საზოგადოებების მუსიკის სტრუქტურისაგან: ძირითადი ტენდენცია (რეპერტუარის უმრავლესობა ხასიათდება ისეთი სტატიკური უნივერსალიით, როგორიც პენტატონიკური ბგერათრიგია) და მასალის საზღვრები, რომელიც უმრავლესობის მიერ მუსიკად არც განიხილება – როგორც, მაგალითად, რაოდენობრივად მარტივი და აღმაშფოთებლად ექსპერიმენტული.

მუსიკა არ არის უნივერსალური ენა, მაგრამ მუსიკა არც ისეთი გაუგებარია, როგორც სხვადასხვა ენა. აღსანიშნავია, რომ სანამ ვიღაც აშკარად ლაპარაკობს უნივერსალიებზე და იყენებს გამოთქმას მსოფლიოს „მუსიკები“ („მუსიკის“ ნაცვლად) გეორგ ჰერცოგი (Herzog, 1939) – რომელიც დარწმუნებული იყო, რომ სხვადასხვა საზოგადოების მუსიკა უნდა შეგვესწავლა მათივე ტერმინოლოგიით და ინდივიდუალურად – „მუსიკის ენის“ ნაცვლად ამბობდა „მუსიკის დიალექტები“. მუსიკალური სისტემები, „მუსიკები“ არსებობენ, როგორც განცალკევებული ერთეულები. მაგრამ ისინი უფრო ადვილად ურთიერთობენ და გარკვეულწილად, უფრო ადვილად გასაგებია უცხოსთვის, ვიდრე სალაპარაკო ენები. მუსიკის უზარმაზარი მრავალფეროვნების მიუხედავად, გზა, რომელსაც ადამიანები სამღერად თუ დასაკრავად ირჩევენ, უფრო მსგავსია, ვიდრე შეიძლება წარმოვიდგინოთ. თუ როგორ გავიაზრებთ უნივერსალიების არსებობასა და ბუნებას, გარკვეული თვალსაზრისით, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას ვფიქრობთ მუსიკის წარმოშობაზე.

„მითოლოგია ცდება“

ამ სიტყვებით გააოცა კარგად გასწავლულმა კურტ ზაქსმა თავისი მკითხველები მუსიკის ისტორიის მიმოხილვის პირველსავე წინადადებაში: „მუსიკა არ არის გმირებისა და ღმერთების კეთილგანწყობისთვის გაღებული გულმოწყალე საჩუქარი... და ამდენად მცდარია, აქამდე მეტ-ნაკლებად მეცნიერულად მოწოდებული თეორიების უმრავლესობა... ისინი რომ სიმართლეს შეესაბამებოდნენ, შემორჩენილი იქნებოდა ადრეული კაცობრიობის სასიყვარულო სიმღერების ყველაზე პრიმიტიული ნიმუშები იოდლის სტილში; ან სასიგნალო ტიპის მელოდიები, ან რიტმული კოლექტიური შრომა რიტმული სიმღერებით. ასეთი რამ თითქმის არ მოგვეპოვება“ (Sachs, 1948: 1). (თუმცა, ამაში ასე დარწმუნებული აღარ ვარ). მოკლე პარაგრაფში პატივცემული ზაქსი არ განიხილავს თეორიული ლიტერატურის უდიდეს ნაწილს, აგრეთვე, ბიოლოგებისა და ფსიქოლოგების კვლევებს და ამტკიცებს, რომ ეთნომუსიკოლოგებს, როგორც მსოფლიოში შემორჩენილი მუსიკის საუკეთესო მცოდნეებს, შესწევთ უნარი თქვან, თუ საიდან მოდის მუსიკა და რას წარმოადგენდა ის დასაბამიდან.

ზაქსი საყვედურობდა მე-19 საუკუნის ზოგიერთ მეცნიერს, თავიანთი სფეროების გამოჩენილ წარმომადგენლებს, მათ შორის, სოციალური მეცნიერების პიონერს ჰერბერტ სპენსერს, კომპოზიტორ რიჰარდ ვაგნერს, ეკონომისტ კარლ ბიუხერს, ფსიქო-

ლოგ კარლ შტუმპფს და, რა თქმა უნდა, ჩარლზ დარვინს, – რომელთაც თავიანთი შეხედულებები მუსიკის წარმოშობის შესახებ გამოთქვეს ჯერ კიდევ არსებული უძველესი მუსიკის საკმარისი ცოდნის გარეშე. ამ მეცნიერებს აინტერესებდათ, რატომ გაჩნდა მუსიკა, მაშინ როცა ზაქსს ადრეული ადამიანური მუსიკის ბუნების დადგენა უნდოდა.

ლიტერატურა მუსიკის წარმოშობის შესახებ ხშირად ერთმანეთში ურევს საკითხებს, რომლებიც, წესით, ცალკე უნდა განიხილებოდეს; მაგალითად, არ მიჯნავენ წარმოშობისა და მისი განვითარების შემდეგ ეტაპს, ან მუსიკასა და არამუსიკას. ასევე, კვლავ მნიშვნელოვან საკითხად რჩება მუსიკის განსაზღვრა. ჰოკეტი[2] (Antilla, 1972: 26) გვაძლევს ცხოველთა კომუნიკაციის მთელ რიგ მახასიათებლებს და ხაზს უსვამს, რომ მათგან მხოლოდ ზოგიერთი ახასიათებს ადამიანის მეტყველებას. დიდი ხანია, ცნობილია, რომ ცხოველები (მათ შორის, ანთროპოიდები) ურთიერთობენ ერთმანეთთან, ზოგჯერ ბგერებითაც, მაგრამ ადამიანების ბგერადი კომუნიკაცია უნდა გამოიყოს ყველა დანარჩენისგან და განისაზღვროს იმნაირად, როგორც ამას ყველა ადამიანური ენის შემთხვევაში აკეთებენ. ამ განსაზღვრებიდან გამომდინარე, უნივერსალური თვისებები გამოიყენება ენების წარმოშობის შესახებ ლიტერატურაში (Anttila, 1972: 26-28; P. Lieberman, 1975, 1994: Stam, 1976). დამტკიცებულია, რომ ყველა ადამიანს აქვს საუბრის ფუნდამენტური უნარი და ყველა ენას აქვს გარკვეული საერთო თავისებურებები.

მუსიკალური უნივერსალიების განსაზღვრა უფრო რთულია, ვიდრე მათი ენაში დადგენა. მაგრამ მუსიკოლოგები, თუკი შეთანხმდებიან იმაზე, რა შეადგენს მუსიკას და არ იდავებენ მუსიკის განსაზღვრებაზე, შეიძლება, უკეთეს მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ, ვიდრე ლინგვისტები, როცა ისინი ცდილობენ იპოვონ ხიდი ენის წარმოშობასა და მის აწმყოს შორის. ყველა ენა მეტ-ნაკლებად კომპლექსურია და დაახლოებით, თანაბრად დაშორებული მისი წარმოშობიდან. ამ საკითხებს ლინგვისტები უფრო განიხილავენ ფსიქოლოგებზე, პრიმატოლოგებზე, პალეონტოლოგებზე, ფიზიოლოგებზე ანუ ადამიანის ტვინის შესწავლის ყველა მეცნიერებაზე დაყრდნობით და არა მისი ისტორიული გზის რეკონსტრუქციით. ასევე, ყველა მუსიკას გააჩნია სირთულის გარკვეული მინიმალური ხარისხი, მაგრამ განსხვავება წარსულ და თანამედროვე მუსიკის სირთულეებს შორის გაცილებით მეტია და ამაზე მსჯელობა, შესაძლოა, დაგვეხმაროს წარსულის შეცნობაში.

მაგრამ ამისათვის უნდა დავსვათ სამი კითხვა: რატომ წარმოიშვა მუსიკა? როგორი იყო ფაქტობრივი პროცესი, რამაც განაპირობა პირველად მისი გაჩენა? როგორი ბუნება ჰქონდა ორიგინალ ანუ პირველ, ანუ ადრეულ მუსიკალურ პროდუქტს? საკითხი ასე დასვა ჰორნბოსტელმა (Hornbostel, 1973; გამოქვეყნდა დაწერიდან 50 წლის შემდეგ), რომელმაც ერთმანეთისაგან გამიჯნა მუსიკის „დაბადება“ და „ადრეული ბავშვობა“. მუსიკის წარმოშობის შესახებ დისკუსიამ მრავალ ეთნომუსიკოლოგს გადაუწურა პასუხის მიღების იმედი, რის გამოც ბევრმა მათგანმა დაკარგა ინტერესი საკითხის მიმართ, დანებდა და ყურადღება და ენერგია ბევრად ადვილად გადასაჭრელი პრობლემებისკენ მიმართა. მე კი მინდა აღვნიშნო, რომ ეს მნიშვნელოვან საკითხად რჩება, უბრალოდ, იმიტომ, რომ იგი არსებობს. ეს არის ის, რაც ადამიანებმა უნდა იცოდნენ, ან, ყოველ შემთხვევაში, მოისმინონ დასაბუთებული ჰიპოტეზა ამის შესახებ.

ბარნეტი თავის ანთროპოლოგიურ კლასიკაში ინოვაციის შესახებ აღნიშნავს: „ინოვაციის დროს წარმოიქმნება შინაგანი კავშირი ანუ ორი ან მეტი ელემენტის ისეთი ნაერთი, რომელიც მანამდე ამ სახით არ არსებობდა“ (Barnett, 1953: 181). მისი აზრით, ადამიანები ვერ შექმნიან კულტურას არაფრისგან; ისინი იყენებენ უკვე არსებულ მასალას, ურევენ მათ, ქმნიან ახალ კომბინაციებს. თუ წარმოვიდგენთ, რომ მუსიკა იყო

[2] კომპოზიციის ტექნიკა, რომლის დროს მელოდიური ხაზი დაყოფილია ცალკეულ ბგერებად ან ბგერების ჯგუფებად, რომლებიც განაწილებულია სხვადასხვა ხმასა ან ინსტრუმენტში (რედ.).

რაღაც ახალი, ჩვენ უნდა დავინახოთ ის, როგორც მანამდე კაცობრიობის კულტურაში არსებული ელემენტების უნიკალური ნაერთი. მუსიკის წარმოშობის არსებული თეორიების უმრავლესობა ამ იდეის გარშემო კამათობს. ამ საკითხზე კლასიკური ნაშრომების ავტორები ამტკიცებენ, რომ მუსიკა წარმოიშვა უკვე არსებული მასალისგან: ცხოველთა ხმები, მეტყველება, რიტმული აქტივობა. თუმცა აქვე ავითარებენ აზრსაც, რომ თუკი მუსიკა წამოვიდა ორგანიზებული ჟღერადობის არსებული სისტემიდან, ეს უნდა გაკეთებულიყო იმ დროის ადამიანებისათვის უკვე ცნობილი ჟღერადობების გამოყენებით.

მსჯელობის ამ ხაზს თუ მივყვებით, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ სავარაუდოდ, ადამიანის ან ადამიანამდელ ისტორიაში არსებობდა კომუნიკაციის სახე, რომელიც განახორციელებდა რაღაც მახასიათებლებს, დღეს რომ ჩვენ მუსიკას, ან ორივეს - მუსიკასა და ენას ვუწოდებთ. მაგრამ იმ საზოგადოებისთვის, რომელიც მას იყენებდა, ეს არ იყო „მუსიკა“ და, სრულიად შესაძლებელია, რომ ის, ჩვეულებრივად, არც დღეს აღიქმება ასეთად. იქნებ ის არც ჟღერდა ისე, როგორც მუსიკა, არ ჰქონდა ის თვისებები, რომელსაც, მიუხედავად მრავალფეროვნებისა, დღევანდელი სამყაროს მუსიკა იზიარებს. შესაძლოა, ეს, ასევე, არ განსხვავდებოდა იმისგან, რაც შემდგომში ენად ჩამოყალიბდა. ასე იყო თუ ისე, მუსიკას რაღაცნაირად სული შთაბერეს.

ფაქტობრივად, მსოფლიოს ბევრ საზოგადოებას აქვს საკუთარი იდეა, როგორ ან რატომ წარმოიშვა მუსიკა. იდეა, რომელიც მნიშვნელოვანია მათი მითოლოგიისა და კოსმოლოგიისათვის. *ბლექფუტი* ინდიელების მითის გენეზისი იძლევა პასუხს „რატომ“, მაგრამ არა „როგორ“: კულტურულმა გმირმა მუსიკა ადამიანებს მისცა იმისათვის, რომ მათ პრობლემების მოგვარებაში დახმარებოდა (Grinnell, 1920). ან კიდევ, ერთი სამხრეთ ამერიკელი ინდიელი ხალხის მიხედვით, ზებუნებრივმა არსებებმა ადამიანებს მუსიკა მისცეს იმისათვის, რომ მათ მოწესრიგებული საზოგადოება შეექმნათ (Smith, 1971). როგორც ზაქსმა თქვა, მითოლოგია – ინდიელებისაც კი – შეიძლება ცდებოდეს და კულტურის ისტორიის არქეოლოგიური შესწავლა საკმარისად შორს არ წასულა იმისათვის, რომ გვითხრას, რატომ შეიქმნა მუსიკა.

სანამ ტვინისა და ცხოველის კომუნიკაციის ევოლუციის საკითხებით დაკავებული ბიოლოგები მნიშვნელოვან აღმოჩენებს აკეთებენ, ეთნომუსიკოლოგების მთავარი საზრუნავი მუსიკის უნივერსალიების შესწავლა და იმის დადგენაა, არის თუ არა რაღაც, რაც საერთოა სხვადასხვა საზოგადოების მუსიკისთვის, რაღაც ისეთი საყოველთაო, რასაც ჩვენთვის აზრი ექნება და დაგვარწმუნებს, რომ ეს ყოველთვის ასე კეთდებოდა. ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაშიც არის რამდენიმე მსგავსი დებულება.

არსებობს თეორიები, რომლებიც მუსიკის წარმოშობას ვოკალურ კომუნიკაციას უკავშირებს და ამტკიცებს, რომ მუსიკა მეტყველების სხვადასხვა განსაკუთრებული ფორმიდან აღმოცენდა. ჰოპოთეზებს შორის უნდა გამოიყოს კარლ შტუმპფის მოსაზრება, რომელმაც ჯერ კიდევ 1911 წელს შემოგვთავაზა იდეა, რომ ადამიანებმა მუსიკა განავითარეს, როგორც ვოკალური სიგნალი, როგორც წინაენობრივი კომუნიკაციის ტიპი. შტუმპფმა დაადგინა, რომ ხანგრძლივი მაღალი ბგერები ბევრად უფრო შორს ვრცელდება, ვიდრე ჩვეულებრივი სალაპარაკო ხმა (Stumpf, 2012: 46-47; Nadel, 1930: 537); და სავსებით შესაძლებელია, რომ შორ მანძილზე ერთმანეთისათვის ხმის მიწვდენის საჭიროებამ ადამიანები მიიყვანა ისეთი სახის ხანგრძლივი ვოკალური ჟღერადობის გამოყენების აუცილებლობასთან, რომელსაც მუსიკის მსგავსად, გარკვეული სიმაღლე ჰქონდა. საკმაოდ ხანგრძლივი მყარი ბგერითი სიმაღლე შეიძლებოდა რამდენადმე ზუსტად გაემეორებინა მსმენელს და დასაბამი მისცა უნისონურ შესრულებას, რაც, პრაქტიკულად, მთელი ჩვენთვის ცნობილი მუსიკის მთავარი მახასიათებელია. თავის კლასიკურ ნაშრომში შტუმპფი (2012: 34–43) განიხილავს, აგრეთვე, სხვადასხვა გავრცელებულ თეორიას და გვთავაზობს იდეას მუსიკისა და ენის საერთო წარმომავლობის შესახებ.

შტუმპფის ჰოპოთეზები, შესაძლოა, ბევრად მიმზიდველია, ვიდრე კარლ ბიუხერისა (Bucher, 1902: 364), რომლის თანახმად, ადამიანებმა აღმოაჩინეს რიტმული მუშაობის ეფექტურობა და განავითარეს მუსიკა, რომელიც მათ დაეხმარებოდა. ჩვეულებრივ, ჯგუფური რიტმული მუშაობა შრომის სიმღერების ან დასარტყამი საკრავების თანხლებით, გეოგრაფიულად არ არის ფართოდ გავრცელებული. მაგრამ მუსიკისა და ცეკვის ახლო კავშირი, რასაც ყველგან ვხვდებით, სავარაუდოდ, სარწმუნოს ხდის იდეას, რომ რიტმი და ფიზიკური მოძრაობა მუსიკის შემქმნელი იმპულსია.

მივადექით „რატომისა“ და „როგორის“ საზღვარს და მივუახლოვდით ნადელის მოსაზრებას: მან ხაზი გაუსვა მუსიკისა და რელიგიის მჭიდრო კავშირს ყველა კულტურაში, ასევე, რიტუალების მუსიკალურობის სერიოზულ და ფორმალურ ასპექტებს და გამოთქვა ჰიპოთეზა, რომ მუსიკა წარმოიშვა, როგორც ზებუნებრივთან ურთიერთობის დამყარების განსაკუთრებული საშუალება, მეტყველების რაღაც მთავარი მახასიათებლების, თუმცა მისგან განსხვავებულის, გამოყენების გზა (Nadel, 1930, 538_44). ძნელი სათქმელია, როგორ იყო, რომ ვიღაც ვოკალურ მუსიკაში ხედავდა ამ საჭიროების დაკმაყოფილების გზას. სავარაუდოდ, ის რაღაც, საიდანაც მუსიკა უნდა „შექმნილიყო,“ ასევე, მისაწვდომი იყო საზოგადოებისთვის – დარვინის მიხედვით, მუსიკის პირველი ნიმუში იყო ძახილი, მისი გამოყენება დიდ მანძილზე ურთიერთობისთვის, ძლიერ ემოციური მეტყველება, რომელიც სხვაგვარად ჟღერს, ვიდრე ჩვეულებრივი საუბარი. მსჯელობა გვარწმუნებს, რომ სიმღერის შესწავლის უნარი, შეიძლება, უკვე შორს არ იყოს. სპეციფიკური და მნიშვნელოვანი განსხვავება მეტყველებასა და სიმღერას შორის უნდა გაჩენილიყო და, ნადელის აზრით, ამან ხელი შეუწყო ურთიერთობის განსხვავებულობას ჩვეულებრივ ადამიანებსა და ზებუნებრივ არსებებს შორის.

რასაკვირველია, ვერასოდეს გავიგებთ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ მითოლოგიაში არსებობს ბევრი მაგალითი, რომლებიც გვიყვებიან მუსიკის წარმოშობაზე ზებუნებრივებთან და მათ შორის ურთიერთობის საჭიროების გამო. ლეანე ჰინტონმა (Hinton, 1967-68) *ჰავასუპაის*[3] ტომის მითოლოგიის შესახებ თავის ანგარიშში აღნიშნა, რომ აქ ადამიანების გაჩენამდე ზებუნებრივი არსებები მუსიკით ერთიერთობდნენ ერთმანეთთან. *ბლექფუტი* ინდიელებისთვის ზებუნებრივის არსებობის ნიშანი სიმღერაა, გამოცხადებული არამიწიერი მფარველი სულების მიერ შესრულებული. სხვადასხვა კულტურაში (Laade, 1975) მუსიკა ზებუნებრივთა ენაა და სულები მას ადამიანებს აძლევენ, როგორც არამიწიერთან მიახლოების შესაძლებლობას. ასეთი მითები ემსახურებიან ადამიანური სამყაროს ახსნას, მაგრამ მათ შეუძლიათ სიმბოლურად განაზოგადონ, რას აკეთებდნენ ადამიანები და რატომ გამოიგონეს მუსიკა. მითოლოგია, შეიძლება, სულაც არ ცდება.

კონკურენტი დავაშინოთ, თუ მტრის ურდო დავატეროროთ?

დაახლოებით 1960–95 წლებში, მას შემდეგ რაც რამდენიმე ეთნომუსიკოლოგი შეეცადა გამოეკვლია მუსიკის წარმოშობა, მე-20 საუკუნის მიწურულს საკითხისადმი ინტერესი კვლავ აღდგა. ჩემი ქრონოლოგიით, მოტივაცია მოდიოდა სამი მიმართულებიდან, – რა ედო საფუძვლად მუსიკის წარმოშობას, მუსიკის წარმოშობის მომენტი და უადრესი მუსიკა, – თუმცა უახლესი ლიტერატურა, ძირითადად, ლაპარაკობს პირველის, მუსიკის საჭიროების შესახებ. ნათელია, რომ ეს საკითხი ცხარე დისკუსიის საგანი გახდა მეცნიერებს შორის. ზოგიერთი მათგანი (Sacks, 2008: 28–30) მუსიკისა და ენის წარმოშობას ერთმანეთთან აკავშირებს და მათ ბიოლოგიური ევოლუციის შედეგად მიიჩნევს; სხვები, რომლებიც კომუნიკაციის ამ ორ ფორმას შედარებითი მეთოდით იკვლევენ (Patel, 2008: 400), ამტკიცებენ, რომ „მუსიკა არ უნდა იყოს ბიოლოგიური ადაპტაციის საშუალება“, მაგრამ ენას ხედავს, როგორც ადამიანის ბიოლოგიის

[3] ამერიკელი ინდიელების ტომი (რედ.).

ნაწილს, ხოლო მუსიკას (მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკის შექმნა დამოკიდებულია ჩვენს ბიოლოგიაზე), როგორც კულტურის არსობრივ ასპექტს.

სხვადასხვა სფეროში არსებული კომუნიკაციის სისტემების კვლევის მიმართ ბიოლოგებისა და ფსიქოლოგების გაზრდილი ინტერესიდან შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნები. უნდა ვაღიარო, რომ ეს, აღტაცებასთან ერთად, იწვევს გარკვეულ ეჭვს. ამ მეცნიერთა ინტერესი მიმართულია მომღერალი ჩიტების, კუზიანი ვეშაპებისადმი და გიბონის მაიმუნებისადმი. ამ ნაირსახეობათა მთელი ჟღერადობა შეიძლება დავუკავშიროთ ან შევადაროთ ადამიანების მუსიკას. მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ეს ჟღერადობა ჩვენ მიერ აღიქმება მუსიკად, არ ნიშნავს, რომ მათი ფუნქციონირება ჩვენს საზოგადოებაში მუსიკის ფუნქციონირების მსგავსია. ჰგავს თუ არა ცხოველთა ურთიერთობის ეს ფორმა ადამიანების ენას? განა ის, როგორც ურთიერთობენ ისინი ერთმანეთთან, არ არის იმაზე მეტი, რასაც ადამიანები ლაპარაკისას აკეთებენ? თუ ეს ასეა, ზემოთ აღნიშნული ზოგიერთი ნაირსახეობა იყენებს ორ განსხვავებულ ჟღერადობას კომუნიკაციისთვის, რაც შეიძლება მიჩნეულ იქნას ენისა და მუსიკის ანალოგად. ცხოველთა კომუნიკაციის შემსწავლელი მეცნიერები, როგორც წესი, გაურბიან იმის მტკიცებას, რომ ეს შეიძლება იყოს ადამიანების მუსიკის ევოლუციური წინამორბედი. სავარაუდოდ, ცხოველთა სამყაროს სპეციფიკური, განსაკუთრებული ჟღერადობა – თუკი მეცნიერები შეძლებენ მის გაშიფვრას – შეიძლება, რაღაცნაირად, განვიხილოთ, როგორც, დაახლოებით, ადამიანური მუსიკის პირველადი ფუნქცია.

შემდეგი მოტივაცია მომდინარეობს ფსიქოლოგებისა და ლინგვისტების კვლევებიდან, რომლებიც ემყარებიან ტვინისა და მისი ევოლუციის შესწავლას და, ამასთან, უკავშირებენ მას მუსიკის საბაზო სტრუქტურას; ასეთი მიდგომა ახლოს დგას ჩომსკის[4] ლინგვისტიკასთან, რომელიც გვთავაზობს იდეას ენათა შორის არსებული საერთო თვისებების შესახებ, დაკაშირებულს ტვინის ბიოლოგიურ მახასიათებლებთან. ისევე, როგორც ენა და მეტყველება ადამიანის ფიზიოლოგიის „თანდაყოლილი“ უნარია, ასევე, მუსიკა არის უნივერსალურად ადამიანური და, ამდენად, ბიოლოგიური მახასიათებელი. ამ მოსაზრების მიხედვით, მუსიკა ყოველთვის იყო კაცობრიობის ნაწილი. იდეა იმის შესახებ, რომ მუსიკა კაცობრიობის ფუნდამენტური საფუძველია, ფართოდ არის მიღებული მუსიკოსებისა და მუსიკის მოყვარულთა მიერ.

სამწუხაროდ, მესამე მოტივაცია ყველაზე საკამათოა და დიდ წინააღმდეგობას აწყდება. მიჩნეული იყო, რომ ადრეულ ხანაში მუსიკა ადამიანების მიერ მშვიდობიანად რაღაცის ერთად კეთების სურვილიდან დაიბადა – მოწოდება დასაწყვილებად, ღმერთთან საუბარი, შორ მანძილზე კომუნიკაცია, ერთად ნაყოფიერი მუშაობა. ახლა, როცა ცხოველთა ურთიერთობის მცოდნეთაგან ბევრი რამ შეიტყო, ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ მუსიკა ატარებდა ინდივიდუალური და ჯგუფური შეჯიბრის ფუნქციას. გიბონის მაიმუნები და ჩიტები და, ვინ იცის, იქნებ ვეშაპებიც, როგორც ჩანს, ქმნიდნენ „თავიანთ“ მუსიკას იმისათვის, რომ მიეზიდათ განსხვავებული სქესის მეწყვილე და დაეცვათ ტერიტორია. მათ მსგავსად, უძველესი დროის ადამიანებიც, შესაძლოა, ასევე, იზიდავდნენ საწინააღმდეგო სქესს, – ჟღერადობის კომპლექსური სტრუქტურების მეშვეობით, რაც მოითხოვდა კუნთოვან ძალისხმევას, აგრეთვე, გამომგონებლობას, მეხსიერებასა და გამძლეობას – იმის საჩვენებლად, რომ ისინი არიან საკმარისად ენერგიული, მოქნილი, ინოვაციური, აქვთ წარმოსახვა და უნარი, დაიცვან ახალგაზრდები და შთამომავლობას გადასცენ გადარჩენისთვის საჭირო კონკურენტუნარიანი და წარმატებული ᲓᲜᲐ-ი. ბიოლიოგი ჯეფრი მილერი განიხილავს (Miller, 2000a: 349-56; 2000b) სქესობრივ მეწყვილესთან ფიზიკური შესაბამისობის ან მოწინააღმდეგის დაშინების მექანიზმს. ცხადია, მსჯელობის ამ ხაზს მივყავართ დარვინთან, რომელმაც,

[4] ნოამ ჩომსკი – (დ.1928) ამერიკელი ლინგვისტი, ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, ორიგინალური ლინგვისტური თეორიის შემქმნელი, უწოდებენ „თანამედროვე ლინგვისტიკის მამას“ (რედ.).

მართალია, მოკლედ, მაგრამ რამდენჯერმე დაწერა მუსიკის შესახებ. მისი ყველაზე პოპულარული ციტატა (Darvin, The Descent of Man,[5] 1871) ახასიათებს მუსიკას, როგორც ძალისა და სიმარდის გამოხატვის საშუალებას, ერთი მხრივ და, სექსუალური მიმზიდველობის სიმბოლოს, მეორე მხრივ: „სავარაუდოდ, ადამიანთა მოდგმის შემქმნელები, ქალი იქნება თუ კაცი, თუ ორივე სქესის წარმომადგენლები, ორმხრივი სიყვარულის არტიკულირებული ენით გამოხატვამდე, ერთმანეთის მოხიბლვას მუსიკალური ტონებითა და რიტმებით ცდილობდნენ“.

ეს არის როგორც სექსუალური მიზიდულობის, ასევე, შეჯიბრის საკითხი. მაგრამ შეჯიბრი, ასევე, სხვა ჰიპოთეზის საფუძველი გახდა: თუ ისეთ ჯგუფებს, როგორიც იყო ტომები, კლანები და სხვ., შეეძლოთ, ძალა მუსიკით ეჩვენებინათ – ყვირილით, სიმღერით, იოდლით, ღმუილით, დასარტყამზე დარტყმითა და ხმაურით – და შეეშინებინათ მეზობელი ჯგუფები ან მტრის ურდოები, მაშინ ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო მუსიკის სარწმუნო დასაბამი. მაგრამ, მუსიკის მშვიდობიან საქმიანობასთან კავშირის ნაცვლად, ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ გვაქვს მუსიკა, როგორც ომისა და კონფლიქტის წყარო. უნდა ვთქვა, რომ ჩემთვის გარკვეული აზრი აქვს ორივე მოსაზრებას, რომლებშიც შეჯიბრი, როგორც მუსიკის წყაროა წარმოდგენილი. მუსიკა ყოველთვის გაღელვებს; ის ყოველთვის არის იქ, სადაც შეჯიბრი და კონფლიქტია რიტუალიზებული. მაგრამ „შეჯიბრების“ თეორიის საწინააღმდეგოდ, შესაძლებელია, რომ მუსიკა ჩაისახა სხვა – კულტის თაყვანისცემის ან ინდივიდებისა თუ კოლექტიური გაერთიანების – გზით.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ (და ეს ის არის, რაც მე მჯერა, ამიტომ უკეთესად განვმარტავ), ვფიქრობ რომ ყველაფერს, რასაც მუსიკის ქვეშ ვაერთიანებთ – ვირტუოზული სოლო შესრულება წინაპრების მიერ (სხვასთან ერთად, გოგონებთან შეხვედრის შესაძლებლობა), ან ღვთისმსახურთა საგალობლები ღმერთთან (ან ღმერთებთან) ურთიერთობისთვის, იავნანა, რომელიც დედებს შვილებთან აკავშირებდა, საგუნდო სიმღერები, რომლებიც გვაგრძნობინებდნენ, რომ ერთიანი ჯგუფის წევრები ვართ, მარში, რომელიც ბრძოლისთვის გვამზადებდა და მტრის ცხენების დამაფრთხობელი საყვირები – თითოეულს თავისი საწყისი აქვს, ალბათ, ბიოლოგიაში და, უეჭველად, კულტურაშიც. მაგრამ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხში – ასე შეიძლება ვუწოდოთ – მუსიკალური ჟანრები არ აღიქმება მხოლოდ კომუნიკაციის ფორმად. მხოლოდ ზოგიერთ კულტურაში გაერთიანდნენ ისინი ერთი ტერმინის – მუსიკის ქვეშ. თუ ეს ასეა, ვვარაუდობ, რომ მუსიკის წარმოშობას მრავალი წინაპირობა ექნებოდა და, შესაძლოა, ის ენის ჩამოყალიბებასაც უსწრებდა წინ; მაგრამ მუსიკის დღეს მიღებული იდეა, ნამდვილად, უფრო გვიანი წარმოშობისაა და მოითხოვს ისეთი ტიპის აზროვნებას, რომელიც აერთიანებს ვოკალური კომუნიკაციის რამდენიმე, თავიდანვე განსხვავებულ ფორმას.

ჭეშმარიტად უძველესი მუსიკა

აქ შემოგთავაზებთ უმნიშვნელოვანეს მოსაზრებას იმაზე, თუ რატომ გაჩნდა და განვითარდა მუსიკა. მაგრამ, თუ ჩვენ შემოგთავაზებთ მიზეზებს მუსიკის წარმოშობისა და მისი კონცეპტუალიზაციის, როგორც რაღაც განსხვავებულის შესახებ, მაშინ ნამდვილად ვერ გვექნება ნათელი წარმოდგენა იმ პროცესზე, რომლის შედეგადაც იგი შეიქმნა. ჩვენ იგივე პრობლემა გვაქვს, როცა გამოვყოფთ, ზოგადად, შექმნის პროცესს: გვიძნელდება მთლიანი პროცესის აღწერა. როცა ვაწყდებით რაღაც ახალს, იქნება ეს ტექნოლოგია თუ ხელოვნების ნიმუში, ჩვენ ხშირად ვხედავთ, რატომ შეიქმნა ის, ვხედავთ საჭიროებასა და კონტექსტს, რომელმაც შესაძლებელი და აუცილებელი გახადა მისი შექმნა. ასევე, შეგვწევს უნარი გავაანალიზოთ პროცესის ადრეული ეტაპები, დავახასიათოთ პრიმიტიული ორთქლის მანქანა, ნახატის ესკიზები, ან ბეთჰოვენის სანოტო რვეულები. მაგრამ, როგორ მიდის ადამიანი იმ პირობებიდან, როცა

[12] *ადამიანის წარმოშობა* (რედ.).

შესაძლებელი ხდება რაღაცის შექმნა, იმ ეტაპამდე, როცა პროდუქტი უკვე არსებობს, თუნდაც წინასწარი, ელემენტარული ფორმით – შესაძლოა, არის ის კითხვა, რომელსაც ზუსტად ვერ უპასუხებ.

ჩვენ შეგვიძლია გავაანალიზოთ ცვლილებები ტრადიციული მეთოდით – შევისწავლოთ პროცესი თანმიმდევრული და სტატიკური სტრუქტურების მეშვეობით. თუ არ ვიცით, როგორ იცვლება მუსიკა, ალბათ, შეგვიძლია აღვწეროთ ცვლილების ეტაპები. პატარა უბრალო მაგალითი: ჩვენ შეგვიძლია გავარკვიოთ, რომ გარკვეულ მომენტში ხალხური სიმღერა არსებობს A ფორმით; შემდეგ ეტაპზე, სიმღერის დასაწყისში ბგერათრიგი შეივსო ინტერვალით, რის გამოც იგი B ფორმით მოგვევლინა; შემდეგ სიმღერის კადენციამ, ასევე, მოუმატა ახალი შემავსებელი ტონი და მივიღეთ C ფორმა. სახეზეა მნიშვნელოვანი ცვლილება და ჩვენ ვხედავთ, დაახლოებით, როგორ იმუშავა ამან. ახლა წარმოვიდგინოთ მსგავსი სქემა მუსიკის პრეისტორიულ ხანაში და მივმართოთ მისი წარმოშობის თეორიას, რომლის თანახმად, ადამიანებს ერთ დროს ჰქონდათ ურთიერთობის ფორმა, რომელიც ემყარებოდა ენისა და მუსიკის ელემენტებს. მე ძალიან ბუნდოვნად გამოვთქვი იდეა ადრეული კომუნიკაციის ასეთი წინა-ენობრივი და წინა-მუსიკალური ფორმების შესახებ (Nettl, 1956: 136) და შედარებით ახლახან ამ იდეამ მკაფიო კონტურები შეიძინა მითენის შრომაში (Mithen, 2005: 172). მან შემოგვთავაზა აკრონიმი HMMMM, „ჰოლისტური, მართული, მულტი-მოდალური, მუსიკალური და მიმეტიკური“ კომუნიკაციის ფორმის დასახასიათებლად. ჟღერადობა შეიქმნა, ჩვენ არ ვიცით რას წარმოადგენდნენ ისინი, მაგრამ ხმოვნები და თანხმოვნები, ანუ ის ელემენტები, რომლებიც დღეს ენის არსებით ნაწილად არიან მიჩნეული, არ გამოიყენებოდა. სიმაღლე, ხანგრძლივობა, მახვილი არსებობდნენ, მაგრამ მყარი სიმაღლის შენარჩუნების ტექნიკა, დღეს მუსიკის უნივერსალურად არსებით იდეად მიჩნეული, მხოლოდ შემთხვევით ჩნდება.

მუსიკის წარმოშობის პრობლემებისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის უმეტესობა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის შედარებით ადრეული პერიოდიდან მოდის. 1970-იან წლებში უნივერსალიების ანთროპოლოგიური კვლევები, რომელთა ნაწილი ეხებოდა ენის წარმოშობას (P. Lieberman, 1975; Stam, 1976), ისევე, როგორც კვლევები მუსიკის ფსიქოლოგიასა და ინტერკულტურული ურთიერთოებების სხვა ფორმებში (მაგალითად, Osgood, May & Miron, 1975), კვლავ მოექცა მეცნიერთა ინტერესების ორბიტაში. ბლექინგი (Blacking, 1973: 55, 58), რომელიც ცდილობდა თავი აერიდებინა ევოლუციონისტური მიდგომისთვის, ამ საკითხზე მსჯელობისას შეეცადა ისტორიული თანმიმდევრობის აღდგენას: „მუსიკის წარმოშობასთან დაკავშირებით, ყველაზე მეტად, ის საკითხები მაწუხებს, რომლებზეც პასუხები მათი შემქნელების ფსიქოლოგიაში, კულტურულ-სოციალურ გარემოსა და, ასევე, იმ პროცესების ერთობლიობაში მოიპოვება, რომლებიც ჟღერადობის მოდელებს წარმოქმნიან“. ბლექინგმა შემოგვთავაზა ორი ალტერნატიული პროცესი: მუსიკის შექმნის ყოველი აქტი მისი თავისებური დაბადებაა, რომელშიც მუსიკის წარმოშობის ზოგადი კანონზომიერებები შეიძლება დავინახოთ, რაც გვეხმარება ნათელი მოვფინოთ ადრეულ, საწყის ეტაპს. აგრეთვე, ადამიანის ქცევები საკმარისად უნიფიცირებული და ისტორიულად მყარია. საკუთარი თავის ფსიქოლოგიურმა წვდომამ მას შეიძლება ბევრი რამ უთხრას კაცობრიობის განვითარების ადრეული ეტაპის შესახებ.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ბლექინგი გვთავაზობს შევცვალოთ ერთი ტიპის ვარაუდი მეორეთი. ერთადერთი რამ, რაც, როგორც ჩანს, მას მუსიკის წარმოშობის შესახებ ძველ თეორიებში აწუხებდა, იყო ის, რომ ისინი არაფერს გვეუბნებოდნენ უძველესი პერიოდის ადამიანების გარემოზე რეაქციის შესახებ, რამაც, ფაქტობრივად, მუსიკის განვითარება განაპირობა. ის, ასევე, ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს „მსოფლიო მუსიკის“ ეტაპების აღდგენის ტენდენციას (Blacking, 1973: 55-56). იმის მიუხედავად, ვეთანხმებით ბლექინგს თუ ვცდილობთ ჩავწვდეთ პრობლემებს, უნდა გვახსოვდეს, რომ

რასაც ვაკეთებთ, მხოლოდ სპეკულაციაა.

ეჭვგარეშეა, რომ, როგორც ბლექინგი ამბობდა, „ყოველ სტილს აქვს თავისი ისტორია; და აწმყოში მდგომარეობა წარმოადგენს მხოლოდ განვითარების ერთ ეტაპს“ (იქვე). რთულია იმ ფაქტის დაჯერება, რომ მუსიკა გამოგონებულია, თუ გნებავთ, მრავალჯერ; რომ ყოველი „სტილი“ უწყვეტ ხაზად მიდის უკან, დამოუკიდებელი პროცესების ურიცხვი რაოდენობის გამოგონების აქტისკენ. ჩემთვის უფრო მისაღებია, მჯეროდეს, რომ მუსიკა იყო გამოგონილი და შექმნილი ერთხელ ან რამდენჯერმე; და შემდეგ ყველა არსებული მუსიკალური სტილი, საბოლოოდ, ცალ-ცალკე, თავისივე განვითარების ეტაპებს შიგნით, აღმოცენდა ერთ-ერთი ამ საფუძვლიდან. სხვათა შორის, მუსიკის წარმოშობის შესახებ არსებული ძველი თეორიები არ არის სწორხაზოვანი. მიუხედავად ამისა, ზაქსი არ მიდის ბლექინგივით შორს, ანუ არ მსჯელობს მუსიკის წარმოშობაზე თავისთავად, ის განიხილავს ორ გზას, საიდანაც მუსიკა წამოვიდა: მეტყველება და ემოცია და, შესაბამისად, მიღებულ სტილებს ლოგოგენიკურს და პათოგენიკურს[6] უწოდებს (1943: 41; 1962: 49-59) და, უძველესი მუსიკის ორ ტიპად დაღმავალ და ერთსაფეხურიან მელოდიას განიხილავს. ზაქსის მოსაზრებები შეიძლება მივიჩნიოთ იმ არგუმენტის წინამორბედად, რომელიც აღიარებდა მუსიკის დაბადებას ორი განსხვავებული გზით: 1. როგორც „შეწყვილებისთვის მომზადება“ – ჯეფრი მილერის შემოთავაზებით (Miller, 2000a, 2000b), ანუ ვირტუოზულობისა და „წარმომადგენლობითობის“ წინამორბედი, როგორც ტურინო აღწერს (Turino, 2000: 46-58) და 2. თანამონაწილეობის ფუნქცია, რომელიც მიზნად ისახავდა საზოგადოების გაერთიანებას ზებუნებრივი ძალისა და ადამიანების მტრების წინააღმდეგ.

აქ უკონფლიქტობაა საჭირო. ერთხელ გამოგონილი, მუსიკა თანმიმდევრულად და სწრაფად დიფერენცირდებოდა. სხვადასხვა ჯგუფი ავითარებდა მას თავისი სოციალური, ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად, საკუთარი ტექნოლოგიით და, შედეგად, ადამიანების სხვა ჯგუფებთან დასაკავშირებლად. ყოველ მუსიკას თავისი ისტორია აქვს და იმის გამო, რომ ისინი მუსიკის წარმოშობის დროიდან იწყება და თანაბრადაა დაშორებული მისგან, ყოველ მათგანს ერთნაირად ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ეს ისტორიები განსხვავებული გზით განვითარდნენ, ზოგი სხვაზე უფრო სწრაფად იცვლებოდა...

ბლექინგი, რა თქმა უნდა, მართალია – ჩვენ არ შეგვიძლია მუსიკის კლასიფიცირება უბრალოდ, განვითარების იმ კონკრეტული ეტაპების მიხედვით, რომელიც ყველამ გაიარა. დიახ, ისტორია ხანდახან მეტად უცნაურია; ვიღაცას შეუძლია ფაქტების აღდგენა, მაგრამ მათი ურთიერთდამოკიდებულებისა და მნიშვნელობის შეფასება თითქმის ყოველთვის ინტერპრეტაციის სფეროა. მუსიკის წარმოშობის შესწავლა ეთნომუსიკოლოგიური ინტერესის ლეგიტიმური ნაწილია.

და მაინც, როგორი იყო უძველესი მუსიკა? საკითხი ასაკის დადგენაა. თავის დროზე ყველა მუსიკა ჩაწერილი რომ ყოფილიყო, მაშინ, ყველაზე უძველესი წყარო, ცხადია, უძველესი მუსიკალური ნაწარმოები იქნებოდა. მუსიკის საფუძვლებისადმი გაზრდილი ინტერესის კონტექსტში საინტერესო იქნებოდა მუსიკალური კულტურების არქეოლოგიისა და მისი ერთ-ერთი სფეროს – არქეომუსიკოლოგიის შესწავლა (Hickmann & Hughes, 1988). ეს სფერო, უმეტესწილად, დაკავშირებულია საკრავებთან, რომელთა როლი მუსიკის წარმოშობაში გაურკვეველია. არა მგონია, ვინმეს ეჭვი ეპარებოდეს, რომ ინსტრუმენტულ მუსიკას რაღაც სიმღერის მსგავსი უსწრებდა წინ. მაგრამ, ვინ იცის, რამდენად ადრე ჩამოყალიბდა ჟღერადობის სხვადასხვა ფორმა კაცობრიობის მიერ? ნამდვილად იქნება ინსტრუმენტები, რომლებიც, შესაძლოა, ადამიანის გაჩენამდეც არსებობდა: 1990-იან წლებში სლოვენიაში (Kunej, 1997) აღმოაჩინეს,

[6] ლოგოგენიკურია სტილი, რომელშიც სიტყვა დომინირებს მელოდიაზე, პათოგენიკური კი შედგება უხეში, პერკუსიული, არავერბალური ჟღერადობისაგან (რედ.).

სავარაუდოდ, უძველესი, დაახლოებით 40 ათასი წლის წინანდელი ნეანდერტანული ძვლის ფლეიტის ნაწილი.

თუ წარმოვიდგენთ, რომ ეს ფლეიტაა (განსხვავებული მოსაზრება აქვს გამოთქმული Mithen, 2005: 243) თითის დასადები სამი ხვრელით, რომელიც მიანიშნებს დიატონურ კილოზე, ჩვენ მაინც არ გვეცოდინება, რა ტიპის მუსიკას უკრავდნენ მასზე. ხუთიდან ათი ათასი წლით „ახალგაზრდა“ ფლეიტები ბევრად სარწმუნოდ ჩანან და ვირტუოზებმა შეძლეს დიდი შრომის ფასად აეთვისებინათ პენტატონიკური ხალხური ჰანგის „შესრულება“, მაგრამ ასე თითქმის ყველაფრის შესრულება შეიძლება თითქმის ნებისმიერ ინსტრუმენტზე.

ფაქტია, რომ ვერ ვამტკიცებთ, როგორი იყო პირველად შექმნილი მუსიკა. მაშინ, იქნებ, იმის თქმა მაინც შევძლოთ, რომელი მუსიკაა უფრო ახლოს არქაულთან. რამდენიმე მეცნიერი (Zachs, 1943; Stumpf, 1911; Wiora 1956, 1965; Grauer, 2006, 2011) დაინტერესდა მსოფლიოს უძველესი მუსიკის იდენტიფიცირების საკითხით და ერთობლივად შეთანხმდნენ, რომ მე-20 საუკუნის მუსიკაში შეიძლება გამოიყოს მისი უძველესი შრე. კერძოდ, გრაუერი ცდილობს გაყვეს კაცობრიობის უძველეს მიგრაციულ პროცესებს აფრიკიდან, აკვირდება დღევანდელი აფრიკელი ბუშმანებისა და პიგმეების სტილს და განიხილავს მათ დანარჩენი კაცობრიობის მუსიკის განვითარების საწყისად.

მცირე დიაპაზონის სიმღერების პლასტი, რომლებიც შედგება 3 ან 4 ტონისგან და გამოირჩევა მელოდიური ინტერვალების (ხშირად, დიდი სეკუნდის) სიჭარბით, მიჩნეულია უძველესი პენტატონიკური სისტემის საყოველთაო და შესაძლო წინამორბედად (Tran Van Khe, 1977). უპირველეს ყოვლისა, ეს არის მუსიკის სტილი, რომელიც შეადგენს შედარებით იზოლირებული ადგილობრივი საზოგადოების ტექნოლოგიურად უბრალო რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს, თუმცა შეიძლება შეგვხვდეს მსოფლიოს არც თუ ბევრი, მაგრამ ზოგიერთი სხვა ხალხის რეპერტუარშიც. მეორე მხრივ, რადგან ეს მუსიკა რეპერტუარის მხოლოდ მცირე ნაწილს შეადგენს, იგი ასოცირდება გარკვეულ სოციალურ კონტექსტთან და მოიცავს საბავშვო სიმღერებს, თამაშებს (მოზრდილებისთვისაც, მათ შორის), ძველ და შემორჩენილ აკრძალულ რიტუალებს, ასევე, შესაძლოა, გადმოცემებსა და ზღაპრებში ნათქვამ სიმღერებს. და მესამე: ამ მუსიკის სასიმღერო ფორმები მოკლეა და, ჩვეულებრივ, შედგება ვარირებულად ან მის გარეშე მრავალჯერ გამეორებული ერთი ან ორი ფრაზისაგან. დაბოლოს, ეს მუსიკა, უმეტესწილად, ვოკალურია.

აბორიგენული კულტურები, რომელთა რეპერტუარი უმეტესად ან მთლიანად ამ მარტივ სტილშია, მოიცავს, მაგალითად, შრი ლანკას *ვედას*, რომლის მუსიკაც აღწერა ფსიქოლოგმა უერთაიმერმა (Wertheimer, 1909-1910), მიკრონეზიის გარკვეულ ხალხებს (Herzog, 1936c). ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკის ზოგიერთ ინდიელ ტომებს, *იაჰის* ჩათვლით, *იშის* ხალხს (Nettl, 1965). მაგრამ, ვთქვათ უფრო მკაფიოდ: „სიმარტივე“ ვლინდება მუსიკის გარკვეულ პარამეტრებში, თუმცა ბევრ სხვა ასპექტში ეს მუსიკალური კულტურები საკმაოდ რთულია. ამრიგად, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მუსიკა დაიწყო მარტივი ბგერათრიგითა და ფორმით და თანდათან გართულდა. როცა ვლაპარაკობთ მეცნიერებზე, ვინც უადრესი ადამიანური მუსიკის იდენტიფიცირებას ცდილობს, უნდა ვახსენო ისიც, რომ ზოგიერთმა ეთნომუსიკოლოგმა ამ საკითხისადმი უფრო ფართო ინტერესი გამოამჟღავნა ჯერ კიდევ 1950-იან წლებამდე და ცდილობდა გამოევლინა ადრეული მუსიკის კონკრეტულ პირობებთან მისადაგებული სხვადასხვა შრე. შესაბამისად, იოსებ ჟორდანია (Jordania, 2006) ამბობს, რომ ერთდროული სეკუნდებისგან შედგენილი პოლიფონიის მარტივი ტიპი, შესაძლოა, ფართოდ იყო გავრცელებული, მაგრამ მოგვიანებით ჩანაცვლდნენ, ერთი მხრივ, უფრო რთული პოლიფონიითა და, მეორე მხრივ, განვითარებული მონოფონიით და შემორჩნენ მსოფლიოს იზოლირებულ ადგილებში. უფრო გვიანდელ გამოცემაში (2011) ის ამტკიცებს, რომ პოლიფონიური სიმღერა იყო უნივერსალური ანუ ადრეულ ადამიანურ ისტორიაში მე-

ტად ფართოდ გავრცელებული მოვლენა; მაგრამ ბევრმა, შესაძლოა, უმეტესმა კულტურებმა უარყვეს ან ნაკლები მნიშვნელობა მიანიჭეს მას თავიანთ რეპერტუარში. ეს თანმიმდევრობა შეესაბამება ლომაქსის აზრს (Lomax, 1967), რომლის თანახმად, უძველესი ეგალიტარული კულტურები, მათთვის დამახასიათებლია საგუნდო სიმღერით, ჩაანაცვლეს დიქტატორულმა საზოგადოებებმა, განვითარებული მონოფონიით. სხვა მაგალითი: რიჩარდ კილინგი (Keeling, 2012) მიიჩნევს, რომ ძველი სამყაროს ჩრდილოეთით და ამერიკის აბორიგენული ტერიტორიის იზოლირებულ ადგილებში გავრცელებული მარტივი სიმღერები, რომლებიც ცხოველებს პაროდირებენ, შესაძლოა, წარმოადგენდნენ მუსიკის უძველეს და ფართოდ გავრცელებულ შრეს.

მრავალრიცხოვანი თეორია ადამიანური მუსიკის უძველესი სტილისა და მარტივი მუსიკის ასაკის შესახებ, შეიძლება გავაკრიტიკოთ სხვადასხვა მოსაზრებით, მათ შორის, იმის გამოც, რომ სათანადოდ არ არის განხილული მარტივი ბგერათრიგის სასიმღერო სტილის განსხვავებები, ზოგიერთ კულტურაში სამი-ოთხი ტონისგან შედგენილი, ერთი შეხედვით, დახვეწილი ფორმალური სტრუქტურები. ნაკლები ყურადღება ექცევა რიტმის განვითარებას, ისევე, როგორც იმ შესაძლებლობის დაუშვებლობას, რომ მარტივ მუსიკას წინ უძღოდა რაღაც უფრო რთული. მე მახსოვს საუბარი ალან მერიამთან, რომელიც მუსიკის წარმოშობის ადგილს შეეხებოდა ამ წიგნის პირველ გამოცემაში, დაახლოებით 1978 წელს. მან თქვა: „რატომ წუხხარ? არასოდეს გვეცოდინება“.

მას შემდეგ ეს ინტერესი აღორძინდა და არაერთი მეცნიერი იკვლევს ამ თემას სხვადასხვა სფეროში. ჩემი აზრით, ეს დიდ სტიმულს აძლევს ეთნომუსიკოლოგებს, იფიქრონ „ევოლუციური ეთნომუსიკოლოგიის“ განვითარებაზე. ეთნომუსიკოლოგებს შეუძლიათ ხელი შუწყონ ინფორმაციის გავრცელებას მარტივი „მუსიკების“ არსებობის შესახებ, რომელიც შეიძლება უძველესი მუსიკის მსგავსი იყოს და განავითარონ იდეები მუსიკის კონცეფციის შესახებ ადამიანურ საზოგადოებაში, რითაც, შესაძლებელია, ეს საკითხი ინტელექტუალური წრეების საყოველთაო ინტერესის საგნად აქციონ. დაბოლოს, მიუხედავად იმისა, რომ მე მომწონს ჩემი იდეები მუსიკის მრავალჯერადი წარმოშობისა და უადრესი მუსიკის სტილთა მრავალფეროვნების შესახებ, უნდა ვაღიარო, რომ ჩვენ არასდროს გვეცოდინება ზუსტად და ვერც ვერასდროს შევთანხმდებით ამ საკითხზე.

ნაწილი II

ჟღერადობა და სტრუქტურა

4

შთაგონება და ოფლის ღვრა[1]
შემოქმედებითი პროცესები

ჩვენ გარკვეული საფუძველი უკვე მოვამზადეთ – მიმოვიხილეთ ეთნომუსიკოლოგიის განსაზღვრებები, ვიმსჯელეთ მუსიკის იდეასა და არსზე, გადავხედეთ მუსიკის წარმოშობის შესახებ არსებულ მოსაზრებებს, შევეცადეთ, დაგვენახა, რას წარმოადგენს მთელი მსოფლიოს მუსიკა და რა არის უნივერსალური მასში. ახლა კი უნდა მივუბრუნდეთ იმ საკითხებს, რომლებიც რეალურად აინტერესებს ეთნომუსიკოლოგებს – მსოფლიოს მუსიკათა მრავალფეროვნება – და ესეების პირველი ჯგუფისთვის საკუთარი შეხედულებისამებრ შევარჩიე მუსიკის, როგორც ჟღერადობისა და სტრუქტურის შესახებ არსებული მოსაზრებები.

სამი რამ, რაც უნდა გაითვალისწინო რაიმე ახლის კეთებისას

პირველ რიგში, ისმის კითხვა: როგორ ქმნიან ადამიანები მუსიკას? მისი ქმნადობის საკითხი კომპლექსურია და სიტყვათა თამაშს ჰგავს. ასე მაგალითად, თუკი წინა თავში ვიკითხეთ, „როგორ **შეიქმნა** მუსიკა?“, ამ თავში ვკითხულობთ: „როგორ **იქმნება** მუსიკა?“ ქმნადობა მუსიკაში ყველაფერია. მუსიკა, როგორც ასეთი, ერთხელ, ან რამდენჯერმე შექმნეს ადამიანებმა; მუსიკის სტილები და ქსოვილი, რასაკვირველია, მისი ნიმუშები, სიმღერები და, უფრო მეტიც, შესრულებაც ქმნადობის აქტია. ეს ფუნდამენტური საკითხებია ნებისმიერი დისციპლინისთვის, რომელიც მუსიკას იკვლევს, და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ ეთნომუსიკოლოგიაში, ამიტომ მომდევნო თავებში მათ შევეხებით. დასაწყისისთვის, ნება მიბოძეთ, შემოგთავაზოთ კომენტარები რამდენიმე სადისკუსიო საკითხზე: მრავალფეროვნება პროცესისა, რომელიც უწყვეტად და თანმიმდევრულად არსებობს კომპოზიციასა და შესრულებას შორის, კომპოზიტორის გზა პირველადი მასალიდან ფინალურ პროდუქტამდე, მუსიკალური ტალანტის – როგორც მუსიკალური და კულტურული ღირებულებების სიმბოლოს – როლი და ეთნომუსიკოლოგთა განსაკუთრებული ინტერესი იმპროვიზაციისადმი. ჩვეულებრივ, ფიქრობენ, რომ მუსიკა არის სიმღერებისა და პიესების უზარმაზარი კოლექცია, თავის ერთეულებთან (სიმღერები, პიესები, მელოდიები, მოტივები, ოპერები და მსგავსი რამ) ერთად, რომელსაც ადამიანების გარკვეული ჯგუფი აღიქვამს, როგორც საკუთარს, თუმცა ამ ერთეულებსაც საკუთარი ცხოვრება გააჩნიათ. როგორ გაჩნდნენ ისინი? (და რას ფიქრობენ თავად შემქმნელები მათ წარმოშობაზე?) როგორია ქმნადობის პროცესი ყოველი შესრულებისას? სად გადის ზღვარი კომპოზიციასა და შესრულებას შორის? საინტერესოა!

[1] ინგლისურში სიტყვების თამაშია: “Inspiration and Prespiration” (რედ.).

ის, რაც ჩვენ მუსიკის შექმნის შესახებ გვაინტერესებს, ჩვენი საკუთარი და სხვა კულტურებიდან მოდის. როგორც ამბობენ, რესტორანში მომსახურების მოლოდინში, შუბერტმა შექმნა სიმღერა (სავარაუდოდ, ზანტი მიმტანისთვის) და სწრაფად ჩაწერა იგი მენიუს ბოლო გვერდზე; მოცარტმა მისი ზოგიერთი სონატა და სერენადა ერთ ღამეში შექმნა; თეოდორ ლასტ სტარი, *ბლექფუტი* ინდიელი მომღერალი და შამანი, ხილვების დროს, მოკლე დროში სწავლობდა ახალ სიმღერას მფარველი სულისგან. მათგან განსხვავებით, ბრამსმა წლები მოანდომა თავის პირველ სიმფონიას, ბეთჰოვენი კი მე-9 სიმფონიისთვის იდეებსა და ესკიზებს ორი ათეული წლის განმავლობაში აგროვებდა; უილიამ შექსპირმა, არაპაჰო უფროსმა,[2] თქვა, რომ მთელი შუადღე მოანდომა სხვადასხვა სიმღერიდან ნასესხები ფრაზებისა და მოტივებისგან, *პეიოტეს*[3] ახალი სიმღერის შექმნას. *ჩოფის* ორკესტრის[4] ქსილოფონისტმა შექმნა მუსიკა საკუთარი მასწავლებლის მიერ შემუშავებული წესების დაცვით (Tracey, 1948: 109). ჩრდილოეთ ინდოელი სიტარისტი ჯდება აუდიტორიის წინაშე და იქვე ქმნის ახალ მუსიკას, მაგრამ მას ამის უნარი მხოლოდ იმიტომ აქვს, რომ ყოველდღე საათობით უკრავს სავარჯიშოებს და მეხსიერებაში ინახავს მუსიკალურ ლექსიკონს, რომლის წესებითაც ხელმძღვანელობს („რა შეუძლია“ და „რა არა“) კონკრეტული რაგის შესრულებისას. კენტუკელი მთამსვლელი დაახლოებით 1910 წელს ტავერნაში მღეროდა სიმღერას „ორი და“, მისი მეგობრები აღმერთებდნენ იმ ახალ ტვისტს, რომელიც რეფრენში ჩაამატა. ჩელოს კონცერტის შესრულებით აღტაცებულმა ბახის მოყვარულმა წამოიძახა: „მას არასდროს დაუკრავს ასე. მან შეასრულა სიუიტა ისე, როგორც არასდროს არავის შეუსრულებია“. გარკვეული თვალსაზრისით, თითოეული ამ მუსიკოსთაგანი ქმნიდა მუსიკას, თუმცა მუსიკის მკვლევრებმა ძალიან ცოტა იციან იმის შესახებ, თუ როგორ და საიდან იქმნება მუსიკა, განსაკუთრებით კი, რა განაპირობებს მის ინოვაციურობას, რაც მათ ყველაზე მეტად აღაფრთოვანებთ. ისინი დარწმუნებულები არიან, როგორც ამას ბლუმი დეტალურად განმარტავს (Blum, 2009), რომ მუსიკის პროდუცირება (ამ სიტყვის ნებისმიერი გაგებით), ყოველთვის რაღაც ახლის შექმნას გულისხმობს. სახეზეა სხვადასხვა ტიპის ინოვაცია – იგი თავს ავლენს, მაგალითად, სიმფონიის კომპოზიციაში, უკვე კარგად ნაცნობ ჯაზურ იმპროვიზაციაში, იაპონური კამერული ნაწარმოების (რომელიც უმნიშვნელო ცვლილებით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას) უნიკალურ ინტერპრეტაციაში, სტანდარტული სიმებიანი კვარტეტის გადააზრებაში. ეთნომუსიკოლოგთა ვალია, გაარკვიონ, თუ რაში მდგომარეობს სიახლე და შეისწავლონ იგი არა მარტო ზოგადად, არამედ სპეციფიკური შემეცნებითი სტრუქტურისა და მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების მქონე კულტურის კონტექსტში.

რა არის „სიახლე“? კულტურათა გადაკვეთაზე საუბრისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ის, რაც ახალ კომპოზიციად აღიქმება ერთ კულტურაში, შეიძლება უკვე არსებულის უბრალო ვარიაციას წარმოადგენდეს მეორეში. ინოვაციურობის ხარისხზე საუბარი კი რთული საქმეა. ირანელი იმპროვიზატორი, რომელიც ევროპული კომპოზიციის სტანდარტების მიხედვით ყოველი ახალი შესრულებისას აუდიტორიას თავაზობს სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, მისი მუსიკალური აზროვნების მანერიდან გამომდინარე, შეიძლება სულაც არ ასოცირდებოდეს რაღაც რეალურად **ახალთან,** არამედ, უბრალოდ, იყოს „დაკვრა კონკრეტულ კილოში“. პირიქით, *ბლექფუტი,* ინდიელი მომღერალი, ფიქრობს, რომ მან ხილვისას სრულიად ახალი სიმღერა ისწავლა და ეს, იმის მიუხედავად, რომ ე.წ. „ახალი“ სიმღერა მისი მეგობრის მიერ, სხვა ხილვისას

[2] უილიამ შექსპირი, იგივე არაპაჰო უფროსი, იყო *არაპაჰოს* ინდიელთა ტომის მომღერალი, რომელსაც ჩრდილოეთ ინდიელთა მუსიკის შესწავლისას შეხვდა ბრუნო ნეტლი (რედ.).

[3] ამერიკელი ინდიელების საეკლესიო სიმღერა (რედ.).

[4] ეთნიკური ჯგუფი მოზამბიკში, ცნობილი ქსილოფონების ორკესტრით (რედ.).

ნასწავლი სიმღერის იდენტურად ჟღერს. სამხრეთ ინდიელი მუსიკოსი, რომელიც სიამოვნებით თავაზობს აუდიტორიას მოულოდნელ და უცნაურ ვოკალიზაციას, რისკავს, რომ გამოხატვის მართებული წესების ფარგლებს დაარღვევს და გააკრიტიკებენ საკუთარი მემკვიდრეობის არცოდნისათვის. ამერიკელი კომპოზიტორი, რომელმაც ნაწარმოები ჰინდემიტის ან სტრავინსკის გავლენით შექმნა, ასევე, შეიძლება გააკრიტიკონ იმ მოტივით, რომ წარმოადგინა „რაღაც“, რაც წარსულს ეკუთვნოდა და, ამდენად, არასაკმარისად ინოვაციური.

იმის მაგივრად, რომ შეისწავლონ მუსიკალური ქმნადობის არსი და ბუნება, ეთნომუსიკოლოგები, ჩვეულებრივ, იკვლევენ იმას, თუ რა თვისებების გამო აღიქვამს და აფასებს სხვადასხვა საზოგადოება ამ ფენომენს. თუ კრეატიულობაზე მსჯელობისას გავითვალისწინებთ ტერმინოლოგიურ სიმწირესა და კონცეფციათა შეუსაბამობას, ენების უმრავლესობაში, შედარება არის უდიდესი პრობლემა მასთან დაკავშირებული ზღვა ლიტერატურით, რომელიც სავსეა დაუზუსტებელი დეფინიციებით. ეს კარგადაა გაანალიზებული შტეფან ბლუმის მიერ გროუვის ახალ ლექსიკონში (Blum, სტატია „Composition“, 2001). მსოფლიო მუსიკათა მიმოხილვა შედგება სხვადასხვა საზოგადოებაში არსებული ტექნიკებისა და კონცეფციების ანალიზისგან. გთავაზობთ პრობლემის უფრო სიღრმისეული განხილვის რამდენიმე გზას. უპრიანი იქნება, თუკი თავიდან ამაზე ვიფიქრებთ სამი, ერთმანეთთან დაკავშირებული, მოდელის მიხედვით.

1. სულიერიდან ინტელექტუალურისკენ. გარკვეული თვალსაზრით, მუსიკა შთაგონებაა და ამის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია გავაანალიზოთ პროცესი, რომლითაც ის გზას მიიკვლევს მუსიკოსის აზროვნებაში. მაგრამ, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მუსიკა არის მოცემული ლექსიკონის ერთეულებით მანიპულირებისა და გადამუშავების, დიდი შრომისა და კონცენტრაციის შედეგი. საზოგადოებაში ფართოდ გავრცელებული აზრი, რომ შთაგონება, გენიალობა და მუსიკა უშუალოდ ზებუნებრივი ძალებიდან მოდის, ერთდროულად მარტივიცაა და რთულიც. ჰაიდნი საათობით მუშაობდა რეგულარულად და მაინც დამოკიდებული იყო შთაგონებაზე; და როცა ის მასთან არ მოდიოდა, იგი ლოცულობდა (Nohl, 1883: 173), მსგავსად ადგილობრივი ამერიკელისა, რომელიც ხილვის მოლოდინში სიმღერისთვის ლოცულობს. ამ პრობლემის მეორე მხარეა კომპოზიციის კონცეფცია, როგორც, არსებითად, ინტელექტუალური საქმიანობა, რომელშიც მუსიკოსი შეგნებულად და გაცნობიერებულად მანუპულირებს მუსიკალური მასალით, ან აშენებს ბლოკებს და ისე განალაგებს, რომ მსმენელს შეუძლია მათი სტრუქტურის აღქმა; თუმცა შესაძლოა, დაამუშავოს ისე, რომ აღქმა შესაძლებელი იყოს მხოლოდ პარტიტურის ყურადღებით გაანალიზების შემდეგ.

მე-20 საუკუნის დასავლეთ ევროპელი სერიალისტი კომპოზიტორი ძალიან ყურადღებით არჩევდა თითოეულ ერთეულს წინასწარგანსაზღვრულ ლექსიკონში და ამუშავებდა დეტალურად ისე, რომ სტრუქტურას ბუნებრიობა არ დაეკარგა, თუმცა, ამავე დროს, იცავდა წესებს, რომელიც თავად შეიმუშავა. მსმენელმა შეიძლება არ იცოდეს, რა უძღოდა წინ ამ რთული სტრუქტურის შექმნას. მაგრამ მსგავსი მიდგომით არ შემოიფარგლება მხოლოდ ის საზოგადოება, რომელსაც გააჩნია ფიქსირებული ნოტაცია და მუსიკის თეორიული ტექსტები. *პეიოტეს* სიმღერების შემქმნელი ამერიკელი კომპოზიტორი, შესაძლოა, ასევე, დიდი ყურადღებით არჩევს სიმღერის მამოძრავებელ ზოგად სტრუქტურულ პრინციპებს, სადაც მუსიკალურად რთული ურთიერთდამოკიდებულების სისტემა იქმნება, რომლშიც ყოველი ახალი ფრაზა წინადან ამოიზრდება და ეს ყოველივე ქმნის მკაცრ ფორმალურ სტრუქტურას. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ტიპური ამერიკელი მსმენელი აცნობიერებდეს სტრუქტურის ამ დეტალებს.

ამ მოდელის ორი შედეგი ერთმანეთს ესაზღვრება: მოცარტის მუსიკა ჟღერს, როგორც ღვთივშთაგონებული, და თუმცა, ჩვენ ვიცით, რომ კომპოზიტორი საკმაოდ სწრაფად წერდა, მისი მუსიკა საოცრად რთული და არაჩვეულებრივად შინაარსიანია.

კალიფორნიული *იაჰის* თითოეული სიმღერა, უკანასკნელი „ველური“ ინდიელის, *იშის* შესრულებით, ხანგრძლივობით ათ წამიანია და მხოლოდ სამ ან ოთხ ტონს შეიცავს, მაგრამ გამოირჩევა ურთიერთკავშირების დიდი სინტიფითა და ლოგიკით, რომელიც დიდად არ განსხვავდება მოცარტისგან. ირანელმა მუსიკოსმა თქვა, რომ მისი იმპროვიზებული შესრულება „გულიდან მოდის“, მაგრამ ანალიზი გვიჩვენებს უკიდურესად სტრუქტურირებულ და ნატიფ მოდელებს, უნიკალურს შემსრულებლისთვის. იმპროვიზებული ინდური რაგას *ალაპანას*[5] შემსრულებელი სწავლობს მელოდიური და რიტმული ერთეულების ფართო რეპერტუარს, მათი შესაძლო და აუცილებელად მრავალფეროვანი ურთიერთკავშირით, რაც აჩვენებს მუსიკოსის უნარს, აკონტროლოს კომბინაციების ზღვა რაოდენობა. ამის მუხედავად, მის კულტურაში ბევრი ამ მუსიკას აღიქვამს, როგორც განსაკუთრებულად სულიერს. თითოეული მაგალითი, გვიჩვენებს ამ ორი მოვლენის – *სულიერისა და ინტელექტუალურის,* – სხვადასხვა დოზით მონაწილეობას მუსიკის ქმნადობაში.

2. იმპროვიზაციიდან კომპოზიციამდე. იმპროვიზაცია და კომპოზიცია ხშირად განიხილება, როგორც აბსოლუტურად განსხვავებული და ერთმანეთისგან გამიჯნული პროცესები; მაგრამ ისინი ერთი და იმავე პროცესის ორ ვერსიას წარმოადგენენ (Nettl, 1974 b; Nettl & Russell, 1998; Solis & Nettl, 2009). შუბერტის მიერ სონატის ფენომენალურად მოკლე დროში შექმნა, შეიძლება შევადაროთ ინდურ იმპროვიზაციაში მასალის სწრაფ კომბინირებასა და გადამუშავებას; ის, რომ შუბერტი კალამს და ფურცელს იყენებდა, ფაქტობრივად, შემთხვევითობას შეიძლება მივაწეროთ. მეორე მხრივ, გიგანტური შრომა, რომელსაც ეწეოდნენ სიმფონიურ ჟანრში მოღვაწე კომპოზიტორები ბრამსი და შოსტაკოვიჩი, ესკიზებისა თუ წინასწარ დაგეგმილი დიაგრამების გამოყენებით, უახლოვდება ინდიელი კომპოზიტორის იაჰის მეთოდს, რომელმად უმკაცრესი შეზღუდვების მიუხედავად, მოახერხა ეპოვა მრავალი შესაძლებლობა ორი მოკლე ფრაზის ერთმანეთთან დასაკავშირებლად და სიმღერის შესაქმნელად. ამ თვალსაზრისით, ჰოროვიცის მიერ ბეთჰოვენის სონატის მრავალგვარი წაკითხვა შეიძლება შევადაროთ არაბი მუსიკოსის მხრიდან წლების ან მთელი ცხოვრების მანძილზე *ტაქსიმის*[6] ფორმაში დაწერილი მაკამის ოცჯერ სხვადასხვანაირად შესრულების ფაქტს. შესაძლოა, სასარგებლო იყოს იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის, როგორც ერთი და იმავე პროცესის ურთიერთსაპირისპირო ასპექტების განხილვა. ნება მომემცით, ახლა გადავდო იმპროვიზაციის საკითხი და მოგვიანებით მივუბრუნდე მას.

3. პრეკომპოზიციიდან კომპოზიციისა და გადამუშავებისკენ. შეგვიძლია განვიხილოთ მოდელი, რომელიც, ამა თუ იმ თანმიმდევრობით, საერთოა ნებისმიერი კომპოზიციისათვის. დასავლური აკადემიური პრაქტიკის მიხედვით, შესაძლოა ის, რასაც მუსიკოსები პირველად ჩაწერენ ან გონებაში დააფიქსირებენ, დასრულებული პროდუქტი იყოს, თუმცა ის, ასევე, შეიძლება ასრულებდეს ესკიზის ან გეგმის ფუნქციას. საბოლოო ჯამში, ფორმა რომელსაც კომპოზიტორი დამაკმაყოფილებლად მიიჩნევს, მაინც განიცდის გადახედვასა და შესწორებას. გარკვეულ შემთხვევებში ეს თვეების, ზოგჯერ კი წლების განმავლობაში გრძელდება, ხანდახან კი, შეიძლება, რამდენიმე წუთს გასტანოს. ვინაიდან ეს მოდელი მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის პროცესისთვისაა დამახასიათებელი და განსხვავდება იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის ზეპირად გადაცემის ტრადიციისგან, ჩემი აზრით, იგი გამოიყენება ყველა ტიპის მუსიკალური ნაწარმოების შექმნისთვის. კომპოზიციის პროცესში ნოტაციის როლი ზოგჯერ არასწორად და გადაჭარბებულად არის შეფასებული. ცხადია, არიან კომ-

[5] კარნატული (ინდური) კლასიკური მუსიკის იმპროვიზაციის ფორმა, რომელიც ქმნის ბგერათრიგს, რაგას (რედ.).

[6] მელოდიური იმპროვიზაცია, რომელიც წინ უძღვის ტრადიციული აღმოსავლური მაკამის შესრულებას (რედ.).

პოზიტორები, რომლებისთვისაც კალმით და ფურცლით მუშაობა კრეატიული პროცესის არსებითი და განუყოფელი ნაწილია; ძნელი წარმოსადგენია, სხვაგვარად როგორ შეიძლებოდა *ფუგის ხელოვნების*, *მაისტერზინგერების* ან *ვოცეკის* შექმნა. მაგრამ გვხვდებიან ევროპელი კომპოზიტორები, რომლებიც ამუშავებენ იდეას ჯერ გონებაში ან ფორტეპიანოსთან (ჰაიდნისა და სტრავინსკის მსგავსად) და შემდეგ გადააქვთ ის ფურცელზე დასრულებული პროდუქტის სახით. ბევრ არაევროპულ საზოგადოებას აქვს მუსიკალური ნოტაციის სისტემა (Ellingson, 1992a; Kaufmann, 1967), რაც, როგორც ჩანს, ძირითადად, შემნახველ, საარქივო და დაცვით ფუნქციას ასრულებდა. შესაძლოა, ეს უფრო მნემონიკური ხერხი იყო შემსრულებლებისათვის, ვიდრე კოპოზიტორებს ეხმარებოდა მათი სამშენებლო სტრუქტურული ბლოკებით მანიპულირებასა და კონტროლში (ზეპირ კულტურებში კომპოზიციის შესწავლის შესახებ: Rice, 1994; Tenzer, 2000).

ფართოდაა გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ არის არსობრივი განსხვავება აკადემიური მუსიკისა – თავისი ნოტაციით, სხვა თუ არაფერი, თეორიული საფუძვლებით – და ფოლკლორულ და აბორიგენული მუსიკის შექმნას შორის. „ფოლკ“ კომპოზიცია ხშირად არასწორად განიხილება, როგორც იმპროვიზაცია, მაგალითად, კნეპლერის მიერ (Brook, Downed & Van Solkema 1972: 231), რომელიც ნამდვილ კომპოზიციას განიხილავდა, როგორც სინთეზს ან „სხვადასხვა სფეროდან ამოზრდილი მუსიკალური ელემენტების დაკავშირებას“. „კლასიკურ“ და სხვა მუსიკას შორის განსხვავების დადგენა მუსიკოლოგიის უმთავრეს პარადიგმას წარმოადგენს; მის მნიშვნელობას დაჟინებით უსვამდნენ ხაზს ადრეული პერიოდის ეთნომუსიკოლოგებიც. ამგვარად, ბარტოკმა თქვა: „ეჭვქვეშ დგება, აქვთ თუ არა გლეხებს ახალი ჰანგის გამოგონების უნარი“ (Bartok, 1931: 2). და მაინც, არ მგონია, საკმარისი მიზეზები გვქონდეს იმისათვის, რომ ზეპირი და წერილობითი ტრადიციის მქონე კულტურებში კომპოზიცია განსხვავებულ სახეობად განვიხილოთ. პრეკომპოზიცია-კომპოზიცია-გადამუშავების მოდელი თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ კლასიკური მუსიკის დასავლეთ ევროპულ კომპოზიტორებსაც, რომლებიც დამოკიდებულნი არიან ნოტაციაზე და, ასევე, მათაც, ვისაც საერთოდ არ აქვს ნოტაცია. კლასიკურ ინდურ მუსიკაში, მაგალითად, იმპროვიზატორები სწავლობენ რაგას და ტალას[7], ეუფლებიან მელოდიისა და რიტმის განვითარების ხელოვნებას და მთელ რიგ საქცევებს, რაც მათ შესაძლებლობას აძლევს აითვისონ იმპროვიზაციის ტექნიკა. ინდური შემსრულებლობის კონტექსტში, ეს შესაძლოა, იყოს კომპოზიციის წინა პროცესი და, ასევე, ჯგუფური გადაწყვეტილება იმის შესახებ, თუ რომელი ტალა და რაგა უნდა შესრულდეს მოცემულ შემთხვევაში ან რაღაც სრულიად მენტალური, თუმცა სპეციფიკური დაგეგმვა. მსგავსი მოდელები, ვფიქრობ, საინტერესო შეიძლება აღმოჩნდეს მუსიკაში შემოქმედებითი პროცესების შედარებითი შესწავლისთვის.

როგორც ჩანს, კულტურათა უმრავლესობაში, შესაძლოა, ყველგანაც შთაგონებისა და „ოფლის ღვრის“ რაღაცნაირი ურთიერთქმედება ხდება, ანუ გადაწყვეტილების მიღების პროცესი (რაც გულისხმობს აზროვნების გარკვეული ტიპის იმპროვიზაციაში გადასვლას) და სისტემატური მეთოდოლოგია (რომელიც მოიცავს მომზადებას, განხორციელებასა და გადამუშავებას) ერთმანეთს კვეთენ.

ნედლი მასალიდან ხელოვნების ნიმუშამდე

როგორც აღვნიშნე, ყველა ტიპის მუსიკის ქმნადობას, კომპოზიციის, იმპროვიზაციისა და შესრულების ჩათვლით, შეიძლება ჰქონდეს მრავალი საერთო თვისება, თუმცა სხვადასხვა საზოგადოებას აქამდე საკმაოდ განსხვავებული შეხედულებები გააჩნია

[7] ინდურ კლასიკურ მუსიკაში აღნიშნავს მუსიკალურ მეტრს, მუსიკალური დროის გასაზომ რიტმს (რედ.).

იმაზე, თუ რას ემყარება მუსიკის შექმნა. უმრავლეს შემთხვევებში, აღიარებულია, რომ „რაღაც“ უკვე არსებობს და შემქმნელი (ანუ კომპოზიტორი, იმპროვიზატორი, შემსრულებელი) ასრულებს ამ „რაღაცის“ მუსიკალურ ჟღერადობად გადათარგმნის სამუშაოს. ამას გარდა, არის სხვა ვარიაციებიც. *პიმას*[8] ტრადიციის მიხედვით, ყველა სიმღერა უკვე არსებობდა სადღაც კოსმოსში და კომპოზიტორის ამოცანა იყო მათი მატერიალიზაცია (Herzog, 1962a: 333). *ინუიტის*[9] სიმღერაში გვხვდება შემდეგი ტექსტი: „სიმღერები გამოილია. ის იღებს რომელიმეს, უმატებს თავისას და ქმნის ახალს“ (Merriam, 1964: 177), რაც ნიშნავს, ყველა სიმღერა უკვე არსებობს, მომღერალი მათი ხელახალი კომბინაციით ქმნის „ახალს“. სრულიად განსხვავებული გზებით, ტრადიციული ევროპელი კომპოზიტორები სწავლობენ მუსიკის თეორიის საფუძვლებს, ადგენენ გარკვეულ ლექსიკონს, მისი გამოყენების წესებს და ამის საფუძველზე ქმნიან ახალ მუსიკას. ირანელი მუსიკოსები საკუთარ კარიერას იწყებენ *რადიფის*, დიდი მუსიკალური მასალის შესწავლით და დამახსოვრებით, რომელსაც მოგვიანებით იყენებენ, როგორც შთაგონების წყაროს, იმპროვიზაციისა და კომპოზიციების შესაქმნელად, ამასთან, ცდილობენ თავიდან აირიდონ დაწესებული საზღვრების დარღვევა. თითოეულ კულტურაში მუსიკოსს „ეძლევა“ რაღაც, და შემდეგ მისი სამუშაო მასზე რაიმეს დამატებაა, თუმცა არსებობს მრავალგვარი სახის „მოცემული“ და „დამატებული“.

ვფიქრობ, უინტერესო არ იქნება მათ შორის ბალანსის განხილვა. ინოვაციამ, როგორც ასეთმა, ანთროპოლოგების დიდი ყურადღება მიიპყრო, დაწყებული ბარნეტის კლასიკური ნაშრომით: *Innovation: The Basis of Cultural Change*[10] (Barnet, 1953). ინოვაციის კონცეფცია, ჩვეულებრივ, კულტურის ცვალებადობის ასახსნელად გამოიყენება. ისტორიული მუსიკოლოგია მუდმივად განიხილავს ინოვაციას; დასავლელი მუსიკოსები ერთხმად თანხმდებიან „ახლის“ უმაღლეს ფასეულობაზე, მუსიკის მკვლევრების ყურადღების ცენტრში კი ხვდება ის, რაც ახალია მოცემულ პერიოდში, სტილსა და კომპოზიტორის ნაწარმოებში (Meyer, 1967, ნაწ. .2). მუსიკის ისტორიკოსები ცდილობენ კომპოზიტორის გონებაში შეღწევას. ნამდვილი ცდუნება დაიწყო გუსტავ ნოტებომის მიერ ბეთჰოვენის ესკიზების აღმოჩენისა და ინტერპრეტაციის შემდეგ (Nottebohm, 1872). ასე თანდათანობით განვითარდა „გენეტიკური კრიტიციზმის“ ქვემიმართულება ლიტერატურათმცოდნეობასა და ისტორიულ მუსიკოლოგიაში.

დასავლური კანონიკური ტრადიციის მიღმა არსებული მუსიკის შესწავლისას, დღემდე არც ისე ხშირად გამხდარა განხილვის საგანი, რა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ახალი და როგორ უნდა ისაუბრო ამაზე. მუსიკაზე საუბრისას, სხვა კულტურათა უმრავლესობა, დასავლეთისგან განსხვავებით, ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს ინოვაციას. მართლაც სირთულეს წარმოადგენს განასხვავო – რა არის მართლაც ახალი და რა შეიძლება იქნეს აღქმული „ახლად“ ამა თუ იმ საზოგადოების მიერ. მით უმეტეს, რომ მთელ რიგ საზოგადობებში ინოვაციები მუსიკაში იკრძალება. მუსიკალური პრაქტიკიდან, მუსიკის როლიდან და, ზოგადად, ინოვაციის ღირებულებიდან გამომდინარე, მათ „მოცემულისა“ და „დამატებულის“ იდეა შემდეგნირად ესმით – „მოცემულის“ წილი უფრო მეტია, ხოლო „დამატებულისა“ კი – შედარებით ნაკლები.

ძველი ანგლო-ამერიკული და ევროპული ფოლკმუსიკის ტრადიციის უმეტესობა ილუსტრაციულია. ერთხელ შექმნილი სიმღერა, ხელშეუხებლობას ინარჩუნებს ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში, როგორც ეს ჩანს, ჰანგების მსგავსებაში, რომლებიც

---

8 ინდიელთა ტომი ამერიკაში, თავის თავს უწოდებს „მდინარის ხალხს“; ცხოვრობს არიზონას ცენტრალურ ნაწილში (რედ.).

9 ინდიელთა ტომი ამერიკაში ცხოვრობს გრენლადიაში და ალიასკაზე, აგრეთვე, კანადაში (რედ.).

10 *ინოვაცია: კულტურული ცვალებადობის საფუძვლები* (რედ.).

შეგროვებულია ერთსა და იმავე და ერთმანეთისგან დაშორებულ ადგილებში (Bronson, 1959: 72). ადამიანებმა ისწავლეს სიმღერები მშობლებისა და მეგობრებისგან, იმღერეს და წარმოადგინეს ისინი მცირედი ცვლილებებით, თანდათანობით კი განავითარეს ვარიანტები, რომლებშიც ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა ორიგინალის ნიშნები. ახალი სიმღერები შეიძლება შეიქმნას, მაგრამ ისინი არიან შედგენილი უკვე ცნობილი რიტმული, მელოდიური და ფორმალური სტრუქტურებისაგან. სამხრეთ ინდოეთის კლასიკური ტრადიციის სიმღერების რეპერტუარი (*კრიტისი*[11]) გვიჩვენებს ამავეს: ახალი სიმღერები შექმნილია იმავე მოდელების გამოყენებით, რომლებსაც მე-19 საუკუნემდე მიმართავდნენ. გვხვდება უამრავი მსგავსი სიმღერა, ამასთან თითოეულს მრავალი ვერსია გააჩნია. მათში „მოცემული“ უფრო მეტია, ვიდრე „დამატებული“. და ისევ, რაღაც ახალი შეიქმნა ძველისგან. მოდით, მივმართოთ სხვა მაგალითს – როგორც ჩანს, ძველი დროის საუკეთესო პერიოდში, შესაძლოა 1850 წლამდე, *ბლექფუტი* და *არაპაჰოს* ინდიელი ტომების მუსიკალური ფორმები ძალიან განსხვავდებული იყო, მაგრამ, ამავე დროს, ახალი სიმღერები საკმაოდ იშვიათად იქმნებოდა. ამის საპირისპიროდ, უფრო გვიან პერიოდში გამოყენებული ფორმების, ანუ „მოცემული“ მასალის მასშტაბი საკმაოდ შემცირდა, თუმცა ამავე დროს ახალი სიმღერების რაოდენობა გაიზარდა, განსაკუთრებით, *პოუვოუს*[12] რეპერტუარში.

მე-19 საუკუნის ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში, როგორც ჩანს, ის რაც „მოცემული“ იყო, ჰარმონიული პრაქტიკის, მოდულაციური ტექნიკისა და ფორმების ჩათვლით, წარმოადგენდა უზარმაზარ მასალას. კომპოზიტორები ვალდებულნი იყვნენ, ესარგებლათ ლექსიკონების დიდი რაოდენობით – იმ ელემენტებითა და მახასიათებლებით, რომლებსაც ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე იყენებდნენ. ინოვაცია, მოცემული თავისებურებებიდან, უფართოესი ბაზიდან დაშორების თვალსაზრისით, არც ისე დიდია. მე-19 საუკუნის მუსიკაში, ვიღაცამ შეიძლება სტილი და კომპოზიტორი სწრაფად ამოიცნოს – სულ რაღაც რამდენიმე ნოტით ან აკორდით – რაც ადასტურებს „მოცემულის“ გარკვეულ კონსტიტუენციას. თითოეულ პიესაში მისი პროპორცია, მეჩვენება, რომ ძალიან დიდია და დისტანცირება – ანუ რაღაც ახლის შემოთავაზების ხარისხი – საკმაოდ მოკრძალებული, განსაკუთრებით, კარგად ჩანს ეს ინტერკულტურული შედარების ჭრილში. აქამდე ყველაფერს, რასაც დისტანცირებას, „დაშორებას“ ვუწოდებდი – უნიკალური თემები და კომპოზიციური ტექნიკები, რომლებიც გამოარჩევს ნაწარმოებს – შეიძლება მოვიწონოთ და უმაღლესი შეფასება მივცეთ, როგორც რადიკალურ ინოვაციას.

რა თქმა უნდა, საუბარია არა მარტო რაოდენობაზე, არამედ „მოცემულის“ ფუნდამენტურ ბუნებაზე მუსიკის ქმნადობის პროცესში, რაც ასე მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი მსოფლიოს კულტურებში. ზოგიერთ ადგილობრივ ამერიკულ საზოგადოებაში, მუსიკა, უბრალოდ, არის ის, რაც კომპოზიტორს უკვე გაგონილი აქვს. მას არ აქვს კომპონენტები „მოცემული“ განცალკევებული „პაკეტის“ სახით, როგორც ეს მუსიკის თეორიის სახელმძღვანელოებშია. კომპოზიციისთვის აუცილებელი საბაზისო მასალა ყველგან შეიძლება გამოიყოს საკუთრივ მუსიკისგან. დასავლურ კულტურაში არსებობს პრაქტიკული „მუსიკის თეორია“ (ეს ტერმინი ევოლუციის „თეორიის“, ან „სოციალური თეორიისგან“ განსხვავებულად გამოიყენება), რომელსაც სწავლობენ იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს კომპოზიციის შექმნა. ეს მასალის ლექსიკონი და ანალიზით მიღებული გამოსაყენებელი წესებია. ჯაზში (Berliner, 1994) „მოცემული“ შეიცავს აკორდების პროგრესიას (რომელიც, გარკვეული თვალსაზრისით, არ წარ-

[11] კარნატული (ინდური) სიმღერის დამახასიათებელი მუსიკალური კომპოზიციის ფორმატი, ხანგრძლივი სიმღერის მენტალური ხერხემალი (რედ.).

[12] ჩრდილოეთ ამერიკელი ინდიელების სიმღერებითა და ცეკვებით თანხლებული რელიგიური რიტუალი (რედ.).

მოადგენს მუსიკას) და სიმღერებს. *პეიოტეს* სიმღერების შემქმნელ ადგილობრივ ამერიკელ კომპოზიტორებს არაფორმალურად აქვთ შესწავლილი სიმღერის ფრაზებად დანაწევრებისა და მათი ხელახალი კომბინირების წესები. სამხრეთ ინდოეთის კლასიკურ მუსიკალურ კულტურაში, იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის სამშენებლო ბლოკები შექმნა მოიცავს ტალასა და რაგას თავისებურებებს, სავარჯიშოები კი, – ერთმანეთის გვერდით განთავსებული ეტიუდის მსგავსი ორი პიესით, სახელწოდებით *ვარნამსი,* – შეიცავს „რაგას გრამატიკას“. ირანულ კლასიკურ მუსიკაში, *რადიფი* და მისი კომპონენტები მიეკუთვნება ტრადიციულ „ძველ“ მასალას, რომელსაც მუსიკოსები ნოვატორულად ვარირებენ და კომბინირებენ; ყველა კულტურაში, ასევე, მუსიკოსებს ეძლევათ ნებისმიერი სახის არჩევანის შესაძლებლობა, როგორც, მაგალითად, დიდი და მოკლე ერთეულების კომბინირება ოპტიმალური ხანგრძლივობითა და სოციალურად მისაღები გზებით. მუსიკის შემქმნელს „ეძლევა“ სამშენებლო ბლოკები და მათი გამოყენების წესები; ინოვაციას განაპირობებს ის, თუ როგორ არის შესაძლებლობა გამოყენებული.

ნებისმიერი კულტურისთვის გზები, რომელთა მიხედვით იქმნება მუსიკა და ჩაფიქრებულია, როგორც შექმნადი რამ, იმდენად არსებით საკითხს წარმოადგენს ეთნომუსიკოლოგიისთვის, რომ შეიძლება გაგვიკვირდეს, როცა აღმოვაჩენთ, როგორი უმნიშვნელო ყურადღება ეთმობოდა მას ამ სფეროს მთელი ისტორიის მანძილზე. ამასთან, მნიშვნელობა არ ჰქონდა, იყო ეს შთაგონების (რომელსაც მუსიკოსები ზოგჯერ ზებუნებრივ ძალებს მიაწერდნენ ხოლმე), თუ მძიმე, დისციპლინებული მუშაობის შედეგი. 1980 წლამდე ასეთ იგნორირებას თავისი მიზეზები ჰქონდა. მსურს ორ მიზეზზე გავამახვილო თქვენი ყურადღება. ერთი მხრივ, გრძნობდნენ, რომ მუსიკალური კულტურის გარეშე, ე.წ. აუტსაიდერი მკვლევრები, ვერაფერს გააკეთებდნენ იმაზე მეტს, ვიდრე მუსიკის შესწავლა და მისი შექმნის შესახებ გაშიფრული მასალის საფუძველზე მსჯელობაა. ამგვარად, როცა ჯორჯ ჰერცოგმა შემოგვთავაზა მუსიკალური ფორმის სამი – პროგრესირებადი, იტერატიული (განმეორებადი) და რევერტული (დაბრუნებადი) – საბაზისო ნაირსახეობა, რეალურად დაასაბუთა, რომ საკომპოზიციო პრაქტიკაში გვხვდება სამი ტიპის გადაწყვეტილება, ყოველ შემთხვევაში, როცა მთლიან სტრუქტურაზეა საუბარი. მაშინაც კი, თუ ორი სხვადასხვა საზოგადოება იყენებს იმავე ფორმას, მაგრამ მისი საშუალებით განსხვავებულ იდეას გამოხატავს – ჩვენ ვერ ვიმკითხავებთ. მეორე მიზეზი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: სანამ მუსიკის ისტორიკოსები იკვლევდნენ კომპოზიტორების კრეატიული პროცესების თავისებურებებს მუსიკალური, პერსონალური, კულტურული კომპონენტების შეპირისპირების გზით, რათა ნათელი მოეფინათ ისეთი საკითხებისათვის, როგორიცაა, მაგალითად, რატომ იყო ბახი ასეთი დახელოვნებული ფუგებში, ან რა გავლენა მოახდინა ფრანგულმა კულტურამ დებიუსის წერის მანერაზე და როგორ შეიძლება ავხსნათ მოცარტის მუსიკის ასეთი სრულყოფილება, ეთნომუსიკოლოგები მიხვდნენ, რომ კულტურის შესწავლა გამორჩეულად ნიჭიერი და უნიკალური ინდივიდუალობების მაგალითზე, არ წარმოადგენდა მათ საქმეს

ჩვენი სფეროს შედარებით ახლო ისტორია გვიჩვენებს უფრო დაჟინებულ მცდელობას, ავხსნათ კომპოზიცია მუსიკალურ პროცესებთან, სოციალურ ურთიერთობებთან და სხვა ფაქტორებთან კავშირში. უნდა ვახსენო ისეთი ნაშრომები, როგორიცაა ჩერის (Charry, 2000) კვლევა დასავლეთ აფრიკაზე, ბაკანისა (Bakan, 1999) და ტენზერის (Tenzer, 2000) – ბალის, ტურინოს (Turino, 1993) – პერუს მუსიკაზე, კუბიკის (Kubik, 2010) – ცენტრალურ აფრიკაზე, ბროუნერსის (Browners, 2000) ამერიკულ *პოუვოუზე* და კვლევები, რომლებიც აღიქვამენ მუსიკის თეორიას, როგორც დისტანცირების შესაძლებლობას, მაგალითად, ტენზერი (Tenzer, 2006) და ტენზერი და როედერი (Tenzer & Roeder, 2011). ეს გამოცემები გვიჩვენებს, რომ ექსპედიციებში ეთნომუსიკოლოგები დამოკიდებული არიან და, ყოველთვის იყვნენ, ერთი პერსონის ექსტენსიურ სწავლე-

ბაზე – სხვაგვარად, მათ მასწავლებელზე, „საკვანძო ინფორმაციის“ მიმწოდებელზე, კულტურის ბროკერზე – და ისინი რეალურად არც ისე შორს არიან იმათგან, ვინც ბახისა და შონბერგის სპეციალისტად მოიაზრებს თავს. ორივე მათგანი ღრმად არის დაინტერესული, გაიგოს როგორ ურთიერთმიმართებაშია შთაგონება და შრომა, გენიოსი და ინტელექტუალური მშრომელი, საკუთრივ, კომპოზიტორის ინდივიდუალობაში.

გენიოსები და კულტურის გმირები

„მუსიკალური გენიოსი“ – დასავლურ კულტურაში ამ ტერმინს იყენებენ მუსიკის მოყვარულები კლასიკური მუსიკის და ხშირად ჯაზის უდიდესი წარმომადგენლების (მაგალითად, ლუი არმსტრონგი) დასახასიათებლად. ხანდახან ის, ასევე, გამოიყენება პოპ მუსიკის უმნიშვნელოვანესი ფიგურების დასახასიათებლად (ისეთების, როგორებიც არიან ბიტლები, ელვის პრესლი). ეს ის ფიგურებია, რომლებიც ქმნიან მითს, რითიც მუსიკა დანარჩენ კულტურას უკავშირდება. ზოგიერთი სხვა კულტურა იზიარებს ამ შეხედულებას. მოდით, სწრაფად გადავხედოთ დასავლური კლასიკური მუსიკის გენიოსების ისტორიას. რომელი სახელები გვახსენდება უმალ? მკითხველთა უმრავლესობას, დარწმუნებული ვარ, ორი სახელი მოუვიდა თავში „მოცარტი და ბეთჰოვენი“. ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში ეს და სხვა ხელოვანები წარმოადგენენ არა მარტო ისტორიულ ფიგურებს (რომლებსაც ისინი, ეჭვგარეშეა, მიეკუთვნებიან), არამედ ასრულებენ უმნიშვნელოვანეს როლს თანამედროვე კულტურაში. ისინი არიან კულტურის გმირები (ეთნომუსიკოლოგთა მხრიდან დაინტერესების ერთ-ერთი მიზეზი), რომლებიც წარმოაჩენენ ქმნადობის ორ მნიშვნელოვან მხარეს.

მოცარტი (როგორც მითი ამბობს) არის შთაგონების გმირი: მისი მუსიკა ჟღერს ისე, თითქოს ყოველგვარი დამატებითი ძალისხმევის გარეშეა შექმნილი; ის ყოველთვის უნაკლოა და თავის ცხოვრებაში იმდენი რამ შეთხზა, რომ ეს ადვილი უნდა ყოფილიყო მისთვის. ბავშვობაშიც კი გენიალურ ნაწარმოებებს ქმნიდა; ის იყო საკმაოდ უხეში და თავგასული, ზოგჯერ მეტისმეტად თავდაჯერებული, ვერც კი იფიქრებდით, რომ ასეთი პიროვნება მსგავსი უნაკლო მუსიკის ავტორი შეიძლებოდა ყოფილიყო. ის ხომ ამადეოსია, ადამიანი, რომელიც ღმერთს უყვარდა და ეს მითი თან სდევდა მას სიკვდილიდან თვით მე-20 საუკუნემდე. ვერ წარმოიდგენდით, რომ ის საოცრად შრომისმოყვარე, ღრმად განათლებული ხელოვანი იყო, რომელიც ურთულეს მუსიკალურ პრობლემებს წყვეტდა, გააჩნდა იშვიათი მეხსიერება და გარდაცვალებამდე დაუღალავად მუშაობდა საკუთარ თავზე.

მისგან განსხვავებულია ბეთჰოვენი, ხელოვანი რომელმაც მიუძღვნა საკუთარი თავი ეთიკურის განსჯას (ზოგჯერ ჩხუბითაც კი), ამავე დროს, ცხოვრებაში უიღბლო, მაგრამ, ამის მიუხედავად, არანორმალურად მშრომელი, რომელიც საკუთარ ნაწარმოებზე წლების განმავლობაში მუშაობდა, წერდა ესკიზებს, აუმჯობესებდა უკვე დაწერილს და ამით განსხვავდებოდა მოცარტისგან, რომელიც პირველსავე ჯერზე ბოლო ვარიანტს ქმნიდა.

ასეთია პოპულარული კულტურის შეხედულება ორ გენიალურ კომპოზიტორზე, რაც მთლად მართებული არ არის ისტორიულ ჭრილში, რის გამოც ეთნომუსიკოლოგი სწავლობს მოცარტისა და ბეთჰოვენის როლს ჩვენს კულტურაში, ისტორიკოსებისაგან განსხვავებული პერსპექტივით, უნდა იცოდეს, როგორები იყვნენ რეალურად მოცარტი და ბეთჰოვენი. ამ საზოგადოების წარმომადგენლებს შეიძლება ჰქონდეთ კონკრეტული იდეები ამ კომპოზიტორების ესთეტიკის, კლასობრივი წარმომავლობის, ეროვნების, სექსუალობის და ა.შ. შესახებ, მაშინაც კი, თუკი ისინი არ იცნობენ მათ მუსიკას, გაგონილი აქვთ მხოლოდ მათი სახელები, ან პიანინოზე შემოდებული მათი ბიუსტები აქვთ ნანახი.

მოცარტს და ბეთჰოვენს, როგორც მუსიკალური კულტურის გმირებს, ჰყავთ

ორეულები კარნატულ მუსიკაში (Ayyangar, 1972). ე.წ. მადრას, იმავე ჩენაის[13] მუსიკალური სეზონი, რომელიც იმართება დეკემბერში და იანვრის დასაწყისში, წარმოადგენს ევროპული ფესტივალების მსგავსს, მაგალითად, ისეთს, როგორიცაა ზალცბურგის ფესტივალი. კარნატული (და ზოგიერთი სხვა) მუსიკის ორასამდე კონცერტია წარმოდგენილი, უმაღლესი კლასის მუსიკოსები მღერიან და უკრავენ პარტიტურებიდან. ევროპული მუსიკა არ ჟღერს, მაგრამ საჯარო კონცერტებზე სრულდება ინდური მუსიკა, იქნება ეს დიდ თუ პატარა დარბაზებსა და საზოგადოების მიერ დაფინანსებულ საკლუბო გარემოში. ამ მუსიკის დაახლოებით ნახევარი იმპროვიზაციულია, ხოლო დანარჩენი შედგება შეთხზული სიმღერებიდან, რომლებიც, ძირითადად, *კრიტის* ჟანრს მიეკუთვნებიან და წარმოადგენენ მონოფონიურ მეტრულ მუსიკას, რომლის ტექსტები ჰინდუს ღმერთებს ეძღვნება. ამ სიმღერების ნაწილი დაწერილია მე-20 საუკუნის კომპოზიტორების მიერ, მაგრამ მათი უმრავლესობა მიეკუთვნება გვიანი მე-18 და ადრეული მე-19 საუკუნის კომპოზიტორების შემოქმედებას. ესაა სიტუაცია, რომელიც არ განსხვავდება ევროპისა და ამერიკის საკონცერტო ცხოვრებისგან.

ამ კომპოზიტორთა შორის, ყველაზე აღსანიშნავია მე-18-19 საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე სამეული: სიამა სასტრი (1762–1827), მუტუსვამი დიკშიტარი (1775–1835) და მათ შორის ყველაზე გამორჩეული, ტიაგარაია, რომელსაც ხშირად უწოდებენ წმ. ტიაგარაიას (1767–1847). ისინი წარმოადგნენ წარსულისა და აწმყოს ცენტრალურ ფიგურებს, მათი როლი ისეთი დიდი ევროპელი კომპოზიტორების დამსახურების ანალოგიურია, როგორიცაა მოცარტი-ბეთჰოვენი-ჰაიდნის „სამეული“, რომელთა მუსიკა და სახელები მუდმივად ჟღერს საკონცერტო დარბაზებსა თუ კონსერვატორიებში. შეუძლებელია ტიაგარაიას შემოქმედების გაანალიზება, მაგრამ შეიძლება იგი ღვთის წყალობას მივაწეროთ. ზოგიერთი ინდოელი მუსიკოლოგი დარწმუნებულია, რომ ამ ქმნილებებში ღმერთის ხელი ურევია და სწორედ ამიტომ არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა ისტორიის მანძილზე.

სამბამურთის მიხედვით (Sambamoorthy, 1967), ტიაგარაია ცხოვრობდა მოკრძალებულად, მამისგან მემკვიდრეობით დატოვებულ მიწაზე, ოჯახთან, რამდენიმე მეგობართან და სტუდენტთან ერთად; ამ სახლში ყველაფერი მუსიკასა და ღვთაებებს ეძღვნებოდა, თავი გაჰქონდა პედაგოგობით, მათხოვრობით და არც ისე ხშირი მფარველებით. ამ უდიდეს ოსტატს ჰქონდა თავისი მინიატიურული მმართველობა; როგორც მუსიკოსს და წმინდა ადამიანს ხშირად სტუმრობდნენ მუსიკოსები და ისიც ზრუნავდა თავის მოსწავლეებზე, სამწყსოზე. ინდიელები ადარებენ მას ბეთჰოვენს, წმინდა კომპოზიტორებს, მაგრამ ის, ასევე, შეიძლება შევადაროთ ჰაიდნს, რომელიც ვენის „სამების“ ერთ-ერთი ყველაზე მიწიერ კომპოზიტორად გვევლინება, რომელიც ზრუნავდა თავისი ორკესტრის მუსიკოსებზე.

ჩემთვის, ტიაგარაია, მის მიერ თანამედროვე მადრას მუსიკალურ კულტურაში შეტანილი წვლილის მიხედვით, არის კარნატული მუსიკის მოცარტი. მისი სიმღერები ისე ჟღერს, როგორც ამწუთიერად შექმნილი ნაწარმოებები, მათში არაფერია დამუშავებული – რაც განასხვავებს მათ დიკშიტარის კრიტებისგან, რომელთა გონებისმიერ ესკიზებს თითქოს დროთა განმავლობაში ამუშავებდნენ. მითი აძლიერებს ტიაგარაიას ღვთაებრივი კრეატიულობის იდეას. ლეგენდის თანახმად, მან შექმნა 24 000 სიმღერა, მაშინ როცა რეალურად მხოლოდ 400-მდე შემორჩა. ის ძალიან ბევრს მუშაობდა, ინდოელი მუსიკოსებისთვის დამახასიათებელი ხანგრძლივი მეცადინეობის პრინციპით, რასაც *რიაზი* ეწოდება და რეგულარულად მედიტირებდა ღვთაებებთან, განსაკუთრებით რამასთან. მოცარტის მითის მსგავსად, ის იმ კომპოზიტორთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლის შემოქმედებასაც ღვთიური კვალი ამჩნევია; ასევე, მრავალმხრივი იყო მოცარტის მსგავსად, რომელიც, როგორც ცნობილია, „წერდა ნებისმიერ სტილსა და

[13] ქალაქი ინდოეთში, ტამილნადუს შტატის დედაქალაქი (რედ.).

ჟანრში“. ტიაგარაიამ შექმნა გაცილებით მეტი სიმღერა მრავალ რაგაში, ვიდრე ყველა სხვა დანარჩენმა მუსიკოსმა.

მოცარტისგან განსხვავებით, ტიაგარაიას შესახებ არსებული ლეგენდა ამბობს, რომ ტიაგარაიას საკმაოდ კეთილმოსურნე დამოკიდებულება ჰქონდა თანამედროვეებთან, იგი მისდევდა ჰინდუს წესებს, რომლის ღვთაებებიც ყველაზე რთულ დროს ეცხადებოდნენ ადამიანებს და აძლევდნენ რჩევებს ჭეშმარიტებისკენ სავალ გზაზე.

მრავალი კულტურა, ამა თუ იმ ფორმით, აღიარებს მუსიკალური გენიოსის არსებობას. მაგალითად მე-20 საუკუნის შუა ხანებში ირანში არსებობდა ე.წ. ვარსკვლავური სისტემა, სადაც გამყოფი ხაზი ვარსკვლავსა და „სხვებს“ შორის ევროპულზე უფრო მკვეთრი და თვალშისაცემი იყო. ვარსკვლავებს უფრო მეტი სტატუსი, არტისტული ლიზენცია და ფული ჰქონდათ. არავარსკვლავები კი იყოფოდნენ „მისაღებად“ და „არაკომპეტენტურად“. რა განასხვავებს ვარსკვლავს ყველაზე გამოჩენილი მუსიკოსისაგან ირანში? ვარსკვლავია ის, ვინც *დასტგიახის* შესრულებისას მის იმპროვიზაციულ სეგმენტში (*ავაზი)* გამოავლენს მკაცრ საზღვრებში რაღაც ახლის შექმნის გამორჩეულ უნარს.

და თუმცა, ჩემი გამოცდილებით, ტექნიკური ვირტუოზულობა ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო *ბლექფუტი* ინდიელებისთვის, გამოჩენილი მომღერლები და ის, ვისაც რელიგიური სიმღერების დიდი რეპერტუარი ჰქონდა, გამორჩეულები იყვნენ. მაგრამ, ვფიქრობ, *ბლექფუტელებისთვის* მუსიკალური კულტურის გმირი იმასთან ასოცირდება, ვინც ხალხისთვის უდიდესი უბედურების ჟამს ცდილობდა წინ გასძღოლოდა მას უკეთესი მომავლისაკენ და წარმატებით გაართვა თავი ამ ამოცანას მათთვის საკუთარი სიმღერებისა და ცეკვების შენარჩუნება-სწავლების გზით.

შესრულების პროცესში

მათთვის, ვისაც სურს გაიგოს, როგორ მუშაობენ მუსიკის შემქმნელები, უმნიშვნელოვანესი კითხვაა – „რა გავაკეთოთ შემდეგ“? ქმნადობის ის სახეობა, რომელიც იმპროვიზაციის სახელითაა ცნობილი, ზოგჯერ განსაზღვრულია, როგორც „მუსიკის შექმნა შესრულების პროცესში“. ეს იმ ეთნომუსიკოლოგების განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, ვისაც სურს გაიგოს, როგორ იღებენ მუსიკოსები გადაწყვეტილებას ახლახან დაკრულის, შესრულებულის ან დაწერილის გაგრძელების თაობაზე. ეს საკითხი მუსიკის ყველა მკვლევარს აინტერესებს. ყველაზე ტიპური მიდგომა გამოიმუშავეს დასავლური მუსიკის ისტორიკოსებმა; მათ ყველაზე მეტად აღელვებთ მუსიკის, როგორც სპეციფიკური ნაწარმოების, ბედი და ამიტომაც სწავლობენ ისეთ დოკუმენტებს, როგორიცაა, მაგალითად, ესკიზები, რომლებიც ნათელს ჰფენენ მოვლენების თანამიმდევრობას. როდესაც ვადარებთ დასრულებულ ნაწარმოებებს, ისინი გვკარნახობენ, როგორ მუშაობდა კომპოზიტორის გონება (Kinderman, 1989, 2003, 2012). ნათელია, რომ ისეთ კომპოზიტორებს, როგორებიც იყვნენ ბახი, მოცარტი, ბეთჰოვენი, ვაგნერი, ან ბრამსი მთელი ნაწარმოები უკვე თავში ჰქონდათ და ფურცელზე გადმოტანისას მხოლოდ დეტალებით ავსებდნენ. ინტერვიუებმა და ზეპირად გადმოცემულმა ისტორიებმა ნათელი მოჰფინეს ამ საკითხს გვიანი მე-20 საუკუნის კომპოზიტორებთან მიმართებით (Cameron, 1996; Small, 1998).

მაგრამ რაც შეეხება იმპროვიზატორებს – ისინი უფრო მეტს სწავლობდნენ ჯაზისტორიკოსებისგან და ეთნომუსიკოლოგებისგან, ვიდრე ტრადიციული მუსიკის ისტორიკოსებისგან. როდესაც მკვლევრებმა პირველად გაამახვილეს ყურადღება მუსიკალურ იმპროვიზაციაზე – პირველი იყო უნგრელი მუსიკის ისტორიკოსი და განმანათლებელი ერნსტ ფერანდი (Ferand, 1938) – მათ ნაკლებად აინტერესებდათ ის, რასაც თავად იმპროვიზატორები აკეთებდნენ, მხოლოდ იმპროვიზაციის ტიპის იდენტიფიცირებით კმაყოფილდებოდნენ. 1950 წლებში კვლავ საყოველთაოდაა გავრცელებული იდეა, რომ იმპროვიზაციის ახსნა შეუძლებელია, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა სკეპტიკური აზრი იმის თაობაზე, რომ ზეპირად გადაცემული მუსიკა სხვა

კულტურულ ნორმებთან ადაპტაციის უცნაურ და არაპროდუქტიულ ფორმას წარმოადგენდა. 1975 წლის შემდეგ, ზოგიერთი ინდივიდუალური მუსიკალური კულტურის შესწავლის კვალდაკვალ, განსაკუთრებით გაძლიერდა იმპროვიზაციისადმი ინტერესი, რამაც 2010 წლამდე გამოიწვია ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის დიდი რაოდენობის შექმნა.

ნება მომეცით, გავიხსენო ორი ძალიან მნიშვნელოვანი კვლევა, რომელიც 1960 და 1990 წლებს შორის შესრულდა. პირველი იკვლევდა „მოდელს“, რომელსაც ემყარებოდა იმპროვიზაცია და აჩვენებდა შემსრულებლების მიერ მისი გამოყენების შესაძლებლობებს. ეს, პრაქტიკულად, არ განსხვავდება ფორმალური და ჰარმონიული მოდელების იდენტიფიცირებისგან, რომლებსაც იყენებენ, მაგალითად, კლასიკური მუსიკის კომპოზიტორები, როგორც „მოცემულს“ და „ამატებენ“ საკუთარს. ტერმინი „მოდელი“ გამოიყენება 1960–1970-იან წლებში (Zonis, 1973) და სხვა, უფრო მრავალფეროვანი, მაგრამ მეტ-ნაკლებად დამაკმაყოფილებელი დასახელებებისა და ტერმინების დაბადებას მისცა სტიმული: „დაშორების წერტილიდან – პოსტმოდერნული ჟღერადობის ტერმინამდე —„კატალიზატორული მიმანიშნებელი“, რომელიც ტომ პეინტერმა შემოგვთავაზა ერთ-ერთ სემინარზე (Nettl, 1992; Nettl & Russell, 1998). „წერტილიდან დაშორების“ მოდელებს შორის ყველაზე ადვილად ამოსაცნობია ირანული *რადიფი*, რომლის თავისებურებებიც გამოიყენება ჯაზმუსიკოსების მიერ (პირველი კვლევა ამ საკითხზე იხ. Gushee, 1981); გასაკვირი არ არის, რომ ჯაზის და ირანული მუსიკის სწავლებამ შეიტანა წვლილი მის პოპულარიზაციაში. მაგრამ როგორ მიიღება *რადიფისგან* ანუ აკორდული ცვლილებებისგან რეალური მუსიკა? ამ საკითხის ოდნავ განსხვავებული კუთხით შესწავლა საფუძვლად დაედო მონსონის ნაშრომს (Monson, 1996), რომელიც განიხილავს ჯაზურ იმპროვიზაციას, როგორც პოლიტიკურ ჟესტს. აღსანიშნავია, აგრეთვე, რეისის კვლევა (Racy, 2003), სადაც ექსტაზის იდეა განიხილება, როგორც მოლაპარაკების ერთგვარი სივრცე აუდიტორიასა და მუსიკოსს შორის.

იმპროვიზაციის შესახებ არსებული კვლევების მეორე უმნიშვნელოვანესი ტიპი ეხება თავად იმპროვიზაციის შესწავლას, რაც სინთეზურად განიხილა პატრიცია კემპბელმა (Campbell, 2009). მასში ნაჩვენებია მასწავლებელსა და სტუდენტს შორის არსებული სოციალური და მუსიკალური კავშირები. ჩემმა მასწავლებელმა ირანში მითხრა, რომ მან სტუდენტს ასწავლა *რადიფი* და შემდეგ თავად *რადიფი* ასწავლიდა მას იმპროვიზაციას. მან, ასევე, აღნიშნა, რომ რაც უფრო კარგად იცნობ *რადიფს*, „წერტილიდან დაშორების“ მოდელს, მით უფრო მეტი უფლება გაქვს დაშორდე მას იმპროვიზირებისას. მადრასში ვისწავლე, რომ ყველაზე იმპროვიზაციული ჟანრია *ალაპანა*, ტექნიკურად ნაკლებად რთული, ვიდრე *ტანამის* და *კალპანა სვორამის* რა ზლე-და ზ-ზლე,[14] მაგრამ მუსიკოსებს ის სათანადოდ მხოლოდ ხანგრძლივი პრაქტიკის შედეგად გამოსდით. ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა ამ ჭრილში განახორციელა პოლ ბერლინერმა; მან დეტალურად აღწერა ზიმბაბველი მუსიკოსების შემოქმედება (Berliner, 1978), შექმნა დეტალური კვლევა ჯაზმუსიკოსების შესახებ (1994), რომელიც აღმოცენდა ინტერვიუების, ჩანაწერების ანალიზისა და იმპროვიზაციის სწავლების პროცესზე დაკვირვების საფუძველზე.

მას შემდეგ, რაც იმპროვიზაცია ეთნომუსიკოლოგთა ყურადღების ცენტრში მოექცა, მათ ის გაიაზრეს, როგორც ქცევის კომპლექსური სინდრომი, რამაც თანდათან გააფერმკრთალა სხვაობა მასსა და ტრადიციულად გააზრებულ კომპოზიციას შორის.

---

[14] ინდური მუსიკის ხსენებული ჟანრების სწრაფი, თავბრუდამხვევი ნაწილი. მერიამ-ვებსტერის ლექსიკონი ამ ტერმინს განმარტავს, როგორც „დაბნეულობის ან ხუმრობის მდგომარეობას, დამაბნეველ ან თვალისმომჭრელ, კაშკაშა მოქმედებას ან მოვლენას“ და ა.შ. ეს ტერმინი ინგლისურში მე-19 საუკუნეში ჩნდება. სავარაუდოა, რომ იგი ინდურ ენაში ინგლისური ენის გავლენით შევიდა, როცა ქვეყანა დიდი ბრიტანეთის კოლონია იყო. ამ სახელწოდებით არსებობს ფერწერული მანერა, სატელევიზიო შოუ-პროგრამა, სიმღერა, ლექსი და ა.შ. (რედ.).

იგი განისაზღვრა, როგორც „მუსიკის შექმნა შესრულების პროცესში“ (Blum, 1998), მაგრამ რა განსხვავებაა „შექმნასა“ და „შესრულებას“ შორის, შესაძლოა, ნათელი არ იყოს. შეუძლია ვინმეს მოცარტივით უმალ ფურცელზე გადაიტანოს თავში მოსული გენიალური იდეა და იმუშაოს იმპროვიზატორივით? ნუთუ არსებობს კარნატელი მუსიკოსი, რომელიც ანგარიშს არ უწევდა ტრადიციის მოთხოვნებსა და აუდიტორიის მოლოდინს და რომელსაც არ ჰქონდა დეტალური გეგმა სცენაზე გასვლამდე? და ჩვენ რას წარმოვადგენთ, რომ იმპროვიზაციის იდეის გაგებასა და მნიშვნელობაზე ვისაუბროთ ევროპულ კომპოზიციაში?

ადრეულ მე-19 საუკუნეში განვითარდა ისეთი ჟანრები, როგორიცაა რაფსოდია, მუსიკალური მომენტები, ექსპრომტი; თითოეული მათგანის მუსიკალური ტექსტი ზუსტად არის ჩაწერილი, მაგრამ, თითქოს, ისეა შექმნილი, რომ მსმენელში იმპროვიზაციის, ან სულ მცირე სპონტანურობის შთაბეჭდილება დატოვოს. ისინი იმპროვიზებულად უნდა ჟღერდნენ. ამავე დროს, არსებობს დიდ ფორმებში იმპროვიზირების ტრადიცია – ამ საკითხზე ფიქრისას ფუგა ყველაზე ხშირად მომდის აზრად – რომელშიც მუზიცირების ხარისხი განისაზღვრება იმით, რამდენად არაიმპროვიზებულად ჟღერს იმპროვიზებული თხზულება. მე გავრისკავ და მტკიცებულებების სიმწირის მიუხედავად, ვიტყვი, რომ ისტორიკოსი მუსიკოლოგები, ეთნომუსიკოლოგიის გავლენით, იკვლევდნენ იმპროვიზაციის პრაქტიკას და მის მომიჯნავე ტექნიკებს დასავლურ მუსიკაში, რაც ასახული აქვს ნიკოლას ტემპერლის, ვილიამ კინდერმანს, რობერტ ლევინს და რობერტ ჰატანს (Solis & Nettl, 2009) მე-18-19 საუკუნეების მუსიკის შესახებ არსებულ ნაშრომში *Musical Improvisation*.[15]

ცხადია, უნდა ვთქვათ ისიც, რომ ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ იმპროვიზაციას, მოიცავს ფართო სპექტრს: ყველაფერს ორნამენტის დამატებიდან (კომპოზიციის ნაწილში ან მთლიანად კომპოზიციაში) – „თავისუფალ“ იმპროვიზაციამდე, ზეპირი კომპოზიციიდან – მომდევნო ხელახალი ქმნადობის ზუსტ წესებამდე. იგი გვხვდება იმდენ კულტურაში, რომ იმპროვიზაციას განიხილავენ მუსიკის შექმნის ცენტრალურ ფორმად, დასავლური სტილის კომპოციზიის ტრადიციასთან ერთად (რომელიც იქმნება კალმით და მელნით); იმპროვიზაციას მიიჩნევენ მუსიკის ქმნადობის მაღალგანვითარებულ ქვეტიპად. სტეფან ბლუმი (Blum, 2009) გვაჩვენებს, თუ რა მსგავსებაა კომპოზიციის შემოქმედებით პროცესსა და იმპროვიზაციას შორის ვიზუალურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ნიკოლას გრეი (Grey, 2010) იმავეს აკეთებს ბალის მუსიკის ჟანრებთან მიმართებით.

ბოლო 25 წლის მანძილზე ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში იმპროვიზაციამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა (Lortat-Jakob, 1987, Bailey, 1992, Berliner, 1994; Nettl & Russell, 1998; Solis & Nettl, 2009), მაგრამ ამან კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩინა საკითხის კომპლექსურობა და დაადასტურა კომპოზიცია-შესრულება-იმპროვიზაციის ცნობილი ტრიადის ინტერკულტურული მნიშვნელობა. ბევრი არ გაკეთებულა მენტალური და კრეატიული პროცესების ასახსნელად; მსოფლიო იმპროვიზატორებში ჩვენ ძველებურად ვხედავთ ხელოვნების ჰუდინებს,[16]

მაშინ, როდესაც კლასიკური მუსიკის მოყვარულები იმპროვიზაციას დღემდე განიხილავენ, როგორც კონკრეტულ უნარს, რომელიც ისეთივე პატივისცემას არ იმსახურებს, როგორსაც კომპოზიცია.

ნათელია, რომ მუსიკის ქმნადობის ბუნებაში წვდომა მუსიკის სამყაროს მთავარი საკითხია. იყო დრო, როცა ეთნომუსიკოლოგები ფიქრობდნენ, რომ არაფერი იყო შესასწავლი ტრადიციულ საზოგადოებებში, რომ ამ ხალხს არ ჰყავდათ მუსიკალური

---

15 *მუსიკალური იმპროვიზაცია* (რედ.).

16 ჰარი ჰუდინი (1874-1926) უნგრული წარმოშობის ამერიკელი ილუზიონისტი, რომელმაც სახელი გაითქვა სხვადასხვა სპეციალური დაბრკოლებისაგან თავის დახსნით, განსაკუთრებით, როცა პოლიციელების ბორკილებისაგან გაითავისუფლა თავი (რედ.).

გმირები და არ ჰქონდათ მოსაზრებები კრეატიული პროცესების შესახებ. რასაკვირველია, ისინი ცდებოდნენ. მსოფლიოს საზოგადოებები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ევოლუციის გზებითა და მუსიკალური მიღწევების გაცნობიერებით. ეთნომუსიკოლოგიას შეუძლია შეიტანოს გარკვეული სიცხადე იმ წარმოუდგენელ მრავალფეროვნებაში, რომელსაც მსოფლიოს კულტურებმა მუსიკალურ შემოქმედებაში მიაღწიეს და, აგრეთვე, დაგვანახოს, რა შეიძლება ჰქონდეს საერთო ადამიანურ კულტურებს.

5

არაუნივერსალური ენა
მსოფლიოს მუსიკათა შესახებ

რა არის მუსიკა?

ჩვენ განვიხილეთ უნივერსალიები, დავსახეთ სავარაუდო გზები, რომლებიც შეიძლება დაგვეხმაროს მუსიკის შესახებ განსაზღვრებების შესაჯამებაში და მივაგენით კონცეფციას, რომელიც გამოგვადგება მუსიკის წარმოშობის შესახებ სხვადასხვა ჰიპოთეზის განხილვისას. მაგრამ, საბოლოოდ, ჩვენ მოგვიხდა დაგვესკვნა, რომ (რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, როგორც ეთნომუსიკოლოგებისთვის) მსოფლიო მუსიკა არის მისი მრავალგვარობა და ის მოიცავს სხვადასხვა „მუსიკას“ და არა მის უნივერსალიებს. მაშ ასე, რა არის მუსიკა და როგორ შეგვიძლია მისი საზღვრების დადგენა, როგორ შეგვიძლია გავიგოთ, როდის გადავდივართ ერთიდან მეორეზე და რა ურთიერთობაა მუსიკას, ენასა და საზოგადოებას შორის? ეს კითხვები კვლავ გაჩნდება მოგვიანებით, ამ ტომის მომდევნო ესეებში, მაგრამ ახლა, მოდით, შევხედოთ მათ ძალიან ზოგადად.

კონცეფცია, რომელმაც შესაძლოა ნათელი მოჰფინოს ამ საკითხს, არის ბიმუსიკალობა. ეს ტერმინი შემოიღო გვიან 1950-იანებში მენტლ ჰუდმა, რომლის ხელმძღვანელობის ქვეშ ზოგიერთმა ამერიკულმა მუსიკალურმა დეპარტამენტმა აზიური და აფრიკული მუსიკის სწავლება და შესრულება შეთავაზა მსურველებს. კონცეფცია ეხმარებოდა მუსიკოს-სტუდენტებსა და აუდიტორიას იმის გაგებაში, თუ როგორ უნდა აღიქვა და გადალახო სტილური ზღვარი სხვადასხვა მუსიკას შორის. ეს ხდებოდა მაშინ, როდესაც ჩრდილოეთ ამერიკასა და ევროპაში ადამიანები იწყებდნენ *იავურის*,[1] იაპონური და ინდური მუსიკის მოსმენას და როდესაც იწყებოდა ელექტრონული მუსიკის აქტიური შესრულება კამპუსებსა და მუსიკოლოგიურ კონფერენციებზე. ორივე შემთხვევაში, აუდიტორიის ზოგიერთი მონაწილე კითხულობდა – „არის კი ეს რეალურად მუსიკა“? ჩვეულებრივ, აზიური კონცერტების მონაწილეებს მოსწონდათ ის, რასაც ისმენდნენ და ამბობდნენ – „დიახ, ეს არის მუსიკა“. ელექტრონული მუსიკის მსმენელები, შესაძლოა, ნაკლებად გამოთქვამდნენ ასეთ მოსაზრებას, მაგრამ მტკიცედ ჰქონდათ გადაწყვეტილი, მეორედაც ეცადათ და ენახათ, იქნებ ამას უფრო მეტი აზრი ჰქონოდა. სტუდენტი ანთროპოლოგი გამელანის კონცერტზე დასწრებისას ამბობდა – „ვაუ, მე ეს მომეწონა, ეს ისეთი ეგზოტიკური იყო“, ხოლო ქიმიის პროფესორმა, რომელიც ელექტრონული მუსიკის კონცერტიდან გამოვიდა, თქვა „უჰ“. თითოეულმა გადალახა მუსიკალური საზღვრები და, ფაქტობრივად, ვერც ერთი ჩაწვდა ახალ მუსიკალურ გამოცდილებას, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ის მოეწონათ და სხვა არაფერი.

[1] *იავა* – ინდონეზიის ერთ-ერთი კუნძული (რედ.).

ძნელია, მიხვდე, რას ეფუძნება „გაგება“ მუსიკაში. მაგრამ ამ საკითხისადმი მრავალი ეთნომუსიკოლოგის მიერ გაზიარებული მიდგომა მუსიკის სამყაროს ხედავს, როგორც დისკრეტული მუსიკის სერიას. ჩვენი სფეროს მთავარი საკითხია დისკუსია მოსახლეობას, ეთნოსებსა და მათ მუსიკას შორის, აგრეთვე, „მუსიკები“, რომლებიც სხვადასხვა ჯგუფის რწმენით, მათი საკუთრებაა. მართლაც, მუსიკალური სტილის უნიკალურობა და შეუთავსებლობა მეზობლების მუსიკასთან ჯგუფის იდენტურობის მარკერის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. სხვადასხვა შესაბამის კვლევას შორის, მაგალითად მოვიტან ნაილა ჩერიბაშიჩის (Ceribasic, 2007; Ceribasic & Heskell, 2006) ნაშრომებს, რომლებიც ეხება მონათესავე ეთნიკური ჯგუფების (ამ შემთხვევაში, სამხრეთ სლავების) მუსიკას და გვთავაზობს სირთულეების ღრმა ახსნას.

მუსიკოლოგიურ კვლევათა უმრავლესობა მუსიკის ინდივიდუალურ ერთეულებს შეისწავლის, როგორც დამოუკიდებელს – არა მარტო ხალხთა, ერების, ან ეთნიკური ჯგუფების, არამედ გარკვეული პერიოდის, საკომპოზიტორო სკოლის, ჟანრისა თუ ინდივიდუალური კომპოზიტორის მუსიკას ისე განიხილავენ, თითქოს ისინი წარმოადგენენ ენების რაღაც ანალოგიურ სისტემას. იმ მეთოდებს შორის, რომლებიც ლინგვისტებმა შეიძლება გამოიყენონ იმის განსაზღვრისათვის, თუ რომელი სიტყვები, სტრუქტურები, ცნებები მიეკუთვნება ენას, დროით გამოცდილია მეთოდი, რომელიც ადგენს გაერთიანებებს, ე.წ. „მეტყველებით ერთობლიობას“ (Bloomfield, 1951:42) ანუ იმ ადამიანთა ჯგუფებს, რომლებიც რეგულარულად და შეთანხმებულად ურთიერთობენ ერთმანეთთან, იზიარებენ ენას ან დიალექტს, ან რაღაც სხვა ერთეულს, რომელიც შეიძლება შეისწავლოს ლინგვისტმა, როგორც დამოუკიდებელი სისტემა. ამავე დროს, ცალკე შესწავლის საგანი შეიძლება გახდეს ინდივიდუალური ადამიანის მთელი ლინგვისტური ლექსიკონი. ლინგვისტებისთვის ცნობილი „იდიოლექტი“[2] არის, აგრეთვე, გზა, რომლითაც ენის შინაარსი შეიძლება იყოს შემოსაზღვრული. ენის ასეთი, არსებითად სოციალური განსაზღვრების საწინააღმდეგოდ, სტრუქტურული მიდგომები განიხილავენ ენას, როგორც ფონოლოგიისა[3] და გრამატიკის ერთობას. დამატებით, ენა შესაძლოა განმარტებული იყოს, როგორც მისი შინაარსის, ისე სიტყვების ერთობლიობის, ან კულტურულად და სტრუქტურულად მისაღები პოზიციიდან. გარკვეული კუთხით, ლექსიკონის შინაარსი არის ენის შინაარსი და ენის ყველა სიტყვა შეადგენს ენის განმარტებას. მოკლედ, ენა და, ამ თვალსაზრისით, მუსიკაც ხალხის მიერ, შესაძლოა, იდენტიფიცირებული და განმარტებული იქნას ან სტრუქტურის, ან შინაარსის მიხედვით.

ლინგვისტებს, მუსიკოლოგების მსგავსად, საქმე უნდა ჰქონდეთ საზღვრების პრობლემასთან, როცა სვამენ კითხვას: რა მომენტში გადადის ტამილურიდან ტელუგუს[4] ენაზე ადამიანი, რომელიც ინდოეთში მოგზაურობს და ერთი ენიდან მეორეზე შეუმჩნევლად ან სწრაფად გადადის? ან როგორ შეიცვალა ძველი ინგლისური შუა საუკუნეების ინგლისურით, სწრაფად თუ თანდათანობით? ცალკეული ენების შესწავლის ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით, ზოგიერთი ლინგვისტი ენას განიხილავს, როგორც მკვეთრი საზღვრებით გამიჯნულს. მათ შეიძლება დაიჟინონ, რომ ერთი თემის მეტყველება შეიძლება კლასიფიცირდეს, როგორც ნამდვილად ენა A, ხოლო ის, რომელიც მეზობელი თემისაა – მონათესავე, მაგრამ განსხვავებულ ენა B-დ. ამიტომ, ენები, რომლებიც რუკაზე ერთმანეთს ესაზღვრებიან, როგორც ჩეხური, ჩეხურის მორავიული ვარიანტი, სლოვაკური და პოლონური, შეიძლება ადვილად განვასხ-

[2] იდიოლექტი – ერთი პირისათვის დამახასიათებელი მეტყველება ერთსა და იმავე თანამოსაუბრესთან ერთსა და იმავე თემაზე დროის გარკვეულ მოკლე მონაკვეთში (რედ.).

[3] ფონოლოგია – სამეცნიერო დისციპლინა, რომელიც შეისწავლის ენაში არსებულ ბგერათა მნიშვნელობის განმასხვავებელ ფუნქციას (რედ.).

[4] ტამილური და ტელუგუ —კლასიკური ენები ინდოეთის მრავალ ენათა შორის (რედ.).

ვავოთ. სხვები, პირიქით, მიიჩნევენ, რომ „ყველა სიტყვას თავისი ისტორია აქვს“, რაც გულისხმობს რუკაზე ერთი ენის მის გეოგრაფიულ და ქრონოლოგიურ მეზობელთან თანდათანობით შერწყმას, ინდივიდუალური სიტყვების საზღვარი აღნიშნულია რუკის სხვადასხვა წერტილში (Anttila, 1972: 91). ენები, რომლებზეც მილიონობით ადამიანი ლაპარაკობს, მაგალითად, ესპანური სამხრეთ ამერიკაში, გვიჩვენებენ სრულიად სხვა სიტუაციას ახალი გვინეის კუნძულთან შედარებით, მისი, დაახლოებით, ათასამდე განსხვავებული ენითა და რამდენიმე მილიონიანი მოსახლეობით (Nettl, 1999: 27, 70-74), თუმცა ეს კონტრასტული სიტუაცია ლოგიკურად შეიძლება მუსიკის სტუდენტებისთვის იყოს სასარგებლო. ორ და მრავალენოვან საზოგადოებებში – მათი რაოდენობა გაცილებით მეტია, ვიდრე თქვენ ფიქრობთ – ეს სურათი კიდევ უფრო რთულია.

ენების საზღვრების მოძიებისა და ენათა ურთიერთობების განსაზღვრის ზოგიერთი გზა, შესაძლებელია, დამაფიქრებელი აღმოჩნდეს მუსიკის მკვლევართათვის. მართლაც, „მუსიკები“ შეიძლება ნაჩვენები იქნას მეთოდების ჩვენ მიერ ნახსენებ მრავალფეროვნებაში. მაგალითად, მუსიკალური თემის იდეა კარგადაა განვითარებული მაშინაც კი, როდესაც ტერმინი არ არის ფართოდ გამოყენებული. ეთნომუსიკოლოგიური ნაშრომების უდიდესი ნაწილის აზრით, იმ თემების რეპერტუარი უნდა შევისწავლოთ, რომლებშიც ხშირია მუსიკალური მასალის გაცვლა-კომუნიკაცია. არ არსებობს მიზეზი, რომ ეჭვი შევიტანოთ შესწავლის იდეის ნაყოფიერებაში, მაგრამ მას ფრთხილად უნდა მოვეკიდოთ. ჩვეულებრივ, ჩვენ ვუშვებთ, რომ როგორც ერთი პატარა თემის, ჯგუფის, ან სოფლის მუსიკის ნიმუშები შექმნილია რამდენიმე, ზოგჯერ მხოლოდ ერთი კონსულტანტისა თუ მუსიკოსის მიერ და, ამდენად, საკითხი წარმომადგენლობითობის ხარისხისა და მუსიკალურ თემში რეპერტურის გავრცელების შესახებ, ხშირად იგნორირებულია (Brailoiu, 1960, უნგრეთის მეცნიერებათა აკადემია, 1992; A. Seeger, 1988). ეს, შესაძლოა, იყოს მუსიკალური თემი – მთელს ამერიკასა და ევროპაში აქა-იქ გავრცელებული ვაგნერის *ბეჭდის*[5] გულწრფელი ენთუზიასტები, რომლებიც არ იზიარებენ არც ენას, ან სხვა რამეს, რაც კულტურის სხვა ასპექტებთან ან ენასთან არ მოდის თანხმობაში. ბევრ ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომში სოციალური ჯგუფი, რომელიც კომუნიკაციას ახდენს არა მუსიკით, არამედ პრინციპულად სხვა გზით, განსაზღვრულია, როგორც ადამიანების ჯგუფი, რომელსაც საერთო ენა აქვს. მუსიკალური კომუნიკაცია ჯგუფებს შორის, ჩვეულებრივ, უფრო სავარაუდოა, ვიდრე დადგენილი.

ზოგადად, „მუსიკა“ შესაძლოა იყოს საზოგადოების მუსიკალური რეპერტუარი და ჩვენ გვაინტერესებს, როგორ არის ის გავრცელებული მოსახლეობაში. მაგრამ ცალკეული ინდივიდის მუსიკაც, მუსიკალური იდიოლექტი, შესაძლებელია, აგრეთვე იყოს „მუსიკა“ (Crafts, Cavicchi & Keil; 1993; Porter & Gower, 1995; Schiorring, 1956). კონცეფცია მიმზიდველია, მაგრამ ჩვენს დარგში ფართოდ არ არის განვითარებული.

დაახლოებით 1960 წლამდე, ცნებები „მუსიკა“ და „მუსიკალური იდიოლექტი“ ზოგჯერ გაერთიანებული იყო, კონსულტანტებისა და ინფორმატორების შეზღუდული რაოდენობის გამო. ამიტომ მუსიკალური იდიოლექტი განისაზღვრებოდა, უმთავრესად, როგორც ინდივიდის სიმღერებით, რომელთა შესრულებაც მას შეეძლო და არა მისი მდიდარი გამოცდილებით. არსებობს მეთოდები, რომლებითაც უნდა მივუდგეთ და განვსაზღვროთ მუსიკალური იდიოლექტი. ჩვენ შეგვიძლია ვიკითხოთ, თუ რომელი მუსიკა იცის ინდივიდმა, მაგრამ თავდაპირველად უნდა განვსაზღვროთ, თუ რას ნიშნავს „ცოდნა“ – შესრულების უნარს, მუსიკის ამოცნობას, საკუთარ თავთან იდენტიფიცირებას, მოწონებას, გაგებას. აქტიური და პასიური რეპერტუარების კონცეფციები, რომელიც ფოლკლორში განვითარდა, მნიშვნელოვანი იქნებოდა მუსიკოლოგებისთვის. ინდივიდუალური მუსიკოსების, როგორც განსხვავებული ადამიანების და არა, უბრალო-

[5] იგულისხმება ტეტრალოგია *ნიბელუნგების ბეჭედი* (რედ.).

ოდ, ჰომოგენური საზოგადოების წარმომადგენლების კვლევა, გაფართოვდა 1980-იანი წლებიდან, ხოლო პირადი რეპერტუარების შესწავლა (Vander, 1988) ამ განვითარების დამხმარე პროდუქტია. მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში ინდივიდუალური პირების შესახებაა იხილეთ რასკინისა და რაისის შრომა (Ruskin & Rice, 2012)

მუსიკალური იდიოლექტის, ინდივიდის მუსიკის ილუსტრირებისთვის, ვნახოთ, როგორი შეიძლება იყოს ტიპური (წარმოსახვით მაინც) ამერიკელის მუსიკა 2010 წლისთვის. ძვირფასო მკითხველო, რომელი მუსიკა იქნებოდა თქვენთვის გასაგები, თუკი თქვენ ხართ 1960 წელს დაბადებული ამერიკელი და გაქვთ გარკვეული აკადემიური პრეტენზიები? თქვენ, ალბათ, პრეტენზია გაქვთ, რომ გესმით "If I Had a Hammer",[6] ბეთჰოვენის სიმფონია, ლუი არმსტრონგის ჩანაწერები, ბითლები, სტრავინსკის ბალეტი და გრიგორისეული მესა. არაფერია, თუკი თქვენი მუსიკის ისტორიის პროფესორი თქვენს პრივილეგიას უარყოფს, რადგან არ შეგიძლიათ ამ მუსიკის დეტალური ანალიზი, თუკი თქვენ გრძნობთ, რომ შუბერტის კვარტეტი რაღაცას გეუბნებათ, გელაპარაკებათ და გაქვთ უნარი, გარკვეული ხარისხით ჩაწვდეთ მუსიკას, როდესაც უსმენთ თეოლონიუს მონკსა[7] და კრონოს კვარტეტს[8]. თუკი ყველა ეს ნიმუში მიეკუთვნება „თქვენს" მუსიკას, ისევე. როგორც ინგლისური შეიძლება იყოს „თქვენი" ენა. დაკვირვებულმა ანალიზმა შეიძლება თქვენი მუსიკალური პერსონის საკმაოდ რთული სტრუქტურა გვიჩვენოს. შუახნის ადამიანი, რომლის შესახებაც ვლაპარაკობთ, იდენტიფიცირებას ახდენს არმსტრონგთან, უყვარს ბითლები, ბობ დილანი, ნათესაობა აკავშირებს ბეთჰოვენთან, ცოტა პრობლემა აქვს სტრავინსკისთან, მოსწონს შუა საუკუნეებისა და აფრიკული მუსიკის გარკვეული ნიმუშები, თუმცა მათ ეგზოტიკურად მიიჩნევს, იტანს ინდურ და ჩინურ მუსიკას და ბოლოს, ხელი მიუწვდება ელექტრონულ მუსიკაზეც.

ეს მოდელი, ან მისი მსგავსი, შესაძლოა, თქვენვის მისაღებია. მაგრამ სასარგებლო იქნებოდა საკითხის დანახვა ბი- ან მულტი-მუსიკალობის პერსპექტივით. ჩვენი პატარა მაგალითით შევეცადეთ განგვესაზღვრა მუსიკა მუსიკალური პერსონისა და, თუ გნებავთ, ერთი (წარმოსახვითი) ადამიანის გემოვნების პოზიციიდან. ახლა, თუკი ერთ საზოგადოებაში არიან განსხვავებული მუსიკალური პერსონები, ხოლო სხვაში – უმრავლესობამ იცის იგივე მუსიკა, ეს სამომავლოდ დეტალური შესწავლის საკითხია. ერთხელ გამოქვეყნდა სტატია ფოლკლორისტთა შორის გავრცელებული მოსაზრების შესახებ, რომ ტიპურ ფოლკლორულ თუ ადგილობრივ კულტურაში მუსიკალური გამოცდილება ერთგვაროვანია და, ამდენად, უმეტესობას შეეძლო ტომის სიმღერების უმრავლესობის შესრულება. მაგრამ ასეთი განზოგადება უფერულდება უზარმაზარ კულტურულ მრავალფეროვნებაში: მაგალითად, საპირისპირო ამბავი აღიწერა *სირიონოს*[9] ხალხში (Key, 1963: 18), როცა თითოეული ადამიანი მღეროდა თავის ყველა სიმღერას (ანუ, სიმღერის სიტყვებს) ერთ საკუთარ ჰანგზე.

გარკვეულწილად, მსგავსი შემთხვევაა, როცა ირანელ ხალხურ მომღერალს შეუძლია იმღეროს ან საკუთარი თავის იდენტიფიკაცია მოახდინოს მხოლოდ ერთი სიმღერით ან მელოდიის ტიპით, ააგოს მთელი თავისი საშემსრულებლო ცხოვრება,

---

[6] *მე რომ ჩაქუჩი მქონოდა,* - სიმღერა ეძღვნებოდა აშშ-ს მემარცხენე პოლიტიკურ ე.წ. „პროგრესულ პარტიას", რომელიც 1948 წელს, ახლადდაწყებული ცივი ომის პირობებში ემხრობოდა სსრკ-სთან მოლაპარაკებებს (რედ.).

[7] თეოლონიუს მონკი (1917–1982) – ამერიკელი ჯაზის პიანისტი და კომპოზიტორი, მიაჩნიათ იმპროვიზაციის უნიკალური სტილის შემქმნელად (რედ.).

[8] მრავალი პრესტიჟული ჯილდოს მფლობელი ამერიკული სიმებიანი კვარტეტი სან ფრანცისკოდან. დაარსდა 1973 წელს, ფლობს უზარმაზარ რეპერტუარს, მათ შორის, თანამედროვე მუსიკას, აქვს 900-ზე მეტი ჩანაწერი (რედ.).

[9] ბოლივიის ადგილობრივი მოსახლეობა (რედ.).

(როგორც საჯარო მუსიკალურმა პერსონამ) ერთი სახის მელოდიასა და მის ვარიანტებზე. კვლავ ამის საწინააღმდეგოდ, ჩრდილოეთ ავსტრალიაში *ირკალის* თემის წევრები (R. Waterman, 1956) სწავლობდნენ ერთსა და იმავე სიმღერებს, თოთოეული ადამიანის იდიოლექტი იყო, არსებითად, მსგავსი, მაგრამ თითოეული სწავლობდა სიმღერებს თანდათანობით, წლების განმავლობაში და, როგორც ჩანს, მხოლოდ ხანდაზმულ ადამიანებს ჰქონდათ სრული რეპერტუარი. გარკვეულწილად, მსგავსი სიტუაცია იყო *ბლექფუტი* ინდიელების მუსიკალურ ცხოვრებაში დაახლოებით 100 წლის წინ, როდესაც ადამიანები ოთხი წლის ინტერვალით გადადიოდნენ სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფში და ერთმანეთის რეპერტუარს სწავლობდნენ მთელი ცხოვრების განმავლობაში. იმის მიხედვით, თუ როგორაა განვითარებული იდიოლექტი, მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკა დიდად განსხვავდება ერთმანეთისაგან მოცულობით, სიდიდით, შიდა ურთიერთკავშირით. ეთნომუსიკოლოგების წინაშე დგება საინტერესო კითხვა: თუკი ჩვენ განვსაზღვრავთ მუსიკას ზოგადად, როგორ იქნება მისი კომპონენტები განაწილებული მოსახლეობაში, რომელსაც პრეტენზია აქვს, რომ ეს მუსიკა მათი საკუთარია?

საბოლოოდ, ნება მომეცით, აღვნიშნო, რომ მუსიკის განსაზღვრისას განხილვაში შეიძლება ჩაერთოს სტილი, თავისი დამახასიათებელი ბგერათრიგებით, რიტმებითა და ფორმალური ტიპებით; ან მისი შინაარსი, მუსიკალური აზროვნების ერთეულები, როგორიც არის სიმღერები და საკრავიერი პიესები, რომლებიც მას მიეკუთვნებიან და რომლებიც იცვლიან სტილს დროთა განმავლობაში, მაგრამ კვლავ ინარჩუნებენ იდენტობას. „ეს არ არის ჩვენი მუსიკა – ის ისე გაუგებრად ჟღერს“ და „სიმღერა შეიძლება ჟღერდეს კარგად, მაგრამ ის არ იყოს ჩვენი“. ეს არის ორი გზა მუსიკის საზღვრების დასადგენად.

ბლექინგის შეკითხვა

„რამდენად მუსიკალურია ადამიანი? – რიტორიკულად იკითხა ჯონ ბლექინგმა, თავისი ცნობილი წიგნის სათაურში. წიგნი რომ დღეს დაეწერა, ალბათ, იკითხავდა – „რამდენად მუსიკალურები არიან ადამიანები?“ დიახ, მაგრამ სიტყვა „არის“ ასრულებს მნიშვნელოვან როლს, რადგან მას სურდა, რომ მკითხველს ყველა ადამიანი მიეჩნია გარკვეული სახის ერთეულად, ან მთლიანობად. მას რომ ეთქვა – „ადამიანები არიან“, ალბათ, იგულისხმებდა თითოეული ადამიანის მუსიკალობის უნიკალურ ხარისხს. მისი ძირითადი თვალსაზრისი ისაა, რომ ყველა ადამიანი მუსიკალურია. ის სამყაროს აღიქვამდა, როგორც მუსიკათა ჯგუფს, თუმცა თავად ყოველთვის უფრო მოსაზღვრე მხარეებით იყო დაინტერესებული, ვიდრე ცენტრებით. მას უნდოდა, რომ მის მკითხველს გაეგო ძირითადი აზრი – ყველა მუსიკა არის თანაბრად ღირებული, ან, ასე ვთქვათ, ყველა მუსიკა თანაბარი ხარისხისაა. ის არ დაეთანხმებოდა კურტ ვეილს (Taylor, 1991), რომელმაც თქვა ცნობილი ფრაზა: მუსიკა არის მხოლოდ „კარგი“ და „ცუდი“ – თუმცა მისი თვალსაზრისი არც ისე შორს იყო ბლექინგისგან, რადგან მასაც სურდა, რომ მუსიკის მოყვარულთა სნობიზმი შეეჩერებინა პოპულარული მუსიკის საშუალებით. ბლექინგს სწამდა, რომ ყველაზე ცუდი მუსიკაც, არსებითად, კარგია, რომ ყველა ადამიანი, ყველაზე ნაკლებად ნიჭიერიც კი, თავის საფუძველში, მუსიკალურია.

ფაქტობრივად, ჩემი აზრით, ბლექინგი ფიქრობდა, რომ ზოგიერთი მუსიკა უკიდურესად კარგია, როგორც ის ამბობდა (Blacking, 1973: 116) და დანარჩენი – ფუნდამენტურად კარგი, ანუ კარგი რამ, რაც ადამიანებს აქვთ. ეს არის დამოკიდებულება, რომელსაც ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობა იზიარებს: შეიძლება არსებობდეს შესანიშნავი მუსიკა, როგორც ბლექინგი ამტკიცებდა და ჩვენ, ყველა შემთხვევაში, უნდა ვიცოდეთ, თუ რას მიიჩნევს თითოეული საზოგადოება, როგორც შესანიშნავს და რატომ. მაგრამ ყველა მუსიკა იმსახურებს ყურადღებას და, ასევეა, თითოეული ადამიანის მუსიკალური თვითგამოხატვა; ისევე, როგორც ადამიანებს აქვთ გარკვეული თვისებები, დაკავშირებული ცხოვრების ფუნქციებთან და ყველას აქვს გაუცნობიერებელი

უნარი, ისწავლოს ლაპარაკი, ასევე, ისინი არიან დაბადებიდან მუსიკალურნი, როგორც ამას ბლექინგი იტყოდა (Blacking, 1992). რომ დავრწმუნდეთ, დასავლეთის კულტურაში არსებობს მუსიკალობისა და ტალანტის კონცეფცია, რომელსაც ყველა არ იზიარებს (ამაზე ანთროპოლოგიური პოზიციიდან მსჯელობს Kingsbury, 1988), მაგრამ სხვა კულტურებში ამ ცნებას შეიძლება ჰქონდეს სხვადასხვა მნიშვნელობა. ვფიქრობ, ბლექინგის ფორმულირება მათ სთავაზობს, რომ მუსიკა არის ჰუმანურობის მეტაფორა და რამდენადაც ყველა ადამიანი მუსიკალურია, ყველა მუსიკა თანაბრად ჰუმანურია და ერთნაირად უნდა მოვეპყრათ.

მე მომწონს ბლექინგის ზომიერი სენტიმენტალობა და ვეთანხმები მას, რომ მუსიკა, რაღაცნაირად, ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყველა ადამიანისთვის. თუმცა, მე დარწმუნებული არ ვარ ადამიანთა თანაბარ მუსიკალურობაში. არა იმიტომ, რომ დავცინი სტუდენტებს, რომლებსაც არ შეუძლიათ როგორმე „თავი დაიძვრინონ სიტუაციიდან“, არამედ იმიტომ, რომ არ არსებობს მუსიკის ინტერკულტურულ დონეზე მიღებული განსაზღვრება ან შესაბამისი ტერმინოლოგია. ამდენად, ჩვენ რეალურად არ ვიცით, თუ რას ნიშნავს „მუსიკალობა“. ჩვენ ვერ მოვინახულებთ მსოფლიოს ყველა საზოგადოებას და ვერ ვკითხავთ მათ – „როგორ ფიქრობთ, რა არის მუსიკა?“ ზოგიერთი იტყოდა – „მუსიკა? რა არის ეს?“ ზოგადად, ვეთანხმები ბლექინგის განსაზღვრებას – „ადამიანურად ორგანიზებული ჟღერადობა“, თუნდაც იმის გამო, რომ მუსიკა ადამიანურ სპეციფიკას წარმოადგენს. ბიოლოგებმა და მეტყველების სპეციალისტებმა (Peter Marler & Tomas Geismann წიგნში: Wallin, Merker & Brown, 2000; Brebec de Mori & Seeger, 2013) კარგი საქმე გააკეთეს, როცა მუსიკის მსგავსი რამის არსებობა შეისწავლეს სხვა სფეროებში. მარჩელო სორსე კელერს (Keller, 2012b: 22) იმიტომ კი არ ჭირდება „ზოომუსიკოლოგია“, რომ ცხოველთა მუსიკა ადამიანების მუსიკის მსგავსად ჟღერს – ეს სასაცილო იქნებოდა, არამედ იმიტომ, რომ, როგორც ჩანს, მათ მსგავსი ფუნქცია აქვთ და, კომუნიკაციის სხვა, უფრო ყოველდღიური ფორმებისაგან განსხვავებით, მეტყველების ანალოგიურია.

არის მუსიკა სპეციფიკურად ადამიანური? ეს ის შეკითხვაა, რომელსაც სხვა საზოგადოებების წევრები ეკითხებოდნენ თავის თავს. ადამიანური კულტურის დაწყებამდე, *ჰავასუპაის*[10] მითოლოგიაში, ყველა არსება – ადამიანები, სულები, ცხოველები, კომუნიკაციას სიმღერით ამყარებდა. *ბლექფუტი* ინდიელების ტრადიციით, ადამიანებს სიმღერები ცხოველებმა ასწავლეს, მაგრამ ეს ცხოველები, ბუნებრივად, ადამიანური ხმით მღერიან. როდესაც მე ვკითხე მათ, მართლა მღერიან თუ არა დათვები, მგლები და თახვები გლასიერის ეროვნულ პარკში, მათ დამცინეს.

ყველაფერი ეს რომ ეთნომუსიკოლოგების ცხოვრებას დავუკავშირო, ნება მომეცით, დავუბრუნდე კონცეფციას, რომლითაც ეს თავი იწყება: ბიმუსიკალობა და მისი მონათესავე მულტიმუსიკალობა ფართოდ გამოიყენება ეთნომუსიკოლოგიაში და უცნაურად უკავშირდება და თან არ უკავშირდება საკუთრივ მუსიკალობას (Solis, 2004). ზედაპირულად, კონცეფცია ენის ანალოგია: ძალიან ბევრი ადამიანი არის ორან მულტიენოვანი. მოზარდს შეუძლია ისწავლოს უცხო ენა და გახდეს (ასე ვთქვათ, თითქმის) ორენოვანი. ასევე, ეთნომუსიკოლოგი შეიძლება გახდეს ექსპერტი ჯაზსა და გამელან მუსიკაში. უფრო ფართოდ თუ ვიმსჯელებთ, ისეთ საზოგადოებას, როგორებიც არიან *შავფეხა* ინდიელები ბროუნინგიდან, მონტანადან, ერთნაირად შინაურულად გრძნობს თავს ინდიელთა ე.წ. დაბლობის სტილსა და ანგლო-აფრიკული (როგორც ისინი უწოდებენ „თეთრი“) მუსიკის სტილში.

სიტუაცია, განსაკუთრებით, მე-20 საუკუნეში, მთელი საზოგადოება, ცალკეული გამონაკლისების გარდა, კოლონიალიზმის შედეგად ბიმუსიკალური იყო. 2000 წლის შემდეგ, იმ პირობებში, როდესაც ყველა სახის მუსიკა ყველასათვის ხელმისაწვდომია,

[10] ინდიელთა ტომი ჩრდილოეთ ამერიკაში (რედ.).

ძნელია, იყო ამაში დარწმუნებული. მაგრამ, მე მაინც მინდა ვთქვა, რომ ადამიანები ადრიდანვე ითვისებენ საკუთარი ენისა და, აგრეთვე, საკუთარი მუსიკის ფუნდამენტურ გრამატიკას. მათ კარგად იციან, მიეკუთვნება თუ არა კონკრეტული სიტყვა მათ საკუთარ ენას და არის თუ არა ეს თუ ის კონკრეტული ინტერვალი ან აკორდი მათ მუსიკაში. ჰოვარდ გარდნერს (Gardner, 1983) ეკუთვნის ფართოდ აღიარებული მოსაზრება, რომ არსებობს რამდენიმე „ინტელექტი“, რომელიც მოიცავს „მუსიკალურ ინტელექტსაც“. ამ უკანასკნელს, ზოგჯერ, შეიძლება, ფლობდნენ ადამიანები, რომლებიც სულაც არ არიან ჭკვიანები. მაგრამ შესაძლოა, სულაც არ იყოს მართებული, კროს-კულტურული თვალსაზრისით, იმაზე მსჯელობა, რომ არც ერთი ჟღერადობა არ არის თავისთავად მუსიკალური ან არამუსიკალური. ეს მოსაზრებები იმასაც გვეუბნება, რომ მუსიკა არის კულტურულად უნივერსალური, მაგრამ არა უნივერსალური „ენა“.

მუსიკის ცენტრები და საზღვრები

თუკი მუსიკის სამყარო შესაძლოა გავიგოთ, როგორც „მუსიკათა“ სამყარო, სად არის მათი საზღვრები? საზღვრების საკითხი და მისი საპირისპირო – ცენტრების კონცეფცია – ერთ-ერთი მთავარი სირთულეა, როდესაც მუსიკის სამყაროს, როგორც მუსიკათა ჯგუფს განვიხილავთ. ავიღოთ გეოგრაფიული ანალოგია. ჩრდილო ამერიკის, ოკეანიის, აფრიკის კულტურული არეალის ერთგვარად ეკვივალენტური მუსიკალური არეალის განვითარება (Merriam, 1959; Nettl. 1954; McLean, 1979) მუსიკის კონცეფციის .პრაქტიკული განხორციელება იყო. ამ სფეროების საწინააღმდეგოდ, ჩემი ჩრდილოეთ ამერიკული გამოცდილებით, შედარებით ადვილი იყო ცენტრალური წერტილების მოძებნა, სადაც კონცენტრირებული იყო მუსიკის ძირითადი მახასიათებლები. მაგრამ რთულია რუკაზე მოიძებნოს ზუსტი წერტილები, სადაც ერთი „არეალი“ იცვლება მეორეთი. ანთროპოლოგებსა და ლინგვისტებს ამ პრობლემასთან უფრო ფართო კონტქსტში ჰქონდათ ურთიერთობა (Barth, 1969; Driver, 1961; Yoegelin, 1944).

ქრონოლოგიური საზღვრები წარმოადგენს პრობლემას, რომელიც გეოგრაფიულის მსგავსია. ევროპული მუსიკის ისტორიის სტანდარტული პერიოდიზაცია, რომელიც ახლა, საზოგადოდ, მიღებულია (Grout, 1960), ჯერ კიდევ არ იყო აღიარებული. არსებობდა მოსაზრებების მეტი მრავალფეროვნება. ამდენად, გვიდო ადლერმა (Adler, 1930) შემოიღო სქემა ოთხი პერიოდით, ხოლო რამდენიმე ავტორი რომ დავასახელოთ – აინშტაინს (Einshtein, 1947b), ლორენცს (Lorenz, 1928), ზაქსს (Sachs, 1946) და კლარკს (Clark, 1956), ყველას სხვადასხვა მოსაზრება ჰქონდა იმ მომენტებთან დაკავშირებით, როდესაც ევროპული სამუსიკო ხელოვნების სტილი (ან „ენა“) მნიშვნელოვნად შეიცვალა.

ერთი პერიოდიდან მეორეში გადასვლა, დაახლოებით, რუკაზე ერთი არეალიდან მეორეში გადასვლას წააგავს. მუსიკა შეიძლება ეკუთვნოდეს ეთნიკურ ჯგუფს, ერს, ინდივიდს; ასევეა მუსიკალური სისტემებიც კი, რომელთა საზღვრები აჭარბებს პირობითად აღიარებულ კულტურულ ერთეულებს, შემოთავაზებულს, მაგალითად, ლახმანის მიერ (Lakhman, 1922), რომელიც ჩრდილო აფრიკულ, შუა აღმოსავლურ და სამხრეთ აზიურ მუსიკალურ კულტურებს ერთეულებად მიიჩნევდა, მოდალურ მოდელებზე იმპროვიზირების საკუთარი მეთოდების საფუძველზე,.

თუკი არსებობს ბევრი ორენოვანი კულტურა, არ არის ეჭვი, რომ არსებობს კიდევ უფრო მეტი ბიმუსიკალური საზოგადოება, რომლებიც ყოველთვის (დიდი ხნის განმავლობაში) იყვნენ ბიმუსიკალურები. მაგრამ არსებობენ ისეთებიც, რომლებშიც უცხოური მუსიკა კოლონიალიზაციის შედეგად იქნა შემოტანილი და შემდგომში მიღებული. თუკი კონცეფცია და ტერმინი ბიმუსიკალურობა წარმოიშვა ეთნომუსიკალური სასწავლო და საველე გამოცდილებიდან, ის, ასევე, გამოსადეგია მუსიკის სამყაროს გასაანალიზებლად, მაგრამ ამას სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ. ახალი ენის გაგებისა და გამოყენების უნარი ძალიან განსხვავებულია ახალი მუსიკის გაგებისა და მასში მონაწილეობის უნარისაგან. მულტიმუსიკალური მოვლენები, ფაქტობრივად, ყველგან

უფრო ადვილად გასაგებია, ვიდრე მულტილინგვისტური საუბრები. მაგრამ არიან იმ-თავითვე ბიმუსიკალური (ან პოლიმუსიკალური, ან თუ გნებავთ, მულტიმუსიკალური) კულტურები, რომლებიც აღიარებენ და ინახავენ ორ ან მეტ მუსიკას, რაც ბილინგვური ხალხის მიერ ორი ენის ფლობის მსგავსია. ინდოეთში, ზოგიერთი მუსიკოსი, როგორც ჩანს, ახერხებს განცალკევებულად ფლობდეს კლასიკურსა და ხალხურ მუსიკას და ემორჩილებოდეს ორივეს წესს. ჩრდილოეთ ირანის ზოგიერთმა ხალხურმა მომღერალმა, სპეციალისტმა ორით ან სამით მკაცრად შემოიზღუდა სიმღერის ჟანრები და რეპერტუარი, როგორც ჩანს, ამ სისტემების ერთმანეთის გავლენებისგან დასაცავად. მე-20 საუკუნეში, დასავლეთის მუსიკა ცნობილი გახდა მსოფლიოს საზოგადოებათა უმრავლესობისათვის, რასაც მივყავართ მუსიკალური საზღვრების საკითხის გად-აწყვეტის სხვადასხვა გზასთან.

მულტიმუსიკალობას მოჰყვა არსებითი ცვლილებები მსოფლიოს მუსიკალურ რუ-კაზე. დასავლეთ აფრიკაში წარმოიშვა ცალკეული ახალი მუსიკალური ენა, მრავალი ჟანრით, „ჯუჯუსა“[11] და „ჰაილაიფის“[12] ჩათვლით (Askew, 2002; C. Waterman, 1990), როგორც დასავლეთის და ტრადიციული აფრიკული მუსიკის შეთავსების შედეგი. ეს თავსებადობა იყო მთავარი იდეა, არსებითად დისკრეტული აფრო-ამერიკული მუსიკის მზარდი განვითარების ასახსნელად, ყურადღების გამახვილებით მის იმ ელემენტებ-ზე, რომელთაც იზიარებს ტრადიციული დასავლეთ აფრიკა და ევროპა. *ბლექფუტი* ინდიელი თავის თავს ბიმუსიკალურად მიიჩნევს, საუბრობს „თეთრ“ და „ინდიელთა“ მუსიკაზე და ინარჩუნებს ამ სოციალურ განცალკევებულობას, მიუხედავად იმისა, რომ „ინდიელთა“ მუსიკა, დასავლეთის მუსიკის მნიშვნელოვანი გავლენის ქვეშ იმყოფება (Nettl, 1985; Vennum,1989; Witmer 1973; Scales, 2012). ბიმუსიკალურობა აქ თან ახლავს და ასიმბოლოებს ბიკულტურულ საზოგადოებას, რომელშიც ადამიანები ერთმანეთის იდენტიფიცირებას ახდენენ „თეთრ“ კულტურასთან მათი სიახლოვით.

მსოფლიოს, როგორც მუსიკათა სისტემის ხედვა მისი ცენტრებითა და საზღვრე-ბით, ასევე, უნდა ითვალისწინებდეს ადამიანთა უმრავლესობის სწრაფად მზარდ წვდო-მას მუსიკის დიდ მრავალფეროვნებასთან, უფრო მეტს, ვიდრე ეს შესაძლებელი იყო CD დისკების ეპოქამდე. რადიოსა და ჩანაწერების გავრცელების შედეგად საკომუნიკ-აციო ტექნოლოგიებში 1900 წლიდან მომხდარი უდიდესი ცვლილებების შემდეგ, 2000 წლისათვის, კომპიუტერის საყოველთაო გავრცელებისა და მუსიკალური ცხოვრების ახალი ტიპის ჩამოყალიბების გამო, წინა თაობის წარმოსახვის ზღვარს მიღმა აღ-მოჩნდა მუსიკალური ცხოვრების გარკვეული სახეობები. გარდა ამისა, მოგზაურობის მზარდმა გაადვილებამ, ისევე, როგორც მულტიეთნიკური ეროვნული სახელმწიფოე-ბის, 1990-იანი წლების შემდგომ ნეოკოლონიალიზმის განვითარებამ და ინგლისური ენის, როგორც მსოფლიოს „მეორე ენის“ გამოყენებამ, უზრუნველყო საზოგადოებათა ტოტალურად უპრეცედენტო შესაძლებლობა, გაეზიარებინათ ერთმანეთის მუსიკა. ეს ცვლილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია არადასავლურ საზოგადოებებში, რომელ-თათვისაც თავიანთ ძველ ტრადიციებთან ერთად, ახლა დასავლური მუსიკაც ხელმი-საწვდომია, რაც ქმნის ეროვნული და რეგიონული სტილების ფართო გავრცელების შესაძლებლობას. საგულისხმოა, რომ, ასევე, შესამჩნევად შეიცვალა ევროპისა და ჩრდილოეთ ამერიკის მუსიკალური პროფილი, ხელუხლებლად წარმოდგენილი განსხ-ვავებული მუსიკის ხელმისაწვდომობასა და ათვისების გამო და იმის შესაძლებლობი-თაც, გამოჰყოს და „ისესხოს“ მუსიკის ისეთი ინდივიდუალური კომპონენტები, რო-გორიცაა რიტმული ნახაზი და ინსტრუმენტები.

ჩვენ შეგვიძლია ამ მულტიმუსიკალური კულტურის ინტერპრეტაცია, რამდენა-დაც 2010 წლისთვის ადამიანებმა, როგორც საზოგადოებათა სამყარომ, შევიძინეთ

[11] ნიგერიული პოპულარული მუსიკის სტილი (რედ.).

[12] მე-20 საუკუნის აფრიკული მუსიკალური ჟანრი, რომელიც განაში შეიქმნა (რედ.).

გამოცდილება – ამ საზოგადოებათაგან ყველა შეიმეცნებს (ან, იქნებ, უბრალოდ, ესმის) მეტ მუსიკას, ხდება მულტიმუსიკალური, ეუფლება მეორე, მესამე, მეოთხე მუსიკალურ ენას, ხდება მუსიკალურად მეტად ტოლერანტული, დიდი კულტურული მრავალფეროვნების სიმბოლური სიტუაცია გვხვდება მათ უმრავლესობაში. მაგრამ არა ყველგან – ზოგიერთ საზოგადოებაში არის მოძრაობები, რომლებიც ზღუდავენ მუსიკასა და მის მრავალფეროვნებას. ალტერნატიულად და, ალბათ, უფრო რეალისტურად, ეს შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მასალისა და სტილის დამატებით გამდიდრებული (როგორც ზოგი იტყოდა, დაბინძურებული) ცალკეული მუსიკალური სისტემის გაფართოება. ეს მუსიკალური ნეოკოლონიალიზმის გარკვეული გამოვლენაა, რაც სოციალურ და პოლიტიკურ განვითარებას ირეკლავს (Keil & Feld, 1994; Stokes, 1994; Turino, 2000, 2008).

ამდენად, ეთნომუსიკოლოგებისათვის, ვინც პერსპექტივებს ეძებს 21-ე საუკუნისათვის, პრაქტიკულად, ნაკლებად მისაღები ხდება წარსულში მეტ-ნაკლებად აღიარებული იდეა დიდი რაოდენობის დისკრეტული სისტემების შემცველი მუსიკის სამყაროს შესახებ. პროპორციულად, პუბლიკაციები ისეთ ჟურნალებში, როგორიცაა *Ethnomusicology* და, აგრეთვე, მონოგრაფიული ნაშრომები, რომლებშიც საზოგადოების მთლიანი მუსიკაა განხილული, უფრო ვიწრო პროექტებთან შედარებით, საკმაოდ შემცირებულია. ასე რომ, მსოფლიოს მუსიკის ხედვის ერთგვარად „წარუმატებელი“ ჩემი იდეა ასეთი გახლავთ: მუსიკალური საზოგადოება მაინც ტიპურად ხედავს მუსიკას, როგორც არსებითად საკუთარს, თუმცა, იმავდროულად, აღიარებს სხვების მიერ მისი გაზიარების უფლებასაც. თუ რა საზღვრებში მოქმედებს ისეთი ცნებები, როგორიცაა „ჩვენი მუსიკა“, ან „მათი მუსიკა, რომელიც ჩვენ ვიცით“, ზუსტად ვერ განვსაზღვრავ.

6

ფუნდამენტური ჩვევა
ნოტაცია და ტრანსკრიფცია

„რთული და ჩახლართული ამოცანა“

დარწმუნებული არ ვარ, ჩემი კოლეგები დამეთანხმონ იმაში, რომ არსებობს ყველა ეთნომუსიკოლოგისთვის აუცილებელი ერთი ფუნდამენტური უნარი. მაგრამ თუ ამგვარი უნარი არსებობს, ეს, რა თქმა უნდა, ტრანსკრიფციაა, შესაძლებლობა გადააქციო ხმოვანება, – რომელიც, ჩვეულებრივ, ჩაწერილია, მაგრამ შესრულებული ანდა მოსმენილია მე-19 საუკუნეში – გარკვეულ ვიზუალურ მუსიკალურ სანოტო დამწერლობად. პირადად მე ამ უნარის დაუფლება ამგვარად დავიწყე: ერთ დღეს, მეცადინეობის შემდეგ, მივმართე ჩემს პედაგოგს, ჯორჯ ჰერცოგს (George Herzog) სპეციალიზაციაში ჩემს ინტერესთან დაკავშირებით, მაშინ მას ჯერ კიდევ „შედარებითი მუსიკოლოგია“ ეწოდებოდა. ერთი-ორი თავაზიანი წამახალისებელი წინადადების შემდეგ მან მითხრა, რომ პირველი, რაც უნდა გამეკეთებინა, უნდა მესწავლა გაშიფვრა. შემდეგ მთხოვა მივსულიყავი მის ოფისში მასალისთვის (შემდგომ ეს ჩანაწერები ხელმისაწვდომი გახდა გრამფირფიტებსა და მაგნიტურ მავთულზე, ფირის შექმნამდე) და დამეწყო მუშაობა. დაახლოებით, ერთი წლის განმავლობაში თითქმის ყოველ დღე ვმუშაობდი და ვავითარებდი ამ უნარს. მსგავსი გამოცდილების შესახებ მოგვითხრობს მენტლ ჰუდი (Hood, 1971: 50–55) იააპ კუნსტთან მისი პირველი ერთობლივი კვლევისას. 1920-იანებში დამწერლობის არმქონე ენების შემსწავლელი სტუდენტის მსგავსად, რომლის ძირითადი საქმიანობა ტექსტების ფონეტიკური ტრანსკრიფიციების შეგროვება იყო, ასევე, რენესანსის მუსიკის მკვლევრის მსგავსად, რომლისთვისაც პური არსობისა იყო ნოტაციის ადრეული ფორმებიდან თანამედროვეში გადატანა, ტიპური ეთნომუსიკოლოგი დიდი ხნის განმავლობაში იმყოფებოდა ჩაწერილი მუსიკის გაშიფვრის, ტრანსკრიფციის საწყის ეტაპზე. მთელი ჩვენი დისციპლინის პირველი ამოცანა, ზოგიერთის აზრით, ყველა ხელმისაწვდომი ჩანაწერის გაშიფვრაში მდგომარეობდა. მართალაც, მომიჯნავე სფეროს მეცნიერები, ვისაც აუდიოზე ჩაუწერია მუსიკა, ზოგჯერ ეთნომუსიკოლოგებში ხედავდნენ მხოლოდ იმ ხალხს, ვისაც მათთვის მუსიკის გაშიფვრა შეეძლო. მიეზისლავ კოლინსკიმ, ჰორნბოსტელის მოსწავლემ და თანამოაზრემ, თავისი ცხოვრების უდიდესი ნაწილი 1930-იანებში ფართო გაშიფვრით სამუშაოებს მიუძღვნა (Zdralek, 2010). ძალიან ბევრმა ეთნოგრაფმა და ფოლკლორისტმა მიმართა ეთნომუსიკოლოგებს იმ მიზნით, რომ ამ უკანასკნელთ შეედგინათ სანოტო დანართები მათი ვერბალური ანგარიშებისა და კრებულებისათვის. მოგვიანებით, მაკლინი, (McLean, 2006: 269) ასევე, აღწერს საკუთარ გამოცდილებას: იგი ორ წელიწადზე მეტი მოუნდა *ტიკოპიას*[1] სამო-

[1] კუნძული წყნარი ოკეანის სამხრეთ დასავლეთში (რედ.).

ცი სიმღერის გაშიფვრას, როცა ატარებდა მოსამზადებელ სამუშაოს ანთროპოლოგ რეიმონდ ფერთისთვის, რომელსაც მათი სტრუქტურული ანალიზი უნდა გაეკეთებინა თავის წიგნში (Firth, 1990) შესატანად. ადრეულ 1940-იანებში, ნიუ-იორკში ცხოვრების პერიოდში, ბელა ბარტოკის შემოსავალი, მეტწილად, დამოკიდებული იყო სამხრეთ სლავური ეპიკური და ფოლკლორული სიმღერების გაშიფვრაზე ალბერტ ლორდთან თანამშრომლობის ფარგლებში (Bartok & Lord 1951; Parry & Lord, 1954).

ტრანსკრიფციის მნიშვნელოვნება დაკავშირებულია იმ ფაქტთან, რომ ვიზუალური რეპრეზენტაცია მუსიკის თანამედროვე დასავლური კონცეპტუალიზაციის საფუძველს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, ნოტაცია გამოიყენება თუ არა, ჩვენ ფართოდ ვიყენებთ ტერმინს „მუსიკის წერა“ ნაცვლად ტერმინისა „შეთხზვა“ – მეტწილად პოპულარულ მუსიკაში. ჩვენ ვფიქრობთ მუსიკალურ თხზულებაზე, როგორც ნაწარმოებზე, რომლის ჭეშმარიტი ფორმა ქაღალდზე არსებობს. თანამედროვე სიმღერების ავტორები იშვიათად იყენებენ სანოტო დამწერლობას, თუმცა, უფრო ხშირად, ვიდრე მათი წინამორბედები – შუასაუკუნეების ტრუბადურები და მინეზანგები. ჩვენს მეცნიერებს ნაკლებად წარმოუდგენიათ მუსიკაზე მსჯელობა ერთადერთი ავტორიტეტული, ხილული ვერსიის გარეშე. კლასიკური მუსიკოსის იდეალია შეისწავლოს ჩაწერილი მუსიკა. „შეგიძლია მუსიკის წაკითხვა?“ – ეს შეკითხვა გამოიყენება, რათა გაიმიჯნოს მუსიკალური ცხვარი თხისგან და დადგინდეს მუსიკალური კომპეტენტურობის მინიმუმი. მაგრამ ეს ღირს იმად, იფიქრო – ჩვენ რომ ისეთ კულტურაში გვეცხოვრა, რომელსაც სანოტო სისტემა არ გააჩნია, აუცილებლად ვიპოვიდით სხვა წერტილებს ანალიზისა და მუსიკაზე დისკუსიისთვის. მაგრამ მუსიკის იმ კრიტიკოსის მსგავსად, რომელიც უცხო ნაწარმოების მოსმენისას ამბობს: „არ შემიძლია რაიმე ვთქვა, სანამ არ ვნახავ პარტიტურას“, ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც პირისპირ აღმოჩნდებიან აუდიოჩანაწერთან, ხელებს ჩამოუშვებენ და ამბობენ: „არ შემიძლია რაიმე ვთქვა, სანამ არ „გავშიფრავ“.

ტრანსკრიფცია ფართოდ განიხილება ეთნომუსიკოლოგიის ძირითად ლიტერატურაში. დორის სტოკმანის (Stockmann, 1979) ყოვლისმომცველ გამოკვლევაში, აგრეთვე, ტერ ელინგსონის (Ellingson, 1992b) ბრწყინვალე ისტორიასა და კრიტიკაში გაშიფვრა განხილულია, როგორც კომპლექსური ცნება, გადაფარული ისეთი ცნებებით, როგორიცაა მუსიკის აღწერა და ანალიზი. მაგრამ ყველაზე პირდაპირი მნიშვნელობით, იგი გაიგება მარტივად, როგორც ჩაწერილი ჟღერადობის გადატანა სტანდარტულ დასავლეთევროპულ ნოტაციაში. თუ საკითხს უფრო ფართოდ შევხედავთ, ტრანსკრიფცია შეიძლება მოიცავდეს ნოტაციის სხვა სისტემებს, ისეთებს, რაც სხვადასხვა მიზნითაა განვითარებული აზიურ საზოგადოებებში (Kaufmann, 1967; Ellingson, 1992a; Malm, 1959, 261–75) და, აგრეთვე, გამოგონილს ეთნომუსიკოლოგიური კვლევისთვის (Koetting, 1970). სტანდარტული დასავლური ნოტაციის სხვა ალტერნატივები შეიცავენ გრაფიკებსა და დიაგრამებს, რომლებიც განკუთვნილია ავტომატური მონაცემებისთვის. ყველა ეს სისტემა, ერთი მხრივ, გვეუბნება, როგორ იცვლება ერთი მომენტიდან მეორისკენ ის მუსიკალური შესრულება, რომელიც გვესმის, მაგრამ, მეორე მხრივ – როგორი მახასიათებლებია მთელ ნაწარმოებში ან სიმღერაში, მაგალითად, ბგერათსიმაღლებრივი სისტემა, ხმის გამოყენების გზები და ა.შ. ამგვარად, გაშიფვრის კონცეფცია შეიძლება, ასევე, შეიცავდეს სასიმღერო სტილის ძირითად მახასიათებლებს ანდა იმ მუსიკალური ლექსიკონის აღწერას, რომელსაც კომპოზიტორი მიმართავს.

მაგრამ ძალიან რთულია გამიჯნო გაშიფვრა მუსიკის აღწერისა და ანალიზისაგან, ისევე, როგორც ტექნიკებისგან, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ერთდროულად წინ უსწრებენ და მოსდევენ კიდეც მას. იგი ხშირად განიხილება, როგორც ყველაზე ცენტრალური და რთული ამოცანა ეთნომუსიკოლოგისა, რომელიც ყველა სხვა მეცნიერისგან სწორად ამ კომპეტენციით განსხვავდება. ტრანსკრიფციით ეთნომუსიკოლოგი თავს წარმოაჩენს ერთგვარ სუპერადამიანად, რომელსაც რთული ტექნიკების მეშვეობით შეუძლია აკონტროლოს და აზრი მისცეს მანამდე აუხსნელ ჟღერადობებს. გთავაზობთ ზოგიერთ

მიშვნელოვან მოსაზრებას. კუნსტი: „ეგზოტიკური აუდიოჩანაწერების გაშიფვრა ერთ-ერთი ურთულესი და ჩახლართული ამოცანაა, რაც ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის მიმდევრების წინაშე მდგარა ოდესმე“ (Kunst, 1959: 37). ბარტოკი: „ჩვენ არასდროს უნდა დავიღალოთ მუშაობის მეთოდების გაუმჯობესებითა და განახლებით, რათა ეს ამოცანა შევასრულოთ იმდენად, რამდენადაც ეს ადამიანურადაა შესაძლებელი“ (Bartok & Lord, 1951: 20). მერიამი: „ვარაუდობენ, რომ ეთნომუსიკოლოგს გააჩნია მუსიკის ჟღერადობის ფურცელზე ჩაწერის ზუსტი მეთოდები, მაგრამ ეს საკითხი შორსაა გადაწყვეტისგან“ (Merriam, 1964: 57). ჰუდი, რომლის ზოგად წიგნში ეთნომუსიკოლოგიაზე გაშიფვრა ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრობლემაა, ასევე, ჩერდება სიზუსტის მოთხოვნილებზე: „პროცესი უნდა დაიწყოს ყველაზე ზუსტი და ზედმიწევნითი ტრანსკრიფციით, რაც კი შესაძლებელია“ (Hood, 1971: 320). ელინგსონი: „საუკეთესო ტრანსკრიფცია, რომელიც გადმოსცემს მუსიკის ყველაზე არსობრივ თვისებებს, შეიძლება ყველაზე რთული იყოს წასაკითხად“ (Ellingson,1992b: 146).

ყველა თანხმდება იმაზე, რომ: გაშიფვრა ძალიან რთულია და მუდმივად უნდა მიისწრაფოდე შენი კომპეტენტურობის დამტკიცებისაკენ და იმაღლებდე კომპეტენციას. ეს არა მხოლოდ რთულია, არამედ ზოგიერთებს, როგორც ჩანს, ამის გაკეთების იმედი არ აქვთ. ზაქსი: „ყველაზე შრომატევადი მეთოდიც კი ვერ დაგვაკმაყოფილებს საბოლოოდ. არც ერთ მუსიკალურ შრიფტს არ შეუძლია იყოს მუსიკის ზუსტი სარკე“ (Zacks, 1962: 30-31). ესტრაიხერი, მაკკოლესტერის სიტყვებით: „მუსიკალური გაშიფვრის იდეალური მიზანი ვერ იქნება რეალიზებული, ვინაიდან ის მიილტვის იპოვოს ზეპირი ფენომენის ვიზუალური ეკვივალენტი“ (McCollester, 1960: 132). ჩარლზ სიგერი: „მუსიკის ჩაწერის რისკი იმის ვარაუდშია, რომ მუსიკის სრული სმენითი პარამეტრი არის ანდა შეიძლება იყოს წარმოდგენილი ნაწილობრივი ვიზუალური პარამეტრით“ (Seeger, 1958: 184). მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიის ძირითად დისკუსიებში არსებული ეს სასოწარკვეთილი გაფრთხილება უპირისპირდება სპეციფიკური კულტურის ან რეპერტუარის ტიპურ შესწავლას, რაც, როგორც წესი, მოიცავს დიდი სირთულეებით შექმნილ და არაზუსტ ტრანსკრიფციებს და იძლევა გამოყენებული პროცედურების ფაქტებზე დამყარებულ განმარტებებს. ეს რთულია, მაგრამ ვიღაც აკეთებს თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმის ფარგლებში.

გაშიფვრის ისტორია ორი სიტყვით ასეთია (უფრო დეტალურად: Ellingson, 1992b: 110–44): მე-19 საუკუნეში დომინირებდა გაქრობის პირას მყოფი მუსიკალური ნიმუშების დაცვის იდეა. მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში სახეზეა სტანდარტული მეთოდების შექმნაზე კონცენტრირება, რათა აღწერისა და ანალიზის მიზნით, ფურცელზე ობიექტურად აისახოს ის, რაც ხდება ჟღერადობაში (Abraham & Hornbostel, 1909-10). გასული საუკუნის შუა პერიოდისკენ აღინიშნება ამ ობიექტურობის გაზრდის ტენდენცია, რისთვისაც ადამიანები იყენებენ აკუსტიკურ და ელექტრონულ ტექნიკას. 1955 წლის შემდეგ იკვეთება გაშიფვრის მეთოდების მრავალგვარობა, ტრანსკრიფცია გამოიყენება, როგორც უფრო ფართო კვლევის ნაწილი. 1970-იან წლებში ხელოვნებაში გამოიკვეთა შემდეგი ტენდენცია – ტრანსკრიფცია სპეციფიკური პრობლემების გადაწყვეტის მიზნით გამოიყენება, თითოეული მიილტვის შექმნას ნოტაციის განსაკუთრებული სახე. 1990-ის პერიოდის პუბლიკაციებში უფრო ნაკლები რაოდენობის გაშიფრული ნიმუშია, ვიდრე ადრე და მათმა სირთულემ იკლო – ისინი წარმოადგენენ საკითხავი ტექსტის თანხლებას და მათი მიზანი უფრო აუდიოჩანაწერებში გარკვევაა, ვიდრე მათი ჩანაცვლება.

ამ ისტორიაში რამდენიმე საკითხი დომინირებს: კონტრასტი პრესკრიპტულ[2] და დესკრიფციულ[3] ნოტაციას შორის; გაშიფრული მუსიკალური აზროვნების ერთეულის,

[2] Prescriptive – ტრადიციული, ჩვევაზე დამყარებული. აქ იგულისხმება ანალიტური (რედ.).

[3] Descriptive – აღწერითი, თვალსაჩინო (რედ.).

სიმღერის ან ნაწარმოების ბუნება; გაშიფვრის, როგორც გარეშეს (აუტსაიდერის) ინტერპრეტაციისა და ნოტაციის ურთიერთკავშირი, როგორც საზოგადოების მიერ საკუთარი მუსიკის გააზრების გზა; ადამიანებისა და მანქანების როლი; დაბოლოს, გაშიფვრა, როგორც სფეროს ერთიანი ტექნიკა, განსხვავებით განსაკუთრებული მიგნებების უზრუნველყოფისთვის შექმნილი სპეციალიზებული ტექნიკებისაგან. შემდგომში ცოტა მეტს მოგახსენებთ ამ ხუთი საკითხის შესახებ.

ჩარლზ სიგერის დიადა[4]

ამ თემაზე ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ნაწარმოებში ჩარლზ სიგერი (Seeger, 1958) განსაზღვრავს მუსიკალური დამწერლობის ორ დანიშნულებას: პირველი – წარმოადგენს მოდელს შემსრულებლისთვის, ხოლო მეორე – იგი წერილობით ასახავს, რეალურად რა ხდება ჟღერადობაში. რითი განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისგან? ლუდოლფ პარისიუსმა (Weber-Kellermann, 1957: 1–23) მე-19 საუკუნის შუა პერიოდის სანიმუშო კოლექციონერმა, ცენტრალური გერმანიის მშობლიურ რეგიონში, ალტმარკში ასეულობით სიმღერის ტექსტი და დაახლოებით ორასი მელოდია სიტყვიერად ჩაწერა, რომ დაეცვა ის რეპერტუარი, რომელიც სწრაფად ქრებოდა ყოფიდან. „მათ, ვისაც სურთ ხალხისგან სიმღერების შეგროვება, უნდა იჩქარონ; ისინი ერთი მეორეს მიყოლებით ქრებიან“, – წერდა იგი 1857 წელს (Weber-Kellermann, 1957: 7) და მან ეს გააკეთა კიდეც. მაგრამ მის მიერ შექმნილი კრებულების მიზანი, იმ დროის სხვა კრებულების მსგავსად, ფაქტობრივად, ცოტათი გაუგებარია. მაშინდელი ტენდენციების თანახმად, პარისიუსს უნდოდა ეს კრებული რაღაცნაირად ინტელექტუალური მეინსტრიმის ნაწილად ექცია და ამიტომ მას სიმღერები, ძირითადად, აინტერესებდა, როგორც არტეფაქტები და ნაკლებად, როგორც ფოლკლორული თემის ზეპირი ტრადიციის შედეგი. მან ჩაასწორა და გააუმჯობესა ზოგიერთი ტექსტი და ვერსიები არქეტიპებში გააერთიანა. მას ჰანგები სწრაფად გადაჰქონდა ნოტებზე – მათი შესრულების დროს, ამგვარად, არ ჰქონდა საშუალება ყურადღება მიექცია სასიმღერო სტილისთვის, ორნამენტიკისთვის, მეტრული არარეგულარობისთვის. რა უნდა ექნათ ამ სიმღერებისთვის? მათი წაკითხვა და სიმღერაც კი უნდა შეძლებოდა ნებისმიერს, ვისაც სურდა უშუალოდ ზიარებოდა ალტმარკის კულტურას. იმ დროის შემკრებლებს ცოტათი კი ეპარებოდათ ეჭვი, რომ ამ ტიპის ნოტაცია რეალურ წარმოდგენას მისცემდა მკითხველს ვერბალურ და მუსიკალურ სტილზე, მაგრამ თუ ვინმე შეძლებდა სიმღერის შესრულებას პარისიუსის ჩაწერილი ვერსიიდან, ის, ასევე, შეძლებდა მის გაგებასაც. ამ კრებულებში ნოტაცია პრესკრიპტულიცაა და დესკრიფციულიც.

მე-19 საუკუნის შუა პერიოდში, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო ფართოდ გავრცელებული მუსიკის დეტალური ანალიზი, პრესკრიპტულ-დესკრიფციული ნოტაციის ურთიერთგანსხვავების საკითხი ჯერ კიდევ არ იდგა. საბოლოოდ, პარისიუსმა, მე-19 საუკუნის ბევრი შემკრებლის მსგავსად, საკუთარი ფოლკლორული მასალა ჩაწერა იმ სტილში და იმ საშემსრულებლო პრაქტიკის გათვალისწინებით, რომელსაც იგი იცნობდა საველე მუშაობის გამოცდილების მიღებამდე და რომელიც, სავარაუდოდ, ასევე, ნაცნობი იყო ტიპური წამკითხველისთვის. ფაქტობრივად, ერთ-ერთი ფუნდამენტური ჭეშმარიტება, რომელსაც დღეს ვაწყდებით ტრანსკრიფციის გამოყენებისას, შესაძლოა, უკვე ცხადი იყო მისთვის: მიუხედავად იმისა, შესრულებისთვის იყო განკუთვნილი თუ ანალიზისთვის, ტრანსკრიფცია სიმღერის სპეციფიკური ჟღერადობის შესახებ ზუსტ წარმოდგენას მკითხველებს მხოლოდ იმ შემთხვევაში აძლევს, თუ მათ, ზოგადად, უკვე იციან მოსალოდნელი ხმოვანების ნაირსახეობა, თუ ისინი, ზოგადად, უკვე იცნობენ სტილს. სხვა შემთხვევაში იგი მხოლოდ მატარებელს წარმოადგენს სტილური მახასიათებლების აბსტრაქტული აღქმისთვის.

[4] დიადა – წყვილი (რედ.).

ერთი შეხედვით, ეთნომუსიკოლოგი უბრალოდ ურთიერთობს CD-სთან – ეს შეიძლება იყოს დისკი, უფრო რთული გამოსაყენებლად, მაგრამ ადეკვატური, ანდა ცილინდრი, ანდა მავთულის კოჭი, მაგნიტური ლენტი, აუდიო კასეტა; უფრო ადრე, ინფორმატთან ერთად და, შესაძლოა, ერთხელ მოსმენილი ნიმუშის მხოლოდ დამახსოვრებით – ეთნომუსიკოლოგი იწერს იმას, რაც ესმის ანდა ახსოვს. მაგრამ ფაქტია, რომ მიდგომა და კონცეფცია დიდწილად განსაზღვრავს იმას, რაც გაკეთებულია. ერთი და იმავე ნიმუშის ორი განსხვავებული გაშიფრული ვარიანტი აუცილებლად არ მიუთითებს განსხვავებულ კომპეტენციაზე; ისინი, შეიძლება, ასახავდნენ განსხვავებას ამოცანის მიზნებსა და იმ კონცეფციას შორის, თუ რას წარმოადგენს მუსიკალური ნაწარმოები. განსხვავება პრესკრიპტულ და დესკრიფციულ ნოტაციას შორის წარმოადგენდა სიგერის ტერმინოლოგიას იმ ნოტაციისთვის, რომელიც გამოიყენებოდა შემსრულებლობაში, საპირისპიროდ ანალიზისთვის გამოყენებული ნოტაციისა. ჩვეულებრივ, გარეშე პირები (აუტსაიდერები) ცდილობენ იყვნენ „დესკრიფციულები“, იწყებენ რა ყველაფრის ჩაწერას, რაც ესმით, რაც საბოლოოდ შეუძლებელი ხდება. ზოგიერთი ცდილობდა გაეშიფრა ბარტოკის მსგავსად, აღმოსავლეთ ევროპული ფოლკლორული სიმღერების გასაოცრად დეტალურ გაშიფვრას რომ აკეთებდა (Bartok, 1935; Bartok & Lord, 1951), მაგრამ რა თქმა უნდა, ამ უშეცდომო ყურის მქონე ოსტატსაც კი არ გააჩნდა სიმბოლოები სასიმღერო სტილის ბევრი ასპექტის ასახვისთვის. ამ პირობებშიც კი რთულია, ბარტოკის ნოტაციის თავი და ბოლო გაიგო მისთვის დამახასიათებელი უზომო დეტალიზების გამო. ჩვეულებრივ, კულტურულ „შინაურებს“ („ინსაიდერები“), ვინც მუსიკას შესასრულებლად იწერს, როგორც წესი, ნოტაციაში შეაქვთ მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია ადგილობრივისთვის, რომელიც უკვე იცნობს სტილს. შოპენის ახალი მაზურკის შესწავლისას პიანისტი ნოტებს კითხულობს იმ სმენითი ცოდნით, თუ როგორ უნდა ჟღერდეს, სავარაუდოდ, შოპენი. ზოგიერთი აზიური სანოტო სისტემა წარმოდგენას იძლევა მხოლოდ იმაზე, რაც მუსიკოსმა უნდა იცოდეს ნაწარმოების შესახებ; მათი მიზანი არაა ნაწარმოების სტილის აღწერა. მაგრამ დესკრიფციული ნოტაცია ცდილობს სინამდვილეში სრულად და ობიექტურად აღნუსხოს ის, რაც ხდება ნაწარმოების კონკრეტული შესრულებისას, სავარაუდოდ, შემთხვევებისა და ერთეულების შედარებითი მნიშვნელობის შეფასების გარეშე. ეს მეთოდი ემსგავსება ფონეტიკოსისას, რომელიც თავდაპირველად უცნობი ენის დეტალების აღწერას ცდილობს. სიგერს მისი პრესკრიპტული ნოტაციისთვის, ასევე, შეეძლო დაერქმია „ემიკური“[5] და დისკრიფციულისთვის კი „ეთიკური“ – ტერმინები, რომელთა გამოყენება დაიწყეს მალევე მისი სტატიის გამოცემის შემდეგ – ანდა, შესაძლოა, „კულტურული“ და „ანალიტიკური“. მაგრამ პარალელები არც ისე ზუსტია.

ტრანსკრიფცია, ჩვეულებრივ, გულისხმობს ნოტაციას, რომელიც ნაწარმოებში გამოყოფს დროით სეგმენტებს, ერთ ფრაზას მეორისგან, ერთ ნოტს სხვა ნოტისგან. მაგრამ, ასევე, ითვალისწინებს შესრულების იმ ელემენტების დახასიათებისა და გაშიფვრის საჭიროებას, რომლებიც მთელ ნაწარმოებში გვხვდება. ზოგიერთი ადრინდელი გამშიფრავი აკეთებდა ვერბალურ კომენტარებს ტემპის, დინამიკისა და სიმღერის სტილის შესახებ, მაგრამ ისინი, ჩვეულებრივ, განიხილებოდა არა როგორც გაშიფვრის, არამედ როგორც ანალიზის ან აღწერის ასპექტები. გამშიფრავი ფიქრობდა, მუსიკა დაეყო სტილურ ელემენტებად, რომლებიც აღიწერება და მუსიკალურ შინაარსად (იხ. თავი 5), რომელიც იშიფრება. ამრიგად, ნაწარმოებების შინაარსი მიიჩნიეს სულ უფრო მზარდ რთულ ფენომენად, რაც უფრო იხვეწება ჩამწერი ტექნიკა და რეპერტუარში ან ნაწარმოების შესრულებისას იზრდება წარმოდგენილი მუსიკალური თავისებურებები.

[5] ემიკური და ეთიკური მიდგომები – ტერმინები გამოიყენება საზოგადოებრივ მეცნიერებებში. ემიკური ნიშნავს ხედვას შიგნიდან, მაგალითად, კულტურის მატარებლის მიერ; ეთიკური – ხედვას გარედან – გარეშე დამკვირვებლის მიერ (რედ.).

ამგვარად, მუსიკალური თავისებურებების შეფასების მეთოდი, რომელიც თავის კანტომეტრულ პროექტში განავითარა ალან ლომაქსმა (Lomax, 1968: 86; 1976), სადაც 37 პარამეტრიდან 13 შეიძლება სასიმღერო სტილის ელემენტად ჩაითვალოს, ყველაზე ადვილად განიხილება, როგორც ანალიტიკური საშუალება (Lomax, იქვე; Blum, 1992: 191); „პროფილები“, რითაც ფასდება თითოეული პარამეტრი (მაგალითად, ხმამაღალი ღრჭიალი, საშუალო ნაზალური[6] ჟღერადობა), ასევე, წარმოადგენს თავისებურ ტრანსკრიფციას. კანტომეტრულ ანალიზში გაწაფულ ადამიანს შეუძლია შეხედოს ამგვარ პროფილს და გაიგოს მუსიკის ჟღერადობა, ისევე, როგორც ვიღაცას შეუძლია ეს გააკეთოს ჩვეულებრივი ნოტაციის მეშვეობით. კანტომეტრია ჩაფიქრებული იყო, როგორც დესკრიფციული, მაგრამ პოტენციურად ის, ასევე, პრესკრიპტულიცაა. მომღერალი, რომელმაც, იცის კანტომეტრული პროფილის წაკითხვა, უმარტივესი ნოტაციით თეორიულად შეძლებს ააჟღეროს იგი სწორ სასიმღერო სტილში. დესკრიფციულ და პრესკრიპტულ ნოტაციას შორის განსხვავება ყოველთვის არაა იმდენად ცხადი, როგორც სიგერი ვარაუდობს. ისტორია წარმოგვიდგენს სხვადასხვა ალტერნატივას, რაც ამ ორის ინტერაქციაზე მიუთითებს.

ნაწარმოები და შესრულება

მე-19 საუკუნის გაშიფვრის პრაქტიკაში ევროპული ფოლკლორული მუსიკა დომინირებდა. ასევე, ხდებოდა გამშიფრავის მშობლიურიდან შორს მყოფ კულტურათა მუსიკის ნოტირებაც, თუმცა ნაკლებად დაცვის ანდა შესრულების მიზნით, არამედ უფრო იმის დასამტკიცებლად, რომ ეს ნამდვილად მუსიკა იყო. სანამ აუდიოჩაწერის პრაქტიკა დაიწყებოდა, ნებისმიერი სამეცნიერო ტექსტი მუსიკის შესახებ იშვიათად მთავრდებოდა სანოტო ტექსტის გარეშე. ტრანსკრიფცია ამტკიცებდა, რომ მუსიკა არსებობდა და რომ გამშიფრავმა რეალურად მოისმინა იგი. მაგრამ თანდართული კომენტარების წამკითხველებს ნოტაცია დიდად არ ეხმარებოდა, რადგან იგი რეალურად არ ასახავდა მუსიკის ჟღერადობას. დღეს ჩვენ ვიღებთ აუდიოჩანაწერს, როგორც თავისთავად არსებულს, ამოტომ ჩვენთვის რთულია იმ პერიოდის მეცნიერის ადგილას წარმოვიდგინოთ თავი.

იმდროინდელი მკვლევრის ადგილას საკუთარი თავის წარმოდგენაში ცოტათი დაგვეხმარება ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი ადრეული კლასიკოსის, კარლ შტუმპფის სტატიის გაცნობა (Stumpf, 1886) *ბელა კულას*,[7] ინდიელთა სიმღერების შესახებ. მან გერმანიაში, ჰალეში საკონცერტო ტურის დროს ნახა ჯგუფ *ბელა კულას* მომღერლებისა და მოცეკვავეების გამოსვლა, რამდენიმე დღე გაატარა ჯგუფის ერთ-ერთ წევრთან. ცოცხალი შესრულებიდან სიმღერების ჩაწერის საკუთარი გამოცდილების აღწერისას იგი ამბობს, რომ ძალიან მალე დაასკვნა – სამუშაო რთული იყო და ბევრი ადრეული ტრანსკრიფცია, შესაძლოა, ნაჩქარევად და არასაიმედოდ ჰქონდა გაკეთებული. რადგან კონსულტანტს არ შეეძლო ჩანაწერის მარტივად გამეორება, შტუმპფმა მას თხოვა თითოეული სიმღერა ბევრჯერ ემღერა მანამ, სანამ ნოტებში არ ჩაიწერდა. თავდაპირველად შტუმპფმა ყველაფერი საფუძვლიანად მოისმინა და შეიგრძნო ძირითადი სტრუქტურა, შემდეგ ნოტებით ჩაწერა მხოლოდ ძირითადი ბგერები, მოახდინა სიმღერის ტრანსპონირება C-ში, ბოლოს კი შეავსო სხვა ბგერებითა და რიტმით (იქვე: 406-7). მან დაამატა ტემპისა და დინამიკის აღწერა და შენიშნა ძირითადი გადახრები სტანდარტული დასავლური ტემპერირებული წყობიდან. იგი მიხვდა, რომ შესრულებები შეიძლება განსხვავდებოდეს კულტურული კონტექსტით (იქვე: 425). შტუმპფის ტრანსკრიფციები ერთმნიშვნელოვნად დესკრიფციულია, ზედაპირულად ისინი ძალიან წააგავს მოგვიანებით ჩაწერილ ისეთ ნიმუშებს, როგორიცაა ფრანცის დენსმორის ან

[6] ცხვირისმიერი (რედ.).

[7] ჩრდილო-ამერიკელ ინდიელთა ტომი (რედ.).

ჯორჯ ჰერცოგის ჩანაწერები. მაგრამ, არსებითად, ისინი განსხვავებულია, იმდენად, რამდენადაც შტუმპფის ინფორმანტი, შესაძლოა, ცდილობდა ზუსტად გაემეორებინა თითოეული სიმღერა, თითოეული ჩანაწერი რადენიმე ინტერპრეტაციის კომბინაციაა, თავისებური არქეტიპი. დენსმორი და ჰერცოგი და, მოგვიანებით, სხვა მეცნიერთა უმეტესობა, ნოტებში იწერდნენ ინდივიდუალურად ჩაწერილ შესრულებებს. შტუმპფის მტკიცებით, სიმღერა უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთიანი კონცეფცია, მაშინ, როდესაც მეცნიერები, ჩამწერების გამოყენებით, როგორც წესი, წარმოგვიდგენენ იმას, რაც კონკრეტულ შემთხვევაში ხდება. ჩვენ, უბრალოდ, ვცდილობთ დავიცვათ შტუმპფი, რომელსაც მუშაობაში დაბრკოლებების გადალახვა უხდებოდა, მაგრამ ეს არც ისე მარტივია.

არსებობს, სულ ცოტა, ორი სახის დესკრიფციული გაშიფვრა: პირველი წარმოგვიდგენს ერთი შესრულების შემთხვევას, ხოლო მეორე ცდილობს წარმოადგინოს სიმღერის ან ნაწარმოების არსი; მესამე, შესაძლოა, აღწერდეს, თუ რას მიიჩნევს კულტურა იდეალურ შესრულებად. შტუმპფი (მე ის, ძირითადად, მომყავს, როგორც აუდიოჩაწერამდელი პერიოდის გაშიფვრის მაგალითი) წარმოგვიდგენს არა მომღერლების ერთმნიშვნელოვან თვალსაზრისს მუსიკალური ნაწარმოების რაობის შესახებ, არამედ მასთან ახლოს მდგომს, რამდენიმე შესრულების ერთგვარ საშუალოს, ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რა ხდება ყველაზე ხშირად სიმღერასთან ყველაზე მეტად მიახლოებული ვარიანტების ჯგუფში. როდესაც კულტურაში ან მომღერლის ტოტალურ მუსიკალურ გამოცდილებაში სიმღერის, როგორც ცნების ინტერპრეტირებას ვახდენთ, შტუმპფის მიდგომა, ფაქტობრივად, შეიძლება, გასცდეს ჩაწერილი ვერსიის გამშიფრავის პოზიციას.

მრავალი შესრულებიდან „საშუალო“ ვერსიის მიხედვით შექმნილი ნოტაციის გამოყენების იდეა შტუმპფის შემდეგ მექანიკური მეთოდების მიმდევრებმა უარყვეს. საკუთარი კულტურის ფოლკლორული მუსიკის გამშიფრავების გარდა, მე-20 საუკუნის მეცნიერების უმეტესობა სულ უფრო და უფრო გართულებულ დესკრიფციულ ნოტაციებს იყენებდა, განსაკუთრებით ინტენსიურად 1950-იანების მომდევნო პერიოდში. მაგრამ ისინი, ასევე, გრძნობდნენ თითოეული მუსიკის შიგნიდან, საკუთარი ტერმინებით დანახვის მზარდ საჭიროებას. ალბათ, უცნაურია, რომ ეს მოთხოვნილება, ნაწილობრივ, არ გავრცელდა ტრანსკრიფციებზე მუშაობისას, რაც „ნაწარმოებს“ ან „სიმღერას“ კონკრეტულ კულტურაში მიანიჭებდა მუსიკალური აზრის და არა ინდივიდუალური შესრულების გამოხატულების მნიშვნელობას. მიუხედავად ამისა, ნოტაცია, რომლის მიზანი ცხადად არაპრესკრიპტულია და რომელიც არა აუცილებლობით, არამედ რწმენიდან გამომდინარე, ეყრდნობა შტუმპფის მიდგომას, განვითარდა ინდივიდუალური შესრულების მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად. „მუსიკალური ტრანსკრიფციები წარმოადგენენ ბავშვთა სიმღერების განზოგადებულ ნორმებს“ – ამბობს ბლექინგი თავის კლასიკურ წიგნში *ვენდას*[8] ბავშვთა სიმღერების შესახებ. „ამ დეტალების გამოტოვების გამო არაა საჭირო ბოდიშის მოხდა, ვინაიდან ესაა კვლევა ბავშვთა *სიმღერებისა* და არა იმ უამრავი *ხერხისა*, რითაც *ვენდას* ბავშვები მღერიან იმავე სიმღერებს“ (Blacking, 1967: 35; კურსივი ავტორის დამატებულია). ბლექინგისთვის განსხვავება იყო სიმღერასა და მის მრავალ შესრულებას შორის: ის ამტკიცებდა, რომ განსხვავება უკავშირდებოდა აუდიოჩანაწერებიდან გაკეთებულ ტრანსკრიფციებს.

დეტალურობისა და დახვეწილობის ბალანსირება

შესაძლოა, ძირითადი საკითხი გაშიფვრის ისტორიაში დეტალურობასა და დახვეწილობას შორის ბალანსირება იყოს. ერთ-ერთი ფაქტორი, რომელიც ხელს უწყობს პრესკრიპტულ-დესკრიფციულისა (ანალიტურ-აღწერითი) და შესრულება-ნაწარმოების

[8] სამხრეთ აფრიკაში ზიმბაბვეს საზღვართან მცხოვრები ე.წ. ბანტუს ხალხი (რედ.).

დიქოტომიებს, არის შესრულების დამაკმაყოფილებელი აღწერისას ბევრი (ბარტოკის სტრანდარტით – უამრავი) დეტალური ინფორმაციის წარმოდგენის აუცილებლობა. ერთი მხრივ, დესკრიფციული ტრანსკრიფციის უმეტესობა ამჟამად უფრო გამარტივებულია, გამოტოვებულია ორნამენტიკის დეტალები და სხვა თავისებურებები, რომლებიც ცნობილია და, შესაძლოა, პროგნოზირებადიცაა სტილიდან გამომდინარე. პრესკრიპტული ნოტაცია, მეორე მხრივ, წარმოაჩენს მხოლოდ იმას, რაც შემსრულებლებს ან მეცნიერებს ინფორმაციას მიაწვდის ერთი ნაწარმოების მეორისგან განსასხვავებლად; აქ, უმეტესად ისაა, რაც შეიძლება გაიგებოდეს, როგორც თავისთავად ცხადი. იმის გათვალისწინებით, რომ სტანდარტული დასავლური ნოტაცია არსობრივად პრესკრიპტულია, მისი გამოყენება დესკრიფციულში, ანუ აღწერითში, როგორც წესი, მოითხოვს დამატებით საშუალებებს, დამატებით სიმბოლოებს ისეთი მოვლენებისთვის, რომლებიც არ გვხვდება დასავლურ მუსიკაში; ასევე, იმ დეტალებისთვის, რომელთა დადგენა პრესკრიპტულში არაა აუცილებელი იმ ნაწარმოებისთვის, რომლის სტილს უკვე იცნობ. ამ განსხვავებას, ზოგჯერ, ადარებენ ფონეტიკასა და ფონოლოგიას (Anttila, 1972: 207-8; Bloomfield, 1951: 127–38) შორის არსებულ სხვაობას ლინგვისტიკაში. ფონეტიკა განიხილავს რეალურად წარმოქმნილ ბგერებს, მაშინ, როდესაც ფონოლოგია მათ ორგანიზებას ახდენს მცირე რაოდენობის მნიშვნელოვნად განსხვავებული ერთეულების მქონე სისტემაში, საიდანაც, მაგალითად, შეიძლება ანბანის ორთოგრაფია მივიღოთ. დესკრიფციული მუსიკალური ნოტაცია იდეალურად გადმოსცემს ყველანაირ მუსიკალურ ჟღერადობასა და ყველანაირ განსხვავებას; „ფონოლოგიური“ ტრანსკრიფცია აჯგუფებს შემთხვევით და პროგნოზირებად ვარიანტებს იმისთვის, რომ მნიშვნელოვანი ერთეულების ჩამონათვალი წარმოჩნდეს. ეს შეიძლება მოიცავდეს, მაგალითად, სიმაღლეების ან ნოტის ხანგრძლივობის შეზღუდულ რაოდენობას, რისი მეშვეობითაც შემსრულებელი მყისვე აჟღერებს ნაწარმოებს ან მეცნიერი ერთი შეხედვით იგებს მის ხასიათსა და სტრუქტურას (ან ჩვენ, ეთნომუსიკოლოგები, ვუყურებთ ტრანსკრიფციებს და აუცილებლად ვღიღინებთ ჩვენთვის?). მაგრამ ფონეტიკურ-ფონემიკურ ანალოგს შეზღუდვები გააჩნია. ერთი მხრივ, როგორც ჩანს, ლინგვისტებმა დაიწყეს ფონეტიკით და გადაუხვიეს ფონემიკური სისტემისთვის დამახასიათებელი მზარდი გართულების გზისკენ. ეთნომუსიკოლოგიური ტრანსკრიფცია დაიწყო რაღაც ფონემიკურის მსგავსით („პრესკრიპტული“) და განაგრძო მოძრაობა ფონეტიკურის („დესკრიფციული“) მიმართულებით. გაშიფვრის გენერალური მეთოდის ჩამოყალიბებისა და ტექნიკის დადგენის პირველი მნიშვნელოვანი მცდელობა ეკუთვნით აბრაჰამსა და ჰორნბოსტელს (1909-10), რაც აღწერა ელინგსონმა (Ellingson, 1992b: 125–31), როგორც „ჰორნბოსტელის პარადიგმა“. იგი მოიცავს სპეციალური სიმბოლოების ერთობლიობას იმ ტიპის ჟღერადობისთვის, რაც დასავლურ მუსიკაში, ჩვეულებრივ, არაა ნოტირებული. ჰორნბოსტელი იყო პირველი, ვინც შეეცადა მრავალი კულტურიდან ბევრი მუსიკალური ნიმუში გაეშიფრა. მაგრამ მის შემდეგ, 1930-50-იანების პერიოდში, ავტომატური მოწყობილობების განვითარებამდე, რიგმა მეცნიერებისა, მათ შორის ბელა ბარტოკმა, ჯორჯ ჰერცოგმა და ფრანცის დენსმორმა, დიდი ზეგავლენა მოახდინეს დეტალური, დესკრიფციული გაშიფვრის განვითარებაზე, თუმცა, მიდგომაში უფრო კულტურის სპეციფიკის გათვალისწინებით.

სამივე ტრანსკრიფციას თუ განვიხილავთ, მყისვე წარმოჩნდება, დეტალების დიდი მნიშვნელობა და ნაკლებად – რიტმული და საშემსრულებლო-პრაქტიკული კანონზომიერებები, პარისიუსისა და შტუმპფის მსგავს მე-19 საუკუნის შრომებთან შედარებით. კერძოდ, ბარტოკთან მრავლადაა მელიზმები, წვრილი ნოტებით გამოსახული ოდნავ ინტონირებული ჟღერადობები და უფრო მსხვილი ნოტები, რომლებიც ნორმალურადაა ჩაწერილი (Bartok, 1935). სიმღერის სხვადასხვა სტროფში კვადრატულ ფრჩხილებში იგი იძლევა ვარიანტებს, რომლებიც სცილდება ძირითად ნოტაციას. ჰერცოგს (Herzog, 1936a) უფრო მეტად აინტერესებს რიტმი და სტრუქტურა. ფრაზების გამოყ-

ოფის მიზნით იგი იყენებს ტაქტის ხაზებს, ხოლო უფრო მოკლე ტაქტის ხაზებს – რიტმული ქვედაყოფისთვის, მისი ნოტაცია წარმოაჩენს რიტმისა და ფორმის მჭიდრო ურთიერთქმედების გააზრებულობას. იქ, სადაც შეუძლებელია განასხვავო მეტრული სუპერსტრუქტურა, რიტმული მოტივების, პაუზების ან კონტურების გამეორების მსგავსმა ფორმალურმა ხერხებმა შეიძლება წარმოქმნას რიტმული სტრუქტურის შეგრძნება. ჰერცოგის ტრანსკრიფციები გვიჩვენებენ, რომ ჩაწერის დაწყებამდე იგი მოსმენისას ბევრს აანალიზებდა. როგორც ჩანს, ეს ორი მეცნიერი ნაწილობრივ განსხვავდებოდა მიდგომებით, ვინაიდან მათ განსხვავებული ტიპის დამოკიდებულება ჰქონდათ შესწავლილ მუსიკასთან. ბარტოკს, რომელიც გამსჭვალული იყო ბალკანური ფოლკლორული სიმღერის სტილებით, სურდა დაეცვა, მაგრამ დაეცვა ყველაფერი, რაც ესმოდა, რისთვისაც ჯიუტად მიუყვებოდა სიმღერას პირველი ნოტიდან ბოლოსკენ, ტაქტიდან – ტაქტისკენ. ჰერცოგი, იყენებდა ტრანსკრიფციას, როგორც მისთვის უცნობი მუსიკის აღმოჩენის გზას და ემხრობოდა ტექნიკას, რომელიც სტრუქტურის ძირითად არსს გადმოსცემდა და შემდეგ იწერდა ბგერებსა და რიტმს.

ფრენსის დენსმორი (Densmore, 1913, 1918), რომელმაც ადგილობრივი ამერიკული მელოდიების ყველაზე მეტი რაოდენობა გაშიფრა სხვა მიდგომითაც ხელმძღვანელობდა მაშინ, როდესაც ბარტოკი და ჰერცოგი ტრანსკრიფციის პროცესს იყენებდნენ, როგორც დასავლური მუსიკალური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი შეზღუდვებიდან თავის არიდების გზას (როგორიცაა სპეციალური ცვალებადი ნიშნების გამოყენება), დენსვერი მას მიმართავდა, როგორც ამერიკული ეროვნული მუსიკისა და მუსიკალური ჟღერადობის დასავლური კონცეფციის დაახლოების გზას. ამგვარად, იმის ნაცვლად, რომ უარი ეთქვა დასავლური სტილის მეტრის კონცეფციაზე, როგორც ამერიკელ ინდიელთა მუსიკისთვის მიუღებელზე და გამოეყენებინა ფორმალური საშუალებები რიტმული ფენომენის გამოსაკვეთად, იგი თავის ტრანსკრიფციებში მეტრის ხშირი ცვალებადობით ეროვნული რიტმების სირთულეს წარმოაჩენს.

გაშიფვრის შესახებ ერთ-ერთი ყველაზე სასარგებლო პუბლიკაცია გამოქვეყნდა 1963 წელს, ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების ამ თემისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმის შედეგად. ოთხ მეცნიერს – რობერტ გარფიასს, ჯორჯ ლისტს, ვილარდ როდესსა და მიეზისლავ კოლინსკის თხოვეს, გაეშიფრათ ერთი და იგივე ნაწარმოები და შემდეგ შეადარეს შედეგები (“Symposium on Transcription” 1964; Ellingson, 1992b: 136). კურიოზია, რომ მსგავსი შედარებითი პროექტი არ გაკეთებულა მანამ, სანამ აუდიოჩანაწერების პირველი ტრანსკრიფციებიდან, დაახლოებით, შვიდი ათწლეული არ გავიდა. მაგრამ ვფიქრობ, რომ გაშიფვრის ხელოვნება ყოველთვის განიხილებოდა, როგორც ძალიან ინდივიდუალური რამ; ბევრი მეცნიერისთვის გამოცემული ტრანსკრიფციების ემოციური ზემოქმედება თითქმის ისეთივეა, როგორც კომპოზიციისა. ჯერ კიდევ, როგორც წესი, ვარაუდობენ, რომ ერთხელ გამოცემული ტრანსკრიფციები „ზუსტია“ და „სწორია“. დაადანაშაულო ვიღაც არასწორ გაშიფვრაში იგივეა, რაც ეთნომუსიკოლოგიაში მისი კომპეტენტურობა უარყო. შესაძლოა, ამ მიზეზით, ჩვეულებრივ, თავს არიდებენ გამოცემებში ტრანსკრიფციების კვლევას. 1963 წლის სიმპოზიუმის მიზანი არა შეჯიბრების მოწყობა, არამედ ამ საკითხისთვის ნათელის მოფენა იყო. ოთხივეს მიერ გამოყენებული ნიკოლას ინგლენდის აუდიოჩანაწერი – *ჰუკვე ბუშმანთა*[9] (Hukwe Bushman) სიმღერა მუსიკალური მშვილდის თანხლებით – წარმოაჩენს გაშიფვრაში არსებულ შემთხვევით შეცდომებს, უმცირესსა და ადვილად საპატიებელს. უმეტეს შემთხვევაში, ისინი არ აზიანებენ ტრანსკრიფციის ძირითად არსს. ოთხი გაშიფრული ვერსია მიდგომით დიდად არ განსხვავდება ბარტოკის, ჰერცოგისა და დენსმორის ოცდაათი წლით ადრე გაკეთებული ნოტაციისგან, ან ერთმანეთისგან, თუმცა აქ არსებული განსხვავებები აჩვენებს „ფონეტიკური“ და „ფონემიკური“ პროცესებისა და მათი

[9] სამხრეთ აფრიკის ხალხი, ცხოვრობს ბოცვანასა და ნამიბიაში (რედ.).

ურთიერთქმედებისადმი ურთიერთსაპირისპირო მიდგომებს.

მუსიკალურ მშვილდზე ერთდროულად ჟღერს ორი ძირითადი სიმაღლე, საყრდენი და ობერტონი, რომელიც წარმოიქმნება რეზონატორის მანიპულაციის შედეგად. კოლინსკიმ და როდესმა ზუსტად ასახეს ძირითადი ტონიც და ობერტონიც, რითაც დასავლურ ნოტაციას მიჩვეულ მკითხველს აწვდიან ინფორმაციას საერთო ჟღერადობის შესახებ; ესაა დესკრიფციული ნოტაცია, მაგრამ იმგვარი, რომელიც უფრო სტანდარტული დასავლური ნოტაციით (რომელიც, როგორც წესი, პრესკრიპტულია) მიღებულ შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ ლისტმა და გარფიასმა ასახეს მხოლოდ ობერტონები, რაც რეალურად „ფონემიკური“ მეთოდის ნაირსახეობაა, ვინაიდან მკითხველებს შეუძლიათ დასკვნა გამოიტანონ საყრდენი ბგერის ჟღერადობის შესახებ. ძირითადი მეტრული სქემა განსხვავებულადაა წარმოდგენილი როდესთან და ლისტთან. ლისტი, ასევე, გვთავაზობს ვოკალური ხაზის რიტმული ინტერპრეტაციებით განსხვავებულ ორ ფორმას – ერთი აკავშირებს მელოდიასა და მუსიკალური მშვილდის თანხლებას, მეორე კი ეყრდნობა, საკუთრივ, ვოკალური ხაზის მოძრაობასა და ფრაზირებას. გარფიასი თავს არიდებს დასავლური ტონური სისტემის ჩამოყალიბებას ხუთხაზიანი სანოტო სისტემის გამოყენებით, რომ სიმღერის ბგერათრიგში უფრო მეზობელი ნოტები წარმოაჩინოს, ვიდრე დიატონური ნიმუშის საყრდენი ცენტრები. იგი არ იცავდა „ნოტის“ სიწმინდეს და ამის ნაცვლად იყენებდა ჰორიზონტალურ ხაზს. თავდაპირველად, „ყურით“ გაკეთებული, სმენითი ტრანსკრიფცია იყენებდა დასავლურ ნოტაციას მისთვის დამახასიათებელი თვისების გამო: მუსიკალური სტრუქტურა დაყოფილია აბსტრაქტულ ერთეულებად, რაც ნოტების სახითაა წარმოდგენილი. გრაფიკული ნოტაციები და ავტომატური საშუალებები ადვილად აქარწყლებენ ამ დაშვებას, ვინაიდან ერთხელ დახაზული გრაფიკის ხელახალი გაშიფვრა ნოტებით რთულია. არტიკულაციური ნოტების კონცეფცია კარგად მუშაობს ზოგიერთი ტიპის მუსიკასთან მიმართებით, განსაკუთრებით, ინსტრუმენტულში და გარფიასმა, მუსიკალური მშვილდის განმეორებადი დარტყმების ასახვისთვის წარმატებით გამოიყენა ნოტები. სხვა ტიპის მუსიკაში, შესაძლოა, ყველაზე მეტად სასიმღეროში, ნოტები საჭირო პრესკრიპტული საშუალებაა, მაგრამ ისინი არაა დეტალურად დესკრიფციული. ხაზებს უპირატესობა ენიჭება, ვინაიდან მათი მეშვეობით შესაძლებელია აჩვენო დაცურებები და სხვა ტიპის ორნამენტები. ფაქტობრივად, ზოგიერთ კულტურაში დასაშვებია, რომ უფრო მეტად მნიშვნელოვანი იყოს ჟღერადობების სეგმენტები და არა ის, რასაც ჩვენ „ნოტებს“ ვეძახით. არაა აუცილებელი სმენით გაშიფვრა უპირობოდ დამოკიდებული იყოს დასავლურ ნოტაციაზე, მას არ სჭირდება ბგერათრიგები ან ინტერვალები, რაც ექსკლუზიურად ნაჩვენებია დასავლურ სანოტო სისტემაზე. თუ ჩვენთვის ნოტები აბსტრაქციებია, მაშინ კარი ღიაა სხვა და, უფრო ხშირად, მეტად შესაფერისი აბსტრაქციების გამოყენებისთვისაც. თუ ოთხი მეცნიერი სიმპოზიუმის ტრანსკრიფციებში აპირებდა გაეკეთებინა ფონეტიკური, მკაცრად დესკრიფციული, აღწერითი ტრანსკრიფციები, ისინი, შესაძლოა, უფრო მსგავსი ყოფილიყო, ვიდრე ეს სინამდვილეში გახლდათ. მათთვის მთავარი იყო შემდეგი საკითხი – მათ მიერ გაგონილი სამყაროდან რას უნდა მოეტანა ყველაზე დიდი სარგებელი მკითხველებისთვის, რათა ამ უკანასკნელთ შეეგრძნოთ ის, რაც მუსიკაში ხდებოდა. ეს კი გაშიფვრის ინტერპრეტაციულ კომპონენტში იყო, რითაც ისინი ყველაზე მეტად განსხვავდებოდნენ.

ოთხმა მეცნიერმა ერთი სიმღერის ოთხი საკმაოდ განსხვავებული ტრანსკრიფცია წარმოადგინა. ბევრი ადამიანი, ვინც ინდიელთა სიმღერებს სამ საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე შიფრავდა, მიმართავდა უამრავ პრინციპს, მეთოდს და ტექნიკას. ვიქტორია ლევაინის რედაქტირებული ანთოლოგია მისივე ანოტაციით (Levine, 2002) გვთავაზობს გაშიფვრის დღემდე არსებულ ყველაზე მნიშვნელოვან ისტორიას, რაც კი შექმნილა ერთი კულტურული ჯგუფისთვის. აქ მოცემულია ეთნომუსიკოლოგების, მოყვარულების, მისიონერების, კომპოზიტორების, არაადგილობრივებისა და ადგილობრივე-

ბის მიერ სხვადასხვა დანიშნულებით შექმნილი ასზე მეტი ნიმუში. ეს შრომა წარმოადგენს ბრწყინვალე დამატებას ელინგსონის ფართო, მაგრამ ნაკლებად სპეციფიკური კვლევისთვის და ეხმარება მკითხველს, იმსჯელოს, თუ რამდენად ეფექტურად მოახდინა თავისი მიზნების რეალიზება გაშიფვრისადმი სხვადასხვა მიდგომა.

გამოცემული ტრანსკრიფციების უმეტესობა წარმოადგენს მონოდიურ მუსიკას. ეთნომუსიკოლოგებს (გარკვეული მიზეზების გამო) აკლდათ გაბედულება, როდესაც ცდილობდნენ მოესმინათ და წარმოედგინათ ორი ან უფრო მეტი ერთდროულად მჟღერი ხმა ანდა ინსტრუმენტი. გამონაკლისებს შორის, როგორც მნიშვნელოვანი მაგალითი, უნდა ვახსენო სიმჰა არომი, რომლის კვლევა ცენტრალური აფრიკის რესპუბლიკის პოლიფონიისა და პოლირიტმიის შესახებ ეყრდნობა პირად დაკვირვებას, გარკვეულ ექსპერიმენტულობას აუდიოჩაწერასა და გაშიფვრაში. მართლაც, მისი მთავარი წიგნი (Arom, 1991), შეიცავს ინსტრუმენტული, ვოკალური, წმინდა დასარტყამი მრავალხმიანობის ნიმუშების ასეულობით გვერდს (რაც კვლევის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს), ნათლად აგრძელებს და ავითარებს ნახევარი საუკუნით ადრე მოღვაწე მეცნიერების ტრადიციებს.

ადამიანები მანქანების პირისპირ

ეთნომუსიკოლოგიაში გაშიფვრის ისტორიის მთავარი შემადგენელი ნაწილია მექანიკურ საშუალებათა მიმდევრების ბრძოლა ამ საშუალებების დამკვიდრებისა და ადამიანის მიერ მუსიკის მოსმენით გაშიფრული ნიმუშების ჩანაცვლება. 21-ე საუკუნეში ეთნომუსიკოლოგები ბევრად ნაკლებად შიფრავენ, ვიდრე მანამდე; მათ შეეძლოთ, ბოლოს და ბოლოს, თავისი აუდიტორიისთვის მიეცათ აუდიჩანაწერები და აღარ იყო საჭირო გაშიფვრით იმის მტკიცება, რომ უცნაური ჟღერადობები „სწორი“ მუსიკა იყო. მე-20 საუკუნის განმავლობაში ადამიანური კომპონენტი კიდევ უფრო გაძლიერდა. სტოკმანისა და ელინგსონის ყოვლისმომცველი მონაცემები მასზეა კონცენტრირებული, თითქოს აუცილებელი იყო იგი დომინანტად დარჩენილიყო. ჩარლზ სიგერი კი, ავტომატური საშუალებების ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი დამცველი, 1963 წლის ტრანსკრიფციის სიმპოზიუმის დასკვნით კომენტარში აღიარებს დასავლეთის ნოტაციისა და სმენითი გაშიფვრის სარგებლიანობას: „აწმყოსა და პროგნოზირებადი მომავლისთვის საუკეთესო უნდა იყოს, მე ვფიქრობ, ორი ტექნიკის კომბინაცია“ (“Symposium on Transcription”[10], 1964: 277).

ავტომატური და მექანიკური გაშიფვრის კლასიკური დასაწყისი ემთხვევა 1928 წელს, როდესაც მილტონ მეტფესელმა გამოიყენა სტრობოსკოპი, გადაიღო მისი რხევები, ფოტოს ზევიდან დაადო გრაფიკი და დაწერა პუბლიკაცია ამგვარი გრაფიკული ნოტაციით. ვიღაცამ შეიძლება, მართლაც იკამათოს, რომ თავისთავად აუდიოჩანაწერი, მექანიკური საშუალებები და რულონი-ბაბინა მექანიკური ფორტეპიანოსთვის რაღაცით ენათესავება უფრო ადრეულ მექანიკურ გაშიფვრას. მეტფესელს 1940 წლამდე რამდენიმე სერიოზული მიმდევარი ჰყავდა, როდესაც სხვადასხვა ერში მელოგრაფიკულმა მოწყობილობებმა დაიწყო განვითარება და, ამ თვალსაზრისით, მოულოდნელად, გაჩნდა დიდი ენთუზიაზმი ბევრი მეცნიერის მხრიდან. მათ იმედი ჰქონდათ, რომ მელოგრაფის წყალობით შესაძლებელი გახდება ეთნომუსიკოლოგიის ძირითადი საქმიანობის მნიშვნელოვანი პრობლემის საბოლოო გადაწყვეტა. ამგვარად, ნორვეგიული ხალხური სიმღერის შესახებ დალბეკის შრომის განხილვისას (Dahlback, 1958), სადაც პირველადაა წარმოდგენილი მელოგრაფიკული ტრანსკრიფციების დიდი რაოდენობა, სიგერი გვამცნობს ახალი ეპოქის დაწყებას: „ამ მომენტიდან, საველე შემგროვებლობა და ნებისმიერი ეპოქის მუსიკის შესწავლა... ნებისმიერი იდიომა... შეუძლებელია წარ-

[10] ტრანსკრიპციისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმი (რედ.).

მოვიდგინოთ... წინამდებარე შრომის ხერხებისა და მეთოდების იგნორირებით. ამგვარად, ეთნომუსიკოლოგიაში ახალი ერა დგება“ (Seeger, 1960: 42).

ზოგიერთი ახალი მოწყობილობა შესრულებას სრულყოფილად ვერ შიფრავდა, რადგან ერთი ან რამდენიმე ელემენტით იყო შეზღუდული. ამგვარად, ბოზე (Bose,1952) შეეცადა შავკანიან და თეთრკანიან ამერიკელ მომღერალთა სასიმღერო სტილებს შორის არსებული განსხვავებების ჩვენებას, ობატა და კობაიაში (Obata & Kobayashi, 1937) კონცენტრირებული იყვნენ ბგერათსიმაღლებრიობის ჩამწერ მოწყობილობაზე, ხოლო ჯონსმა (Jones, 1954, 1959) შექმნა დასავლეთ აფრიკის დასარტყამ საკრავთა რთული რიტმის გამშიფრავი მოწყობილობა. ლისტმა (List, 1963b) ჩაატარა სპექტოგრაფიული ანალიზი, რათა მეტყველება განესხვავებინა სიმღერისგან და ჟღერადობის წარმოქმნის სხვა შუალედური კატეგორიებისგან, მაშინ, როდესაც ფოიდერმაიერმა (Föermayer, 1971) და გრაფმა (Graf, 1966; 1972) გამოიყენეს სონოგრაფიული ანალიზი, რათა განესხვავებინათ სხვადასხვა ტიპის სასიმღერო სტილი და მუსიკასთან ასოცირებული სხვა ხმოვანებები. ყველაზე მნიშვნელოვანი მეთოდები მთელი ნაწარმოების გაშიფვრისთვის შეიქმნა კალიფორნიის უნივერსიტეტში, ლოს ანჟელესში (UCLA) სიგერის მიერ (Seeger, 1953b); ნორვეგიაში გურვინისა და დალბეკის (Dahlback, 1958) მიერ და ისრაელში (Cohen & Katz, 1968).

დიდი ხნის განმავლობაში ჩემნაირი დამკვირვებლებისთვის საოცარი იყო, რომ ასეთმა განსხვავებულმა მოწყობილობებმა სწრაფად არ გამოდევნეს ადამიანის მცდელობები, იმგვარად, როგორც ეს ყოფაცხოვრების სხვა სფეროებში მოხდა. იმისგან დამოუკიდებლად, რომ ეს მოწყობილებები შრომის ეკონომიას ახდენდნენ და უფრო ზუსტი და ეფექტური იყვნენ, ვიდრე ყური, ისინი, ძირითადად, ნაკლებად ავლენდნენ დასავლურ მიკერძოებულობას და, ამგვარად, უფრო მეტად უწყობდნენ ხელს ეთნოცენტრიზმის აღმოფხვრასაც და შედარებითი მეთოდის განვითარებასაც. საბოლოო ჯამში, ნათელი გახდა, რომ მელოგრაფიკული მოწყობილობების და სხვადასხვა ტიპის გრაფიკული ნოტაციის ფართო გამოყენება უბრალოდ არ აპირებდა, იმ მომენტისთვის, გამხდარიყო სტანდარტული არსენალის ნაწილი. ეთნომუსიკოლოგებს, ძირითადად, კვლავ არ ხელეწიფებათ მათი წაკითხვა და არ შეუძლიათ მათგან მიიღონ ინფორმაცია უშუალოდ მუსიკალური ჟღერადობისა და სტრუქტურის შესახებ. არსებობს მელოგრაფიკული ტრანსკრიფციების შედარებით მცირე რაოდენობის პუბლიკაცია და აქ სახეზეა ფართოდ გავრცელებული წინააღმდეგობა. ამგვარად, კუნსტი წერდა: „შესაძლოა, ჟღერადობის ჩაწერის მექანიკურ-ვიზუალური მეთოდის გამოყენებით... გაშიფვრის სიზუსტე გადაიტანო იმ წერტილისკენ, სადაც არავის შეუძლია ხეებს მიღმა ტყის დანახვა“ (Kunst, 1959: 39). ჰერცოგი: „დეტალური ვიზუალური მონაცემების სიჭარბე... საჭიროს გახდის მის ხელმეორედ გადათარგმნას მუსიკალურ რეალობაში და მუსიკალურ არსში“ (Herzog, 1957: 73). ფოლკლორული მუსიკის საერთაშორისო საბჭო: „ნოტაციამ, რომელიც ისწრაფვის მათემატიკური სიზუსტისკენ, აუცილებლად უნდა... გამოიწვიოს მხოლოდ სპეციალისტებისთვის გასაგები ნიშნების გამოყენება“ (IFMC, 1952: 1). ლისტი: „გარდაუვალი დასკვნაა, რომ ადამიანის სმენის შესაძლებლობა არ უნდა იყოს დაუფასებელი“ (List, 1974: 375-76). ჯაირაზბოი, მიუხედავად იმისა, რომ აღიარებს მექანიკური მოწყობილებობების მნიშვნელოვნებას ბევრი მიზნებისთვის, აღნიშნავს: „არის და, შესაძლოა, ყოველთვის იქნება დიდი განსხვავება იმასა, რასაც ავტომატური გამშიფრავი „მოისმენდა“ და იმას შორის, რასაც კონკრეტული მუსიკალური იდიომის გამოცდილმა მსმენელმა შეიძლება „გაიგონოს“ (Jairazbhoy, 1977b: 269).

მაგრამ რატომ უნდა შევეწინააღმდეგოთ ისეთ რამეს, როგორიცაა ნებისმიერი გონივრულად ინდივიდუალური და წარმოუდგენლად საჭირო მოწყობილობა, ან რომელიც აგვაცილებდა ადამიანის შეცდომასა და კულტურულ ტენდენციურობას და დამატებით მუშახელს დაზოგავდა? აქ რამდენიმე მიზეზია: (1) ჩვენ ზედმეტად

ვაკავშირებთ მუსიკასა და ნოტაციას, რაც დასავლურ ნოტაციას მუსიკალურ არსთან და მუსიკალურ რეალობასთან აიგივებს. ჩვენ არ შეგვიძლია სრულიად გავთავისუფლდეთ ურბანული დასავლური აკადემიური მუსიკალური კულტურის ამ დამღისგან. (2) ეთნომუსიკოლოგების უმეტესობას უნდა შეეძლოს არა მხოლოდ მუსიკის ანალიზი, არამედ უნდა *ესმოდეს* იგი, ხოლო ავტომატური მოწყობილობების იმედი მათ ართმევს იმას, რითაც მათი კომპეტენცია დასტურდება. ლისტი (List, 1963c, 1974), აფასებდა სმენითი ტრანსკრიფციის სანდოობას და ხაზს უსვამდა სტუდენტებისთვის ამ უნარების სწავლების მნიშვნელობას. (3) ბევრი კარგი ეთნომუსიკოლოგი ემოციურად უკავშირდება მუსიკის ჟღერადობას და გაშიფვრის დროს სიამოვნებას იღებს, ხოლო საკუთარი ხელით გაშიფრული მასალა მათ ანიჭებს იმ მუსიკასთან პირდაპირი კავშირისა და მისი საკუთრების, მასზე კონტროლის გარკვეულ შეგრძნებას, რომელიც მათ დიდი შრომით გადაიტანეს ნოტებში. (4) მიუხედავად იმისა, რომ გაშიფვრა, სავარაუდოა, წარმოადგენდეს დესკრიფციულ ნოტაციას, იგი მეცნიერის გონების კუნჭულში პოტენციურად მაინც პრესკრიპტულია. ვიღაცამ, სულ ცოტა, შეიძლება ნოტაციას შეხედოს, თავისთვის იღიღინოს და მუსიკის ჟღერადობის ძირითად არსს ჩაწვდეს. დასავლეთის ეთნომუსიკოლოგისთვის დასავლური ნოტაცია მუსიკას წარმოაჩენს, როგორც „რეალურ მუსიკას“. მაშინ, როდესაც დასავლურ ნოტაციას შეუძლია გამოტოვოს მუსიკაში არსებული მნიშვნელოვანი განსხვავებები, ავტომატურ ტრანსკრიფციას, პირიქით, არ შეუძლია განასხვავოს, თუ რა არის მნიშვნელოვანი და რა არა, რა ისმის ფიზიოლოგიურად იქიდან, რასაც საზოგადოების წევრი ირჩევს, რომ გაიგონოს ან არ გაიგონოს. იგი არ იძლევა ჟღერადობის ინტერპრეტირების საშუალებას იმგვარად, როგორც კონკრეტული კულტურა ახსნიდა მას.

ეს არგუმენტები, შესაძლოა, არ იყოს დამაჯერებელი და მათი დამცველები დაადანაშაულონ იმაში, რომ ისინი ლუდიტები[11] არიან, მათ შორის ჰუდიც კი, ვინც ბევრი გააკეთა ავტომატური ტრანსკრიფციის ხელშეწყობისთვის, თუმცა აღიარებდა დასავლური ნოტაციის ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკას. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, მან იგრძნო, რომ ადამიანის სმენის მეშვეობით რეალიზებული ტრანსკრიფცია განზე უნდა გამდგარიყო. „ფაქტია, რომ ზოგიერთ ჩვენგანს მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი ამ პრობლემის გადაჭრა... ერთ დღეს იგი მიგვიყვანს ამ ეთნოცენტრული დასაყრდენის უარყოფამდე“ (Hood, 1971: 90). მართლაც, ჰუდმა ივარაუდა პრობლემის გადაწყვეტის სამი გზა, არც ერთი მათგანი არ იყენებდა დასავლურ ნოტაციას. პირველი ეყრდნობა არაევროპული საზოგადოებების ნოტაციის სისტემებს, მეორე – მექანიკურ ან ელექტრონულ მელოგრაფს და მესამე შეიცავს ცეკვისა და მოძრაობის ნოტაციას ჟღერადობის ნოტაციასთან ერთად. პირველი მათგანი პრესკრიპტულია და დანარჩენი ორი – დესკრიფციული. პირველი წარმოადგენს კულტურის წარმომადგენლის ნოტაციას; დანარჩენები არის ან შეიძლება იყოს გარეშეების ნამუშევარი. ჰუდის აზრით, სახეზეა ერთი და იმავე პრობლემის გადაწყვეტის სამი განსხვავებული მიდგომა, მაგრამ ჩემი ვარაუდით, ისინი, ასევე, გამომდინარეობენ განსხვავებული მიზნებიდან.

ჰუდის შრომების შექმნიდან 40 წელზე მეტი ხნის შემდეგ, ავტომატურ ტრანსკრიფციას არ წარმოუდგენია სიმღერების ტომები იმის მსგავსად, როგორც ეს „ადამიანის“ სანოტო სისტემით კეთდებოდა. მიუხედავად ამისა, მელოგრაფებმა გვასწავლეს, შეგვეხედა მუსიკისთვის ახალი რაკურსით. მაგალითად, ებრაული მელოგრაფის ევრისტიკული[12] ღირებულების განხილვისას კოენი და კაცი აღნიშნავენ: „კონკრეტული სიმღერის შესრულებისას არსებული ყველა ინტერვალის გაზომვამაც კი შეიძლე-

[11] ინგლისში ინდუსტრიული რევოლუციის მონაწილეები, რომლებიც ამტვრევდნენ საწარმოო მანქანებს (რედ.).

[12] ევრისტიკული მეთოდი დაფუძნებულია ინტუიციაზე, საზრიანობაზე, ანალოგიაზე, გამოცდილებასა და გამომგონებლობაზე (რედ.).

ბა შეცდომაში შეგვიყვანოს, თუ ინტერვალის ცნება უცვლელი ზომის მქონე რაობას გულისხმობს“ (Cohen & Katz, 1968: 164). ესაა მოწყობილობა, რომელიც „მოგვცემდა ‘ნოტებს შორის არსებული’ სტილური ელემენტების სურათს“. რა თქმა უნდა, ყურს შეუძლია გაიგონოს ტონების ატაკა და დაშლა, ვიბრატო, გლისანდოები და ინტერვალური განსხვავებები, მაგრამ კოენი და კაცი ვარაუდობენ, რომ მელოგრაფი აჩვენებს იმას, რასაც დასავლური ნოტაცია ჩვენგან მალავდა. როგორც უკვე აღნიშნა ჰერცოგმა (Herzog, 1936a: 286), ტონები გამოსადეგი, მაგრამ ზოგჯერ მცდარი აბსტრაქციებია.

შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ მელოგრაფიკულმა ნოტაციას შეუძლია დიდი დახმარება გაგიწიოს, როგორც ძირითადმა ხელსაწყომ, ან დამატებამ, ან მაკორექტირებელმა. მაგრამ ფაქტია, რომ 1970-იანების ენთუზიაზმის პერიოდის შემდეგ და ახლაც, როდესაც კომპიუტერებმა ყველაფერი გააადვილა, როგორც ჩანს, ინტერესი დაქვეითდა. ზუსტად არ ვიცი, რატომ. თავისთავად აუდიოჩანაწერები ჩვენ სამსახურს გვიწევენ, ნოტაციას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ანალიზისთვის, კვლევის ინტერესი ძირითადად, გადაიხარა სოციალური საკითხებისა და თეორიისკენ და მუსიკის შესახებ დისკუსია მოიცავს სტილების, ჟანრების, რეპერტუარის განხილვას, მაგრამ არა ინდივიდუალური ნაწარმოების შესწავლას. ჯაირაზბოი, რომელიც თავდაუზოგავად მუშაობდა 1970-იანებში UCLA-ს მელოგრაფის, როგორც პრაქტიკული ღირებულების მოწყობილობის, აღდგენაზე, ამტკიცებდა, რომ გარკვეული მიზნით: „გამოცდილი ეთნომუსიკოლოგის სმენითი ტრანსკრიფცია... შეიძლება ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყოს“ (Jairazbhoy, 1977b: 270). მაკლინი, ეთონომუსიკოლოგიისა და ტრანსკრიფციის თავის ყოვლისმომცველ ისტორიაში (McLean, 2006), ვერ ხედავს რაიმე მნიშვნელოვან მოვლენას 1970-იანების შემდეგ.

შემსრულებლობის, როგორც ეთნომუსიკოლოგების, მოღვაწეობის ფორმის მნიშვნელობის გაზრდამ, შესაძლოა, ტრანსკრიფციის საჭიროების შეგრძნება მოხსნას. ეს ორი რამ ანალოგიური არაა, უფრო დამოუკიდებელია. მაგრამ თუ შეგიძლია გაიგონო ნაწარმოები და ისწავლო იგი შესასრულებლად, მიხვდები, რომ ნაკლებ საჭიროა მისი ჩაწერა. ტრანსკრიფცია, რასაკვირველია, ინტერკულტურულად შესრულების უნარის შესაძენი ერთი გზაა (თუმცა, ზოგჯერ, მე ჩემი პროტესტი მაქვს), მაგრამ როდესაც ეს მოხდა ისე, როგორც მოხდა, მის საწყის სტადიაში, ზოგიერთმა სტუდენტმა შესრულება და ტრანსკრიფცია აღიქვა, როგორც კონკურენციაში მყოფი დაპირისპირებულობები. მახსოვს, 1971 წელს სიეტლში ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოების შეხვედრაზე დამხვდნენ სტუდენტები, რომლებიც ფლაერებს არიგებდნენ, რომლებზეც ეწერა: „მუსიკა: არ ჩაწერო ნოტებით, შეასრულე“. მაგრამ სხვები, შესაძლოა, დაუპირისპირდნენ: „ჯერ ჩაწერე იგი ნოტებით, შემდეგ შეგიძლია შეასრულო“.

ტექნიკების სიჭარბე

სინამდვილეში, დაახლოებით 1960-იანების შემდეგ, მანუალური, სმენითი, გრაფიკული, მელოგრაფიკული გაშიფვრის, როგორც მუსიკის ჩაწერის ძირითადი მუდმივი საშუალების როლი, შემცირდა, ვინაიდან სხვადასხვა ტიპის აუდიო/ვიდეოჩანაწერებმა შეიძინეს ეს ფუნქცია. მაგრამ ჩაწერა არც უარყვეს და არც გააერთიანეს ტექნოლოგიის ეგიდით; უფრო სწორად, ეთნომუსიკოლოგებმა შეიმუშავეს მრავალი ტექნიკა. იმის ნაცვლად, რომ უბრალოდ ჩაიწეროს მუსიკა, გაშიფვრა გამოიყენება უფრო სპეციალიზებული პრობლემების გადასაწყვეტად და ამისთვის განვითარდა სხვადასხვა ტექნიკა, მექანიკური და მანუალური, რაც მოიცავს კულტურის საკუთარ სანოტო სისტემაზე დაფუძნებულ ნოტაციას, ან სოლმიზაციის მსგავს გამარტივებებს, ან გრაფიკული არანჟირებების – სისტემების სხვადასხვა ნაირსახეობას, უფრო გართულებულს ან, ზოგჯერ, უფრო მარტივს, ვიდრე დასავლური სტანდარტია. საქმე ისაა,, რომ გაშიფვრა ან ნოტაციის სისტემა შეიძლება შემუშავდეს სპეციფიკური კულტურის მუსიკაში კონკრეტული პრობლემების გადასაჭრელად.

ერთ-ერთი პრობლემაა არამეტრული მუსიკის ანალიზი, სადაც რიტმის გრძლიობა ტრადიციული სანოტო გრძლიობების მეშვეობით ადეკვატურად ვერ გადმოიცემა. შესაძლებელი მიდგომაა ნოტაციის წარმოდგენა დროით-სივრცულ კონტინუუმში, მუსიკის თითოეული სტრიქონი, მაგალითად, აჩვენებს ათ წამს (Nettl & Foltin, 1972), ანდა თითოეული დიუიმი შესრულების ერთ წამს უდრის (თსუგე, 1974). ტოუმამ (Touma, 1968) წარმოადგინა ერთი და იმავე არაბული არამეტრული მასალის ორი ტრანსკრიფცია, სადაც გამოიყენა წამი-წამზე ნოტაცია ევროპული ნოტის გრძლიობებით და ხაზები, რომლებიც მიუთითებენ ნოტების ხანგრძლივობას წამებით წარმოდგენილი სივცრცის ჩარჩოში. მეტრულად ზუსტი მასალის შესწავლა შეიძლება მოითხოვდეს სხვა მიდგომებს. კოეტინგმა (Koetting, 1970) დასავლეთ აფრიკის დასარტყამი საკრავების შესწავლისას გამოიყენა გრაფიკული ნოტაციის ნაირსახეობა, რომლის მეშვეობით შესაძლებელია თავი აარიდო ბგერათსიმაღლებრიობას, მაგრამ განასხვავო დარტყმებისა და ჟღერადობების ტიპები და დარტყმებს შორის პულსაციის რაოდენობა; ამას იგი უწოდებს „დროითი ერთეულის ბლოკის სისტემას“. გრაფიკული ნოტაციის მრავალგვაროვნობა სახეზეა რეკის (Reck, 1977) მსოფლიო მუსიკის კვლევაში. სიმჰა არომი ცენტრალურ აფრიკულ მუსიკაში რიტმებისა და ხმების ურთიერთკავშირის ასახსნელად იყენებს გრაფიკულ მიდგომებს (Arom, 1973, 1991). ქურეშის წარმოდგენილი აქვს ტრანსკრიფციები, სადაც კომბინირებულია ჟღერადობა და ვიდეო, რაც შესრულებისა და მსმენელთა რეაქციის ურთიერთდამოკიდებულებას ასახავს (Qureshi, 1986). ეს მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშია იმ უამრავი ხელსაწყოსი, რასაც დასავლური ნოტაციის ფარგლებს გარეთ არსებული სპეციალური პრობლემების გადასაწყვეტად იყენებენ; ბევრად მეტია მოცემული ელინგსონის კვლევაში (Ellingson, 1992b: 142–44).

მელოგრაფიკული ანალიზიც სპეციალური პრობლემების გადასაწყვეტად გამოიყენება. ერთი პრობლემა, რომელიც წარმოდგენილია გამოკვლევაში (*UCLA Selected Reports,* vol. 2, no. 1, 1974), მთლიანად ეძღვნება მელოგრაფიკულ კვლევას, სადაც შესულია *Vibrato as Modal Practice in Quran Chant,*[13] *Vocal Tones in Traditional Thai music*[14] და მსგავსი კვლევები; თითოეული ეყრდნობა მცირე მუსიკალურ მონაკვეთს. იმდენად პატარას, როგორიცაა რამდენიმე სეკუნდა და, უმეტეს შემთხვევაში, მთავარი მიზანია ნაწარმოებში ან ნაწილებს შორის არსებული წუთიერი განსხვავებების გაანალიზება. ამგვარი კვლევების შედეგების ნაირსახეობები სახეზეა კეიტონის შრომაში The Vocal Ornament Takiyah in Persian Music,[15] სადაც საკვლევ საკითხში „ტონის ხარისხი ცხადად უფრო მარტივია, ვიდრე მელოდიის ნოტები“ (Caton, 1974: 46). ხმოვანების დონე განსაზღვრულია მისი მარცვლების აქცენტებით. იგი უფრო მეტად განსხვავდება ხალხური მუსიკის, ვიდრე კლასიკური მუსიკისა და რელიგიური საგალობლის მელოდიური გარემოსგან.

თუმცა მსგავსი დასკვნების ღირებულება საბოლოო ჯამში შეიძლება დამოკიდებული იყოს იმაზე, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვთ მათ კულტურაში, ერთ-ერთი საკითხია – შეიძლება თუ არა კეიტონის მიერ აღწერილი განსხვავებები გაიგონოს ადამიანის ყურმა. სახეზეა ტიპური დილემა: თუ ყურის მეშვეობით შესაძლებელია განსხვავებების შემჩნევა, რა საჭიროა მელოგრაფი? და თუ არ შეუძლია, მაშინ მართებულია, მათ მნიშვნელობას რომ ვანიჭებთ? შესაძლოა, მელოგრაფი უზრუნველყოფს ჩვენი სმენის ყურადღების გამახვილებას ზოგიერთ მუსიკალურ მოვლენაზე, ანდა მისი წვლილი უფრო მეტია ფსიქოლოგიის, ფქისო-აკუსტიკისა და ფიზიოლოგიის სფეროში,

[13] *ვიბრატო, როგორც ყურანის შესრულების მოდალური პრაქტიკის ფუნქცია* (რედ.).

[14] *ვოკალური ტონები ტაის ტრადიციულ მუსიკაში. ტაი* ხალხი ტაილანდის მკვიდრი მოსახლეობაა (რედ.).

[15] *ტაკიაჰის ვოკალური ორნამენტი სპარსულ მუსიკაში* (რედ.).

ვიდრე მუსიკის კულტურაში შესწავლის საქმეში. აღნიშნული ეჭვის ქვეშ არ აყენებს დასკვნებს; უფრო მეტად, ჩვენ ყოველთვის ნათლად არ ვიაზრებთ, თუ რა როლი შეიძლება ჰქონდეს მელოგრაფიკულ ტრანსკრიფციებს.

როცა 1960-იან წლებში ეთნომუსიკოლოგიის 2000-იანი წლების პროგნოზირებას ახდენდა, ვიღაც, შესაძლოა, პროგნოზირებდა, რომ სასწავლო-საგანმანათლებო სფეროში მოსალოდნელი იქნებოდა ავტომატური გაშიფვრის უფრო დიდი წილი, მეტი მოთხოვნა უკიდურესად დახელოვნებული ტექნიკების გამოყენებით დეტალურ და ყოვლისმომცველ ტრანსკრიფციებზე და სმენითი გაშიფვრის როლის უარყოფა. მაგრამ მოვლენები ასე არ განვითარდა. სმენითი გაშიფვრის მნიშვნელოვნება და ღირებულება კვლავ ხაზგასმულია, მაშინ, როდესაც ავტომატურ ტრანსკრიფციას სხვადასხვა ელექტრონული ხელსაწყოს გამოყენებით, სპეციფიკური ნიშა გააჩნია. მაგრამ, ასევე, დასავლური ნოტაცია ადაპტირებულია მუსიკალურ კულტურებთან მთელ მსოფლიოში, მოდიფიცირებულია არსებული მრავალგვარობის შესაბამისად და იგი (მაგალითად, ირანში) ჩამოყალიბდა ადეკვატურ პრესკრიპტულ სისტემად, რასაც გაშიფვრისთვის დასავლური ნოტაციის გამოყენების გამართლებამდე მივყავართ. ასე, რომ ჩვენ მოხარული ვართ დავინახოთ დასავლური ნოტაციისა და ადამიანის, როგორც გამშიფრველის ტრადიციის გაგრძელება, ადამიანისა, რომელსაც ეხმარებიან, მაგრამ არ ანაცვლებენ სპეციალური ტექნიკებითა და ტექნოლოგიებით, დაწყებული ცვალებადი სიჩქარის მართვიდან (Jairazbhoy & Balyoz, 1977) – კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებით მიღებული მეთოდებით დამთავრებული (Fales, 2002; A. Schneider, 2001). ტრანსკრიფციის კონცეფცია ფართოვდება სხვადასხვა ანალიტიკურ მეთოდთან კომბინაციის მეშვეობით.

დასასრულს, ვფიქრობ, ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ (ყურადღებით მისმინეთ, სტუდენტებო!) მოძველებული გზით, ყურის მეშვეობით გაშიფვრის უნარების შენარჩუნებაზე. იგი ფორმალური კვლევისთვის გვჭირდება, მაგრამ, ასევე, იმისთვის, რათა ჩვენს თავს დავუმტკიცოთ, რომ ჩავწვდით ჩაწერილი მუსიკის არსს. ბევრი ჩემი კოლეგის მსგავსად, მეც ვაღიარებ, გავიარე პერიოდი, როდესაც გაშიფვრას ვუყურებდი, როგორც წარსულის ტექნიკას. მაგრამ ახლა მივუბრუნდი იმას, რომ 21-ე საუკუნეში იგი კვლავ განაგრძობს არსებობას, როგორც კვლევისა და სწავლების ბევრი ნაირსახეობისთვის მნიშვნელოვანი უნარი.

7

მუსიკალური რეპერტუარების განხილვა
აღწერითი და ანალიტიკური მიდგომების ნიმუში

თქვენ შეასრულეთ პედაგოგის დავალება – ერთი სოფლის რეპერტუარის ოცდახუთი სიმღერის გაშიფვრა დაასრულეთ. თქვენი შემდეგი ამოცანა ამ მუსიკის აღწე,რა, ანალიზი და დახასიათებაა – თქვენ უნდა გვითხრათ ის, რაც სიმღერების ამ კორპუსისათვის იქნება შესაბამისი და რაც თქვენს პედაგოგს გააგებინებს, თუ რას წარმოადგენენ ეს სიმღერები, როგორც ჯგუფი. ან მეორე სცენარი: მავანი ასრულებს სამ სიმღერას, რომლებიც სოფლის დღესასწაულზე სრულდება და გეკითხებათ, რა არის მათში ადვილად შესამჩნევი და რა მიჯნავს მათ, როგორც ჯგუფს, თქვენთვის ნაცნობი სხვა მუსიკისაგან. და მესამე: თქვენ დაბრუნდით „ველიდან“, ამოალაგეთ თქვენი ჩანაწერები და ფირები, ყველა ჩანაწერი გაშიფრეთ (როგორც ხვდებით, ამ წიგნში უტოპიური ელემენტიცაა) და ახლა თქვენი საქმე თქვენს კოლექციაში წარმოდგენილი ნაკრების მუსიკალური მნიშვნელობის დადგენაა. როგორც ხვდებით, თქვენი მონაცემების გამოყენების უამრავი სხვადასხვა სახის შესაძლებლობა არსებობს, მაგრამ, ნება მიბოძეთ, ყურედღება გავამახვილო მიდგომაზე, რომელიც ერთ დროს ნორმად იყო მიჩნეული და ახლაც შეიძლება ტიპურად ჩაითვალოს – ცალკეული სიმღერების ან პიესების აღწერა და გაანალიზება, ხოლო ამის შემდეგ იმის განხილვა, თუ როგორ შეესაბამებიან ისინი ერთმანეთს, რომ აღწერო მუსიკალური ნაწარმოების ან რეპერტუარის, ან იქნებ „რომელიღაც“ საზოგადოების „საკუთარი“ მუსიკის მუსიკალური სტილი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არის „საუბარი“ მუსიკის შესახებ. უნდა იცოდეთ: უამრავი ადამიანი ფიქრობს, რომ, საბოლოოდ, მუსიკის შესახებ საუბარს აზრი არ აქვს, რომ მუსიკა თვითონვეა კომუნიკაციის ფორმა და მისი გაგება მხოლოდ მისი საკუთარი პირობების გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. ეს ადამიანები არ ცდებიან, თუმცა, როგორც ხვდებით, მათ ყველაფერში ვერ დავეთანხმები.

როგორ განვაგრძოთ? ეს ის პრობლემაა, რომელიც ასობით ეთნომუსიკოლოგის და, უფრო ზოგადად, მუსიკოლოგების წინაშე იდგა. ცხადია, ეთნომუსიკოლოგებს მოსმენილი აქვთ კურსები ანალიზური პროცედურებისა და მეთოდების შესახებ; ეს უზარმაზარი ველია, სადაც რაიმე ერთი მიდგომა მთელი მუსიკისა და ყველა პრობლემის მიმართ არ იმუშავებს. ჩემი მიზანი არ არის იმ უზარმაზარი ლიტერატურის მიმოხილვა, რომელიც ანალიზს ეთნომუსიკოლოგიის პერსპექტივიდან განიხილავს, როგორც ეს ამომწურავად გააკეთა სტივენ ბლუმმა (Blum, 1992), თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგინა ტენზერმა (Tenzer, 2006) და, ასევე, მოცემულია ტენზერისა და როედერის ნაშრომში (Tenzer & Roeder, 2011), მოგვიანებით კი სინთეზური კომენტარი დაურთო

სოლისმა (Solis, 2012). ამის ნაცვლად, ნება მომეცით, კომენტარი გავაკეთო ამ საკითხის რამდენიმე ძირითად ასპექტზე; ამასთან, უაღრესად ვრცელი ლიტერატურიდან სულ რამდენიმე ნიმუშს მოვიშველიებ.

დავიწყებ იმით, რომ რამდენიმე საკითხს მივუბრუნდები – ესაა ურთიერთმოქმედება უნივერსალურსა და კულტურულად სპეციფიკურს შორის, აგრეთვე, შინაურისა და გარეშეს („ინსაიდერ"-„აუტსაიდერის") პერსპექტივებს, ყოვლისმომცველ მეთოდოლოგიასა და სპეციფიკურ პრობლემებზე მიმართულ ტექნიკას შორის. კითხვები ყოველი მხრიდან მოდის. შესაძლებელია თუ არა, რომ მივიღოთ მუსიკის შესახებ საუბრის ერთი სტილი, რომელიც გამოდგება ნებისმიერი მუსიკისათვის, რომლის წარმოდგენაც შესაძლებელია? რა განსხვავებაა ანალიზსა და აღწერას შორის? ყველა დაბრკოლების მიუხედავად, უნდა ვეძებოთ თუ არაერთი მეთოდიკა, ეთნომუსიკოლოგიის რაღაც პარადიგმა? იქნებ შეგვიძლია მშვიდად დავეყრდნოთ ცალკეული მუსიკის მახასიათებლებს, როგორც გზამკვლევს, ანდა იმას, თუ როგორ იგებს და განიხილავს საზოგადოება თავის საკუთარ მუსიკალურ სტრუქტურას? და კიდევ: უნდა დაემსგავსონ თუ არა ეთნომუსიკოლოგები მეცნიერებს, რომელთაც შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ სხვადასხვა შემთხვევისთვის გამოსადეგი დებულებები, თუ ანალიზი უფრო პიროვნული ინტერპრეტაციის საქმე უნდა იყოს? შეუძლია ერთ მეცნიერს, გონივრულ დროში, მოგვაწოდოს რაიმე მუსიკალური ნაწარმოების ამომწურავი და თანაც სინთეზური აღწერა ისე, რომ მოკლედ ჩამოაყალიბოს ყველაფერი, რაც აღნიშვნას იმსახურებს? თუ ვალდებულები ვართ მუსიკის იმ ასპექტებზე მოვახდინოთ კონცენტრირება, რომლებიც რაიმე კონკრეტულ შეკითხვაზე პასუხის გაცემაში გვეხმარება? და ნუთუ ეს ყველაფერი აუცილებელია? ნუთუ მუსიკას არ შეუძლია თვითონ ისაუბროს თავის თავზე? განა იმავეს არ ვაკეთებთ, როცა საშემსრულებლო ოსტატობას ვავითარებთ?

ცოტა უფრო მარტივად ჩამოვაყალიბოთ ეს ყველაფერი: მუსიკის შესახებ საუბარი მოითხოვს მის განხილვას რამდენიმე პერსპექტივიდან. რა ჩანს ზედაპირზე (მაგალითად, ინსტრუმენტი, ბგერათრიგი, მეტრი)? რას წარმოადგენენ ძირითადი პრინციპები (მაგალითად, მთელი რიგი წესები, რომლებსაც აღმოვაჩენთ მხოლოდ სიღრმისეული კვლევის შედეგად და რომლებიც დაკავშირებულია ისეთ ტერმინებთან, როგორებიცაა „ტონალობა" და „პერიოდულობა"?) რა მანცვიფრებს ამ მუსიკაში, თუნდაც ამის დასაბუთება ვერ შევძლო (ორგანიზების ძლიერი გრძნობა თუ ქაოსურობა)? რამდენად მსგავსია ჩემს ნიმუშებში შემავალი ყველა ნაწარმოები? და თუ ჩემს ნიმუშებს დავაკვირდები, არის რაიმე ისეთი, რაც ახასიათებს ყველა სიმღერას ან სიმღერების უმრავლესობას, ან რაიმე ისეთი, რაც საერთოდ არ გვხვდება? როგორ აღიქვამენ და საუბრობენ მუსიკაზე ის ადამიანები, რომლებიც მას ქმნიან? ასეთი შეკითხვები უამრავია. რა თქმა უნდა, ეს შეკითხვები შეიძლება დავსვათ მთელი მუსიკალური კრებულის და ცალკეული ნაწარმოების თუ სიმღერის მიმართაც, მისი ზეპირი გადაცემის ისტორიის მანძილზე, დავახასიათოთ მუსიკა ისტორიულ ჭრილში, მაგალითად, განვიხილოთ ბაროკოს და გვიანდელი რომანტიზმის მუსიკის საერთო ნიშნები.

ამ თავში ჩვენ განვიხილავთ რამდენიმე გზას, რომლითაც ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან მუსიკალურ რეპერტუარებს. თუმცა, მართალია, ჩემს პირველ გამოცემაში, მე უყოყმანოდ ვსაუბრობდი „ანალიზზე" და, საბოლოოდ, „ანალიზსა" და „აღწერას" შორის განსხვავების შესახებ, ახლა გვრძნობ, რომ მუსიკის შესახებ საუბრის იმდენი განსხვავებული მიდგომა არსებობს, რომ ტერმინი „მიმოხილვა", მიუხედავად მასში ნაგულისხმები პასიურობისა, უფრო შესაფარისი მეჩვენება.

ყოველივე ამას მივყავართ საკითხთან, რომელსაც დიდი ხნის წინ მიაქცია ყურადღება ჩარლზ სიგერმა, არაერთხელ განიხილა და კვლავ მიუბრუნდა ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში (Seeger, 1977: 16-30). ეს არის ენის გამოყენების პრობლემა ან, როგორც სიგერი იტყოდა, მუსიკის შესახებ საუბრისას „კომუნიკაციის ენობრივ ფორმაში" ოპერირება და მეტყველებისა და მუსიკის, როგორც კომუნიკაციის ურთიერთდაკავ-

შირებული, მაგრამ დამოუკიდებელი ფორმების განხილვა. ძნელია პრაქტიკული ალტერნატივების წარმოდგენა, მაგრამ უეჭველია, რომ მუსიკის ანალიზისა და აღწერის პირველი და უზოგადესი სირთულე წამოიჭრება იმის გამო, რომ საჭირო ხდება მათი ინტეგრირება აზროვნებასთან, რომელიც არსებითად განპირობებულია ენის მახასიათებლებით და ენის მიერ დროის სპეციფიკური გამოყენებით.

გარდა ამისა, როგორც ბლუმმა (Blum, 1975, 1992) დეტალურად გვიჩვენა, მუსიკოლოგიური ანალიზი თვითონვეა კონკრეტული სოციალური კონტექსტისა და სპეციფიკური, კულტურულად დეტერმინებული ღირებულებების სიმრავლის პროდუქტი. აქ, როგორც ჩანს, ვერ განვიხილავთ ანალიტიკური აზრის ისტორიას ეთნომუსიკოლოგიაში, მაგრამ ამ ისტორიის არსი შეიძლება დავინახოთ რამდენიმე, ასე ვთქვათ, საეტაპო ნაშრომში.

ჰორნბოსტელის პრინციპი და ჰერცოგის სინთეზი

ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ძირითადი მიმართულებებისათვის, თითქმის მთელი ისტორიის მანძილზე, აქტუალური იყო ისეთი სისტემის დამკვიდრება, რომელიც საყოველთაოდ გამოსადეგი იქნებოდა, თუმცა ამ იდეამ 1970-იანებში დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და უახლეს ლიტერატურაში მისი მხოლოდ კვალიღაა დარჩენილი. ყველაზე ადრეული ისტორია უამრავ რაიმეს გვიხსნის იმ საკითხების შესახებ, რომლებზეც სულ ცოტა ხნის წინ ვსაუბრობდით.

გონივრულია, დავიწყოთ ისეთი ფიგურებით, როგორებიცაა ერიკ მ. ფონ ჰორნბოსტელი (ზოგჯერ ნაშრომებს ოტო აბრაჰამთან თანაავტორობით აქვეყნებდა) და რამდენიმე მისი უშუალო მიმდევარი. პუბლიკაციების გრძელ სერიაში ჰორნბოსტელი არაერთი, თუმცა საკმაოდ მოკრძალებულად შერჩეული, მუსიკალური რეპერტუარის გამოკვლევას ცდილობდა (Abraham & Hornbostel, 1903, 1906). ჰორნბოსტელი, რომელსაც არც საველე კვლევები ჩაუტარებია და ხელთ რამდენიმე ცილინდრული ჩანაწერის გარდა თითქმის არაფერი ჰქონდა, შეიძლება იძულებულიც კი გახდა მოეძებნა ნებისმიერი მუსიკის განხილვის არსებითად ერთი და იგივე მეთოდი. ეს და ჰორნბოსტელის მეთოდის სხვა, უფრო სპეციფიკური თვისებები, კარგად ჩანს მისი ზოგიერთი სტუდენტის ნაშრომებში და შემდეგში კი მათ აკადემიურ მიმდევრებშიც, რაც, რუბრიკით „სისტემური ანალიზი“, აღწერა და გააკრიტიკა მაკლინმა (McLean, 2006: 310-14).

ათწლეულების განმავლობაში ჰორნბოსტელი ეთნომუსიკოლოგიის „მამად“ მიიჩნეოდა; თუმცა 1980-იანებამდე, როცა მისი გარდაცვალებიდან დაახლოებით ორმოცდათი წელი იყო გასული, მისი ნაშრომების ანალიზისა და კომენტირების თვალსაზრისით თითქმის არაფერი გაკეთებულა. თუმცა 21-ე საუკუნის დასაწყისისათვის უამრავი ნაშრომი დაიბეჭდა (Christenen გამოცემაში Nettl & Bohlman, 1991; Klotz, 1998) და მოხდა მუსიკის ანალიზის მისი მეთოდების დეკონსტრუქცია[1] (Blum, 1992). ვცადოთ, მოკლედ შევაჯამოთ: მკითხველს, პირველ რიგში, თვალში მოხვდება ის, რომ ჰორნბოსტელი სერიოზულ ყურადღებას უთმობს მუსიკის მელოდიურ ასპექტებს, კერძოდ, იმას, რასაც ის ბგერათრიგებს უწოდებს. ყველაზე ხშირად და უშუალოდ ის მიმართავს ტონების ჩამოთვლას, ტონების მიმართებას ხშირად არც თუ ამომწურავად განსაზღვრულ ტონურ და, ასევე, სპეციფიკურ ინტერვალურ დისტანციებთან. მის ნაშრომებში მკაფიოდ ჩანს ძლიერი სურვილი, გამოააშკარავოს ის თეორიული ჩარჩო, რომელიც, მართალია, ხშირად ფორმულირებული არ არის, მაგრამ მელოდიური მასალის შესაქმნელად ნამდვილად უნდა არსებობდეს ყველა კულტურაში. ასე, მაგალითად, *მდინარე ტომპსონის* ინდიელების[2] სიმღერების გამოკვლევაში აბრაჰამის და ჰორნბოს-

[1] ტექსტების კრიტიკული ანალიზის მეთოდი (რედ.).

[2] უკიდურესი ჩრდილო-დასავლეთ ამერიკის ადგილობრივი მოსახლეობა ბრიტანულ კოლუმბიასა და კანადაში (რედ.).

ტელის მიერ (Abraham & Hornbostel, 1906) მოცემულია პენტატონიკური, ტეტრატონიკური და ტრიტონიკური ბგერათრიგების რაოდენობის დეტალური ანგარიში; მას აქვს მცდელობა, უჩვენოს მეოთხედ ტონებზე გათვლილი ინტერვალების სიხშირე; აგრეთვე, მიუთითოს მახვილები სხვადასხვა ტონზე იერარქიულად განსაზღვრული ტონალობის დასადგენად. იგივე შეიძლება ითქვას ტუნისური[3] მელოდიების კვლევის შესახებ (იქვე), ხოლო ჰორნბოსტელის მოკლე სტატია, რომელიც ეხება ნეო-მაკლენბურგის[4] მუსიკას (Hornbostel, 1907), თითქმის მთლიანად რიცხვით მასალას ეძღვნება. განსხვავება *Materialleiter*-სა[5] (ტონებისა და ინტერვალების მარაგი, რომელსაც კომპოზიტორი შეიძლება დაეყრდნოს) და *Gebrauchsleiter*-ს[6] (კონკრეტულ ნაწარმოებში გამოყენებული ტონები) შორის ჰორნბოსტელის თეორიული აზროვნების ილუსტრირებაა (ჰორნბოსტელი, 1912).

მაშინ, როცა თითოეული სიმღერის ბგერათრიგი გამოთვლილი და შეფასებულია, ხოლო შედარების მიზნებისათვის სტატისტიკური მეთოდებია შემოტანილი, მელოდიური პროცესის სხვა ასპექტები უფრო მოკლედაა დახასიათებული და განზოგადებული. იგივე ითქმის რიტმის შესახებ, რომელიც, დიდწილად, განიხილება, როგორც მეტრის ფუნქცია (თუმცა გვხვდება ზოგადი დებულებები ისეთი კომპონენტების ურთიერთმიმართების შესახებ, როგორებიცაა ვოკალური და დასარტყამი საკრავის რიტმი); იგივე ვრცელდება ვოკალური სტილის მიმართაც, რომელიც მოკლედ და მარტივადაა დახასიათებული; ისევე, როგორც ფორმის მიმართ, რომელიც, ასევე, განზოგადების საგანია, თუმცა ჰორნბოსტელი ხანდახან მუსიკალურ მასალას ნაწილებად ჰყოფდა, რომელთა ურთიერთმიმართება სქემატურადაა მონიშნული.

ჰორნბოსტელის ანალიზის ტექნიკის ეს დახასიათება შეიძლება ბოლომდე სამართლიანი არ აღმოჩნდეს, რადგან ცალკეულ შემთხვევებში ის გაცილებით უფრო შორს მიდიოდა. მისი მოღვაწეობის სფერო ტიპური terra incognita[7] იყო და ის ძალ-ღონეს არ იშურებდა, რათა საყოველთაოდ გამოსაყენებელი მეთოდის დასამკვიდრებლად ადეკვატური გზები ეპოვნა, მისი პუბლიკაციები კი, როგორც წესი, საოცარი მიგნებებითაა სავსე. თუმცა უცნაურია რთულ რიცხობრივ მახასიათებლებზე ყურადღების გამახვილება, მაშინ როცა რიტმი (რომელიც აღსაქმელად უფრო მარტივია, თუმცა უფრო რთულია აღსაწერად) და მთლიანი ფორმალური ორგანიზაცია გასაგებად ყველაზე მარტივი იქნებოდა. ამ აქცენტირების შესაძლო მიზეზი განათლებული დასავლელი მსმენელის ფოკუსირებაა მუსიკის კლასიკურ ტრადიციულ აზროვნებაზე. დასავლელი მუსიკოსი, დაწყებული მე-19 საუკუნის ბოლოდან მე-20 საუკუნის შუაწლებამდე, ძირითადად, მელოდიითა და ინტერვალებით უფრო იყო დაინტერესებული, ვიდრე ფორმითა და რიტმით. თეორიული ნაშრომები და მუსიკალური ლექსიკონები, ძირითადად, ამ ორი ასპექტისკენ იხრებოდა. ეთნომუსიკოლოგიის საეტაპო კლასიკურ ნაშრომში ა.ჯ. ელისის (Ellis, 1885) რელატივისტურმა დებულებამ, მრავალი მუსიკალური ბგერათრიგის თანაარსებობის შესახებ, მელოდიური მოსაზრებების უპირატესობა დაამკვიდრა ამ სფეროს ისტორიის ადრეულ პერიოდში. დასავლურმა კლასიკურმა მუსიკალურმა აზროვნებამ ჰარმონია, მელოდია და ბგერათრიგი პირველ ადგილზე დააყენა. შტუმპფმა (Shtumpf, 2012) და ბიუხერმა (Bucher, 1902) რიტმი განიხილეს, როგორც პირველადი და, იქნებ, როგორც ცენტრალურიც, მაგრამ, შესაძლოა, ჰორნბოსტელის მიერ ბგერათრიგის აქცენტირება განპირობებული იყო მისი საკუთარი კულტურული გარე-

[3] სახელმწიფო ჩრდილოეთ აფრიკაში, ხმელთაშუა ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე (რედ.).

[4] ავსტრალიური ქალაქის ვესგარტთაუნის ძველი დასახელება (რედ.).

[5] გერმ. – მასალის მენეჯერი (რედ.).

[6] გერმ. – კომუნალური მენეჯერი (რედ.).

[7] ლათ. – უცნობი მიწა (რედ.).

მოთი, დასავლური კლასიკური სისტემის მახვილით მელოდიაზე. მისი მიდგომის ეს კონკრეტული ასპექტი – ბგერათრიგების განხილვა სტატისტიკურად, ხოლო მუსიკის სხვა კომპონენტების კი – უფრო ზოგადად, ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში იყო პარადიგმა ანალიზისათვის. ჰორნბოსტელის მოსწავლებმა ეს მიდგომა დახვეწეს და გაიზიარეს, ისინიც კი, ვინც არ იყო უშუალოდ დაკავშირებული ჰორნბოსტელთან – ფრენსის დენსმორიდან ალან მერიამამდე – აშკარად განიცდიდნენ მის სერიოზულ გავლენას. ბგერათრიგის აქცენტირება შემდგომ პერიოდშიც აქტუალური იყო, რაც ჩანს *მაორის*[8] ექვსას ორმოცდათერთმეტი ბგერათრიგის ანალიზიდან მაკლინთან (Mclean, 1971) და გაგრძელდა ისეთი თეორეტიკოსების ნაშრომებში, როგორიცაა ჯეი რანი (Ruhn, 1983). მხოლოდ გაცილებით გვიან, ისეთმა მკვლევრებმა, როგორებიცაა სიმჰა არომი, ნათან ჰესელინკი, მაიკლ ტენზერი (Tenzer & Roederi, 2011) და მრავალი სხვა – ასეთივე დაინტერესება გამოავლინეს რიტმის მიმართ.

ჰორნბოსტელმა მრავალი მიმართულებით გაკვალა გზა მუსიკის, როგორც ბგერის, განხლვისათვის, თუმცა, იქნებ, უმნიშვნელოვანესი ისაა, რომ ის შეეცადა თავისი მიდგომა – რომელიც შეიცვალა კორპუსის ზომისა და მისი აზროვნების განვითარების შესაბამისად – გამოეყენებინა იმდენად მრავალი განსხვავებული ხასიათის მუსიკის მიმართ, რომ ეს მთლიანობა თავისუფლად შეგვიძლია მსოფლიო მუსიკის ნიმუშად განვიხილოთ. ჯორჯ ჰერცოგმა თავის არაერთ ნაშრომში ჰორნბოსტელის სტანდარტიზებული მეთოდის მოდიფიცირება მოახდინა, დაუმატა ფორმისადმი ბარტოკისეული მიდგომის გარკვეულ ელემენტები და, საკუთარი საველე ანთროპოლოგიური გამოცდილების გამოყენებით, რამდენიმე ნაკადის სინთეზი განახორციელა. ნათელია, რომ მისი ნაშრომი ჰორნბოსტელის პოზიციის საფუძველზე შეიქმნა, თუმცა, ასევე, აშკარაა გარკვეული, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო გადახრებიც. მსოფლიო მუსიკის მრავალფეროვნების აღიარების პარალელურად, ჰერცოგი, ისევე, როგორც მისი მასწავლებელი, შეეცადა მთელი რიგი მუსიკალური სტილების – ადგილობრივი ამერიკული, ოკეანიის, ევროპული ხალხური მუსიკის – მიმართ არსებითად ერთი და იგივე მიდგომა გამოეყენებინა. მაგრამ ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ იგი განიხილავდა ამ სტანდარტულ მიდგომას – როცა შეზღუდული ნიმუში თითქმის აუცილებელი ბოროტება იყო – როგორც რაღაცას, რაც უნდა გაკეთდეს, თუ არ გაქვს უფრო დიდი კორპუსი, ბუნებრივი თეორია, საველე მეთოდი, რომელიც რაიმე უფრო რთულის ჩამოყალიბებას შეუწყობდა ხელს. საველე მეთოდი, რომელსაც ის სხვებს ასწავლიდა და ხშირად იყენებდა, მისი აზრით, საწყისი მცდელობა იყო.

გამოკვლევაში, რომელიც *იუმანურის*[9] ტომების მუსიკას ეძღვნება, ჰერცოგი მიჰყვება ჰორნბოსტელს (Herzog, 1928), როცა თითოეულ სიმღერას ინდივიდუალურად, ფაქტობრივად, უფრო მეთოდურად და ამომწურავად აანალიზებს, თუმცა ყურადღებას, ძირითადად, ბგერათრიგსა და მთლიან ფორმაზე ამახვილებს. განხილვის ზოგად ანალიტიკურ ნაწილში ის ასეთსავე ადგილს უთმობს „სიმღერის მანერას“ და, რაც საინტერესოა, მას თანამიმდევრობაში პირველ პოზიციაზე აყენებს; ასევე, მისთვის მნიშვნელოვანია ტონალობა და მელოდია, ისევე, როგორც რიტმი, აკომპანემენტი და ფორმა. მელოდია განზოგადებულადაა განხილული, ჰორნბოსტელის პოზიციისაგან განსხვავებით, ნაკლებადაა დამოკიდებული ბგერათრიგისადმი სტატისტიკურ მიდგომაზე. ფორმალური პრინციპების დეტალური განხილვა, განსაკუთრებით კი, *იუმანების* „აღმავალი“ ფორმის და მისი მრავალგვარი გამოვლინებების აღწერა, მოასწავებს სულ უფრო მზარდ დაინტერესებას იმით, თუ როგორ მუშაობენ კომპოზიტორები, როცა ისინი ერთი ფრაზიდან მეორეზე გადადიან. მაშინ როცა ჰორნბოსტელი, ძირითადად, კომპოზიტორის ბაზისური მუსიკალური ლექსიკის დადგენაზე მუშაობდა, ჰერცოგმა

[8] ახალი ზელანდიის მკვიდრი მოსახლეობა (რედ.)

[9] ამერიკელი ინდიელები, სახლობენ რეზერვაციაში, არიზონას შტატის ჩრდილო-დასავლეთით (რედ.).

უჩვენა, თუ როგორ გამოიყენება ეს ლექსიკა მუსიკალური დროის ერთ მონაკვეთში.

ჰერცოგის დისერტაციაში (Herzog, 1936a), სადაც შედარებულია *პუებლოს*[10] და *პიმას* მუსიკა, იგივე მიდგომაა გამოყენებული, თუმცა, ასევე, დადგენილია სიმღერის „ტიპები“ რეპერტუარში, როგორც მთლიანი მუსიკალური ენის ქვესისტემები. ასე რომ, საუბარი აღარ ეხება მხოლოდ „*პიმას* მუსიკას“, ან „*ჯაბოს*[11] მუსიკას“, არამედ მუსიკის განსხვავებულ სახეობებს, რომლებიც ამა თუ იმ საზოგადოებამ შეინარჩუნა თავისთვის. ის უშუალოდ რეპერტუარის ტიპური სტრუქტურის შესახებ არ მსჯელობდა, თუმცა დარწმუნებული იყო, რომ ასეთი სტრუქტურა არსებობდა.

ჰერცოგი, ჰორნბოსტელთან შედარებით, ნაკლებად იყენებდა სტატისტიკას, რაც, ალბათ, მისი ფართო საველე გამოცდილების შედეგი იყო (ჰორნბოსტელს სწორედ ეს გამოცდილება აკლდა), რომელმაც ნათელჰყო, რომ მუსიკალური კულტურა უფრო ცვალებადია, ვიდრე ეს მკაცრად გაცხადებული მონაცემებით ივარაუდებოდა. შესაბამისად, მისი კიდევ ერთი სერიოზული ნაშრომი, სხვების მიერ ჩაწერილი მასალით და ჩაკეტილი კორპუსით, რომელშიც იმ დროისთვის თითქმის დავიწყებული *აჩრდილის ცეკვის* სიმღერებია განხილული, შემობრუნების წერტილია ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში (Herzog, 1935a) და უფრო სტატისტიკურად ორიენტირებულია.

მასალის წარმოდგენის ჰერცოგისეული ტექნიკა – თითოეული სიმღერის ან მუსიკალური პიესის ინდივიდუალური ანალიზი სტატისტიკურ მიმოხილვასთან ერთად – სტანდარტად იქცა. ალან მერიამმა *ფლეტჰედის*[12] მუსიკის დეტალურ ანგარიშში (Merriam, 1967a) ცხრილების ფორმა გამოიყენა და უფრო მეტი დეტალი მოგვაწოდა, როცა არსებითად იგივე გაიმეორა, რაც ჰერცოგმა გააკეთა. ევროპული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ სამაგალითო კვლევაში. ჟან-ფილიპ შინჰანმა (Schinhan, 1957), ანგლო-ამერიკული სიმღერების ანალიზისას, მოგვაწოდა ინფორმაცია სიმღერის ტონალობისა და სტრუქტურის შესახებ, ხოლო დანართში კი თითოეული ბგერათრიგი მიუთითა ტონების ზუსტი სიხშირის აღნიშვნით და ცხრილების სახით დაურთო ინფორმაცია სტილის მრავალი ასპექტის შესახებ როგორც მთელი რეპერტუარისათვის, ასევე, მისი ქვეპუნქტებისათვის.

გრანდიოზული პროექტები:
კოლინსკი, ლომაქსი, ჰერნდონი, ტენზერი

ჰერცოგის მიდგომა საინტერესო კონტრასტს ქმნის მიეჟისლავ კოლინსკის, ჰორნბოსტელის მოწაფის, პოზიციასთან. კოლინსკი შეეცადა გაცილებით უფრო ზუსტი ყოფილიყო და მსოფლიო მუსიკის კლასიფიკაციისთვის ჩარჩოები შემოიტანა. მის ნაშრომში ანალიზისა და შედარების საკითხები დიდწილად ემთხვევა ერთმანეთს. ჰორნბოსტელისა და ჰერცოგის ამოცანა იყო ერთი და იმავე ტერმინებით ცალ-ცალკე აღეწერათ თითოეული მუსიკალური ნაწარმოები; კოლინსკის ამოცანად კი ანალიზის ერთი მაკლასიფიცირებელი სისტემის ან, უფრო ზუსტად, სისტემების ქსელის დამკვიდრება იქცა, რომელიც შექმნიდა ნიშებს, მათში განთავსებული სიმღერებით და შემდეგ, მუსიკალური ნაწარმოებებით. რეტროსპექტულად, ეს საყოველთაოდ გამოსაყენებელი მეთოდოლოგიის შექმნის გაბედული მცდელობა იყო, რომელსაც, მიუხედავად ამისა, სულ რამდენიმე მიმდევარი გამოუჩნდა, რადგან ზოგიერთი კრიტიკოსი მას ესენციალიზმის[13] გაუმართლებელი დოზის გამო დაუპირისპირდა.

---

[10] *პუებლო* - აშშ-ს სამხრეთ-დასავლეთით და მექსიკის ჩრდილოეთით მცხოვრები ინდიელების ტომი (რედ.).

[11] დასავლეთ აფრიკული ტომი, ცხოვრობს ლიბერიის რესპუბლიკის სამხრეთ-აღმოსავლეთით (რედ.).

[12] ამერიკელ ინდიელთა ტომი, სახლობს მონტანას შტატში (რედ.).

[13] თეორიული კონცეფცია, რომლის მიხედვით ადამიანებს/მოვლენებს გააჩნიათ უცვლელი არსი (რედ.).

1978 წელს, მას შემდეგ, რაც კოლინსკიმ უამრავი სტატია გამოაქვეყნა, რომლებიც მის სისტემას ერთობლივად წარმოგვიდგენენ, მან დაწერა: „მხოლოდ მას შემდეგ, რაც გააცნობიერებთ როგორც სოციო-კულტურული განსხვავებების მასშტაბს, ასევე, ფსიქო-ფიზიკურად დამკვიდრებული შეზღუდვის ბუნებას და მხოლოდ მაშინ, როცა ამ ორი არსებითი ფაქტორის გაცნობიერების წყალობით ჩამოყალიბებული ანალიზის მეთოდებს გამოიყენებთ, შეძლებთ ობიექტურად, ყოველმხრივ და შინაარსობრივად მიუახლოვდეთ მსოფლიოს ხალხთა მუსიკის სტრუქტურას“ (Kolinski, 1978: 242). ამ დებულებას შესაბამისობაში მოჰყავს კოლინსკის მიერ მუსიკის მრავალფეროვნების გაგება და მისი დაჟინება, რომ მიუხედავად ამისა, ეს მუსიკა შედარების საგნად შეიძლება იქცეს ერთი მაკლასიფიცირებელი სისტემის წყალობით; სისტემისა, რომელიც განპირობებულია გარე საზღვრებით და მის შიგნით არსებული შესაძლებობებით. ასევე, ეს დებულება იმასაც გვიჩვენებს, რომ ის მსოფლიო მუსიკისადმი *ყოველმხრივი* მიდგომითაა დაინტერესებული. სტატიას, რომლიდანაც ამოღებულია ეს ციტატა, წინ უსწრებდა მთელი რიგი სხვა სტატიები, რომლებშიც გაანალიზებული იყო მუსიკის სხვადასხვა კომპონენტი: მელოდიური მოძრაობა (1956, 1965a, 1965b), ტემპი (1959), ჰარმონია (1962), ბგერათრიგი (1961) და რიტმი (1973). ამ პუბლიკაციების უმრავლესობაში კოლინსკი ადგენს იმ შესაძლებლობებს თუ არჩევანს, რომლითაც მუსიკოსებმა და მთელმა მუსიკალურმა კულტურებმა შეიძლება ისარგებლონ და გვაწვდის მაგალითებს, თუ რეალურად როგორ გამოიყენება ეს შესაძლებლობები. მთლიანობაში ისინი ქმნიან გრანდიოზულ პროექტებს მსოფლიო მუსიკის აღწერისა და შედარებისათვის.

ნაშრომში *Classification of Tonal Structures*[14] კოლინსკიმ დაადგინა რიცხვითი და მოდალური ორგანიზების 348 ტიპისგან შედგენილი სერიები, ტონების რიცხვისა და მათი ურთიერთმიმართების შესაბამისად (Kolinski, 1961: 39-41). ამ სქემას გარკვეული პრობლემები აქვს, მასში არ არის ახსნილი ის ინტერვალები, რომლებიც არ არის თავსებადი ქრომატიულ ბგერათრიგთან, მაგრამ ეს სქემა მაინც უაღრესად ყოვლისმომცველი სისტემაა ამგვარი კლასიფიკაციისათვის. შედარებითი კვლევისათვის მისი გამოსადეგობის საჩვენებლად, ხუთ – *თეტონ სიუს, პაპაგოს,* [15] *სურინამის,*[16] *დაგომეას*[17] *და ინგლისურ-აპალაჩურის*[18] – რეპერტუარში კოლინსკიმ ცხრილებში აღნიშნა 348 ტიპიდან თითოეულის არსებობა ან არარსებობა, თუმცა არა სიხშირე. ანალოგიურად, მელოდიის ტიპების გარკვეული რაოდენობა იქცევა სისტემად, რომლის ფარგლებშიც შესაძლებელია მასალის განაწილება რეალურ რეპერტუარებში (Kolinski, 1956).

კოლინსკის ინტერესის მთავარი სფერო – კულტურების „თარგმნადობა“ – განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მის სქემაში, რომელიც ტემპების შედარებას ეხება (1959; გაკრიტიკებულია: Christensen, 1960), რომელსაც ის განსაზღვრავს, როგორც ნოტების საშუალო რაოდენობას ერთ წუთში, დარტყმების კონცეფციასთან ან კულტურით განპირობებული აღქმის სიჩქარესთან მიმართების გარეშე. მისი ყველაზე ამბიციური სქემა მოიცავს მელოდიური განვითარების ანალიზს. ამ მუსიკალური ელემენტის კვლევის საბოლოო ვერსიაში (Kolinski, 1965b) ის იძლევა მელოდიური სტრუქტურების რთულ კლასიფიკაციას, რისთვისაც მთელ რიგ კრიტერიუმებს იყენებს: მოტივის განმეორების ხარისხი, განვითარების დომინანტური, საწყისი და ფინალური მიმართულება; ვიზუა-

---

[14] *ტონალური სტრუქტურების კლასიფიკაცია* (რედ.).

[15] ამერიკელ ინდიელთა ტომები (რედ.).

[16] სურინემის რესპუბლიკა მდებარეობს სამხრეთ ამერიკაში, ატლანტის ოკეანის ჩრდილო- დასავლეთ სანაპიროზე (რედ.).

[17] დაგომეას სამეფო დასავლეთ აფრიკაში, 1904 წელს შეწყვიტა არსებობა (რედ.).

[18] *აპალაჩია* კულტურული რეგიონი აშშ-ს აღმოსავლეთში. ინგლისურ-აპალაჩური იგივე ინგლისურის სამხრეთ ამერიკული დიალექტია (რედ.).

ლური გამოსახულებისათვის დამახასიათებელი ისეთი ცნებები, როგორებიცაა „გაჩერებული, დაკიდებული, მოტივისგან გადახრილი, ურთიერთგადამფარავი, შორეული და მომცველი“. კოლინსკის მიდგომებმა ფართო აღიარება ვერ მოიპოვა და მისი მეთოდების შემდგომი განვითარებაც საკმაოდ იშვიათია, თუმცა მელოდიური განვითარების სფეროში მას ჰყავდა მიმდევარი, ჩარლზ ადამსი (Adams, 1976), რომელმაც კიდევ უფრო რთული სისტემა შემოიტანა. საინტერესოა, რომ ჰორნბოსტელისა და ჰერცოგის, ასევე, ტიპური დასავლელი მუსიკის თეორეტიკოსების მსგავსად, კოლინსკიც რიტმის განხილვისას გაცილებით უფრო ფრთხილია, ვიდრე მელოდიური ფენომენის ანალიზისას. ამ საკითხისადმი მიძღვნილ თავის მთავარ ნაშრომში (Kolinski, 1973) მან ჩამოაყალიბა ფართო კატეგორიები – იზომეტრული და ჰეტერომეტრული, ანუ კატეგორიები, რომლებსაც ახასიათებს ტენდენცია ჰქონდეთ თანაბარი ან არათანაბარი სიგრძის ტაქტები; ამას თან ერთვის „კომეტრულის“ და „კონტრამეტრულის“ ცნებები, რომლებშიც იგულისხმება ხარისხი, რომლითაც ბგერითი აქცენტები აძლიერებს ან უპირისპირდება წინასწარ ფორმირებულ მეტრულ სტრუქტურას.

ეთნომუსიკოლოგების წინა თაობა სერიოზულ ყურადღებას აქცევდა მელოდიასა და სიხშირის სისტემებს, მაგრამ მათ მიერ – აქ ჰორნბოსტელი და ჰერცოგიც იგულისხმება – ერთდროულად მოსმენილი სიხშირეების დროსა და სივრცეში მოცემული კონფიგურაციების კვლევა ნაკლებად სისტემური იყო. ჰარმონია დასავლური მუსიკის ამოსაცნობი ნიშანია როგორც დასავლელი მსმენელისათვის, ასევე, სხვებისათვისაც, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგები ხშირად დაუდევრად ექცეოდნენ ამ მუსიკალურ ელემენტს, ზოგჯერ მხოლოდ იმით კმაყოფილდებოდნენ, რომ იყენებდნენ ტერმინს „პოლიფონია“ ნებისმიერი ისეთი მუსიკის აღსანიშნავად, რომელშიც ერთდროულად ერთზე მეტი სიხშირე ისმის, ხოლო ქვეპუნქტებად ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა ჰარმონია (მახვილი კეთდება ერთდროულად მჟღერ ბგერათა ურთიერთმიმართებაზე), კონტრაპუნქტი (მახვილი კეთდება ერთდროულად აჟღერებული ხმების ან ინსტრუმენტების მელოდიურ განვითარებაზე) და ჰეტეროფონია (ერთი და იმავე მელოდიის ერთდროული ვარიაციები). იმ ავტორთა შორის, ვინც ყველაზე ადრე შეეცადა ანალიზის უნივერსალური ჩარჩო ჩამოეყალიბებინა, კოლინსკიმ (Kolinski, 1962) შემოიტანა სისტემა, რომელიც კონსონანსას და დისონანსს განიხილავდა, მ.შნაიდერმა (Schneider, 1934) სხვადასხვა მუსიკალური ნიმუში ერთმანეთს შეადარა იმ ხარისხის გათვალისწინებით, რომლითაც სხვადასხვა ხმა ერთსა და იმავე ტონალობას იყენებს, ხოლო მალმმა (Malm, 1972) ხმებს შორის განსხვავებული სახის ურთიერთმიმართებების აღსანიშნავად, ისეთი ცნებები შემოგვთავაზა, როგორებიცაა ჰომოფონია, ჰეტეროფონია და დისფონია. თუმცა მუსიკის ამ ელემენტისათვის, რომლისთვის შესაფერის ტერმინს ვერც კი ვპოულობ, ცნებათა მეტ-ნაკლებად საყოველთაოდ აღიარებული სიმრავლე არ იქნა შემოღებული, რომელიც ანალოგიური იქნებოდა ბგერათრიგის სამყაროში არსებულ ცნებათა სიმრავლისა, რომელთა შესახებ, სხვა თუ არაფერი, კამათი მაინცაა შესაძლებელი.

მეორე გრანდიოზული პროექტი, ისეთივე პოლემიკური, როგორც კოლინსკისაა, თუმცა, საბოლოოდ, უფრო გავლენიანი, არის ალან ლომაქსის მიერ შემოღებული მეთოდი, რომელიც ფართოდაა ცნობილი, როგორც კანტომეტრიკა და რომელიც შედგება რამდენიმე ცალკეული ქვესისტემისაგან. თავისი ბუნებით ის კოლინსკის ნაშრომის გარკვეული ასპექტების პროდუქტად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლომაქსი თითქმის არ ახსენებს კოლინსკის თავის პუბლიკაციებში (Lomax, 1959, 1962, 1968, 1976). მისი გეგმა იმის დემონსტრირება იყო, რომ მუსიკალური სტილი შესაბამისობაშია კულტურის ტიპთან, ამასთან, სერიოზულ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს მუსიკალური ანალიზის მისეული სისტემა, რომელიც მუსიკალური სტილებისა და მათი საზღვრების დასადგენად შეიქმნა. კანტომეტრიკის მიზანი არის მხოლოდ მუსიკალური სტილის „სწრაფი დახასიათებისა და კლასიფიკაციისათვის დესკრიფციული ტექნიკის მიწოდება“ (Lomax, 1968: 8). ლომაქსმა შექმნა დიაგრამა, რომელიც

შეიძლება ერთ გვერდზე მოთავსდეს და რომელზეც მოცემულია მუსიკის დახასიათება ან პროფილი, რაც, რა თქმა უნდა, რთული პროცედურის შედეგია. მუსიკალური ბგერის ოცდაჩვიდმეტ პარამეტრად დაყოფით შესაძლებელია ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების შეფასება ამ პარამეტრებიდან თითოეულის მოცემულობის, სიმძლავრისა ან ძალის შესაბამისად. თითოეული ნაწარმოების დახასიათებით რეპერტუარის შემადგენელი მუსიკის საშუალო მაჩვენებელი შეიძლება დავადგინოთ.

ათწლეულების განმავლობაში კანტომეტრიკას არაერთი ნაკლის გამო მკაცრად აკრიტიკებდნენ. პარამეტრები არათანაბრადაა განაწილებული; ზოგიერთი აშკარად განცალკევებული კომპონენტია, რომელიც ადვილად გაიზომება, მაშინ, როცა სხვები, რეალურად კომპონენტების ჯგუფებია, რომელთა გამოცალკევება არც ისე ადვილია. „დიაპაზონი“, მანძილი ყველაზე მაღალ და ყველაზე დაბალ ტონებს შორის, ისევე, როგორც „რეგისტრი“ ან ტესიტურა პირველ კატეგორიაშია. გაცილებით ძნელია განვსაზღვროთ „რასპი“ ანუ გარეშე ხმაური, რომელიც აბუნდოვანებს ტონის სიხშირეს ანუ „ხმის პარტიის ბაზისური მუსიკალური წყობის“ სუფთა არტიკულაციას. ჩანაწერები, ასევე, არ გამოდგება ამ მეთოდისათვის. მაგალითად, ანალიტიკოსმა უნდა შეაფასოს, თუ რამდენად ხმამაღლა მღერის მომღერალი, რასაც ვერ დავადგენთ ჩანაწერის საფუძველზე და რასაც, აშკარაა, რომ მომღერალი შეცვლის იმისდა მიხედვით, მიკროფონთან მღერის, თუ მის გარეშე. ამ ტიპის კრიტიკული შენიშვნების გამოთქმა პარამეტრების უდიდესი ნაწილის მიმართ შეიძლება.

მეცნიერებმა, რომლებიც კანტომეტრულ ანალიზს ატარებდნენ, სპეციალური მომზადება გაიარეს. თუმცა, მიუხედავად იმ საგულდაგულოდ შერჩეული სავარჯიშო ჩანაწერებისა, რომლებიც ლომაქსმა გამოაქვეყნა, რათა მისი მეთოდის დაუფლებაში დახმარებოდა იმ სტუდენტებს, მის ჯგუფში რომ არ შედიოდნენ (Lomax, 1976), ჩემთვის რთული აღმოჩნდა საკმაოდ გამოცდილი სტუდენტების ერთგვაროვან ჯგუფთან თანხმობისათვის მიმეღწია შეფასებების თაობაზე. გარდა ამისა, ლომაქსის იმპლიციტური რწმენა, რომ ხალხური კულტურა, როგორც წესი, წარმოშობს ერთგვაროვან მუსიკალურ სტილს, რომელიც შეიძლება გამოვიყვანოთ მცირე ნიმუშიდან, არადამაჯერებელი აღმოჩნდა (Henry, 1976).

თუმცა კანტომეტრული სისტემა იმსახურებს დაფასებას იმის გამო, რომ მან ენერგიული ნაბიჯები გადადგა იმ მიმართულებით, რომელიც მანამდე არ იყო შესწავლილი: სიმღერის სტილი და, ზოგადად, მუსიკალური ბგერის ბუნება, ანუ ის საკითხები, რომელთაც მოიცავს საშემსრულებლო პრაქტიკა – ვოკალური დაჭიმულობა ან დაძაბულობა, გლისანდო, გლოტალური ვიბრაცია, ტრემოლო, ღრჭიალი, მოცულობა, სიმაღლის ხარისხი, ვოკალური ნაზავი, მახვილის მქონე ტონების აქცენტირების ხარისხი. ლომაქსის საქმეს ბევრი გამგრძელებელი არ გამოუჩნდა; მისი ყველაზე ცნობილი მოწაფე იყო ვიქტორ გრაუერი (Grauer, 2006, 2011), რომელმაც ცოტა ხნის წინ კანტომეტრული ანალიზი გამოიყენა დასკვნებში მუსიკის ყველაზე ადრეული ისტორიის შესახებ. მეტიც, სასიმღერო სტილის მიმართ ინტერესი გაიზარდა მას შემდეგ, რაც შეიქმნა რამდენიმე მელოგრაფიკული ხელსაწყო და მის განვითარებას განსაკუთრებით შეუწყვეს ხელი ვენაში (Födermayr, 1971) და ლოს ანჯელესში კალიფორნიის უნივერსიტეტში (UCLA) მომუშავე მეცნიერებმა. ის კვლავ ასრულებს გარკვეულ როლს, რადგან მოწინავე ტექნოლოგია უფრო ფართო კვლევის შესაძლებლობას უზრუნველყოფს (იხ. ბიბლიოგრაფია გამოცემაში Fales, 2002).

ის მიდგომები, რომლებიც აქ მოკლედ აღვწერე, ეთნომუსიკოლგიის პირველი ასწლეულის გაბატონებული ტენდენციებია, მაგრამ ისინი სულაც არ ამოწურავენ იმ მიდგომებს, რომლებიც გამოიყენებოდა კვლევებში. ისინი, ასე ვთქვათ, სპეციფიკურად მუსიკალური არიან და სათავეს იღებენ დასავლური აზროვნებიდან მუსიკის შესახებ, დასავლური მუსიკალური თეორიის ისტორიიდან და აქვთ ნებისმიერი მუსიკისადმი ერთნაირი მიდგომის პრეტენზია. თუმცა არსებობს ანალიზის სისტემები, რომლებიც

მუსიკას – აქ კვლავ ნებისმიერი მუსიკა იგულისხმება – სხვა დისციპლინების, განსაკუთრებით კი სემიოტიკის და ლინგვისტიკის პოზიციებიდან განიხილავს, ამის შესახებ 22-ე თავში ვისაუბრებთ (Boiles, 1967, 1973b; Chenoweth & Bee, 1971; Nattiez, 1971, 1975; Turino, 1999). და, რა თქმა უნდა, არსებობს კულტურულ-სპეციფიკური მიდგომები, რომლებიც ინდივიდუალური საზოგადოებების თეორიებსა და აღქმებზეა დაფუძნებული.

ამდენი განსხვავებული მიდგომის არსებობისას, ნუთუ ეს ანალიზები რეალურად განსხვავებულ ინფორმაციას გვაწვდიან? მარსია ჰერნდონი ამის გარკვევას შეეცადა საგულისხმო სტატიაში, რომლის სათაურია „Analysis: Herding of Sacred Cows"[19] (Herndon, 1974). როგორც მისივე ახალი მეთოდის პრეზენტაციის შესავალი, მან გაანალიზა და აღწერა ერთი მუსიკალური ნაწარმოები – მადაგასკარული[20] სიმღერა და მოგვაწოდა რვა დამოუკიდებელი შესრულება, რომელთაგან თითოეული ემყარებოდა ძირითად ტექსტსა თუ კვლევაში (ზოგიერთი ზემოთაა ნახსენები) მოცემულ მეთოდს. ჰერნდონმა, შესაძლოა, არასწორად გაიგო, ხოლო, ზოგიერთ შემთხვევაში კი, სხვადასხვა, უფრო ადრეულ პერიოდში მოღვაწე მკვლევრის მიერ აღიარებული მიდგომების პაროდირება მოახდინა. მაგრამ ის იყო პირველი, ვინც შეეცადა შეედარებინა ანალიტიკური მოდელები ერთი და იმავე მუსიკალური ნაწარმოების მიმართ თითოეული მათგანის გამოყენებით. ანალიზები, რომლებიც ჰერნდონმა შეადარა, ერთი შეხედვით, განსხვავებული გვეჩვენება, მაგრამ, რეალურად, თავად სიმღერის თაობაზე ისინი განსხვავებულ ინფორმაციას არ გვაწვდიან. ის, რასაც ჩვენ, შედარებითი კვლევების დამხმარე მეთოდების წყალობით, კვლავ მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ, არის ის მიგნებები, რომლებიც, მეტ-ნაკლებად, შესაძლებელია საკმაოდ სწრაფად დავადგინოთ მოსმენისას. იმ პროცედურების გამოყენება, რომლებიც ისეთმა მეცნიერებმა განავითარეს, როგორებიცაა ჰორნბოსტელი, ჰერცოგი, კოლინსკი და ლომაქსი, ხშირად სწორედ იმას გვიდასტურებს, რაც მოსმენის შედეგად ჩვენთვის უკვე ცხადი იყო.

ამან შეიძლება იმედი გაგვიცრუოს. ჩვენი პრობლების სათავე შეიძლება აღმოვაჩინოთ იმ დაპირისპირებაში, რომელიც არსებობს საყოველთაოდ აღიარებული ანალიტიკური მოდელების გამოყენების მცდელობასა და იმ ძველთაძველ ცოდნას შორის, რომ მუსიკა საყოველთაო, უნივერსალური ენა კი არაა, არამედ ერთმანეთთან დაკავშირებული ან დაუკავშირებელი სისტემების ჯგუფია. უნივერსალური სისტემების ბუნებრივი ალტერნატივა თითოეული მუსიკალური ნაწარმოების მხოლოდ მისთვის შესაფერისი ტერმინებით გაანალიზება და აღწერაა. ამ მიმართებით, როგორც ჩანს, სამი გამოკვეთილი პერსპექტივა გვაქვს. პირველი და ყველაზე აშკარა ისაა, რომ მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი გამოგვყავს დისკურსიდან – არაფორმალური მსჯელობიდან, ხოლო ფორმალური თეორია – მისი საკუთარი საზოგადოებიდან, იქიდან, თუ როგორ აღიქვამენ თავის მუსიკას, როგორც ახდენენ მის კლასიფიცირებას და კონცეპტუალიზებას ამ საზოგადოებაში. ხშირად, საზოგადოებას აქვს საკუთარი მუსიკის ანალიზის სტანდარტიზებული პროცედურა (ამას შემდეგ ნაწილში განვიხილავ). მეორე: ასევე, შესაძლებელია ჩვენი ანალიზის კონცენტრირება მუსიკის იმ თვისებებზე, რომლებიც ანალიტიკოსმა შეიძლება განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად ან საინტერესოდ მიიჩნიოს; ასეთნაირად, ანალიზი აკმაყოფილებს იმ კრიტერიუმს, რომ, ანალიზის შედეგად, მკვლევარმა და მკითხველმა ახალი აღმოჩენები უნდა გააკეთონ. და მესამე, ჩვენ საგანგებოდ შემოგვაქვს მეთოდი იმ სპეციფიკური პრობლემის გადასაჭრელად, რომელიც ისტორიული, ანთროპოლოგიური ან ფსიქოლოგიური კვლევის შედეგად გამოვლინდება. ეს სამი მიდგომა არ არის მკაცრად გამიჯნული იმ მიდგომებისაგან, რომლებიც ტრანსკრიფციისადმი მიძღვნილ მე-6 თავში აღვწერე.

---

[19] *ანალიზი: წმინდა ძროხების მწყემსვა* (რედ.).

[20] მადაგასკარის რესპუბლიკა – ქვეყანა კუნძულზე ინდოეთის ოკეანეში (რედ.).

მაგრამ მთელი ამ განხილვის შემდეგ, უნდა დავსვათ შეკითხვა, ყოველ შემთხვევაში, რიტორიკულად მაინც, თუ რა საჭიროა მუსიკის აღწერა და გაანალიზება. სავარაუდოდ, ამას იმისათვის ვაკეთებთ, რომ მუსიკის შესახებ საუბარი და მასზე წერა შევძლოთ. მაგრამ სწორედ აქ არის ამ საკითხის ძირითადი პუნქტი, რომლის შესახებ ჩარლზ სიგერი ასე ხშირად ლაპარაკობდა და მგზნებარედ მიმართავდა თავის კოლეგებს. ჩვენ კვლავ ვსვამთ კითხვას: რეალურია თუ არა საუბარი მუსიკაზე, საჭიროა თუ არა ამისათვის რაიმე მეტა-ენის მოძებნა და, საბოლოოდ, ხომ არ არის ეს ყველაფერი დაკავშირებული ჩვენს ტენდენციასთან, მოვითხოვოთ მუსიკის (და სხვა ყველაფრის, რაც მეტყველება არ არის) ვიზუალური წარმოდგენა – ნოტაცია, აღწერა, დეტალური ანგარიში. შესაბამისად, საინტერესოა, რომ თვითონ სიგერი ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც მუსიკის აღწერის მეთოდოლოგიის შესახებ გასაგებად წერდა, მიუხედავად შიშისა, რომელსაც „ენობრივი ფორმით“ მუსიკის განხილვის მიმართ განიცდიდა (Seeger, 1953a).

2000 წლის შემდგომ პერიოდში ნებისმიერი მუსიკისათვის მისაღები მიდგომების ძიება გამოცოცხლდა, რაც ყველაზე მკვეთრად მაიკლ ტენზერთან გამოვლინდა, რომელმაც ანალიტიკური ესეების ორი მნიშვნელოვანი კრებული გამოაქვეყნა (Tenzer, 2006; Tenzer & Roeder, 2011). ეს ესეები გვიჩვენებენ, რომ სხვადასხვა კულტურიდან მოტანილი მაგალითები – იაპონიური სამეფო კარის მუსიკა, ადგილობრივი ამერიკული სიმღერები, შუა საუკუნეების მუსიკა, ჯაზი, მოცარტი, ბულგარული ცეკვები – ექვემდებარება ერთნაირად დეტალურ და რთულ განხილვას. ამ კვლევებში, ძირითადად, განხილულია ინდივიდუალური ნაწარმოებები ან შესრულებები და არა რეპერტუარები ერთობლივად. ეს ესეები განსხვავებული მუსიკის მკვლევრების ერთმანეთთან დაკავშირების სერიოზულ მცდელობას წარმოადგენს იმ იმედით, რომ ისინი, რაღაცნაირად, შეძლებენ იპოვონ განსხვავებული მუსიკის არსებითი ნიშნები და ამ განსხვავებული მუსიკის განსხვავების საფუძვლები, რისთვისაც, კანტომეტრიკასა და მის წინამორბედ მეთოდებზე უფრო მეტად უნდა ჩაუღრმავდნენ მუსიკის მახასიათებლებს. თუმცა ამ ესეების ავტორები არიან დასავლურ მუსიკალურ და სამეცნიერო ტრადიციაზე აღზრდილი მეცნიერები. ტენზერმა ამ ორ კრებულს დაურთო ბოლოსიტყვაობა (Tenzer & Roeder, 2011: 415–39), რომელშიც გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ყველაზე იმედისმომცემი მიდგომა იმის გარკვევას გულისხმობს, თუ როგორ ექცევიან მუსიკა და მუსიკოსები დროს. „აი, ამ მუსიკის“ რუდუნებით განხილვის მიმართ აღორძინებული ინტერესი, ასევე გვხვდება გაბრიელ სოლისთან (Solis, 2012), რომელიც აკრიტიკებს თავის ზოგიერთ კოლეგას იმის გამო, რომ მათ ეთნოგრაფიული კვლევიდან მუსიკალური ბგერის დეტალური შესწავლა ამოიღეს.

საუბრობს „შინაური“

თუ გვერდზე გადავდებთ შედარებით მიმართულებას, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს ნებისმიერ მუსიკას ერთნაირად მივუდგეთ და, ამის ნაცვლად, შევეცდებით იმ გზას გავყვეთ, რომლითაც მუსიკის შემქმნელი საზოგადოება აანალიზებს ან წარმოგვიდგენს ამ მუსიკას, რა თქმა უნდა, სავარაუდოდ, მივუახლოვდებით იმის გაგებას, თუ როგორ ესმით ამ საზოგადოების წევრებს თავისი მუსიკა. ეს ის თვალსაზრისია, რომელიც 1970-იანი წლების დასაწყისში მკაფიოდ ჩამოაყალიბეს ისეთმა მკვლევრებმა, როგორებიცაა ბლექინგი (Blacking, 1970) და დანიელოუ (Danielou, 1966). ისინი დაბეჯითებით ამტკიცებდნენ, რომ ასეთი მიდგომა ერთადერთია, რომლის გაზიარებასაც აზრი აქვს და, დაახლოებით, ოცდაათი წლის შემდეგ, ის ჩვენი მეთოდოლოგიის მთავარ კომპონენტად იქცა. 1990-იანებისთვის ეთნომუსიკოლოგების ველზე მუშაობისას ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა დისკურსის დადგენა იყო, ანუ იმის გარკვევა, თუ როგორ საუბრობენ და იქნებ კამათობენ კიდევაც ადამიანები თავიანთი მუსიკის შესახებ. დეტალური, მკაფიოდ ფორმულირებული თეორიის მქონე, მაგალითად, ინდური

ან იაპონური კულტურებისათვის, ეს უეჭველი სტრატეგიაა, მაგრამ სხვებს, მაგალითად, ადგილობრივ ამერიკულ კულტურას გარკვეული სახის ტექსტები შეიძლება დაეხმაროს მუსიკალური თეორიის ჩამოყალიბებაში (Haefer, 1981). მართალია, ერთ დროს სწამდათ, რომ მკვიდრი მოსახლეობის ან დამწერლობის არმქონე ხალხების მუსიკალური კულტურები ხასიათდება ფორმულირებული მუსიკალური თეორიის არარსებობით (თუმცა მათ შეიძლება ჰქონდეთ ის, რასაც ბროუნერმა „არაცნობიერი თეორია“ უწოდა – Browner, 2000: 10), სულ უფრო ნათელი ხდება, რომ ეს დაშვება, რეალურად, საკმაოდ არაზუსტია. ადრეულ მნიშვნელოვან პუბლიკაციებს შორის, რომლებიც ამას ნათელჰყოფენ, არის სოლომონის კუნძულების *‘არე’არეს*[21] მუსიკალური ტერმინოლოგიის და ტიპოლოგიის ანალიზი, რომელიც ზემპს ეკუთვნის (Zemp, 1979) და *ოგლალას*[22] მუსიკალური ტერმინოლოგიის ანალიზი უილიამ პაუერსის მიერ (Powers, 1980). უფრო თანამედროვე კვლევებს, რომლებიც ცდილობენ წარმოგვიდგინონ ბუნებრივი თეორია, რომელიც მუსიკის ანალიზისათვის გამოდგება, მიეკუთვნება ჩერის ნაშრომი დასავლეთ აფრიკული *მანდეს*[23] შესახებ (Charry, 2000) და ბროუნერის მიერ შესრულებული ჩრდილოეთ პრერიების შელოცვების სტილის ანალიზი (Browner, 2000). ვიტყოდი, რომ მრავალი კულტურისათვის – მათ შორის, *ბლექფუტის* კულტურისათვის, რომელთან შეხვედრის გამოცდილებაც მაქვს, – მუსიკასთან დაკავშირებული იდეების სისტემა უფრო საინტერესოა, როგორც შინაური, ასევე, გარეშე დამკვირვებლისათვის, ვიდრე სიმღერის სტრუქტურის დეტალები.

1980 წლიდან ეთნომუსიკოლოგები, ძირითადად, ცდილობდნენ მუსიკალური სისტემა აეხსნათ იმ ტერმინებით, რომლებითაც ეს სისტემა ამ სფეროში მოღვაწე მათმა მასწავლებლებმა გააცნეს. არც ესაა მარტივი საქმე. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ კულტურას აქვს რაღაც სახის მუსიკალური თეორია, მუსიკის სპეციალური ტერმინოლოგიის გააზრების რაღაც ფორმა, საზოგადოებათა უმრავლესობაში ადამიანები ამ ტერმინებით არ საუბრობენ. ამიტომ, როცა ანალიტიკურ დებულებებს აყალიბებენ, კონსენსუსი ხშირად ძნელი მისაღწევი ხდება. მაგალითად, როდესაც ირანში სხვადასხვა მუსიკოსს ერთი და იმავე შესრულების ჩანაწერის გაანალიზება ვთხოვე, აღმოჩნდა, რომ განსხვავება მხოლოდ დეტალებს კი არ ეხებოდა („ის ახლა ამას უკრავს, თუ ეს ისევ ისაა?“), არამედ მიდგომებსაც („მუსიკის ეს კომპონენტები უნდა განვიხილოთ, თუ იქნებ სჯობს, რომ იმ კომპონენტებზე ვისაუბროთ?“). ამერიკელი და ევროპელი მუსიკის თეორეტიკოსისათვის ეს არ არის სიახლე; რეალურად, შესაძლოა, უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდეს, თუ მუსიკალურ კულტურას აღვწერთ იმ კუთხით, თუ რაზე კამათობენ ამ კულტურის მატარებელი ადამიანები, ვიდრე იმ აზრით, თუ რის თაობაზე აღწევენ თანხმობას. მაგრამ, მოდით, ჯერ თანხმობას მივხედოთ.

ჩვენ ისიც დაგვაკმაყოფილებდა, თუ მუსიკას აღვწერდით, წარმოვადგენდით ზუსტად ისე, როგორც ამას ეს კულტურა აკეთებს ან გააკეთებდა; ან შეგვეძლო ამ კულტურის მიდგომა გამოგვეყენებინა შემდგომი წინსვლისათვის, ჩამოგვეყალიბებინა აღწერის ახალი სისტემა, რომელიც, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც იმაზე იქნებოდა დაფუძნებული, თუ რას გააკეთებდნენ ადგილობრივი ექსპერტები და რაც თავსებადია მასთან. მეორე უფრო სარისკოა, მაგრამ შეიძლება უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდეს. ნება მიბოძეთ, ავხსნა, თუ რას ვგულისხმობ, როცა ირანში გატარებული პერიოდიდან ასეთი, ცოტა არ იყოს სულელური მაგალითი მომყავს. ირანელი მუსიკოსები ასწავლიდნენ *რადიფს*, მუსიკის ძირითად ნაწილს, რომელსაც იმახსოვრებენ და შემდეგ იყენებენ,

---

[21] ხალხი სოლომონის კუნძულებზე ოკეანიის გეოგრაფიულ რეგიონში, რომელიც მოიცავს ავსტრალიას, მელანეზიას, პოლინეზიასა და მაკრონეზიას (რედ.).

[22] ამერიკული მკვიდრი მოსახლეობის, *გლაკოტას* ხალხის ერთ-ერთი ტომი (რედ.).

[23] მანდეს იმპერია 8 საუკუნის წინ შეიქმნა დასავლეთ აფრიკაში, მანდეს ხალხი დღეს ცხოვრობს მალისა და გვინეის ტერიტორიაზე და ცნობილია მდიდარი მუსიკალური ტრადიციებით (რედ.).

როგორც საფუძველს იმპროვიზაციისა და მუსიკის შეთხზვისას (Zonis, 1973: 69-92; During, Mirabdelbaghi & Safvat, 1991; Nettl, 1978b, 1992; Simms, & Koushkani, 2012). მათ *რადიფის დასტგიახები* (ნაწილები) და *გუშეჰები* (მათი ქვედანაყოფები) ნათლად დაასათაურეს, თუმცა არსებობდა გარკვეული უთანხმოება ტერმინოლოგიის თაობაზე და იმის შესახებ, თუ რომელი *გუშეჰები* ზუსტად რომელ *დასტგიახს* მიეკუთვნება. მუსიკოსებს სურდათ გარკვეული შესრულებების გაანალიზება, მათი დაყოფა ნაწილებად და იმის დადგენა, თუ იმპროვიზებული შესრულებისას, *რადიფის* რომელ ნაწილს ეფუძნება თითოეული მათგანი. ეთნომუსიკოლოგი, რომელიც ირანელ მუსიკოსებთან ერთად სწავლობდა, ამ გზით ასეთი ნაწილებად დაყოფილი შესრულების გაანალიზებას შეძლებს, მაგრამ სრული კონსენსუსის არარსებობის გამო, ვერ იქნება დარწმუნებული, რომ ამ ანალიზს ყველა ირანელი მასწავლებელი დაეთანხმება. ეს იმ ტიპის ანალიზია, რომელშიც ეთნომუსიკოლოგი აკეთებს იმას, რასაც ამ კულტურის მატარებელი მუსიკოსები აკეთებენ.

თუმცა უფრო შორსაც შეგვიძლია წასვლა. მაგალითად, არსებობს შესრულებები ან ნაწილები, რომელთა გაანალიზება ამ სტილით *რადიფის* მასწავლებლებს არ სურთ და ამის ასახსნელად ამბობენ, რომ „ის აქ უბრალოდ იმპროვიზაციას მიმართავს“. ამ სახის შესრულების შესახებ შეიძლება თქვან, რომ ამ მუსიკოსმა არ იცის *რადიფი* ან ის განზრახ და ოსტატურად ურევს ერთმანეთში რამდენიმე წყაროდან აღებულ მასალას; ან ის უბრალოდ უკრავს *ავაზს* (არამეტრული იმპროვიზაცია) *დასტგიახში* საზოგადოდ, ისე, რომ არ ითვალისწინებს განსხვავებებს *დასტგიახის* ქვედანაყოფებს შორის, რასაც *რადიფი* უზრუნველყოფს. აქ ნახსენები პირველი მიდგომა, უბრალოდ, აღწერდა ამ ანომალიებს და შეიძლება მიეთითებინა იმ განსხვავებაზე, რომელიც არსებობს ნაწილებად ზუსტად დაყოფილ და სხვა შესრულებებს შორის და აღენიშნა ის ფაქტი, რომ როგორც ჩანს, ირანელები ამას ადვილად აღიარებენ. მეორე მიდგომა აიღებდა ამ სექციებად დაუნაწევრებელ შესრულებებს და, მოტივის ანალიზის დახმარებით, თითქმის ნაბიჯ-ნაბიჯ დაადგენდა, თუ *რადიფის* რომელ ნაწილზეა დამყარებული შესრულების თითოეული მოკლე მონაკვეთი. ნაცვლად იმისა, რომ უბრალოდ დავეთანხმოთ იმ განცხადებას, რომ რაიმე კონკრეტული ხუთწუთიანი სეგმენტი უბრალოდ „არის *შურის დასტგიახის ავაზი*“, შეგვიძლია ვუჩვენოთ, რომ ის შედგება სამი *გუშეჰის* მასალისაგან, (მაგალითად, *სალმაკი, გოლრიცი, შაჰნაზი*) და უბრალო მინიშნებებს აკეთებს სამ დანარჩენ *გუშეჰზე*. ამ ტიპის ანალიზთან შეხებისას, ზოგიერთმა ირანელმა მუსიკოსმა აღიარა, რომ ის სწორია, თუმცა ინფორმაცია ნაკლებად საინტერესოდ და, რეალურად, არც თუ რელევანტურად მიიჩნია. როგორც ჩანს, მე შევეცადე გამომეყენებინა მუსიკის შორს ხედვის მათი მეთოდი და მოვახერხე თავიდან ამეცილებინა დამრღვევები ანალიზისადმი მათ მიდგომაში, თუმცა, როგორც ჩანს, უფრო შორს წავედი, ვიდრე მათ სურდათ და დავყავი მათი კონცეფცია იმათზე უფრო მცირე ერთეულებად, ვიდრე ისინი ამას აკეთებდნენ, მე მივხვდი, თუ როგორ იქმნება ეს მუსიკა; მეორე მხრივ, უკვე ვეღარ დავიჟინებდი, რომ, უბრალოდ, წარმოვადგენ სისტემას ისე, როგორც ის თვითონ წარმოგვიდგენს თავის თავს.

ბლექინგმა *ვენდას* საბავშვო სიმღერების გამოკვლევაში (Blacking, 1967), ასევე, გამოიყენა საზოგადოების საკუთარი მუსიკალური აღქმა ისეთი აღწერის გაკეთებისას, რომელიც სცილდება კულტურის მიერ საკუთარი თავის აღწერის ხერხს. იგი გვიჩვენებს ზრდასრულთა რეპერტუარში იმ მასალას, რომელსაც ეფუძნება საბავშვო სიმღერები, რაც *ვენდას* წარმომადგენლებმა იცოდნენ, მაგრამ არ სურდათ მკაფიოდ ფორმულირება. ბლექინგმა მუსიკა *ვენდას* საკუთარი პირობების გათვალისწინებით შეისწავლა, მაგრამ გააკეთა ის, რასაც საზოგადოება თვითონ არ გააკეთებდა, მაგრამ რაც თავსებადი იყო *ვენდას* აზროვნების სტილთან. სხვათა შორის, ბლექინგი თავადაც ასეთნაირად აღარ გააკეთებდა, თუკი სხვა რეპერტუართან და სხვა კულტურასთან მოუხდებოდა ურთიერთობა. თ. ვისუანათანმა (Viswanathan, 1977) კარნატული მუსიკის

ცნობილმა შემსრულებელმა და, ამავე დროს, დასავლეთში განათლებამიღებულმა ეთნომუსიკოლოგმა, დეტალურად გამოიკვლია ის ხერხები, რომლებითაც ინდოელი მუსიკოსები ასრულებდნენ ერთ რაგას; ის თითოეულ მუსიკოსს თხოვდა სპეციალურად მისთვის შეესრულებინა იმპროვიზებული რაგა ალაპანა. ინდივიდუალური შესრულებების ანალიზისას მან გამოიყენა კარნატული მუსიკის ცნებები და ტერმინები, თუმცა შესრულებების გამოყოფის იდეა და შედარებების სტატისტიკური მეთოდი მან ეთნომუსიკოლოგიური მეთოდების საკუთარი არსენალიდან აიღო. მსგავსი შემთხვევები შეიძლება მოვიძიოთ მუსიკის ანალიზის ისტორიის დასავლურ მუსიკალურ ტრადიციაში. ასე მაგალითად, უაღრესად გავლენიანი შენკერიანული სისტემა, არსებითად, ემყარება კლასიკურ და მე-19 საუკუნის დასაწყისის გერმანულ და ავსტრიულ მუსიკას და, ყოველ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანი მოდიფიცირების გარეშე, სხვა სახის მუსიკისათვის არ გამოდგება. მასში გამოყენებულია იმ პერიოდის მუსიკოსების ზოგადი კონცეპტუალური ჩარჩო და ის ფორმა, რომლითაც შემდგომი პერიოდის მუსიკოსები, რომლებიც თავს ამ ტრადიციის ნაწილად განიხილავენ, მის ინტერპრეტირებას ახდენენ. მაგრამ ის, ასევე, მიდის უფრო შორს და ამ ჩარჩოში გვიჩვენებს იმას, რაც მის პრაქტიკოსებს – მე-19 საუკუნის კომპოზიტორებს – შეიძლება მიეღოთ, მაგრამ რასაც თვითონ არ გააკეთებდნენ და, ალბათ, ნაკლებ საინტერესო ან სულაც არ იყო საქმესთან კავშირში.

კონკრეტული კვლევა: რეისის *ნაჰავანდი*[24] და იშის[25] სიმღერები

კვლევის ხელმძღვანელი კითხულობს: „რა გაოცებთ ამ მუსიკალური ნაწარმოებში?“ ვაგნერის მუსიკაში ეს ჰარმონია იქნებოდა; აივზისათვის, იქნებ, ის, თუ როგორ ბუნდოვანდება ნაცნობი მელოდიები დისონანსში; გამელანური მუსიკის რაიმე ნიმუშისათვის ეს შეიძლება იყოს ის ხერხი, რომლითაც მაღალი ინსტრუმენტები სწრაფად უკრავენ და უფრო დაბლები – ნელა. შეგვიძლია იმაზე ვისაუბროთ, თუ რა არის ნამდვილად მნიშვნელოვანი მუსიკალურ ნაწარმოებში? ან, ყოველ შემთხვევაში, რა არის კონკრეტულად მნიშვნელოვანი ამ მსმენელისთვის? ასე მაგალითად, ბელა ბარტოკისათვის (Bartok, 1931) უნგრულ ხალხურ მუსიკაში მეტად მნიშვნელოვანი იყო კადენციური ტონების, სიმღერის თითოეული სტრიქონის ბოლო ტონების კონფიგურაცია ტონიკასთან მიმართებაში. ბარტოკისაგან განსხვავებით, შარპის (Sharp, 1932), ბრონსონის (Bronson, 1959-72) და შინჰანის (Schinhan, 1957) მიერ გამოცემული ანგლო-ამერიკული ხალხური ბალადების ტრანსკრიფციებს თან ახლდა თითოეული სიმღერის ბგერათრიგისა და კილოს აღწერა, მაგრამ ფინალური ტონების ურთიერთმიმართება? ეს არავის ადარდებს. ბარტოკს, ასევე, აინტერესებდა სტრიქონების ურთიერთმიმართება („ფორმა“ ან „სტრუქტურა“, რომელიც ქმნის ისეთ სქემებს, როგორებიცაა ABBA ან $AB A_2B_2$), მაგრამ ანგლო-ამერიკული ხალხური სიმღერისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში ამას ყურადღება თითქმის არ ექცევა (თუმცა უპირატესობა ეძლევა მელოდიურ კონტურს), ან თუნდაც რიტმს, რომელსაც ბარტოკი, ძირითადად, ლექსების რიტმულ მოდელებთან მიმართებაში იკვლევდა. ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა სავსეა მუსიკის ისეთი ანალიზით, რომელიც ფოკუსირებულია იმაზე, რაც ავტორს რაიმე კუთხით დამახასიათებლად ან საინტერესოდ მიაჩნია. რატომ აანალიზებენ უნგრულ და ინგლისურ ხალხურ სიმღერებს ასე განსხვავებულად? ორივე ევროპულია, მონოფონიური, დიდწილად პენტატონიკური, უამრავი რამ აქვთ საერთო. როგორც ჩანს, აქ საქმე მკვლევრის გეგმაზეა დამოკიდებული.

ასე რომ, რთულია იმის მტკიცება, რომ ანგლო-ამერიკულ კილოებში არის რაღაც

---

[24] არაბული მაკამის ნაირსახობა, ნაჰავანდის ოჯახის მთავარი მაკამი. პროფესორი ალი ჯიჰად რეისი არის არაბული მუსიკის ცნობილი ექსპერტი, კომპოზიტორი (რედ.).

[25] ამერიკელ ინდიელთა *იაჰის* ტომის უკანასკნელი წარმომადგენელი. ტომი განადგურდა მე-19 ს.-ში კალიფორნიის გენოციდის დროს (რედ.).

თავისი არსით საინტერესო, ხოლო ამ სიმღერების მთლიან ფორმებში კი რაღაც უინტერესო. მაგრამ, ალბათ, ბგერის სიხშირით საყოველთაო დასავლური გატაცების გარდა, უნდა არსებობდეს რაიმე მიზეზი იმ ყურადღებისათვის, რომელსაც შარპი, ბრონსონი და შინჰანი ბგერათრიგებისა და კილოების მიმართ იჩენდნენ. ხალხურ მუსიკასა და შუა საუკუნეების მუსიკას, განსაკუთრებით, საეკლესიო გალობას, შორის კავშირის ძიება ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ხალხური სიმღერის კვლევის ძირითადი ფოკუსი იყო – შესაძლოა, იმ ვარაუდის საფუძველზე, რომ ერთხელ დადგენილი ეს კავშირი დაგვეხმარებოდა ხალხური სიმღერის ლეგიტიმიზაციაში და ხალხური მუსიკის ასაკის დოკუმენტურად დადასტურებაში. ის, რაც შარპის მოღვაწეობის პერიოდში იცოდნენ შუა საუკუნეების მუსიკის შესახებ, არსებითად მელოდიურობის სფეროს შეეხებოდა, რიტმის შუასაუკუნეობრივი კლასიფიკაციის სისტემაც, ასევე, „კილოების“ ცნებით დაიწყო. ხალხური მუსიკის მიმართ იმავეს გაკეთება გონივრული ჩანდა.

ბარტოკი ნაკლებად იყო დაინტერესებული შუა საუკუნეების დასავლური ლიტურგიული ან კლასიკური მუსიკით; მას იმ ტიპების თუ ფენების დადგენა უფრო აინტერესებდა, რომელთაც შემდეგ, ისტორიის რეკონსტრუირების მიზნით, ჩასვამდა ჰიპოთეტურ ისტორიულ რიგში იმისათვის, რომ შეედარებინა უნგრული ხალხური მუსიკა სხვა ფინურ-უგორული ხალხების ან სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის სხვა ხალხურ მუსიკასთან, რომელთანაც ის შეიძლება ისტორიულად ყოფილიყო დაკავშირებული. მას იმედი ჰქონდა, რომ ეს დაეხმარებოდა საბოლოოდ ეპოვა გზა, რომლითაც სხვადასხვა მელოდიას რაღაც ტიპის მუსიკალურად ლოგიკური თანამიმდევრობით რაიმე დიდ კოლექციაში მოაქცევდა. თანაც, როგორც ჩანს, ბარტოკზე იმან მოახდინა შთაბეჭდილება, რომ ზოგიერთი პარამეტრი – ფორმა, კადენციური ტონური კონფიგურაციები, რიტმული ტიპები – გამოდგებოდა ამის განხორციელებისათვის. ასევე, უოლტერ ვიორამ, ევროპული სიმღერების ლიმიტირებულ საჩვენებელ ანთოლოგიაში (Wiora, 1953), რომლის მიზანიც ევროპული ხალხური მუსიკის ერთიანობის დემონსტრირება იყო, ხაზი გაუსვა იმ მელოდიურ კონტურებს, მისი აზრით, ევროპის განსხვავებულ მხარეებში აღმოჩენილი მოტივების საწყის გენეტიკურ ურთიერთკავშირს რომ ნათელყოფდა.

თითოეულ ამ გამოკვლევაში, როგორც ჩანს, მკვლევრების ყურადღება მიიპყრო მუსიკის რაღაც კონკრეტულმა ნიშანმა. მათ ანალიტიკურ დებულებებში არ არის მოცემული განსახილველი მუსიკის შესახებ ყველაფრის თქმის ან მოცემული მუსიკის განხილვის ისეთი ფორმის მოძებნის მცდელობა, რომელიც ასევე, აუცილებლად გამოდგება სხვა მუსიკისათვის. მათი მიდგომები, მაშასადამე, არის პიროვნული მიდრეკილებებისა და მუსიკის მახასიათებლების კომბინირება მათი საკუთარი მუსიკალური და მუსიკოლოგიური განათლების საფუძველზე. ეს მეთოდი, რომელიც თითქოს ზედმეტ მახვილს სვამს ცალკეული მკვლევრის რეაქციებზე, ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში არ სარგებლობს განსაკუთრებული და სისტემატური მხარდაჭერით, თუმცა ის უამრავ პუბლიკაციაშია გამოყენებული. ეს ერთი კუთხეა სამკუთხედისა, რომელიც მოიცავს: პიროვნული მიდგომას, რომელიც კულტურის აღქმას ემყარება, ანალიტიკოსის გეგმას და მუსიკის ობიექტურ, განსაკუთრებულ მახასიათებლებს.

ეთნომუსიკოლოგიური ანალიზის ისტორია თანდათანობით და ფრთხილად მიდიოდა უნივერსალისტურ ან „ეთიკურიდან“ – ემიკურამდე“ და სპეციფიკურ-პრობლემურ მიდგომებამდე და როგორც ზემოთ, ირანული პროექტის განხილვისას იყო ნავარაუდევი, ის, ასევე, ამ სამივეს კომბინაციისკენ მიემართებოდა. ნება მიბოძეთ, განვმარტო ეს აზრი ორი შემთხვევის მოშველიებით ჩემი პირადი გამოცდილებიდან. ორივე შემთხვევაში, შევეცდები ავხსნა, თუ რა გაკეთდა, თუმცა, იმ დროს, მეთოდოლოგიის ბუნება ჩემთვის ნამდვილად არ იყო გასაგები.

პირველ შემთხვევაში გასაანალიზებელი მასალის კორპუსი შედგებოდა არაბული მუსიკის თექვსმეტი ჩანაწერისგან (Nettl & Riddle, 1974); ყველა მათგანი იყო იმპროვიზებული *ტაქსიმი მაკამ ნაჰავანდში* (*ტაქსიმი* არაბული სოლო მუსიკის მთავარი ჟან-

რია და, ძირითადად, რამდენიმე არამეტრული ნაწილისგან შედგება). ეს ნაწარმოებები *ბუზუკსა*[26] და *ნეიზე*[27] 1970 წელს დაუკრა ლიბანური წარმომავლობის ცნობილმა ამერიკელმა მუსიკოსმა, ალი ჯიჰად რეისმა სპეციალური სასწავლო შესრულებისას. მიზანი იმის დადგენა იყო, თუ რა მიმართებით იყო მსგავსი ეს თექვსმეტი იმპროვიზაცია და რით განსხვავდებოდნენ ისინი, ასევე, არჩევანისა და განსხვავებების შეფასება, ჩვენება იმისა, თუ რა არის ტიპური ან განსაკუთრებული, რა არის იშვიათი ან აშკარად აკრძალული ანდა რა გვხვდება ყველგან და რა არის საჭირო. მე და რიდლს არ გამოგვიტანია დასკვნები ამავე მუსიკოსის მიერ სხვა *მაკამების* ან ცხოვრების სხვა პერიოდში ან სხვა არაბი მუსიკოსების შესრულების შესახებ. გაშიფვრისა და შემდეგ, ანალიზისას ზოგადი შედარებითი მიდგომის გამოყენებით, ჩვენ ვნახეთ, რომ რეისი, ორნამენტაციის და რიტმის ინტერპრეტირებისას, ყველა *ტაქსიმში* მეტ-ნაკლებად ერთსა და იმავეს იმეორებდა. იმის გამო, რომ ეს პარამეტრები ყველგან გვხვდება, ისინი დიდწილად განსაზღვრავენ სტილს და, სხვა მიზნებისათვის, ისინი დეტალურად უნდა დამუშავდეს, მაგრამ არა ჩემი კონკრეტული მიზნისათვის – მეპოვნა ელემენტების ზომა და განაწილება, რითაც შესრულებები განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

შესაბამისად, ლოგიკური ჩანდა, თუ მუსიკალურ ნაწარმოებებს დავყოფდით პაუზებით გამიჯნულ ნაწილებად, ამ გადაწყვეტილების სასარგებლოდ ის ფაქტი მეტყველებდა, რომ *ტაქსიმი* „დანაყოფს“ ნიშნავს. და მართლაც, ის, რითაც ყველაზე ადვილად იყო შესაძლებელი შესრულებების განსხვავება ერთმანეთისგან, ნაწილების სიგრძე, რიცხვი და დროითი მიმართებები იყო. ამის საფუძველზე შეიძლება სტრუქტურის სამი ტიპი გამოვყოთ: 1. *ტაქსიმი* შედგება მთელი რიგი ძალიან პატარა ან მოკლე ნაწილისგან, რომელსაც ერთი გრძელი ნაწილი მოჰყვება. 2. ის შექმნილია ერთი მოკლე და ერთი საშუალო ან გრძელი ნაწილის მეტ-ნაკლებად რეგულარული მონაცვლეობით. 3. ერთი საწყისი გრძელი ნაწილის შემდეგ, გვაქვს მოკლე ნაწილების მცირე ჯგუფი, რომელსაც მოსდევს ერთი საშუალო სიგრძის ნაწილი და ეს თანამიმდევრობა მეორდება. ეს ალმოჩენა არის შედეგი მიდგომისა, „რა არის ისეთი, რაც გაოცებთ?“.

ჩვენ, ჯიჰად რეისს, ასევე, ვთხოვეთ გაეანალიზებინა ეს შესრულებები და კომენტარი გაეკეთებინა იმ პოზიციის საფუძველზე, რომელიც გულისხმობს „რა არის ის, რასაც კულტურა, ანუ შემსრულებელი განიხილავს როგორც მნიშვნელოვანს თქვენი პრობლემის გადასაჭრელად?“ ის, რაც რეისიმ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნია, ფორმალურად აღმოჩნდა *ტაქსიმის* ფარგლებში მოდულაციის პრაქტიკა: ძირითადი *მაკამიდან* მეორად *მაკამებამდე* და პერიოდულად უკან დაბრუნება, ბოლოს კი დაბრუნება დასაწყისთან. მაგრამ თანმიმდევრული იყო თუ ცვალებადი მოდულაციის ეს პრაქტიკა? ნიმუშები მოცემულია, მაგრამ არ გვაქვს მკაფიო ტიპოლოგია და განაწილების საკმაოდ გავრცელებული სახეა მოცემული: ერთი *ტაქსიმი* არ მოდულირდება მეორად *მაკამზე*, ორიდან თითოეული მოდულირდება მხოლოდ ერთზე ან ხუთზე; ხუთი შესრულება მოდულირდება ორ მეორად *მაკამზე* და სამიდან თითოეული სამზე და ოთხზე – თითქოს ზარის მსგავსი რკალი იხაზება. ასეთივე განაწილება აღმოჩნდა შესრულებების მთლიანი ხანგრძლივობისათვის და ნაწილების რაოდენობისათვის. მაშ, ეს არ იყო მუსიკის კორპუსის ყოველმხრივი აღწერა. სწორედ სპეციფიკური პრობლემის გადაჭრის სურვილს შეესაბამებოდა ის, რომ ჩვენ ყურადღებით გავაანალიზეთ გარკვეული პარამეტრები და უგულებელვყავით სხვები (Racy, 2003).

ჩემი მეორე მაგალითი, დაახლოებით, ასეთივე მიდგომით, ეხება იშის, იმ ადამიანის რეპერტუარის სტრუქტურას, რომელიც ერთხელ გაზეთებმა მოიხსენიეს როგორც „უკანასკნელი ველური ინდიელი“ და რომელიც, რეალურად, უკანასკნელი ცოცხალი წარმომადგენელია *იაჰის* ტომისა, რომელიც მე-19 საუკუნეში მთლიანად ამოწყდა,

[26] საბერძნეთში პოპულარული საკრავი ლიუთნის ჯგუფიდან (რედ.).

[27] ფლეიტის ჯგუფის საკრავი, გავრცელებული მცირე აზიაში (რედ.).

როცა ცდილობდა წინ აღდგომოდა თეთრკანიანი ფერმერებისა და კოლონისტების შეღწევას მის ტერიტორიაზე. იშიმ, რომელიც 1911 წელს აღმოაჩინეს კალიფორნიაში (Kroeber, 1961), გააკეთა ყველაფერი, რაც შეეძლო, რათა ანთროპოლოგების ა. ლ. კროებერისა და თ. თ. უოთერმანისათვის ეჩვენებინა თავისი კულტურის დეტალები, რაშიც შედიოდა ყველა იმ სიმღერის შესრულება, რომელთა გახსენებაც მან შეძლო. ორმოცდაათი წლის შემდეგ, როცა ჩანაწერებს ვსწავლობდი (Nettl, 1965), არც ერთი კონსულტანტი, ვისაც ჩემი დახმარება შეეძლო, ცოცხალი აღარ იყო. ჩემი ამოცანა ამ რეპერტუარისა და მისი ყველაზე ტიპური სიმღერების ზოგადი ხასიათის იდენტიფიცირება, მისი სტილის და სხვა მკვიდრი ამერიკელების რეპერტუარების ურთიერთმიმართების დადგენა და იმის გადაწყვეტა იყო, თუ კომპოზიციის რომელი ზოგადი პრინციპების ზუსტი განსაზღვრა შეიძლებოდა. იმის გარკვევა, თუ თვითონ ეს კულტურა როგორ განიხილავდა თავის მუსიკალურ სტრუქტურას, შეუძლებელი იქნებოდა, თუ არ აღვნიშნავდით, რომ იშიმ სიმღერები განსაზღვრა (როგორც ამას ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობის სხვა ტომებიც აკეთებენ) მათი აშკარა დანიშნულების ან კონტექსტის მიხედვით როგორც აზარტული თამაშების სიმღერები, ექიმის სიმღერები, ორთქლის აბანოს სიმღერები და ა.შ. და თუ არ დავადგენდით, რომ არსებობდა საკმაოდ მნიშვნელოვანი კორელაცია ფუნქციის ან გამოყენების სფეროს მიხედვით განსაზღვრულ სიმღერებსა და ჩემი, როგორც გარეშე პირის, მიერ ჩატარებული ანალიზის შედეგად დადგენილ ტიპებს შორის.

ამ სიმღერებზე პირველი ტიპური რეაქცია იყო ის, რომ ისინი უაღრესად მარტივი და მსგავსი ჩანდნენ; თუმცა უფრო დეტალური განხილვა გვიჩვენებს მუსიკის სხვადასხვა პარამეტრების რთულ ურთიერთმიმართებას და ამ ძალიან მცირე მოცულობის მასალის საკმაოდ რთულ სურათს ქმნის. აღმოჩნდა, რომ მსოფლიოს უმარტივესი მუსიკაც კი რეალურად რთული და ორიგინალურად სტრუქტურირებული ორგანიზმია.

მაგრამ ახლა გვერდზე გადავდოთ ის უამრავი საინტერესო რამ, რაც იშისა და მისი სიმღერების შესახებ შეიძლება ითქვას და რეტროსპექტულად იმის ახსნა ვცადოთ, თუ როგორ ერგება ჩემი მეთოდი სამი მიდგომის გაერთიანებას. ჯპირველი: ჰორნბოსტელისა და ჰერცოგის შრომებიდან ნასესხები ტექნიკის გამოყენებით, მივიღე თითოეული სიმღერის განზოგადებული აღწერა (ანუ ბგერათრიგი, ფორმა, ზოგადი რიტმული სტრუქტურა, სასიმღერო სტილი). სასიმღერო სტილის დადგენა ყველაზე რთული იყო ჩანაწერების ასაკისა და ხარისხის გამო, მაგრამ ჩვენ იმის თქმა მაინც შეგვიძლია, რომ ის ყველა ჩანაწერში ერთი და იგივე იყო. დარტყმების, ტემპის და მეტრის ასპექტებით რიტმული სისტემის კატეგორიზება რთული აღმოჩნდა და არც კლასებად ან ტიპებად დაყოფას დაექვემდებარა, თუმცა, მიუხედავად მისი განსაზღვრის სირთულეებისა, სტილი მეტ-ნაკლებად ერთნაირი იყო მთელ რეპერტუარში. ბგერათრიგების სისტემის გამოყვანა უფრო ადვილი იყო. ცალკეული სიმღერების ტონური მასალა იცვლება ორიდან ხუთ ტონამდე, ინტერვალებით, რომლებიც იცვლებოდა მაჟორული მესამედებიდან მინორულ მეორედებამდე. როგორც ჩანს, სამი ტონი იყო სიმღერის ნორმა. ფორმები მრავალგვარი იყო, სიმღერები კი ძალიან მოკლე და მათში ორიდან ოთხ ნაწილამდე იყო. ეს იმ სახის დებულებებია, რომლებსაც ჩამოაყალიბებდა ჰერცოგი (1928, 1936a) ფართო შედარებითი პერსპექტივისთვის, თუმცა, რა თქმა უნდა, ის უფრო შორს წავიდა.

ახლა, რამდენადაც ეს ზოგადი აღწერა დავასრულეთ, უნდა გადავიდეთ მეორე მიდგომაზე, ვიპოვოთ განსაკუთრებული მეთოდი, რომლითაც ნათელს მოვფენთ ერთ კონკრეტულ პრობლემას და რომელიც აქ, ჩემი მიზნების გათვალისწინებით, მუსიკალური ტიპების იდენტიფიკაციაა: მთავარი და და მეორადი სტილები. აღმოჩნდა, რომ მათი განაწილების დასადგენად, ისევე როგორც *იაჰის* მუსიკის სხვა ადგილობრივ სტილებთან მიმართების დასახასიათებლად, ყველაზე გამოსადეგია ბგერათრიგები და ფორმები, რომლებიც საგრძნობლად იცვლება, მაგრამ ხელს უწყობს მათი იდენტო-

ბის ტიპოლოგიის დაჯგუფებასა და მათი ურთიერთმიმართებების დადგენას. სწორედ ამან განაპირობა ანალიტიკური მეთოდის პრობლემა. მას შემდეგ, რაც დავადგინეთ, რომ ფორმა, გარკვეული მიმართებით, მნიშვნელოვანია ამ პრობლემის მოსაგვარებლად, ჩვენ მოგვიწევს იმის გადაწყვეტა, თუ რა პარამეტრები უნდა გამოვიყენოთ განსხვავებული სიმღერების ფორმისა და ფორმალური სისტემის, როგორც მთელის, აღწერისას. ერთი შეხედვით, მხოლოდ მოკლე სტროფებია მოცემული (ოთხიდან შვიდ წამამდე), რომლებიც ბევრჯერ მეორდება. როდესაც ერთ სტროფს მის ძირითად ნაწილებად გავყოფთ, როგორც წესი, ორ ნაწილს მივიღებთ (ზოგიერთი არათანაბარი ზომისაა); თუ პროცედურას განვაგრძობთ, მთლიანობაში ოთხ ან ხუთ ქვედანაყოფს აღმოვაჩენთ, რომლებიც, თავის მხრივ, ხშირად შეიძლება ორად დავაჯგუფოთ. სწორედ უმცირესი ქვედანაყოფების ურთიერთმიმართება განსაზღვრავს ნაწილების ზოგად მიმართებას და, ანალიზისას, ვხვდებით, რომ იშის სიმღერების უმრავლესობის მთავარი სტრუქტურული პრინციპი არის მუსიკალური იდეის ფორმულირება, რომელიც, გარკვეული ვარიაციით, ერთხელ მეორდება. საინტერესოა, რომ მეორე, შეცვლილი ფრაზა მრავალი სხვადასხვა საშუალებით შეიძლება დაუკავშირდეს პირველს, მათ შორისაა: განვითარება, შეკუმშვა, ინვერსია, გაფართოება, შინაგანი განმეორება, ერთი სიხშირის მეორით ჩანაცვლება კადენციურ პოზიციაში და ა.შ. ასე რომ, ფორმის ეს დომინანტური ტიპი, უხეშად, შეესაბამება ტრიტონულ გამას და ეს ფორმალური და რიცხვითი ტიპები ქმნიან გაბატონებულ სტილს. აქ, ასევე, გვხვდება რამდენიმე სხვა ტიპის ფორმა, რომელიც „უმცირესობას“ მიეკუთვნება, ნაწილობრივ შეესაბამება სამზე მეტი ტონის მქონე ბგერათრიგებს და ემყარება ფორმალურ პრინციპებს, რომლებიც სხვა მკვიდრ ამერიკულ კულტურებშიც გვხვდება. თუმცა ამ კორელაციების რიტმულ და სხვა პარამეტრებთან დაკავშირების მცდელობებს არ მოუტანია მნიშვნელოვანი შედეგები თუ აღმოჩენები.

საინტერესოა, რომ იშის მთავარი ფორმის ტიპი, რაღაც მიკროკოსმოსში, იყენებს იმ ზოგად პრინციპს, რომელიც, ასევე, დომინირებს ჩრდილო ამერიკის სხვა რეგიონების, სახელდობრ, პრერიების, სამხრეთის ტყიანი მასივებისა და აღმოსავლეთ *პუებლოს* ინდიელთა სიმღერებში, ეს არის ფორმის ტიპი, რომელშიც ფრაზების ჯგუფი ნაწილობრივ (და, ხშირად, შეცვლილი სახით) მეორდება: მაგალითად, AABCD BCD. ამ განმეორებას, რომელიც ერთ დროს ცნობილი იყო, როგორც „არასრული განმეორება“, ახლა ვამჯობინებთ „ასიმეტრიული განმეორება“ ვუწოდოთ (Levine & Nettl, 2011). მიუთითებენ თუ არა ეს გამოკვეთილი მსგავსებები რაიმე სახის ისტორიულ კავშირზე თუ ჩვენ უბრალოდ ამოვარჩიეთ ის, რაც ხელსაყრელი იყო, რადგან მსგავსებების დადგენა გვინდოდა, რეალურად, ამ შემთხვევაში, არ გვაინტერესებს.

ახლა სინთეზური მეთოდის გამოყენების მესამე შემთხვევას – იშის საკუთარ ანალიტიკურ შეხედულებებს – მივადექით. იქიდან, რაც უაღრესად მოკლე სიმღერების მქონე სხვა ხალხების შესახებ ვიცით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იშის ხალხსაც არ ექნება ჩამოყალიბებული თეორია, ვერც ვერბალურ ინფორმაციას მიგვაწვდიან ამ ფორმების შესახებ. ნებისმიერ შემთხვევაში, სხვა არაფრის გაკეთება არ შეგვიძლია, გარდა იმისა, რომ დანიშნულების მიხედვით სიმღერების კლასიფიკაციის ციტირება მოვახდინოთ. თუმცა შედარებითი პერსპექტივის გაზიარება შეიძლება ნაყოფიერი აღმოჩნდეს. ჩემი გამოცდილებით, ზოგიერთი *ბლექფუტელი* მომღერალი თავის სიმღერებს არსებითად ორი არათანაბარი ნაწილისაგან შედგენილად კი არ განიხილავდა, არამედ ამ ფორმას აღწერდა. როგორც ნაწილების ორი წყვილისაგან შედგენილს. შესაბამისად, ზემომოყვანილი თანამიმდევრობა განმარტებული იყო როგორც A A BCD BCD. ასევე, ჰატონი (Hatton, 1988: 80) ვარაუდობს, რომ *გროს ვენტრეს*[28] კულტურ-

[28] ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობა, ინდიელთა ტომი, რომელიც ჩრდილოეთ მონტანაში ცხოვრობს (რედ.).

აში სიმღერის ფორმის შემადგენლებად მიიჩნევენ გამოცხადებას, საზრისსა და დასასრულს.

კულტურების საკუთარი მიდგომების საფუძველზე ამ რეპერტუარების შედარება თავისთავად ვერ უზრუნველყოფდა ფორმის ტიპების ურთიერთმიმართების წვდომას, თუმცა მას შეუძლია მოგვაწოდოს გარკვეულ ცოდნა იმის შესახებ, თუ როგორ აკავშირებენ საზოგადოებები თავიანთ მუსიკალურ თეორიას საკუთარი კულტურული ღირებულებების თავისებურებებთან. მეორე მხრივ, ერთი საყოველთაო მეთოდის, მაგ., ისეთის, როგორიცაა კოლინსკის ან ლომაქსის მეთოდი, ერთგულება მისი განვითარების გარეშე, შორს ვერ წაგვიყვანს ისეთი კონკრეტული პრობლემის განხილვისას, როგორიცაა იშის სიმღერების ძირითადი ნაწილის მიმართება პრერიებისა და *პუებლოს* სტილებთან. ტრადიციული მიდგომის „რაც მსმენელს აოცებს“, როგორც მუსიკის ზოგადი წვდომის საშუალების, ერთგულება, ალბათ, მიგვიყვანდა ინტერვალების ზომის დადგენამდე ან მთელი რიგი სხვა მიმართულებებიდან რომელიმე ერთი მიმართულებით წაგვიყვანდა, მაგრამ, ალბათ, მხოლოდ შემთხვევით მოგვცემდა ფორმების დეტალური შესწავლის შესაძლებლობას. თუმცა ამ სამი მიდგომის კომბინაციით წარმოიშვა ამ რეპერტუარის მიერ წამოჭრილი ერთი კონკრეტული პრობლემის გადაჭრის გზა.

ეთნომუსიკოლოგები ვერ თანხმდებიან სტანდარტიზებული მეთოდების თაობაზე, რომლებიც გამოდგება მუსიკალური სტილების აღწერისათვის. ამიტომ დახმარებისათვის თითოეული კულტურის საკუთარ კოგნიტურ სისტემას მივმართოთ, რაც, შეიძლება, მიზნების უმრავლესობისათვის საუკეთესოა. თეორეტიკოსების მზარდი დაინტერესება (Agawu, 1995[a]; Rahn, 1996; D. Temperley, 2000; Tenzer, 2000; Tenzer & Roeder, 2011) გვიჩვენებს, რომ ის, რის გაკეთებასაც კოლინსკის და ლომაქსის მსგავსი ავტორები ცდილობდნენ 1970 წლამდე, შეიძლება უფრო თანამედროვე სახით აღორძინდეს. ეთნოცენტრიზმის თავიდან აცილების სურვილი, რაც ყოველთვის იყო ეთნომუსიკოლოგიის ნიშანი, უფრო ინტენსიური გახდა და გამძაფრდა. დაძაბულობა საყოველთაო, კულტურულად-სპეციფიკურ და პრობლემურად-სპეციფიკურ ანალიზებს შორის სამივეზე დამყარებული სინთეზური მეთოდის განვითარებით შეიძლება გადაიჭრას. ამ გზით მაინც შესაძლებელია მუსიკის სწორად წვდომა ენობრივ ფორმაში – დაბოლოს, მოვიხმობ სიმჰა არომის და დენის-კონსტანტ მარტინის (Tenzer & Roeder, 2011: 398-90) სიტყვებს, რომლებიც დაბეჯითებით იცავენ ანალიზის მნიშვნელობას თანამედროვე მუსიკალური სამყაროსა და იმ მრავალფეროვანი მოვლენების ასახსნელად, რომლებიც გაერთიანებულია ფართო ცნებაში „მსოფლიო მუსიკა“. ეთნომუსიკოლოგები, რომლებსაც აინტერესებთ ანალიზი, ჩვეულებრივ, დამოკიდებული არიან მუსიკის სტაბილურ, უცვლელ რეპერტუარებზე, ხოლო ბოლო დროს მუსიკის მეცნიერული განხილვის წარუმატებლობის ერთ-ერთი მიზეზი მათი ცვალებადობა და ჰიბრიდულობაა. არომი წუხს, რომ არ არსებობს „კვლევები, რომლებშიც საგანგებოდაა გაანალიზებული მუსიკალური მახასიათებლები და ის ფორმა, რომლითაც სხვადასხვა წარმოშობის, ფორმისა და სტრუქტურის მუსიკა ერთიანდება ორიგინალური პროდუქტების შესაქმნელად“ (იქვე, 390). არომი თვლის, რომ ხელის ჩაქნევის ნაცვლად, უნდა ვიპოვოთ ამ აშკარად ახალი ფენომენის შესწავლის გზები. არ შემიძლია, არ დავეთანხმო მას.

8

მსოფლიოს ყველაზე შეუპოვარი ტურისტები
მუსიკალური აზროვნების ერთეულები

ნოთიბომისა და ტაპერტის მემკვიდრეობა

შეუპოვარი ტურისტები? მე ვსაუბრობ არა ეთნომუსიკოლოგებზე, თუმცა ისინიც ზოგჯერ ტურისტებივით იქცევიან, არამედ მუსიკაზე. აქ ვისაუბრებ გზაზე, რომლითაც მუსიკალურმა ჟანრებმა და სტილებმა აქლემებითა და გემებით „იმოგზაურეს“ ხმელეთისა და ოკეანეების გადაკვეთისას, დღეს კი ამას წამიერად ახერხებენ ელექტრონულად. ამ პარაგრაფში შევისწავლი მუსიკის ინდივიდუალურ ქმნილებებს – სიმღერებს და ვაჩვენებ, როგორ პოულობენ ეთნომუსიკოლოგები ზოგჯერ მათ ისტორიებს ან, თუ გნებავთ, ბიოგრაფიებს.

დასავლური კლასიკური მუსიკის ისტორიკოსები ხშირად, ზოგჯერ წლების განმავლობაში კონცენტრირებულნი არიან ანალიზზე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ცალკეული ნაწარმოების გარჩევაზე. უმეტესწილად, ისინი ცდილობენ გააცოცხლონ ისტორია, რომელიც წინ უძღოდა ნაწარმოების შექმნას – შეისწავლონ პირველწყარო, შთაგონების მიზეზები, ტექნიკა, ესკიზები, წინასწარი ვერსიები და ყველაფერი, რაც საბოლოო ვერსიის შექმნის წინაპირობა შეიძლებოდა გამხდარიყო. ასეთი ისტორიების შემსწავლელთა შორის უმნიშვნელოვანესია გუსტავ ნოთიბომი (Nottebohm, 1817–1882). მან აღმოაჩინა ბეთჰოვენის ესკიზები, რომლებიც აჩვენებენ, როგორ მუშაობდა კომპოზიტორის გონება ზოგიერთი მისი ნაწარმოების შექმნისას. მოგვიანებით მოიკიდა ფეხი „გენეტიკურმა კრიტიციზმმა“, რამაც სრულყო ამ ტიპის მუსიკალური არქეოლოგია. უილიამ კინდერმანის რამდენიმე ნაშრომი მსგავსი კვლევის მაგალითს წარმოადგენს ეთნომუსიკოლოგებისთვის (Kinderman, 1987, 2012).

უნდა აღვნიშნო, რომ ინდივიდუალური ნაწარმოებების შესწავლა და შექმნის პროცესის ანალიზი ძველი და დამკვიდრებული პრაქტიკაა ეთნომუსიკოლოგიაში, კერძოდ კი, ხალხური მელოდიების კვლევისას. თუ ესკიზების შემსწავლელ მეცნიერთაგან უმნიშვნელოვანესი ფიგურა ნოთიბომია, ეთნომუსიკოლოგებში ეს როლი შეიძლება მივაკუთვნოთ ვილჰელმ ტაპერტს (Tapert, 1830-1907). სხვა, უფრო ნაცნობი ფიგურებიდან შეიძლება გამოვყოთ ბრიტანული და ბრიტანულ-ამერიკული ფოლკლორული მუსიკის შემგროვებლები და მკვლევრები – სესილ შარპი, სამუელ პ. ბაიარდი და ბერტრან ჰ. ბრონსონი. მეცნიერთა უმრავლესობა, ვისი კვლევაც სცდება დასავლური აკადმიური მუსიკის ფარგლებს, ფოკუსირებულია იმ ეთნოსებისა და მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფის რეპერტუარზე, მუსიკასა და კონცეფციებზე. მაგრამ ინიდივიდუალური

ნაწარმოებებისა და სიმღერების შესწავლა, ასევე, მნიშვნელოვანია. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს 21-ე საუკუნიდან: პიტერ მანუელის ნაშრომი ფლამენკოს შესრულებაზე (Manuel, 2006), რიჰარდ უიდესის კვლევა *ალაპზე*[1] (Widdess, 2011) და სატონისა და ვეტერის (Sutton & Vetter, 2006) შრომა *იავურ* შემსრულებლობაზე. ევროპულ და ევროპული წარმოშობის ხალხურ მუსიკაში ყოველთვის ენიჭებოდა უპირატესობა ინდივიდუალური ნიმუშების კვლევას.

მუსიკალური კულტურების უმრავლესობაში, ჩვეულებრივ, უნდა მღეროდე ან უკრავდე *რაღაცას,* უკვე კონცეპტუალიზებულ მუსიკალურ ერთეულს, რომელიც რაღაცნაირად იდენტიფიცირებულია, მაგრამ შეიძლება შეიცვალოს, როცა ის მოძრაობს დროსა და სივრცეში. ჩვეულებრივ, მსგავს ერთეულს „სიმღერებს“ ან „ნაწარმოებს“ ვუწოდებთ. ზოგიერთი მათგანი ისე იქცევა, თითქოს დამოუკიდებელი ცხოვრება აქვთ: კვეთს საზღვრებს, ლახავს მდინარეებს, მთებს, ოკეანეებს, ენობრივ და კულტურულ არეალებს, რამაც სტიმული მისცა ტაპერტს, ამ პროცესის ერთ-ერთ პირველ დამკვირვებელს (Tapert, 1980: 5), რომ მათთვის „მსოფლიოს ყველაზე შეუპოვარი და დაუღალავი ტურისტები“ ეწოდებინა. როცა ისინი მოძრაობენ, როგორც წესი, იცვლებიან, მაგრამ არა იმდენად, რომ გაგვიჭირდეს მათი ცნობა. ისინი ინარჩუნებენ მთლიანობას, რითაც, მუსიკოლოგიური თვალსაზრისით, ადასტურებენ საკუთარ არსებობას, როგორც ერთეულები. ამასთან, მათსავე კულტურას კვლავ შეუძლია მათი ინტერპრეტირება. მე უფრო შორს წავალ ტაპერტთან შედარებით. მუსიკალური აზროვნების ყველანაირი ერთეული, მოგზაურობს ტურისტების, ემიგრანტებისა და დევნილების მსგავსად და მოძრაობს მსოფლიოს გარშემო – არა მარტო ჰანგი და თემები, არამედ მოტივებიც, სიგნალებიც, რიტმებიც, ასევე, საშემსრულებლო სტილები, ან იდეები ნაწარმოების აგების შესახებ, თუ ხალხის მიერ ნასწავლი მეზობლებისაგან, საზღვრების მიუხედავად.

კონკრეტული კულტურის მუსიკალური აზროვნების ერთეულის იდენტიფიცირებისას ეთნომუსიკოლოგები და მუსიკის ისტორიკოსები სხვადასხვა პრობლემას აწყდებიან. მუსიკის ისტორიკოსებსა და დასავლეთის აკადემიურ მუსიკოსებში გარკვეული წინააღმდეგობაა იმასთან დაკავშირებით, თუ რა წარმოადგენს მუსიკის ერთეულს დასავლურ კლასიკურ სისტემაში; იმას რასაც ჩვენ ვუწოდებთ „ნაწარმოებს“, ჩვეულებრივ, აქვს სათაური (მაგ., *პარსიფალი* ან სიმფონია №7), რომელიც ასოცირდება კომპოზიტორთან. თხზულების ნომრის გამოყენება ზედმიწევნით ზუსტად ყოფს კომპოზიტორის შემოქმედებას განსხვავებულ ნაწარმოებებად და ხელს უწყობს ინტერპრეტაციას. რეპერტუარი, ამნაირადვეა ორგანიზებული პოპულარულ მუსიკაში: სახეზეა ნაწარმოების ვერბალურ ტექსტზე დამყარებული სათაური, ხოლო ნაწარმოები ასოცირდება არა იმდენად კომპოზიტორთან, რამდენადაც შემსრულებელთან ან ჯგუფთან. საავტორო უფლებების სისტემა და ინტელექტუალური საკუთრების ფილოსოფია ემყარება ერთეულების ამ კონცეფციას – თქვენ შეგიძლიათ დაიცვათ სიმღერის ან თუნდაც თემის საავტორო უფლება, მაგრამ არა სამი აკორდის თანმიმდევრობა.

ერთი მოდელის არარსებობის გამო, ჩვენ ვცდილობთ, ნებისმიერი საზოგადოებისთვის გამოვიყენოთ ლოკალური სისტემა. იმ სიმღერებისა და ნაწარმოებების განხილვისას, რომლებიც კვეთენ კულტურულ საზღვრებს, ჩვენ ხშირად მივმართავთ ევროპული ფოლკლორული მუსიკის, როგორც ზეპირი ტრადიციის მუსიკის სტანდარტულ გააზრებას, რომელიც არ აღმოცენებულა „თხზულება 17“-ის მოდელიდან. კლასიკური მუსიკის თხზულების მსგავსად, „სიმღერა“ პრაქტიკულად წარმოადგენს ერთი საწყისიდან აღმოცენებულ მელოდიების ჯგუფს და თეორიულად წარმოადგენს ერთჯერადი ქმნადობის აქტს. მარტივად რომ ავხსნათ, ადამიანი ქმნის სიმღერას და ასწავლის მას

[1] ჩრდილოეთ ინდიელების კლასიკური წარმოდგენის დასაწყისი, რომელიც სრულდება იმპროვიზაციულად, თანხლების გარეშე და აჩვენებს კილოს (რედ.).

სხვებს, რომლებიც, თავის მხრივ, შესაძლოა, სრულიად გაუცნობიერებლად, ცვლიან მას. დროთა განმავლობაში ის იცვლება უთვალავი მომღერლის მიერ, რომლებიც, სავარაუდოდ, მღერიან (ან დარწმუნებულნი არიან, რომ მღერიან) ერთსა და იმავე სიმღერას განსხვავებულად. ისინი ქმნიან, როგორც მათ უწოდებენ, ვარიანტებსა და ვერსიებს, რომლებიც, ერთად აღებული, შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ჰანგის ერთი ცალკე ოჯახი. გარკვეული თვალსაზრისით, ვარიანტები წარმოადგენს ერთი და იმავე სიმღერის შესრულებას, ბეთჰოვენის ვალდშტაინისადმი მიძღვნილი (21-ე) სონატის ყველა შესრულების მსგავსად, თუმცა ინტერპრეტაციასა და კონცეფციებში განსხვავებები წარმოადგენენ ამ ერთი პიესის მხოლოდ ვერსიებს. ფოლკლორული წარმოშობის ჰანგებს შორის განსხვავება იმაზე დიდია, ვიდრე ეს შეიძლება ბეთჰოვენის შესრულებისას იყოს, მაგრამ, შესაძლოა, ეს განსხვავებულობა მისი მხოლოდ ერთ-ერთი მახასიათებელია. ნებისმიერ შემთხვევაში, უნდა გავითვალისწინოთ ის გზები, რომლითაც საზოგადოება ახდენს საკუთარი ჰანგების კლასიფიცირებას, იმისდა მიუხედავად, აცნობიერებს თუ არა იგი ამ ჰანგებს შორის კავშირებს.

“On the Top of Old Smoky”[2]-ის ეფექტი

მოდით შევთანხმდეთ, რომ ევროპულ ფოლკლორულ მუსიკაში, ნაწარმოებად ითვლება ის, რაც ერთხელ არის შექმნილი; მისი შესრულების განსხვავებული გზები და ვარიანტები გაჩნდა მოგვიანებით. მოდელი იდეალურია, მაგრამ პრაქტიკა სავალდებულო არ არის. მსგავსი ჰანგები სხვადასხვაგვარად უკავშირდებიან ერთმანეთს და ჩვენ რომ შეგვძლებოდა თვალი გვედევნებინა მათი ისტორიისა და განვითარებისათვის, შევძლებდით ამ კავშირის თავისებურების განსაზღვრას. მაგალითად, ადამიანი, რომელიც ახალ ჰანგს ქმნის, შესაძლოა, მხოლოდ იმიტირებს იმას, რაც უკვე იცის; ამ ფონზე საკმაოდ რთულია განასხვავო ერთმანეთისგან უკვე შექნილი ვარიანტი და მისგან აღმოცენებული იმიტაციის შედეგი. ვარიანტები, შესაძლოა, შეიქმნას როგორც გადავიწყების, ისე „გალამაზების“ შედეგად. სესილ შარპმა (Sharp, 1932) სამხრეთ აპალაჩებში შეაგროვა სიმღერა *Barbara Allen*-ის[3] უამრავი ვარიანტი; მათ შორის განსხვავება თითქმის უმნიშვნელოა, რაც ისე ჩანს, თითქოს შემთხვევით იჩინა თავი. ცნობილია, რომ ასწლეულების წინ ფოლკლორული მომღერლები პეროსონალურ ვერსიებს ძალიან უფრთხილდებოდნენ და ინახავდნენ. მოგვიანებით, ინგლისურ-ამერიკული ხალხური სიმღერის განახლების პერიოდში, განსაკუთრებით, პოპულარული მუსიკის სფეროში, სიმღერის ვარიანტების ინდივიდუალობასა და ასოციაციებს ინდივიდუალურ მომღერლებთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (Cantwell, 1996; Rosenberg, 1993; Thompson, 2008)

მაგრამ ვარიანტები ჩნდება არა მხოლოდ კონკრეტული ჰანგის ოჯახის ფარგლებში. ისინი, აგრეთვე, ვითარდებიან გარე იმპულსების, მაგალითად, ახლად შემოსული მუსიკალური სტილისა ან უცხოური სტილური გარემოს გავლენით – როცა ჰანგი გადის ეთნიკური, ლინგვისტური ან ეროვნული საზღვრების მიღმა, რომ არაფერი ვთქვათ პოპულარულ და ადგილობრივ საეკლესიო მუსიკაზე. ერთი ჰანგის ვარიანტი, შეიძლება გამდიდრდეს სხვა ჰანგის ოჯახიდან აღებული განსხვავებული სიმღერის, სულაც ერთი ფრაზით, რამაც შეიძლება მუსიკალური შინაარსის სრული შეცვლა გამოიწვიოს.

როდესაც განვიხილავთ ვარიანტების კონფიგურაციას, რომლებიც, შესაძლოა. სავარაუდოდ, მიეკუთვნებოდეს სხვადასხვა ოჯახს, ვსვამთ კითხვას – რა განასხვავებს

---

[2] *ოულდ სმოუკის მწვერვალზე* – ტრადიციული ფოლკლორული სიმღერა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. Old Smokey არის მაღალი მთა სამხრეთ აპალაჩიში(რედ.).

[3] *ბარბარა ალენ* – პოპულარული საბავშვო ფოლკლორული სიმღერა ინგლისურენოვან სამყაროში. იგი მოგვითხრობს, როგორ უარყოფს გმირი მომაკვდავი ადამიანის სიყვარულს და მალე თავადაც იღუპება მწუხარებისაგან მისი უდროო გარდაცვალების გამო (რედ.).

მათ ერთმანეთისაგან? ბაიარდი (Bayard, 1954), რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა „ჰანგთა ოჯახების“ იდეის განვითარებაში, გვთავაზობს ჰანგთა ორი ოჯახის მაგალითს, რომელიც, მისი აზრით, წარმოადგენდა განვითარების ორი პროცესის ნათელ დადასტურებას. ერთი მათგანის შემთხვევაში – *Brave Donnelly*[4], როცა ერთ ფრაზას ან მოტივს მოსდევს კონტრასტული რამ, მეორე მომღერალი ანაცვლებს მას პირველის მარტივი განმეორებით ან რაიმე მონოტონური მუსიკალური ფრაზით. მკითხველისთვის ცნობილი ხალხური სიმღერის ნებისმიერი ორი ვერსია, შესაძლოა, ასევე, მარტივად განასხვავოს მან ერთმანეთისგან. ვარიანტის აგების უფრო რადიკალური მაგალითის შემთხვევაში, სიმღერამ შეიძლება მნიშვნელოვანი ნაწილი დაკარგოს. ამის ნათელი მაგალითია ბრიტანულ-ამერიკული ბალადა *The Pretty Mohea,*[5] რომლის პირველი ნახევარი დაიკარგა, ხოლო მეორე ნახევარმა მცირე ცვლილებები განიცადა და დაემსგავსა ქანთრისა და დასავლურ სიმღერას *On Top of Old Smoky* (Cox, 1939: 31-33). ამ ორს შორის კავშირი ცხადია, მაგრამ არ ვიცით, უკავშირებდა თუ არა მათ ერთმანეთს აპალაჩის თემი, რომელიც მღეროდა (და მღერის) ორივეს. პირველი ნაწილის ამოგდება ძალიან გავრცელებულია ანგლო-ამერიკულ და აგრეთვე გერმანულ და ჩეხურ (ეჭვგარეშეა, სხვაგანაც) ხალხურ ტრადიციაში და ჩვენ მივცემთ მას ზედმეტ სახელს: „The On Top of Old Smoky-ის ეფექტი“. „ლამაზმან მოჰეას“ ჰანგის AABA ფორმა იცვლება BABA ფორმით. ამავე ტიპის ბაიარდის მიერ შესწავლილი (Bayard, 1954: 19-23) სხვა სიმღერის სტრუქტურა ABCD თავს ავლენს მხოლოდ დისკზე ჩანაწერში, რასაც დროთა განმავლობაში დაემატა მასალა სხვა წყაროებიდან და გადაიქცა CDEF-ად. სავარაუდოდ, თუ ეს პროცესი ბევრ სიმღერაში იჩენს თავს, CDEF შეიძლება შეიკვეცოს EFEF-მდე. ჩვენ რომ დარწმუნებით ვიცოდეთ, განვითარების რა პროცესებს ჰქონდა ადგილი, შევძლებდით სიმღერის ორი ფორმის – ABCD და EFEF – გენეტიკური კავშირის დადგენას. მაგრამ მათ არ გააჩნიათ საერთო მასალა და ჩვენ, შუალედური ვერსიების არსებობის გარეშე და, აგრეთვე, დროითი ფაქტორიდან გამომდინარე, არ გვექნებოდა ამ ორი ვერსიის ერთმანეთთან დაკავშირების არანაირი შანსი. ცოტა პარადოქსულია.

თუ ჩვენ სწორად ვმსჯელობთ, როცა ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარს განვიხილავთ, როგორც ჰანგთა ოჯახების ერთობლიობას, მაშინ უნდა შევისწავლოთ, რამდენი ასეთი ოჯახია თითოეულ კულტურაში. ბაიარდი სხვადასხვა გამოცემაში (Bayard, 1953) მიანიშნებს, რომ ანგლო-ამერიკული ხალხური მუსიკალური რეპერტუარი შექმნილია 40-50 ასეთი ოჯახისგან და თითოეულში, არსებითად, მსგავსი ჰანგების ჯგუფია. სირთულეს წარმოადგენს ამ მსგავსების გენეტიკური თვალსაზრისით განხილვა.

იმისთვის, რომ აღვრიცხოთ ჰანგების მსგავსება დიდი კულტურებშიც კი, არსებობს სხვა გზა. ლისტმა შეისწავლა (List, 1978) ჰანგების ჯგუფი, მათ შორის, *Twinkle, Twinkle Little Star*[6] და *Hatiqva,*[7] ევროპული ფოლკლორული რეპერტუარიდან. მან გვაჩვენა, რომ ყველა ნიმუშს გააჩნია გარკვეული იგივეობა და მსგავსება ბრონსონის მიერ აღმოჩენილ ჰანგების ოჯახებში (Bronson, 1959) ან *Barbara* Allen-ის ჰანგის იმ

---

4 *მამაცი დონელი* – ირლანდიური სიმღერა მე-19 საუკუნის დასაწყისის დიდ დუბლინელ მოკრივეზე, რომლის აღნაგობაზე ლეგენდები შეიქმნა და რომელმაც კარიერა აღარ გააგრძელა და ლუდხანების მართვას შეუდგა (რედ.).

5 *ლამაზმანი მოჰეა* (რედ.).

6 *იციმციმე, პატარა ვარსკვლავო* (რედ.).

7 რუმინული ხალხური სიმღერა, რომელიც ადაპტირებული იყო ჯუზეპინო დელ ბიარდოს მიერ. დაახლოებით 1600 წელს შექმნილი იტალიური მადრიგალიდან Fuggi, Fuggi, Fuggi da questo Cielo. ეს მელოდია გამოყენებული აქვს ჩეხ კომპოზიტორს, ბედრჟიხ სმეტანას ცნობილ სიმფონიურ პოემაში *ვლტავა*. იგივე მელოდია უდევს საფუძვლად ისრაელის სახელმწიფო ჰიმნს, სახელწოდებით Hatikvah, რაც ნიშნავს „იმედს“ (რედ.).

ჯგუფთან, რომელიც შეისწავლა ჩარლზ სიგერმა (Seeger, 1966). ჯორჯ ლისტი აგრეთვე ამტკიცებს, რომ ეს არის არა იმდენად ჰანგის დიფუზიურობის მიმანიშნებელი (List, 1978: 50), არამედ მისი „სტილის“ მახასიათებელი, რაც უფრო კომპოზიციის შექმნის წესთანაა დაკავშირებული, ვიდრე თავად სიმღერის ზეპირ გადაცემასთან.

ჰანგთა ოჯახების შესწავლამ მე-20 საუკუნის მოწურულს თავისი მნიშვნელობა დაკარგა. მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს რამდენიმე ნაშრომი – ბოილესი (Boiles, 1973a) შეეცადა აღედგინა ორიგინალი ჰანგი მასთან დაკავშირებული იმ ჰანგების ჯგუფიდან, რომლისგანაც ის, სავარაუდოდ, წარმოიშვა; ქოუვდერიმ (Cowdery, 1990) დაადგინა ჰანგთა ოჯახის განვითარების სამი ტიპი. თუ ჰანგთა ოჯახისა და მათი შეზღუდული რაოდენობის შესახებ ბაიარდის იდეა სწორია, მაშინ ევროპული კულტურები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან. იარდანი (Jardanyi, 1962) იძლევა უნგრული ხალხური მუსიკის უამრავ ტიპს, რომელთაგან თითოეული ანგლო-ამერიკულ ჰანგთა ოჯახებს განეკუთვნება. კიდევ უფრო ახლო წარსულში უნგრეთის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ ჩატარებულ (1992) ყოვლისმომცველ კვლევებში ისინი მეტია და გვიჩვენებენ თითოეული ვარიანტის კომპონენტთა დაკავშირების რთულ გზას.

„მაგრამ მე ყოველ ჯერზე ერთნაირად ვუკრავ“

თუ მუსიკალური სისტემა შეიძლება სტრუქტურული ერთეულების მცირე რაოდენობისგან შეიქმნას (როგორც ამას ვხვდებით ანგლო-ამერიკული ხალხური მუსიკის 40 ოჯახის მაგალითზე), ამას არაფერი აქვს საერთო კულტურის კრეატიულობის ხარისხთან. ჰანგთა ოჯახურ ჯგუფებად დაყოფის მიდგომა შეიძლება ბევრად უფრო რთული მუსიკის განხილვის დროსაც გამოვიყენოთ. როგორც უკვე აღვნიშნე, ერთი სონატის სხვადასხვა შესრულება გარკვეულ ასოციაციებს ქმნის ჰანგთა ოჯახის ვარიანტებთან; ჩემი გამოცდილებით ვიცი, როგორ უკრავენ ერთსა და იმავე მოცემულობას ოდნავ განსხვავებულად ირანულ კლასიკურ მუსიკაში. გაკვირვებული დავრჩი, როდესაც ერთმა მუსიკოსმა შემომთავაზა ერთი *დასტგიახის* შესრულება ორი სხვადასხვა შემთხვევისადმი მიძღვნილ კონცერტზე; ჩემს კითხვაზე, შეძლებდა თუ არა ის ორი სხვადასხვა ვერსიის დაკვრას, მან მიპასუხა: **„მე მას ყოველ ჯერზე ერთნაირად ვუკრავ“**. ბოლოს ის გამომიტყდა, რომ „გულით“ უკრავდა და ყოველი შესრულება მის განწყობაზე იყო დამოკიდებული, მაგრამ, რაც მთავარია, მას უნდოდა ჩემთვის გაეგებინებინა, რომ ის, რაც მართლაც არსებითია *დასტგიახისთვის*, ყოველ შესრულებაში შენარჩუნებული იყო. თითქოს, უნდოდა ეთქვა, რომ „რასაკვირველია, ეს ყოველ ჯერზე *ბარბარა ალენია*“ ან „როცა ვასრულებ ვალდშტაინ სონატას, ყოველთვის ერთსა და იმავე ნოტებს ვუკრავ“.

ჩემ მიერ განხილულ სიმღერებს ეს აერთიანებთ: ისინი შეიძლება შესრულდეს ცალკე და ინდივიდუალურად. საველე მუშაობისას სიმღერების შესრულებას კონტექსტს მიღმა, ხანდახან, ინფორმანტის მხრიდან პროტესტის მიუხედავად, მკვლევარმა შეიძლება ადგილობრივ მუსიკალურ ფასეულობებზე ყოველგვარი ძალადობის (იმედია) გარეშე მიაღწიოს. *აპალაჩელ* მომღერალს, შეიძლება, თავად უნდოდეს სიმღერის შესრულება ჩამწერ სტუდიაში; 1897 წლის ჩაწერების დროსაც კი *ბლექფუტელი* მომღერლები მზად იყვნენ იმ სიმღერის ერთხელ, იზოლირებულად შესასრულებლად (მაშინაც კი, როცა შეეძლოთ ეთქვათ, რომ სიმღერა ოთხჯერ უნდა შესრულებულიყო), რომელიც, ჩვეულებრივ, ცერემონიაში, სხვა სიმღერებთან იყო დაკავშირებული. არია შეიძლება ოპერისგან დამოუკიდებლად შესრულდეს. კონტექსტიდან ამოღებულ ერთეულს თავისი ისტორია აქვს, რაც, შესაძლოა, სრულებითაც არ იყოს დაკავშირებული იმავე კონტექსტის მქონე სხვა ერთეულებთან.

მუსიკოსებს, ვისგანაც ექსპედიციებში ჩანაწერებს აკეთებენ, არ უყვართ და ზოგჯერ არც შეუძლიათ ინდივიდუალური ფრაზების, მოტივების იზოლირებულად შესრულება. ზოგიერთ რეპერტუარში (მაგალითად, ადგილობრივი ამერიკული *პეიოტე* სიმღერები), მათ თავისუფლება აქვთ, რადგან მუსიკოსები სიმღერიდან სიმღერამდე,

ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე ციტირებენ, პაროდირებენ, ამატებენ – ან კრეატიულად, ან არასწორად თუ შემთხვევით, შეცდომით დამახსოვრების გამო. რეპერტუარის ანალიზისას, ასევე, შესაძლებელია ინდივიდუალური მიდგომა, როგორც მუსიკალური აზროვნების ერთეულებისადმი, რომლებსაც გააჩნიათ ვარიანტები, ინდივიდუალური წარმომავლობა და საკუთარი ცხოვრებისეული ისტორია. დასავლური მუსიკის ისტორიკოსებს საქმე ჰქონდათ იმ მოტივებთან, რომლებიც გადადიოდნენ ერთი კომპოზიტორიდან მეორესთან, რაც, ჩვეულებრივ, გულისხმობდა ცოდნასა და გაცნობიერებულ ციტირებას. ტაპერტმა კატეგორიულად და აღფრთოვანებით განაცხადა, რომ „მელოდიები მოგზაურობენ“ და შეადგინა იმ მოტივების სია და გავრცელების სურათი, რომლებიც მრავალმა კომპოზიტორმა გამოიყენა და, ასევე, გვხვდება ცენტრალური და დასავლეთ ევროპის ძირითადი ნაწილის ხალხურ მუსიკაში. კომპოციზიები, საიდანაც ეს მოტივები აღმოცენდნენ, შეიძლება ოდნავ ან საერთოდაც არ იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული. მათ მსგავსება ან იგივეობა ახასიათებთ. ცხადია, რომ ისინი მოგზაურობდნენ ან მოგზაურობენ და ზოგჯერ, როგორც ტაპერტი ამტკიცებს, „კვეთენ ბობოქარ მდინარეებს, ოკეანეებს, გადაივლიან ალპებს და მომთაბარეებივით გაივლიან უდაბნოებს“ (Tapert, 1850: 5).

ნათესავები, მეგობრები და თანამემამულეები

ჰანგებისა და მათი ისტორიის მსგავსების ასახსნელად ჰანგთა ოჯახის მოდელის გამოყენება საკმაოდ მიმზიდველია. ჩვენ არასდროს გვქონია სრული გენეალოგია, მაგრამ ამის ნაცვლად გვაქვს ერთი ქვეყნის ჰანგების ჯგუფი, ან მასთან დაკავშირებული სხვა ქვეყნების ჯგუფი და ვარიანტების განვითარების თეორია. მათ შორის გარკვეული მსგავსებაა და ჩვენ გვსურს ვიფიქროთ, რომ ისინი რაღაცნაირად დაკავშირებულნი არიან ერთამენთთან. მაგრამ არის თუ არა მათ შორის ნათესაური კავშირი, თუ მხოლოდ მეგობრები არიან, ან, იქნებ, თანამემამულენი? ამ სამიდან რომელთან გვაქვს საქმე, დამოკიდებულია მთელ რიგ ფაქტორებზე და, განსაკუთრებით, – რაც მუსიკოლოგიისა და ეთნომუსიკოლოგიის უმთავრესი პრობლემაა, – იგივეობისა და განსხვავების საზომ კრიტერიუმზე. სიტუაციის სირთულე დიდი ხნის წინ აჩვენა *არაპაჰოელი*[8] მეგობრისა და ინფორმანტის მსჯელობამ. პრაქტიკულად მსგავსი ორი წყვილი სიმღერის შედარებისას, ერთნი გამოთქვამდნენ აზრს, რომ ერთი წყვილი წარმოადგენდა ვარიანტების წყებას, ხოლო მეორე წყვილი კი – დამოუკიდებელ, თუმცა მსგავს სიმღერებს. მე ზუსტად არ ვიცი, თუ რა მუსიკალური კრიტერიუმებით მივიდნენ ისინი არ მოსაზრებამდე და ვვარაუდობ, რომ ამგვარი შეფასებისთვის მუსიკის ძალიან ღრმა ცოდნაა აუცილებელი. ვფიქრობ, რომ მხოლოდ მუსიკალური კრიტერიუმი არ არის საკმარისი, რადგან *ბლექფუტელი* ინდიელების ორი სიმღერა თითქმის იდენტურია, ორივე ასრულებს ერთსა და იმავე ფუნქციას, ორივეს აქვს მსგავსი ჟღერადობა (როგორც მომღერლები აღიქვამენ მას), მაგრამ, ამის მიუხედავად, ყველა თანხმდება, რომ ორივე მათგანს გააჩნია ცალკე სტატუსი, რადგან ისინი გაჩნდნენ – შეიქმნენ – ორ სხვადასხვა მსოფლმხედველობაში.

სავარაუდოდ, მე-18-19 საუკუნეების ჩეხური სიმღერების გარკვეულ ნაწილს, რომელთაც იუმორისტული და მსუბუქი სიტყვიერი შინაარსი აქვთ და, ჩვეულებრივ, სრულდებიან ბავშვების მიერ ან ბავშვებისთვის, გააჩნიათ მსგავსი კონტურები და ძირითადი მუსიკალური ნახაზი. მათი განსხვავება ადვილია სიტყვების მიხედვით. მოდით, წარმოსახვით აღვადგინოთ ამ ტიპის სიმღერების გენეზისი. წარმოვიდგინოთ, რომ ჩვენ იქ ვიყავით, როცა ისინი შეიქმნენ. უზრუნველმა ფერმერმა, რომელიც საღამოებს ტავერნაში ატარებდა, ხოლო კვირაობით შუადღეს თავის შვილებს უთმობდა, გადაწყვიტა შეექმნა რამდენიმე სიმღერა ბავშვებისთვის ისე, რომ ერთი საათი სიმღერით

[8] ამერიკელ ინდიელთა ტომი კოლორადოსა და უოიმინგის პრერიებში (რედ.).

ერთად გაეტარებინათ და გაერთო ისინი სულელური ტექსტებით. აიღო უკვე კარგად ნაცნობი სიმღერა და ახალი სიტყვები მიუსადაგა მას, ამასთან, ოდნავ შეცვალა ჰანგი. ამან შეიქცია ბავშვები, მაგრამ, რადგან მამა ერთსა და იმავე ჰანგს ამღერებდა, მათ მალე მობეზრდათ ერთისა და იმავეს გამეორება. მაშინ მამამ გადაწყვიტა, ახალი ჰანგები შეექმნა, მაგრამ, რადგან არც ისე მდიდარი წარმოსახვა ჰქონდა, ქმნიდა ჰანგებს, რომლებიც თითქმის არ გასხვავდებოდნენ პირველისგან. ის შეეცადა შეეცვალა რამდენიმე ძველი სიმღერა, მაგრამ შეინარჩუნა დასასრული, ჰანგით ოდნავ განსხვავებული ორიგინალისაგან. უბრალოდ, ცდილობდა გადაემუშავებინა ისე, რომ დამატებითი მარცვლებისთვის საკმარისი სივრცე მიეცა. საღამოს ტავერნაში მოისმინა საკმაოდ განსხვავებული ქალაქური სიმღერა და, ერთ მშვენიერ დღეს, შეეცადა დაეწერა ახალი სიტყვები ტავერნის ერთ-ერთი ყველაზე ვულგარული ბალადის მელოდიისთვის. სამწუხაროდ, ის რთული და არაკომფორტული აღმოჩნდა ბავშვებისთვის მაღალი ბგერების გამო. ბავშვები თხოვდნენ მამას კარგად ნაცნობი სიმღერების შესრულებას. ბავშვებს საკმაოდ შეზღუდული და მეტად სპეციფიკური იდეები ჰქონდათ საბავშვო სიმღერების ჟღერადობის შესახებ და მამაც აგრძელებდა ძველი სიმღერების მსგავსის შექმნას; ამასთან ყურადღებით იყო, რომ არ გასულიყო გარკვეული ლიმიტის ფარგლებიდან. მათთვის მიუღებელი იყო ხუთ სტრიქონიანი სიმღერები, ამჯობინებდნენ ოთხს; ისინი უპირატესობას ანიჭებდნენ მაჟორულ კილოებს და არ მოსწონდათ დორიული ან მინორული კილოები; ოთხი სტრიქონი მსგავსი უნდა ყოფილიყო, თუმცა გამონაკლისს მესამე წარმოადგენდა, რომელიც ორ მსგავს მონაკვეთზე იყო აგებული და ორჯერ უნდა გამეორებულიყო. ამ წარმოსახვითმა ფოლკ კომპოზიტორმა შექმნა სხვადასხვა ვარიანტი, ძველის მსგავსი სიმღერები და დარწმუნდა, რომ სტილური საზღვრები, რომელთა ფარგლებში ახალი სიმღერები უნდა დაეწერა, საკმაოდ ვიწრო იყო – ისინი კარნახობდნენ, რა დოზით აიტანდნენ დაკანონებულის დარღვევას და ინოვაციურ მიდგომას. წლების შემდეგ, როცა მისი საბავშვო სიმღერების რეპერტუარი პრაღელმა ფოლკლორისტებმა შეაგროვეს, სიმღერებს შორის უმნიშვნელო განსხვავება აღმოჩნდა. ყველა მათგანი ჟღერდა, როგორც ორიგინალი და ამ მოხუცებულ კაცს, რომლის ბავშვებიც უკვე დაზრდილიყვნენ, აღარ ახსოვდა, როგორ მივიდა თითოეულ მათგანამდე. მას შეეძლო ეთქვა: „დიახ, რეალურად, ყველა ერთი და იგივე სიმღერაა“, ან თითქმის იგივ: „უბრალოდ, ეს სიმღერები ყველა საბავშვოა“. უნივერსიტეტელი მკვლევარი, რომელმაც კარგად იცის ასეულობით ჩეხური ხალხური სიმღერა, დეტალური განხილვის შემდეგ დაასკვნის, რომ ისინი მართლაც გვანან ერთმანეთს. ამ პატარა ზღაპრის მიხედვით, ყველა ჩეხური ჰანგი სხვადასხვა გზით აღმოცენდა ერთი წყაროდან, უბრალოდ, მათი ურთიერთდამოკიდებულებაა გასხვავებული. ისინი არ არიან მჭიდრო ურთიერთკავშირში ერთმანეთთან მხოლოდ იმიტომ, რომ მომდევნო თაობები ფიქრობენ, რომ ერთსა და იმავე სიმღერას მღერიან ოდნავი ცვლილებებით.

იმისათვის, რომ სიცხადე შევიტანოთ მუსიკალური შემოქმედების ამ საინტერესო საკითხში, ჩვენ უნდა შევადაროთ ერთმანეთის მსგავს ჰანგთა ჯგუფები სხვადასხვა ქვეყნიდან. ავიღოთ ერთ-ერთი ჰანგის ჯგუფი ვიორას ანთოლოგიიდან (Wiora, 1953: 70-71; Blum, 1992: 192-93). ჰანგები ვიორას 70-ე ჯგუფიდან ჟღერენ მსგავსად: მათ აქვთ ოთხი სტრიქონი და თაღოვანი ფორმა, მსგავსი, მაგრამ არა იდენტური ბგერათრიგის კონფიგურაცია და ემთხვევიან სტრუქტურულად მნიშვნელოვანი ტონების იდენტობითა და ადგილმდებარეობით. მათი სტრიქონების ურთიერთდამოკიდებულებაში მაინც გვხვდება მრავალფეროვნება, ABCD-დან (ნომერი 70g, პოლონური) ABBA —სკენ (ნომერი 70f, უკრაინული), თითქმის განმეორებად AA (ʂ)A(ʂ)B (ნომერი 70i, ინგლისური), სადაც მეორე სტრიქონი წარმოადგენს პირველის ტრანსპოზიციას კვინტით მაღლა. რიტმის შედარებისას კიდევ უფრო მეტ მრავალფეროვნებას ვხვდებით.

ფინური სიმღერა ხუთწილად მეტრშია დაწერილი, უნგრული – პარლანდოს[9] სტილში, ირლანდიური რიტმულად დანაწევრებულია და უკრაინული – ორი მერვედისა და მეოთხედის მონაცვლეობაზე აგებული. ნოტაცია არაფერს გვეუბნება სიმღერის სტილზე, მაგრამ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ არსებობდა ხმის გამოყენების სხვადასხვა გზა. ჩვენ ვეკითხებით საკუთარ თავს – რატომ გვანან ეს ჰანგები ერთმანეთს ასე და მათი კარგად შესწავლის შემდეგ, რატომ ვპოულობთ ამდენ განსხვავებას მათ შორის? მათ, მართლაც, აქვთ რაღაც საერთო, მაგრამ ჩვენ გვიძნელდება პირდაპირ თითი დავადოთ, რა არის ეს. ჩვენ აღვიქვამთ განსხვავებას და ვამჩნევთ, რომ ინგლისური ჰანგი ჰგავს მეორე, ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ინგლისურ ჰანგს; იგივე შეიძლება ითქვას ესპანურ, უნგრულ, რუმინულ ჰანგებზე. შესაძლოა, ჩვენ უნდა დავკმაყოფილდეთ დასკვნით, რომ შეგვიძლია შევიმეცნოთ იდენტობის შესაძლებლობა შინაარსში, მაგრამ არ შეგვიძლია მისი სპეციფიკურად განსაზღვრა; შედეგად რჩება დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, რამაც შეიძლება გვაცდუნოს და მიგვაღებინოს ლისტის დასკვნა იმის თაობაზე, რომ ეს ყოველივე სტილის იდენტურობის გამოა და რაღაცნაირად არის კავშირში სიმღერის შექმნის პროცესთან, რაც აერთიანებს და განასხვავებს მათ.

იმის გათვალისწინებით, რომ ამ სიმღერებს გააჩნიათ იგივე მუსიკალური *შინაარსი*, ხოლო სტილით განსხვავდებიან, გვიჩნდება კითხვა, როგორ გავრცელდნენ ისინი ევროპაში და შევძლებთ თუ არა, გავცდეთ ტაპერტის მუსიკალური ტურიზმის იდეას. მუსიკალური შინაარსი გადადის ერთი კულტურიდან მეორეში; ჩვენ ეს კარგად ვიცით არაევროპული კულტურებიდან, ბოლო ასწლეულში *პეიოტეს* სიმღერების დიფუზიით ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ათეულ სიმღერაში, 1880-იანი წლებში კი პრერიის ინდიელებში სულების ცეკვის სიმღერების გავრცელებით – *ბლექფუტელი* მომღერლები ამბობენ, რომ ამ სიმღერების ერთი ნაწილი მოვიდა *კრიდან,*[10] მეორე ნაწილი კი *ჩეიენიდან.*[11] სპეციფიკური რიტმი, სპეციალური სახელწოდებებით, გავრცელდა ნიგერიელებსა და განას ხალხს შორის. მუსიკალური აზროვნების ერთეულები მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდნენ, მაგალითად, მოდალური ერთეულები ინდური რაგადან, რომელმაც ინდურ კლასიკურ მუსიკაში ირანიდან, არაბული სამყაროდან და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიიდან შეაღწია. იმის მიუხედავად, რომ ისინი ადრინდულად ერთმანეთს უკვე აღარ უზიარებენ მუსიკალურ შინაარსსა და სპეციფიკური მელოდიების იგივეობას, ეს ჰანგები მოგზაურობდნენ.

შეიძლება მკითხველს უცნაურად მოეჩვენოს, რომ მუსიკის ინდივიდუალური ნიმუშის შესწავლისადმი მიძღვნილ ნაშრომში ამდენი ყურადღება ეთმობა სიმღერების ისტორიას, მათ შერევასა და გეოგრაფიულ გავრცელებას. იმისათვის, რომ შევისწავლოთ „ნიმუში“, ჩვენ უნდა განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ის და, როგორც უკვე განვიხილე, არსებობს სხვადასხვა კულტურის მიერ საკუთარი მუსიკალური აზროვნების ერთეულებად დაყოფის მრავალფეროვანი გზები. ერთ-ერთია მსგავსი ერთეულების იზოლირება და მათი გამოყოფა თანმხლები სტილური სუპერსტრუქტურებიდან, ამის გაკეთება კი შესაძლებელია, თუკი გავყვებით მათ მიერ განვლილ გზას დროსა და სივრცეში. ზოგჯერ ეს მოითხოვს შინაარსისა და სტილის ურთიერთობისადმი ყურადღებას.

„მოპარული ნოტი“

როცა მუსიკალურ უნივერსალიებზე ვფიქრობთ, მსოფლიო მუსიკის, როგორც მუსიკათა ერთობლიობის შედარებით კვლევას, რეპერტუარის იდენტობასა და ინდი-

[9] რეჩიტატიული, მეტყველებასთან მიახლოებული (რედ.).

[10] ჩრდილოეთ მკვიდრი ინდიელების ტომი აშშ-სა და კანადაში (რედ.).

[11] ქალაქი უაიომინგის შტატში (რედ.).

ვიდუალურ ნიმუშთა მიმოხილვას ხშირად მივყავართ ხაზგასმულად იმედგამაცრუებელ საკითხამდე. კვლევათა უმეტესობა, რომელთანაც კი ოდესმე, ამა თუ იმ ფორმით ვყოფილვარ დაკავშირებული, ასე თუ ისე, დამოკიდებული იყო მუსიკასა და მის სხვა კომპონენტებს შორის მსგავსების ხარისხობრივ შეფასებაზე. პრაქტიკულად, მუსიკოლოგიის უდიდესი ნაწილი შედგება მოსაზრებისგან, რომ ასეთი ყოვლისმომცველი და სრულყოფილი საზომი არ ასებობს. საკითხი წამოიჭრა კომპოზიტორების, მათ ცხოვრებაში შემოქმედებითი პერიოდებისა და სკოლების შედარებისას; ეს არის ისტორიის პერიოდიზაციისა და მსოფლიოს მუსიკალური რუკის მოწესრიგების საფუძველი. ეს მუსიკალური კრიტიკოსებისთვის მნიშვნელოვანი ბაზაა თანამედროვე სამყაროზე დასაკვირვებლად. ზოგადად, დასავლურ კლასიკურ მუსიკაში. მათ, ვინც აფასებს მუსიკალურ ნაწარმოებსა და მის ადგილს მუსიკალურ თუ სტილურ კონტექსტში, უნდა გაიაზრონ და დაადგინონ, რა ხარისხით იჩენს თავს მასში სიახლე და რითი განსხვავდება იგი იმისგან, საიდანაც ამოიზარდა.

მსგავსებასა და განსხვავებას შორის შეფასების მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად, გასაკვირი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ მუსიკოლოგებს არ შეუქმნიათ გარკვეული სახის ერთეული განსხვავების ხარისხის გამოსახატავად. ამის აღსანიშნავად ჩემმა კოლეგამ, ლორენს გუშმა შემოიღო ტერმინი „სიმი“ (“Sim”). შესანიშნავი იქნებოდა რომ შეგვძლებოდა იმის თქმა, რომ *ბლექფუტისა* და *არაპაჰოს* ინდიელთა მუსიკას შორის განსხვავება არის ერთი „სიმი“, *არაპაჰოსა* და *მინომინს*[12] შორის – სამი, დასავლეთ აფრიკელებსა და ადგილობრივ ამერიკელებს შორის კი – ექვსი, მაშინ, როცა აფრიკელებსა და ევროპელებს შორის მხოლოდ ოთხია; ან, მაგალითად, ბახი და ჰენდელი ერთმანეთისგან დაშორებულნი არიან სამი სიმით, მაგრამ ჰენდელი და ჰაიდნი ოთხ ნახევრით. სინამდვილეში, ამ ზოგადი ტიპის მოსაზრებები, რომელთაც აკლიათ რიცხობრივი კომპონენტი, ხშირად გამოითქმება. მხოლოდ რამდენიმე კვლევა ცდილობს რაოდენობრივი საზომის გამოყენებას, რაც მთავარ ტენდენციას არ გამოხატავს. მუსიკოსებს უამრავი ინტუიციური საშუალება აქვთ განსხვავების ხარისხის დასადგენად, მაგრამ მათი მოსაზრებები, ხშირად, რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ოსკარ ლევანტი (Levant, 1940: 71) მოგვითხრობს შემთხვევაზე, როცა კომპოზიტორი ერიკ კორნგოლდმა, გერშვინის The Man I love -ის[13] მოსმენისას, განაცხადა რომ ეს იყო „მოპარული ნოტი“ სიმღერიდან *Tea for Two*.[14] ლევანტმა ვერ დაინახა უმნიშვნელო მსგავსება ამ ორ სიმღერას შორის, ისევე, როგორც მე, მაგრამ აქ არის საერთო ინტონაციური მასალა. კორნგოლდის მოტივაციაზე ფიქრისას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მას, შესაძლოა, უნდოდა ეჩვენებინა, რომ გერშვინი, როგორც კომპოზიტორი, არც ისე ორიგინალურია; ნებისმიერ შემთხვევაში – იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ორი კომპოზიტორი ნამდვილად არ მიირთმევდა ერთსა და იმავე მუსიკალურ ჩაის – ეს ანეკდოტი გვიჩვენებს, რომ კრიტიკოსების აზრი მსგავსება-განსხვავების შესახებ შეიძლება გახდეს მათი შეფასების საფუძველი.

მსგავსი, მაგრამ ნაკლებად სახალისო შემთხვევაც არსებობდა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში. ვიღაცამ ათი წლის წინ მოისმინა ჩრდილოეთ წყნარი ოკეანის სანაპირო ზოლის ამერიკელ ინდიელთა სიმღერები; შემსრულებლები არ იცნობდნენ ინდიელთა მუსიკას, მაგრამ კარგად იყვნენ გათვითცნობიერებული აღმოსავლეთ აზიის კონკრეტულ ბუდისტურ გალობაში. მსმენელი ამტკიცებდა, რომ „ინდიელთა სიმღერა ჰგავს ბუდისტურ სამგლოვიარო ჰიმნს, რომელიც მონღოლეთის მომთაბარე მოსახლეობაშია

---

[12] ქალაქი უისკონსინის შტატში

[13] *ჩემი საყვარელი კაცი* (რედ.).

[14] *ჩაი ორისათვის*— ვინსენტ უომენსის პოპულარული სიმღერა, რომელსაც სხვადასხვა ინტერპრეტაციით ასრულებენ ცნობილი ამერიკელი შემსრულებლები, მათ შორის, ელა ფიტცჯერალდი.

გავრცელებული“ (Barbeau, 1934: 110; 1962); ბარბიუ ამ მოსაზრებას იყენებს თანამედროვე ადგილობრივი ამერიკული მუსიკის აზიური წარმოშობის დასადასტურებლად. დღეს ეთნომუსიკოლოგები, ღიმილით არწმუნებენ ერთმანეთს, რომ ასეთი უსაფუძვლო განზოგადება ყოვლად წარმოუდგენელია. ისინი ამბობენ, რომ სიმღერები ასე ვერ დაემსგავსებოდნენ ერთმანეთს; მსმენელისთვის ინდიელთა მუსიკა საოცრად ეგზოტიკური იყო. ბარბიუმ დაუფიქრებლად მიამსგავსა ის სხვა ეგზოტიკურ მუსიკას, ან მხოლოდ იმიტომ რომ ძალიან განსხვავდება ევროპული მუსიკისგან, ან მას აღარ ახსოვდა მონღოლური სიმღერა, რომელსაც მრავალი წლის წინ შემთხვევით მოკრა ყური. რა თქმა უნდა, სავსებით შესაძლებელია, ორ მუსიკა შორის გარკვეული მსგავსება იყოს, შემთხვევით ისიც შესაძლებელია, რომ ორი მსგავსი ნიმუში შეგვხვდეს. მსგავსების გამო ორი მუსიკალური სისტემის ერთმანეთთან დაკავშირება დაუსაბუთებელია, მაგრამ ამის გაკეთების სურვილი ასახავს ეთნომუსიკოლოგების ტიპურ ტენდენციას: სხვადასხვა მუსიკის შედარებისას მათთვის მნიშვნელოვანია აღმოაჩინონ მსგავსება და მიანიჭონ მას მნიშვნელობა (ამ ტენდენციას აკრიტიკებს Agawu, 2003)

მსგავსებისა და განსხვავების გაზომვა მუსიკაში

მე-19 საუკუნეში ფართოდ იყო გავრცელებული ევროპული ხალხური სიმღერის შეკრება და ვრცელი კრებულების გამოცემა, რომლებიც მიზნად ისახავდნენ სრულად მოეცვათ სხვადასხვა ფოლკლორული თემისა და ერის რეპერტუარი. შემგროვებლებისა და გამომქვეყნებლების წინაშე სიმღერების გარკვეული პრინციპით დალაგების პრობლემა დადგა. ზოგიერთები აჯგუფებდნენ სიმღერებს შინაარსის მიხედვით, მასალის გამოყენების ან კულტურული კონტექსტიდან გამომდინარე; სხვები ყურადღებას ამახვილებდნენ ტიპოლოგიურ ანალოგებზე, რაც საშუალებას იძლეოდა განელაგებინათ ჰანგები მათი მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით ან გაეერთიანებინათ ისინი გენეტიკური ნათესაობის მიხედვით. საბოლოოდ მივიღეთ მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა, რომელიც განიხილავს ხალხური ჰანგების კლასიფიკაციის საკითხს. პირველ მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენდა რამდენიმე პუბლიკაცია, რომლებიც სხვა თავისებურებებთან ერთად, განსაკუთრებით კი, სათაურის სიგრძით, თავისებურ რეკორდს ამყარებენ. პირველად უნდა აღინიშნოს ოსვალდ კოლერის (Koller, 1902-3) *The Best Method for the Lexical Ordering of Folk and Folklike Songs.*[15] მასში კლასიფიცირებულია სამასი გერმანული ჰანგი, რომლებშიც თითოეული ტონი ციფრითაა აღნიშნული ტონიკიდან ნახევარი ტონებით მისი დაშორების შესაბამისად; ამასთან, ზედა ბგერების აღსანიშნავად არაბული ციფრებია გამოყენებული, ხოლო ქვედასთვის – რომაული. ეს ადეკვატური საძიებო სიაა, თუკი შენ ზუსტად იცი ჰანგი, მაგრამ ის ვერ გამოგადგება, თუკი იცი ჰანგის თუნდაც ძალიან მიახლოებული ვარიანტი. ამის გამო ილმარ კრონმა (Krohn, 1902-3) კიდევ უფრო გრძელი სათაურით უპასუხა: *What (in fact) Is the Best Method for the Lexical Ordering of Folk and Folklike Melodies according to Their Musical, Not Textual, Characteristics?*[16] ის გვთავაზობს სისტემას, რომელიც ამცირებს თითოეული სიმღერის ყოველ ფრაზას ე.წ. “სტიცჰ-მოტიფ”-მდე, [17] ანუ სამ ტონიან მოტივამდე და ანაწევრებს ჰანგებს, პირველად – საწყისი ნოტის, შემდეგ – ფინალურისა და, ბოლოს, – ზუსტად მელოდიის შუაში მდებარე ბგერის ტონიკიდან დაშორების მიხედვით.

ზემოთ აღნიშნული ორი ნაშრომით იწყება ხალხური ჰანგის კლასიფიკაციის ორი

---

15 *ფოლკლორული და ფოლკლორულის მსგავსი სიმღერების ლექსიკური მოწესრიგების საუკეთესო მეთოდი* (რედ.).

16 *რა არის (ფაქტობრივად) ფოლკლორული და ფოლკლორულის მსგავსი სიმღერების ლექსიკური მოწესრიგების საუკეთესო მეთოდი მათი მუსიკალური და არა ტექსტუალური მახასიათებლის მიხედვით?* (რედ.).

17 Stich – სალექსო საზომი, srich-motif- საზომი მოტივი (რედ.).

განშტოების ისტორია, რომელთაგანაც ერთი ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა მარტივი საძიებო სია, ხოლო მეორე, რომელსაც სურდა მიეგნო ნამდვილად მუსიკალური ან, შესაძლოა, გენეტიკური ურთიერთკავშირის იდენტიფიცირების გზისთვის. კრონმა აღიარა საკუთარი მეთოდის ზედმეტი სუბიექტურობა და, ამდენად, მისი არასაიმედობა ინტუიციის კარნახით ერთმანეთთან დაკავშირებული მსგავსი ჰანგების გაერთიანებისას; აქედან გამომდინარე, ის გვთავაზობს ჰანგის კადანსური ბგერების კონფიგურაციას, როგორც დიაგნოზის უფრო საიმედო გზას. როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდება, მექანიკურ მიდგომას ხშირად მოსდევს ან უპირისპირდება მეცნიერის საკუთარი გამოცდილება, როგორც ამას ბარტოკის (Bartok, 1931) შემთხვევაც ადასტურებს: უნგრული ხალხურის სიმღერების თანმიმდევრობის განსასაზღვრად იგი იყენებდა მთელ რიგ კრიტერიუმებს, დალაგებულს მნიშვნელობის კლების ნიშნით – მარცვლების რაოდენობა ტექსტის თითოეულ სტრიქონში, კადანსური ტონების სტრუქტურა და მთლიანი ფორმა. კრიტერიუმების ეს საინტერესო თანმიმდევრობა, რომელიც მართლაც კრებს მსგავს ჰანგებს, შეიძლებოდა მხოლოდ ისეთ ვინმეს შეექმნა, ვინც უკვე იცოდა თუ რომელი ჰანგი იყო მსგავსი და შეეძლო, ex post facto,[18] კრიტერიუმის დადგენა. იგივე კონფიგურაცია ვერ გამოდგება სხვა რეპერტუარისთვის, მაგალითად, ინგლისური ან გერმანული ხალხური სიმღერისთვის, რომელთათვისაც სხვა თავისებურება, მაგალითად, მელოდიური კონტური, შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანი იყოს (Poladian, 1942). 1945 წელს ბარტოკის გარდაცვალების შედეგ, მისმა შრომებმა კლასიფიკაციაში საფუძველი ჩაუყარა უამრავ მეცნიერულ მიღწევას (Elschekova, 1966; Erdely, 1965; უნგრეთის მეცნიერებათა აკადემია, 1992; Jiardanyi, 1962). ხალხური სიმღერის ამერიკელმა მკვლევარმა ბერტრან ჰ. ბრონსონმა, რომელიც სრულიად სხვა მიმართულებით მუშაობდა, პირველმა გამოიყენა კომპიუტერები (Bronson, 1949, 1950, 1951) და გადაწყვიტა, რომ არა რიტმი, ფორმა ან სასიმღერო სტილი, არამედ, უფრო მეტად, მელოდიის ასპექტები – წყობა და კონტური – წარმოადგენდნენ იმ კრიტერიუმებს, რომელთაც მისცეს მას მსგავსი მასალის ერთად დალაგების შესაძლებლობა.

ფაქტობრივად, ჰანგების კლასიფიკაციამ, რომელიც ევროპულ ხალხურ მუსიკაში არც ისე ინტენსიურად გრძელდება, მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში ნოყიერი ნიადაგი ვერ ჰპოვა. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა და მომიჯნავე სფეროები სავსეა გაზომვის მიახლოებითი სისტემებითა და დასკვნებით იმის შესახებ, თუ როგორ ჰგავს ან არ ჰგავს ერთმანეთს ესა თუ ის მუსიკა და ნიმუში. მაინც არც ისე ბევრმა, სულ რამდენიმე, სხვა სფეროში მომუშავე მეცნიერმა წამოაყენა იდეა გაზომვის უფრო ზუსტი სისტემის შესახებ. მოდით, განვიხილოთ რამდენიმე მათგანი. სულ მაკვირვებს, რატომ ხშირად არ იმეორებდნენ მათ.

ადრეულ ეტაპს განეკუთვნება მელვილ ჰერსკოვიცის მიერ „ახალი სამყაროს“ აფრიკული მოსახლეობის სხვადასხვა დიასპორის მუსიკასა და კულტურის სხვა სფეროებში აფრიკანიზმის გავლენის შეფასება. აქ არის მსგავსების ხუთი დონე: „ძალიან, საკმარისად, ნაწილობრივ, მცირე“ და „არ არსებობს“ ანუ „გარკვეული კვალი“. ჰერსკოვიცის ცხრილიდან ნათლად ჩანს (Herskovits, 1945: 14), რომ მუსიკა უფრო მეტად აფრიკულია, კულტურის სხვა სფეროებთან შედარებით. მართლაც, ჰერსკოვიცი „ძალიან აფრიკულს“ უწოდებს გაიანას,[19] ჰაიტის[20] მუსიკას, აფრიკული წარმოშობის

[18] ფაქტის შემდეგ (რედ.).

[19] სუვერენული სახელმწიფო სამხრეთ ამერიკის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში, კარიბის ზღვის სანაპიროზე (რედ.).

[20] კუნძულ ჰაიტის დასავლეთ მესამედზე მდებარე ქვეყანა კუბის აღმოსავლეთით (რედ.).

ბრაზილიურ კულტურას და ტრინიდადისა[21] და იამაიკის[22] ნაწილს; დანარჩენს კი, შეერთებული შტატების ჩრდილოეთ ნაწილის ჩათვლით, მიაკუთვნებს „საკმარისად აფრიკულს“. ამდენად, მუსიკალური განსხვავებულობა, ძირითადად, ორი კატეგორიითაა შემოფარგლული. საოცარია, რომ ჰერსკოვიცი არც კი ცდილობს განაცალკევოს, მაგალითად, კუბა – ამერიკის შეერთებული შტატებიდან. საინტერესოა ისიც, რომ ყველა ამ კულტურაში მუსიკა ყველაზე აფრიკულია, ვიდრე ფოლკლორი და მაგიური რიტუალები, რელიგია – ნაკლებ აფრიკულია, ხოლო ტექნოლოგია და ეკონომიკა ყველაზე ნაკლებად ავლენს კავშირს აფრიკულთან. შესაძლოა, ჰერსკოვიცმა ხელიდან გაუშვა მუსიკის ელემენტებად დაყოფის შანსი (რის საშუალებასაც თავად მუსიკა იძლეოდა), მაგრამ ის კი ეჭვგარეშეა, რომ განზოგადებულ აფრიკულ მოდელზე დაყრდნობით მან პირველმა განიხილა შედარებითი მეთოდით მუსიკალური რეპერტუარისა და კულტურის სფეროების განხილვა. მან წარმატებით გაართვა თავი ადრეული კვლევებისთვის დამახასიათებელ აბსოლუტურად განზოგადებულ და ხშირად სენტიმენტურ მიდგომას.

გასაკვირი არ არის, რომ ზოგიერთი ინოვაციური მცდელობა ჰერსკოვიცის სახელს არ უკავშირდება. ერთ-ერთი ყველაზე კომპლექსური და რთული იყო რიჰარდ უოტერმანის შრომა აფრიკული, აფრო-ამერიკული და ევროპული მუსიკის შედარების შესახებ (Waterman, 1952; გაკრიტიკებულია C. Waterman მიერ წიგნში: Nettl & Bohlman, 1991). მან მოგვიანებით უდიდესი გავლენა მოახდინა (თუმცა თავად ავტორს აზრადაც არ ჰქონია მსგავსი სირთულის კვლევის შექმნა) კულტურის ცვლილებათა ჭრილში მუსიკის კვლევებისადმი მიძღვნილ შრომებზე. მისი მიზანი იყო აეხსნა, რატომ გაიფურჩქნა აფრიკული წარმოშობის მუსიკა დასავლეთის კულტურის კონტექსტში. უოტერმანმა უბრალოდ თქვა, რომ აფრიკულ და დასავლურ მუსიკას ბევრი საერთი ნიშანი აქვთ და დასკვნების გასაკეთებლად დაგვიტოვა მათი ორმხრივად თვალშისაცემი განსხვავებულობა სხვა მუსიკისგან. მერიამი (Merriam, 1956), რომელიც ორივეს სტუდენტი იყო – ჰერსკოვიცისაც და უოტერმანისაც, – კიდევ უფრო შორს წავიდა და ადგილობრივ ამერიკულ მუსიკასთან მიმართებით ამტკიცებდა, რომ ამერიკული მუსიკა უფრო შორს იყო აფრიკულისგან და შედარებით ნაკლები შეხების წერტილი ჰქონდა მასთან, ვიდრე თავად აფრიკულ და ევროპულ მუსიკას ერთმანეთთან. ბოლო დროის გამოკვლევათა დიდი უმრავლესობა, რომლებიც ეხება კარიბის ზღვის სინკრეტულ მუსიკას (Averill, 1997, Guilbault, 1993, Moore, 1997) ამ ტიპის სტილურ საზომს მიიჩნევს დამხმარედ საკუთარ ინტერპრეტაციებში.

მთავარი გარდატეხა დიდი რაოდენობის მუსიკალური მასალის მსგავსების შეფასებაში დაკავშირებულია ალან ლომაქსის სახელთან, რამაც გამოხატულება ჰპოვა ხშირად ხსენებულ გონებამახვილურ კანტომეტრულ პროექტში (Lomax, 1968: 80-105). მისი მიდგომა შეიძლება სადავო იყოს და კრიტიკასაც იმსახურებდეს, თუმცა დადასტურდა ის, რაც ისედაც ფართო ვარაუდის საგანს წარმოადგენდა. მისი შეფასების კრიტერიუმი ითვალისწინებდა საშემსრულებლო პრაქტიკისა და სასიმღერო სტილის უპირატესობას. ზოგიერთი დასკვნა კი, მართლაც, განცვიფრებას იწვევს: მაგალითად, ოკეანია შინაგანად ნაკლებ ჰომოგენურია, ვიდრე აფრიკა; ეს უკანასკნელი საოცარი მთლიანობით გამოირჩევა, მაგრამ აკლია ევროპული წმინდა ჰომოგენობა – ცოტა საკვირველია, რადგან ლომაქსი (1959) მკვეთრად მიჯნავს და განასხვავებს ევროპის ზოგიერთ მხარეს. რთულია მთელი რიგი დასკვნების გაზიარება, მათი კატეგორიულობიდან გამომდინარე. დასკვნათა დიდი ნაწილი ეხება მუსიკალური სტილისა და კულტურის ტიპის ურთიერთმიმართებას.

ზოგიერთ ადრეულ, ნაკლებ რთულ და სრულყოფილ სტატისტიკურ კვლევას

---

[21] ვენესუელის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მდებარე ტრინიდადისა და ტაბაგოს კუნძულებზე ამავე სახელწოდების სახელმწიფო (რედ.).

[22] კუნძულოვანი სახელმწიფო კარიბის ზღვის აუზში, კუბის სამხრეთით (რედ.).

კვლავ მივყავართ ჰერსკოვიცის გავლენამდე. თუმცა დენსმორისა (Densmore, 1929b) და კოლინსკის (Kolinski, 1936) ნაშრომები გვევლინებიან ღირსეულ წინამორბედებად. ლ. ფრიმანისა და მერიამის (Freeman & Merriam, 1956) შრომები წარმოადგენენ ორი აფრო-ამერიკული რეპერტუარის (*კეტუს* კულტის სიმღერები ბრაზილიიდან და რადას კულტის სიმღერები ტრინიდადიდან) ინტერვალური სიხშირეების მკაცრად კონტროლირებად ადრეულ შეფასებას, „დისკრიმინანტული (განმასხვავებელი) ფუნქციის“ ტექნიკა გამოყენებული იყო იმისათვის, რომ გამოევლინა განსხვავება და განესაზღვრა, თუ რამდენად ჰქონდა შანსი ახლად გაანალიზებულ სიმღერას მოხვედრილიყო ამ ან სხვა რეპერტუარში. ავტორებმა ბევრი იშრომეს იმისათვის, რომ ეჩვენებინათ, თუ რამდენად განსხვავავევებული ან მსგავსი არიან ამ ჯგუფების სიმღერები ერთმანეთისგან, რაც ნიშნავს ამ კონკრეტული პრობლემის არსში გარკვევას. ფორმალური სტატისტიკა, ასევე, გამოიყენებოდა კეილის მიერ (Keil, 1966). იგი სხვადასხვა დროს მერიამის სტუდენტი იყო და სრულიად სხვა პრობლემის კვლევისას აითვისა „მუსიკათა“ გარკვეული მოცულობა, რომელიც ამერიკელი სტუდენტების ჯგუფმა აღიქვა, როგორც ერთმანეთისგან განსხვავებული. ფსიქოლოგიის სემანტიკური დიფერენციაციული ტექნიკის გამოყენებით, ეს კვლევა ადარებს ერთმანეთს ოთხ ინდურ რაგასა და ჯაზისა და ბახის მუსიკის შერჩეულ ფრაგმენტებს. შედეგები ასახავდა არა ფართო სტილური განსხვავებების ინტერპრეტაციას, არამედ რამდენიმე სპეციფიკური მთლიანობის პარალელურ აღქმას – მაგალითად, მოქნილობიდან – სიხისტემდე, სითბოდან – სიგრილემდე. ეს ნაშრომი მაგალითად იმიტომ მოვიტანე, რომ ის წარმოადგენს ადრეულ მცდელობას, შედარების გზით გვაჩვენოს, როგორ აღიქმება სხვადასხვა მუსიკის განსხვავებულობა, ყოველ შემთხვევაში, მსმენელის სპეციფიკური ჯგუფის მიერ.

მუსიკალური მსგავსებისა და განსხვავებულობის ხარისხის შეფასების საკითხი და მისი გენეტიკურ ურთიერთობებთან მიმართება ყოველთვის უხერხული თემა იყო მუსიკოლოგებისა და ეთნომუსიკოლოგებისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სასიამოვნო არ იყო, იმას, ვინც ჩაწერაზე რუდიმენტული ტექნიკით მუშაობდა, ბევრი მიმდევარი არ გამოსჩენია. მუსიკის რეალურ სამყაროში, გლობალიზაციისა და ტექნოლოგიის დომინირების ეპოქაში, ნაწარმოებთა გაზომვა იგივეობის ხარისხით, იმის დადგენა, არის თუ არა შემთხვევითი მსგავსება ან „მოპარული ნოტის“ საკითხი, ინეტელექტუალური საკუთრების განხილვის მთავარი თემა გახდა. ზოგიერთმა ეთნომუსიკოლოგმა ექსპერტის რანგში მოუწოდა კიდეც ამ თეორიისა და მეთოდის დამკვიდრებისკენ. მსგავსმა შეფასებებმა, შესაძლოა, აგრეთვე, გააღრმავოს ეთნომუსიკოლოგთა ინტერესი სხვადასხვა მუსიკისა და და იმ მუსიკოსების დაცვის მიმართ, რომელთა შემოქმედებასაც ისინი სწავლობენ (Frith, 1993; McCann, 2001).

ეთნომუსიკოლოგთა შეშფოთების მიუხედავად, 1985 წლიდან სტილისა და შინაარსის კავშირის განსაზღვრის ფორმალური მცდელობები წარმატებით არ დაგვირგვინებულა. ამის მიუხედავად, მიმაჩნია, რომ მუსიკალური აზროვნების ერთეულების ურთიერთმიმართების განსაზღვრის მცდელობა, იმის კვლევა, თუ რამდენად გვაძლევენ ისინი საშუალებას სრულად გავერკვეთ საკითხის არსში, სიმღერის გენეზისის ჩათვლით და გამოვიყენოთ ისინი ხასიათის, სტილისა და რეპერტუარის გენეზისის აღმოჩენისათვის, კვლავაც საშურ საქმედ რჩება.

9

ვაშლები, ფორთოხლები და მოდელი T[1]
შედარება და შედარებითი კვლევა

ჯერ ისევ შედარებითი მუსიკოლოგები ვართ?

ასპარეზზე 1900 წლამდე გამოვედით და თავს „შედარებით მუსიკოლოგებს“ ვეძახდით. პირველ თავში, ეთნომუსიკოლოგიის ჩემეული განსაზღვრების პირველ წინადადებაში ვამტკიცებდი, რომ ეს არის ნებისმიერი მუსიკის კვლევა შედარებითი პერსპექტივიდან, რომელიც ნებისმიერ მუსიკას მსოფლიო მუსიკის ნაწილად განიხილავს. მაშ, ეთნომუსიკოლოგია კვლავაც ფუნდამენტურად „შედარებითი“ დისციპლინაა? ეს საკითხი ერთ-ერთია ჩვენს მუდმივ დებატებში. ეთიკურია თუ არა ინტერკულტურული შედარება? მართებული მაინც თუ არის? საზოგადოდ, შედარების ცნების ზეგავლენა და შედარებითი საქმიანობის მნიშვნელობა, რაც ათწლეულების განმავლობაში თანდათანობით შემცირდა, აღმავალი და დაღმავალი პერიოდებით ხასიათდება.

ერთი მაგალითი პირადი გამოცდილებიდან: 1953 წელს სტუდენტების ჯგუფისთვის უნდა წარმედგინა მკვიდრი ამერიკული მუსიკალური სტილების პანორამა რამდენიმე ნიმუშთან ერთად. ჩანაწერები ადვილად ხელმისაწვდომი სულაც არ იყო, მაგრამ ჩემს ხელთ არსებული ჩანაწერების შედარება მაინც ვცადე და გავაოცე ჩემი სტუდენტები სტილების საინტერესო მრავალფეროვნებით, როცა ვუჩვენე, რომ მკვეთრი დაღმავალი კონტური პრერიების მცხოვრებლების სიმღერებს ახასიათებს, „აღმასვლა“ (აღმავალი ფრაზა შუაშია) ტიპური იყო სამხრეთ-დასავლეთის *იუმანზე*[2] მოსაუბრე ხალხის სიმღერებში, ხოლო ანტიფონური სიმღერები სამხრეთ-აღმოსავლეთის ხალხებში იყო გავრცელებული. მიუხედავად იმისა, რომ მათ, საუკეთესო შემთხვევაში, პრერიების ხალხების რამდენიმე სიმღერა თუ ჰქონდათ მოსმენილი, ეს სავარჯიშო ყოველგვარი ეჭვის გარეშე მიიღეს, რადგან მათთვის ნათელი იყო, რომ სავარჯიშოს მიზანი, უბრალოდ, იმ მრავალფეროვნების გამოვლენა იყო, რომელმაც ისინი გააოცა თავისი მნიშვნელობით და რომლის ილუსტრირებაც მხოლოდ შედარების მეშვეობით შეიძლებოდა.

ოცდახუთი წლის შემდეგ იმავეს გაკეთება ვცადე უფრო ინფორმირებული და განათლებული სტუდენტების ჯგუფთან, რომლებსაც გაცილებით მეტი ადგილობრივი ამერიკული მუსიკა ჰქონდათ მოსმენილი. მათ განსხვავებული პოზიციებიდან ეჭვი შეიტანეს შედარების მიზნებში, უნდოდათ გაეგოთ, თუ რა მართებულ დასკვნებს გამო-

[1] Ford Model T – ფორდის საავტომობილო კომპანიის მოდელი, რომელმაც „მსოფლიო ბორბლებზე შეაყენა“. აქ მოტანილია, როგორც შეუდარებელი საგნების შედარების მაგალითი (რედ.).

[2] ამერიკის მკვიდრი ინდიელები, ცხოვრობენ მდინარე კოლორადოს ხეობასა და კალიფორნიაში (რედ.).

ვიტანდით, განსხვავებებს ვეძებდით თუ მსგავსებებს, გვქონდა თუ არა ადეკვატური ნიმუშები, ერთი და იმავე ისტორიული პერიოდის შესახებ ვსაუბრობდით თუ არა. მათ გააკრიტიკეს ის პარამეტრები, რომელთა საფუძველზეც ჩატარდა შედარება და დაინტერესდნენ იმით, იყო თუ არა ოცდაათი ნიმუშის შედარებითი ანალიზი შესაფერისი გზა იმისათვის, რომ ზოგადი წარმოდგენა შექმნოდათ ამ მუსიკაზე. მათ ეეჭვებოდათ, რომ შეიძლებოდა შეგვედარებინა ის, რასაც მათ „ვაშლები“ და „ფორთოხლები“ უწოდეს.

შემდეგ, ასევე, ოცდახუთი წლის და ჩემი პირველი მცდელობიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგ, სტუდენტების ასეთივე ჯგუფი ისევ უფრო კეთილგანწყობილი აღმოჩნდა შედარების მიმართ: მათ, ასევე, აინტერესებდათ, თუ რა მიმართება არსებობდა ადგილობრივ ამერიკულ მუსიკასა და ცენტრალური აზიის, სამხრეთ ამერიკისა და ადგილობრივ ავსტრალიურ მუსიკას შორის. კიდევ ათი წლით წავიწიოთ წინ, 2013 წლისკენ, როცა შევხვდი სტუდენტებს, რომელთა მოქმედება ეყრდნობოდა იმ შეხედულებას, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკა, როგორც გეოგრაფიული რეგიონები, დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან. მათ ნეიტრალური პოზიცია აირჩიეს და მიიჩნევდნენ, რომ სხვადასხვა მუსიკის შედარება შეიძლება საინტერესო იყოს სპეციფიკური მიგნებების და არა რაიმე ფართო თეორიული დასკვნების თვალსაზრისით.

ჩემი გამოცდილება მიბიძგებს დავეთანხმო ალან მერიამის (Merriam, 1977a) სტატიას, რომელშიც მოკლედ მოხაზულია ამ სფეროს განსაზღვრებების ისტორია. იგი ამტკიცებს, რომ არსებობდა ეთნომუსიკოლოგიის, როგორც, ძირითადად, შედარების სფეროს გააზრებიდან ახალ მიდგომაზე გადასვლის თანმიმდევრული ტენდენცია, რომელიც აკრიტიკებდა, თავიდან იცილებდა და იქვემდებარებდა შედარებით კვლევას. გვიდო ადლერის დაწყებულ საქმეს (Adler, 1885: 14), რომელმაც მუსიკის შესახებ მეცნიერებათა სისტემატიზებისას თავად მუსიკოლოგიის დარგის მიზანი განმარტა, როგორც მსოფლიო მუსიკის დაჯგუფება და კლასიფიკაცია შედარების გზით. მერიამი განაგრძობს ჰუდის (Hood, 1963: 233, AApel, 1969: 299) ციტირებით, რომ შედარება ნაადრევია, სანამ ხელთ არ გვექნება მუსიკალური სისტემების დამაკმაყოფილებლად ზუსტი აღწერები. ის, ასევე, იმოწმებს მეიერს (Meyer, 1960: 49-50) და ბლექინგს (Blacking, 1966: 218), რომლებსაც სწამდათ, რომ შედარებამ შედეგად შეიძლება მოიტანოს მსგავსებებისა და განსხვავებების მცდარი ინტერპრეტაციები. უახლოეს წარსულში მეცნიერები ორ ბანაკად გაიყვნენ: ერთნი უფრო მეტად შედარებითი კვლევით ინტერესდებიან, მეორენი კი მას უსარგებლოდ მიიჩნევენ. ასე რომ, ჩვენ ხშირად ვხვდებით (მაგალითად, სადისკუსიო ინტერნეტ-ჯგუფებში) სტუდენტებს, რომლებიც გვეკითხებიან, მუსიკის ესა თუ ის სახე ან ქცევა, რომელსაც ერთ კულტურაში ვხვდებით, არის თუ არა გავრცელებული სხვაგანაც. ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ უახლესი ეთნომუსიკოლოგიური პუბლიკაციების უდიდესი უმრავლესობა ვერანაირად ვერ ჩაითვლება ინტერკულტურულ შედარებით კვლევად. მიუხედავად იმისა, ეთნომუსიკოლოგია, პრინციპში, შედარებითი კვლევების სფეროა თუ არა, უეჭველია, რომ შედარების ბუნება და მისი როლი ყოველთვის იყო და არის ცენტრალური საკითხი. ეს საკითხები არაერთხელ წამოიჭრება ამ ესეებში, სპეციფიკურ კონტექსტებში და აქ ამ საკითხის მხოლოდ ზოგადი მიმოხილვით შემოვიფარგლები.

რა თქმა უნდა, შედარების ცნება პრობლემატურია. იმის აღნიშვნა, რომ ორი საგანი რაღაც ერთი მიმართებით მსგავსია, არ გულისხმობს, რომ ისინი სხვა მიმართებებითაც მსგავსია, წარმოშობილია ერთი და იმავე წყაროდან ან ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვთ. არსებობს რამდენიმე მიმართება, რომლითაც შეუძლებელია ადამიანის რაიმე ორი ქმნილების რეალური შედარება. მაგრამ, მოდით, პრაქტიკულები ვიყოთ. ვაშლისა და T ფორდ მოდელის შედარება არც თუ ისე ბევრ რამეს მიგვაგნებინებს, გარდა იმისა, რომ ორივე შეიძლება დაზიანდეს. ვაშლი და ფორთოხალი მსგავსია მნიშ-

ვნელოვანი მიმართებებით. ჯონათანებისა და მაკინტოშების[3] შედარება ნამდვილად მოგვაწვდის მნიშვნელოვან ინფორმაციას ვაშლების, როგორც ჯიშის თაობაზე. ორი უგემრიელესი ოქროსფერი ვაშლის შედარებით ამას ვერ მივაღწევთ. ის, თუ რა სახის საგნების შედარების უფლება გვაქვს, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რის აღმოჩენას ვცდილობთ – ხელოვნურად თუ ბუნებრივად აღმოცენებული ხეხილის ბუნების გარკვევას, ვაშლის ბუნებისა თუ გემრიელი ვაშლის ზოგად ,დახასიათებას.

ტერმინ „შედარებითის“ ისტორიას და ეთნომუსიკოლოგიაში შედარების ისტორიას, რეალურად, საკუთარი გზები აქვთ. საქმე ისაა, რომ თავდაპირველად „შედარებითი“ და უფრო მეტად მისი გერმანული შესატყვისი *vergleichende* იმდენად შედარების პროცესს კი არ აღნიშნავდა, რამდენადაც უფრო კოდური სიტყვა იყო „ინტერკულტურულისათვის“, იმ სფეროებისათვის, რომლებიც დასავლური კულტურის მიღმა გახედვას ცდილობდნენ. რა თქმა უნდა, ფაქტი, რომ „შედარებითი“ აღმოჩნდა ის სიტყვა, რომელზეც შეაჩერეს არჩევანი, გვიჩვენებს, რომ შედარებითი პერსპექტივა საჭირო იყო. მაგრამ თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ჩვენს სფეროში ადრეულ წლებში მოღვაწე მეცნიერები დროს იმაში კარგავდნენ, რომ ისხდნენ და, ფარული ზრახვებით შეპყრობილები, შედარებებს ატარებდნენ, სისულელეა.

საქმე ისაა, შეგვიძლია თუ არა ვიპოვოთ სისტემატური, მარტივი და სანდო გზები შედარების ჩასატარებლად და, თუ ამას გავაკეთებთ, ჩავთვლით თუ არა, რომ ეს ყველაფერი ღირდა ძალისხმევად. რეალურად, ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში თითქმის არ გვხვდება კამათი შედარებითი მეთოდის თაობაზე. მრავალი გამოკვლევა, რომელშიც გამოყენებულია შედარება, ამას იმპლიციტურად, ფარულად უფრო აკეთებს, ვიდრე ექსპლიციტურად, ღიად, ხოლო შედარებითი კვლევის საფუძველზე გამოტანილ დასკვნებს სერიოზული შეზღუდვები ახასიათებს.

შედარებითი კვლევის გამოსადეგობა და სოციალურად და ინტელექტუალურად მისი მიღება რამდენიმე შეკითხვას ემყარება. რა არის შედარების მიზანი: უამრავი განსხვავებული მონაცემის სისტემატური ფორმულირების მოსახერხებელი მეთოდის უზრუნველყოფა თუ ისტორიის რეკონსტრუირება; ან იქნებ, მან შესაძლებელი უნდა გახადოს საზოგადოებისა და მუსიკის ბუნების ინტერპრეტაციები ან ამა თუ იმ ტიპის ფართო კორელაციები უნდა ნათელყოს, ანდა იქნებ მან სოციალური უთანასწორობა უნდა გამოავლინოს ან ესთეტიკური მსჯელობები გაამართლოს? მოდით, ცოტა უფრო ღრმად ჩავხედოთ შედარების საკმაოდ ჩახლართულ ისტორიას ეთნომუსიკოლოგიაში. ეს ისტორია, რომელიც აღწერილია ვიორას მცირე მოცულობის, მაგრამ დიდი მნიშვნელობის მქონე წიგნში (Wiora, 1975) და მოგვიანებით, ასევე, ა. სიგერის ნაშრომში (წიგნში: Nettl & Bolhman, 1991: Myer, 1992; Nettl 2010: 70–92; McLean, 2006: 39–51), მოიცავს ყურადღებით ჩატარებულ გამორჩეულ კვლევებს, რომელთა კრიტერიუმები, მეთოდი და მიზანი ნათლად იყო ჩამოყალიბებული; ასევე, უბრალოდ, კაპრიზის გამო ჩატარებულ ცალკეულ შემთხვევით და უსაფუძვლო შედარებებს. ეთნომუსიკოლოგები მხოლოდ დროდადრო განიხილავდნენ შედარებას საკუთარი კვლევის მთავარ ფოკუსად, თუმცა, გარკვეული ზომით, ეთნომუსიკოლოგიის ადრეული პერიოდი, მე-20 საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით, ხასიათდება თუ სისტემატურად კონტროლირებადი არა, ზოგადი შედარებითი მიდგომით მაინც. მოდით, ამას შედარებითი ელფერი ვუწოდოთ – განსხვავებით არაევროპული მუსიკის შემსწავლელი ზოგიერთი კლასიკოსისაგან ჩვენს პრე-ისტორიაში, როგორებიცაა ამიოტი (Amiot, 1779), კიესეუეტერი (Kiesewetter, 1842) და ვილოტო (Villoteau, 1809), რომლებიც საკუთარი კვლევის საგნებს განსაკუთრებული ენთუზიაზმით ეპყრობიან. ადლერის 1885 წლის კლასიკურ ნაშრომში შედარება, როგორც ჩანს, არსებითია, უბრალოდ, იმისათვის, რომ უჩვენოს თუ „რა არის ამას იქეთ“. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ჰორნბოსტელი მაინცადამაინც არ იყო გატაცებუ-

[3] ვაშლის ჯიშები (რედ.).

ლი შედარებით, როგორც ასეთით, თუმცა მან მაინც ჩაატარა გამოკვლევების მთელი სერია, რომელიც მსოფლიოს მრავალ კუთხეს მოიცავდა და ყველას ერთი ანალიტიკური მეთოდით განიხილავდა. მისი კარიერა, რომელიც ხუთი კონტინენტის მუსიკის კვლევას მოიცავდა, თვითონ წარმოადგენს ვარჯიშს რაღაც სახის შედარებითი მეთოდის გამოყენებაში. მოგვიანებით, ჰორნბოსტელის წრეში ჩამოყალიბებული მეცნიერები, ასევე, ინარჩუნებდნენ ინტერესს შედარებითი კვლევის მიმართ (Bingham, 1914). მაგალითად, ჯორჯ ჰერცოგის დისერტაციაში (Herzog, 1936a) მოცემულია *პიმას* და *პუებლოს* მუსიკის შედარება, შინჰანის დისერტაციაში (Schinhan, 1937) – *იუროკის*[4] და *პაპაგოს* მუსიკის შედარებაა, ხოლო ჰელენ რობერტსი გვაწვდის სტილებისა და ინსტრუმენტების შედარებას ჩრდილო ამერიკის ინდიელთა კულტურულ არეალში (Roberts, 1936). შედარებებითაა გაჯერებული კურტ ზაქსის მრავალი ნაშრომი (Sachs, 1953, 1962). თუმცა ვივარაუდებდი, რომ ზოგიერთი ამ შედარებებიდან გარეშე დამკვირებლების დასამშვიდებლად ჩატარდა, რომლებიც თვლიდნენ, რომ შესწავლილი მუსიკა მცირე შინაგანი ღირებულების მატარებელი იყო. ასე, მაგალითად, ჰერცოგი (1936a), საკუთარი ნაშრომის სათაურის მიუხედავად, უბრალოდ, თავისი ორი სტილური ჯგუფის (*პიმა* და *პუებლო*) აღწერას გვაწვდის, რასაც ორიოდე გვერდზე, თითქოს საშინაო დავალებას ასრულებდა, მოკრძალებული და აშკარად ნაძალადევი შედარებითი დებულებები დაურთო.

ადრეული პერიოდის ეთნომუსიკოლოგეების შედარებითი მიდგომა იმავე პერიოდის ანთროპოლოგების შედარებით მიდგომასთან ერთად ვითარდებოდა. დაახლოებით 1900 წლისთვის ანთროპოლოგების შედარებების მიზანი, როგორც ჩანს, პირველ ყოვლისა, იყო ისტორიის რეკონსტრუირება და რაღაც შედარებითი მეთოდის ცნებამ, მიუხედავად იმისა, რომ წესიერად განსაზღვრულიც კი არ იყო, ლიტერატურაში ღრმად გაიდგა ფესვი. შედარებითი ანთროპოლოგიური კვლევის ისტორიის მნიშვნელოვან დახასიათებაში ოსკარ ლევისმა ძალიან მარტივად განაცხადა „ანთროპოლოგიური ნაშრომების უმრავლესობა შედარებებს შეიცავს“ (Lewis, 1956: 260), რაც შეიძლება ითქვას ეთნომუსიკოლოგიური ნაშრომების მიმართაც. ლევისმა განიხილა 1950 და 1954 წლების შუალედში გამოქვეყნებული 228 კვლევა, რომლებიც გვაწვდიან მრავალი სახის ინტერკულტურულ და ინტრაკულტურულ შედარებებს. თუმცა, ალბათ, ადრეული ეთნომუსიკოლოგიის მიერ უეჭველად მცირე რაოდენობის ფაქტობრივ ნიმუშების საფუძველზე გაკეთებული ფართო შედარებებისა და განზოგადოებების გამო იყო, რომ შემდგომი პერიოდის მეცნიერები თავს იკავებდნენ შედარებითი მეთოდის გამოყენებისაგან.

უხეშად რომ ვთქვათ, მე-20 საუკუნის შუა წლებში პარტიკულარიზმის პერიოდი დადგა. გაფართოებული და ეფექტური საველე კვლევის უფრო დიდი შესაძლებლობებით წაქეზებული ტიპური ეთნომუსიკოლოგი უფრო მეტად ჩაუღრმავდა ერთ კულტურას. უფრო ხანგრძლივი დაკვირვების ქვეშ ყოფნამ თანდათანობით წარმოშვა პატივისცემა არადასავლური, განსაკუთრებით კი, აზიური ცივილიზაციების მუსიკის შინაგანი ღირებულების მიმართ, რომელიც შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში დაკმაყოფილდეს, თუ მთელი ცხოვრება ერთ კულტურას ვუერთგულებთ. ხოლო ამ ტიპის კვლევამ გვიჩვენა, რომ, გარკვეული ასპექტებით, მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის შედარება, მართლაც, შეუძლებელია. ჩვენ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ორი ან მეტი მუსიკის ის ელემენტები, რომლებიც თავისი არსით მსგავსია, მაგრამ ყველა მუსიკას, ასევე, აქვს ელემენტები, რომლებიც იმდენად განსხვავებულია, რომ სხვა მუსიკასთან შედარებას მეთოდოლოგიური და კონცეპტუალური სირთულე ახლავს. ჰორნბოსტელისა და მისი სკოლის მიერ დამკვიდრებული შედარებითი ტექნიკა – ტონებისა და ინტერვალების დათვლა ბგერათრიგებში, რიტმული ერთეულების ტიპოლოგიების მოწოდება და ა.შ. – მხოლოდ ამას სჯერდებოდა. ნათელი გახდა, რომ თითოეული მუსიკა იმ თეორიული

[4] ინდიელთა ტომი წყნარი ოკეანის სანაპიროზე, კალიფორნიაში (რედ.).

სისტემის ენითაც უნდა შევისწავლოთ, რომელსაც მისი მშობლიური კულტურა გვაწვდის ამისათვის – იქნება ეს დეტალურად ჩამოყალიბებული წერილობითი სისტემა თუ სისტემა, რომელიც ინტერვიუდან და ანალიზიდან უნდა გამოვიყვანოთ; და რომ მუსიკალური ქცევა უნდა შევისწავლით მისი წარმომშობი კულტურისათვის მიშვნელოვანი ღირებულებითი სტრუქტურის ტერმინებით. ასე რომ, 1940 წლის შემდგომი ეთნომუსიკოლოგია შედარებითი კვლევის მიმართ ინტერესის აშკარა შესუსტებით ხასიათდება. თუმცა, დაახლოებით, ორმოცი წლის შემდეგ, მან კვლავ წამოსწია თავი და 2000 წლისათვის ნათელი გახდა, რომ ის კვლავ აქაა, თუმც კი ექსპლიციტური (დეტალური) მეთოდოლოგიის და, როგორც წესი, დასახელების გარეშე.

ანთროპოლოგიამ, რომელმაც, ეთნომუსიკოლოგიისთვის ბევრჯერ შეასრულა მოდელის როლი და ათი-ოცი წლით წინ უსწრებდა მას მიდგომებისა და მეთოდის თვალსაზრისით, მსგავსი ისტორია გაიარა. დისციპლინამ, რომელიც მე-19 საუკუნეში და მე-20-ის დასაწყისში წარმატებას შედარების წყალობით მიაღწია, განსაკუთრებით, თუ საქმე ისტორიული პროცესების თეორიულ განსაზღვრებას ეხებოდა, 1900-იან წლებში დაიწყო მოძრაობა სპეციალიზებული ეთნოგრაფიის მიმართულებით. თუმცა 1950-იანი წლების შუა ხანებში და, უფრო მეტად კი, მოგვიანებით, მან კვლავ დაიწყო შედარებითი მიდგომის აქცენტირება, რასაც მოწმობს განახლებული ყურადღება შედარებითი კვლევისადმი. ეს აშკარაა როგორც ამ სფეროსთან დაკავშირებულ ზოგიერთ უახლეს მიმოხილვაში (Beteille გამოცემაში: Ingold, 1994: 1010–39; Keesing, 1976; Naroll & Kohen, 1973) ისე შედარებითი მეთოდის დადებითი და უარყოფითი მხარეებისადმი მიძღვნილ სპეციალიზებულ ლიტერატურაში (Sarana, 1975). მეორე მხრივ, ზოგიერთი ძირითადი თეორიული ნაშრომი, რომელიც 1980 წლის შემდგომ პერიოდში შეიქმნა და რომელშიც უეჭველადაა მიჩნეული, რომ სამყაროს ვსწავლობთ დაკვირვებაში მოცემული სხვადასხვა ფენომენების შედარების გზით (Geertz, 2000: 251), არ გვაწვდის ზოგად მეთოდოლოგიას. 2000 წლის შემდეგ კი ანთროპოლოგები, როგორც ჩანს, ინდივიდუალური სიტუაციების გამოკვლევაზე უფრო არიან კონცენტრირებული და მათ სოციოლოგიური თეორიის სხვადასხვა პერსპექტივიდან განიხილავენ.

წარსულის რამდენიმე შედარებითი კვლევა

მაშ ასე, თუკი შედარებას, როგორც ცნებას, ტალღისებური ისტორია აქვს, რა სახის შედარებით კვლევებში იყვნენ ჩართული ეთნომუსიკოლოგები? ნება მიბოძეთ, უფრო დეტალურად შევეხო ნაშრომების რამდენიმე კრებულს თუ ტიპს – პროექტებს, რომლებსაც შეიძლება ჯგუფი ვუწოდოთ და რომლებშიც შედარების ტექნიკა იყო ფუნდამენტური. აი, როგორი იყო მათი ზოგიერთი მიზანი:

1. *მუსიკალური სტილის აღწერის მეთოდის მოძიება, რომელიც ხელს უწყობს სტილების შედარებას.* ინდივიდუალური რეპერტუარების ბევრმა ადრეულმა კვლევამ დაამკვიდრა სტილური აღწერის მეთოდი, რომელიც შესაძლებელს და მოსახერხებელს გახდიდა შედარებას. ის, რასაც ზოგჯერ „ჰორნბოსტელის პარადიგმას“ უწოდებენ, გულისხმობს ფოკუსირებას სკალარულ სტრუქტურებსა[5] და სიმაღლებრივ მიმართებებზე, აგრეთვე, ყურადღების გამახვილებას სიმღერის სტილსა და ტონის შეფერილობაზე. როგორც ჩანს, ეს პარადიგმა, ნაწილობრივ, მუსიკის აღწერისადმი იმ მიდგომის დასამკვიდრებლად განვითარდა, რომელსაც შეეძლო შედარებითი მეთოდი გაეძლიერებინა. ჰორნბოსტელის მიდგომას ასწავლიდა, თუმცა მხოლოდ იშვიათად იყენებდა ჯორჯ ჰერცოგი, რაც გარკვეული აზრით, საფუძველია შედარებითი აღწერების სისტემებისათვის, რომლებიც 1950 წლის შემდეგ განავითარეს კოლინსკიმ და ალან ლომაქსმა 1960-70-იანი წლების კანტომეტრული პროექტებისათვის (Lomax, 1968,1976). ეს კვ-

[5] რეალური რიცხვითი სიდიდის მქონე სტრუქტურა, რომელსაც აქვს მხოლოდ მნიშვნელობა და არ აქვს მიმართულება (რედ.).

ლევები წარმოადგენს გარკვეული სახის მაღალ საფეხურს ფართომასშტაბიან შედარებით კვლევებში და მათ, უფრო სპეციფიკური ისტორიული მიზნებით, ალან ლომაქსის მოსწავლე ვიქტორ გრაუერი იყენებდა (Grauer, 2006, 2011).

მუსიკალური სტილების შედარებისათვის გამიზნული ამ სისტემების თანმხლებია ინსტრუმენტების აღწერისა და შედარების საკმაოდ მრავალრიცხოვანი სისტემები, რომელთა შორის ყველაზე ცნობილია ჰორნბოსტელისა და ზაქსის სისტემა (Hornbostel & Sachs, 1914). სხვადასხვა კულტურებში აღმოჩენილი ინსტრუმენტების საკლასიფიკაციო სისტემები თვითონ არიან შედარებითი კვლევის ობიექტები კარტომისთან (Kartomi, 1990). თუმცა ამის თაობაზე უფრო მეტის გასაგებად, იხილეთ თავი 25.

2. *სტილის ნიშან-თვისებებისა და ინსტრუმენტების გეოგრაფიული განაწილების მეშვეობით ისტორიის რეკონსტრუირების გზის პოვნა.* მუსიკის გეოგრაფიული განაწილების შესწავლა, რაც მნიშვნელოვანი იყო მუსიკალურ კვლევებში დაახლოებით 1900-1970-იან წლებში, ყოველთვის ბუნებრივად მოითხოვდა შედარებას. ამ კვლევის დიდი ნაწილი სარგებლობს შედარებით, როგორც ინფორმაციის გაზიარების არაფორმალური გზით. უფრო კონკრეტულად, რამდენიმე მიდგომა გამოიყენებოდა მონაცემების დიდი მოცულობის შემთხვევაში, ასევე, მსოფლიოს შესადარებელ ზონებში ან მუსიკალურ სფეროებში, რაც ამართლებდა ტერმინს „შედარებითი მეთოდი". მათ შორის, მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ე.წ. *Kulturkreis*[6] მიდგომა, რომლის შედეგები დეტალურად გაანალიზა ალბრეჰტ შნაიდერმა (A. Schneider, 1978) და რომელსაც შორს მიმავალი მეცნიერული შედეგები აღმოაჩნდა. ამ მიდგომის გამოყენებით ჩატარებულ გავლენიან კვლევებს შორის, ნება მომეცით, დავასახელო კურტ ზაქსის გამოკვლევა, რომელიც ეხებოდა ინსტრუმენტების განაწილებას და მის შედეგად მიღებულ ქრონოლოგიას (Sachs, 1929); მარიუს შნაიდერის მიერ პოლიფონიური სტილების მსოფლიოს ისტორიის შეჯამება (M. Schneider,1934), რომელიც დიდწილად გეოგრაფიულ განაწილებას ემყარება; პენტატონიზმის მატრიარქალურ/პატრიარქალური სოციალური სტრუქტურების მიმართების განხილვა უორნერ დანკერტის ნაშრომში (Schneider, 1978; Danckert, 1939). შედარებითი ლინგვისტიკის მეთოდოლოგიისგან განსხვავებით არც ისე ხისტი იყო ურთიერთკავშირის კლასტერების ისტორიულ ფენებად წარმოდგენის მცდელობები, რაც შეიძლება განვიხილოთ შედარებით მეთოდად, თუმცა ისეთ მეთოდად, რომლის სარგებლიანობა, საზოგადოდ, არ არის დადგენილი.

მუსიკალური კვლევებმა „კულტურული ზონის" იდეაც და მიდგომაც „კულტურული წრის" ცნებიდან განავითარეს, თუმცა მას უფრო არაფორმალური ხასიათი და შეზღუდული ამბიცია ჰქონდა (Nettl, 1954, 1965; Merriam, 1964: 295-96; McLean, 1979; Collaer, 1958, 1960) და მეტ ყურადღებას ტაქსონომიასა და ნაკლებს – ისტორიულ რეკონსტრუქციას უთმობდნენ. ადგილობრივი ამერიკული ტომების თუ ერების ტიპური მუსიკალური სტილების კლასიფიცირება და მათი დაჯგუფება, რა თქმა უნდა, მოითხოვს სტილების ნიშან-თვისებების შედარებას – ბგერათრიგები, რიტმული ტიპები, ფორმები, ბგერითი იდეალები, ხოლო რეპერტუარში ჰომოგენურობისა და განსხვავებულობის ხარისხის დადგენა მოითხოვს რაღაც სახის შედარებას (Lomax, 1968). ლომაქსის კვალდაკვალ, ვიქტორ გრაუერის ბოლოდროინდელი პუბლიკაციები (Grauer, 2006, 2011), ძალიან განზოგადებულად თუ ვიტყვით, შეიძლება ადრეული ევროპელი დიფუზიონისტების მემკვიდრეებად განვიხილოთ.

მუსიკალური სტილი, როგორც აღმოჩნდა, უკეთესად ექვემდებარებოდა ამ სახის შედარებას, ვიდრე კულტურის მრავალი სხვა სფერო. ის, რასაც მერიამი უწოდებდა „ქცევასა" და „ცნებას" – მუსიკა, როგორც კულტურის ასპექტი – რაოდენობრივი

[6] კულტურული წრეების თეორია – კულტურის განვითარების ერთ-ერთი თეორია (გრებნერი, ფრობენიუსი), რომლის თანახმად განვითარების საფუძველია კულტურის გავრცელების პროცესი ერთი ცენტრიდან სხვადასხვა მიმართულებით (რედ.).

ფორმით უფრო რთულად გამოიხატება და, შესაბამისად, გაცილებით ცუდად ერგება შედარების კოორდინატების ბადეს. მუსიკალური ზონების ცნება, ძირითადად, მიეკუთვნება 1935-დან 1960 წლამდე პერიოდს. მიუხედავად იმისა, რომ კულტურული ზონები იქმნებოდა (Kroeber, 1947; Wissler, 1917; Driver, 1961) ისტორიის რეკონსტრუირებისათვის, ეს მიდგომა სამუშაო იარაღებად ისეთ ბუნდოვან ცნებებსაც იყენებდა, როგორიცაა „კულტურული კულმინაცია“ – მახასიათებლების ჯგუფების კონცენტრაციის ინტენსივობა. მიუხედავად ამისა, ისტორიის შესახებ მსჯელობისას მუსიკალური ზონები ფართოდ არ გამოიყენებოდა.

3. *ისტორიის რეკონსტრუირების გზების პოვნა მუსიკალური შინაარსის ერთეულების გეოგრაფიული განაწილების და არა სტილთან დაკავშირებული მოსაზრებების მეშვეობით.* „შინაარსში“ ვგულისხმობ ქმნილებებს, რომელთა იდენტიფიცირება შესაძლებელია – ჩვეულებრივ, ეს კომპოზიციებია, მაგრამ, შესაძლებელია, იყოს სხვა ერთეულებიც, როგორიცაა თემები ან, მაგალითად, სტრიქონები და ერთეულების ის სახეები, რომლებიც განხილულია მე-8 თავში – ის, რისი იდენტიფიცირება შესაძლებელია მაშინაც კი, თუ მათი სტილის ზოგიერთი ნიშან-თვისება იცვლება. ეს, შეიძლება, გულისხმობდეს, მაგალითად, მუსიკალურ ნიმუშებს, რომლებიც ინარჩუნებენ თავის იდენტობას ბგერათრიგის ან კილოს შეცვლისას ხალხური სიმღერის ვარიანტებში (Bayard, 1950; Salmen, 1954; Jardanyi, 1962), თემების ტრანსფორმაციის, არანჟირების, გადაორკესტრებისა და შესრულების განსხვავებული ინტერპრეტაციების შემთხვევაშიც კი. ცნება „მუსიკალური შინაარსი“ ეთნომუსიკოლოგიაში ხალხური სიმღერების ვარიანტების შედარებისას გამოიყენება. მართლაც, ვარიანტებისა და ვერსიების, მოტივის ოჯახებისა და მოტივის ტიპების ცნებები დამოკიდებულია მუსიკალური შინაარსის იმ ერთეულების შედარებით კვლევაზე, რომლებიც, სავარაუდოდ, გარკვეული თვალსაზრისით, არიან ან შეიძლება იყვნენ ურთიერთდაკავშირებული. მთავარი როლი აქ სტილური მსგავსებისა და გენეტიკური კავშირის გამიჯვნამ შეასრულა.

„შინაარსის“ განაწილების კვლევის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მაგალითია ვილჰელმ ტაპერტის (Tappert, 1890) ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად, ევროპული მოტივები დაეხეტებიან მსოფლიო ხელოვნებისა და ხალხური მუსიკის რეპერტუარებში. მე-20 საუკუნის შუა ხანებში ეს ჟანრი ერთ-ერთ მთავარი იყო, ევროპული და ევრო-ამერიკული ხალხური მუსიკის კვლევაში. მასში უამრავი მეცნიერი მონაწილეობდა; ზემოთ ჩამოთვლილების გარდა, ასევე, უნდა ვახსენოთ ბელა ბარტოკი (Bartok, 1931), უოლტერ ვიორა (Wiora, 1953) და ბერტრან ჰ. ბრონსონი (Bronson, 1959). თითოეული მათგანი ამ საკითხისადმი მკვეთრად გამოკვეთილ ეროვნულ მიდგომას ავლენდა. ჰანგების ურთიერთმიმართების კვლევაში ფუნდამენტურია კლასიფიკაციის სისტემის განვითარება, რასაც დასაბამი მისცა მელოდიების კლასიფიცირების საჭიროებამ იმ გამალებული შემკრებლობის ფონზე, რომელიც 1900 წლამდე დაიწყო და რომლის ფორმალურ დასაწყისად მიჩნეულია ურთიერთგაცვლა ოსვალდ კოლერს (Koller, 1902-3) და ილმარი კრონს (Krohn,1902-3) შორის, რაც მე მე-8 თავში განვიხილე. ხალხური მოტივების კლასიფიკაციისადმი ინტერესი, დაახლოებით, 1960 წელს შემცირდა, თუმცა ის კვლავ არსებობდა, განსაკუთრებით, აღმოსავლეთ ევროპაში (Stockmann & Steszewski, 1973) და მან, ასევე, გავლენა მოახდინა ჰანგების კლასიფიკაციის დამკვიდრებაზე მუსიკის სხვა სფეროებში, როგორიცაა, მაგალითად, ჰიმნების ჰანგები (Temperley, 1998). მელოდიების ისტორიის რეკონსტრუირება სავარაუდო ვარიანტების შედარების გზით, მე-20 საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა თუმცა უფრო ნაკლები ინტერესით (Cawdery, 1990; Hungarian Academy of Sciences, 1992).

რადგან ჩვენ, ძირითადად, ინტერკულტურული შედარებითი კვლევები გვაინტერესებს, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ სხვადასხვა სახის შედარებით საქმიანობაზე მუსიკალურ კულტურასა თუ რეპერტუარში ხელი არასოდეს აუღიათ, თუმცა ზოგიერთი მიმართებით, ამ კვლევებსაც, მათი ინტერკულტურული ანალოგის მსგავსად,

კონცეპტუალური და პოლიტიკური სირთულეები შეხვდა. ზოგიერთი მეთოდოლოგიური პრობლემა – მაგალითად, განსხვავებისა და მსგავსების ხარისხების გაზომვა – ყველა დონეზე გვხვდება. იმ გამოკვლევების სია, რომლებშიც ფართომასშტაბიანი შედარებებია ჩატარებული, მრავალ გვერდს დაიკავებდა და მასში შევიდოდა ისეთი განსხვავებული ნაშრომები, როგორებიცაა ინდურ მუსიკაში კლასიფიკაციის სისტემების შედარებები (H. Powers, 1970), ყოვლისმომცველი რუკის შექმნა, ისეთის, როგორიცაა, მაგალითად, დასავლეთ რაჯისტანის მუსიკალური ატლასი (D. M. Neuman, Chaudhuri და Kothari, 2008) და ერთი მუსიკოსის მიერ ერთ კილოზე რამდენიმე შესრულების შედარებები (Nettl & Riddle, 1974).

კვლავ ისტორიას მივუბრუნდეთ: ვიორა (Wiora, 1975: 19–25), ასევე, ცდილობდა შედარებითი კვლევების კლასიფიცირებას ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის დახმარებით და ისინი რვა „ცენტრად ანუ მიმართულებად“ დაჰყო: 1). ჰორნბოსტელის და ზაქსის ჰოლისტური შედარებითი სკოლა ბერლინში, 2). რ. ლახისა და უ. გრაფის უფრო ბიოლოგიურად ორიენტირებული სკოლა ვენაში, 3). ევროპული ხალხური მუსიკის კვლევები 4). ებრაული და ქრისტიანული ლიტურგიების შედარებითი კვლევა, 5). კვლევა, რომელიც გულისხმობდა ახლო მეზობელი ზონების შედარებას, 6). ამერიკული კვლევა, რომელიც კონცენტრირებულია მუსიკალურ ზონებზე, 7). ევროპული კლასიკური და ხალხური მუსიკის შედარებითი კვლევა და 8). ევროპული კლასიკური მუსიკის ეროვნული სტილების შედარებითი კვლევა.

თავის სფეროში გამორჩეული ჟურნალი *Ethnomusicology* შეიძლება იქცეს სანდო წყაროდ ოსკარ ლევისის მიდგომის გასაზიარებლად. ამ ჟურნალის 1958–1973 წლების ტომებს თვალს თუ გადავავლებთ, მთლიანობაში დაახლოებით 270 სტატიას ვნახავთ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენთვის რთულია (ისევე, როგორც ეს ლევისისთვის უნდა ყოფილიყო) გამოვაცალკევოთ „შედარებითი“ კვლევები, როგორც ჩანს, მხოლოდ 43 სტატია ეძღვნება უშუალოდ რეპერტუარების, მათი სეგმენტების ან კულტურების შედარების საკითხს. მათგან 13 სტატია, ძირითადად, თეორიულია. ცხრამეტში მოცემულია შედარებები ერთი კულტურის ფარგლებში და 11, გარკვეული აზრით, ისტორიულია და მათში შედარებულია სხვადასხვა პერიოდის ან განსხვავებული ზონების (როგორებიცაა აფრიკული ან აფრო-ამერიკული) რეპერტუარები ღრმა ისტორიული პერსპექტივით. ეს ყველაფერი, შესაძლოა, უცნაურია დისციპლინისთვის, რომელმაც ანთროპოლოგიისა და მისი შედარებითი ორიენტაციის დიდი გავლენა განიცადა და თავის თავს დიდხანს უწოდებდა „შედარებით მუსიკოლოგიას“; დისციპლინისთვის, რომელიც კონკრეტულად ანთროპოლოგიის იმ სფეროს განეკუთვნება, მრავალ სხვაზე უკეთ რომ ექვემდებარება სტატისტიკურ შემოწმებასა და რაოდენობრივი ფორმით გამოხატვას (Freeman & Merriam, 1956: 465). ამერიკის უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში შედარებითი კვლევების აღორძინების დემონსტრირებაა კულტურების მრავალფეროვნების შესწავლაზე ორიენტირებული თემატური კურსებისა და სემინარების რაოდენობის ზრდა. ასეთ პირობებში შეიძლება გასაკვირი იყოს, რომ *Ethnomusicology*-ს რედაქტორმა ჟურნალის შესავალში განაცხადა (*Ethnomusicology*, 46, №2, 2002), რომ 1998–2002 წლებში წარმოდგენილი 164 სტატიიდან, მხოლოდ 9 შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც, უპირატესად, შედარებითი. ჟურნალის 54-57-ე (2010–13) ტომების რედაქტორი ლოურენს უითზლებენი აღნიშნავს (Witzleben, *Ethnomusicology*, 57, №3, 2013), რომ, დაახლოებით, 65 გამოქვეყნებული სტატიიდან მხოლოდ 2 შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც, უპირატესად, კულტურათშორისი შედარებისადმი მიძღვნილი.

ნაცვლად იმისა, რომ მიეღოთ ერთი შეთანხმებული შედარებითი მეთოდი, როგორც ეს ენათმეცნიერებმა და ანთროპოლოგებმა გააკეთეს, ეთნომუსიკოლოგები თითქმის მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში მთელ რიგ განსხვავებულ შედარებით კვლევებში იყვნენ ჩართული. მუსიკალური სტილების, რეპერტუარებისა და ინდივიდუალური ნაწარმოებების შედარებისათვის შეიქმნა მრავალი მოდელი, რომლებიც წარმატების

განსხვავებული ხარისხით გამოირჩეოდა. ჰორნბოსტელმა, რომელიც თავის მრავალ გამოკვლევაში სტილური აღწერის ერთ მეთოდს იყენებდა, შედარების გარკვეული მოდელი მოგვაწოდა. კოლინსკის ანალიზური სისტემები ცდილობდა რეპერტუარების შედარებისათვის საჭირო ჩარჩოების უზრუნველყოფას, რომელიც შეადარებდა მუსიკის ისეთ ინდივიდუალურ ელემენტებს, როგორებიცაა ბგერათრიგი, მელოდიური მოძრაობა, რიტმი და ტემპი. ბარტოკის მიდგომა აღმოსავლეთ ევროპული ხალხური სიმღერის ანალიზისადმი, ასევე, შეიცავს მითითებებს შედარებისათვის და, ასევეა ბაიარდის და ბრონსონის მიერ ჩამოყალიბებული და ქოუდერის მიერ განვითარებული ინგლისური ხალხური მოტივების შედარების მეთოდიც. გასათვალისწინებელია მოცულობითი კვლევა, ერთი რეპერტუარის ხალხური სიმღერების კლასიფიცირებით, რომელსაც სათავე დაედო საუკუნის დასაწყისში (Koller, 1902-3; Krohn, 1902-3; იხ. თავი 8) და გაგრძელდა რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში (Bayard, 1942; Herzog, 1950; Elschekova, 1966). ასევე, ყურადღებას იმსახურებს ჰერსკოვიცის (Herskovits, 1945), უოტერმანის (Waterman, 1952), მერიამის (Merriam, 1955b) და ჯექსონის (Jackson, 1943) პუბლიკაციებში ასახული აფრო-ამერიკული მუსიკის კვლევებში ჩატარებული შედარებითი ანალიზი.

ნაადრევი და ოდიოზურიც კი?

დაახლოებით 1950 წლის შემდეგ, ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა, როგორც ჩანს, გაემიჯნა შედარების ეპისტემოლოგიას[7] და იშვიათად კითხულობდა, შესაძლებელი იყო თუ არა მუსიკის ინტერკულტურული შესწავლა შედარებითი ანალიზის სისტემატური ჩატარების გარეშე. თუმცა ამ საკითხის მნიშვნელობაზე მიანიშნებს ამ სფეროს იდენტობის საყოველთაო განხილვა და მთავარ კრიტერიუმად შედარებითი კომპონენტების არსებობა-არარსებობის მიჩნევა. ზოგიერთი ამტკიცებს, რომ ეთნომუსიკოლოგია წარმოადგენს მკვლევრის საკუთარი მშობლიური კულტურის გარეთ არსებული მუსიკის ან მუსიკალური კულტურის კვლევას. ეს შეხედულება უშუალოდ უპირისპირდება იმ პოზიციას, რომელსაც, ჩვეულებრივ, იზიარებენ ეთნომუსიკოლოგები, ვისი მშობლიური კულტურა აზიური, აფრიკული ან ლათინო-ამერიკულია. მკვლევრების იდენტობა მთავარი ფაქტორია საგანთან მიმართებაში და ის ფაქტი, რომ მას ასეთი მნიშვნელობა უნდა მიეცეს, მნიშვნელოვანია ეპისტემოლოგიური თვალსაზრისით. რამდენიმე პუბლიკაციაში მენტლ ჰუდი (Hood, 1963: 233-34; 1971: 349) ამტკიცებდა, რომ შედარება არ არის ამ სფეროს უმთავრესი მიზანი და მოცემულ პერიოდში ან, შესაძლოა, უახლოეს მომავალშიც, მისი სათანადოდ ჩატარება შეუძლებელია. ეთნომუსიკოლოგიის, როგორც არსებითად შედარებითი დისციპლინის გაგება ეჭვქვეშ დგება მრავალი არაევროპელი მეცნიერის მიერ, რომლებიც ორიენტირებული არიან საკუთარ მუსიკალურ ტრადიციებზე, სადაც მხოლოდ „შინაურს“ აქვს კვლევის ჩატარების ჭეშმარიტი კომპეტენცია. გარდა ამისა, ისინი უარყოფენ იმ მინიშნებას, თითქოს მათი მუსიკა საინტერესოა მხოლოდ როგორც „შედარების“ სფეროს ობიექტი. მაშასადამე, ზოგიერთი შედარებას ნაადრევად მიიჩნევს, სხვები – ოდიოზურად.

კრიტიკულად აფასებენ ისეთი კულტურების შედარების თანმხლებ სირთულეებს, რომელთაც აქვთ გააზრების, პიროვნული კონტაქტისა და მონაცემების არაადეკვატური სახეები და ხარისხები და ნებისმიერი კულტურის ან მუსიკის საკმარისად ღრმა და ფართო ცოდნის პრობლემა მნიშვნელოვანი შედარების განსახორციელებლად. აქ ჩნდება უსაფუძვლო დასკვნების გამოტანის საფრთხე. აცხადებენ, რომ შედარების მიზანი ღირებულებითი შეფასებების ჩამოყალიბებაა, რომლებიც შეურაცხმყოფელია მათთვის, ვის მუსიკასაც ვადარებთ. მუსიკალური სისტემების სირთულე, რამაც ისინი

[7] ფილოსოფიის ნაწილი, რომელიც შეისწავლის შემეცნების კანონზომიერებებს, როგორია სუბიექტისა და ობიექტის მიმართება შემეცნების პროცესში და ა.შ. (რედ.).

შეიძლება თავისთავად, შინაგანად შეუდარებელი გახადოს, დიდ აღტაცებას იწვევს. ეჭვობენ, რომ შედარებით კვლევაში აუცილებლად იყენებენ რაოდენობრივ ტექნოლოგიებს და, გარდა ამისა, არსებობს რწმენა, რომ სფეროში, რომელიც ამ სახის კვლევას იყენებს, მონაცემების შეგროვება მიკერძოებული იქნება იმ მასალის სასარგებლოდ, რომელსაც შესადარებლად იღებენ. მაგრამ, მოდით, ამ კრიტიკული პოზიციებიდან ზოგიერთი უფრო დაკვირვებით განვიხილოთ.

შესაძლებელია თუ არა სხვადასხვა მუსიკის შედარება? ნაშრომში, რომლის ციტირებას ხშირად ახდენენ, ჯონ ბლექინგმა (Blacking, 1971: 108) ივარაუდა, რომ ზედაპირული მსგავსებების აღნიშვნა შეიძლება არც ღირდეს. ერთი და იმავე ინტერვალების აღმოჩენა ორი კულტურის ბგერათრიგებში, აცხადებს ის, შეიძლება სულაც არ იყოს საინტერესო, თუ ამ ინტერვალებს მოცემულ ორ სისტემაში განსხვავებული მნიშვნელობები აქვს. ეს ყველაფერი კარგია, თუ ჩვენ, ამავე დროს, ეს მნიშვნელობებიც გვაინტერესებს. არგუმენტი უფრო სუსტად ჟღერს, როცა ბლექინგი საპირისპიროს გვთავაზობს: „სტატისტიკურმა ანალიზმა შეიძლება გვიჩვენოს, რომ ორი კულტურის მუსიკა ძალიან განსხვავებულია, მაგრამ ანალიზმა ... შეიძლება გამოავლინოს, რომ მათ, არსებითად, ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვს, რომელიც ორი კულტურის განსხვავებულ „ენებზე“ გადაითარგმნა“ (Blacking, 1966: 218). ეს ბოლო აღმოჩენა უაღრესად მნიშვნელოვანი და საინტერესო იქნებოდა, მაგრამ როგორ იქნება ეს საერთოდ შესაძლებელი, თუ, პირველ ყოვლისა, შედარებას არ ჩავატარებთ? ის, რასაც ბლექინგი უპირისპირდება, დაუსაბუთებელი დასკვნების გამოტანაა. როგორც ჩანს, ის კონკრეტულ კვლევებს გულისხმობს, რომლებშიც სტატისტიკური შედარებების იქით ვეღარ მიდიან. ამ კრიტიკის საწინააღმდეგოდ ვერავინ ვერაფერს იტყვის, თუმცა რჩება, როგორც ჩანს, შედარებითი კვლევისათვის თავის არიდება კი არ არის, არამედ უფრო მეტი და უკეთესი შედარებითი კვლევების ჩატარება. მიუხედავად ამისა, მარვინ მაკლინი, თავის ყოვლისმომცველ ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში (McLean, 2006: 314) შედარებითი კვლევის შემდგომ დაკნინებაში პასუხისმგებლობას ბლექინგს აკისრებს.

დასავლური ტრადიციული ჰარმონია სუბ-საჰარის აფრიკისა და შუა აღმოსავლეთის მე-20 საუკუნის ტრადიციული მუსიკის მოდერნიზებული სექტორის მთავარ კომპონენტად იქცა. შედარება წარმოშობს ფართო დასკვნას, რომ აფრიკელები უფრო კარგად ერგებიან ევროპულ პრაქტიკებს. თუ ვინმე ამ ორ კულტურაში ჰარმონიის გამოყენებას ფართო მნიშვნელობას მიაწერს, ეს, უხეშად რომ ვთქვათ, ერთი და იგივე იქნება: მოდერნიზაციის აღიარება მთავარ მუსიკალურ სიმბოლოდ. იმ ფაქტმა, რომ აფრიკელები მას განსხვავებულად და, ევროპული პერსპექტივიდან, „უკეთესად“ იყენებენ, ვიდრე შუა აღმოსავლეთის წარმომადგენლები, შეიძლება ამ ორი სისტემის ფარდობით თავსებადობაზე რაღაც გვითხრას. აფრიკის სხვადასხვა მხარეში სხვა ჰარმონიული სისტემების ხანგრძლივ გამოყენებას თუ გავითვალისწინებთ, ამან, შესაძლოა, რაღაც გვამცნოს იმის შესახებ, თუ როგორ გავლენას ახდენს ერთი ჰარმონიული სისტემა მეორეზე და, ასევე, იმ როლზე, რომელიც ძალიან წარმატებულად (პოლინეზიაში), ან ნაწილობრივ წარმატებულად (აფრიკაში) ანდა თითქმის წარუმატებლად (შუა აღმოსავლეთში) შეასრულა ქრისტიანი მისიონერების ძალისხმევამ და კიდევ მრავალ სხვა რამეზე (Waterman, 1948: 1952).

სხვადასხვა მუსიკის მთლიანობაში შედარების – და, ფაქტობრივად, მუსიკის ისეთი კომპონენტების, როგორიცაა ჰანგების ვარიანტების შედარების საკითხი, მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ პოლიტიკურ და სოციალურ ურთიერთმიმართებებთან, რომლებიც არსებობს საველე მკვლევრებსა და კონსულტანტებს, დასავლელ მეცნიერებსა და განვითარებადი ერების მეცნიერებს შორის. სკეპტიციზმი შედარების მიმართ ვითარდებოდა განვითარებადი ქვეყნების ზოგიერთი მკვლევრისათვის დამახასიათებელი გარკვეული შეხედულების კვალდაკვალ, რომლის თანახმად მუსიკალური სისტემა სათანადოდ მხოლოდ იმ ხალხმა შეიძლება გაიგოს, ვისთვისაც ის მშობლიურია. შე-

დარების მარტივი აქტი თავისთავად მიუღებელი სულაც არ არის. პროტესტი უფრო იმ მეთოდს ეხება, რომლითაც ეს შედარება განხორციელდა, ან არსებობს იმის საფრთხე, რომ განხორციელდება. ასე, მაგალითად, არაევროპელი მეცნიერები, შესაძლოა, მართლები არიან, როცა ამბობენ, რომ თუ ეთნომუსიკოლოგია არის მკვლევრის კულტურის გარეთ არსებული მუსიკის შესწავლა, მაშინ მისი სერიოზულად განხილვა ძნელი იქნება, რადგან ეს განსაზღვრება წააგავს მობოდიშებას ზედაპირულობის გამო. ამასთან, ვერავის შეჰმატებს ღირსებას მუსიკალური სისტემის შესწავლა, თუ მიზანი მხოლოდ სხვა სისტემებთან შედარება იქნება.

ღირსების საკითხს რაც შეეხება: არის თუ არა განსხვავებების ან მსგავსებების ძიება პოლიტიკური ჟესტი? უბრალოდ, შედარების პროცესში ეთნომუსიკოლოგები ნეიტრალური ჩანან, თუმცა მათ აკრიტიკებენ – განსაკუთრებით აფრიკულ კვლევებში – იმის გამო, რომ ისინი ჰომოგენურობას ანიჭებენ უპირატესობას, განსხვავებასთან შედარებით (Agawu, 1995b, 2003). მართლაც, გამოტანილი დასკვნები მთლიანად ეფუძნება მსგავსებებს – სხვადასხვა მუსიკას, ჟანრებსა და მუსიკალურ ნაწარმოებებს შორის – რადგან ასეთი დაკვირვებები ადვილად ექვემდებარება პოზიტიურ ინტერპრეტაციას. ისტორიული ფენების იდენტიფიცირება, როგორც ინსტრუმენტებთან მიმართებაში გააკეთა კურტ ზაქსმა (Sachs 1929, 1940); მუსიკალური ზონების დადგენა (Merriam, 1959; Nettl, 1954a); მოტივების ურთიერთმიმართებების იდენტიფიცირება ესპანეთს, ინგლისს და უნგრეთს შორის (Wiora, 1953) – ეს ის დასაბუთებული თუ დაუსაბუთებელი დასკვნებია, რომლებიც მივიღეთ იმის შედეგად, რომ მეცნიერებმა მსგავსებები საკმაოდ დამაჯერებლად მიიჩნიეს, რათა, სულ მცირე, წინასწარი დასკვნები მაინც გამოეტანათ. მათ მიერ აღმოჩენილი ნებისმიერი განსხვავება, როგორც წესი, უმნიშვნელო როლს ასრულებდა. ასე რომ, ეჭვს საფუძველი აქვს. კომპარატივისტები, რომლებიც სულაც არ არიან ნეიტრალურები, მსგავსების გავლენის ქვეშ ექცევიან და მას ეძებენ.

შედარებითი კვლევის მთავარი მიზანი ყოველთვის იყო ისტორიის წვდომა. სხვადასხვა მუსიკას იმის სანახავად ვადარებდით, თუ როგორ განვითარდა ისინი, საერთო წარმომავლობის არიან თუ არა და ა.შ. (Wiora, 1975: 81-90). დასკვნები, საუკეთესო შემთხვევაში, ყოველთვის სავარაუდო იქნება. ღირდა თუ არა ამის გაკეთება თუ, როგორც ჯონ ბლექინგმა თქვა, სპეკულატიური ისტორია მთლიანად ძალისა და ენერგიის ფლანგვაა (Blacking, 1973: 56), დამოკიდებულია იმ ღირებულებაზე, რომელსაც ისტორიულ ცოდნას ვანიჭებთ. თუ ისტორიის გაგებას დიდ მნიშვნელობას მივაწერთ, მაშინ, ვფიქრობ, ნებისმიერი გზა, რომლითაც შევძლებთ იმ სიტუაციების არსის, თუნდაც მიახლოებით, გაგებას, რომლებსაც არ აქვთ საკმარისი რაოდენობის კონტროლირებადი მონაცემები, იმსახურებს სერიოზულ ძალისხმევას. თუ ეს მხოლოდ მეორადი ან, როგორც ბლექინგი ამბობს, „ენციკლოპედიური“ ინტერესის საგანია, მაშინ უკეთესი იქნება, თუ ჩვენს ენერგიას სხვა მიზნებს მოვახმართ, რადგან, შედარების შემთხვევაში, უდიდესი ძალისხმევაც კი, მართლაც, მხოლოდ უკიდურესად მიახლოებით შედეგებს მოგვიტანს.

მსგავსი კრიტიკა გაისმა ზოგიერთი მეცნიერის და აზიური კლასიკური ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლების მხრიდან. მათ შორის ის მეცნიერებიც არიან, ვისთვისაც შესასწავლი კულტურები მშობლიურია. ისინი, ჩვეულებრივ, ტომობრივი და ხალხური მუსიკის მიმართ ეთნომუსიკოლოგიის შედარებითი მეთოდის მისაღებად იყვნენ განწყობილი, რადგან თვლიდნენ, რომ ეს მუსიკა მარტივია და დაბალ საფეხურზე დგას (Danielou, 1973: 28-33). ისინი აცხადებდნენ, რომ კლასიკურ სისტემებს უფრო მეტი ღირსება უნდა მივაწეროთ, რადგან ისინი იმავე ლიგაში არიან, რომელშიც დასავლური კლასიკური მუსიკაა. დასავლელმა მეცნიერებმა ეს კლასიკური სისტემები ისევე უნდა განიხილონ, როგორც ევროპულ კლასიკურ მუსიკას განიხილავენ, რომელიც თითქმის არასოდეს გამხდარა *უპირატესად* შედარებითი კვლევის ობიექტი. ეს ისაა, რასაც ზოგჯერ ამბობენ.

არადასავლური მუსიკის ამომწურავმა ცოდნამ და აზიელი მუსიკოსების გაფრთხილებებმა (Becker 1986; Shankar, 1999) თავიდან უნდა აგვაცილოს იმ სახის მიკერძოება, რომლის გამოც დასავლურ მუსიკასა და მის ღირებულებებს, ან, საზოგადოდ, კლასიკურ სისტემებს (დასავლურს და აზიურს) ან, მაგალითად, „თანამონაწილეობით“ და სხვა სიმბოლურად ეგალიტარულ მუსიკას ყოველთვის სათავეში მოვაქცევთ ხოლმე (იხ. Turino, 2008; Lomax, 1968). ნებისმიერი მუსიკა უფრო მეტს იმსახურებს, ვიდრე უბრალოდ შედარებას. და თუ შედარებითი კვლევა დაგვეხმარება და არსებითიცაა ადგილობრივი და ხალხური მუსიკის გასაგებად, ის ასეთია უფრო რთული სისტემების შემთხვევაშიც. ბოლოს და ბოლოს, დასავლური კლასიკური მუსიკის ისტორიისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის უზარმაზარი მასა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ევროპის რეგიონების, ისტორიის პერიოდების, კომპოზიტორების, მუსიკალური ერთეულებისა და ნაწარმოებების შედარება ძირითადი საქმიანობაა.

მოსაზრებები შედარებისა და შედარებითი მეთოდის შესახებ

მეცნიერება გაჯერებულია შედარებითი კვლევებით. ჩვენ გვაქვს შედარებითი ანატომია, შედარებითი ფსიქოლოგია, ლინგვისტიკა, სამართალი, რელიგია, რომელთაგან თითოეულს, როგორც ტერმინს, ვიპოვით ენციკლოპედიებში, სასწავლო კურსებსა და წიგნების დასახელებებში. ყველა შემთხვევაში, ერთმანეთს რაღაცნაირად ადარებენ იზოლირებულ სისტემებს, რომლებიც, ჩვეულებრივ, განსაზღვრულია, როგორც განსხვავებული მოსახლეობის, კულტურების ან საზოგადოების კუთვნილება. როგორც ჩანს, მეცნიერებს მსგავსებები უფრო იზიდავს, ვიდრე განსხვავებები და მათ საფუძველზე ცდილობენ გამოიტანონ ფუნქციასა და ისტორიასთან დაკავშირებული დასკვნები. არაერთი მცდელობა იყო, რომ თავი მოეყარათ შედარების ცნების უამრავი ადგილისა და სხვადასხვაგვარი გამოყენების შემთხვევებისათვის (Warwik & Osherson, 1973). უფრო მეტიც, ზოგიერთ უნივერსიტეტში „შედარებითი კვლევის“ დეპარტამენტებიც კი არსებობს, რაც გულისხმობს იმას, რომ ეს კვლევის განსაკუთრებული სფეროა. ასევე, გვხვდება აზრი, რომ შედარებითი კვლევა კონკრეტული მეთოდებითა და შეზღუდვებითაა შემოფარგლული, რომლებიც გადის ჩამოყალიბებული დისციპლინის კვლევის საგნის საზღვრებიდან. ასე, მაგალითად, მირდალმა ივარაუდა, რომ – ჰუდისაგან განსხვავებით – შედარება წინ უნდა უსწრებდეს ფენომენის დეტალურ განხილვას მისი საკუთარი პირობების გათვალისწინებით. მისი აზრით „რეალობის განზოგადებები და მათი მოწესრიგება სავარაუდო ურთიერთკავშირების აბსტრაქტული ჩარჩოს ფარგლებში წინ უსწრებს დეტალიზაციასა და შემოწმებას“ (Warwik & Osherson, 1973: 98). თუმცა მრავალი სფეროსათვის მისაღები „შედარებითი მეთოდი“ შეიძლება იმაზე მეტს არც ნიშნავდეს, რაც იგულისხმება მერიამის ძალიან ზოგად რჩევაში: „მიდგომა ფრთხილი უნდა იყოს, ერთმანეთს მსგავსი ფენომენები უნდა შევადაროთ, შედარებებს რაიმე კავშირი უნდა ჰქონდეს კონკრეტულ პრობლემასთან და კვლევის გეგმის განუყოფელ ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს“ (Merriam, 1964: 53).

მეორე მხრივ, ინდივიდუალურ დისციპლინებს აქვთ შედარებითი კვლევის სპეციფიკური და, ბევრ შემთხვევაში, უნიკალური მიზნები. შედარებითი ფსიქოლოგიის ზოგადი მიზანი, უბრალოდ, ცოცხალ არსებებში კონკრეტული მიზნების მქონე ქცევითი სტრუქტურის მსგავსებებისა და განსხვავებების დადგენაა. შედარებით სამართალს, რომელიც, მართალია, ისტორიულ და ანთროპოლოგიურ ინტერესებს მოიცავს, როგორც ჩანს, გამოყენებითი სფეროს შესაფერისად, მთავარ მიზნად განსხვავებული იურიდიული სისტემების ფორმულირება და მსოფლიოს იურიდიული უსაფრთხოების გაუმჯობესება აქვს დასახული. შედარებითი ლიტერატურა განიხილავს ლიტერატურული შინაარსის თემებსა და მოტივებს ლინგვისტურ ჩარჩოებს გარეთ, ხოლო ლინგვისტებმა სახელი „შედარებითი მეთოდი“ შემოინახეს უფრო ადრეული ენების ან ენის ადრეული საფეხურების რეკონსტრუირების მეთოდისათვის, როცა სტრუქტურულად ადარებდნენ იდენ-

ტური ან მონათესავე მნიშვნელობის მქონე მსგავს სიტყვებს განსხვავებულ ენებსა და დიალექტებში. ლინგვისტიკა შედარებას სხვა მიზნებითაც მიმართავს, როგორებიცაა კოგნიტური სისტემების შექმნა ან ენისა და კულტურის ურთიერთმიმართების პრობლემების გადაჭრა, მაგრამ შედარებითი მეთოდი ცდილობს დაამკვიდროს მონათესავე ენათა მიმართებების ისტორია. ეთნომუსიკოლოგიაში შედარების მიზანი არის – ან შედარებითი მუსიკოლოგიის ძირითადი, შესაძლოა, პირველი ამოცანა იყო, – ასევე, ხელი შეუწყოს ისტორიის გაგებას. ლინგვისტიკაში დამკვიდრდა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული მეთოდი და მის შედეგებს, როგორც წესი, პროფესიონალებიც აღიარებენ და ფართო საზოგადოებაც. პროტო-გერმანიკულის, პროტო-ინდო-ევროპულის, პროტო-ალგონკინურის[8] არსებობაში ეჭვი სერიოზულად არავის შეაქვს მიუხედავად იმისა, რომ ეს ენები მხოლოდ აზრობრივი კონსტრუქციებია (Anttila, 1972: 65-66).

მუსიკალური ფორმების რეკონსტრუირებისათვის რაიმე მსგავსი მეთოდი არ არსებობს. ერთმანეთისაგან მკვეთრად დაცილებული კულტურების ან შემოსაზღვრულ რეგიონში სიმღერის ვარიანტების შედარება იძლევა შედარებითი ლინგვისტიკის ანალოგიურ მიგნებებს, თუმცა მათი მნიშვნელობის თაობაზე თანხმობა არ არსებობს და ხშირად უარყოფენ კიდევაც. ეთნომუსიკოლოგებს იშვიათად თუ უცდიათ პირდაპირ გადაეღოთ შედარებითი და ისტორიული ლინგვისტიკის მეთოდები. არავინ შეისმინა გილბერტ ჩეიზის შემოთავაზებაც: „ტერმინი „შედარებითი მუსიკოლოგია“ უნდა აღორძინდეს, ... მაგრამ ისე, როგორც ის ლინგვისტიკაში გამოიყენება“ (Brook, Downes & Van Solkema 1972: 219). ეთნომუსიკოლოგიაში შედარება უფრო მიდგომათა (მაგალითად, „შედარებითი მიდგომა უზრუნველყოფს მიგნებებს“) კომბინაციაა გამოყენებული ტექნიკური ხერხების ჯგუფით სპეციფიკური პრობლემის გადასაჭრელად. ეთნომუსიკოლოგიას არასოდეს ჰქონია რაიმე შედარებითი მეთოდი.

მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი შედარებითი მეთოდი არ გაუზიარებიათ, არსებობს მთელი რიგი მიდგომებისა, რომლებიც ირიბად მიანიშნებენ ასეთ მეთოდზე – ჰორნბოსტელის, ბარტოკის და კოლინსკის ანალიზური მიდგომები და მრავალი განსხვავებული მიდგომა, რომლებიც სტილების გეოგრაფიული განაწილების იდენტიფიცირებას ახდენენ, ყველა მათგანი არაფორმალურად ამ როლის შემსრულებლად განიხილება. უახლესი, თუმცა რეალურად ის საკმაოდ ძველია, ალან ლომაქსის კანტომეტრიკაა (Lomax, 1959, 1962, 1968, 1976), რომელიც გვთავაზობს მუსიკალური სტილის აღწერის სისტემას შედარებითი ჩარჩოს შიგნით. იგი ღირებულია იმის გამო, რომ ის, პირველად, მოიცავს მუსიკის მთელ რიგ ასპექტებს, როგორიცაა ტემბრი და ხმის გამოყენების ხერხები.

მიუხედავად იმისა, რომ კანტომეტრიკის მთავარ ღირებულებად მესახება სიმღერის სტილის აღწერის სისტემა, ლომაქსმა და მისმა თანამშრომლებმა ჩაატარეს მუსიკისა და კულტურის ტიპის შედარებები მთავარ კულტურულ ტერიტორიებზე, დიდწილად, მუსიკალური სტილის კულტურული დეტერმინანტების იდენტიფიცირების მიზნით. მათ მოიცვეს დიდი კულტურული ტერიტორიები (მაგალითად, ამერიკელ ინდიელთა, სუბ-საჰარის აფრიკის, წყნარი ოკეანის კუნძულების, ავსტრალიის, ევროპის, აზიის „ძველი მაღალი კულტურები“), ისევე, როგორც კულტურული ჯგუფები, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ რაიმე მნიშვნელოვანი ასპექტით, მაგალითად, სოციალური და პოლიტიკური ორგანიზების საფუძვლებით, ნატურალური მეურნეობის ტიპითა და ბავშვის აღზრდით. რა თქმა უნდა, კულტურის ტიპებისა და მუსიკალური სტილების დაწყვილება ეთნომუსიკოლოგიაში ძველი ჩვევაა; მარიუს შნაიდერი (Schneider, 1957: 12–14) ამტკიცებდა, რომ მონადირეებსა და შემგროვებლებს, ისევე, როგორც სოფლის მეურნეობის მიმდევრებს, მუსიკის განსხვავებული სტილი ჰქონდათ, ხოლო

[8] ალგონკინური ენები ჩრდილოეთ ამერიკელ ინდიელთა ტომების ენაა, ალგოკინები ამ ჯგუფში შემავალი ერთ-ერთი ხალხის სახელწოდებაა (რედ.).

ზაქსი (Sachs, 1937: 31–33) ცდილობდა პატრიარქალური და მატრიარქალური ერები განესხვავებინა. ლომაქსი და, მოგვიანებით, გრაუერი (Grauer, 2011) მათგან ძალიან განსხვავდებიან შედარების უფრო ფორმალური ტექნიკის გამოყენებით.

მუსიკალური დისციპლინა, რომელიც ყველაზე მეტად არის დაინტერესებული შედარებისათვის საჭირო მეთოდოლოგიების დამკვიდრებით, მუსიკის თეორიაა. ესაა სფერო, რომელიც ერთ დროს მუსიკოლოგიის მეორეხარისხოვან ქვეგანყოფილებად მიიჩნეოდა, შემდეგ „სისტემური მუსიკოლოგიის“ კომპონენტად (მუსიკის ფსიქოლოგიის და აკუსტიკის გვერდით) და, საბოლოოდ, განსაკუთრებით ინგლისურენოვან ქვეყნებში, სფეროდ, რომელიც უფრო დამოუკიდებელი იყო – მან ყურადღების ცენტრში მოაქცია მუსიკის ანალიზისა და გააზრების საკითხები. მუსიკის თეორეტიკოსები ცდილობდნენ დაემკვიდრებინათ მოდელები, რომლებიც შესაძლებელს გახდიდნენ ნებისმიერი მუსიკის ანალიზს. ყველაზე ადრეულ ავტორებს შორის გავიხსენებდი ჯეი რანს (Rahn, 1983, 1996), ხოლო უფრო გვიანდელი ავტორებიდან – მაიკლ ტენზერს (Tenzer, 2006: 3–37). ისინი შეეცადნენ დასავლური მუსიკის კვლევის შედეგად მიღებული ცნებები და მეთოდები უფრო ფართო სფეროს მიმართ გამოეყენებინათ, რაც მეტ-ნაკლები წარმატებით განახორციელეს. საზოგადოდ, მუსიკის თეორეტიკოსები მუსიკას კულტურული კონტექსტის სერიოზული განხილვის გარეშე სწავლობდნენ, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ამას შეიძლება თავისი პრობლემები ახლდეს, მრავალი თეორეტიკოსი ამას კომპოზიტორული გამოცდილებით აბალანსებს.

მართლაც, ამ თავში მოხსენებული თითქმის ყველა ნაშრომი მოიცავდა სხვადასხვა მუსიკის შედარებას, რადგან მუსიკალური სტილები ექვემდებარება სტატისტიკურ ანალიზს. ასევე, არსებობს მიმართულება, რომლის ადრეული მაგალითია *იბოსა* და *ჰაუსას*[9] მუსიკოსების საკმაოდ ფორმალური დაპირისპირება დევიდ ამესის მიერ (Ames, 1973a), რომლის მიზანი იყო კულტურების შედარება მუსიკალური ქცევის თვალსაზრისით, დამოუკიდებლად იმ ბგერებისა, რომლებსაც გამოსცემდნენ შემსრულებლები. ეს, ასევე, აშკარაა ლომაქსის ნაშრომში, რადგან მის პარამეტრებში შედის სოციალური როლების ასპექტები და მუსიკოსების ურთიერთმიმართებები. კიდევ ერთი ახალი მიმართულება, ნორმებისა და გადახრების დადგენის მიზნით რეპერტუარის შიგნით ან ერთ ცალკეულ კულტურაში ექსპლიციტური შედარებების გამოყენებაა.

1970-იანი წლების ზოგიერთი პუბლიკაცია შედარებითი კვლევის ნათელ მომავალს წინასწარმეტყველებდა. ჯონ ბლექინგმა, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად სკეპტიკურად იყო განწყობილი, მაინც აღიარა ასეთი კვლევის მიზნები და ჰქონდა განცდა, რომ პრობლემების გადაჭრა შესაძლებელი იყო, ასევე, ლინგვისტიკიდან ნასესხები ისეთი ცნებების დახმარებით, როგორებიცაა „ღრმა სტრუქტურებისა“ და „ზედაპირული სტრუქტურების“ ურთიერთკავშირი. ჩვენ გვჭირდება, წერდა ის, „მუსიკალური ანალიზის ერთიანი მეთოდი, რომელიც *ყველა* მუსიკის მიმართ შეიძლება გამოვიყენოთ“ და ითვალისწინებს და გვიხსნის როგორც თავად ბგერას, ასევე, მუსიკალურ ქცევას (Blacking, 1971: 93). ამგვარი მეთოდის შემუშავების არაერთი მცდელობა იყო და ისინი აღწერილია მე-8 თავში. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დამაკმაყოფილებელი მეთოდი შემუშავდება, თვლიდა ბლექინგი, ჩვენ შევძლებთ მისაღები შედარებების გაკეთებას, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, ჩვენი ეფექტური ტექნიკაა (Blacking, 1972: 108). ვიორამ (Wiora, 1975), რომელიც შედარებით კვლევას არ აიგივებდა ეთნომუსიკოლოგიასთან, მაინც უამრავი, წარმატებით ჩატარებული კვლევის მაგალითი მოიტანა. პორტერი (Porter, 1977) შედარებითი კვლევისადმი განახლებულ დაინტერესებას განიხილავდა, როგორც უკანასკნელ საუკეთესო იმედს ევროპული ხალხური მუსიკის კვლევაში.

1980 წლის შემდგომ პერიოდში, შედარებითი კვლევა, როგორც კონცეფცია, ლიტერატურაში ხშირად არ გვხვდება, თუმცა, მიუხედავად ამისა, შედარებები ჭარბადაა.

[9] ხალხები ნიგერიაში (რედ.).

კვლევის ერთი მნიშვნელოვანი სფეროა ემიგრანტების საზოგადოებების მუსიკალური კულტურების შედარება მათსავე ტრადიციულ მშობლიურ კულტურებთან, ეს კვლევის ის ტიპია, რომელიც ორმოცდაათი წლის წინ დაიწყო, თუმცა ამჟამად სტანდარტია და ხშირად მოიხსენიებენ მოდური სიტყვით „დიასპორები“. მნიშვნელოვან კვლევებს შორისაა შუგერმანის ნაშრომი (Sugarman, 1997), რომელიც ალბანეთის საზღვრებს გარეთ, ევროპასა და შეერთებულ შტატებში მცხოვრებ ალბანელებს ეხება; მიერსის ნაშრომი (Myers, 1998) ტრინიდადში ჰინდუს კულტურისა და მისი ინდური წინამორბედების შესახებ; მანუელის (Manuel, 2000) მიერ იმ მრავალფეროვანი საშუალებების კვლევა, რომლებითაც ინდური მუსიკა შენარჩუნებულია კარიბებზე; ტურონოს ნაშრომი (Turino, 1994) *აიმარას*[10] მუსიკალური კულტურის შესახებ სოფლად, პატარა ქალაქში და პერუს დედაქალაქში; რეიესის კვლევა (Reyes, 1999), რომელიც ეხება ვიეტნამელების მუსიკას მათს სამშობლოში, ფილიპინებზე და, საბოლოოდ, ემიგრაციაში – ამერიკის შეერთებულ შტატებში; სულ უფრო იზრდება იმ კვლევების რაოდენობა, რომლებიც სამშობლოს საზღვრებს გარეთ მცხოვრებ უმცირესობებს ეხება. შედარებითი კვლევის სიძლიერისა და მისი მიღების დონის სხვა სახის მაჩვენებელია 1980 წლის შემდეგ გამოცემული ტომების შთამბეჭდავი რაოდენობა, რომლებშიც ერთსა და იმავე პრობლემაზე ან საკითხზე მრავალი ავტორი განსხვავებული კულტურების პერსპექტივიდან საუბრობს. თითქმის შეუძლებელია, ამ რაოდენობიდან მაგალითების ამორჩევა, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებაში ამ ჟანრის პოპულარობის ილუსტრირებას წარმოადგენს კოსკოვის (Koskoff, 1987) ნაშრომი ქალთა მუსიკის შესახებ, მოისალასა და დაიამონდის (Moisala & Diamond, 2000) წიგნი სქესთან დაკავშირებულ საკითხებზე, ბარცისა და ქულის (Barz & Cooley, 1997) ნაშრომი, რომელიც შეეხება საველე კვლევას სხვადასხვა კულტურაში, ნეტლისა და რასელის (Nettl & Russel, 1998) და სოლისისა და ნეტლის (Solis & Nettl, 2009) კვლევა იმპროვიზაციების შესახებ მსოფლიო კულტურებში; ასევე, რადანოსა და ბოლმანის (Radano & Bohlman, 2000) ნაშრომი, რომელშიც შესწავლილია რასასთან დაკავშირებული საკითხები.

გრაუერმა (Grauer, 2011) ალან ლომაქსთან თანამშრომლობის გამოცდილებით მიღებული შედარებითი მიდგომა გამოიყენა მუსიკის მსოფლიო ისტორიის რაღაც სახის შესაქმნელად. სულ ახლახანს, პატრიკ ე. სავაჯმა და სტივენ ბრაუნმა (Savage da Brown, 2013) შემოგვთავაზეს ის, რასაც ისინი განიხილავენ, როგორც შედარებითი მუსიკოლოგიის აღორძინებას და რომლის ამოსავალი ეთნომუსიკოლოგიურ ტრადიციებია. კვლევა ხუთი „თემისაგან“ შედგება – კლასიფიკაცია, კულტურული ევოლუცია, კაცობრიობის ისტორია, უნივერსალიები და ბიოლოგიური ევოლუცია – და მისი ერთ-ერთი მიზანი მუსიკის ფუნდამენტური ბუნების, წარმოშობისა და ევოლუციის თეორიაა.

კითხვის ნიშანი მოხსნილია: აშკარა შედარებითი კვლევა სულ უფრო მცირდებოდა, განაგრძობს შემცირებას, თუმცა ეთნომუსიკოლოგიის ფართო შედარებითი პერსპექტივა ჯერ ისევ სახეზეა, ძლიერი და სერიოზული. შედარება, როგორც ეპისტემოლოგიური პრინციპი? ეს არის ის, რაზეც „ტვინს არ იჭყლეტენ“. ეს, უბრალოდ, ფართოდ არ განიხილება. მართლაც, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის, მეთოდებისა და მიდგომების სინთეზირების ბოლოდროინდელ მცდელობებში, შედარებითი კვლევა დიდ ადგილს არ იკავებს. მაგალითად, სტოუნი (Stone, 2008) მიმოხილვაში, რომელშიც წარსულში მოღვაწე და თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგების ჯგუფის მიერ გამოყენებული თეორიის არაერთი სფეროა დაზუსტებული, შედარებას მხოლოდ „შედარებითი მუსიკოლოგიის“ კონტექსტში განიხილავს მის თეორიებთან ერთად, რომლებიც ძირითადად მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისითაა საინტერესო. რა თქმა უნდა, კლეიტონს უნდა

[10] სამხრეთ ამერიკის ანდებში მცხოვრები მკვიდრი ხალხი, რომელიც ასევე, პერუში, ბოლივიასა და ჩილეში ცხოვრობს.

მას ახალი სიცოცხლე შთაბეროს, ახალი გზა იპოვოს და გვთავაზობს „მივუბრუნდეთ კავშირს, რომელიც არსებობს ჟღერადობას შორის, როგორც ადამიანური ურთიერთობის არსებით ნაწილს, ამ ჟღერადობის წარმოქმნის, აღქმისა და მასზე რეაგირების გამოცდილებასა და იმ პროცესებს შორის, რომლებიც ადამიანებს აფიქრებინებს, რომ ჟღერადობას ან სტრუქტურა აქვს, ან გადმოგვცემს მნიშვნელობას“ (Clayton, 2003: 66). ჯონათან სტოკი (Stobart, 2008: 204-5) ამტკიცებს, რომ შედარებამ ნამდვილად შეინარჩუნა ცენტრალური ადგილი ეთნომუსიკოლოგიური მიდგომაში. სავაჯი და ბრაუნი კი (Savage და Brown, 2013) განიხილავენ მას, როგორც ეთნომუსიკოლოგიის რაღაც ტიპის ახალ ცენტრს. მაგრამ, მეორე მხრივ, მაკლინი (McLean, 2006: 314-16), ანთროპოლოგიური ორიენტაციის მეცნიერი, უჩივის 1970 წლის შემდეგ შედარებით კვლევის, როგორც ძირითადი ეთნომუსიკოლოგიური აქტივობის უარყოფას. და მართლაც, ტურინოსა (Turino, 2008) და სოლისის (Solis, 2012) ზოგიერთ მთავარ ნოვატორულ და მიმართულების განმსაზღვრელ თეორიულ მიმოხილვაში, ეს აშკარად იგრძნობა. მიუხედავად ამისა, მე მაინც იმისკენ ვიხრები, რომ დავეთანხმო კოლინსკის დებულებას, რომელიც მან ორმოც წელზე მეტი ხნის წინ გამოაქვეყნა და რომლის თანახმად სხვადასხვა მუსიკის შედარებისათვის თავის არიდება ან გაურკვეველი ვადით გადადება „მუსიკის სამყაროს უსასრულო მრავალფეროვნების უფრო ღრმა წვდომის გზაზე იარაღის გარეშე გვტოვებს“ (Kolinski, 1971: 160). ათიოდე წლის შემდეგ, სტატიაში (სხვათა შორის, თავის ბოლო პუბლიკაციაში), რომელშიც მერიამმა მწვავედ გააკრიტიკა შედარების წინააღმდეგ მიმართული გამონათქვამები, იგი წერდა: „მისი თავიდან მოსაშორებელი მიზეზების მოგონების ნაცვლად, საჭიროა მთელი ყურადღება დავუთმოთ იმას, რომ შედარება ეთნომუსიკოლოგიური არსენალის უფრო ქმედით იარაღად ვაქციოთ“ (Merriam, 1982: 189). სამ ათწლეულზე მეტი ხნის შემდეგ, ეს კვლავ სამართლიანია.

ნაწილი III

ველზე

10

დაბრუნდი და მომავალ სამშაბათს მნახე
საველე კვლევის ტრადიციის არსი

მე ჩამოვედი

„ველზე“ ჩამოვედი. ეს პატარა ქალაქია შეერთებული შტატების ჩრდილოეთ პრერიებში და ერთი შეხედვით, არაფრით გამოირჩევა იმ მრავალი გზაჯვარედინისაგან, რომლებიც სულ ახლახანს გადავკვეთე. ბენზინგასამართ სადგურთან ვჩერდები და გულში, ცოტა არ იყოს, შიში მეპარება: მკვიდრი ამერიკელი მემსახურება, ერთ-ერთია იმათ შორის, ვისთანაც რამდენიმე თვის გატარება მინდა და ვისი მუსიკისა და მუსიკალური კულტურის შესწავლასა და აღწერას ვაპირებ. მოხუცია კაცია, გაცვეთილი პერანგი აცვია, ინგლისურად ძლივს შესამჩნევი აქცენტით ლაპარაკობს. ჩამოვედი, მინდა ვუთხრა: აქ იმიტომ ვარ, რომ იმის შესწავლა მინდა, რაც თქვენ იცით, მინდა იმიტომ, რომ თქვენ შეგიძლიათ შემომთავაზოთ ისეთი რამ, რაც განსხვავდება ყველაფრისაგან, რაც კი ამ დრომდე მისწავლია, რადგან თქვენ განსხვავებულად ცხოვრობთ და ფიქრობთ. ეს ჩემთვის დიადი მომენტია: როგორც იქნა, გამოვემგზავრე სამუშაოდ და ბედისწერამ, რაღაცნაირად, თქვენ აგირჩიათ იმისათვის, რომ წარმადგინოთ“. ვფიქრობ იმაზე, როგორ დავალაგო ეს აზრები, ჯერ გამბედაობას ვერ ვიკრებ, ვუყურებ, ის კი, უბრალოდ, ამბობს: „თქვენზე სამი დოლარია; ზეთი არ არის დასამატებელი“ და სხვა კლიენტის მომსახურებას იწყებს. განვაგრძობ გზას ამ პატარა ქალაქში და სასაუზმესთან ვჩერდები. დახლთან რამდენიმე ადამიანი ჩამომჯდარა: თეთრკანიანი, ინდიელი, იქნებ ვიღაც სხვებიც, ოფიციანტი ადგილობრივს ჰგავს, თუმცა ჰამბურგერს ისევე მაწვდის, როგორც ამას ნებისმიერი ოფიციანტი გააკეთებდა ქვეყნის შუა დასავლეთში. ეს ადამიანები – მათ შორის უნდა იყოს ერთი, ვისთანაც საუბრის წამოწყებას შევძლებ! მაგრამ თუ ჩემთვის ეს მნიშვნელოვანი მოვლენაა, მათთვის ამ სასაუზმეში ჩემი შესვლა არაფერს ნიშნავს.

ჩემი მეზობლის, საგზაო მუშის ფორმაში ჩაცმული კაცისკენ, ვბრუნდები. „კარგი დღეა“, ამბობს, „მთებში მიდიხართ?“ ხმას ვიწმენდ, ვემზადები წინასწარ მოფიქრებული სიტყვის წარმოსათქმელად იმის შესახებ, თუ როგორ მინდა ადგილობრივი ამერიკული მუსიკის შესწავლა, მაგრამ სანამ აზრი მოვიკრიბე, ის წავიდა. ფულს ვიხდი, უღიმღამო ქუჩებს მივუყვები, ნაბიჯს ვანელებ, იმიტომ, რომ ვხედავ ორ ძაღლს, რომლებიც მზად არიან მომვარდნენ, ერთ-ორ მაღაზიაში შევდივარ, ბარშიც, ვჩერდები სკამთან, რომელზეც რამდენიმე მოხუცი მამაკაცი დღის დასრულებას ელოდება. დიდი ხნის წინ გადავწყვიტე, რომ ეს ჩემი ქალაქი იქნებოდა და ახლა გარს „ჩემი“ ხალხი მარტყია, მაგრამ მათ ეს არ იციან. მე კი არ ვიცი, როგორ გადავდგა პირველი ნაბიჯი. ყოველთვის, როცა ვფიქრობ, რომ ვიპოვე ის, ვინც მომისმენს, ვისაც შევძლებ, რაღაც-

ნაირად, გავანდო ჩემი ამაღლებული ოცნებები, საჭიროებები, სურვილები, ვმარცხდები და შიში მიპყრობს, რომ ვერასოდეს გავბედავ საკუთარი თავის წარდგენას. და როცა ამას გავაკეთებ, ალბათ, დამცინებენ. ქალაქელი ვარ, რომელსაც ჭკუა უნდა ეყოს და თავი არ დაიმციროს ისეთი უსარგებლო საგნის შესწავლით, როგორიცაა ძველი ინდიელების სიმღერები, ან იქნებ, თეთრკანიანი ვარ, რომელიც მონდომებულია სწრაფად ისწავლოს ის, რის შესასწავლად ინდიელს მთელი ცხოვრება დასჭირდა; ან უეჭველად, ერთ-ერთი ექსპლოატატორი ვარ, ან, იქნებ, ის, ვინც შეძლებდა აუცილებელი დახმარება გაეწია, ისეთი არასერიოზული საქმით რომ არ ვიყო დაკავებული, როგორიც მუსიკაა. თანდათანობით შიში მეუფლება, რომ ამ ქალაქში განდეგილის ცხოვრება მელის და ვერასოდეს შევხვდები ადამიანს, ვისთანაც საუბარს შევძლებ. შიში და მოუსვენრობა. რამდენიმე საათი გავიდა და წინ ერთი ნაბიჯითაც ვერ წავიწიე. იმ ზღვარზე ვარ, რომ უკან დავბრუნდე და ხელი ავიღო ამ ხალხზე. მათთან ჩამოვედი, ჩემს „ველზე“, მზად ვიყავი ენერგია და გული შემეწირა; ისინი კი ჩემში, უბრალოდ, კიდევ ერთ თეთრკანიან ტურისტს ხედავენ ან, იქნებ, სულაც ვერ მხედავენ.

სად მიდის ადამიანი უცხო ქალაქში, როცა თავს მარტოსულად და დათრგუნულად გრძნობს? საჯარო ბიბლიოთეკაში? ბარში? მე სადალაქოში შევედი; თმის შეჭრა ყოველთვის საჭიროა (მათ საყურადღებოდ, ვინც მიცნობს: ეს დიდი ხნის წინ მოხდა). დალაქი ადგილობრივი იყო. „გავლით ხართ?“ მეკითხება და მე დაუფიქრებლად ვპასუხობ, არა, მთელ ზაფხულს აქ გავატარებ. „აქ?“, გაოგნებული კითხულობს, „ზაფხულს აქ არავინ ატარებს, იძულებული თუ არ არის“. კვლევას ვატარებ, მორცხვად ვპასუხობ. „კვლევას? თქვენც ანთროპოლოგი ხართ“? მის ხმაში დაუფარავი უკმაყოფილება იგრძნობა. არა, მთლად ასეც არაა, თუმცა ინდიელების სიმღერების შესწავლა მაინტერესებს. „ხო, მაშინ რომელიმე მომღერალს უნდა დაელაპარაკო, ერთი აქვე ცხოვრობს, ორი სახლის იქით, როგორც წესი, პარმაღზე ზის ხოლმე. ჯო ფ.; აქაურია, ძველი დროის შესახებ ბევრი რამ იცის“. გული თითქოს მიჩერდება: ბოლოს და ბოლოს, ჩემი შანსი გამოჩნდა? ფულს ვიხდი, გასამრჯელოს უხვად ვუტოვებ, ქუჩას მივუყვები. ზუსტად ისეა, როგორც დალაქმა მითხრა: ძველი ქოხია, ალბათ, მხოლოდ ერთი ოთახი, სახლის წინ მოხუცი კაცი ჩამომჯდარა და სივრცეს გაჰყურებს. ვესალმები. „სიგარეტი გაქვს?“ ვიღებ პასუხად. არა მაქვს. „ერთი დოლარი მაინც არ გაქვს, რო ვიყიდო?“ რა თქმა უნდა, მაქვს. „გავიგე, თქვენი ხალხის უამრავი ძველი სიმღერა გცოდნიათ“. „არა, არაფერი ვიცი. აი, ჩემი ძმა. იმან იცის ბევრი, აქედან ორმოცდაათ მილში ცხოვრობს. ერთ კვირაში თუ არა, როდესმე მაინც ჩამოვა ჩემს სანახავად“. „რა თქმა უნდა, მინდა, რომ შევხვდე. მაგრამ მითხრეს, რომ ამ ქალაქში სწორედ თქვენ იცით ყველაზე მეტი“. „გინდა რომ რამდენიმე სიმღერა გიმღერო ჩასაწერად?“ როგორც ჩანს, ეთნომუსიკოლოგების შესახებ რაღაც იცის. „ეს ინდიელის ხელობაა. ბევრ ფულს მოგთხოვ“. ფული მაქვს, თუმცა ბევრი არა. „ხო, მაგრამ მანქანა გყავს“, ამბობს, „დაბრუნდი და მომავალ სამშაბათს მნახე, თან მანქანაც წამოიყვანე“. იაფფასიანი ბურბონის ბოთლი მოიყუდა. თავისუფალი ვარ.

ამ ერთმა საუბარმა მაგრძნობინა, რომ მიჯნა გადავლახე, რომ მოულოდნელად საველე მკვლევარი გავხდი, ჩემი პირველი – ქალაქში გავლით მყოფი ტურისტის – როლიდან გამოვედი. სამშაბათისთვის, რეალურად, უკვე რამდენიმე ადამიანს შევხვდი, რომლებისთვისაც შემეძლო თანამშრომლობა მეთხოვა. ზოგიერთი მაშინვე მთანხმდებოდა; სხვებმა ნათლად მაგრძნობინეს, რომ ჩემთან ურთიერთობის სურვილი არ ჰქონდათ; უმრავლესობა დროს წელავდა და პასუხის გაცემას აგვიანებდა. ვუთხარი, რომ ჯო ფ-ი გავიცანი და მან დახმარება აღმითქვა, ზოგიერთზე ამან შთაბეჭდილება მოახდინა.

სამშაბათს ჯოს პატარა სახლთან ვიყავი. „გ-ში (ორმოცი მილით დაშორებული ქალაქი) ვარ წასასვლელი„“, მითხრა. საბედნიეროდ, ამ ურთიერთობაში ჩემი ზუსტი ადგილი გავაცნობიერე და ის დღე ჯოს და მისი ოჯახის სხვა ოთხ წევრს ვემსახურე-

ბოდი, ყველა მათგანი ისე მექცეოდა, როგორც მძღოლს, გზას მასწავლიდნენ, მაგრამ არ მესაუბრებოდნენ, თავისი უამრავი პირადი საქმით იყვნენ დაკავებული. ბოლოს რამდენიმე სიმღერის ჩაწერა ვთხოვე. „დღეს დრო არ მაქვს. მაგრამ რამდენიმე დღეში მოდი“, მითხრა.

1960-ანების ეს ამბავი მოკლედ რომ მოვყვე, კიდევ ერთი კვირა გავიდა, სანამ ჯო მეტ-ნაკლებად ფორმალურ ინტერვიუზე დამთანხმდა და, თუმცა მეხსიერება ღალატობდა, სუსტი ხმით რამდენიმე სიმღერაც შეასრულა ჩემი ჩამწერის მიკროფონის წინ. მე რამდენიმე, ნაკლებად მოუქნელი ხერხიც ვისწავლე და რამდენიმე კვირაში ჯო უკვე ჩემი მეგობარი გახდა, რომელთან ადვილი იყო სხვადასხვა ამბის განხილვა. მის ოჯახთან ერთად დავდიოდი პიკნიკებზე, გარეშედან ჯერ დამკვირვებლად ვიქეცი, შემდეგ მონაწილე-დამკვირვებლის სტატუსს მივუახლოვდი. რატომ მალოდინა, რატომ მიმიყვანა ორჯერ? ზოგიერთ ჩემს კონსულტანტს ეს არ გაუკეთებია, თავიდანვე მზად იყვნენ, მითხრეს, რომ დრო ჰქონდათ; დრო, რეალურად, ჯოსაც ჰქონდა, მაგრამ არ აღიარა. ამით ცდილობდა, ჩემთვის მისი საკუთარი ქცევის წესისადმი პატივისცემა ჩაენერგა, ეთქვა, რომ არ მქონდა უფლება ამ წესში უეცრად შევჭრილიყავი. იქნებ, იმის შემოწმებას ცდილობდა, უბრალო ცნობისმოყვარეობა მამოძრავებდა თუ რამე უფრო მეტი? მას შემდეგ სხვა ქვეყნებშიც მომისმენია „დაბრუნდი და მომავალ სამშაბათს მნახე“-ს ვარიანტები. ველზე მუშაობის დაწყება ნამდვილად სტრესული პერიოდია, შესვლის მომენტს ზოგჯერ დიდი დაძაბულობა და თვით-ანალიზი ახლავს და გამბედაობას, მოთმინებას, გონიერებას მოითხოვს. არაერთმა ეთნომუსიკოლოგმა აღწერა ან კომენტარი გაუკეთა კვლევის დაწყების საკუთარ, ახალ გამოცდილებას ესეებში, რომლებიც თავმოყრილია ბარცის და ქულის (Burz & Cooley, 1997, 2008) რედაქტორობით გამოცემულ ორ ტომში და ნათლად გვიჩვენებენ, რომ იგივე პრობლემები ამჟამადაც იჩენს თავს და მათ სხვებიც დაემატა. ამ თავში მოცემულია ზოგიერთი მოსაზრება ეთნომუსიკოლოგიური საველე კვლევების ბუნების თაობაზე.

უაღრესად პირადი საქმე

ჩემს ადგილას სხვები, რა თქმა უნდა, უფრო ეფექტურად მოაგვარებდნენ საქმეს, განსხვავებულ ახსნას მოუძებნიდნენ, განსხვავებული რეაქცია ექნებოდათ და განსხვავებული გრძნობები დაეუფლებოდათ. საველე კვლევების ცნების განხილვისას, პირველი შეკითხვა, რომელიც უნდა დავსვათ, ეხება იმას, არსებობს თუ არა ან უნდა არსებობდეს თუ არა საერთო საველე მეთოდოლოგია თუ თითოეულმა მეცნიერმა ინდივიდუალური მიდგომა უნდა შეიმუშაოს.

ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურას მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე უამრავი სათქმელი დაუგროვდა საველე კვლევის, როგორც მთლიანი კვლევის ნაწილის, ხმის ჩამწერი და გადამღები აპარატებისა და ვიდეო ტექნიკის გამოყენების, ინტერკულტურული ურთიერთობების ზოგადი პრინციპების შესახებ. მაკლინი მიიჩნევს, რომ „ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა, არსებითად, შეთანხმდა იმაზე, როგორ წარმართოს კვლევა“ (McLean, 2006, 255). ზოგიერთი თვალსაზრისით, ის მართალია; ჩვენ ვიზიარებთ გარკვეულ პრინციპებსა და ტექნოლოგიებს. მაკლინმა, რომელმაც თავისი საქმიანობა მემუარებში (McLean, 2004) აღწერა, მიაგნო რამდენიმე სტანდარტიზებულ პროცედურას, როგორიცაა მისთვის და მისი სტუდენტებისთვის განკუთვნილი კითხვარი. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვცდილობთ მაინც მეცნერებად დავრჩეთ, ჩემი აზრით, საველე კვლევა ხელოვნება უფროა, ვიდრე მეცნიერება. საკუთარი პიროვნების გარდაქმნა ისე, რომ მოერგო იმ ადამიანების პიროვნებებს, ვისაც ესაუბრები და ვისგანაც სწავლობ, ემოციური რეაქციებისა და ურთიერთობების კონტროლირება, შეგუება იმ ფაქტთან, რომ ზოგიერთი ინტროვერტია, სხვა კი ექსტროვერტი, მომთმენი ან მოუთმენელი, მოკრძალებული ანდა აგრესიული. ყოველივე ეს, იმ ძირითად ცოდნასთან ერთად, რომლის მატარებელიც ხართ, განაპირობებს არა

მხოლოდ იმას, შეძლებთ თუ არა წარმატების მიღწევას, როგორც საველე მკვლევარი, არამედ იმასაც, თუ რას ისწავლით. ეს, მართლაც, უაღრესად პირადი საქმეა.

თუმცა ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურას – ყოველ შემთხვევაში, 1990 წლამდე – ნამდვილად, ძალიან ცოტა რამ ჰქონდა სათქმელი ყოველდღიური პირადი ურთიერთობების შესახებ, რაც ამ ტიპის კვლევის გულია. ყველა შემდგომი ანალიზი და მონაცემების ინტერპრეტაცია დიდად არის დამოკიდებული საველე კვლევაზე, მაგრამ საველე კვლევაც, ასევე, ამ საქმის ყველაზე პირადული ნაწილია, ნაწილი, რომელსაც რეალურად ვერ ასწავლი, რომელიც თითოეულმა ჩვენთაგანმა თვითონ უნდა ისწავლოს, იპოვოს გზები, რომლებითაც ერთმანეთთან დააკავშირებს საკუთარ პიროვნებას, ძლიერი და სუსტი მხარეებით და იმ ინდივიდებს, ვისი საერთო რწმენების შესწავლისა და განმარტებისას ნდობითა და მოკრძალებით ვხელმძღვანელობთ. საველე კვლევის განხილვისას, ჰელენ მიერსი წერდა, „ჩვენ ეთნომუსიკოლოგიის ადამიანური სახე გამოვამჟღავნეთ“ (Myers, 1992, 21). იმის გამო, რომ საველე კვლევა, ძირითადად, მოიცავს ურთიერთობას სხვა ადამიანებთან, ეს ამ პროფესიის ყველაზე პიროვნული მხარეა, უაღრესად პირადი საქმე და ძალიან ძნელად ვაძლევთ სხვებს უფლებას ჩაერიონ იმაში, რაც ვთქვით და მოვისმინეთ და რასაც ვგრძნობდით.

ანთროპოლოგიისა და ფოლკლორის სპეციალისტები ველზე მომუშავე ეთნომუსიკოლოგის მთავარი მენტორებია. ისინი საველე კვლევას აცხადებენ საკუთარ საქმედ par exellence[1], თუმცა 1970 წლამდე ისინიც, ეთნომუსიკოლოგების მსგავსად, იშვიათად ყვებოდნენ, თუ ყოველდღიურად რა ხდებოდა ველზე. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ხშირად ვერ იპოვითა ეგზოტიკურ გარემოში ყოველდღიური ცხოვრების და გრძნობების გულახდილ აღწერას, როგორც ეს მოცემულია მალინოვსკის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ მის დღიურებში (Malinowski, 1967). ის იყო მეცნიერი, ვისაც ხშირად იმოწმებდნენ, როგორც ველზე მუშაობის ოსტატს. ძალიან იშვიათად გვხვდება გაშიფრული ინტერვიუები და საველე ჩანაწერები (Merriam, 1969a; Slotkin,1952). მაგრამ ჩემი გამოცდილებიდან ზემოთ მოტანილი პატარა ამბის მსგავსად, საველე კვლევებთან დაკავშირებული პუბლიკაციების უმრავლესობა ფოკუსირებულია კონსულტანტისა და კულტურის მატარებლის როლზე – ზოგჯერ იყენებენ ტერმინს „თანამოსაუბრე“ – პიროვნებაზე, რომლის მეშვეობითაც ეთნოგრაფი სწავლობს კულტურას და რომლის ახირებები, თანაგრძნობა, დამოკიდებულება სტუმრისადმი, თავისებური შეხედულებები, ღირებულის აღმოჩენის ნიჭი და დაინტერესება იმით, რომ ცხოვრება სტრუქტურირებულად დაინახოს – ეს ყველაფერი განსაზღვრავს იმ გაგების ხარისხს, რომელსაც ვაღწევთ. დასაწყისში ანთროპოლოგმა ინფორმანტები შეიძლება ჰომოგენური მასის უსახურ წარმომადგენლებად მიიღოს, მაგრამ ეს შეცდომა მალევე ნათელი ხდება და განსაკუთრებული სახის ადამიანური ურთიერთობები ყალიბდება, როგორც ეს უკვე აჩვენა კასაგრანდემ ნახევარი საუკუნის წინ უამრავ თბილ და ემოციურ ესეში, რომლებიც თავმოყრილია ცნობილი მეცნიერების „საყვარელი“ ინფორმანტების პორტრეტების კრებულში (Casagrande, 1960). მთავარი ცვლილება ამ დამოკიდებულებაში გამოააშკარავა ე.წ. ახალი ანთროპოლოგიის განვითარებამ 1960-იან წლებში, რამაც ნათელი გახადა კონტრასტი შინაური და გარეშე დამკვირებლების თვალსაზრისებს შორის, რასაც დეტალურად მე-11 თავში განვიხილავთ.

ანთროპოლოგია და ეთნომუსიკოლოგია ერთმანეთთან ყველაზე ახლოს საველე მუშაობის მნიშვნელობის თვალსაზრისით არიან. ეს ორივე სფეროს „დამღაა“, პროფესიული გაერთიანების ბილეთის მაგვარი. ითვლება, რომ ორივე პროფესიის წარმომადგენელს ზურგს გარკვეული საველე კვლევა უნდა უმაგრებდეს. ადრე იქმნებოდა თეორიული განზოგადებები საველე კვლევის ძლიერი მხარეებისა და შეზღუდვების შესახებ, თუმცა ისინი, ჩვეულებრივ, ეთნოგრაფიული აღწერების ზვავში იმარხებოდა.

[1] Par exellence (ფრანგ.) – უპირატესად, განსაკუთრებით (რედ.).

ასე, მაგალითად, მალინოვსკიმ (Malinowski, 1935: 317) გაგვიზიარა ზოგადი შთაბეჭდილებები და მოგვცა რჩევა: ანთროპოლოგი მხოლოდ დაკვირვებით არ უნდა დაკმაყოფილდეს, ის მუდმივად უნდა იყოს ჩართული ინტერპრეტირებასა და სტრუქტურირებაში, მონაცემების იზოლირებული მონაკვეთები ერთმანეთს უნდა დაუკავშიროს; იყოს უაღრესად თვითკრიტიკული და აცნობიერებდეს, რომ საკმაოდ ბევრი მიდგომა აუცილებლად მცდარ დასკვნებამდე და ჩიხამდე მიგვიყვანს და ყველაფრის თავიდან დასაწყებად მზად უნდა ვიყოთ. მან აღმოაჩინა, რომ ხშირად ყველაზე ღირებულ მიგნებებს მისი მთავარი ნაშრომის მეორეხარისხოვანი პროდუქტები გვაწვდიდა და აღნიშნა, რომ მკვლევარი ექვემდებარება, თუმცა, ამავე დროს, გავლენასაც ახდენს „ველზე“. მალინოვსკი დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ კულტურის, როგორც მთელის, გაგება მთავარ როლს ასრულებს საველე კვლევის ხასიათში (სპეციალიზაციის მიუხედავად) და რომ საველე კვლევა „მდგომარეობს მხოლოდ და, განსაკუთრებით, ქაოსური სოციალური რეალობის ინტერპრეტირებაში, მის დაქვემდებარებაში ზოგადი წესისადმი“ (Malinowski, 1954: 238).

გაცილებით ადრე, ჩემი აზრით, კლასიკურ და ჯერ ისევ სახელმძღვანელო ფორმულირებაში, მალინოვსკი (Malinowski, 1935) სამი სახის მონაცემების შეგროვებას გვირჩევს. პერიფრაზირებას ვახდენ: ტექსტები – ის გულისხმობდა ზღაპრებს, მითებს, ანდაზებს დამწერლობის არმქონე კულტურებში, და, სავარაუდოდ, ყველა სახის წერილობით დოკუმენტს ყველა სხვა შემთხვევაში, თუმცა ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ მასში იგულისხმება სიმღერები და მუსიკალური ნაწარმოებების სტრუქტურები – ამაში მალინოვსკი გულისხმობდა იმას, რასაც ადამიანები ამბობენ და რაც საველე მკვლევარს ქცევის პრინციპების, მათ შორის, სოციალური ორგანიზების, საკუთრების, ძალაუფლების მიმართებების წესების აბსტრაგირების შესაძლებლობას აძლევს. აქვე შეიძლება დავუმატოთ წარმოდგენების წესები და კონტექსტები, როგორიცაა კონცერტების სტრუქტურა; და „ყოველდღიური ცხოვრების მსუბუქი ამბები“. სწორედ აქ თამაშში ერთვება ანთროპოლოგიური პერსპექტივის განსაკუთრებულობა, რადგან ის გულისხმობს იმის შემჩნევას, რასაც უბრალოდ ნებისმიერი დამკვირვებელი, ალბათ, ვერ შეამჩნევს – ვინ ვის ესაუბრება საზოგადოებაში, როგორ ჟესტიკულაციასა და მიმიკას იყენებენ სხვადასხვა ურთიერთობისას, მრავალი დეტალი, რომელიც ადამიანებისათვის ყველგან თავისთავად იგულისხმება, მაგრამ რომლებიც არსებითია საზოგადოებაში მისაღები ქცევისათვის, მათი დისკურსის ხარისხისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ მალინოვსკის ეს მოსაზრება საველე კვლევის ზოგადი ბუნების შესახებ ჩამოყალიბებულია და ის გვიჩვენებს, რომ მაშინ, როცა მე-20 საუკუნის განმავლობაში ანთროპოლოგია ძალიან შეიცვალა ინტერპრეტაციული ასპექტებისა და ტექნოლოგიის თვალსაზრისით, ახლაც არსებობს ისეთი მნიშვნელოვანი მიმართულებები, რომლებიც უცვლელი დარჩა.

თუმცა, ამ სტანდარტის შიგნით, კულტურული ანთროპოლოგიის საველე ტექნიკისა და მეთოდების მრავალფეროვნება ამოუწურავია და მოიცავს ყველაფერს: დაწყებული ბიოგრაფიული მიდგომებიდან – ერთსა და იმავე საკითხზე მრავალ ინფორმანტთან პარალელური ინტერვიუების ჩატარების, ტექსტების შეგროვების, კითხვარების შედგენის, უშუალო მონაწილეობის, გუნდური მუშაობის და – კიდევ უფრო მეტის ჩათვლით. ინტერდისციპლინური გუნდური მუშაობა, რაც ტრადიციული გაერთიანებებიდან (მაგალითად, სოციალური, ლინგვისტური და არქეოლოგიური ანთროპოლოგების გუნდები) გაფართოვდა ანთროპოლოგისა და რომანისტის პერსპექტივებიდან აფრიკული საზოგადოების მხატვრულ აღწერამდე (Gottlieb & Graham, 1993). ამასთან, საველე კვლევის პიროვნულმა ხასიათმა, რასაც მე ხაზგასმით აღვნიშნავ, ხელი შეუშალა ანთროპოლოგიას, გამხდარიყო, ძირითადად, გუნდური დისციპლინა, როგორც ეს მრავალი „მკაცრი“ მეცნიერების შემთხვევაში მოხდა. თუ არსებობს ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც დამახასიათებელია ანთროპოლოგიური საველე კვლე-

ვისათვის მთელი მისი ისტორიის მსვლელობისას, ეს შეიძლება იყოს ურთიერთქმედება განმეორებადი მეცნიერული მეთოდით მონაცემების შეგროვებასა და ველზე ჩამოყალიბებული პირადი ურთიერთობების მნიშვნელობას შორის (Turner & Bruner, 1986). განმეორებითი კვლევის კონცეფცია, რომელიც აფასებს ცვლილებას და, ასევე, ამოწმებს განმეორებადობას (Mead, 1928 და მისი კრიტიკა – Freeman, 1983; Redfield, 1930 და განმეორებითი კვლევა Lewis, 1951), რამდენიმე გასაოცარ მიგნებას გვთავაზობს. თუმცა, საზოგადოდ, იმის ინტერპრეტირება და აღიარება, რომ დამკვირვებლის პოზიცია უმნიშვნელოვანესია, დამახასიათებელია მე-20 საუკუნის დასასრულის ანთროპოლოგიისათვის.

ანთროპოლოგიაში გაჩნდა მნიშვნელოვანი თეორიული და სასწავლო ნაშრომები საველე კვლევის შესახებ, თუმცა მთავარი ნაშრომები, ისეთები, როგორიცაა დარგის ისტორია ჰარისის ავტორობით (Harris, 1968) და ინგოლდის ენციკლოპედიური ანალიზი (Ingold, 1994) გვერდს უქცევენ საველე კვლევის, როგორც განსაკუთრებული საკითხისა და დამოუკიდებელი აქტივობის განხილვას. მორის ფრეილიხის (Freilich, 1970) მოცულობითი ესე ამ სფეროს საზღვრების დადგენის მცდელობების ილუსტრირებაა. ის საველე აქტივობებს თოთხმეტ ზონად ჰყოფს და იწყებს ისეთი ყოფითი საქმეებით, როგორიცაა კვლევითი პროექტის მომზადება და დაფინანსების მოძიება, თუმცა კონცენტრირებას იმ პრობლემებზე ახდენს, რომლებიც ველზე გვხვდება. ინფორმანტები თავის კულტურას განსაკუთრებულად ხედავენ, ისინი კონკრეტულ როლს ასრულებენ თავიანთ საზოგადოებებში და თავისებური შეხედულებები აქვთ საველე მკვლევრების ძიებებში საკუთარი როლის თაობაზე. ფრეილიხი მათ სამ ჯგუფად ჰყოფს – ტრადიციონალისტი, ოპერატორი და მოაზროვნე – და შემდეგ კი ქვეჯგუფებად იმ საშუალებების შესაბამისად, რომლებითაც მათ სურთ ჩაერთონ საკუთარი კულტურის იმ პრობლემების გადაჭრაში, რომლებიც საველე მკვლევრის კითხვარშია ჩამოთვლილი (Freilich, 1970: 572-73). ფრეილიხი იმ ინფორმაციის კლასიფიცირებას ახდენს – საჯარო, კონფიდენციალური, საიდუმლო და პირადი – რომელიც შეიძლება შეგროვდეს (იქვე, 549), აფასებს სოციალურ და ეკონომიკურ რისკებს, რომლებიც ორივე პარტნიორს ემუქრება და, ასეთნაირად, საველე კვლევის ფორმალურ თეორიას გვთავაზობს.

ფრეილიხის მსგავსი რეკომენდაციული ხასიათის მიდგომა შეიძლება ღირებული სახელმძღვანელო აღმოჩნდეს მომავალი საველე მკვლევრებისათვის, ხოლო არაანთროპოლოგს შეიძლება აგრძნობინოს, თუ რა რთული მიმართებებია ჩართული აქ. სახელმძღვანელოებისა და ინსტრუქციების უმრავლესობა იმას კი არ გვასწავლის, თუ რა გავაკეთოთ, არამედ შემთხვევების კვლევას გვაწვდის. ჰორტენს პაუდერმეიკერმა (Powdermaker, 1967) ერთ-ერთ თავის პირველ წიგნში, რომელიც საგანგებოდ მიძღვნილია საველე კვლევის ბუნების შესწავლისადმი, შემოგვთავაზა ისეთი ფუნდამენტური ნაბიჯები, როგორებიცაა აღწერის ჩატარება, შესასწავლი საზოგადოების მოკლე მიმოხილვის მომზადება უფრო სპეციალიზებული ამოცანების შესრულებამდე და ტაბუსა და ეტიკეტთან დაკავშირებული საკითხების გარკვევა. აშკარაა, რომ ეს ყველაფერი რთული, იმედისგამაცრუებელი, ნელი პროცესი შეიძლება აღმოჩნდეს, თუმცა ანთროპოლოგიურ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანია კონკრეტულ სიტუაციებში რეალურად განხორციელებული მოქმედებების რეალისტური (Farrer, 1991; Foster & Kemper, 1974; Spindler, 1970) და იუმორისტული, მაგრამ რეალისტური აღწერები (Barley, 1983).

ცნება, რომელსაც ხშირად არ განიხილავენ, მაგრამ ყოველთვის იმალება უკანა პლანზე, არის „აუთენტიკურობა“. ჩვენ იმის ჩაწერა და შესწავლა გვინდა, რასაც საზოგადოება ნამდვილად თავის საკუთარ კულტურად მიიჩნევს, რაც მას პოზიტიურად წარმოადგენს და რაც ყველას (ან, თუნდაც, უმრავლესობის) მიერაა მიღებული. ჩემი სტუდენტობის წლებში იმის აღმოჩენა, რაც აუთენტიკური იყო და უარის თქმა დანარჩენზე (რაშიც, შეიძლება, კომერციული პოპულარული მუსიკა ან კულტურული შერევის შედეგიც მოექცეს), ფოლკლორის განსხვავება ფსევდო-ფოლკლორისგან

მნიშვნელოვანი ღირებულებები იყო. ამჟამად „აუთენტიკურობა“ თითქმის სალანძღავ სიტყვად იქცა. თუმცა იმის შესწავლა, რასაც მთელი საზოგადოება თუ თემი აფასებს, ეთნომუსიკოლოგების ორიენტაციის უმთავრეს საკითხად მიმაჩნია.

საველე კვლევა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში

ანთროპოლოგიისგან განსხვავებით, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში თეორიული ცნება – საველე მუშაობა – იშვიათად გვხვდება, როგორც კვლევის გეგმის უფრო ფართო კონტექსტს მიღმა განსახილველი საკითხი. როგორც ჩანს, ეთნომუსიკოლოგებსა და ფოლკლორისტებს, ხმის ჩაწერასთან, გადაღებასთან, ვიდეოჩაწერასთან, ტექსტის შეგროვებასთან დაკავშირებული სპეციფიკური ტექნიკური პრობლემების შესახებ უფრო მეტი პრაქტიკული ინფორმაცია სჭირდებათ, ვიდრე ანთროპოლოგებს. შესაბამისად, საველე კვლევებთან დაკავშირებული უფრო ადრეული პუბლიკაცია, ძირითადად, პრაქტიკულ საკითხებს განიხილავს. კარპელესს (Karpeles, 1958) ეკუთვნის ტექნიკის სტანდარტიზების შემოტანის ადრეული მცდელობა, ასევე, არსებობს უამრავი სახელმძღვანელო, თუ როგორ უნდა გაკეთდეს ჩანაწერი, რომელთა შორის ყველაზე დეტალური და კარგად გააზრებულია ჰუდის *The Ethnomusicologist*[2] (1971). მთელს ამ ლიტერატურაში მახვილი კეთდება კონკრეტული სიტუაციის შესაფერის ტექნიკაზე. იშვიათად, ასევე, გვხვდება რჩევები საზოგადოდ გამოსადეგი პროცედურების თაობაზე. ჰუდის წიგნი და ჰერდონისა და მაკლეოდის ტექსტი (Herndon & McLeod, 1980) გამონაკლისებია, ორივეში ორ-ორი მრავლისმთქმელი თავი ეძღვნება ამ პრობლემას, განხილულია ცნებები დ მოცემულია კონკრეტული რჩევები. მიერსი ნაშრომის ერთ-ერთ თავში (Myers, 1992: 50–87) ჩაწერისა და მონაცემების შეგროვების სხვა პროცედურების ამომწურავ ანგარიშს გვაწვდის.

დაახლოებით 1950 წლამდე, საველე მუშაობა და „კვლევა“ ხშირად ერთანეთისაგან გამიჯნული იყო. ისეთი ეთნომუსიკოლოგები, როგორიცაა ჰორნბოსტელი, ვალდებული იყვნენ ემუშავათ სხვების საველე კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით, ხოლო ათეულობით ანთროპოლოგთან გეორგ ჰერცოგის ვრცელ მიმოწერაში გვხვდება მისი რჩევები ჩანაწერების გაკეთების შესახებ, რომლებიც, როგორც თვითონ მიიჩნევდა, შემდგომში ეთნომუსიკოლოგებს უნდა გადასცემოდათ გაშიფვრისა და ანალიზისათვის. შესაბამისად, თეორიასთან შედარებით, ტექნიკაზე ყურადღება უფრო ადრე გამახვილდა. საველე კვლევა და კაბინეტური შრომა შეიძლებოდა დამოუკიდებელ პროცესებად განხილულიყო. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში მეტ-ნაკლებად აქსიომატური გახდა, რომ მკვლევრები თვითონ ასრულებენ საკუთარ საველე სამუშაოებს. მერიამმა (Merriam, 1964), რომელიც იზიარებდა იმ აზრს, რომ მათი გამიჯვნა, რეალურად, შეუძლებელია, განიხილა საველე კვლევა, როგორც კვლევის გეგმისა და ზოგადი თეორიის ასპექტი. ამ წიგნში ის არ ამბობს კონკრეტულად, თუ რა უნდა გაკეთდეს ველზე, და, სიმართლე რომ ითქვას, ავტორების უმრავლესობის მსგავსად, თავს არიდებს იმის დეტალურ აღწერას, თუ თვითონ რას აკეთებდა. უფრო გვიანდელ ნაშრომში (Merriam, 1969a, 1977b), ის უახლოვდება ამგვარი ანგარიშის წარმოდგენას; სინამდვილეში, საკუთარი თავის გამჟღავნება, ალბათ, მოდური გახდა, რაზეც მიგვანიშნებს მუსიკალური ეთნოგრაფიები, რომლებშიც უდიდესი ყურადღება ექცევა საველე მკვლევრის მოქმედებებსა და გამოცდილებას (Berliner, 1978, 1994; Keil, 1979; Myers, 1998; Sugarman, 1997). ლორეინ საკატა (Sakata, 2013) ერთ-ერთ მოგონებაში სიამოვნებით და დეტალურად იხსენებს რამდენიმე საველე მივლინებას ავღანეთში 1973 წლამდე. ბოლო ოთხი ათწლეულის მნიშვნელოვნი ნიშანია მზარდი დაინტერესება ინფორმანტებთან და მასწავლებლებთან მკვლევრების ურთიერთობების ეთიკური ასპექტებით (თავი 15 ამ წიგნში; ამ საკითხის კრიტიკული შეფასება იხილეთ Gourlay, 1978; Slobin, 1992a).

[2] *ეთნომუსიკოლოგი* (რედ.).

რამდენადაც ეთნომუსიკოლოგიის ძირითადი ინტერესი ტოტალურ მუსიკალურ სისტემებს ეხება, ნიმუშების არჩევის საკითხი, რასაც, ასევე, ეხება მე-13 თავიც, არსებითია. კონსულტანტებისა და მასწავლებლების შერჩევა და შეფასება მთავარი კომპონენტია იმ მეთოდისა, რომლითაც კულტურას ვარჩევთ. ამის გათვალისწინებით, უადგილო არ იქნება, თუ ეთნომუსიკოლგიურ საველე საქმიანობისადმი რამდენიმე მიდგომის იდენტიფიცირებას შევეცდებით და მათ მეტ-ნაკლებად ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოვადგენთ, რითაც მათი ისტორიის შეულამაზებელ ნარკვევს მივიღებთ. თუ ისინი ეტაპებია, მაშინ აშკარაა, რომ ისინი ერთმანეთს გადაფარავენ. თითოეული წარმოადგენს მხოლოდ ძირითად ნაკადს და გამოტოვებს იმ მეცნიერების ნაშრომებს, რომლებიც გაბატონებული მიმართულებებს არ შეესაბამებიან, წინ უსწრებენ ან ჩამორჩებიან მას; ანდა იმ პრობლემებს განიხილავენ, რომლებიც სფეროს ძირითადი მიმართულების მიღმაა. თუმცა, გარკვეული აზრით, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორია საველე მუშაობისადმი მიდგომების ცვლილებათა ისტორიაა.

1890-დან 1930 წლამდე პერიოდში კვლევა ტიპურად კონცენტრირებული იყო არტეფაქტებზე ანუ სიმღერებზე ან მუსიკალურ ნაწარმოებებზე, რომლებიც შეკრიბეს კულტურული კონტექსტის ასე თუ ისე გათვალისწინებით და მცირე ნიმუშებით. ჩანაწერები ხშირად კეთდებოდა მისიონერების ან ეთნოგრაფების მიერ, ვისაც საბოლოო ანალიზური კვლევის ჩატარება და ინტერპრეტირება არ შეეძლოთ. მაგალითად, ჰორნბოსტელის, შტუმპფისა და მათი თანამედროვეების მიერ ჩატარებული კვლევები ემყარება ათიოდე თუ ოციოდე სიმღერას, იმ დაშვებას, რომ სიმღერების ნიმუშების მცირე რაოდენობა მოგვცემდა იმას, რაც მიგვაახლოებდა კულტურის მუსიკალურ სამყაროს ან, სულ მცირე, მთავარ მახასიათებლებს მაინც. მახვილი „შეგროვებაზე“ კეთდებოდა, რაც გულისხმობდა ანალიზის მიზნით კულტურიდან ნაწარმოებების ამოგლეჯას და მათ შენახვას სადმე სხვაგან, რაც, ცოტა არ იყოს, კოლონიური ექსპლოატაციის მსგავსად ჟღერს. რა თქმა უნდა, ამ პერიოდში და უფრო ადრეც, რამდენიმე აზიური მუსიკალური კულტურა შეისწავლეს იმ პიროვნებებმა, რომლებსაც ჰქონდათ შესაძლებლობა ხანგრძლივად ეცხოვრათ ამ რეგიონში და დიდი, მეტ-ნაკლებად შემთხვევითი, მუსიკალური გამოცდილება დაეგროვებინათ. ამ პიროვნებებს შორის იყვნენ მისიონერები, მოგზაურები და კოლონიური მმართველები, რომლებმაც შექმნეს რამდენიმე ადრეული კლასიკური ნაშრომი – ინდოეთისათვის – ფოქს-სტრანგუეისმა (Fox-Stragways, 1914), ჩინეთისათვის – ამიოტმა (Amiot, 1779), ეგვიპტისთვის – ვილოტომ (Villoteau, 1809).

მეტ-ნაკლებად ამავე პერიოდის, თუმცა მე-20 საუკუნეში გაგრძელებული საველე საქმიანობის ტიპი, ისევე, როგორც პირველი ტიპი, მოიცავდა არტეფაქტების შეგროვებას, თუმცა განზრახვა მთელი მუსიკალური კორპუსის შენარჩუნება და ჩაწერა იყო. სიტყვა „შენარჩუნება“ აქ გააზრებულადაა გამოყენებული; ამ ჯგუფში გაერთიანებული მეცნიერები შენარჩუნებას თავისი საქმიანობის მთავარ ფუნქციად განიხილავდნენ. გაჩნდა ევროპული ხალხური მუსიკის დიდი კოლექციები. მე-20 საუკუნეში ბელა ბარტოკის საქმიანობა, რომელმაც აღმოსავლეთ ევროპული კულტურის წარმოუდგენლად დიდი რაოდენობის სიმღერები შეაგროვა, ნამდვილად გამორჩეული მაგალითია. მაგრამ ზოგიერთ ნაშრომში ეს მიდგომა, ასევე, გამოიყენეს არადასავლური კულტურების მიმართ, ფრენსის დენსმორის ადრეული პუბლიკაციები *ჩიპევასა* და *სიუს*[3] ხალხების მუსიკის მთლიანი რეპერტუარის ჩაწერის მცდელობად უნდა განვიხილოთ. ხალხური რეპერტუარების სრული კოლექციების შეგროვების პროექტები გაგრძელდა, რისი მაგალითიცაა *ჩერემისის*[4] სიმღერების დიდი კოლექცია, რომელიც გამოაქვეყნეს უნგრელმა მეცნიერებმა ვიკარმა და ბერეცკიმ (Vikar & Bereczki, 1971), თუმცა წინა პლანზე

[3] *ჩიპევა* (ანუ *ოჯიბვე*) და *სიუ* – ჩრდილოეთ ამერიკის ადგილობრივი ტომები (რედ.).

[4] რუსეთში, მდინარე ვოლგისა და კამას ნაპირებზე მცხოვრები ფინო-უგორული წარმოშობის მარიელების ძველი სახელწოდება (რედ.).

სხვა მიდგომები გამოვიდა.

ასე რომ, მე-20 საუკუნის შუა სამ თუ ოთხ ათწლეულს უფრო მრავალმხრივი მიდგომებით დავახასიათებდი, რომელიც მოიცავს მუსიკალური არტეფაქტების ჩაწერაზე კონცენტრირებას, ხანგრძლივ ცხოვრებას ერთ თემში, უფრო მეტ ყურადღებას კულტურული კონტექსტისადმი და მუსიკის შესწავლას კულტურაში; ასევე, როგორც წესი, იმ მცირე თემების მთლიანი მუსიკალური სისტემის წვდომის მცდელობას, რომელთაც აქვთ უმნიშვნელო, ან საერთოდ არ აქვთ მუსიკალური ან ვერბალური ცოდნა. ჯორჯ ჰერცოგის მრავალფეროვანი საველე მივლინებები ამერიკის სამხრეთ-დასავლეთ შტატებში შეიძლება ამ ადრეული პერიოდის ილუსტრირებად ჩაითვალოს. 1927 წელს ჰერცოგმა არიზონაში *პიმას* ტომთან გაატარა რამდენიმე თვე. უფრო გვიანდელი სტანდარტებით, მისი რვაკვირიანი სტუმრობა ხანმოკლეა, თუმცა მან თითქმის ორასი სიმღერის ჩაწერა შეძლო. მუსიკის გამოყენებისა და საზოგადოებაში მისი როლის შესახებ ვრცელი ინფორმაცია შეგროვდა, თუმცა ეს ინფორმაცია, უბრალოდ, დამატების სახით დაერთო სიმღერებს ჰერცოგის მთავარ პუბლიკაციაში (Herzog, 1936a), რომელიც ამ თემას ეძღვნება. მსგავს პროექტებში ჰერცოგმა მთელ სამხრეთ-დასავლეთში მიიღო მონაწილეობა; უფრო დეტალური ანგარიში და კომენტარები იხილეთ ჩემს წიგნში *Becoming an Ethnomusicologist*[5] (Nettl, 2013).

დაახლოებით, 1960 წლის შემდეგ, საველე კვლევა, ტიპურად, უფრო ექსტენსიური გახდა, მოიცავდა რამდენიმე ვიზიტს ან ერთი და მეტი წლის განმავლობაში ცხოვრებას „ველზე“, რაც დამახასიათებელია ამ ეტაპის გვიანდელი წლებისათვის. ჰუდის აზრით, ერთი წელი მინიმალური ვადა იყო. დევიდ მაკალისტერი რამდენჯერმე ეწვია *ნავაჰოს* ტომს, რასაც შედეგად მოჰყვა და ბიძგი მისცა მისი და მისი სტუდენტების პუბლიკაციების სერიას, რომლებშიც მთელი მუსიკალური კულტურა მუსიკალურ ნაწარმოებებშია ნაჩვენები, წარმოდგენილია და აღწერილია თვით მუსიკა და გამოკვეთილია მუსიკის ზოგადი პრობლემები კულტურაში (Frisbie, 1967, 1980; McAllester, 1954; Mitchell, 1978).

აქამდე ნახსენებ მიდგომებში საველე მკვლევარები იყვნენ დამკვირვებლები, თუმცა დროდადრო შეიძლება შემთხვევითი მონაწილეებიც ყოფილიყვნენ და მოესინჯათ საკუთარი შესაძლებლობები დასარტყამ საკრავებზე დაკვრაში, ან დახმარებოდნენ დღესასწაულის დაგეგმვაში. მუსიკალურ აქტივობებსა და პროცესებში მონაწილეობას ცენტრალურ მნიშვნელობას კვლევის ის ტიპი ანიჭებს, რომლის დროსაც მკვლევარი სწავლობს შესრულებას – დაკვრას ან სიმღერას, იქნებ მუსიკის შექმნასაც ან იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის ფაქიზ სფეროებშიც კი ცდის ბედს. იმედი ვიქონიოთ, რომ ეს შეიძლება გააკეთოს მუსიკის შემსწავლელმა ადგილობრივმა სტუდენტმაც, მეტ-ნაკლებად იმავე პირობებში, თუმცა ამის მიღწევა, შესაძლოა, რთული აღმოჩნდეს. ასეთი რამ უფრო ადრეც ხდებოდა – მაგალითად, ჰერცოგმა ქსილოფონზე დაკვრის *ჯაბოს* ტექნიკა შეისწავლა 1932 წელს ლიბერიაში. 1950-იანი წლების ბოლოს ეს სტანდარტულ მეთოდად იქცა და მას შემდეგ ასეა. ეს განვითარება ემთხვევა რამდენიმე სხვა მნიშვნელოვან მოვლენას. ის დაემთხვა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდს, როცა გაიზარდა მოგზაურობის შესაძლებლობა და ამის შედეგად დასავლეთის წარმომადგენლები სულ უფრო მეტად ექცეოდნენ მაღალი აზიური ცივილიზაციების ზეგავლენის ქვეშ, რის შედეგად ჩამოყალიბდა მათი მუსიკის სწავლების სისტემატური მეთოდები. ზოგჯერ, შეიძლება, შესწავლა მოხდეს კულტურული კონტექსტისგან განცალკევებულად, რისი მაგალითიცაა სიტარზე დაკვრის გაკვეთილები, რომლებიც ჩიკაგოში ტარდება. იმას არ ვგულისხმობ, რომ სხვა საზოგადოებებს, ისეთებს, როგორებიცაა მკვიდრი ამერიკელების ან ავსტრალიელი აბორიგენების საზოგადოებები, აკლიათ საკუთარი მუსიკის სწავლების მეთოდები. მაგრამ, როგორც წესი, ეს არ იყო გამოკვეთილი ან ფორმალიზებული აქტივობები და მათი გამოცალკევება მუსიკის

[5] *ეთნომუსიკოლოგის ჩამოყალიბება* (რედ.).

ცერემონიალური, რელიგიური, სოციალური ან ინკულტურაციის[6] ფუნქციებისაგან ადვილი არ არის.

კიდევ ერთი ფაქტორი – ალბათ, ეს-ესაა ნახსენები გახშირებული მოგზაურობების შედეგი – დასავლელი მუსიკოსების მხრიდან აზიური კლასიკური მუსიკისადმი ინტერესის უეცარი გაძლიერებაა, ინტერესისა, რომელსაც მანამდე მხოლოდ რამდენიმე, როგორც წესი, ისტორიული ორიენტაციის მკვლევარი აკმაყოფილებდა. აზიური და აფრიკული საშემსრულებლო ტექნიკისა და პრაქტიკის კვლევას მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგები კი არ ატარებდნენ, არამედ სხვებიც – დასავლური მუსიკის კომპოზიტორები და ინსტრუმენტალისტები, რომლებსაც, შეიძლება, თავისთავად კვლევაც კი არ აინტერესებდათ, არამედ მხოლოდ დაკვრისა თუ სიმღერის შესწავლა სურდათ. ნამდვილად ბევრია ისეთი მუსიკოსი, ძირითადად, ამერიკელები ან ევროპელები, ვინც აზიურ და აფრიკულ მუსიკას დიდი ოსტატობით ასრულებენ და მათგან ზოგიერთი, მხოლოდ ამის გამო, ფიქრობს, რომ ის ეთნომუსიკოლოგია. ეჭვგარეშეა, რომ მათი მიგნებები ეთნომუსიკოლოგების მიგნებებს ემთხვევა. მიუხედავად ამისა, მე იმ აზრზე ვრჩები, რომ შესრულების შესწავლას და მხოლოდ შესრულებას არ შეიძლება „ეთნომუსიკოლოგია“ დავარქვათ, ისევე, როგორც ჩელოზე დაკვრის შესწავლას და ბახის სიუტების შესრულებას თავისთავად არ შეიძლება ისტორიული მუსიკოლოგია ვუწოდოთ, თუმცა ეს შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი დამატებითი აქტივობა ეთნომუსიკოლოგის განათლებისათვის.

1950-60-იან წლებში განსხვავება საველე კვლევაში მონაწილესა და დამკვირვებელს შორის ეთნომუსიკოლოგიის კამათის მთავარი საგანი იყო. ერთ მხარეს მეცნიერული ობიექტურობის უგულებელყოფას აბრალებდნენ, მეორეს კი – ჭეშმარიტად მუსიკალური ინტერესის ნაკლებობას. შესრულების უშუალოდ ველზე შესწავლა აღიარეს, როგორც უაღრესად სასარგებლო აქტივობა მუსიკალური სისტემის შესწავლისათვის. ეს, აგრეთვე, როგორც წესი, მოითხოვს ხანგრძლივ ცხოვრებას ერთ თემში და, გარკვეული მიმართებით, ასევე, არის მცდელობა მთლიანი სისტემა გავიგოთ ისე, როგორც მას ხედავს, აღიქვამს და ასწავლის მოცემული მუსიკალური კულტურის, სულ მცირე, ერთი სრულუფლებიანი წევრი. ამ მიდგომის ადრეული საფეხურებისათვის ტიპური იყო იმ ავტორების ნაშრომები, ვინც სწავლობდა ლოს ანჯელესში კალიფორნიის უნივერსიტეტის (UCLA) ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამაზე (Hood 1957, 1960; Koning, 1980). ასევე, ამავე პოზიციის ილუსტრირება იქნება ელა ზონისის (Zonis, 973) და ჯენიჩი ცუგეს (Tsuge, 1974) ნაშრომები. ისინი, სხვადასხვა დროს, რამდენიმე წლის განმავლობაში თეირანში ირანელი სტუდენტების გვერდით სწავლობდნენ ერთ სასწავლებელში – ეროვნული მუსიკის კონსერვატორიაში. იმ ავტორების უდიდესი უმრავლესობა, რომლებიც დეტალურად გვიყვებიან საკუთარი საველე გამოცდილების შესახებ კრებულში *Shadows in the Field*[7] (Barz & Cooley 2008), მიიჩნევენ, რომ საველე მუშაობა მოიცავს უშუალო მონაწილეობას მუსიკალურ პრაქტიკაში.

რაღაც პერიოდში, ალბათ, 1980 წლისთვის, თუმცა უფრო ადრე დაიწყო, ტიპური კვლევითი პროექტი აღარ ითვალისწინებდა მთელ მუსიკალურ სისტემასა ან მუსიკალურ კულტურაში წვდომის ან თუნდაც მასში გარკვევის მცდელობებს. პირიქით, ახლა მიზანი გახდა მკაცრად შემოსაზღვრული პროექტის განხორციელება, რომლის შედეგად უნდა მივიღოთ კონკრეტული ცოდნა, განვიხილოთ ერთი კონკრეტული პრობლემა ან ავხსნათ ერთი ჟანრი, ერთი პროცესი, ან თუნდაც ერთი მოვლენა. ჯერ ისევ რთულია ამ მიდგომის გამიჯვნა იმისაგან, რაც ტიპური იყო უფრო ადრე, რადგან ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელ პროექტებს, ჩვეულებრივ, პრაქტიკაში წინ უსწრებდა ან თან ახლდა საკმაოდ დიდი მოცულობის ზოგადი ეთნოგრაფიული საქმიანობა და

[6] ინკულტურაცია – კულტურასთან ზიარების პროცესი (რედ.).

[7] *ჩრდილები მინდორში* (რედ.).

ჩანაწერები.

კვლევის ამ ტიპის ადრეული მაგალითია ეგვიპტეში ა. ჯიჰად რეისის ნაშრომი (Racy, 1976), რომლის თემაა კაიროში ხმის ჩამწერი ინდუსტრიის ისტორია და მისი გავლენა კლასიკურ მუსიკაზე მე-20 საუკუნის დასაწყისში. ამ კვლევის დიდი ნაწილი ტრადიციული ისტორიული კვლევა იყო, რომელიც ბეჭდურ და საარქივო წყაროებს ეყრდნობოდა. მაგრამ ის, ასევე, ჩართული იყო საველე კვლევაში იმ ინფორმანტების ჯგუფთან, რომლებიც იმდენად მუსიკოსები არ იყვნენ, რამდენადაც ძველი ჩანაწერების კოლექციონერები, აგრეთვე. უფრო ასაკოვან ინდივიდებთან, რომლებსაც შეეძლოთ საკვლევი პერიოდის მუსიკალური ცხოვრების უშუალო ანგარიშები მიეწოდებინათ. ოდნავ უფრო დამახასიათებელია ის მრავალი კვლევა, რომლებიც განიხილავს კულტურის სპეციფიკურ პრობლემებს და რომელთა მაგალითია დენიელ ნიუმანის ნაშრომი (Neuman, 1980). მასში განხილულია კლასიკური მუსიკის წინაპირობები და სოციალური სტრუქტურა დელიში. მუსიკოსებს, ძირითადად, იმ საკითხებზე უწევდათ პასუხების გაცემა, რომლებიც არ ეხებოდა მუსიკას per se[8]; სხვა ჩანაწერები, როგორიცაა, მაგალითად, ერთი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება სხვადასხვა მუსიკოსის მიერ ან სხვადასხვა დროს ერთი ადამიანის მიერ ერთი მოდელის იმპროვიზაციები, წარმოგვიდგენს მუსიკალური სისტემის ერთ ნაწილს, მაგრამ არა მთელ სისტემას, თუმცა მაინც ნათელს ჰფენს საშემსრულებლო პრაქტიკის ან იმპროვიზაციის საკითხებს. ერთი რიტუალის, კონტექსტის ან პიროვნების შესწავლის უამრავი მცდელობა (და, ამასთან დაკავშირებით, მათი ჩაწერა ან ფილმის გადაღება), ასევე, ამ ფართო კატეგორიაში ექცევა. საზოგადოებაში სპეციალური ინსტიტუტების კვლევა, როგორიცაა „ადრეული მუსიკის“ სცენის შესწავლა ბოსტონში შელემაის (Shelemay, 2001) მიერ ან ხმის ჩამწერი სტუდიებისა სამხრეთ აფრიკაში მეინტიეს მიერ (Meintjes, 2003) და სქეილისის (Scales, 2012) მიერ კანადის პირველი ერების[9] კულტურების შესწავლა, მოითხოვენ განსხვავებულ მიდგომას როგორც საველე კვლევისადმი, ისე კონკრეტულად კულტურასთან ამ ინსტიტუტების მიმართების საკითხისადმი.

მაშასადამე, როგორც ჩანს, 1980-იან წლებში დამკვიდრდა უფრო ერთიანი მიდგომა საველე კვლევისადმი, ყოველ შემთხვევაში, ჩრდილო ამერიკულ ტრადიციაში, რადგან ნორმად იქცა ისეთი ცნებები, როგორიცაა ანთროპოლოგიური მონაწილე-დამკვირვებლის მეთოდოლოგია და მუსიკის შესწავლა ისე, როგორც ამას „შინაურები“ ან შინაურებთან ერთად აკეთებენ. ტიპური საველე მკვლევარი კვლავ ახორციელებს სპეციალიზებულ პროექტებს კონკრეტული პრობლემების გადასაჭრელად, მაგრამ ის საქმეს უდგება იმ ადამიანის პოზიციიდან, რომელიც კარგადაა გაწაფული ანთროპოლოგიურ და, ალბათ, სოციალურ თეორიაში. ამავე დროს, ის საქმეს უდგება იმ მუსიკოსივით, რომელიც სწავლობს მუსიკალურ სისტემას ისე, როგორც ეს სისტემა თვითონ ასწავლის მას. ბარცის და ქულის (Barz & Cooley, 2008) რედაქტორობით გამოცემული ესეების კრებული გვაწვდის მრავალფეროვანი მიდგომების მაგალითებს, რომლებიც გამოიყენეს რამდენიმე კონტინენტზე ჩატარებულ კვლევებში იმ მუსიკის მიმართ, რომელიც მოიცავს ინდიელთა ტომობრივი და ტრადიციული აფრიკული კულტურების ფართო დიაპაზონს თანამედროვე ევროპული და ჩრდილო ამერიკულის ჩათვლით. და კიდევ, ეს ესეები ძალიან კარგად გვიჩვენებს, რომ ნამდვილად არსებობს რამდენიმე საერთო პრობლემა, რომელსაც, როგორც ჩანს, ყველა საველე მკვლევარი აწყდება. მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ, ამავე დროს, თითოეული გამოცდილება უნიკალურია. უნიკალურობას განაპირობებს იმ კულტურის ინდივიდუალურობა და იმ მუსიკის განსაკუთრებული ხასიათი, რომელსაც იკვლევენ, ის ადამიანები, რომლებთანაც მუშაობა გვიწევს, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია (შემიძლია ასე ვთქვა?) თითოეული მკვ-

[8] per se – (ლათ.) უპირატესად, უშუალოდ (რედ.).

[9] ასე უწოდებენ კანადის აბორიგენ ეთნოსებს (რედ.).

ლევრის პიროვნება და ხასიათის ეთიკური და ემოციური ასპექტები.

და კიდევ, უნდა ვთქვა, რომ ამ თავში საველე კვლევის შესახებ მისი ყველაზე ტრადიციული და, იქნებ, კლასიკური მნიშვნელობით ვსაუბრობ. როგორც რამდენიმე მომდევნო თავი გვიჩვენებს, „ველის“ ცნება თანდათანობით გაფართოვდა და უამრავი საველე კვლევა, რომელიც ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში ჩატარდა, ძალიან განსხვავდება იმისაგან, რაც აქ განვიხილე.

ინფორმანტები, კონსულტანტები და მასწავლებლები

რამდენიმე დისციპლინა, რომლებშიც საველე მუშაობა გარკვეულ როლს ასრულებს – სოციოლოგია, პოლიტიკური მეცნიერება, ეკონომიკა, – ხასიათდება იმით, რომ მონაცემებს, ძირითადად, მოიპოვებს წერილობითი წყაროებიდან, როგორებიცაა კონსტიტუციები, სტატისტიკური მიმოხილვები, ხმის მიცემის ჩანაწერები და დიდი რაოდენობის ადამიანების გამოკითხვები. მათ კვლევას ზოგჯერ ახასიათებენ, როგორც ტიპურად რაოდენობრივს. ამის საპირისპიროდ, ანთროპოლოგები, ფოლკლორისტები და, ალბათ, უფრო მეტადაც კი, ეთნომუსიკოლოგები ტიპურად გამოირჩევიან თავიანთი რწმენით, რომ (მუსიკალური) კულტურა შეიძლება უფრო უკეთესად გავიგოთ ამ კულტურის, შედარებით, მცირე რაოდენობის წარმომადგენლებთან ინტენსიური მუშაობით. სოციალური მეცნიერების სფეროში მონაცემების შეგროვების მეთოდს ზოგჯერ „თვისობრივს“ უწოდებენ და გულისხმობენ, რომ ამ დროს უფრო ღრმად შედიან საკვლევ თემაში, ვიდრე ველზე მომუშავე ადამიანები, რომლებიც მონაცემებს უფრო ფართოდ აგროვებენ. რა თქმა უნდა, ეთნომუსიკოლოგები, ასევე, დაინტერესებული არიან, წარმოადგინონ მონაცემები და სტატისტიკა რაოდენობრივად (იხ. თავი 8), ხოლო ისეთი პროცედურებით, როგორიცაა რეპერტუარში შემავალი ასობით სიმღერის შედარება, მათ საკუთარი წვლილი შეაქვთ რთულ გამოთვლებში.

მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიური საველე მუშაობა, უმეტესად, დაიყვანება ინდივიდებისგან, შესაძლოა, სულ რამდენიმე ინდივიდისაგან, რაღაცის შესწავლაზე. ტრადიციულად, მათ ინფორმანტებად იცნობდნენ, თუმცა მათთვის უფრო ტიპური იქნებოდა კონსულტანტების დარქმევა და თანდათანობით ეს ასეც მოხდა, შემდგომში კი მათ მასწავლებლები უწოდეს, რადგან სწორედ ეს არის ის, რაც ისინი არიან. რამდენადაც ეთნომუსიკოლოგებს, ჩვეულებრივ, ბევრ ინდივიდთან არ აქვთ ურთიერთობა, ისინი უფრო დელიკატურ შერჩევით პროცედურებში არიან ჩართული, ვიდრე ის მეცნიერები, რომლებიც სტატისტიკურ სიზუსტეს უფრო დიდი რაოდენობის ნიმუშებით აღწევენ. ამრიგად, მასწავლებლების, ინფორმანტების, კონსულტანტების შერჩევა მთავარი საკითხია, მაგრამ თავს ნებას ვერ მივცემ, ვინმეს ვუთხრა, თუ როგორ გააკეთოს ეს. ხშირად კონსულტანტები თვითონვე ირჩევენ საკუთარ თავს; ისინი საველე მკვლევრის ცხოვრებაში შემთხვევით ჩნდებიან და, თუმცა, იქნებ, აუცილებლად ყველაზე ტიპურები არც არიან და ჩვენ, შეიძლება სხვა არჩევანი არც გვქონდეს. ასეც რომ იყოს, უნდა გავიაზროთ, რა ხდება.

ბლექფუტელებთან მუშაობისას ერთი კაცი გამაცნეს, რომელიც აღმიწერეს, როგორც მომღერალი. დამატებითი შეკითხვები არ დამისვამს; ათობით სხვა ადამიანისაგან განსხვავებით, ის ასე დაახასიათეს. არ მაინტერესებდა, საუკეთესო იყო თუ ყველაზე ცუდი, რადგან მადლობელი ვიყავი ნებისმიერი დახმარებისათვის და ჩავთვალე, რომ ის, რაღაცნაირად, მოსახლეობის იმ ნაწილის ტიპური წარმომადგენელი იქნებოდა, ვისაც „მომღერლებს“ უწოდებდნენ. ჩემი მიზანი იყო, შემესწავლა ეს მუსიკალური კულტურა ისე, როგორც ის არსებობდა, მაინტერესებდა მუსიკალური გამოცდილების ძირითადი მიმართულება და არა ის, რაც განსაკუთრებით კარგი იყო ან, რაკი ამას შევეხეთ, ცუდი. ყველაზე მეტად ვაფასებდი ურთიერთობას ადამიანთან, ვისაც გამართულად მეტყველება და ჩემთვის დიდი მოცულობის ინფორმაციის მოცემა შეეძლო. იმედი მქონდა, რომ ის, რაიმე მიმართებით, ტიპური იქნებოდა და ვფიქრობ-

დი, რომ მოგვიანებით შევძლებდი შემემოწმებინა ჩემი იმედი. მწამდა, თუმცა, იქნებ, ვცდებოდი კიდევაც, რომ სამოც თუ სამოცდაათ „მომღერალს“ შორის, რომლებიც ამ თემის წევრები იყვნენ, ხუთი-ექვსი მაინც შემეძლო ჩამეთვალა განსაკუთრებულად, რამდენიმე – მეტ-ნაკლებად ადეკვატურად, ხოლო უმრავლესობა, უბრალოდ, – კარგად. ყველაზე მეტად უმრავლესობის ჯგუფი მაინტერესებდა. საზოგადოების წევრები, როგორც ჩანს, ჩემს მიდგომას მისაღებად მიიჩნევდნენ, არ ჰქონდათ იმის განცდა, რომ მხოლოდ საუკეთესოებზე მოვახდენდი კონცენტრირებას.

მოგვიანებით, როცა ირანში ვმუშაობდი, ბედმა გამიღიმა და იმ ადამიანის მფარველობა დავიმსახურე, რომელიც უაღრესად გამორჩეული იყო, როგორც მუსიკოსი, თუმცა, თავის კოლეგებს შორის, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. ის გახდა ჩემი მთავარი მასწავლებელი და სისტემა ისე შევისწავლე, როგორც მან წარმომიდგინა. შემდგომში უამრავ მუსიკოსს ვესაუბრე, მრავალი მათგანი დამეთანხმა, რომ ჩემს მასწავლებელს შეეძლო მათი კულტურის საუკეთესო ნაწილი შემოეთავაზებინა ჩემთვის, ზოგიერთი კი ფიქრობდა, რომ მას გადაჭარბებულად აფასებდნენ და რეკომენდაციას სხვა ავტორიტეტებს უწევდნენ, მათ შორის, საკუთარ თავსაც. ნებისმიერ შემთხვევაში, ყველა ირანელ მუსიკოსს, მე-20 საუკუნის ამერიკელი კომპოზიტორების მსგავსად, როგორც ჩანს, მუსიკალური სისტემის წარდგენის უნიკალური მეთოდი ჰქონდა. საინტერესოა, რომ 1978 წელს, ჩემი მასწავლებლის გარდაცვალებიდან ათიოდე წლის შემდეგ, რომელთა განმავლობაშიც კლასიკური მუსიკა ირანში ნამდვილად არ ყვაოდა, რამდენიმე ახალგაზრდა მუსიკოსმა სახელი გაითქვა და ისე მოხდა, რომ ისინი, ძირითადად, ჩემი მასწავლებლის მოსწავლეები იყვნენ, რომლის, როგორც უნიკალური ავტორიტეტის, რეპუტაცია მისი გარდაცვალების შემდეგ განუზომლად გაიზარდა. სხვათა შორის, ასევე გაიზარდა ჩემი რეპუტაცია, როგორც ადამიანისა, რომელიც ოსტატთა შორის უდიდესთან სწავლობდა.

ირანელები იმას ცდილობდნენ, რომ უდიდეს ავტორიტეტთან მესწავლა. *ბლექ-ფუტელები* ფიქრობდნენ, რომ ძალიან ბევრ მათგანს „სწორად ესმოდა“ და თვლიდნენ, რომ მე მათი მუსიკალური კულტურის სათანადოდ შესწავლა ნებისმიერი მათგანისგან შემეძლო. ორივე შემთხვევაში გამიმართლა, რომ საქმიანობის ის მეთოდი ავირჩიე, რომელიც მოცემული საზოგადოების ღირებულებებს ესადაგებოდა. ორივე შემთხვევაში შეიძლებოდა საპირისპირო მიდგომა გამეზიარებინა, წინააღმდეგობა გამომეწვია, რა თქმა უნდა, მაშინაც ასევე ღირებულ, თუმც კი განსხვავებულ საკითხებს ვისწავლიდი. არ არსებობს ერთი სწორი გზა; უბრალოდ, უნდა იცოდე, რას აკეთებ და, შემდეგ, რა გააკეთე. ჩვენთვის საჭიროა ვიცოდეთ განსხვავება ჩვეულებრივსა და იდეალურ მუსიკალურობას შორის, რადგან იდეალურმა მუსიკოსმა შეიძლება იცოდეს და გააკეთოს ისეთი რამ, რაც მთლიანად ჩვეულებრივის საზღვრებს გარეთაა მოქცეული. ჩემს ირანელ მასწავლებელს შეეძლო აეხსნა სპარსული მუსიკის ისეთი ნიუანსები, რომლებიც, შეიძლება, სხვებისათვის მიუწვდომელი იყო. მათი შესწავლა თავისთავად იყო მნიშვნელოვანი, მაგრამ მე, ასევე, უნდა გამეგო, ხომ არ იყო ეს ისეთი ნიუანსები, რომლებსაც მხოლოდ ზოგიერთი იზიარებდა, ხოლო ჩვეულებრივ მუსიკოსს კი წარმოდგენაც არ ჰქონდა მათზე. მე, ასევე, შევეცადე სპარსული მუსიკა *სიტარზე* დაკვრის შესწავლის გზით გამომეკვლია. ნუ ღელავთ – ამას არ მოგასმენინებთ; არ მაქვს საიმისო ნიჭი, ნამდვილ ექსპერტად რომ ვიქცე. მაგრამ ჩემმა მასწავლებელმა მითხრა, იცი, თუ გინდა რომ გასწავლო, ამას ასე ვაკეთებ. იმ დროისათვის, უფრო ახალგაზრდა საველე მკვლევრების უმრავლესობა ასე იქცეოდა, თუმცა სხვებს – ჩემი თაობის წარმომადგენლებს, შესაძლოა, თავი შეეკავებინათ. დღეისათვის, 2010 წლის შემდეგ, მართლაც, თავისთავად იგულისხმება, რომ საველე მკვლევარი – ან სტუდენტი, რომელიც თავის მშობლიურ უნივერსიტეტში ემზადება საველე სამუშაოებისათვის, ან ის, ვინც ეთნომუსიკოლოგიაში რაიმე კურსების გავლას ფიქრობს – შეეცდება ისწავლოს მუსიკის შესრულება, ზოგჯერ მრავალნაირი შედეგებით. ასე, რომ, ირანში ჩემი მას-

წავლებელი უაღრესად ტრადიციული იყო და მუსიკა იმ მეთოდით ვისწავლე, რომელიც სხვებს – დეტალებს თავი დავანებოთ – ძველმოდურად მიაჩნიათ. მასწავლებლის პოვნა, სისტემის შესწავლა, მისი დაკავშირება თქვენი კვლევის სხვა ასპექტებთან – ეს ყველაფერი ძალიან პიროვნულია. თუ არ შეგიძლიათ დაკვრა ან სიმღერა, თქვენ, რა თქმა უნდა, მაინც შეგიძლიათ კარგი ეთნომუსიკოლოგი გახდეთ, თუმცა ეს ნამდვილად დაგეხმარებათ.

მასწავლებლების შერჩევას სხვა შედეგებიც აქვს. მაგალითად, თუ თქვენთივს, როგორც საველე მკვლევრისთვის, მნიშვნელოვანია, რომ თემმა მიგიღოთ და თუ ამ მიღებას აძლიერებს ავტორიტეტული ადგილობრივი მხარდამჭერი, თქვენ უნდა გადაწყვიტოთ, უნდა გახდეს თუ არა ასეთი პიროვნება, მისი სხვა თვისებების მიუხედავად, მთავარი კონსულტანტი ან მასწავლებელი. თქვენ მოგიწევთ გადაწყვიტოთ, თუ რა ზომით შეიძლება დაეყრდნოთ იმ ადამიანებს, ვინც რაღაც იცის უფრო ძველი ტრადიციების შესახებ, მაგრამ არ შეუძლიათ მონაწილეობის მიღება; ან რამდენად მნიშვნელოვანია ისეთი მთავარი კონსულტანტის ყოლა, რომელიც მუსიკალური კულტურის აქტიური მონაწილეა, მისი ცოდნის სიღრმეზე რომ არაფერი ვთქვათ. ჩვენ უნდა გავუმკლავდეთ ინფორმანტების თვით-შერჩევის ტენდენციებს და გავიაზროთ, რომ მათ, ვინც ცდილობს გახდეს ჩვენი მასწავლებელი, შეიძლება ჰქონდეთ ფარული მოტივები და თუმცა აქვთ უპირატესობა – ისინი ადვილად მისაწვდომები არიან, შესაძლებელია, რომ, სხვა მხრივ, ისინი სულაც არ არიან ტიპურები. რა ზომითაა დასაშვები კონსულტანტებთან საუბარი მათი კოლეგების შესახებ, თემში მათი რეპუტაციის გარკვევა? ასეთ შეკითხვებს ბოლო არ უჩანს.

ჩემმა ყოფილმა პროფესორმა, რომელსაც ამერიკელ ინდიელთა შორის ლინგვისტური საველე კვლევის ათწლეულების გამოცდილება ჰქონდა, ეს ასეთნაირად ჩამოაყალიბა (რა თქმა უნდა, პერეფრაზირებას ვახდენ): „თქვენი ურთიერთობა თქვენს ინფორმანტებთან უნიკალური კმაყოფილების მომტანია. ის ერთ-ერთია იმ რამდენიმე ადამიანს შორის თქვენს ცხოვრებაში, ვისაც არ ეწინააღმდეგებით, ვისთანაც უთანხმოება არასდროს მოგდით“. თქვენ უნდა შეძლოთ და ენდოთ თქვენს ინფორმანტებს, თუ არადა, ინტელექტუალური რწმენა არ გექნებათ. განგებ ან უცოდინარობის გამო, მათ შეიძლება მოგაწოდონ ის, რაც მათმა თანამემამულეებმა, შესაძლოა, არასწორ ინფორმაციად ჩათვალონ, მაგრამ მათ მიერ ამ არასწორად შეფასებული ინფორმაციის შერჩევამ, თქვენ, შეიძლება, რაღაც გამცნოს ამ კულტურის შესახებ. რა თქმა უნდა, საველე მკვლევრები ხშირად კამათობენ კიდევაც თავის ინფორმანტებთან ფაქტების, ფულის, როლების გამო. მაგრამ ეს ურთიერთობა ნამდვილად უნიკალურია. ისინი ჩვენი მასწავლებლები არიან, მაგრამ განსხვავებით იმ მასწავლებლებისაგან, ვისგანაც ჩვენს საკუთარ კულტურას ვსწავლობთ, ისინი, ჩვეულებრივ, არ არიან რეალურად დაინტერესებული იმით, წარმატებას მიაღწიონ, როგორც მკვლევრებმა და არ უნდა განვიხილოთ ჩვენს პოტენციურ კონკურენტებად.

იდეალური ეთნომუსიკოლოგი საველე მკვლევარი, მართლაც, შთამბეჭდავი პიროვნებაა. სხვადასხვა ავტორის თანახმად, რომლებიც ამ საკითხზე წერდნენ (მაგალითად, Jeikobs წიგნში: Frelich, 1970; Hood, 1971), საველე მკვლევრები, მუსიკალური განათლების გარდა, რამდენიმე დისციპლინას უნდა ფლობდნენ – ანთროპოლოგიას, ისტორიას, ხელოვნებას, რელიგიურ კვლევებს, ბიოლოგიას, ფსიქოლოგიას. ისინი ნიჭიერი მუსიკოსები უნდა იყვნენ, რათა უცხო სისტემა სწრაფად აითვისონ. მათ უნდა იცოდნენ იმ ხალხების ენა, ვის მუსიკასაც სწავლობენ. ისინი გამორჩეული ხმის ჩამწერი ინჟინრები და კინემატოგრაფისტები უნდა იყვნენ. მათ უნდა შეეძლოთ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში დარჩნენ ველზე, მაგრამ საკუთარი თავი არ დაჰკარგონ, ჰქონდეთ უდიდესი ენერგია, რათა სერიოზული დახმარების გარეშე, მძიმე ფიზიკურ პირობებში, ძალიან რთულ მასალას დაეუფლონ. მათ შემგუებელი ხასიათი უნდა ჰქონდეთ. იდეალური მოთხოვნების სიას დასასრული არ უჩანს, თუმცა საზო-

გადოდ გამოსაყენებელი სახელმძღვანელო მასალები არც ისე ბევრია (Myers, 1992: 50-87; Barz & Cooley, 2008).

ყველა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ საქმის სწორად შესასრულებლად, უბრალოდ, სადღაც წასვლა და ხმის ჩამწერის ჩართვა საკმარისი არ არის. რეკომენდებულია გუნდური მუშაობა, რადგან, უბრალოდ, უამრავი რამეა გასაკეთებელი იმისათვის, რომ კარგად მოემზადოთ და მართლაც სრულად გამოიყენოთ ის შესაძლებლობები, რომლებსაც ველი გთავაზობთ. და მაინც, ყველაფერი, რაც გაკეთებულია, ინდივიდების შრომის შედეგია. მიუხედავად ამისა, გუნდური მუშაობის მნიშვნელოვანი მაგალითები უნდა აღვნიშნოთ: უახლესი მაგალითებია დიამონდის, კრონკის და ფონ როზენის (Diamond, Cronk & Rosen, 1994) ნაშრომი ინსტრუმენტების შესახებ აღმოსავლეთის პირველი ერების კულტურებში და ლასიტერის ნაშრომი (Lassiter, 1998), რომელმაც *კიოვას*[10] ტომის მასწავლებელთან თანამშრომლობით განახორციელა ერთობლივი ეთნოგრაფიული კვლევა.

მაგრამ როგორ უნდა შევინარჩუნოთ თავდაჯერება, როცა ამდენ შეუსრულებად მოთხოვნას გვიყენებს ორივე მხარე: ჩვენი საკუთარი სამეცნიერო საზოგადოება და ის კულტურა და მისი მასალა, რომელთა ინტერპრეტირებაც უნდა მოვახდინოთ? თუმცა, საქმე, შეიძლება, არც ისე ცუდად არის, იმ მომავალ საველე მკვლევარს, რომელიც ამ სტრიქონებს კითხულობს, მხარზე ხელს მოვუთათუნებდი. უამრავი სირთულე არსებობს: სოციალურ-პოლიტიკური, სამედიცინო (Myers, 1992: 41-42, რომელშიც განხილულია „ჯანმრთელობა ველზე“), ინტელექტუალური. თუმცა არც ისე ბევრია ისეთი კურსდამთავრებული და საველე მკვლევარი, რომლებიც ჩამოდიან, სასოწარკვეთა ეუფლებათ და გარბიან; უდიდესი უმრავლესობა უძლებს, ისინი ცდილობენ გააკეთონ ის, რისთვისაც ჩამოვიდნენ, შეიძლება გეგმების გადახედვა და ჩარჩოებისა და მიმართულების შეცვლა დასჭირდეთ, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ისინი რაღაცას სწავლობენ, რაც მნიშვნელოვანი და სასარგებლოა მათთვის და მთლიანად ამ სფეროსთვის. ისინი გვიყვებიან საშინელებათა ისტორიებს, მაგრამ ნაიჯელ ბარლის (Barley, 1983: 190) მსგავსად, რომელიც წარმოუდგენელი სასოწარკვეთისა და ავადმყოფობის ერთი წლის შემდეგ შინ დაბრუნებული, სულ რაღაც ექვს თვეში კვლავ ველზე გაემგზავრა – ისინი უკვე ფანატიკოსებად იქცნენ.

საველე კვლევა ნიმუშების შეგროვების სახესხვაობაა. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგები თვითონვე, ასევე, არიან ნიმუშები. ზუსტად ისე, როგორც შეუძლებელია მთელი მუსიკალური კულტურის შესწავლა და მას რაღაც ნიმუშებით უნდა გავეცნოთ, ვერც ყველა სასურველ მიდგომას ვერ გამოვიყენებთ და საკუთარ უნარებს უნდა დავეყრდნოთ. იშვიათად ხდება, რომ ჯგუფის ნაწილი ხარ, რომელიც პროფესიულ დახმარებას გიწევს ენაში, საშემსრულებლო უნარებში, ტექნოლოგიაში, ანთროპოლოგიურ თეორიაში და ა.შ., ამიტომ მზად უნდა იყოთ, შეეგუოთ შეზღუდულ საშუალებებს. თუ ამ ასპექტებიდან ერთის ან ორის ექსპერტი ხართ და, სულ მცირე, წარმოდგენა მაინც გაქვთ დანარჩენი ასპექტების ძირითადი პრობლემების შესახებ, გექნებათ შანსი, რომ სანდო ინფორმაცია მოიპოვოთ და მისაღები ინტერპრეტაცია მისცეთ.

ასეთი აზრის გამოთქმის მიზანი იმ ადამიანებთან დაპირისპირებაა, რომლებიც თვლიან, რომ თუკი ვინმე ესტუმრება თემს და ჩანაწერებს გააკეთებს, ამ თემის მუსიკალური კულტურა „შესწავლილი“ იქნება. ამოცანის შესრულების რაიმე ერთი გზა არ არსებობს და ნებისმიერი წვლილი, საუკეთესო შემთხვევაში, ნაწილობრივი იქნება. შეცდომაა იმის ფიქრი, რომ რაიმე კონკრეტული მუსიკალური კულტურა „შესწავლილია“ იმის გამო, რომ ვიღაცამ ამ ხალხთან საველე პირობებში იმუშავა. საველე სამუშაოს უნიკალური ხასიათი თითოეული სერიოზული მცდელობის ღირებულებას განაპირობებს და რაც მეტად შევისწავლით რომელიმე ერთ საზოგადოებას, მით მეტი

[10] ამერიკელ ინდიელთა ტომი დიდი პრერიებიდან, ცხოვრობენ რეზერვაციაში, ოკლაჰომაში (რედ.).

საინტერესო საქმე გვექნება გასაკეთებელი.

წყაროს უშუალო შემოწმება: ეს არის საველე მუშაობა; ის ყველაზე ახლოსაა სამეცნიერო მონაცემების შეგროვებასთან და, ამავე დროს, აღმოჩნდება, რომ ხელოვნება უფროა. და მაინც, ერთი მნიშვნელოვანი აზრით, ჩვენ ჩვენი თავისგან ვითხოვთ ზუსტ სტანდარტს, როცა საველე სამუშაოს ვატარებთ. ჩვენ ველით, რომ საველე მკვლევრები პატივისცემას გამოავლენენ თავისი მასალისა და იმ ხალხის მიმართ, ვისთანაც მუშაობენ, ხოლო კონსულტანტები და მასწავლებლები კარგად ხვდებიან, რა არის პატივისცემა, როცა ხედავენ მას. მათ შეიძლება გამოცდა მოუწყონ საველე მუშაკს იმის დასადგენად, სერიოზულია ის თუ არა და სერიოზულად აღიქვამს მათ თუ არა. ვფიქრობ, ძირითადად, ამ მიზეზის გამოა, რომ ასე ხშირად იწყებენ იმით, რომ გვეუბნებიან რაღაც ამდაგვარს – „დაბრუნდი და მომავალ სამშაბათს მნახე“.

11

თქვენ ვერასოდეს გაიგებთ ამ მუსიკას
„შინაურები“ და „გარეშეები“

შესაძლებელია ნაპრალის ამოვსება?

სპარსული მუსიკის გაკვეთილი სამხრეთ თეირანის დიდ ძველ სახლში უკვე მთავრდებოდა, როცა ჩემმა მასწავლებელმა, მოულოდნელად, საჩვენებელი თითი ჩემსკენ მომართა და მითხრა: „იცით, დოქტორო ნეტლ, თქვენ ვერასოდეს გაიგებთ ამ მუსიკას. არსებობს ისეთი რამ, რაც ნებისმიერმა ქუჩაში შემხვედრმა ირანელმა ინსტინქტურად იცის, თქვენ კი, რაც არ უნდა ეცადოთ, ვერასოდეს გაიგებთ“. კი მივხვდი, რომ „გაგება“ რაღაც განსაკუთრებული აზრით გამოიყენა, მაგრამ შეშფოთებულმა მაშინვე მივახალე: „ასე გაგებას ნამდვილად არ ვცდილობ. უბრალოდ, მინდა მივხვდე, როგორ არის ეს მუსიკა შექმნილი“. „იცით, ეს ისაა, რასაც, ალბათ, ისწავლით, თუმცა სინამდვილეში ეს არც ისე მნიშვნელოვანია“. ჩემი მასწავლებელი იმას გულისხმობდა, რომ საზოგადოების წევრს თავისი კულტურა, სავსებით განსხვავებულად ესმის, ვიდრე თუნდაც განსწავლულ უცხოს. გაკვეთილის დასასრული.

წლების შემდეგ, ამერიკის ერთ-ერთ საკლასო ოთახში, ახალგაზრდა ნიგერიელი მამაკაცი დამიპირისპირდა: „სხვა კულტურების მუსიკის შესწავლის რა ლოგიკური საფუძველი გაქვთ?“ მის ტონში იგულისხმებოდა, რომ ეს ყველაზე არაბუნებრივი საქმეა. მტრულად იყო განწყობილი და ვერანაირი ახსნა-განმარტება ვერ დაარწმუნებდა, რომ კანონიერი საქმიანობით ვიყავი დაკავებული.

ჩემი მასწავლებელი დარწმუნებული იყო, რომ რაღაცას ვაშავებდი, როცა ვცდილობდი, რომ ირანული მუსიკა გამეგო ისე, როგორც ირანელებს ესმით, თუმცა, მისი აზრით, ეს ამაო გარჯა იყო. ნიგერიელმა თვით ამ მცდელობის ზნეობრიობა დააყენა კითხვის ნიშნის ქვეშ. ამ განსხვავებამ მნიშვნელოვანი როლი შესარულა ეთნომუსიკოლოგიურ აზროვნებასა და დებატებში. განსხვავება ჩემი ირანელი მასწავლებლისა და ჩემს გაგებას შორის აღნიშნა და უფრო პოზიტიურად განავითარა მენტელ ჰუდმა, როცა *The Ethnomusicologist*-ში მტკიცედ განაცხადა: „ამერიკელ ან ფრანგ თუ ბრიტანელ ეთნომუსიკოლოგს, იმის შესაბამისად, თუ *ვინ* არის ის, – ანუ რას მიაღწია სწავლა-განათლების წლებში, – როგორც არადასავლური მუსიკის გადამცემს, ისეთი მიხვედრებისა და შეფასებების უნარი აქვს, რომლის ანალოგიური ვერც ერთ *იაველს* ვერ ექნება, თუნდაც უცხოეთში იყოს დაოსტატებული დასავლური მეთოდების გამოყენებაში“ (Hood, 1971: 374). ამის საპირისპირო სწორია *იაველი* მეცნიერის მიმართ. ტრადიციის შინაურ მატარებელსა (insider) და გარეშე დამკვირვებელს (outsider) შორის განსხვავების აღიარების შედეგად, ჰუდმა დაასკვნა, რომ თითოეულს თავისი წვლილი შეაქვს.

თუმცა სხვებს – და არა მხოლოდ დასავლური საზოგადოებისათვის გარეშე

პირებს, გარკვეული ინტელექტუალური და ზნეობრივი მოსაზრებების საფუძველზე, ეჭვი შეაქვთ კულტურათშორისი მიდგომების მართებულობაში. მრავალი მათგანი – ალაინ დანიელოუდან (Danielou, 1973: 34-35) რავი შანკარსა (Shankar, 1999) და კოფი აგავუმდე (Agawu, 2003) – აკრიტიკებს ეთნომუსიკოლოგიას, როგორც პროფესიას, იმის გამო, რომ ის არაევროპულ მუსიკას ქედმაღლურად განიხილავს, მიიჩნევს რაღაც უცნაურ და ეგზოტიკურ მოვლენად, (და, მაგალითად) ვერ ადგენს იმ ტიპის განსხვავებებს პროფესიულ ხელოვნებასა და ფოლკლორულ ჟანრებს შორის, როგორსაც, პირობითად, დასავლურ კულტურაში, განათლების დონეებსა და ხარისხებს შორის ადგენენ. ამ თავში მე უშუალოდ იმ ინტელექტუალურ პრობლემებს დავუთმობ ყურადღებას, რომლებიც წამოიჭრება კულტურის გარეშე დამკვირვებლის წინაშე იმის გამო, რომ ის არის ის, ვინც არის და მხოლოდ შემდეგ მივუბრუნდები სხვა კულტურის მუსიკის განხილვის ზნეობრიობას, ანუ იმ ეთიკურ საკითხებს, რომლებსაც საველე მკვლევარი პირისპირ ხვდება. მათ მე-15 თავისთვის შემოვინახავ. თუმცა ამ ორი საკითხის განცალკევება რთულია.

დარწმუნებული არ ვარ, რომ ახალგაზრდა ნიგერიელს ან მე თვითონ შეგვეძლო მიგვეთითებინა სათანადო მიზეზებზე, თუმცა მართლაც შესაძლებელია ეჭვით შევხედოთ ეთნომუსიკოლოგების აქტივობებს, რომლებიც, სხვა თუ არაფერი, განსხვავებულ ნიღბებს ირგებენ და მრავალ როლს ასრულებენ. ყველა შემთხვევაში, დისბალანსი სახეზეა. ისინი მოდიან, როგორც სტუდენტები, თუმცა შეუძლიათ მალევე გამოაცხადონ პრეტენზია მასწავლებლობაზე. ისინი თეორიულად მსჯელობენ იმის შესახებ, რომ ინტერკულტურული კვლევა ორმხრივი მოვლენაა, თუმცა ხშირად განაგრძობენ იმით, რომ არადასავლურ მუსიკას თავიანთი პოზიციებიდან შეისწავლიან და, ამავე დროს, მოელიან, რომ უცხოელი მკვლევრები დასავლურ მუსიკას დასავლური პოზიციებიდან განიხილავენ. ისინი, ჩვეულებრივ, კარგად გრძნობენ თავს „სფეროში“ და მშვენივერად იყენებენ ყველაფერს, რაც შეისწავლეს და შეაგროვეს. ის, რაც ისწავლეს, შეიძლება, ყველაზე ღირებული იყოს კულტურულ და ინტელექტუალურ მონაპოვარს შორის, თუმცა ისინი ამას არტეფაქტებისა და მოსახმარი საქონლის მსგავსად განიხილავენ. ყოველ შემთხვევაში, ასე ხშირად ხდება და საველე მკვლევრებს, არც თუ იშვიათად, მართლაც ასე აღიქვამენ.

ეთნომუსიკოლოგები საკუთარ თავს განიხილავენ, როგორც პიროვნებებს, რომლებიც გარკვეული კულტურის წარმომადგენლები არიან და გარეშე პირების სტატუსით შეისწავლიან მსოფლიო საზოგადოებების მუსიკალურ კულტურებს. მაგრამ, რეალურად, მათი უდიდესი უმრავლესობა დასავლური საზოგადოების წევრები არიან, რომლებიც შეისწავლიან არადასავლურ კულტურას ან, არიან მდიდარი ერების წარმომადგენლები, რომლებიც ღარიბების მუსიკას იკვლევენ, ან, იქნებ, ქალაქელები არიან, რომლებიც თავისი ქვეყნის სიღრმეში მდებარე მივიწყებულ სოფლებს სტუმრობენ. დისბალანსი შეიძლება არც კი წარმოშობილიყო, თუკი თავიდანვე იარსებებდა ჰუმანიტარული მეცნიერების ინტერკულტურული ქსელი, რომელშიც გაერთიანდებოდნენ, მეტ-ნაკლებად თანაბრად განაწილებული, ინდივიდები მრავალი საზოგადოებიდან და სხვადასხვა პერსპექტივიდან შეისწავლიდნენ ერთმანეთის მუსიკას. ეს არის „ასე შეიძლებოდა ყოფილიყოს“ სფერო, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია წარმოდგენა შევიქმნათ მიგნებების გარკვეულ სახეებზე, რომლებიც ჩვენი სფეროს ისტორიის ამ ცალმხრივობის გამო დავკარგეთ.

ჩემს კლასს *განადან* ჩამოსული ახალი ასპირანტი შემოემატა. დასავლური მუსიკა ევროპაში შეისწავლა, მაგრამ როგორც ადამიანი, რომელმაც ახალგაზრდობა სოფელში გაატარა, თავისი მშობლიური დასარტყამი საკრავების ტრადიციულ ანსამბლურ მუსიკას კარგად დაეუფლა. ჩემი კურსი ადგილობრივ ამერიკულ მუსიკას ეხებოდა, ეს ის სფეროა, რომლის შესწავლასაც ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა, ძირითადად, მისი მელოდიური ასპექტების თვალსაზრისით ამჯობინებდა. როგორც დასავლური მუსიკის

მკვლევრებმა, ჩვენ ვისწავლეთ, თუ როგორ უნდა დავამუშაოთ და როგორ აღვიქვათ საკმაოდ კარგად მელოდიური მასალა, ვირწმუნეთ, რომ შევძლებდით იგივე გაგვეკეთებინა ინდიელთა სიმღერების მიმართაც, მაგრამ ძალიან ვიბნეოდით, როცა რიტმი უაღრესად რთული მეთოდით უნდა განგვეხილა. განელმა სტუდენტმა თავიდანვე დოლისა და ხმის რიტმულ სტრუქტურებს შორის რთული ურთიერთმიმართებების შესწავლა დაიწყო, რისი გაგებაც ადვილად შეეძლო. მთელი სემესტრის განმავლობაში აფრიკელმა დრამერმა მთელი კლასი გაამდიდრა თავისი ხედვებით, რადგან დახელოვნებული იყო რიტმული ფენომენების აღქმაში. თუ დასავლური ეთნომუსიკოლოგია, იმის გამო, რომ დასავლეთი მის კლასიკურ სისტემაში მელოდიით იყო გატაცებული, ჩვეულებრივ, წარმატებით ართმევდა თავს მუსიკის სიმაღლებრივ ასპექტებს, გასაგებია, რომ „აფრიკული“ ეთნომუსიკოლოგია, რომელიც რიტმის განხილვაში უფრო კომპეტენტურია, მკვიდრი ამერიკული მუსიკის უცხოს მიერ დანახულ განსხვავებულ სურათს მოგვცემდა (Cachia, 1973; Tsuge, 1974). ასეთი განუხორციელებელი შესაძლებლობები წარმოსახვას აოცებს. მაშ, მართლაც, რეალურ სამყაროში რატომ არ უნდა ვიკითხოთ: „რა ლოგიკური დასაბუთებით სწავლობ სხვა კულტურების მუსიკას?“.

ერთ-ერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ განსხვავდება ერთმანეთისაგან შინაურისა და უცხოს აღქმები, არის მუსიკის შესწავლა ტრანსში. მკვლევარს შეუძლია ისწავლოს შესრულება, მაგრამ შეუძლია კი გაიმეოროს შინაურის განცდები, როცა საქმე არსის წვდომას ეხება? მახსოვს, ერთ-ერთმა ჩემმა სტუდენტმა გადაწყვიტა შეესწავლა მუსიკა შეპყრობილობის[1] რიტუალებში კარიბის ზღვის კუნძულებზე და ამ რიტუალებში მონაწილეობდა კიდეც. მაგრამ, საბოლოოდ, მიიჩნია, რომ ეს ყველაფერი მეტისმეტად მძიმედ მისაღები იყო და იძულებული გახდა ქვეყანა დაეტოვებინა. ეთნომუსიკოლოგები, როგორც დამკვირვებლები (Rouget, 1985) და როგორც სხვადასხვა ტიპის მონაწილეები (Friedson, 1996, 2009) ცდილობდნენ დაწვრილებითი ეთნოგრაფიული საქმიანობით ნათელი მოეფინათ ამისათვის, ხოლო ტრანსი განეხილათ, როგორც ერთ-ერთი იმ მრავალ გზას შორის, რომლებითაც მუსიკა გამოცდილებას გარდაქმნის (Becker, 2003) .

მათ შეიძლება ყველაფერი გააფუჭონ

მოდით, ეთნომისიკოლოგების საწინააღმდეგო, ხშირად გამოთქმული კიდევ რამდენიმე საყვედური მოვისმინოთ. ისინი მუსიკალური კოლონიალიზმის რაღაც სახეობას წარმოადგენენ, მანიპულირებენ იმ საზოგადოებებით, რომლებსაც სტუმრობენ და ხელს უშლიან საკუთარი მუსიკალური ბედის კონტროლირებაში. მათ შეიძლება წაახალისონ ძველი მასალის ან რეპერტუარის ნაწილის შენარჩუნება, მაგრამ მიაქვთ მუსიკა და, ამავე დროს, რა თქმა უნდა, ტოვებენ მას ადგილზე, თუმცა, ალბათ, წაბილწულს, რადგან ის გადაადგილეს, ჩაწერეს, ფარულად შეურაცხყვეს – პირადი და მათი საზოგადოების სახეიროდ. ისინი სარგებლობენ უფრო მდიდარი, ეკონომიკური და სამხედრო ასპექტით ძლიერი საზოგადოების წევრობით, იწვევენ მუსიკალურ არეულობასა და უთანხმოებას, ლოიალურად არიან განწყობილი რამდენიმე მლიქვნელისადმი, რომლებიც შემდეგ, ამ კავშირის წყალობით, ხელოვნურად ყალიბდებიან ელიტად. ისინი მძიმედ დააბიჯებენ და წასვლის შემდეგ ნაკვალევს ტოვებენ. როგორც აფრიკისა და ავსტრალიის შესახებ შექმნილ ნაშრომებში მრავალგზისაა აღნიშნული – მეინტიესის კლასიკური სტატია (Meintjes, 1990), ტურინოსა (Turino, 2000) და ერლმანის (Erlmann, 1999) წიგნები, ცაკლკეული ესეები (Neuenfeldt, 1997), – ისინი ამერიკა-ევროპის მიერ კონტროლირებად მუსიკალურ ინდუსტრიასთან შეთანხმებულად მოქმედებენ და ითვისებენ ტრადიციულ მასალას იმისათვის, რომ ჩართონ ის „მსოფლიო მუსიკის“ სამ-

[1] რაღაც ძალის (ბოროტი სულის, ეშმაკის და სხვ.) მიერ შეპყრობილი ადამიანიდან მისი განდევნის რიტუალი (რედ.).

ყაროში. ზოგჯერ მათ, მართლაც, ყველაფრის გაფუჭება შეუძლიათ.

ჩვენ ყველა ასეთები არ ვართ, – იტყვის ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი; ადგილობრივებს ზოგჯერ თითქმის ვუყვარვართ კიდევაც. მართლაც, არ არის საჭირო ეთნომუსიკოლოგების ბოროტი გავლენის ასეთი აპოკალიფსური ვერსია უპირობოდ მივიღოთ. ჯერ კიდევ ალან მერიამმა (Merriam, 1977b), დამკვირვებელმა, რომელიც თავის მასპინძელ კულტურაში უაღრესად მოკრძალებულად მონაწილეობდა, აღმოაჩინა, რომ *ზაირის*[2] სოფელში, სადაც თოთხმეტი წლის წინ მუშაობდა, მისი წინა სტუმრობა ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რომელიც მუსიკის ისტორიამ შემოინახა. ამის შემდეგ, იმ ინტელექტუალური ნაკადების კვალდაკვალ, რომლებიც ხაზს უსვამენ ეთიკას, როგორც ჩვენს სფეროში ქცევის მთავარ წარმმართველს (Slobin, 1992a; Beaudry წიგნში Barz & Cooley, 2008: 224—45) და იმის აღიარებით, რომ დამკვირვებლის როლი და პოზიცია არსებით როლს ასრულებს, რაც გამოიხატება ტერმინით „რეფლექსურობა“, ჩვენთვის ნათელი გახდა, რომ უცხო დამკვირებლები ძალიან მნიშვნელოვან გავლენას ახდენენ „ველზე“. თვით მათი იქ ყოფნა შეიძლება მათივე კვლევისათვის დაბრკოლებად იქცეს.

მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ შეგვიძლია ვამტკიცოთ, თითქოს ეთნომუსიკოლოგის სტუმრობას არანაირი რეალური ბოროტება არ მოსდევს, ხშირად ისმის შეკითხვა, თუ კონკრეტულად რა სიკეთის მოტანა შეუძლია ასეთ კვლევას იმ ხალხისათვის, ვის მუსიკასაც იკვლევენ. ეს კითხვა სულ უფრო ხშირად ამ ხალხიდან ისმის. ამ საკითხის გარკვეულ ასპექტებს მე-15 თავისთვის მოვიტოვებ, რომელშიც მეტ ყურადღებას დავუთმობ პოლიტიკურ კონტექსტებს. მთავარი *ინტელექტუალური* შეპასუხება (Said, 1978) უცხოს მიერ ჩატარებული საველე სამუშაოსთან დაკავშირებით, ემყარება რწმენას, რომ მუსიკალური სისტემების თარგმნა, არსებითად, შეუძლებელია. არსებობს ისეთი საველე ვითარებები, როცა ეთნომუსიკოლოგს განიხილავენ, როგორც ხიფათს შედარებითი მიდგომის გამო, რომელიც ზოგჯერ დაუფარავადაა მოცემული „აღმოსავლური“, „აზიური“, „აფრიკული“, „დასავლური“ სტილების შესახებ საუბრისას ყველა იმ ცნებაში, რომლებიც სხვადასხვა მუსიკის შედარებას გულისხმობს. მტრული რეაქცია შემდეგი სამი რწმენის შედეგია, რომლებსაც, ტიპურად მასპინძელი კულტურები იზიარებენ:

1. ეთნომუსიკოლოგები არადასავლურ მუსიკას ან სხვა „სხვა“ ტრადიციას თავის საკუთარს იმიტომ კი არ ადარებენ, რომ შეისწავლონ, რადგან ისინი მათთვის საინტერესო ან მნიშვნელოვანია, ისინი თვით ამ ფენომენებსაც არ სცემენ პატივს. მათი აზრით, ასეთი კვლევების მიზანია, ჩატარებულმა შედარებებმა უჩვენოს, რომ უცხოს საკუთარი მუსიკა უკეთესია, ხოლო მასპინძელი მუსიკა კი მხოლოდ ერთი საფეხურია სრულყოფილი მუსიკის განვითარებისკენ. ზედმეტია იმის თქმა, რომ ამას არც ერთი ეთნომუსიკოლოგი აღარ აკეთებს, მაგრამ ამ სახის პრიმიტივიზმი და ორიენტალიზმი უსიამოვნოა მასპინძელი საზოგადოებების მოაზროვნე წევრებისათვის.

2. ეთნომუსიკოლოგებს სურთ საკუთარი მიდგომების გამოყენება არადასავლური მუსიკის მიმართ, მაგრამ ეს მიდგომები არ იმუშავებს და შედეგად აუცილებლად არასწორ გაგებას მივიღებთ. არადასავლელი მეცნიერები, განსაკუთრებით, თუ მათ შესწავლილი აქვთ დასავლური მეთოდები (მაგალითად, კვაბენა ნკეტია, კოფი აგავუ, ნაზირ ა. ჯაირაზბოი) იხრებიან იმისაკენ, რომ ევროპული და ამერიკული პუბლიკაციები შეცდომებით სავსედ მიიჩნიონ. როგორც ჩემმა მასწავლებელმა განაცხადა, შეუძლებელია, ყოველ შემთხვევაში, ძირითადად, შედარებითი მიდგომის გამოყენებით, ვისწავლოთ ის, რაც რეალურად მნიშვნელოვანია. როგორც ვნახეთ (მე-5 თავში), ეს ის რწმენაა, რომელსაც ზოგიერთი დასავლელი მეცნიერი იზიარებს.

3. მათ აქვთ ის წინასწარ ჩამოყალიბებული აზრი, რომ არსებობს ისეთი რამ,

[2] ცენტრალურ აფრიკაში კონგოს რესპუბლიკის დასახელება 1971-97 წლებში (რედ.).

როგორიცაა აფრიკული ან აზიური ანდა ამერიკელ ინდიელთა მუსიკა. ისინი უგულებელყოფენ იმ საზღვრებს, რომლებიც აშკარაა მასპინძლებისთვის და მზად არიან, ერთ ქვაბში ჩაყარონ და განაზოგადონ ისე, როგორც ამას არასოდეს დაუშვებდნენ საკუთარი მუსიკის განხილვისას. ნებისმიერი საზოგადოების წევრები საკუთარ მუსიკას განიხილავენ. როგორც რაღაც განსაკუთრებულს, ხოლო ეთნომუსიკოლოგებს კი ამ საზოგადოების მუსიკალური მრავალფეროვნების არასათანადო შეფასებას აბრალებენ. მრავალი აზიელი და აფრიკელი ინტელექტუალი მიიჩნევს, რომ სწორედ ასე ხდება.

შეიძლება შეგვედავონ, რომ მდგომარეობა ყოველთვის ასე სავალალო არ იყო, რომ ეთნომუსიკოლოგები უკეთესად ექცევიან მუსიკას, ვიდრე სხვა დასავლელი მუსიკოსები, კომპოზიტორები, არანჟირების ოსტატები, ხმის ჩამწერი ინდუსტრიის წევრები, ვინც მესამე სამყაროს უკავშირდება; რომ ეთნომუსიკოლოგები ეხმარებიან ტრადიციის მიმდევარ მუსიკოსებს საკუთარი ხელოვნების დამოუკიდებლობის შენარჩუნებაში და ხელს უწყობენ გაქრობის პირას მყოფი ადგილობრივი მუსიკის აღორძინებას. ისინი აღიარებენ, რომ იციან საკუთარი მიდგომების შეზღუდვები, რომ აკეთებენ ყველაფერს, რაც შეუძლიათ და რომ, სხვა თუ არაფერი, რაღაცით მაინც უწყობენ ხელს საერთაშორისო ურთიერთგაგებას. ისინი ხშირად პოლიტიკურ პოზიციას იკავებენ, როცა უპირისპირდებიან თავისი ერების კოლონიურ საგარეო პოლიტიკას. თუმცა, მიუხედავად ამისა, გზავნილი, ზოგჯერ, ასეთია – „ნუ წუხდებით, სჯობს, თვითონ მივხედოთ საქმეს“ ან თუნდაც ასეთი – „წადი სახლში, სულელო თეთრკანიანო“. ეს პერსონალური და დისციპლინარული დილემაა.

მაგრამ ამასობაში მივადექით მეორე საკითხს, რომელიც იგულისხმებოდა ჰუდის ზემომოტანილ დებულებაში. კულტურის „შინაური“ და „გარეშე“ განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს გვაწვდიან, რომელთაგან ორივე მართებულია. ლოგიკური აზროვნება უპირატესობას პირველ თვალსაზრისს ანიჭებს. აშკარაა, რომ ეს უფრო მნიშვნელოვანია. სწორედ შინაური გვაწვდის იმ პერსპექტივას, რომელიც მოცემულ კულტურას თავისთავად აქვს. გარეშე, ძირითადად, შედარებითი და უნივერსალისტური მიდგომით, უბრალოდ, რაღაცას, ნაკლებად მნიშვნელოვანს, ამატებს. თუკი ჩვენ, როგორც დასავლელი მკვლევრები, დავიჯერებთ, რომ ინდოელ და ჩინელ მკვლევრებს რაღაც აქვთ სათქმელი დასავლური მუსიკის შესახებ, რომლის შესწავლა მათ შეძლეს, როგორც ჩვენთვის დამახასიათებელი მიკერძოებისა და ჩვენს ხელოვნებასთან განსაკუთრებული ემოციური კავშირისაგან თავისუფალმა გარეშეებმა, ჩვენ მაინც უარს ვიტყოდით ჩვენი მიგნებებისა და ინტერპრეტაციებისათვის მხოლოდ ფონური სტატუსი მიგვენიჭებინა და გვექნებოდა იმის მოლოდინი, რომ ინდური და ჩინური მიგნებები დამატებით მასალად დარჩებოდა. და პირიქით: არადასავლელი მეცნიერებისათვის საწყენია, რომ ისინი მათივე მუსიკის კვლევაში უმნიშვნელო წვლილის შემტანთა როლში განიხილებიან. მართლაც, როგორც ბლუმმა (Blum, 1991: 5—9) ნათელყო, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში უამრავი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი და პუბლიკაციების მქონე არაევროპული კულტურების წარმომადგენელი მეცნიერია, ვიდრე ჩვენ (ამერიკელებს), ჩვეულებრივ, გვინდა რომ გავიხსენოთ.

როგორც ჩემმა მასწავლებელმა თქვა, შეიძლება ვერასოდეს გავიგო მისი მუსიკა ისე, როგორც მის თანამემამულეებს ესმით და ყველაზე მეტი, რისი იმედიც შეიძლება მქონდეს, ისაა, რომ შევძლო მათი ყურადღება მივაქციო რამდენიმე საინტერესო ასპექტზე, რომლებიც მათ ვერ შენიშნეს.

ვინ არის „შინაური“?

1950 წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგიის უმთავრეს მოვლენებს შორის ერთ-ერთი არის არადასავლურ ერებში იმ მეცნიერების მომრავლება, რომლებიც თავიანთი პირადი ტრადიციის მუსიკას თუ არა, ერის ან რეგიონის ტრადიციულ მუსიკას მაინც იკვლევენ (Mapoma, 1969; Euba, 1971; Viswanathan, 1977; Racy, 2003; Chou, 2002; Chan,

1991 და სხვ.). დასავლელი და არადასავლელი მეცნიერების როლების შეფარდებას ეთნომუსიკოლოგიაში განიხილავდნენ საერთაშორისო შეხვედრებზე, მაგრამ ეს არ არის შინაური-გარეშეს დაპირისპირების ერთადერთი სახე, რომელიც შეიძლება აღვნიშნოთ. მრავალი თანამედროვე ერი-სახელმწიფო, არღვევს ისეთ კულტურულ საზღვრებს, როგორებიცაა თემი და ენობრივი ჯგუფები, ქალაქისა და სოფლის კულტურები. თავისთავად იგულისხმება, რომ ბრიტანელი, რომელიც ნიგერიაში ატარებს კვლევას, გარეშეა, ხოლო *იორუბა*[3] ნიგერიელი კი შინაურია *ჰაუსაზე*[4] მოლაპარაკე თანამემამულესათვის. მაგრამ ის, რომ ბრიტანული კოლონიზაციის შედეგად ეს ხალხები, ასე ვთქვათ, ერთ ეროვნებად გაერთიანდნენ, შემთხვევითობა იყო. იგივე ითქმის *იაველის* შესახებ, რომელიც სუმატრაზე ატარებს კვლევას, მიუხედავად იმისა, რომ პოლიტიკურად და ინტელექტუალურად მას „შინაურობაზე“ შეიძლება ჰქონდეს უფრო დიდი პრეტენზია. ასევე იქნება ბოსტონელი ლუიზიანას შტატში, თუმცა ამას შეიძლება ვერ მიხვდეთ, თუ პატარა ქალაქში მცხოვრებ *ქეიჯუნებთან*[5] ისაუბრებთ. საინტერესოა, რომ აფრიკის და აზიის უფრო ინდუსტრიალიზებული ერების წარმომადგენელი მეცნიერები იწყებენ იმის აღიარებით, რომ ისინი, ისევე, როგორც ევროპელი და ამერიკელი საველე მკვლევრები, გარეშეები არიან იმ სასოფლო საზოგადოებებისათვის, რომლებსაც იკვლევენ. ისინი ამას აღიარებენ, როგორც პასუხისმგებლობას თავიანთი მეცნიერების მიმართ, მაგრამ შეუძლიათ, ასევე, დაიჟინონ, რომ მათი პოლიტიკური უფლება – იყვნენ „შინაურები“, ხელშეუხებელი რჩება. აგრეთვე, არსებობს ტენდენცია, რომ შინაურის იდენტიფიცირება განსაზღვროს ამა თუ იმ კონტინენტზე ცხოვრებით: ზოგჯერ გაიგებთ, რომ აზიური მუსიკა აზიელებმა უნდა შეისწავლონ, აფრიკული მუსიკა – აფრიკელებმა. კონტინენტის, ერის, ეთნიკური ჯგუფის თუ ანკლავის[6] და მრავალი სხვა კულტურული ჯგუფის („მიკრომუსიკები“[7], Slobin, 1992b) ცნებები პარალელურ, განსხვავებულ, ალტერნატიულ როლებს ასრულებენ. მსოფლიოს, როგორც „გლობალური სოფლის“, განვითარებამ პოტენციურად, შესაძლოა, ყოველი ადამიანი შინაურად აქციოს ყველა საზოგადოებაში, რადგან მუსიკის ჰომოგენიზაცია იზრდება. გარეშეს მიერ შეტანილი ინტელექტუალურად მნიშვნელოვანი და ღირებული წვლილის აღიარებას ჩრდილს აყენებს პოლიტიკური პრობლემები, დანაშაულის გრძნობა, რომელსაც ინდუსტრიალიზებული ერები განიცდიან სხვების კოლონიზების, თეთრკანიანები – მუქკანიანი მოსახლეობის დამონების, ინდუსტრიული ჩრდილოეთის – პოსტკოლონიურ „მესამე სამყაროზე“ დომინირების გამო.

ამ დილემის ილუსტრაციაა 1988 წელს მიღებული ჩემი ორი გამოცდილება. ბერლინის კედლის დანგრევამდე, დაახლოებით, წლინახევრით ადრე, *გლასტნოსტისა* და *პერესტროიკის* პერიოდში, მიმიწვიეს ამერიკელი და საბჭოთა ეთნომუსიკოლოგების მოკრძალებულ კონფერენციაზე. ჩვენ, ამერიკელებს, იმედი გვქონდა, რომ ჩვენს საბჭოთა კოლეგებს სხვადასხვა საბჭოთა რესპუბლიკიდან გავაცნობდით ჩვენს „მოწინავე“ მეთოდოლოგიებს. მაგრამ ჩვენმა თავაზიანმა მასპინძლებმა მსუბუქად გვისაყვედურეს, რომ ჩვენი საკუთარი რეგიონების კუთხეების შესწავლის ნაცვლად კოლო-

---

[3] ყველაზე დიდი ეთნიკური ჯგუფი დასავლეთ აფრიკაში, უმეტესობა ცხოვრობს ნიგერიაში, ლაპარაკობს უორუბა ენაზე, რომელიც ნიგერიულ-კონგოური ენებს მიეკუთვნება (რედ.).

[4] ეთნიკური ჯგუფი ნიგერიაში (რედ.).

[5] აშშ-ს შტატ ლუიზიანაში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფი ფრანგულენოვანი დასავლეთ კანადიდან (რედ.).

[6] სახელმწიფო ან მისი ტერიტორიის ნაწილი, რომელიც გარშემორტყმულია სხვა სახელმწიფოებით და არ აქვს გასასვლელი ზღვაზე (რედ.).

[7] „მიკრომუსიკების“ ქვეშ სლობინი გულისხმობს „მცირე მუსიკალურ ერთეულებს დიდ მუსიკალურ კულტურაში“ (რედ.).

ნიზატორებად ვიქეციით. ისინი ფიქრობდნენ, რომ უკეთესი მეცნიერება და უკეთესი ეთიკა შინ მუშაობაა, „სხვისი“ დაკვირვება მისსავე ტერიტორიაზე და ისინი სწორედ ამას აკეთებდნენ. თუმცა იმავე წელს, ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე, რომელიც გაიმართა ურბანაში (ილინოისი), ერთ-ერთმა გამორჩეულმა სტუმარმა ოსკარ ელშეკმა აუცილებლად ჩათვალა ჩვენთვის ეთქვა, რომ თუმცა მან თავისი საველე სამუშაოს უდიდესი ნაწილი მშობლიურ სლოვაკეთში ჩაატარა, თავს ყოველთვის გარეშედ მიჩნევდა და სოფლის მცხოვრებლებიც, ვისი მუსიკის შესასწავლადაც ის ჩამოვიდა, სწორედ ასე ხედავდნენ მას – პროფესორი დიდი ქალაქიდან. მეორე მხრივ, სტივენ ვეიდს (Wade, 2013), რომელიც ანგლო-ამერიკული სიმღერების შემსრულებლებთან მუშაობდა, როგორც ჩანს, არ ჰქონდა პრობლემა, რომ მეგობრად და შინაურად მიეღოთ.

საველე მკვლევრებს შეიძლება გაუკვირდეთ, რომ ადამიანებს, რომლებთანაც ისინი მუშაობენ და ვისგანაც სწავლობენ, უნდათ იცოდნენ, თუ რა სიკეთეს მოუტანთ მათ ეს საქმე, რა სარგებელს მიიღებენ აქედან. ჩემი კვლევები რომ დავიწყე, ეს უმნიშვნელო საკითხი იყო, მაგრამ 1980 წლის შემდეგ მას სულ უფრო დიდი ყურადღება ექცევა, ნაწილობრივ, იმ სფეროში, რომელიც გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის სახელით გახდა ცნობილი (თავი 29), ნაწილობრივ კი, იმის გამო, რომ სულ უფრო ხშირად უნდა დავსვათ შეკითხვა – და გვეკითხებიან კიდევაც – „ვინ არის ამ მუსიკის მფლობელი?“ (იხილეთ თავი 15). ეს იმდენად მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ როგორია „შინაურისა“ და „გარეშეს“ ურთიერთობა, რომ აქაც უნდა ვახსენოთ. გარდა იმისა, რომ ინფორმანტების დროს თავისი ფასი აქვს, მათ იმის ცოდნაც უნდათ, თუ რა რეალურ სარგებელს მიიღებენ იმ უნიკალური სამსახურისათვის, იმის სწავლებისათვის, რისი სწავლებაც მკვლევრის საკუთარ კულტურაში არავის შეუძლია, რაც არც წიგნებში მოიძებნება და რისი გაკეთებაც მათ საკუთარ საზოგადოებაშიც კი მხოლოდ რამდენიმე ადამიანს შეუძლია. დაახლოებით ასეთნაირადვე, კულტურის სამინისტროს ჩინოსნებსაც შეიძლება სურდეთ იმის გაგება, თუ რა სარგებელს მისცემს ეს ყველაფერი ერის კულტურულ ცხოვრებას. რასაც გვაძლევენ, ღირებულების მქონეა და, გარკვეული აზრით, შეიძლება გაიყიდოს: დარჩება ერი მოგებული, თუ მის მუსიკას ჩაწერენ, თუ გამოქვეყნდება მისდამი მიძღვნილი გამოკვლევები, თუ მის ჩანაწერებს გაავრცელებენ ევროპელი მეცნიერები, ინსტიტუტები, კომპანიები? იქნებ უკეთესია, დაველოდოთ, სანამ ამ ერის საკუთარი შესაძლებლობები და პერსონალი მზად იქნება ამ საქმის შესასრულებლად? და ამას კიდევ მრავალი სხვა შეკითხვა მოჰყვება.

მხილება რისკს გულისხმობს. ინფორმანტები რისკავენ, რომ კოლეგები გაკიცხავენ, დასცინებენ, თუკი შემდგომში უცხოელი სტუმარი არასწორად განმარტავს იმას, რაც შეისწავლა ან დაუმსახურებელ სარგებელს მიიღებს. ისინი საკუთარი კულტურის სასიცოცხლო ორგანოებს ასაჯაროებენ, რაც აუცილებლად შეიცავს საიდუმლო კომპონენტს. მე მხოლოდ იმ საზოგადოებებს არ ვგულისხმობ, რომლებშიც რიტუალური მუსიკის ჩაწერა ავტომატურად აუფასურებს რიტუალს. ნებისმიერ საზოგადოებას აქვს სურვილი საკუთარი კულტურის გარკვეული ასპექტები თავისთვის შეინახოს. მისი ცხოვრების სტილი უზრუნველყოფს სოციალურ ინტეგრაციას; ყველა ხალხს სურს განდევნოს სხვები საკუთარი ცხოვრების გარკვეული სფეროებიდან. გარეშესთვის საკუთარი კულტურის სწავლება არის რაღაც სახის გაზიარება, საკუთარი თავის გაზიარება იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც თქვენთან არ რჩებიან და მაშინვე მოგიშორებენ თავიდან, როგორც კი მიიღებენ იმას, რაც უნდათ (Myers, 1992: 42-43). საკუთარ თავს ეკითხები, თუ რამდენად უნდა გაუზიარო შენი კულტურა ანაზღაურებისათვის, ან პრესტიჟისა თუ უბრალოდ საკუთარი კეთილი გულის გამო, როდის აღარ ღირს ამის გაკეთება და რომელ მომენტში იფიქრებენ თქვენი მეგობარი თანასოფლელები, რომ მეტისმეტად შორს შეტოპეთ და ამით საკუთარი თავი, თითქმის, გარეშედ აქციეთ.

მაშ ასე: ადამიანები გაიგებენ – მაგრამ შეძლებენ კი?

როცა ჩემი საველე გამოცდილების რამდენიმე ეპიზოდს ვიხსენებ, თავს ვეკითხები, რა იყო ის, რის მიღებაც ჩემს მასწავლებლებსა და ინფორმანტებს სურდათ ჩვენი ურთიერთობის შედეგად. რა თქმა უნდა, მათ უნდოდათ, რომ მსოფლიოს პატივი ეცა მათი მუსიკისათვის და თავის დროზე დარწმუნებულიყვნენ, რომ საკუთარი მუსიკის ჩემთვის გაზიარება მათ ამ მიზანთან მიიყვანდა. ზოგიერთი ადეკვატურ ფასს ითხოვდა მის მიერ დახარჯული დროისათვის. მათ უნდოდათ, რომ მოქცეოდნენ ისე, როგორც ადამიანებს – როგორც მეგობრებს, მასწავლებლებს, კოლეგებს, როგორც შეძენილი ოჯახის წევრებს და არა როგორც რობოტ ინფორმანტებს თუ მაღაზიის გამყიდველებს. გარდა ამისა, მათ უნდოდათ, რომ მათგან მიღებული მასალა მათი მოსაზრებების შესაბამისად ყოფილიყო გამოყენებული. ადგილობრივ ამერიკელ მომღერლებს სურდათ დარწმუნებულიყვნენ, რომ ჩანაწერებს არ გამოვცემდით, რადგან ისინი თვითონვე აპირებდნენ ამის გაკეთებას და უნდოდათ დარწმუნებულიყვნენ, რომ, სწავლებისას, მათ განვიხილავდი მათი კულტურის ინტეგრალურ შემადგენლად. მათ სურდათ, თავიდან აეცილებინათ არასწორი გაგება და უნდოდათ დარწმუნებულიყვნენ, რომ მათი მუსიკის მიმართ იგივე სტანდარტები გამოვიყენე, რომლებსაც, ჩვეულებრივ, ჩემი მუსიკის მიმართ ვიყენებდი. თუ მე, როგორც მუსიკის მასწავლებელი, ვცდილობდი მესწავლებინა ის, რაც ჩემი კულტურის საუკეთესო მუსიკად მიმაჩნდა, მათი სურვილი იყო, რომ ეს მიდგომა გამომეყენებინა მათი მუსიკის მიმართაც, რა თქმა უნდა, განსხვავებული კრიტერიუმების გათვალისწინებით. მათ არ უნდოდათ, რომ მათი საუბრის დიდი ნაწილი ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილი გამხდარიყო, არც ის სურდათ, რომ ცალკეული პიროვნებების სახელები გვეხსენებინა და რომელიმეზე ყურადღება გაგვემახვილებინა. თანაც, ისინი ელოდნენ, რომ პრობლემების მოგვარებაში დავეხმარებოდი, გრძნობდნენ, რომ ჩემი მხრიდან უმადურობა იქნებოდა, თუ არ დავინტერესდებოდი ამით, მიუხედავად იმისა, რომ ამის არც იურიდიული და არც ოფიციალური ვალდებულება არ მქონია. ირანშიც მსგავსი ვითარება იყო, იმ განსხვავებით, რომ ჩემი მასწავლებელი მოითხოვდა, რომ რადგან ის თავის დროს ჩემზე ხარჯავდა, ყველაფერი, რასაც ვისწავლიდი, მთელი მსოფლიოსათვის უნდა გამეზიარებინა. „ამერიკაში რომ დაბრუნდები, დაწერ წიგნს იმის შესახებ, რაც გასწავლე?“ „იცით, სიმართლე გითხრათ, ამაზე არ მიფიქრია; შეიძლება საკმარისი ცოდნა ვერ შევიძინო“. „მაგრამ ეს უნდა გააკეთოთ. უნდა დაწეროთ ასეთი წიგნი, რათა ადამიანებმა ამერიკაში გაიგონ“...

საველე მკვლევრებმა, რომლებიც ინდოეთის კლასიკურ მუსიკას სწავლობენ, იციან, რომ სერიოზულად არავინ მიგიღებს, როგორც მუსიკის მკვლევარს, თუ რაგებს არ სწავლობ და ყოველ დღე არ ვარჯიშობ. ჩემი გამოცდილებით, ირანის კლასიკური მუსიკის სამყაროშიც, ასევე, არსებითია გარკვეული ზომით მონაწილეობა. ჩემს მასწავლებელს სურდა, რომ დამკვირვებლის როლი შემესრულებინა, მაგრამ კმაყოფილი არ იყო; მხოლოდ მაშინ შევძელი გარკვეული ნდობის მოპოვება, როცა სურვილი გამოვთქვი, მეც ისე მემეცადინა, როგორც მისი ადგილობრივი მოსწავლეები სწავლობდნენ. ჩემი დაჟინება, ჩამეწერა კონკრეტული რაღაცეები, რომელთა შესრულებას მუსიკოსების დიდ ჯგუფებს ვთხოვდი, მისთვის გამოცანად რჩებოდა. მაგრამ, თუკი ირანის სოფლებისა და პატარა ქალაქების სტუმრობისას, ვეცდებოდი *მოტრების* – მენესტრელის ხელობა შემესწავლა, ეს, უეჭველად, უამრავი წესის უპატიებელ დარღვევად ჩაითვლებოდა. მე ვიყავი არასაიმედო ქვეყნიდან, არც საიმედო სოციალურ კლასს არ მივეკუთვნებოდი, არც ოჯახი მქონდა შესაფერისი და არც რელიგია. მაშინაც კი, თუ მასალას სწორად შევისწავლიდი (წარმოუდგენელი დაშვებაა), მე, უბრალოდ, არ ვიყავი იმ ტიპის ადამიანი, ვინც შეიძლებოდა *მოტრები* გამხდარიყო. ასევე, ჩრდილოეთ პრერიების ამერიკელ ინდიელებს შეიძლება, ცოტა არ იყოს, გაორებული (თუმცა, საბოლოოდ, საკმაოდ კეთილგანწყობილი) დამოკიდებულება აქვთ თეთრი ადამიანის მიმართ, რომელიც ცდილობს ადგილობრივი სოციალური საცეკვაო სიმღე-

რები იმღეროს, თუმცა უარყოფითად არიან განწყობილი იმ ადამიანის მიმართ, რომელიც მათ ცერემონიებში ჩართვას ცდილობს. სამხრეთ-დასავლეთის ზოგიერთ მკვიდრ ეთნოსს უფრო მკაცრი პოზიცია აქვს. თუ ეთნომუსიკოლოგებს სურთ, რომ ისინი მიიღონ უცხო საზოგადოებაში, ისინი ამ საზოგადოების სტანდარტების შესაბამისად უნდა მოიქცნენ.

ერთ დღეს ერთ-ერთი ჩემი გიჟური თეორია სპარსულ *რადიფში გუშეჰების* ურთიერთმიმართების შესახებ ჩემს მასწავლებელზე გამოვცადე. „ღმერთმანი, ამაზე არასოდეს მიფიქრია. რა თქმა უნდა, მართალი ხართ და რაც თქვენ თქვით, ხაზს უსვამს იმას, რასაც გეუბნებოდით ჩვენი *რადიფის* დიდებულების შესახებ“, წამოიძახა მან. მართლაც, ისეთი რაიმეს შემჩნევამ ან აღმოჩენამ, რაც საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანია, მაგრამ არ არის მისი ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ნაწილი, შეიძლება შეარბილოს ეთნომუსიკოლოგის იქ ყოფნის მიმართ პოლიტიკური და ინტელექტუალური პროტესტი. ეთნომუსიკოლოგმა შეიძლება დაადგინოს ისეთი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მონაცემები, როგორებიცაა სიმღერების ან მუსიკალური ნაწარმოებების რაოდენობა მუსიკოსის მთლიან რეპერტუარში ან უცხოური – დასავლური ან სხვა სახის მუსიკის შესრულების ჩანაწერებში, იმისათვის, რომ გააკეთოს კომენტარი, რომელიც ესთეტიკის პრინციპებს მიგვაახლოებს. ესენია მოვლენები, რომლებზეც, არადასავლელი მუსიკოსები, შესაძლოა, სირთულის გამო, არც იფიქრებენ, ისევე, როგორც დასავლელი მუსიკოსები, რადგან ეს მიდგომები, მართლაც, ცოტა უცნაურია, თუმცა, უმეტეს შემთხვევებში, ისინი სულაც არ არღვევენ მუსიკის შექმნისა და სოციალური ურთიერთობის წესებს.

თუ პოსტკოლონიური სამყაროს წარმომადგენელი მეცნიერების დიდი რაოდენობა იწყებს დაინტერესებას ეთნომუსიკოლოგიური კვლევით, შეიძლება ვიკითხოთ, შეცვლის თუ არა ეს საგრძნობლად ინტელექტუალურ ვითარებას ამ სფეროში. შეიძლება ასეც მოხდეს და, ეს, ჩემი აზრით, კარგია. მათ სოფლებში ისინი შეიძლება ქალაქიდან ჩასულ გარეშეებად მიიჩნიონ. თუმცა, აუცილებლად იქნება მოულოდნელი აღმოჩენები. მაგალითად, ინდოეთში მუსიკის კვლევის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს და ინდოელი მკვლევრები სისტემატურად ქვეყნდებიან. მათ კვლევას უნიკალური ელფერი და ხასიათი აქვს, თუმცა დასახასიათებლად ძნელია. წიგნში, რომელშიც შეჯამებულია აზიური მუსიკისადმი მიძღვნილი კონფერენცია, რომელშიც მხოლოდ აზიელი მეცნიერები და მუსიკოსები მონაწილეობდნენ, ხაზგასმულია ცნება „ეთნომეთოდოლოგიის“ დახვეწის აუცილებლობა (Koizumi, Tokumaru & Yamaguchi, 1977: 11). ეს ცნება წარმოქმნილია გარფინკელის მიერ შემოტანილი ცნებიდან (Garfinkel, 1967), მაგრამ არ არის მისი ზუსტი პარალელი; საჭიროა კვლევა, რომ უფრო ღრმად ჩავწვდეთ საზოგადოების მიერ საკუთარი აზროვნებისა და მოქმედებების მოწესრიგების მეთოდებს. ამ წიგნის ავტორები, ძირითადად, იაპონელები, კრიტიკულად არიან განწყობილი ეთნოცენტრიზმის მიმართ და თვლიან, რომ ევროპელებისა და ამერიკელების მიერ ჩატარებული კვლევის დიდი ნაწილს სწორედ ამგვარი ხარვეზი გააჩნია. მაგრამ ისინი აზიურ კონტექსტშიც, ასევე, მწვავედ გრძნობენ ეთნოცენტრიზმს. „დეტალური დაკვირვება ... მალე გამოავლენს აშკარა მიმართებას ანუ იაპონური მუსიკის შედარებას სხვა აზიურ მუსიკასთან. ვინმემ ამას შეიძლება „იაპონო-ცენტრიზმი“ უწოდოს. თუმცა ამაში ეს არ იგულისხმება. პირიქით, იგულისხმება, რომ ამგვარი პერსპექტივა მხოლოდ ერთ-ერთია მრავალს შორის, რომლებიც იმსახურებენ განხილვას. მომავალში სხვადასხვა ეროვნების ეთნომუსიკოლოგებმა სრულყოფილად უნდა გამოიკვლიონ სხვა პერსპექტივები“ (იქვე, 1977: VIII).

ეს ბრძნული განცხადებაა, რადგან ის თავს არიდებს ობიექტივიზმისა თუ უნივერსალიზმის (რომელიც, ხშირად, დასავლური ეთნოცენტრიზმის ნიღაბია) უბრალოდ ჩანაცვლებას განზოგადებით, რომ აზიელები ერთნი და ავტომატურად „ყველაფერში მართლები“ არიან – მიდგომა, რომელიც ხშირად გვხვდება სხვა არადასავლელებთან

ან, ჯერ კიდევ, უაზრო ანტიკომპარატივიზმში. პირიქით, კოიძუმიმ და სხვებმა მხარი დაუჭირეს კონცეფციას, რომლის თანახმად მკვლევარს შეუძლია კვლევა მხოლოდ საკუთარი შეხედულებით წარმართოს, მაგრამ თვალსაზრისების შედარებამ შეიძლება არსის ყველაზე ღრმა წვდომა შეგვაძლებინოს; ნებისმიერ შემთხვევაში, შედარებითი კვლევა არის „ცოდნის მოპოვების ძირითადი საშუალება“ (იქვე, 1977: 5). ამ სიბრძნით შეიარაღებული მომავლის მკვლევრები, მათ შორის აზიელები, აფრიკელები და სხვა ერების მრავალი წარმომადგენელი, თამამად შეძლებს კვლევების გაგრძელებას. ანთროპოლოგები დიდი ხნის მანძილზე იმავეს გვთავაზობდნენ, მაგრამ, როგორც ჩანს, უფრო არღვევდნენ, ვიდრე იცავდნენ (Hsu, 1973). ფერტი დიდი ხნის წინ საუბრობდა, რომ საჭირო იყო „პროფესიონალი ანთროპოლოგების ჩამოსვლა მრავალი სხვადასხვა ქვეყნიდან... არა მხოლოდ მათი საზოგადოებების პრობლემების შესასწავლად, არამედ, ასევე, იმისათვის, რომ ერთმანეთის პრობლემების სასარგებლო შედარებითი ანალიზი ჩაეტარებინათ“ (Firth, 1944: 22).

კოიძუმისა და დანარჩენების 1977 წლის განცხადების შემდეგ იმ ეთნომუსიკოსების გავლენა, რომლებიც ამ სფეროს სამშობლოს და ევროპისა და ჩრდილო ამერიკის საზღვრებს გარეთ მდებარე სახელმწიფოებს წარმოადგენდნენ, შეუდარებლად გაიზარდა. 2013 წელს ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს (ICTM) სხდომაზე შანხაიში წარმოდგენილი მოხსენებების უმრავლესობის ავტორები აზიისა და აფრიკის ქვეყნების წარმომადგენლები იყვნენ, განსაკუთრებით შთამბეჭდავი რაოდენობის ნაშრომი წარმოდგენილი იყო ჩინელი მეცნიერების მიერ. ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს 2015 წლის სხდომის ჩატარება დაგეგმილია ყაზახეთში, რაც გულისხმობს, რომ ის ახალი რეგიონული ელფერით და მეცნიერთა ახალი ჯგუფის მიერ წარმოდგენილი მოხსენებებით იქნება გამორჩეული. ირანული მუსიკალური პერიოდული გამოცემა *Mahoor Musical Quarterly*, რომლის გამოცემა 1999 წელს დაიწყო და შეიძლება ითქვას, რომ ფორმატი *Musical Quarterly _ მუსიკალური ყოველკვარტალური*-დან აქვს ნასესხები, ყოველ ნომერში (სხვა ავტორების რამდენიმე სტატიასთან და ინგლისური და ფრანგული ენებიდან თარგმნილ ეთნომუსიკოლოგიისადმი მიძღვნილ მნიშვნელოვან სტატიებთან ერთად) აქვეყნებს, უმეტესწილად, ირანში მცხოვრები ირანელი მეცნიერების სტატიებს, რომლებიც, ძირითადად, სპარსულ მუსიკას ეძღვნება. იმ აზიელი მეცნიერების მზარდ ჯგუფში, რომლებიც არ მოღვაწეობენ არც დასავლური და არც თავისი საკუთარი მუსიკის სფეროში, გამოვყოფდი, მაგალითად, იოშიტაკა ტერადას, იაპონელ ეთნომუსიკოლოგს, რომელმაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია კარნატული მუსიკის შესახებ. ტოკუმარუ (Tokumaru, 2006) ეთნომუსიკოლოგიასთან საკუთარი ურთიერთობის გამოცდილებას აფასებს, როგორც დასავლური ეთნომუსიკოლოგიიდან აღებული ცნებების, ტრადიციული ევროპული მუსიკოლოგიისა და იაპონური სამეცნიერო იდეალების კომბინირებას და მიაჩნია, რომ „გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგია“ მნიშვნელოვანი საქმე უნდა იყოს. ი. ვონგი (Wong, 1991), ტანგ იატინგი (Yating, 2000) და იანგ მუ (Mu, 2003) ჩინურ მუსიკოლოგიას ახასიათებენ, როგორც შენახვითა და პოლიტიკური იდეალებით დაინტერესებულს. ჯერ კიდევ გასარკვევია, შეგვიძლია თუ არა ვისაუბროთ თითოეული ერის ან ერების ჯგუფისათვის განსხვავებული, ჭეშმარიტად ეროვნული ან ეთნიკური ხასიათის მქონე მუსიკოლოგიის შესახებ. მართლაც, როგორც უკვე ვთქვი, ასეთი განსხვავებები ყოველდღიური კომუნიკაციისათვის დაბრკოლებას არ უნდა ქმნიდნენ.

ეთნომუსიკოლოგებს ხშირად უპირისპირებენ ევროპული მუსიკის ისტორიკოსებს; ამბობენ, რომ პირველები საკუთარი კულტურის გარეთ მუშაობენ, ხოლო მეორენი მის შიგნით მოქმედებენ. მაგრამ უფლება გვაქვს ვიკითხოთ, არსებობს კი ნამდვილი „შინაური“ თუნდაც ისტორიულ ნაშრომში და რას ნიშნავს ეს ცნება იქ. 1830 წლის გერმანული მუსიკის ამერიკელი მკვლევარი სავსებით მოწყვეტილია ცხოვრების იმ სტილს, რომელმაც ეს მუსიკა წარმოშვა და ამ პარადოქსს მუსიკოლოგიაში აღქმის

(რეცეფციის) ისტორიის ახლად ჩამოყალიბებული სფერო განიხილავს. სხვათა შორის, 1830 წლის მუსიკა ახლაც სრულდება და, ამდენად, მისი ჟღერადობა 2014 წლის მუსიკალური კულტურის ნაწილია. თუმცა უეჭველია, რომ თანამედროვე მკვლევარი შუმანისა და მენდელსონის მუსიკას სავსებით განსხვავებულად იგებს, ვიდრე მას თავის დროზე იგებდნენ და, მართლაც, გარკვეული აზრით, ინდური და იაპონური მუსიკის თანამედროვე მკვლევრებს აქვთ უპირატესობა, რადგან მათ შეუძლიათ, სულ მცირე, პირველწყაროს დააკვირდნენ და ცოცხალი მასწავლებლებისგან ისწავლონ. შუმანს თანამედროვე ამერიკელებთან საუბარი რომ შეეძლოს, ალბათ, მათ ასე ეტყოდა „თქვენ ამ მუსიკას ვერასოდეს გაიგებთ“, თუმცა თავისთავად იგულისხმება, რომ თქვენ გაქვთ ამ მუსიკის გაგების უნარი. ამის დასამტკიცებლად არ არის აუცილებელი უფრო შორს – შუა საუკუნეებსა და რენესანსში დაბრუნება.

ზოგიერთ ისტორიკოსს სწამს, რომ „შინაურს“ არ შეუძლია დაწეროს ისტორია, რომ ამისათვის საჭიროა დისტანციის პერსპექტივა, დროის გასვლა. ერთ დროს ეთნომუსიკოლოგები ამ ანალოგიას, ასევე, თავისთავად ნაგულისხმევად მიიჩნევდნენ და ფიქრობდნენ, რომ განსაკუთრებული და ღირებული პერსპექტივა შემოიტანეს. ცოტა ხნის წინ როლების დაყოფა ბუნდოვანი გახდა. მაგრამ მწამს, რომ საუკეთესო მიდგომა გულისხმობს, შეურიგდე იმას, რომ გარეშე ხარ, რაც შეზღუდულ, თუმც კი უნიკალურ ხედვას გთავაზობს. საბოლოოდ, ეს არის ზუსტად საჩვენო როლი, მიუხედავად იმისა, თუ ვის ეხება საუბარი – ევროპელს ან ამერიკელს, რომელიც თურქეთში მუშაობს, საუნივერსიტეტო განათლების მქონე ნიგერიელს, ან ინდოელს, რომელიც რომელიმე სოფელში მუშაობს, სოფელში მცხოვრებ ქალს, რომელსაც საკუთარი კულტურის განსაკუთრებული პერსპექტივით ხედვა ასწავლეს, და რომელსაც მისი თანასოფლელები არ იზიარებენ, ან ამერიკელს, რომელიც ცდილობს თავისი საკუთარი ურბანული თემის მუსიკალურ ცხოვრებაში პოეზიაც იპოვოს და აზრიც.

კიდევ ერთხელ: რას მოითხოვენ ჩვენგან ჩვენი კონსულტანტები და მასწავლებლები? აშკარაა, რომ ისინი მათი ხელოვნებისა და კულტურის აღიარებას მოითხოვენ. ჰელენ მიერსმა (Myers, 1992: 16) ეთნომუსიკოლოგები დაახასიათა როგორც „მუსიკოლოგიის დიადი ეგალიტარიანელები“, თუმცა ისიც აღიარა, რომ თითოეული მათგანი დაუფიქრებლად დადგება საკუთარი მუსიკის დასაცავად. მაგრამ ჩვენი ეგალიტარიანელობა სულაც არ არის საკმარისი ჩვენი საზღვარგარეთელი მასწავლებლებისათვის. შესაძლოა, რომ კულტურულ უნივერსალიას წარმოადგენს რწმენა, რომ ჩემი მშობლიური მუსიკა განსაკუთრებულია არა მხოლოდ ჩემი საკუთარი საზოგადოებისათვის, არამედ, შეიძლება, გლობალურადაც. გერმანული მუსიკის ისტორიკოსი ეგებრეხტი ამბობს, რომ დასავლური მუსიკის არსი ემყარება მის „უპირატესობას სხვა ხელოვნებებს შორის; ის შეუდარებელია მისი ბუნებითა და ამბივალენტობით, კოსმოსის, როგორც სიკეთისა და ბოროტების შემოქმედისა და გამანადგურებლის გააზრებით“ (Dahlhaus & Eggebrecht, 1985: 191-92). ეს დასავლური კულტურის უნიკალურობის ძლიერი დახასიათებაა, მაგრამ ხალხი, ასევე, ყველგან ფიქრობს, რომ მისი კულტურა უნიკალური და დიდებულია. *ჩენაიში*[8] ერთი მუსიკოსი დაჟინებით მიმეორებდა, რომ მსოფლიოს მხოლოდ ორი რამ სჭირდება იმისათვის, რომ მშვიდობამ დაისადგუროს: ინგლისური ლიტერატურა – ძირითადად, შექსპირი და კარნატული მუსიკა, რომელსაც შეუძლია გამოხატოს ყველაფერი, რისი მუსიკალურად გამოხატვაც ადამიანებს სურთ. კარნატული მუსიკა, ამბობდა ის, კაცობრიობის უმნიშვნელოვანესი მუსიკაა. მოგვიანებით ჩემმა *ბლექფუტმა* მასწავლებელმა მითხრა: „რაღაცის კეთების სწორი გზა, მისი კეთებისას სწორი სიმღერის მღერას გულისხმობს“. შემდეგ შეასწორა თავისი ფრაზა: „რაღაცის კეთების სწორი *ბლექფუტური* გზა რაღაცის კეთებისას სწორი სიმღერის მღერას გულისხმობს“. განა სხვა საზოგადოებებშიც ასე არ არის? – ვიკითხე. შეგიძლიათ ამის

[8] ინდოეთის ერთ-ერთი შტატის დედაქალაქი (რედ.).

წარმოდგენა? მან არ იცოდა, მაგრამ ფიქრობდა, რომ არა, რადგან ეს იყო ის, რითაც *ბლექფუტები* სხვა ხალხებისგან განსხვავდებოდნენ. დაბოლოს, ჩემი მასწავლებელი ირანში ხშირად მესაუბრებოდა სხვადასხვა მუსიკის შესახებ, რომელიც მოესმინა ან რომლის შესახებაც სმენოდა. სპარსული მუსიკა, თავისი თორმეტი კილოთი, *დასტგიახებით* ყველაზე მდიდარია, რადგან უნივერსალური ექსპრესიულობით ხასიათდება; მას შეუძლია ასახოს ყველაფერი, რაც ცხოვრების სპარსულ სტილსა და კულტურაში არსებობს. ევროპული მუსიკა უფრო ღარიბია, მას მხოლოდ ორი კილო აქვს. მუსიკა არის „კოსმოსის გააზრება, როგორც სიკეთისა და ბოროტების შემოქმედისა და გამანადგურებლისა“, როგორც ეგებრეხტმა აღნიშნა. ეს არის სწორედ ის, რითაც ჩემი სამი კონსულტანტი და მრავალი სხვა მუსიკოსი მთელს მსოფლიოში, სიამოვნებით დაახასიათებდა საკუთარ მუსიკალურ სისტემას. შესაძლებელია, რომ ჩემი ირანელი მასწავლებელი, როცა მეუბნებოდა, „თქვენ ვერასოდეს გაიგებთ ამ მუსიკას“, იმას გულისხმობდა, რომ ვერასოდეს დავაფასებდი მის უნიკალურ დიდებულებას მსოფლიო კონტექსტში.

ეს ნამდვილად ის თვალსაზრისია, რომელიც ადვილად გასაგები იყო მაშინ, როცა აზრების ეს გაცვლა მოხდა. მაგრამ ახლა თითქმის ყველას შეუძლია თითქმის ყველა სახის მუსიკის მოსმენა. ახალი ბგერებით გაოგნება და გაოცება სულ უფრო იშვიათი გამოცდილებაა ნებისმიერ კულტურაში როგორც საველე მკვლევრისათვის, ასევე, უბრალოდ, მუსიკის მოყვარულისათვის. მუსიკის „გაგება“ კომპლექსური ცნებაა. ჩემი მასწავლებელი ნამდვილად მართალი იყო ერთი მნიშვნელოვანი თვალსაზრისით: ჩემი რეაქცია სპარსულ მუსიკაზე არასოდეს იქნებოდა ისეთივე, როგორიც მისი ირანელი სტუდენტებისა. მაგრამ ამ მუსიკის გაგება ჩემ მიერ ძალიან განსხვავებული იქნებოდა იმ ადამიანის გაგებისაგან, ვინც ეს მუსიკა პირველად მოისმინა ისე, რომ არ იცოდა, ეს რა იყო. მაგრამ იმ პიროვნებამ შეიძლება, მისი მოსმენისას იფიქროს, რომ ეს მუსიკა შესანიშნავია. ამ სახის განსხვავებასთან შეგუება ადვილია. მაგრამ რა შეგვიძლია ვთქვათ ამერიკელზე, რომელიც მონაწილეობს გამელანში, რომელსაც ხელმძღვანელობს კანადელი, რომელმაც ერთი ზაფხული გაატარა ბალიზე, ხოლო ერთი წელი კალიფორნიის უნივერსიტეტში, ლოს-ანჯელესში (UCLA)? ან ამერიკელ პროფესორზე, რომელმაც ერთი თვე ინდოეთში გაატარა, მაგრამ სიტარს ინდოელ მასწავლებელთან სკაიპის მეშვეობით სწავლობს? რა გზით „გაიგებს ის ამ მუსიკას“? მაგრამ ჩემს მასწავლებელს უნდოდა, რომ წიგნი დამეწერა „რათა თქვენმა ხალხმა გაიგოს“. აშკარაა, რომ ის ამ საკითხს ორი პერსპექტივიდან განიხილავდა.

ეს საკითხი, მართლაც, დაფიქრებას მოითხოვს, მაგრამ ნუ დაუშვებთ, რომ ამ ფიქრებმა ხელი აგაღებინოთ უშუალო მონაწილეობაზე.

12

პროფესიის ციტადელი
არქივები, დაცვა და ჩანაწერების შესწავლა

სანიმუშო არქივები

როდესაც 1948 წ. ჯორჯ ჰერცოგი მოვიდა ინდიანას უნივერსიტეტის ფაკულტეტზე, ერთ-ერთი პირველი, რაც გააკეთა, იყო ის, რომ შენობის (რომელსაც ამჟამად Rawles Hall[1] ეწოდება) სარდაფის პატარა ოთახში არსებული ათეულობით გრამოფონის მეტალის დისკი და ცვილის ცილინდრი ამოალაგა. ფაქტობრივად, მან შემომთავაზა სამსახური, რათა დავხმარებოდი ყუთების გახსნაში, ასე, რომ ყუთების ამ არაორგანიზებული გროვის ნახვით შევეჯახე პირველად კვლევას. იგი უნდა გამხდარიყო ახლადდაარსებული „ფოლკლორული და პრიმიტიული მუსიკის არქივის“ ბირთვი. და ეს არქივი, თანდათანობით მეტად გაფართოებული, ორგანიზებული და მოდერნიზებული, ბლუმინგტონში ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამის ცენტრი გახდა. ამ დროიდან იგი გადაიქცა ჩანაწერების უდიდეს კოლექციად, მეტწილად, იმ ჩანაწერებისა, რომლებიც მკვლევრებმა საველე მუშაობისას ჩაიწერეს და არ იყო გამოცემული ანდა კომერციული გზით ხელმისაწვდომი. მისი სახელი მალე შეიცვალა და ეწოდა „ტრადიციული მუსიკის არქივი“ (Archives of Traditional Music). იგი, შესაძლოა, ამ ტიპის უნივერსისტეტებს შორის ყველზე დიდი არქივია, მაგრამ არსებობს ბევრი სხვა არქივიც, კერძოდ UCLA-ში, ჰარვარდსა და ვაშინგტონის უნივერსიტეტში, რომლებიც მას არ ჩამორჩებიან თავიანთი სიდიდით. გარკვეულ მომენტში, ჩვენი სფეროს ისტორიის საწყის ეტაპზე, არქივები წარმოადგენდა კვლევისა და სწავლების აუცილებელ ცენტრებს, ხოლო ომის შემდეგ, როდესაც ამერიკულ (და სხვა) უნივერსიტეტებში შემოიღეს ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამები, აუდიოჩანაწერების არქივი ისეთივე მნიშვნელოვნად მიიჩნეოდა ეთნომუსიკოლოგიისთვის, როგორც კვლევითი ბიბლიოთეკა მუსიკის ისტორიის შესწავლისათვის. კომერციული აუდიო-ვიდეოჩანაწერების ჩართვით არქივები უფრო გაფართოვდა და დაიხვეწა. მაგრამ 1970-იანებში – ვაღიარებ, არ ვარ დარწმუნებული, თუ რატომ – შესაძლოა, თეორიისა თუ საზოგადოებაზე ორიენტირებული „ახალი ეთნომუსიკოლოგიის“ გავლენით, ან ჩაწერის შესაძლებლობების გაზრდის გამო, რამაც ხალხს უბიძგა კვლევისას საკუთარ კოლექციებს დაყრდნობოდნენ – თითქოს არქივების ცენტრალიზება შემცირდა. ამიტომ, 1983 წელს, როდესაც ამ წიგნის პირველ გამოცემაზე ვმუშობდი, დავწერე, რომ შესაძლოა, მათ ამოწურეს თავიანთი შესაძლებლობები.

მე ვცდებოდი. ისინი ნამდვილად ცოცხლობენ და კარგად არიან. შესაძლოა, მათი

[1] ამერიკული ბესტსელერების ავტორი, ძირითადად, ცნობილი სურვაივალისტური (მოძრაობა ამერიკაში, რომლის მიმდევრები აქტიურად ემზადებოდნენ სხვადასხვა სახის საფრთხეებისათვის) რომანებით (რედ.).

ღირებულება არასდროს დაეცემა იმდენად, რამდენადაც მე ვთქვი, მაგრამ, ასე თუ ისე, მათი მნიშვნელობა კვლავ გაიზარდა რამდენიმე მიზეზის გამო: რაც უფრო დიდი ხნის ჩაწერილია ჟღერადი მასალა, მით მეტად ხდება იგი ისტორიული კვლევის საგანი, მით უმეტეს, რომ ეთნომუსიკოლოგები ძალიან დაინტერესდნენ თავიანთი სფეროს ისტორიით, ადრეული ნაშრომების ხელახალი კვლევითა და გადაფასებით. ვინაიდან მასალის რაოდენობა გაიზარდა, იგი შეიცავს მეცნიერების მიერ შეგროვებულ, მსოფლიო კულტურების მუსიკოსების საკუთარი გამოყენებისთვის ჩაწერილ მასალას, ეროვნული ან საერთაშორისო გავრცელებისთვის განკუთვნილ კომერციულ და გათვითცნობიერებული მოყვარულების ან კოლექციონერების მიერ გაკეთებულ ჩანაწერებს – არქივებმა შესაძლებელი გახადა ნებისმიერი ტიპის შედარებითი კვლევების ჩატარება. გარდა ამისა, მსოფლიო მუსიკის ნებისმიერი ნაირსახეობის მნიშვნელოვანი ასპექტები შეიძლება იქნას გამოკვლეული აუდიოჩანაწერების გამოყენებით, რომლებიც საუკუნეზე მეტს ითვლის. და ამგვარად, მანამ, სანამ არსებობს უამრავი ადგილი – კომერციული, ონლაინი, კერძო – სადაც შესაძლებელია იპოვო აუდიო და ვიზუალური, არაევროპული და ფოლკლორული მუსიკის ჩანაწერები, დიდი ხნის წინ შექმნილი არქივები, მეცნიერების ან სტუდენტების მიერ გაკეთებული საველე ჩანაწერები (ზოგიერთი მათგანი, რა თქმა უნდა, გამოიცა კომერციული მიზნებით), ჯერ კიდევ, ანდა კვლავ უნდა განვიხილოთ, როგორც ჩვენი სფეროს ძირითადი საკვლევი ცენტრები. ისინი ჩვენი პროფესიის ციტადელებია.

ეთნომუსიკოლოგიის განმარტებებიდან არც ერთი პირდაპირ ან ირიბად არ შეიცავს დაცვის, კონსერვაციის, როგორც ძირითადი მიზნის ან კომპონენტის, კონცეფციას. მაგრამ ერიხ ფონ ჰორნბოსტელის 1905 წლის სტატიაში, რომელიც შესაძლოა, წარმოადგენს პირველ ავტორიტეტულ განაცხადს შედარებითი მუსიკის პრობლემებისა და მიზნების შესახებ, წინა პლანზე მსოფლიო მუსიკის დაცვა იყო წამოწეული. „დაცვის“ ქვეშ, ჩემი აზრით, იგი გულისხმობდა ყველაფერს – ჩანაწერებიდან, აღწერილობებიდან და ტრანსკრიფციებიდან დაწყებული, მსოფლიო ხალხთა რეპერტუარისა და პრაქტიკების გამოყენების ჩათვლით. მაგრამ იმ დროისთვის ჩანაწერების ფიზიკური დაცვა ახალი დისციპლინისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება გახდა. 1899 და 1905 წლებს შორის (Chaudhuri, 1992: 365-66) მსოფლიო მუსიკის ჩანაწერების არქივები დაარსდა ვენაში, პარიზში, ბერლინსა და ლენინგრადში; ეს თითქმის ისეთ რამეს წარმოადგენდა, რაც აუცილებლად უნდა ჰქონოდა ერს, რათა ყოფილიყო ძლევამოსილი. ამგვარი სწრაფი განვითარება საოცარია, იმის გათვალისწინებით, რომ პირველი საველე ჩანაწერი 1890 წელს გაკეთდა (Fewkes, 1890) და ცილინდრების ტექნოლოგიის მოუქნელობის გამო, ყველაფერი საკმაოდ ნელა დაიწყო. მაგრამ სიმღერებისა და სხვა მუსიკის ჩანაწერების გაკეთება, როგორც დამატებითი პროდუქტი, თითქმის მოვალეობად იქცა იმ ანთროპოლოგებისთვის, ვინც საველე კვლევას ეწეოდა. დაახლოებით, 1900-იანი წლებისთვის ამ ინსტიტუციების შესავსებად უამრავი ჩანაწერი არსებობდა.

ნება მიბოძეთ, რამდენიმე სიტყვა ვთქვა სამი ცნობილი არქივის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ დაარსებულებიდან პირველი არ იყო, ბერლინის ფონოგრამარქივი გახდა ამ ტიპის წამყვანი დაწესებულება, რომელმაც დაადგინა სტანდარტები თუ მეთოდები, ფართოდ გამოყენებული სხვების მიერ. ბერლინის ფონოგრამაქრივის ყოვლისმომცველ ისტორიასა და ცილინდრების კოლექციათა კატალოგში სიუზან ციგლერი (Ziegler, 2006) ჩამოთვლის და აღწერს 351 კოლექციას, თითოეული მათგანი შედგება ათეულიდან 200-ზე მეტი რაოდენობის ცილინდრისგან; უმეტესობა საველე ჩანაწერებია, რომლებიც თავიდანვე არქივებში ინახებოდა, მაგრამ ზოგიერთი წარმოადგენს სხვაგან დაცული ორიგინალების ასლებს. უადრესი ისტორიისთვის, ნება მიბოძეთ, მხოლოდ აღვნიშნო, რომ საგანგებოდ არქივისთვის გაკეთებული პირველი კოლექცია იყო ტაილანდური მუსიკა, რომელიც 1900 წ. ჩაიწერა არქივის დამაარსებელმა (შესაძლოა, ეთნომუსიკოლოგიის „ბაბუამ“), კარლ შტუმპფმა ბერლინში სტუმრად მყოფი

მუსიკოსებისაგან და უფრო ადრე (1893) ამერიკული ანთროპოლოგიის დამაარსებლის, ფრანც ბოასის მიერ, ბრიტანეთის კოლუმბიაში მდინარე ტომპსონის ინდიელებისაგან ჩაწერილი სიმღერები. ბერლინის არქივის დააარსების ადრეულ ათწლეულებში მოღვაწე დირექტორებისა და თანამშრომლების სია წარმოდგენას გვაძლევს, თუ ვინ ვინ იყო ეთნომუსიკოლოგიის დამაარსებლებში. შტუმპფი რამდენიმე წლის განმავლობაში იყო დირექტორი, მაგრამ 1903 იგი ჩაანაცვლა მისმა სტუდენტმა ჰორნბოსტელმა, რომელსაც ეს პოზიცია ოცდაათი წლის განმავლობაში ეკავა და მთავარი პასუხისმგებელი იყო მის სტრუქტურასა და თავისებურებაზე. სხვათა შორის, მისი გამოცდილება გადაიღო ზოგიერთმა ამერიკულმა არქივმა ჯორჯ ჰერცოგის წყალობით, რომელიც ჰორნბოსტელის ასისტენტი იყო ადრეულ 1920-იანებში. ჰორნბოსტელის შემდეგ, დირექტორი იყო მარიუს შნაიდერი და უფრო გვიანი პერიოდის მმართველებიდან უნდა აღვნიშნოთ ფრიც ბოზე, კურტ რაინხარდი და არტურ საიმონი. ამჟამად დორექტორი ლარს-ქრისტიან კოხია. ჰორნბოსტელის დროს რამდენიმე (მოგვიანებით გამოჩენილი) მეცნიერი მუშაობდა, აქედან აღსანიშნავია კლაუს ვოქსმენი და მიეზისლავ კოლინსკი. მაგრამ ბერლინის არქივის ამ დიდებულ ისტორიას თან ახლდა პერსონალის მოულოდნელი და დრამატული ცვლილებები, ფიზიკური გადაადგილება, პოლიტიკური კონფლიქტი, ომით გამოწვეული გაცამტვერება, ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, შედეგი იყო ნაცისტების მოძრაობისა, ანტისემიტიზმისა, „ბერლინის ალყისა“, კომუნისტური ხელისუფლების მიერ აღმოსავლეთ ბერლინის დაპყრობისა და ორ ბერლინს შორის ბრძოლისა. 21-ე საუკუნისთვის იგი კვლავ გახდა კვლევის ძირითადი ცენტრი. მისი ასი წლისთავი აღინიშნა კონფერენციითა და მნიშვნელოვანი ჩანაწერების გამოცემით *(Phonogrammarchiv, 2000)* და იგი კვლავ ბერლინის ეთნოლოგიის მუზეუმის ნაწილია. რიგ კვლევებში მოყვანილია ამ ისტორიის სხვადასხვა ასპექტები (Reinhard, 1961; Katz, 2003; Simon; 2000; Simon & Wegner, 2000; Ziegler, 2006).

ინდიანას უნივერსიტეტის არქივებში, რომელიც მხოლოდ ორმოცდაათი წლითაა ახალგაზრდა, ნაკლები მოქმედი პირია, მაგრამ როგორც პირველმა სტუდენტმა, რომელმაც მიიღო აქ ასისტენტის ნახევარგანაკვეთიანი თანამდებობა, შემიძლია გიამბოთ, თუ როგორ გამოიყურებოდა იგი მაშინ, როდესაც შეფუთული ნივთების გახსნა დაიწყო. პატარა ოთახი, შესაძლოა, დიდი სამზარეულოს ზომის, სავსე ცილინდრების ყუთებით, ჩასაწერად გამზადებული ცარიელი მეტალის ფირფიტები, ზოგიერთი ხელსაწყო ფირფიტების დუბლირებისთვის, ცილინდრის ჩამწერების წყვილი, რომელიც ისე გამოიყურებოდა, როგორც ძველმოდური პორტატიული საკერავი მანქანა. ჩემს მოვალეობაში შედიოდა ფირფიტებისა და მაგნიტურ მავთულებზე ჩანაწერების ასლების გაკეთება და ჩამწერი პიროვნების სახელის აღნიშვნით კოლექციების კატალოგის შემუშავება. მე დავადგინე ასლების გაკეთების მიზეზი – ჰერცოგმა ბევრი საველე მუშაკისგან მიიღო ჩანაწერები, უმეტესი მათგანი ანთროპოლოგი იყო და იგი მათ სანაცვლოდ ასლების გაკეთებას დაჰპირდა. ხალხის დარწმუნება, რომ თავიანთი მასალები შეენახათ თქვენს არქივში, ხშირად სრულდებოდა დაპირებული ასლების მიცემით, რაც საკმაოდ სპეციალიზებული სამუშაო იყო და დიდ დროს მოითხოვდა. ამჟამად, რა თქმა უნდა, ტრადიციული მუსიკის არქივები არის მსოფლიო ლიდერი და შეიცავს კოლექციათა, საველე ჩანაწერებისა და ასევე კომერციული ჩანაწერებისა და უახლესი ტექნოლოგიების უდიდეს რაოდენობას. ჯანმრთელობის გამო ჰერცოგი ტრადიციული მუსიკის არქივის (ATM-ის, როგორც მას ეწოდებოდა) წარმატებული ხელმძღვანელი მხოლოდ რამდენიმე წლის განმავლობაში იყო. 1954 წელს იგი შეცვალა ჯორჯ ლისტმა, რომელმაც დაახლოებით ნახევარი საუკუნის განმავლობაში იმუშავა და შექმნა საერთაშორისოდ ცნობილი დაწესებულების არქივი. იგი, ასევე, ასწავლიდა და ფართოდ გამოიცემოდა, გახდა ერთ-ერთი ლიდერი ისეთი კვლევებისა, რომელიც ეყრდნობოდა შედარებით კონსერვატიულ მისდგომას, საველე მუშაობისა და გაშიფვრის ხაზგასმულად ტრადიციული სტილით. ლისტის ასისტენტი, რომელმაც საბოლოოდ ჩაანაცვლა იგი, იყო ფრენკ ჯ. გილისი, ნაკლებად თეორეტიკოსი

და, უფრო მეტად, ჩაწერისა და კატალოგიზაციის ექსპერტი საბიბლიოთეკო საქმის გამოცდილებით. სხვა მემკვიდრეებს შორის, აღვნიშნავ ენტონი სიგერს 1980-იანებში; ეთნომუსიკოლოგიის უმსხვილესი მკვლევარი, სიგერი, ამასთანავე, ძალიან აქტიური იყო ეთნომუსიკოლოგიური არქივების განვითარების საქმეში. მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, რომ იმ ეთნომუსიკოლოგების დიდი რაოდენობა, ვინც სწავლობდა ინდიანას შტატის უნივერსიტეტში, არქივში მუშაობდა ასისტენტის სახით და მოგვიანებით მათ მთელი მსოფლიოს ინსტიტუციებში გაავრცელეს სიგერის სტილი (Porterfield 1996; Spear, 1978, 1991).

მესამე მნიშვნელოვანი არქივი განლაგებულია კონგრესის ბიბლიოთეკაში (ჯჩ). ესაა ეროვნული არქივის ნაირსახეობა, რომელიც ბერლინთან, ვენასთან, პარიზთან შედარებით ახალი იყო, როდესაც 1928 წელს დაარსდა, როგორც ამერიკული ფოლკლორული სიმღერის არქივი. მისი დანიშნულება იყო შეენახა „ამერიკული“, პირველყოვლისა კი, ანგლო-ამერიკული მასალები. საბოლოოდ იგი გაფართოვდა და შეიცავს ამერიკის შეერთებული შტატების მრავალფეროვანი მოსახლეობის მასალებს. ამჟამად აქ სხვა ერების მასალებიცაა თავმოყრილი. თავდაპირველად ეს იყო LC-ს მუსიკის განყოფილების ნაწილი, 1976 წელს იგი საფუძვლად დაედო უფრო ფართო ორგანიზაციას – *ამერიკულ ფოლკლორის ცენტრს,* რომლის მიზანია „დაიცვას და წარმოაჩინოს ამერიკული ფოლკლორი კვლევითი პროგრამების, დოკუმენტების, საარქივო კონსერვაციის, სამეცნიერო-საინფორმაციო მომსახურების, ცოცხალი შესრულების, გამოფენების, გამოცემებისა და ტრენიგების მეშვეობით“ (მათი ვებ-გვერდიდან). იგი გამოსცემს CD-ს, ანხორციელებს ეროვნული მასშტაბის პროგრამას და მუსიკას აერთიანებს „ფოკლორული ცხოვრების“ უფრო ფართო კონცეფციაში, რომელიც, რა თქმა უნდა, შეიცავს ფოლკლორის ზეპირსიტყვიერების კომპონენტს.

საინტერესოა, რომ აღნიშნულ სამ ძირითად არქივს განსხვავებული მიზნები აქვს: ბერლინი, ინსტიტუტი მეცნიერებისა და ექსპლიციტურად დაცვისთვის; ინდიანა, კვლევითი ინსტიტუტი, მაგრამ უნივერსიტეტის საგანმანათლებლო სისტემასთან მჭიდრო კავშირით; კონგრესის ბიბლიოთეკა, ეროვნული ინსტიტუცია, რომელიც ხელს უწყობს კვლევას, მაგრამ აქცენტი აქვს ფართო გავრცელებაზე. LC-ს არქივში, ასევე, მოღვაწეობენ გამოჩენილი მეცნიერები, მათ შორის ლიდერები ფოკლორისტები არიან. რობერტ უინსლოუ გორდონი იყო ფოლკლორული სიმღერის არქივის პირველი ხელმძღვანელი. მაგრამ მისი ყველაზე გავლენიანი ხელმძღვანელი, ვინც განსაზღვრა მისი ძირითადი თავისებურება, იყვნენ ჯონ ლომაქსი და მისი შვილი, ალან ლომაქსი, და, მოგვიანებით, როდესაც არქივი ფოკლორული ცხოვრების ცენტრად გადაიქცა (სხვათა შორის, ფოლკლორისტ არჩი გრინის დიდი ზეგავლენით, რომელიც კონგრესში უწევდა ლობირებას), დამფუძნებელი დირექტორი იყო ალან ჟაბური.

ეს სამი არქივი უმსხვილესია არქივებს შორის და მათ ყველაზე მნიშვნელოვანი, წამყვანი როლი ჰქონდათ. მაგრამ არსებობს ბევრი სხვაც. ფაქტობრივად, ენ ბრიგლებმა (Briegleb, 1970) შეერთებულ შტატებსა და კანადაში ჩამოთვალა და აღწერა 124 ეთნომუსიკოლოგიური არქივი. საერთაშორისო მასშტაბი, პირადი კოლექციების იდენტიფიცირება და სპეციალიზებული ძალისხმევა ბევრად უფრო მეტს მოიტანს. მე მხოლოდ აღვნიშნავ რამდენიმეს, რომლებიც ყურადღებას იმსახურებენ. ერთ-ერთი გამოჩენილი არქივი იყო 1914 წელს დაარსებული გერმანული ფოლკლორული სიმღერის არქივი ფრაიბურგში, რომელიც თავდაპირველად მოიცავდა მხოლოდ ფოლკლორული სიმღერების ტექსტების ხელნაწერებს, ზოგიერთი მათგანი მე-18 საუკუნისაა, მაგრამ საბოლოო ჯამში აქ, ასევე, დაცულია აუდიოჩანაწერებიც. იგი დააარსა გამოჩენილმა ფოლკლორისტმა ჯონ მეიერმა, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგი, ვისი სახელიც ყველაზე მეტადაა მასთან დაკავშირებული, გახლავთ ვალტერ ვიორა. ასევე, საინტერესოა ხმიერი არქივი ებრაული მუსიკის კვლევით ცენტრში, იერუსალიმში, რომელიც თავს უყრის იმას, რაც ნებისმიერი კრიტერიუმის მიხედვით შეიძლება ჩაითვალოს

ებრაულ მუსიკად ნებისმიერი კუთხიდან და ისრაელში ნაპოვნ ყველა ტიპის მასალას. მისი ფუნქციონირება დაიწყო (არანორმალური სირთულეებით) შუა აღმოსავლეთის მუსიკის გამოჩენილი მეცნიერისა და ჰორნბოსტელის მოსწავლის, რობერტ ლახმანის ხელმძღვანელობით (Katz, 2003; Lachmann, 1929). ძველი და ახალი ერების ეროვნული არქივები დაარსდა მთელ მსოფლიოში. დღესდღეობით ყველაზე საუკეთესოთა შორისაა არქივი და ეთნომუსიკოლოგიის კვლევითი ცენტრი ნიუ-დელიში, რომელიც დააარსა ინდური კვლევების ამერიკულმა ინსტიტუტმა შუბჰა ჩაუდჰურის ხელმძღვანელობითა და ნაზირ ჯაირაზბოისა და დანიელ ნეუმანის მონაწილეობით. ძალიან საინტერესოა, ასევე, რიგი პატარა არქივებისა, რომელთა ფუნქციონირებას ხელს უწყობენ ამერიკელი ინდიელი ხალხები ან რეზერვაციები. ისინი, როგორც წესი, ცდილობენ შეაგროვონ ტომის მუსიკის ძველი და ახალი ჩანაწერები, მაგრამ, განსაკუთრებით, ძველი მუსიკა, რომელიც ეხმარება ტომის წევრებს შეინარჩუნონ ეთნიკური იდენტობის შეგრძნება, მაგრამ, ასევე, აღადგინონ მივიწყებული ტრადიციები და წეს-ჩვეულებები. არა მგონია ამ ერების ლიდერებს სჯეროდეთ, რომ შესაძლებელია უძველესი ტრადიციების ორიგინალური ფორმით აღდგენა, მაგრამ ძველი ჩანაწერები, ხშირად გვაბრუნებენ ასწლეულებით უკან და მათ ეხმარებიან ერთმანეთთან დააკავშიროს ის, რაც დაიკარგა და რაც შეიძლება თავიდან შეიქმნას. ამ ტიპის ზოგიერთი არქივი – ამგვარი კი უამრავია მსოფლიოში – „რეპატრიაციის“ მოძრაობის ნაწილია, რაც ნიშნავს ჩანაწერების (ან მათი ასლების) დაბრუნებას მათი მშობლიური ქვეყნის ან ადგილების საზღვრებს გარეთ არსებული საცავებიდან. არქივების შექმნა იქ, სადაც მუსიკა ჩაიწერა, ამასთან დაკავშირებული მოვლენაა. როგორ მუშაობს რეპატრიაცია და არქივების დაარსება და რა საინტერესო საკითხები შეიძლება წამოიჭრას – ყოველივე ეს განხილულია ნანიონგა-ტამუსუზას და უაინტრაუბის მიერ (Nannyonga-Tamusuza & Weintraub, 2012) უგანდაში ჩატარებულ საველე სამუშაოში. დოკუმენტირებისა და ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიული კვლევებისათვის არქივის მნიშვნელობა განხილულია მკვლევრების: ლარს-ქრისტიან კოხის, რუთ დაივისის და აარონ ფოქსის ახალ გამოკვლევაში – „კემბრიჯის მსოფლიო მუსიკის ისტორიის“ (Bohlman, 2014) სხვადასხვა თავში.

მე ვახსენე ზოგიერთი დამაარსებელი და დირექტორი, რათა მეჩვენებინა, რომ ეთნომუსიკოლოგიის უამრავი წამყვანი მეცნიერი და ლიდერი ათწლეულების განმავლობაში მონაწილობდა არქივების დაარსებასა და მართვაში. როგორც აღვნიშნე, ისინი წარმოადგენდნენ ციტადელებს და მათი შიგთავსი თავისებურ არსენალს წარმოადგენდა ამ ჭეშმარიტად მშვიდობიან პროფესიაში.

მაშ ასე, გინდა არქივის შექმნა?

როგორც აღვნიშნე, ჰორნბოსტელმა ამ ახალ სფეროში მსოფლიო მუსიკის დაცვა ერთ-ერთ პრინციპულ მიზნად და, ასევე, „პრობლემად“ დაასახელა. დღეისათვის მხოლოდ ზოგიერთი ჩვენგანი თუ გამოიყენებს სიტყვას „დაცვა“, როგორც ძირითადი მიზნის გამომხატველს. მიუხედავად ამისა, ვიტყოდი, რომ სხვადასხვა ფორმით მუსიკის დაცვა, ფაქტობრივად, ყოველთვის იყო ჩვენი ერთ-ერთი ძირითადი საქმიანობა. დარწმუნებული ვარ, ეს არის მისწრაფება, დამახასიათებელი, განსაკუთრებით, ჩვენი სფეროს ადრეული პერიოდის ისტორიისთვის, თუმცა ის ჩვენში დღესაც არსებობს. როგორც ვნახეთ, ამას ეძღვნებოდა მთავარი ფიგურების საქმიანობა და მოვლენები, მას ეჭირა ცენტრალური ადგილი წარმომადგენლობით და მნიშვნელოვან კონფერენციებზე. განსაკუთრებით, ბლუმინგტონში, ინდიანაში (Thompson, 1950; 1996: 259-71; Wells, 1951).

1950-იან წლებში ფოლკლორისტებისა და ეთნომუსიკოლოგების შეხვედრებისა და სესიების ერთი მეოთხედი ამ საკითხს ეძღვნებოდა. 1963 წელს იერუსალიმში, საერთაშორისო ფოლკლორული მუსიკის საბჭოს მეთექვსმეტე ყოველწლიურ კონფერენციაზე სრული სესია მიეძღვნა ფოლკლორული და ტრადიციული მუსიკის დაცვასა და

აღდგენას. ალან ლომაქსმა თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი მიუძღვნა „კულტურულ გათანაბრებასთან“ ბრძოლას, რაც შედეგად უნდა მოჰყოლოდა ადგილობრივი ტრადიციების გაქრობას; მის უამრავ აქტივობას შორის, მკვლევრის კარიერის ძირითადი კომპონენტი იყო ამერიკული და ევროპული ფოლკლორული მუსიკის ნიმუშების ჩაწერა, დაცვა და არქივირება. სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე ლომაქსი მიწვეული იყო ჩარლზ კურალტის გადაცემაში *“Sunday Morning”*, სადაც იგი წარმოადგინეს, როგორც მხოლოდ კოლექციონერი და დამცველი. მართლაც, უნდა ითქვას, რომ ყველა ტიპის მუსიკოლოგს სწამდა, რომ მთელი მსოფლიოს საინტერესო მუსიკა გაქრობის პირასაა და რომ ჩვენმა სფერომ, საკუთარი თავი პრინციპულად უნდა მიუძღვნას ჩაწერას, ნოტირებასა და შენახვას, გარკვეული სახის მუსიკალურ შიმშილთან დაპირისპირების მიზნით. ეს იყო გაფრთხილება, რომელიც გავრცელებული იყო დაახლოებით 150 წლის განმავლობაში და რადგან უნდა ვაღიაროთ, რომ მუსიკა – სიმღერები, ნაწარმოებები, საშესრულებლო პრაქტიკა – ყოველთვის საინტერესოა, ეს გაფრთხილება უთუოდ მისაღებია.

მე-20 საუკუნის განმავლობაში, ეთნომუსიკოლოგები ზოგჯერ ერთად მუშაობდნენ, ზოგჯერ, ასევე, ოპოზიციაში, უამრავ საგანმანათლებლო, კომერციულ, სახელოვნებო და სამთავრობო (ისევე, როგორც ანტისამთავრობო) ინსტიტუციასთან ერთად. ისინი თავიანთ საქმიანობას უძღვნიდნენ ადგილობრივი და ეროვნული ტრადიციების დაცვას, ხშირად შერჩევით და ფარული მოტივებით, ზოგჯერ აღორძინების (Rosenberg 1993; Potter 1998; Busse, Berger 2013), ხანდახან კი, უბრალოდ, ახლის შექმნის იდეით.

ცხადია, ვიღაც უნდა აგროვებდეს და ინახავდეს მასალას შესწავლის მიზნით. მაგრამ შემგროვებლობა და დაცვა, ასევე, სხვა მიზნებსაც ემსახურებოდა და, ზოგჯერ, თვითმიზნად იქცეოდა. განსაკუთრებით მე-19 საუკუნეში, მაგრამ უფრო მოგვიანებითაც, ბევრმა მეცნიერმა საკუთარი თავი, უმეტესწილად, მხოლოდ დაცვას მიუძღვნა. მუსიკის დაცვის ისტორია სცილდება არქივირების ფარგლებს – იგი მოიცავს გამომცემლობას, შესრულებას და სხვ, – მაგრამ არქივების განვითარება და გამოყენება ეთნომუსიკოლოგების მთავარი საზრუნავია.

ამგვარად, გინდათ არქივის შექმნა? მოდით, წარმოვიდგინოთ. თქვენ 1970-იან წლებში პატარა ამერიკულ კოლეჯში დაგიქირავეს და თქვენი დავალების ერთ-ერთი ნაწილი არქივის შექმნა იყო. თქვენი კოლეჯის ბიბლიოთეკა შეუკვეთავს LP-ს და მალე CD-ს, ვიდეოებს და (სწრაფად გადავახვიოთ წინ) წვდომას ვებ-გვერდებთან და ყველა სხვა ამჟამინდელ ტექნოლოგიასთან, რაც კი კომერციულადაა ხელმისაწვდომი. მაგრამ თქვენ, ასევე, შეიძენთ, ალბათ, დამოუკიდებლად და თქვენი სტუდენტების მეშვეობით, საველე ჩანაწერების კოლექციებს, რომლებიც არაა დამახასიათებელი ბიბლიოთეკებისთვის და, ამდენად, ოთახი სარდაფში (დიახ, დიახ, ეთნომუსიკოლოგები ყოველთვის იწყებენ სარდაფით) თქვენი არქივისთვისაა განკუთვნილი. მაშ, რა ესაჭიროება არქივს? პირველყოვლისა, ბუნებრივია, მასალების კოლექცია. და თქვენ გჭირდებათ აუდიოვიზუალური მოწყობილობა ჩანაწერებისა და ვიდეოს ასაჟღერებლად, ასლების გადასაღებად, კლასში მეცადინეობების ჩასატარებლად. შემდეგ თქვენ გჭირდებათ მარტივი, ან, იმედია, სრული კატალოგი, რომელიც საშუალებას მოგცემთ იპოვოთ მასალები. და შემდეგ – ის, რაც ხშირად იგნორირებულია მანამ, სანამ გვიანი არ გახდება – თქვენ გჭირდებათ წესები შემგროვებლების, მომხმარებლებისა და თქვენი თავის დაცვისა და მიმართულების განსაზღვრისთვის. დაბოლოს, თქვენ უნდა გადაწყვიტოთ, შეასრულებს თუ არა დროთა განმავლობაში არქივი, როგორც საორგანიზაციო ერთეული, მისი პროფილის შეასაბამის კვლევით პროექტებს.

მაშ ასე, ზოგიერთ მათგანს მოგვიანებით მოვუბრუნდეთ. უპირველეს ყოვლისა: როგორ იძენთ ან აგროვებთ კოლექციას და როგორ ქმნით არქივს? ზოგიერთმა დიდოსტატმა საუკუნის წინ მარტივად გაგვაგებინა, რომ მიესალმება ჩაწერილ კოლექციებს და ვინაიდან არაევროპული მუსიკის (და, ნაკლებად, ევროპული ფოლკლორული მუსიკის) ჩანაწერების უმეტესობა კულტურის ანთროპოლოგების გაკეთებულია,

როგორც მათი მონაცემების დამხმარე პროდუქტი. ბევრს ძალიან უნდოდა საკუთარი მასალები გადაეცათ იმათთვის, ვინც მათ გამოყენებას შეძლებდა; განსაკუთრებით, თუ ისინი დარწმუნებული იქნებოდნენ სანდო დამოკიდებულებასა და შენახვაში, შესაძლოა მეტიც, თუ მათი მუსიკა ნოტებზე იქნებოდა გადაღებული, როგორც ზოგჯერ არქივარიუსები ჰპირდებოდნენ და ხშირად შუამავლობდნენ კიდეც. ეს იყო ერთ-ერთი ვერსია გამონათქვამისა – „თუ თქვენ შექმნით მას, ისინი მოვლენ“. არქივის ზოგიერთი დამფუძნებელი უფრო აგრესიული იყო.

ჯორჯ ჰერცოგი, რომელიც თავდაპირველად კოლუმბიის უნივერსიტეტში, მოგვიანებით კი ინდიანაში მუშაობდა, ცდილობდა თვალყური ედევნებინა, ვინ სად აწარმოებდა საველე სამუშაოს, იწვევდა ხალხს, რომ მისთვის გადაეცათ მასალები. იგი მზად იყო, მათთვის ეთხოვებინა ჩამწერი ხელსაწყო და მიეცა რჩევები მისი გამოყენებისა და იმის შესახებ, რა ტიპის დამატებითი მონაცემები უნდა შეეგროვებინათ.

თუ დაიწყებთ მოგვიანებით და უფრო პატარა დაწესებულებაში, შესაძლოა, დაგჭირდეთ აგრესიული მიდგომა და თქვენ უნდა დაიწყოთ საკუთარი საველე ჩანაწერების ან თქვენი კოლეგების ჩანაწერების შეგროვებით, თუ ისინი გყავთ. უნდა ცადოთ, იპოვოთ ვინმე – ასაკოვანი მეცნიერი ან მემკვიდრე – რომელსაც აქვს საკუთარი კოლექცია და მსხვილი შემოწირულობის გაკეთება სურს; ასე მოიქცნენ კოლუმბიისა და ინდიანას უნივერსიტეტებში, როცა ლაურა ბოლტონის კოლექცია გაიყვეს (Fox გამოცემაში: Bohlman, 2013). ანდა, მაგალითად, თუ ასწავლით ჯგუფში, სადაც სტუდენტებს ევალებათ ადგილობრივი მუსიკალური მოვლენების ჩაწერა ან საზოგადოების უხუცეს წევრთა პოვნა, ვინც, შესაძლოა, იცოდეს ეთნიკური უმცირესობის სიმღერები, ან სხვა მსგავსი პროექტების შესრულება, ეს მასალები შეიძლება ადგილობრივი არქივის მნიშვნელოვანი კომპონენტი გახდეს. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, თქვენ გესაჭიროებათ, გადაწყვიტოთ, როგორი უნდა იყოს თქვენი არქივი – სრულიად ზოგადი, სადაც შეკრებილი იქნება მუსიკა ნებისმიერი ადგილიდან – ინდიანას არქივის სტილი, თუ სპეციალიზებული რეგიონის, ეროვნების, ჟანრის, ადგილმდებარეობის მიხედვით, როგორც ეს დელის ინდური მუსიკის არქივშია, ანდა იერუსალიმის ებრაული ტრადიციის არქივში, ანდა *ბლექფუტის* არქივში, რომლის შექმნაც მე გარკვეული წარმატებით ვცადე ბროუნინგში, მონტანაში.

ძალიან კარგი, თქვენ გაქვთ კოლექცია. ის მოულოდნელად, სწრაფად გაიზარდა. დიდ არქივებს ჰქონდათ სწრაფად გაზრდის ამგვარი პრობლემა და მოუწიათ გადასულიყვნენ გაციფრებისა და კომპაქტური შენახვის სხვადასხვა ტექნოლოგიაზე. ჩვეულებრივი CD-ც კი უზარმაზარ ადგილს იკავებს და თანდათანობით ხვდებით, რომ შეუძლებელია ზუსტად წარმოიდგინო, რაოდენ დიდი ოდენობის მუსიკა შეიქმნა მსოფლიოში, რომლის არქივირებაც საჭიროა. თქვენს პატარა კოლეჯში ეს პრობლემა იმდენად მწვავედ არ გიდგათ, მაგრამ უნდა დაადგინოთ, თქვენი არქივის კატალოგში მასალების მოძიების გზა. ბიბლიოთეკარები ამბობენ ხოლმე, რომ ბიბლიოთეკა იმდენადაა კარგი, რამდენადაც მისი კატალოგი. ეს რა თქმა უნდა, სიმართლეა ეთნოგრაფიულ არქივთან მიმართებაშიც. ძირითადი ერთეული (ბიბლიოთეკაში წიგნის შესატყვისი) ხშირად არის „კოლექცია“, რომელიც შეიცავს მასალებს; ისინი დეპონირებულია, როგორც ერთი ჩამწერის მიერ გაკეთებული, ერთი კულტურის, ერთ წელიწადში ან პერიოდში შექმნილი ერთეული. ამასთან, არსებობს სხვადასხვა მიდგომა. ბერლინის არქივი იყენებდა (და ახლაც იყენებს) რიცხვს (ალფავიტის მიხედვით წარმოებულს) და ძირითად ჩანაწერს, სადაც ასახულია შემგროვებელი, ადგილი და წელი, მაგალითად, “169. Lachmann. Libya. Tripoli. 1925”; კატალოგი, ასევე, გეუბნებათ, რომ აქ დაცულია თხუთმეტი ცილინდრი. “115. Herzog. Navaho. Pagosa Springs CO. 1929” აღნიშნავს კოლექციას, რომელიც შედგება ჰერცოგისა და ლინგვისტ ჰარი ჰოიჯერის მიერ გაკეთებული ჩანაწერების 692 ცილინდრისგან, სადაც მოცემულია მითები *ნავაჰოს* შექმნის შესახებ და ღამის საგალობლები. პერსონალის სახელების, კულტურების, ჟანრების მიხედვით კარგად ინდექსირებული კატალოგი აადვილებს ძებნის პროცესს – მაგალითად, თქვენ

გარდა სხვას თუ აქვს ჩაწერილი სპარსული *ავაზის* შესრულებები პროვინცია ხორასანში ჰომაიუნის *დასტგიახიდან*. შემგროვებლის შესახებ მოცემული ძირითადი ჩანაწერი უჩვენებს არქივის პოზიციას ამ პიროვნების წვლილის მნიშვნელობის შესახებ. სხვა არქივებში ძირითადი ჩანაწერი შეიძლება იყოს ეროვნების, ან კულტურული ჯგუფის შესახებ, რომელმაც შესაძლოა, გამოიწვიოს კონფლიქტი ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით და პოლიტიკური საზღვრებისა და ეროვნული სახელების შეცვლასთან ერთად საჭირო გახადოს კატალოგის კორექტირება. ზოგიერთ არქივს (მაგალითად, ამგვარია UCLA) გააჩნია შემგროვებლების, ჟანრების, კულტურული ჯგუფების ცალკე კატალოგები.

დიახ, ჩამწერი მოწყობილობა – მნიშვნელოვანია არქივისა და, მით უფრო, საველე მუშაობისთვის. ბოლო წლებისთვის იგი ძალიან მრავალფეროვანი გახდა და იცვლება, განსაკუთრებით, თუ ვიღაც დაინტერესებულია – როგორც ეს უნდა იყოს კიდეც – ვიზუალური მასალით. ეს არის ერთ-ერთი სფერო, სადაც მე ვიშველიებ უკვე გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ ჩემი წიგნი არ ეძღვნება „ყველაფერს“ ეთნომუსიკოლოგიაში და ამ საკითხის განხილვას სხვებს მივანდობ. რეალურად, ამ საკითხს გვერდს უვლიან ეთნომუსიკოლოგიის რიგ კვლევებშიც, ბარცისა და ქულის რედაქტირებულ კოლექციებში (Barz & Cooley 1997, 2008) ამაზე ცოტა რამაა ნათქვამი, ისევე, როგორც მერიამთან (Merriam, 1964), ბლექინგთან (Blacking, 1973) და მაკლინის (McLean, 2006) ისტორიულ კვლევაში. თუმცა, სფეროს ორ ძირითად გამოკვლევაში საკითხი სიღმისეულადაა განხილული – ჰუდთან (Hood, 1972) და მიერსთან (Myers, 1992). თითოეული მათგანი, დაახლოებით, ოცდათხუტმეტ გვერდს უთმობს ხმისა და გამოსახულების ჩაწერის ტექნიკასა და ხელსაწყოებს. ამ ორი ნაშრომის (რომლებიც ოცი წლის წინაა დაწერილი) შედარება წარმოდგენას შეგიქმნით ამ საკითხთან დაკავშირებულ იმ მეცნიერთა განსხვავებულ შეხედულებებზე, ვისაც ჩანაწერების გაკეთების არსებითი გამოცდილება აქვთ.

არქივარიუსები ამ საკითხებით რამდენიმე პერსპექტივიდან უნდა იყვნენ დაინტერესებულნი; რეალურად, ექსპერტი არქივარიუსები, ხშირად, ტექნოლოგიურად პედანტები არიან. არსებობს დოკუმენტირების სხვა სფეროც, რომელსაც უნდა შეეხონ არქივარიუსები; ის შეიცავს მონაცემებს ჩაწერილი მუსიკის კულტურული კონტექსტის შესახებ, რაც სხვადასხვა ხარისხითაა მოცემული ჩანაწერების კოლექციებში. ამგვარი მონაცემები შეიძლება მოიცავდეს ისეთ მარტივ აღწერილობას, როგორიცაა „თახვის რიტუალის პირველი სიმღერა, ასრულებს *თეთრი კამეჩი*[2] [თარიღი] [ადგილი]“, ან უფრო ვრცლად აღწერდეს მომღერლის მიერ მითითებულ მონაცემებს სიმღერის ფონის შესახებ, რაც ზედმიწევნითაა ჩაწერილი და, შესაძლოა, გაშიფრული; ანდა საველე მუშაკის მიერ დეტალურად იყოს აღწერილი ჩაწერის დროს არსებული გარემოებები. არქივირების ეს ასპექტი არაა სტანდარტიზებული, როგორც ესაა ხმასთან ან ვიზუალურ ჩანაწერთან მიმართებით.

მაგრამ რა ბედი ეწევა მთელ ამ შეგროვებულ მასალას? როგორც ბევრ მსხვილ ბიბლიოთეკაში, უმეტესი მათგანი, უბრალოდ, აქ ინახება, ელოდება საუკუნეში ერთხელ აღმოჩენას, შესაძლოა, მოულოდნელი და მიმნდობი უცხოელის მიერ. წარსულში, დაარქივებული მასალის უმეტესობა, როგორც კვლევის ძირითადი და მთავარი წყარო, გამოიყენებოდა იმ მკვლევრების მიერ, ვისაც თვითონ არ უწარმოებია საველე სამუშაოები – მაგალითად, ადრეულ პერიოდში ბერლინის არქივთან დაკავშირებული მეცნიერები: ჰორნბოსტელი, კოლინსკი, ლახმანი. მაგრამ, ამჟამად, ეს უკვე ასე აღარ არის. უფრო ხშირად შეიძლება იპოვო მეცნიერი, ვინც შედარებითი და გადასამოწმებელი კვლევისთვის საველე სამუშაოები იმავე კულტურის სხვების მიერ უფრო ადრე ჩაწერილი მასალების გამოყენებით ჩაატარა. ანდა შესაძლებელია იყოს ფართომასშტა-

[2] ჩრდილო-ამერიკელ ინდიელთა ლაკოტას ტომის მამაკაცის სახელი (რედ.).

ბიანი შედარებითი კვლევა, ალან ლომაქსის მსგავსად. ყოველივე ამის სრულად ან ნაწილობრივ გაკეთება დამოკიდებულია არქივის პოლიტიკაზე, რასაც მივყავართ მუსიკის ან ჩანაწერების საკუთრების საკითხთან. ესაა ეთნომუსიკოლოგიის მთავარი, ძირითადი პრობლემა ყველა ასპექტში და მოგვიანებით უფრო ფართოდ უნდა ვისაუბრო მასზე, მაგრამ იგი მნიშვნელოვანია საარქივო საკითხების შემთხვევაშიც. ამგვარად, ვინაა მუსიკის მფლობელი? და ვის ეკუთვნის ჩანაწერები?

მუსიკის კონტროლისა და საკუთრების საკითხი მნიშვნელოვანია ეთნომუსიკოლოგებსა და იმ ხალხს შორის ურთიერთობაში, ვის მუსიკასაც სწავლობენ; აგრეთვე ეთნომუსიკოლოგებსა და იმ საზოგადოებას შორის, ვისაც იგი ემსახურება; ის, ასევე, მნიშვნელოვანია ეთნოგრაფიაში და ერთ-ერთი საკითხია იმათთგან, რაც გინდათ იცოდეთ იმის შესახებ, თუ როგორ უდგება ხალხი მსოფლიოს საზოგადოებებში ამ პრობლემას (მე-15 თავში ეს საკითხი უფრო ფართოდაა გაშუქებული); როგორ უმკლავდებიან ამ საკითხს არქივები ამ ეტაპზე? ჯერ ერთი, არქივები ვარაუდობენ, რომ მუსიკის კოლექციონერს, რომლის მასალასაც ისინი ინახავენ, საკუთრების გარკვეული უფლებები აქვს და გარკვეული კონტროლის უფლებაც გააჩნია. ამ ურთიერთობათა სხვა მხარე – თვით შემგროვებლის ვალდებულებები შემსრულებლების ან იმ საზოგადოების წინაშე, ვინც ამ მუსიკას იყენებს. – ჩვეულებრივ, არქივების მიერაა გათვალისწინებული. არქივარიუსები ვარაუდობენ, რომ საველე მუშაკებმა, შემგროვებლებმა, ჩამწერებმა იზრუნეს ამ ვალდებულებებზე, შემსრულებლებისგან და მთავრობისგან აქვთ აუცილებელი თანხმობები და უფლებები მათი მუშაობის გაგრძელებისთვის. ამჟამად, შემგროვებელს, რომელიც არქივს ჩანაწერებს გადასცემს, ჩვეულებრივ, აძლევენ ხელშეკრულებას, სადაც მითითებულია, თუ როგორ შეიძლება არქივმა გამოიყენოს კოლექცია. შესაძლოა, საჭირო გახდეს მასალის შენახვა გასაღების ქვეშ ანდა ყველასგან მიუწვდომელ ადგილას გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, ანდა სამუდამოდ – მაგრამ ეს ძალიან უცნაური იქნებოდა, ვინაიდან არქივის შექმნის მიზანია გარკვეული საჯარო მომსახურების გაწევა. შემგროვებლებმა შეიძლება მასალების მოსმენის უფლება მისცენ ფართო საზოგადოებას, ანდა სფეროს პროფესიონალებს, ან მხოლოდ სტუდენტებსა და ინსტიტუტის ფაკულტეტს და, შესაძლოა, ყველა მათგანს არა მარტო მოსმენის, არამედ მათ შესახებ ვერბალური შენიშვნების მიღების საშუალებაც ჰქონდეს. ანდა კოლექცია შეიძლება ღია იყოს ტრანსკრიფციის, ან ელექტრონული ასლის გაკეთებისთვის და ტრანსკრიფციები შეიძლება გამოიცეს ან არ გამოიცეს. ან, კვლავ, კოლექცია შეიძლება გამოყენებულ იქნას მხოლოდ ლექციებზე სასწავლო პროცესში. ზოგიერთ შემთხვევაში შემგროვებელს უნდა ეცნობოს ყოველ ჯერზე, როდესაც ვინმეს უნდა მასალების გამოყენება. ზოგიერთი არქივისთვის დასაშვებია პირობების ყველა სახით ვარირება და სხვები სამ ან ოთხ არჩევანს აკეთებენ. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, თქვენ, როგორც არქივის დირექტორმა, უნდა მიიღოთ გადაწყვეტილება მანამ, სანამ პრობლემები წარმოიშვება, რაც, როგორც წესი, მანამ ხდება, სანამ თქვენ ამას გაიგებდეთ.

ახლა მზად ხართ მუშაობისთვის – თუ თქვენ უკვე მიიღეთ სამუშაო მოწყობილობები და კომპიუტერული კატალოგი დაცულია გაფუჭებისგან. და თუ თქვენ შეგიძლიათ გაუმკლავდეთ ბევრ სხვა, ერთი შეხედვით, ტრივიალურ, მაგრამ უსიამოვნო პრობლემას, რომელიც თან სდევს ბევრ არქივს. ერთ-ერთი ამგვარია: როგორ აბალანსებთ თქვენი კატალოგის სისტემის სტაბილურობასა და უამრავ განსხვავებულ მეთოდს, რომლითაც ხდება მსოფლიო კულტურის მუსიკალური ნიმუშების კლასიფიცირება, იდენტიფიცირება და მარკირება, განსაკუთრებით, როდესაც ბევრი ხმისჩამწერი არასაკმარის ინფორმაციას ასახავს, რათა ჩანაწერი მის შესატყვის კულტურულ კონტექსტში მოაქციოს? საველე მუშაკების თავისებური მიდგომები მასალის ორგანიზებასა და იდენტიფიცირებაში არ გვეხმარება. ბიბლიოთეკის კატალოგიზაციის სისტემები არასრულყოფილ მოდელებს წარმოადგენენ. გარდა ამისა, მსოფლიოს არქივებმა, ენერგიული მცდელობების მიუხედავად (მაგალითად, ხმიერი და აუდიოვიზუალური არქივების საერთაშორისო ასო-

ციაცია და ჩაწერილი ხმიერი კოლექციების ასოციაცია) სრულფასოვანი თანამშრომლობის გზები ვერ იპოვეს ინფორმაციის გაცვლისა და შეთავსებისათვის. მაგალითად, რაც არ უნდა მცირე და ლოკალიზებული იყოს, უკიდურესად რთულია იპოვო ყველა საველე ჩანაწერი, რომელიც გაკეთებულია ერთ კულტურაში ანდა ერთ რეპერტუარზე, ანდა ერთი სიმღერის ყველა საარქივო ვერსია.

ამერიკულ არქივებში შენახული ყველა კოლექციის ჩამონათვალი პირველად ჰერცოგმა გამოსცა (Herzog, 1936b). ეს გასაოცრად ვრცელი ჩამონათვალი გაკეთდა იმ დროს, როდესაც ჩანაწერების გაკეთება რთული იყო. მაგნიტური ფირის შემოღების შემდეგ არქივები გაიზარდა ზომაში და რაოდენობრივად. 1958 წ. ინდიანას უნივერსიტეტმა დაიწყო მცირე პერიოდული გამოცემის „ფოლკლორი და ფოლკლორული მუსიკის არქივარიუსი“ (*Folklore and Folk Music Archivist)* პუბლიკაცია, რომლის მიზანი იყო ინფორმაციის გაცვლა, საბოლოოდ იგი ჩაანაცვლა პერიოდულმა გამოცემამ *Resound*. ასევე, იყო უფრო ფართო ინიციატივებიც კავშირების დამყარების მიზნით (Post, 2004 for guidance). თანდათანობით არქივები ახდენენ თავიანთი მეთოდების სტანდარტიზებას და თანამშრომლობენ საერთო პრობლემების გადასაჭრელად. 21-ე საუკუნის დასაწყისის დიდი გამოწვევებია დისკებისა და ჩანაწერების ენტროპიასთან[3] ბრძოლა და მასალის ეფექტური, შეკუმშული სახით მუდმივი შენახვისა და მონაცემთა დამუშავების უზრუნველყოფა.

არქივებისადმი ინტერესის აღორძინება და მათი გამოყენების გახშირება, ჩემი აზრით, დაიწყო 1980-იანებიდან და მცირერიცხოვანი თემების დამსახურება იყო – მაგალითად, ძირძველი ამერიკული ეროვნებების ან პროვინციების, შტატებისა და ქალაქების, – რათა განევითარებინათ საკუთარი მუსიკალური ტრადიციების ინდივიდუალური არქივები. მართალია, ეს განვითარება დამაიმედებელია და, თავისთავად, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის საგანია, მაგრამ ეს აუცილებლად ვერ გაუმჯობესებს ცენტრალიზებული დისკოგრაფიული ან ბიბლიოგრაფიული კონტროლის პერსპექტივას.

რაც უფრო ძველია, მით უკეთესია

აუდიოჩანაწერებზე ჩვენ ვსაუბრობთ, როგორც ეთნომუსიკოლოგიაში დაცვის ნორმაზე, მაგრამ დაცვას უფრო ფართო კონტექსტში უნდა შევხედოთ. უკვე კარგა ხანია, რაც ფილმებმა, ვიდეოებმა და DVD-მ, ციფრული ტექნოლოგიების ნაირგვარმა სხვადასხვა სახეობამ თანდათანობით ჩაანაცვლა ჩვეულებრივი აუდიოჩანაწერები. მაგრამ უკან რომ გავიხედოთ, დავინახავთ, რომ წარსულში აგრეთვე, არსებობდა დაცვის სხვა ფორმები, რომლებიც წინ უსწრებდნენ, შემდეგ კი თან ახლდნენ ჩანაწერებს. ვახსენებ მხოლოდ ფოტოების კოლექციებს, მაგალითად, დეტროიტის საჯარო ბიბლოთეკაში ძალიან სპეციალიზებულ აზალეა ჰეკლის კოლექციას. იგი შედგება ფოტოებისგან, რომლებშიც ილუსტრირებულია დეტროიტში არსებული აფრიკული ამერიკული მუსიკის ისტორია. მაგრამ დაცვის კონტექსტში უნდა აღვნიშნოთ როგორც წინამორბედი, ისე მის პარალელურად განვითარებული ჩანაწერების არქივები, დიდ კოლექციებში არსებული მრავალრიცხოვანი ტრანსკრიფციის გამოქვეყნება. ასეულობით მნიშვნელოვანი პუბლიკაციდან აღვნიშნავ მხოლოდ იშვიათ მაგალითებს: გერმანული ფოლკლორული მუსიკის ძეგლები (Erk, 1893-94; Deutsches Volksliedarchiv, 1935–74), უნგრული და სხვა აღმოსავლეთ ევროპული ხალხური სიმღერები, შეგროვებული ბელა ბარტოკისა და ზოლტან კოდაის მიერ (Bartok, 1959; Corpus 1953; Hungarian Academy of Sciences, 1992), შეერთებული შტატების სხვადასხვა შტატში მოძიებული ინგლისური ხალხური სიმღერები, რომლებიც, ნაწილობრივ, 1930-იანებში Works Progress Administration-ის მიერ იყო სტიმულირებული (Cox, 1939; Canon, 1963; Library of Congress, 1942, 2-3; Wilgus, 1959: 186-87) და ნორვეგიული ვიოლინოსა და ჰარდანგერის

[3] სისტემის არეულობის საზომი (რედ.).

ხალხური ვიოლინოს მუსიკის მრავალტომიანი კოლექცია (Gurvin, 1958–67).

დაცვის ორი ფორმა, აუდიო-ვიდეოჩაწერა და ნოტაცია, ფუნდამენტურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ერთი მხრივ, ტრანსკრიფციების ჩანაწერები უფრო მეტ ფილტრაციას გადის; ისინი, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ ჩანაწერების კოლექციებს, რომლებიც დამუშავებულია, ორგანიზებულია და სინამდვილეში შენახულია შერჩევის პრინციპით. ტრანსკრიფციის მეთოდი შერჩევითია იმასთან დაკავშირებით, რაც წარმოდგენისთვისაა განკუთვნილი. ასევე, ჩანაწერების არქივები შეიძლება შეიცავდეს იმ მოყვარულების მიერ ჩაწერილ მასალას, ვისაც არ ჰქონდა სამეცნიერო მიზნები და ანთროპოლოგების მიერ ფიქსირებულს, ვისი ინტერესებიც არ იყო სპეციფიკურად მუსიკალური, მაშინ, როდესაც ბეჭდვითი კოლექციები ტრანსკრიფციის გასაკეთებლად, კლასიფიკაციისას და თანმიმდევრობის დასადგენად, საჭიროებს მუსიკალურ ოსტატობას. ხალხური მუსიკის შემსწავლელი სტუდენტები, რა თქმა უნდა, დაინტერესებულნი იყვნენ მემკვიდრეობის დაცვით, რომელიც, მათი აზრით, ხელიდან უსხლტებოდათ და გარდაუვალი დანაკარგის ეს გრძნობა სპეციფიკური ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ძლიერი სტიმული აღმოჩნდა. საქმე ისაა, რომ ეს შემგროვებლები ხშირად ეძებდნენ იმას, რაც განსაკუთრებით ძველი იყო, ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ის გაქრა, მაგრამ, ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ, თავისთავად ძველი – უკვე კარგი იყო. თუ თანამედროვე მუსიკალური გადაცემის წამყვანები თავდასაცავად აცხადებენ, „უძველესი, მაგრამ უკეთესიო“, ხალხური მუსიკის ბევრი შემგროვებელი ამტკიცებს, რომ უძველესი ipso facto[4] უკეთესია. ბარტოკისა და შარპის მსგავსი ზოგიერთი მეცნიერის – ვინც ნამდვილად უზომო წვლილი შეიტანა მუსიკალურ და კულტურულ პროცესებში, – მიზანი იყო, მოდერნიზებული და ურბანიზებული სოფლებიდან და პატარა ქალაქებიდან ამოეღოთ ის, რაც ძველი იყო. რა თქმა უნდა, ეს მიდგომა არ იყო შეზღუდული ბეჭდური კოლექციებით და, ასევე, შეიცავდა ისეთ ინიციატივებს, როგორიცაა ძველი ჩანაწერების აღდგენა მათი კატალოგიზების მეშვეობით – მაგალითად, ინდიანას უნივერსიტეტში დაცული ძველი საველე ჩანაწერების ა. სიგერისა და სპირის მიერ გაკეთებული ჩამონათვალი (Seeger & Spear, 1987); ან ძველი ჩანაწერების ხელახალი გამოცემა (1920-იანებში Horbostel, *Demonstration Collection*) და აქტიური ჩაწერის პროექტები (Feld, 2001). ზოგიერთმა კოლექციონერმა საკუთარ გზასაც კი გადაუხვია იმის დასამტკიცებლად, რომ ის, რაც მათ ჩაიწერეს, ნამდვილად ძველი იყო.

დაცვის ტენდენცია ახასიათებდა ჩვენი სფეროს ადრეულ ისტორიას, მაგრამ იგი, როგორც მნიშვნელოვანი ასპექტი, გაგრძელდა მაშინაც, როდესაც სულ უფრო და უფრო გაიზარდა აწმყოს გააზრების ღირებულება, ხოლო მე-20 საუკუნის ბოლო პერიოდში მან კვლავ უდიდესი როლი შეიძინა. აღმოსავლეთ ევროპის მუსიკალური მეცნიერებისთვის 1950-იანების შემდეგ ეროვნული ფოკლორული მუსიკის ყოვლისმომცველი კოლექციების გამოცემა გახდა დამახასიათებელი. არადასავლური მუსიკის შესწავლისას, ყოვლისმომცველი შემგროვებლობა არასდროს ყოფილა ესოდენ მნიშვნელოვანი – შესამჩნევი გამონაკლისებით, როგორიცაა ჩრდილოეთ ამერიკელი ინდიელების ფრენსის დენსმორის მიერ ასობით გამოცემული სიმღერები. ზოგიერთისთვის ადრეულ მასალებზე დაყრდნობის იდეა იყო არა იმდენად პატივისცემის გამოხატულება, რამდენადაც იმ დროისთვის ახალი ფენომენის აღმოჩენა. მეორე მხრივ, დასავლური ფოლკლორული მუსიკის შემსწავლელ სტუდენტებზე, ეჭვგარეშეა, გავლენა მოახდინა ისტორიულ მუსიკოლოგიაში არსებულმა მოძრაობამ, რომელიც ეროვნული მუსიკის ისტორიის „ძეგლების“ სერიის გამოცემას გულისხმობდა. *Denkmaler deutscher Tonkunst-*

[4] ipso facto – ლათ. ფაქტობრივად, ცხადია (რედ.).

ითა[5] (1892) და მეტად პრესტიჟული ავსტრიული *Denkmaler der Tonkunst in Osterreich*-ით[6] (1894) სხვადასხვა ეროვნული სერიების გამოცემა დაიწყო – მათგან უახლესია *Music of the U.S.A.*[7]*(MUSA)*, რომელიც გამოიცა ამერიკული მუსიკოლოგიური საზოგადოების ეგიდით.

მუსიკის ისტორიკოსების ენერგიის დიდი ნაწილი მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში მიმართული იყო ასობით, ხშირად ნაკლებად ცნობილი, მაგრამ „ისტორიულად“ მნიშვნელოვანი, შრომის აუთენტიკური ფორმით გამოცემისკენ. საბოლოო ჯამში, ვიღაცას შეიძლებოდა, გარკვეულწილად, „ჰქონოდა“ მოცემული საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების მასალები. რა თქმა უნდა, ფოლკლორული მუსიკის დიდი კოლექციების გამოცემის ტენდენცია აუთენტიკურობის გათვალისწინებით და კარგი და, შესაძლოა, განსაკუთრებით, ძველი ვერსიებისა და ვარიანტების ჩართვა, ასევე იყო მოტივირებული. ხალხური მუსიკის შემსწავლელი მეცნიერები და ფოლკლორისტები დაინტერესებულნი იყვნენ ევროპის სოფლის საზოგადოებებისა და, საბოლოოდ, ამერიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი ისტორიების, სიმღერების, მელოდიების დაცვით. არ ვარ დარწმუნებული, იყო თუ არა დიდი მსჯელობა ამგვარი კოლექციების შესაძლო გამოყენების შესახებ. როგორც კლასიკური ნიმუშების შემთხვევაშია, ზოგჯერ შესრულებას ითვალისწინებდნენ. ვარაუდობდნენ, რომ ფართომასშტაბიანი, არტეფაქტებზე ორიენტირებული, უნივერსალური კოლექციები მომავალში დააკმაყოფილებდნენ ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ და პრაქტიკულ მოთხოვნილებებს. როგორც ჩანს, ეს ყოველთვის ასე არაა.

მაშინ, როდესაც კოლექციები იზრდებოდა, 1960-იანების შემდეგ მეცნიერებს, ვინც ეთნომუსიკოლოგიის სპეციალიზებული პრობლემებით იყო დაინტერესებული, გაუნელდათ ინტერესი ყოვლისმომცველი შემგროვებლობისადმი. როგორც ჩანს, გაჩნდა რაღაც, რამაც დაარღვია მათი და პროფესიონალი შემგროვებლების ერთობა. რადგან ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ზეპირი ტრადიციის მუსიკა მუდმივად იცვლება, რომ სიმღერები, სტილები, რეპერტუარი მუდმივად ცვალებად მდგომარეობაშია, შეიძლება გაგვიკვირდეს, რატომ მიუძღვნა საკუთარი თავი ამდენმა ადამიანმა შენახვის მიზნით იმის შეგროვებას, რაც, გარკვეულწილად, დროებითის, წამიერის ნაწილს წარმოადგენდა.

ვინმემ შეიძლება „გამოყენებით“ ეთნომუსიკოლოგიას მიაკუთვნოს მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბებული მიდგომა დაცვისადმი (იხ. თავი 29). პრაქტიკული სასწავლო პუბლიკაციები, ჩანაწერების გავრცელება მოყვარულების ინტერესის დასაკმაყოფილებლად, მუსიკისა და ცეკვის ძველი პრაქტიკის გაგრძელების მიზნით ხალხის სხვადასხვა საზოგადოებაში გაერთიანების იდეა, მთავრობის მხარდაჭერის მოპოვება მათი წახალისებისა და, გარკვეულწილად, პრაქტიკის გასაუმჯობესებლად: ყოველივე ეს მოიცავდა დაცვას განსხვავებული მნიშვნელობით, მასალების შენახვას ხალხის მიერ პრაქტიკული გამოყენების მიზნით, ვინც ფიქრობდა, რომ მათ მემკვიდრეობას დაკარგვის საფრთხე ემუქრებოდა. ამგვარ პრაქტიკას ყოველთვის არ მოაქვს აბსოლუტური სარგებლობა. მის დიდ ნაწილს, განსაკუთრებით 1930-იანებში, პოლიტიკური და ზოგჯერ მკვეთრად ნაციონალისტური ობერტონები ჰქონდა. ეს, ასევე, ნიშნავდა, რომ შემგროვებელი ხალხში გავიდოდა, შეეცდებოდა, დაეარწმუნებინა ადამიანები, არ შეცვალონ თავიანთი ცხოვრების წესი და შეინარჩუნონ წინაინდუსტრიული პრაქტიკები. ადამიანები უკმაყოფილონი არიან საზოგადოების იმ ნაწილით, ვისაც სოციალური ცვლილებები სურს და დარწმუნებული არიან, რომ ამას თან უნდა სდევდეს მუსიკალური ცვლილებები. როგორც შინაური და გარეშე დამკვირვებლების შესახებ

[5] *ძეგლი გერმანულ მუსიკას* (რედ.).

[6] *ძეგლი ავსტრიულ მუსიკას* (რედ.).

[7] *აშშ-ს მუსიკა* (რედ.).

ჩემი მსჯელობიდან ჩანს, ეთნომუსიკოლოგების სწავლება კულტურაში მუსიკის როლის შესახებ ერთ-ერთია იმ გაკვეთილებიდან, რაც ადგილობრივმა საზოგადოებებმა ძალიან კარგად აითვისეს. არსებობს კონფლიქტის საინტერესო მაგალითები. სოფელში მცხოვრები ავსტრალიელი აბორიგენები, ვისაც არ სურდათ თავიანთი მასალების დაცვა, ვინაიდან მაგნიტოფონის ფირზე ჩაწერა რიტუალებს გააფუსურებდა, დაუპირისპირდნენ ქალაქში მცხოვრებ აბორიგენებს, ვინც აცნობიერებდა, რომ, საცხოვრებლად სხვა ადგილზე გადასვლით, მათ დაკარგეს თავიანთი ტომის მემკვიდრეობა და უნდოდათ ჰქონოდათ ეს ჩანაწერები.

1950-იან წლებში, ანთროპოლოგიაში განვითარდა მოძრაობა – „გადაუდებელი ანთროპოლოგია“, რომელიც ამტკიცებდა, რომ საზოგადოებების, კულტურებისა და არტეფაქტების მოდერნიზება მათ გარდაუვალ განდაგურებას იწვევს. ეს ხაზს უსვამდა მათ დაცვაზე ანთროპოლოგიური რესურსების კონცენტრირების აუცილებლობას. არქეოლოგიის შემთხვევაში, ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო იმ მიდამოების სწრაფი გამოკვლევა, რომლებიც მიუწდომელი გახდებოდა დამბებისა და გზების მშენებლობის გამო; სოციალურ ანთროპოლოგიაში, ეს, შესაძლოა, ყოფილიყო ხალხის იძულებითი გადაადგილება და ოდესღაც ერთგვაროვანი მოსახლეობის გაფანტვა. ისტორიკოსისთვის ამგვარად დაცვას, ცხადია, პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა. სოციალური ანთროპოლოგისთვის, რომელიც შეისწავლის ცვლილებებს მათი წარმოქმნის პროცესში, ეს არ იყო იმ ტიპის ცვლილებების შესწავლაზე მეტი, რაც მუდმივად ხდებოდა; კულტურების გაქრობა, ასე ვთქვათ, ყოველდღიური მოვლენა იყო. ამგვარად, როგორც აღმოჩნდა, „გადაუდებელი ანთროპოლოგიის“ მთავარი თემა, ძირითადად, ძნელადმისაწვდომის შესწავლა იყო, რომ ჩასწვდომოდნენ ადამიანურ გამონაკლისებს.

ეთნომუსიკოლოგები, ვინც რაღაც განსაკუთრებულის ძიების ხანგრძლივი ტრადიციის ერთგულია და ხშირად მნიშვნელობას არ ანიჭებენ ადვილად ხელმისაწვდომს, შეიძლება უთანაგრძნობდნენ კიდეც ამ მიდგომას. ზოგიერთები, როგორიცაა ვოლფგანგ ლადე (Laade, 1969), მონაწილეობდნენ „გადაუდებელი ანთროპოლოგიის“ მოძრაობაში პუბლიკაციებისა და წერილების სახით, რომლებშიც აღინიშნული იყო გადაშენების პირას მყოფი კულტურები და მუსიკა. მაგრამ ამასობაში, სანამ ისინი, ვინც განსაკუთრებულის გარდა ყველაფერს გამორიცხავდნენ, გვაოცებდნენ, უნდა ვაღიაროთ, რომ გასული რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ბევრმა მუსიკალურმა კულტურამ, ფაქტობრივად, შეწყვიტა არსებობა. ეს მნიშვნელოვანია იმ მეცნიერებისთვის, ვინც ამერიკაში ან ავსტრალიაში, – თანდათანობითი სოციალური ცვლილებების ქვეყნებში, – ცხოვრობენ. თუმცა, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო მეტადაა მნიშვნელოვანი იმ ეროვნებებისთვის, სადაც კულტურული ცვლილება უფრო დრამატულად განვითარდა, ისეთებისთვის, როგორიცაა ისრაელი, ანდა ცენტრალური აზიისა და დასავლეთ ჩინეთის ნაწილები, რადგანაც აქ, აშკარად, ოდესღაც ძალიან არაერთგვაროვანი მოსახლეობა სრული ერთგვაროვნების გზაზე დგას. მაგრამ ბოლომდე არ ვარ დარწმუნებული – საპირისპირო შეხედულებებია გამოთქმული დუს პუბლიკაციებში (Du, 2012), რომელიც მიუთითებს ჩინეთში არსებულ დაახლოებით ორმოცდაათ განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურაზე; ასევე, აღსანიშნავია რ. ჰარისის შრომა (Harris, 2008), რომელიც აღწერს დამოუკიდებელი *უიღურების*[8] კლასიკური ტრადიციის განვითარებას დასავლეთ ჩინეთში. მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგია მეტწილად მოტივირებულია „გადაუდებლობის“ შეგრძნებით და არც თუ უსაფუძვლოდ.

ეთნომუსიკოლოგები აცნობიერებდნენ, რომ მუსიკის მთავარი პატრონი ის ხალხია – ანდა მათი შთამომავლები და ნათესავები, – ვინც იგი შექმნა და შეასრულა. 1970-იან წლებში ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს მუსიკალური (და სხვა კულტურული)

[8] ცენტრალურ და აღმოსავლეთ აზიაში მცხოვრები თურქული ეთნოსი, რომლის უმეტესი ნაწილი დღეს ჩინეთში ცხოვრობს (რედ.).

არქივების წახალისება ისეთ ადგილობრივ ინსიტიტუციებში, როგორიცაა ადგილობრივი მუზეუმები ან ამერიკული ეროვნული საცავები და ადგილები, რომლებსაც კავშირი ჰქონდა საზოგადოებებთან. 1980-იან წლებში სახეზეა იმ პროცესის აღმასვლა, რომელსაც ზოგჯერ რეპატრიაციას უწოდებენ და რომელიც, ძირითადად, ადრეული ჩანაწერებისა და არტეფაქტების, როგორც ინსტრუმენტების, „დაბრუნებას“ გულისხმობს. ფრისბის (Frisbie, 2001: 492) მიხედვით, ეს, დაახლოებით, 1960 წელს დაიწყო და შეერთებულ შტატებში სამარხებსა და ადამიანის ნაშთებზე, ასევე, ინტელექტუალურ საკუთრებაზე ადგილობრივი ამერიკელების უფლებების გაზრდასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. რიგმა ინსტიტუციურმა და პირადმა ინიციატორებმა თავის თავზე აიღეს დიდი არქივებიდან მასალის ეთნიკურ და ამერიკის მკვიდრი ტომების საცავებში გადატანა. ყველაზე აღსანიშნავია პროექტი Fed- eral Cylinder Project[9] (1984; Frisbie, 2001: 495), რომლის ფარგლებში მოხდა ინდიელთა მუსიკის უადრესი კოლექციების ასლების გადაღება და გავრცელება. საზოგადოებების Native American და First Nations[10] არქივებში (უმეტესწილად, ყოვლისმომცველში), ხშირად სახეზეა მასალა, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას დღეისათვის შინაარსდაკარგული რიტუალებისა და ცერემონიების აღსადგენად. *სმიტსონის ინსტიტუტსა* და *ამერიკული ფოლკლორის ცენტრს* შესანახად გადასცეს ინდიელთა რეზერვაციის კოლექციები, რომლებიც ზოგჯერ მნიშვნელოვან წეს-ჩვეულებებს შეიცავენ.

ერთ-ერთი მეცნიერი, რომელიც ყველაზე მეტად უსვამდა ხაზს ეთნომუსიკოლოგების როლს დაცვის პროცესში, იყო ავსტრალიელი ქეთრინ ელისი. მან დიდი როლი ითამაშა ადელაიდაში *აბორიგენული მუსიკის კვლევის ცენტრის* (The Centre for Aboriginal Studies in Music) შექმნაში. ეს ცენტრი შეიცავდა ჩანაწერების დიდ კოლექციას, რომლის გამოყენება სხვადასხვა, მათ შორის, უძველესი ცერემონიების რეკონსტრუქციასა თუ ქალაქურ ცხოვრებასთან ადაპტირების მიზნით, შეეძლოთ ქალაქში მცხოვრებ იმ აბორიგენებს, ვინც ამტკიცებდნენ, რომ დაკარგეს მთელი ტრადიციული ცოდნა. მე შევხვდი ამ არქივით მოსარგებლე აბორიგენ მომხმარებელთა ჯგუფს, რომელმაც მითხრა, რომ მათ მუსიკალურ ტრადიციებთან დაკავშირებული რაიმე ტიპის ცოდნის მოძიების დაწყება უწევდათ ტოტალური უცოდინრობის პოზიციიდან. აღმოჩნდა, რომ ისინი საკუთარ ვიზიტებს ამ ცენტრში თავიანთი ცხოვრების მნიშვნელოვან ასპექტად აღიქვამდნენ და მიესალმებოდნენ თეთრკანიანი ეთნომუსიკოლოგების დახმარებას. მაგრამ ადგილობრივი მოსახლეობის მცირერიცხოვანი საზოგადოება არ იყო ერთადერთი, ვინც საკუთარი მუსიკალური კულტურის რეკონსტრუქციის მიზნით საარქივო წყაროებით სარგებლობდა. ფოლკლორული მუსიკის დიდი არქივები, ისეთები, როგორიცაა ინდიანას უნივერსიტეტის ან კონგრესის ბიბლიოთეკა, მნიშვნელოვანი რესურსები იყო იმ მუსიკოსებისთვის, ვინც მე-20 საუკუნეში ანგლო-ამერიკული ხალხური სიმღერის აღორძინებას ედგა სათავეში.

ისინი მეტ ადგილს იმსახურებენ, ვიდრე მე შემიძლია აქ დავუთმო, მაგრამ უნდა ვახსენო ორი ტიპის ჩანაწერთა პუბლიკაციები, რომლებიც გამოიყოფა ეთნომუსიკოლოგიის სფეროში. ერთ-ერთია ვრცელი დისკოგრაფია, ჩანაწერების სიები, რომლის ადრეული პროტოტიპია ჯორჯ ჰერცოგის (Herzog, 1936c) ანგარიში, ამერიკულ არქივებში არსებული საველე ჩანაწერების შესახებ, კომპლექსურად ჩამოთვლილი პოსტის მიერ (Post, 2004). მეორე ტიპი მოიცავს ჩანაწერების კოლექციებს, რომლებიც წააგავენ ისტორიულ მუსიკოლოგიაში არსებულ ცენტრალურ კოლექციებს: *opera omnia,* ან *Denkmi*, ან Monumenta. მე მხოლოდ რამდენიმეს ვახსენებ: ერიხ ფონ ჰორნბოსტელის მსოფ-

[9] *ლილვაკების ფედერალური პროექტი* (რედ.).

[10] *მკვიდრი ამერიკელები და პირველი ერები* (რედ.).

ლიო მუსიკის ყოვლისმომცველ ადრეულ კრებულს *Demonstration Collection*,[11] რომელიც I მსოფლიო ომის შემდეგ შეგროვდა და შეიცავს 1900–1913 წლის ჩანაწერებს; ეთნიკური ხალხური ტრადიციების ბიბლიოთეკის (The Ethnic Folkways Library) სხვადასხვა კულტურის საველე ჩანაწერების კოლექციას, გამოცემულს Polkways Records-ისა და მისი დამფუძნებელის – მოუზეს აშის მიერ (Carlin, 2008); სპეციალიზებულ კრებულს, როგორიცაა ფილიპ იამპოლსკის რედაქტორობით გამოცემული კომპლექსური სერია „ინდონეზიის მუსიკა“, მისი საველე ჩანაწერების ოცი CD-თ, რომელიც გამოსცა Smithsonian Folkways-მა (1991–99).

არქივები, ჩაწერის ინდუსტრია და კვლევა

ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის დიდი ნაწილის განმავლობაში მუსიკასთან დაკავშირებული კვლევების უმეტესობა საველე ჩანაწერებს ემყარებოდა – როგორც წესი, შესაძლოა უმეტესად, ჩემ მიერ აღწერილი ინსტიტუტიების ტიპის დაწესებულებათა საარქივო მასალებს, ხოლო ზოგჯერ, ასევე, კომერციული დანიშნულებით გამოცემულ საველე ჩანწერებს, რაც ცილინდრებით დაიწყო და დღემდე გრძელდება CD-ზე. მაგრამ სულ უფრო და უფრო, კომერციული ჩანაწერების ისტორია და თავისთავად ჩანაწერების (აგრეთვე, მუსიკით თანხლებული ვიდეოსა და კომერციული ფოლმების) გამოყენება ძირითად როლს თამაშობს ეთნომუსიკოლოგიაში. ამ მასალებზე კონტროლის შესაძლებლობას – როგორ მოვიპოვოთ ინფორმაცია მათ შესახებ, სად და რა ტიპის ინსტიტუციებში ინახება, – გვაძლევს სპეციალიზებული ლიტერატურა, რომლის უმეტესობა განხილულია ჯენიფერ პოსტის მიერ (Post, 2004:-213). როგორც კი დასავლური და პოპულარული მუსიკის მიღმა არსებულმა მსოფლიოს ხალხებმა დაიწყეს თავისი მუსიკის ჩანაწერების გამოცემა საკუთარი გამოყენებისა და ექსპორტისთვის, ეს ჩანაწერები მეცნიერების ძირითად წყაროდ იქცა. მათ შეუძლიათ შეავსონ საველე ჩანაწერები, მაგრამ, უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ მათ შეუძლიათ გვიამბონ ამ ხალხის მუსიკალური ცხოვრების, გემოვნებისა და ისტორიის შესახებ. ამგვარი მასალების გამოყენებით უამრავი კვლევაა ჩატარებული. ამ ტიპის პირველი შრომაა პიტერ მანუელის კვლევა (Manuel, 1993), რომელიც მიეძღვნა პოპულარული მუსიკის გადაცემას ინდოეთში, ხოლო უახლესი მაგალითია სტეფან ფიოლის სტატიები (Fiol, 2010, 2011), რომლებშიც გამოკვლეულია სოფლის საზოგადოებაში ვიდეოჩანაწერების როლი, მისი ურთიერთკავშირი ურბანულ კულტურასთან და რა ემართებათ სოფლის სიმღერებს, როდესაც ისინი იწერება სტუდიაში და უკან, საკუთარ სოფლურ სივრცეში ბრუნდება.

ახლა, ნება მიბოძეთ, მოკლედ მოგახსენოთ რამდენიმე მნიშვნელოვანი კვლევითი პროექტის შესახებ, რომელთა შესახებ პირადად ვიცი. 1960-იან წლებში, ირანში სწავლის პერიოდში მაინტერესებდა, როგორ იღებდნენ გადაწყვეტილებას იმპროვიზატორი მუსიკოსები „ამოსავალი წერტილიდან“ იმ მუსიკამდე მისასვლელად, რომელსაც შესრულების პროცესში ქმნიდნენ. ვიფიქრე, რომ უნდა აღმომეჩინა, თუ როგორ ახერხებდა სხვადასხვა ინსტრუმენტალისტი ერთდროულად ერთი *დასტგიახის* ან კილოს იმპროვიზებას, ან „დაკვრას“. მე შევარჩიე *დასტგიახი ჩაჰარგაჰი* – რომლის სპეციალისტად მაღიარეს თეირანში მუსიკოსებმა – ზოგიერთმა მათგანმა მას ჩემი მშობლიური შტატის საპატივცემულოდ „ილინოისის დასტგიახიც“ კი უწოდა. მე ვცდილობდი ჩამეწერა შესრულებები, თუმცა აღმოვაჩინე, რომ ამას ვერ გავაკეთებდი ოფიციალურ ან არაოფიციალურ კონცერტებზე, არამედ მხოლოდ მამაკაცთა ტრადიციულ შეკრებებზე სახელწოდებით *დოვრეჰი* ანუ *მეჯლისი*. დავიწყე ხალხის დაქირავება, რათა ჩემთვის სპეციალურად დაეკრათ. ამან საკმაოდ კარგად იმუშავა და მე 25 შესრულება ჩავწერე. მაგრამ აქ განსაკუთრებული სიფრთხილე იყო საჭირო: ხომ არ

[11] *სადემონსტრაციო კოლექცია* (რედ.).

შეიძლებოდა, ის ფაქტი, რომ შესრულებები პირადად ჩემთვის იყო განკუთვნილი, სპარსული აუდიტორიის გარეშე და, ამგვარად, ამოვარდნილი ჩვეულებრივი კულტურული კონტექსტიდან, გამხდარიყო არტისტებისათვის განსხვავებული მოტივაციის საფუძველი, რაღაც ეკეთებინათ სხვანაირად, ვიდრე ამას ჩვეულებრივ აკეთებდნენ? ან შეეძლოთ შეესრულებინათ ჩემთვის ის, რაც მათ შეეძლოთ დაეკრათ სხვადახვა კონტექსტში, რომელთაც ეს შესრულება მოერგებოდა? კარგი, არ აქვს მნიშვნელობა. ეს კარგი იყო, როგორც ეთნომუსიკოლოგიური ჩაწერის პროექტი. მაგრამ ვგრძნობდი, რომ მეტი მინდოდა და ამიტომ შევიძინე ირანელი და უცხოელი მსმენელისთვის გამოცემული (ანოტაციებით) კომერციული გრამფირფიტები და ამგვარად აღმოვაჩინე სხვა 12 შესრულება. ჩემამდე მოაღწია სხვადასხვა ჩაწერილმა წყაროებმაც – ზოგიერთი ადგილობრივი ეთნომუსიკოლოგისგან, ზოგი ირანის რადიოს არქივიდან, რომელიც მაუწყებლობისთვის აკეთებდა სტუდიურ ჩანაწერებს; და რამდენიმე – ინდიანას არქივის კოლექციიდან. ჯამში, მე მქონდა 45 ჩანაწერი. ეს, შესაძლოა, იყო იმ დროისთვის ასეთი კონკრეტული საშემსრულებლო პრაქტიკის შესწავლის მიზნით გაკეთებული ამ ტიპის უმსხვილესი ნაკრები.

არ ვარ დარწმუნებული, საბოლოოდ რამდენად წარმომადგენლობითია ეს ნაკრები (ამის შესახებ მოგვიანებით მეტი მინდა ვთქვა), მაგრამ ის შემოგთავაზეთ, როგორც ილუსტრაცია იმისა, თუ რამდენად სასარგებლოა მუსიკალური კულტურის საერთო სურათის შესაქმნელად პირადი საველე ჩანაწერების, კომერციული ჩანაწერებისა და საარქივო რესურსების კომბინირება. ეს შეიძლება იყოს ერთ მუსიკალურ კულტურაში ჟანრის წარმომადგენლობითი ნაკრების მოპოვების ეფექტური გზა, მიუხედავად ამისა, არ ვარ დარწმუნებული, რას გეუბნებათ იგი იმდროინდელი ირანული მუსიკის შესახებ. თქვენ შეგიძლიათ თქვათ, რომ გაიგეთ რაღაც იმის შესახებ, თუ როგორ ახერხებს რამდენიმე ათეული მუსიკოსი ირანში მიიღოს მუსიკალური გადაწყვეტილება *ჩაჰარგაჰის* შესრულებისას, მაგრამ გეუბნებათ კი ეს ნამდვილად და უტყუარად მნიშვნელოვან რამეს ირანული მუსიკის შესახებ?

მე გამოვიყენე კომერციული ჩანაწერები, რომლებიც თქვენ რაღაცას, მაგრამ არც თუ ისე ბევრს გეტყვით იმის შესახებ, თუ რა შეიძლება გამოიყენოს ან რითი დატკბეს მუსიკალური საზოგადოება. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, შეიძლება დაბალანსებული იყოს კვლევებით, რომლებიც სრულად დაეყრდნობა კომერციულ ჩანაწერებს, რომ ამ ტიპის კვლევები არც ისე ბევრია, რამდენსაც შეიძლება მოელოდე. ერთ-ერთი გამორჩეული პირველი კვლევაა ალი ჯიჰად რეისის სადისერტაციო შრომა (Racy, 1976a, 1976b), რომელშიც გამოკვლეულია ეგვიპტეში 1904–1932 წლებში გაკეთებული არაბული მუსიკის კომერციული ჩანაწერები – უადრესი რესურსებიდან მნიშვნელოვან გადამწყვეტ მომენტამდე, რომელმაც გამოიწვია არაბული მუსიკის საერთაშორისო კონგრესის ჩატარება კაიროში 1932 წელს (Racy, 1991). რეისი იკვლევს სხვადასხვა დროისა და ათწლეულის ჩანაწერებს, რათა აჩვენოს, თუ როგორ შეიცვალა რეპერტუარი და შემდეგ აღწერს, თუ რა დაემართა *ყასიდას*[12] ჟანრს, გვიყვება ცვლილებებზე მის ინსტრუმენტობაში, ფორმაში, რიტმში, მელოდიასა და ფაქტურაში. დამატებით იგი წარმოადგენს ეგვიპტეში ჩაწერის ინდუსტრიის საკმაოდ სრულყოფილ ისტორიას.

რა თქმა უნდა, ინდივიდუალური მუსიკოსების ბიოგრაფიული კვლევები (არადასავლურ სამყაროში და, რა თქმა უნდა, დასავლურშიც), მეტწილად, უნდა ემყარებოდეს სუბიექტის ჩანაწერების ისტორიას და ეს დასტურდება დიდი ეგვიპტელი მომღერლის უმმ კულთუმის (Umm Kulthum) შესახებ ვირჯინია დანიელსონის სანიმუშო კვლევითაც (Danielson, 1997).

ჩემი აზრით, ფინელი მკვლევარი პეკკა გრონოუ (Gronow, 1963, 1978) იყო პირ-

[12] უძველესი არაბული სიტყვა, რომელიც აღნიშნავს დამწერლობითი პოეზიის ფორმას, თარგმნიან, როგორც ოდას (რედ.).

ველი, ვინც ეთნომუსიკოლოგების ყურადღება მიაქცია მსოფლიოს ერების ჩაწერის ინდუსტრიების შესწავლის მნიშვნელობას. განსაცვიფრებელია მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში გაკეთებული და გამოცემული ჩანაწერების რაოდენობა. მცირერიცხოვან შრომებს შორის, რომლებშიც ერთი ქვეყნის ჩაწერის ინდუსტრია შეძლებისდაგვარად, სრულადაა გამოკვლეული, არის ფილიპ იამპოლსკის ისტორიული ნაშრომი ინდონეზიური პოპულარული ჟანრის *კრონჩონგის* შესახებ, გაკეთებეული 1942 წლამდე გამოცემული ჩანაწერების მიხედვით. მიუხედავად იმისა, რომ ის სრულიად იგნორირებული იყო იმ წლების საველე ეთნომუსიკოლოგების მიერ, *კრონჩონგის*, სულ ცოტა, თხუთმეტი ათასი კომერციული ჩანაწერი გამოიცა. იამპოლსკი 1903–15, 1925–35 და 1936–42 წლების ჩანაწერებში ადარებს მუსიკისა და საშემსრულებლო სტილის სხვადასხვა ელემენტსა და სხვა პარამეტრებს, რათა დაასკვნას, რომ *კრონჩონგისთვის* დამახასიათებელი უფრო ნელი ტემპი 1915 წლის შემდეგ წარმოადგენდა ადაპტაციის სტრატეგიას, რამაც მცირე რაოდენობის ძირითადი ჰანგის მქონე ჟანრს გადარჩენის საშუალება მისცა: „შენელება *კრონჩონგის* მელოდიების ურთიერთგანსხვავების საშუალება იყო, რითაც ძალიან გაფართოვდა რეპერტუარი“ (Yampolsky, 2010: 50).

ჩაწერის ინდუსტრიის მნიშვნელობა მსოფლიო კულტურების ჩვეულებრივ ცხოვრებაში კვლევის ძირითადი ობიექტი გახდა. უნდა გითხრათ, რომ როდესაც სტუდენტი ვიყავი, დაახლოებით, 1950-იან წლებში, ეთნომუსიკოლოგები მასხრად იგდებდნენ კომერციული ჩანაწერების გამოყენებას, მათი ძალიან კომერციული ხასიათის გამო. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ ეს არ იყო საზოგადოების აუთენტიკური მუსიკა. საბედნიეროდ, ჩვენ უარი ვთქვით ამ შეხედულებაზე, მაგრამ იმედია, არ გვითქვამს უარი ტრადიციული საველე ჩანაწერების მნიშვნელობაზე. მეინტჯესის (Meintjes, 2003) წიგნი აღწერს და აანალიზებს სამხრეთ ამერიკული ჩამწერი სტუდიის პროცედურებს და წარმოადგენს საჩვენებელ კვლევას დასავლეთის ფარგლებს გარეთ ჩაწერის ინდუსტრიის შესახებ. კრისტოფერ სქეილსი (Scales, 2012) გვთავაზობს უნიკალურ კვლევას ჩრდილოეთ ამერიკის დაბლობების *პოუვოუს* კულტურაში აბორიგენი ამერიკელების ჩაწერის ინდუსტრიის შესახებ. სქეილსი პროექტში მონაწილეობდა, როგორც დასავლეთ კანადაში First Nations-ის ჩამწერი სტუდიის თანამშრომელი. იგი აღწერს ჩაწერისა და გამოცემის პროცედურებს და გვთავაზობს საინტერესო დისკუსიას ჩამწერი კომპანიისა და Drums-ის (მომღერალთა ჯგუფები) წევრებს შორის ურთიერთკავშირის შესახებ. ეჭვგარეშეა: მრავალმხრივი მუსიკალური ეთნოგრაფიისთვის აუცილებელია საზოგადოებაში ჩანაწერების წარმოება და გამოყენება.

ჩემი პირადი გამოცდილება, ამ თვალსაზრისით, დაკავშირებულია დროის სხვადასხვა მონაკვეთში ჩემს ინტერესთან *ბლექფუტის* მუსიკალური კულტურის მიმართ. გარკვეული საველე მუშაობისა და რამდენიმე საველე ჩანაწერის გაკეთების შემდეგ, საშუალება მქონდა შემესწავლა *ბლექფუტის* უფრო ადრეული სიმღერების კრებულები. გაოცებული ვიყავი იმით, რომ მიუხედავად იმისა, რომ, გარკვეული მიზეზების გამო, არც ერთ ეთნომუსიკოლოგს არ გამოუცია კვლევა ამ საკითხზე, 1897 წლიდან მოყოლებული, უდიდესი რაოდენობის მუსიკა იყო ჩაწერილი. 1987 წლისთვის (როდესაც დავასრულე პროექტი) გამოვყავი ეთნომუსიკოლოგებისა და ანთროპოლოგების მიერ გაკეთებული დაახლოებით თექვსმეტი კოლექცია (ცილინდრების, აცეტატური[13] დისკების, მაგნიტური ფირისა თუ კასეტების) და მოვახდინე დაახლოებით 40 კომერციული ჩანაწერისა (უმეტესად LP-ის, მაგრამ აქ, ასევე, იყო Victor Record-ის მიერ 1924 წელს გამოცემული 5 სიმღერა) და წინასწარ ჩაწერილი კასეტის იდენტიფიცირება. მას შემდეგ *ბლექფუტის* მსმენელისთვის, ტურისტებისა და მათი ტომის ზოგიერთი მომღერლისთვის გამოიცა უამრავი კასეტა და CD. ძველი ჩანაწერების ახლებთან შედარება გვეხმარება წარმოვაჩინოთ, თუ რაოდენ ბევრი რამაა შეცვლილი რეპერტუარში, სასიმღე-

[13] ვინილის აცეტატით დამზადებული (რედ.).

რო და დასარტყამთა სტილში, ფორმაში, ინტონაციაში და, ვფიქრობ, ესთეტიკაში. თუ ადრეული ეთნომუსიკოლოგია კონცენტრირებული იყო იმაზე, თუ რამდენად აუთენტიკური იყო კულტურა, არქივებისა და ჩანაწერების ისტორიის გამოყენება სულ ცოტა დაახლოებით 120 წლის მანძილზე გვეხმარება დავინახოთ ზოგიერთი ასპექტი იმისა, თუ რამდენად შეიცვალა მუსიკალური ცხოვრება. ოჰ, დიახ, დამავიწყდა მეთქვა: ეს კოლექციები (საკუთარის გამოკლებით) მოვიპოვე სამი არქივიდან (ჩემი ინსტიტუტის ჩათვლით) და ოთხი სუვენირების მაღაზიიდან მონტანაში. ინდიელთა მუსიკის ჩანაწერების ისტორია, რომელიც 125 წელს ითვლის და შეიცავს სხვადასხვა მიზნით გაკეთებულ ჩანაწერებს, დოკუმენტირებული აქვს ვრაით-მაკლეოდს (Wright-McLeod, 2005).

ცხადია, არქივები გადაიკვეთება ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ბევრ ასპექტთან – აღვნიშნავ საკითხებს, დაკავშირებულს საველე მუშაობასთან, ჩაწერის ინდუსტრიასთან, ეთნოგრაფიის სანდოობასა და შერჩევასთან, ისტორიის კვლევასთან. მიუხდავად იმისა, რომ, შესაძლოა, ჩვენი არქივები, დღეს იმდენად არ გამოიყენება, როგორც ეს ოდესღაც იყო, ისინი კვლავ იმსახურებენ პროფესიის ციტადელის სახელს.

13

ამას ჩემსავით არავინ უკრავს
ჩვეულებრივი და განსაკუთრებული მუსიკოსები

მოზეიმე გმირები

ეს იყო თეირანში, 1969 წელს. ჩემმა მასწავლებელმა, დრ. ბორუმანდმა მოახერხა ჩემი დაპატიჟება *მეჯლისზე*, სადაც რვა კაციანი მუსიკის ენთუზიასტების მცირე ჯგუფი ჭამდა და სვამდა, შემდეგ კი უსმენდა კლასიკურ მუსიკას, იმ დროისთვის გამოჩენილ შემსრულებელს ქამანჩაზე ასგარ ბაჰარის. როდესაც ბაჰარიმ დაასრულა, სხვა დამსწრეებმა დაჟინებით სთხოვეს დრ. ბორუმანდს, რომ ცოტა დაეკრა. მას, როგორც ჩანს, ეწყინა და ცოტა გაბრაზებულიც შეგვეპასუხა, მაგრამ საბოლოოდ დაგვითმო და დაიწყო სწრაფი *ჩაჰარ მეზრაბის* დაკვრა, რომელიც მისი შესრულებით უკვე მოსმენილი მქონდა. ეს, უეჭველად, ბრწყინვალე შესრულება იყო. ის არ ჰგავდა ადამიანს, რომელსაც დარწმუნება სჭირდება, რომ დაუკრას. მოგვიანებით, როდესაც სახლში მივდიოდით, ის ჩემკენ დაიხარა ეშმაკური ღიმილით და მითხრა: „იცი, არავინ უკრავს ამ *ჩაჰარ მეზრაბს* ჩემსავით. აბსოლუტურად არავინ. მაგრამ ვერ ვიტან მაშინ დაკვრას, როდესაც ხალხი მთხოვს. მე არ ვარ მუსიკოსი, ბაჰარის მსგავსად. მე მხოლოდ მაშინ ვუკრავ, როდესაც ეს მომწონს და ხალხს ვეუბნები, რომ არ შემაწუხონ“. მან განმიმარტა, მისი აზრით, სად იმყოფებოდა იგი სპარსი მუსიკოსების იერარქიაში და რომ უნდა გამეგო ეს, თუ მინდოდა ჩავწვდომოდი სპარსულ მუსიკალურ კულტურას.

ასევე, 1969 წელს, ვეწვიე სტეფან ბლუმს; იგი საველე სამუშაოს ატარებდა მეშჰედში, დიდ რელიგიურ ცენტრში, რომელიც არ იყო ცნობილი, როგორც მუსიკალური (Blum, 1972, 1975). სინამდვილეში, ტაძრის სიწმინდე აფერხებდა კლასიკური მუსიკალური კულტურის განვითარებას. მუსიკოსების აგენტის მეშვეობით ჩვენ საშუალება მოგვეცა შევხვედროდით შემსრულებელს და ჩაგვეწერა თარზე, ბარბითის მსგავს საკრავზე, რომელიც ფართოდაა გავრცელებული სპარსულ კლასიკურ, ფოლკლორულ და პოპულარულ მუსიკაში. დაკვრამდე მან თქვა: „მე თარის საუკეთესო შემსრულებელი ვარ“. ჩვენ, ალბათ, სკეპტიკური გამომეტყველება გვქონდა, ვინაიდან ირანში დიდი ხანი ვცხოვრობდით იმისთვის, რომ გვცოდნოდა სახელები, დავსწრებოდით ოფიციალურ კონცერტებს, მთავრობის ხელშეწყობით მიგვეღო გაკვეთილები საუკეთესო მუსიკოსებთან, მოგვესმინა ჩანაწერები და რადიო. „მე უდიდესი ვარ“, გაიმეორა მან (მომაგონა *დიდი ამერიკელი*). შემდეგ ოდნავ შეარბილა თავისი ტონი და წარმოთქვა თეირანში თარის ნამდვილად ცნობილი შემსრულებლის სახელი: „მე და შაჰნაზი“. მან განაგრძო ჩვენთვის დაკვრა. სამწუხაროდ, რბილად რომ ვთქვათ, ეს კაცი ნამდვილად არ იყო ექსპერტი; სინამდვილეში, შეიძლებოდა გეევარაუდა, რომ ის სულაც არ ცხოვრობდა თეირანში, შესაძლოა, მეშჰედშიც არ იყო მასზე დიდი მოთხოვნა. ის შორს იყო,

რბილად რომ ვთქვათ, იმისგან, რომ ყოფილიყო თარზე დიდი შემსრულებელი; მას სუსტი ტექნიკა და, როგორც ჩანდა, მწირი რეპერტუარი ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, სხვა ირანელები, რომლებიც ჩვენს შეხვედრაზე იყვნენ, არ დასცინოდნენ და არ უარყოფდნენ მას.

ეს გამოცდილება იყო ყველაზე გამორჩეული ირანში მიღებული გამოცდილებებიდან, როდესაც, მუსიკოსებს, როგორც ჩანს, სჭირდებოდათ, საკუთარი თავი დაეხასიათებინათ, როგორც ექსპერტები, როგორც „საუკეთესოები“, მათი, სხვა შემთხვევებში, თავაზიანი მანერის, მოკრძალებულობისა და ზრდილობის საპირისპიროდ. რა გაკვეთილია? მახსოვს, სხვათა შორის, ჯიჰად რასიმ მითხრა, რომ მის მშობლიურ ლიბანში, თუ ნამდვილად ვარსკვლავი იყავი, გაღიარებდნენ, თუ, უბრალოდ, ჩვეულებრივი მუსიკოსი – მაშინ რაღაც დაბალი კლასის წარმომადგენლის მსგავსი. ეს იყო ერთ-ერთი გზა, რითაც საზოგადოებამ მოარიგა ძველი ისლამური ეჭვი მუსიკის მიმართ და ხელოვნების მაღალი შეფასება. იმისათვის, რომ თავი კარგად იგრძნოს, მუსიკოსმა საკუთარი თავის სიდიადე უნდა დაინახოს, ხოლო მუსიკალური კულტურა რომ გაიგოს, მთავარია, ჩაწვდეს მის ურთიერთკავშირს საზოგადოებასთან.

ამგვარად, ირანულ საზოგადოებაში, ჩვეულებრივ, საკმაოდ ადვილი იყო დაგერწმუნებინა მუსიკის მოყვარული, შეეფასებინა მუსიკოსები, განსაკუთრებით, კონკრეტულ ინსტრუმენტზე შემსრულებლები; ისინი ადვილად გამოყოფდნენ ვარსკვლავებს, მყისვე აკავშირებდნენ ინსტრუმენტს მის საუკეთესო შემსრულებელთან: „გინდა მოუსმინო *სიტარს*? რა თქმა უნდა, ებადის *სიტარს*. იქნებ *ნეის*? შენ, რასაკვირველია, გულისხმობ კასაის *ნეის*“ (დაახლოებით, 1970). ამგვარად, როგორც ჩანს, მუსიკოსებისთვის მნიშვნელოვანია საკუთარი თავის, როგორც ვარსკვლავების აღქმა თვითპატივისცემის შენარჩუნების მიზნით. ჩვენი საკმაოდ კომპეტენტური *თარის* შემსრულებელი მეშჰედიდან, მწამს, რომ არ ცდილობდა ჩვენს მოტყუებას, როცა საკუთარ თავს თარზე დიდ შემსრულებელს უწოდებდა, იგი მხოლოდ გვეუბნებოდა, რომ ის ჩვენი ყურადღების ღირსი იყო.

ყურადღება რომ არ მიგვექცია ადამიანისთვის, ანალიტიკურად შეგვეხედა მისი განცხადებებისთვის და, უბრალოდ, გვევარაუდა, რომ ის იტყუებოდა, ან სულელი იყო, ანდა აღმაშფოთებულ პრეტენზიას აცხადებდა, ეს ინტერპრეტაცია გაგვისხლტებოდა ხელიდან. გარკვეული თვალსაზრისით, ჩვენი თარზე შემსრულებელი მოიქცა, როგორც ტიპური ირანელი; მან წარმოაჩინა თავისი, როგორც მუსიკოსის, როლი (Sakata, 1976). იდეა მამაკაცი მუსიკოსისა, როგორც საზოგადოებაში ანომალიური ადამიანისა, რომელსაც დასცინიან არანორამალური ქცევისთვის, მაგრამ შეუცვლელად თვლიან, გაანალიზებულია მერიამის მიერ (Merriam, 1964: 135-37; 1979). აქ გამოხატულია განსაკუთრებული ინტერესი *ზაირის* (კონგოს) ხალხის მამაკაცისადმი: „მუსიკოსობა – ერთადერთი გზაა, რომლის მეშვეობითაც მამაკაცს (*ბასონგეს)* შეუძლია თავი დააღწიოს თავის ძირითად დანიშნულებას, ატაროს „ჩვეულებრივი ცხოვრების“ მძიმე ტვირთი და იყოს მიჩნეული საზოგადოების სასარგებლო წევრად“ (Merriam, 1979: 22).

მაგრამ აქ საინტერესო შეუსაბამობაა. ეთნომუსიკოლოგია ყოველთვის არ აღიარებდა ინდივიდუალური მუსიკოსების კვლევის საჭიროებას – ამის საპირისპიროდ, მუსიკის ისტორიკოსები ყურადღებას ამახვილებდნენ ინდივიდების განსაკუთრებულ წვლილზე, კერძოდ დიდ ოსტატებზე, თუმცა, უმეტესწილად, მათი საზოგადოებების ყოველდღიურ ცხოვრებაში მუსიკისადმი ინტერესის გაუთვალისწინებლად. ეთნომუსიკოლოგები იწყებენ წინაპირობით, რომ ისინი იკვლევენ საზოგადოებათა მუსიკალურ კულტურას და ამიტომ მათ სურთ იცოდნენ, რა აერთიანებს ამ საზოგადოების წევრებს. აქედან გამომდინარეობს ძირითადი თვალსაზრისი, რომ ტრადიციული საზოგადოებები (ფოლკლორული საზოგადოებები, როგორც მათ ხშირად უწოდებდნენ), რომელსაც ისინი შეისწავლიან, არიან/იყვნენ პრინციპულად ერთვაროვანნი. მიუხედავად ამისა, საველე მუშაობისას ეთნომუსიკოლოგები, ასევე, მუდმივად პირისპირ ხვდებიან ინდი-

ვიდებს – მათ მასწავლებლებს ანუ „ინფორმატორებს“. ადრეულ პერიოდში ზოგიერთს, შეიძლებოდა, ძალიან ცოტა კონსულტანტი ჰყოლოდა; ზოგიერთს შეეძლო კულტურა ან ყველაფერი მისი მუსიკის შესახებ შეესწავლა ერთი ან რამდენიმე ადამიანისგან. მეთოდი ეფუძნებოდა პრაქტიკას, მაგრამ, ასევე, ჩემ მიერ აღნიშნულ ჰომოგენურობის პრინციპულ რწმენას, რომ სოფელში ყველას ეცოდინებოდა ყველა სიმღერა. ამგვარად, სფეროს უფრო ძველი ლიტერატურა ძალიან მცირე ინფორმაციას გვაწვდის მუსიკაში ინდივიდების შესახებ. მოვლენების მომდევნო, ძალიან მნიშვნელოვანი, უფრო გვიანდელი განვითარება საფუძვლიანადაა განხილული რასკინისა და რაისის მიერ (Ruskin & Rice, 2012).

იმისათვის, რომ ეთნომუსიკოლოგიის ეს ინტერესი მოსახლეობის დიდი ჯგუფების მუსიკისადმი, შეეთანხმებინათ ინდივიდუალური ხასიათისა და მრავალფეროვნების გაცნობიერებასთან, მართებული იქნებოდა, ეთნომუსიკოლოგებს ზოგიერთ კვლევაში სანიმუშო მუსიკოსებზეც გაემახვილებინათ ყურადღება. ზოგიერთი, შესაძლოა, ყოფილიყო გამოჩენილი, სხვები – უფრო საშუალო ან მისაღები, დაბოლოს, საზოგადოების ჩვეულებრივი წევრი, რომელიც მონაწილეობს მუსიკალურ ცხოვრებაში, მაგრამ არ შეიძლება კულტურაში მიღებული კრიტერიუმებით იწოდებოდეს ნამდვილ მუსიკოსად. ჰუმანისტურ სფეროში ეს უცნაურ მიზნად შეიძლება მოგვეჩვენოს. ჩვენ არ გვინდა გამოვიკვლიოთ მდარე მოცემულობა უბრალოდ იმისთვის, რომ სიმდარე დავამკვიდროთ. მაგრამ მუსიკალური კულტურა უამრავ ვარიაციას შეიცავს და ამიტომ, შესანიშნავის, განსაკუთრებულის გარდა, ვინც კომპოზიციასა თუ შესრულებაში წარმოაჩენს მუსიკალურ იდეალს, ჩვენ უნდა გავუგოთ ჩვეულებრივ, მაგრამ მუსიკალურად მისაღებ პიროვნებას: კომპოზიტორს, რომელიც, უბრალოდ, აკეთებს ამას აშშ-ს მუსიკალური დეპარტამენის კამპუსში და დროდადრო ასრულებს; ქამანჩაზე შემსრულებელს, რომელიც მოკრძალებულად უკრავს ჩრდილოეთ ირანში ქორწილებში; ადამიანს, ვინც ყიდულობს რამდენიმე CD-ს ან არ შეუძლია ისწავლოს სახლში დამოუკიდებლად ან რადიოს გარეშე, ორკესტრში მეშვიდე პულტის მევიოლინესა და Drum-ის (მომღერალთა ჯგუფი) წევრს, რომელიც ვერასდროს მოიპოვებს მესამე ადგილსაც კი ინდიელთა *პაუვაუს* კონკურსზე. სწორედ ამგვარი ხალხი შეადგენს მსოფლიოში მუსიკალური ცხოვრების რეალურ ძირითად სურათს, ხდიან მუსიკას კულტურულად და ჰუმანურად უნივერსალურს, აყალიბებენ კულტურისათვის მისაღებ ყოველდღიურ მუსიკალურ გამოცდილებას. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენ, ასევე, გვინდა ვიცოდეთ, განასხვავებს თუ არა საზოგადოება მკვეთრად, ცოტ-ცოტა ან, შესაძლოა, სულაც არა, სუკეთესოსა და ტიპურს.

არადასავლური საზოგადოებების ლიტერატურაში ცნობები ინდივიდუალური მუსიკოსების ცხოვრებისა და ღირსებების შესახებ დიდი ხანია არსებობს, მაგრამ ამ ტენდენციამ ახლა სწრაფად დაიწყო განვითარება. აზიის კლასიკურ ტრადიციებში აღწერილია იმ „დიდი“ ადამიანების ცხოვრება, ვინც, ჩვეულებრივ, წარსულში გმირული როლი შეასრულეს ინდურ მუსიკალურ მეცნიერებაში. დაგროვდა უამრავი ინფორმაცია (უმეტესად, ზეპირ ტრადიციაში) მე-18 და მე-19 საუკუნეების ზოგიერთი დიდი კომპოზიტორის ცხოვრების შესახებ, რაზედაც, შესაძლოა, ყველაზე კარგად მეტყველებს უდიდესი კომპოზიტორების: ტიაგარაჯას, დიკშიტარისა და სიამა შასტრის „სამეულისადმი“ მიძღვნილი სახოტბო ლიტერატურა.

ანთროპოლოგიაში ბიოგრაფიის გამოყენება – ფაქტობრივად, ინტერვიუების მეშვეობით შეკრებილი ავტობიოგრაფია, რომლებიც დადასტურებასა და რედაქტირებას მოითხოვს – საველე მეთოდის ძირითადი მიმართულებაა. საინტერესოა, რომ პრაქტიკა წარსულიდან მომდინარეობს, მე-19 საუკუნის ბოლოს ტექსტის შეკრების ლინგვისტური მეთოდიდან, როცა ინფორმატორს თხოვდნენ, მოეყოლა მისი ცხოვრების ისტორია. ადამიანის სრული ბიოგრაფია, რომელიც საზოგადოების წარმომადგენელია, უნდა შეიცავდეს გარკვეულ ინფორმაციას მუსიკის როლის შესახებ სუბიექტის ცხოვრება-

ში. შიგადაშიგ ეს ხდება, როგორიცაა *უინებაგოს*[1] ინდიელთა პოლ რადინის კლასიკურ (ავტო)ბიოგრაფიაში (Radin, 1963: 52-57). იგი პირველად 1920 წელს გამოიცა და მოგვითხრობს, როგორ უნდა შეისწავლო *პეიოტური* სიმღერები, ასევე, სიმღერისა და *პეიოტური* გამოცდილების სხვა ასპექტების ურთიერთქმედების შესახებ. საუკუნის შუა პერიოდში ფოლკმუსიკის სფეროს ცალკეული კომპოზიტორებისა და მომღერლების შესწავლა უფრო გახშირდა და იწერებოდა, კლასიკური მუსიკის ისტორიკოსების მიერ გამოყენებული რაკურსით (Glassie, Ives & Szwed, 1970; Ives, 1964).

მე-20 საუკუნის ბოლო მეოთხედში, მუსიკალურ კულტურაში არსებული მრავალფეროვნების გათვალისწინებით, ცალკეული მუსიკოსების შესწავლამ მნიშვნელოვანი როლი შეიძინა. რამდენიმე ცნობილი მაგალითი: უდავოდ, მე-20 საუკუნის არაბული მუსიკის ისტორიაში ყველაზე გამოჩენილი ფიგურის, უმმ კულთუმის ბიოგრაფია, შექმნილი დენიელსონის (Danielson, 1997) მიერ; ვეიტ ერლმენის (Erlmann, 1996) კვლევა სამხრეთ აფრიკული *ისიკატამიას*[2] მუსიკის შესახებ, სადაც აქცენტი გაკეთებულია მისი მთავარი გმირის, ჯოზეფ შაბალალას, ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე; გამოჩენილი მოცეკვავის ბალასარასვატის ბიოგრაფია, შექმნილი დუგლას ნაითის მიერ (Knight, 2010), სადაც კარნატული მუსიკალური კულტურა წარმოდგენილია გამოჩენილი ოჯახის პერსპექტივიდან; და შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვანი, როგორც პირველი შრომა, დევიდ მაკალესტერისა და შარლოტა ფრისბის მიერ შექმნილი, *ნავაჰოს* მომღერლის ფრენკ მიტჩელის ბიოგრაფია (რომელსაც ავტორის როლი მიანიჭეს – Mitchell, 1978).

რა თქმა უნდა, არსებობს უამრავი საშუალება, რითაც ცალკეულ ადამიანებს შეუძლიათ ნათელი მოჰფინონ საკუთარ კულტურას. ბიოგრაფია მხოლოდ ერთ-ერთია. მაგრამ სწორედ ამგვარი ბიოგრაფიები ართიანებენ ცალკეულ მუსიკოსებს საკუთარ კულტურასთან და ეხმარებიან შეიცნონ მუსიკალური კულტურა, როგორც მთლიანობა, როგორც მას ეთნომუსიკოლოგია განიხილავს. მაგრამ არა მხოლოდ მუსიკოსები: ეთნომუსიკოლოგიისთვის ძალიან საინტერესოა ერთი ადამიანის მიერ ერთ დღეში, ან მთელი ცხოვრების მანძილზე განცდილი მუსიკალური ფენომენის დიაპაზონი. მიუხედავად ამისა, მუსიკის წიაღში გასეირნების ყველა დეტალისთვის, ჩვენ ჯერ კიდევ გვჭირდება ერთგვარი *ულისე*.[3]

რასკინისა და რაისის მთავარი სტატია რამდენიმე ათეულ პუბლიკაციაზე დაყრდნობით მიუთითებს, რომ პიროვნების შესწავლამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში 1990 წლიდან. მეტწილად, ისინი შეისწავლებოდა, როგორც საზოგადოების ტიპური ინდივიდუმები, თავიანთ ეროვნულ კულტურულ ტრადიციებში გამოჩენილი არტისტები. გარდა ამისა, არსებობს კვლევები იმ ინდივიდების შესახებ, ვინც ცხოვრობენ სწრაფი კულტურული გარდაქმნების პროცესში მყოფ საზოგადოებაში, ვინც „ცდილობენ გაერკვენ ნგრევის მდგომარეობაში მყოფ სამყაროებში, შექმნან ახალი ინდივიდუალური იდენტობები და შეუერთდნენ განვითარებად ან თავიდან აღმოჩენილ სოციალურ ფორმაციებს“ (Ruskin & Rice, 2012: 299). თანამედროვე ეთნოგრაფიაში არსებობს კვლევები ნოვატორების, მთავარი ფიგურების შესახებ, ვინც განაპირობებს კულტურულ მდგრადობას, ასევე, ჩვეულებრივი თუ ტიპური პიროვნებებისა და ანონიმური აუდიტორიის წევრებისა თუ ხალხის შესახებ, ვისაც წარმოებასა და გავრცელებაში გარკვეული როლი აქვს (იქვე, 304). ბოლო ორ კატეგორიას შეადგენს მცირე რაოდენობის პუბლიკაციები. მე ვთვლი, რომ ეს ავტორები მართლები არიან, როდესაც აღნიშნავენ კონკრეტულად ცალკეული ინდივიდებისადმი მიძღვნილი

[1] სამხრეთ ამერიკის ინდიელთა ტომი (რედ.).

[2] სიმღერის სტილი სამხრეთ აფრიკის *ზულუს* ხალხში, ევროპული გაგებით აღნიშნავს უთანხლებო სიმღერას (რედ.).

[3] იგივე ოდისეა, ჰომეროსის პოემის გმირი (რედ.).

კვლევების გაზრდილ როლს, როგორც 1990 წლების მნიშვნელოვან მოვლენას,

შემოქმედებითი გზა

მე ვიტყოდი, რომ მნიშვნელოვანი განსხვავება მუსიკის ისტორიკოსებსა და ეთნომუსიკოლოგებს შორის ინდივიდებისადმი მათ დამოკიდებულებაშია. ისტორიკოსები ინდივიდებს შეისწავლიან იმიტომ, რომ ისინი გამოჩენილი ადამიანები არიან და ამოცანა, რომელსაც მკვლევრები თავიანთ თავს უყენებენ, „საკუთარი“ კომპოზიტორების ღირსებისა და მნიშვნელობის დამტკიცებაა. ეთნომუსიკოლოგები, ჩვეულებრივ, გიყვებიან პიროვნებებზე იმიტომ, რომ ისინი იძლევიან წარმოდგენას საზოგადოების საერთო ღირებულებებსა და მიღწევებზე, წარმოაჩენენ მთლიანობას. რა თქმა უნდა, აქ საზღვრები იკვეთება: უკვე ნახსენები ნაითისა თუ ერლმანის წიგნები ბალასარასვატისა და შაბალალას შესახებ, ბეთჰოვენისა და შუბერტის ტიპური ბიოგრაფიების მსგავსია. და პირიქით, პაულ ნეტლის *Beethoven Encyclopedia*[4] (P. Nettl, 1956), უმეტესწილად, მოგითხრობთ იმის შესახებ, თუ როგორაა დაკავშირებული ბეთჰოვენის ცხოვრება ვენის მუსიკალურ და სოციალურ ცხოვრებასთან და მაინც, განსხვავება საფუძვლიანია.

ამგვარად, რას გვეუბნება ცალკეული ინდივიდების შესწავლა, ზოგადად, საზოგადოების შესახებ? ეთნომუსიკოლოგებს შეუძლიათ დასვან ისეთი კითხვები, როგორიცაა: როგორი კომპოზიტორები არიან აქ? ჰგვანან თუ არა ისინი ერთმანეთს წარმოშობით, მომზადებითა და მიზნებით? არსებობენ თუ არა ტიპები? როგორია მათი ტიპური შემოქმედებითი გზა? როგორ ვრცელდება მათ მიერ შექმნილი მუსიკა მათივე სიცოცხლის განმავლობაში? ეს კითხვები აინტერესებს ნებისმიერ კულტურას, მათ შორის დასავლურ კლასიკურ მუსიკასაც. კომპოზიტორის სტილური ჩარჩოს დიაპაზონი ნებისმიერ საზოგადოებაში შეიძლება უნიკალური იყოს, მაგრამ მას, ასევე, კულტურის წარმმართველი პრინციპები განსაზღვრავს ზოგადი დამოკიდებულებით ისეთი ცნებებისადმი, როგორიცაა ხელოვნება, ინოვაცია და მუსიკოსი, როგორც შემოქმედი ან ხელოსანი; მნიშვნელოვანია ისეთი დეტალებიც, როგორიცაა მუსიკის მფარველობის სისტემა, საშემსრულებლო პრაქტიკა, მუსიკალური და საგამომცემლო ტექნოლოგიის მდგომარეობა. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს გზა იქნება ისტორიული მუსიკოლოგიის ძირითადი მიდგომების პარალელური: მუსიკოლოგიური ლიტერატურა სავსეა კომპოზიტორის მთელი შემოქმედების შესახებ კვლევებით, რომლებშიც ხაზგასმულია, თუ რა არის მასში ტიპური, როგორ იყო გავრცელებული კომპოზიტორის ცხოვრებაში და როგორი იყო მისი შემოქმედების საზღვრები. ეთნომუსიკოლოგიისადმი ინტერესი მოდის იმ ფაქტიდან, რომ ნებისმიერ ერთ კულტურაში კონკრეტული კომპოზიტორის შესწავლაზე კონცენტრირება ტიპებისა და მათი დიაპაზონის იდენტიფიცირების საშუალებას იძლევა.

საინტერესოა, შევხედოთ ევროპელი კომპოზიტორების მოღვაწეობას იმ პერსპექტივიდან, რომელიც უცხოური მუსიკალური კულტურის ყოვლისმომცველი აღწერისას შეიძლება გამოვიყენოთ. მუსიკოლოგიაში არსებული ცალკეული კომპოზიტორებისადმი მიძღვნილი ლიტერატურის უდიდესი რაოდენობის გათვალისწინებით, სასაცილოა მათი განზოგადების მცდელობა. მაგრამ არასერიოზული მცდელობაც კი შეიძლება სასარგებლო გახდეს. მუსიკის ისტორიკოსებმაც გარკვეული განზოგადება გააკეთეს. ადრეული ნიმუშია გუსტავ ბექინგის შრომა (Becking, 1928), რომელშიც მან მოახდინა კომპოზიტორების კლასიფიკაცია მათ მუსიკაში გამოხატული ინდივიდუალობის მიხედვით, რისთვისაც რიტმული ტიპოლოგია გამოიყენა. მისი კვლევის ობიექტი იყვნენ მოცარტი, ბეთჰოვენი და ბახი, მაგრამ ტიპოლოგია, სავარაუდოდ, მთელ ევროპულ მუსიკასთან იყო მისადაგებული. მიუხედავად იმისა, არის თუ არა მისი რიტმული ტიპოლოგია გამოყენებადი, იგი მაინც სასარგებლოა, ვინაიდან იმის ტირაჟირებას ახდენს,

[4] *ბეთჰოვენის ენციკლოპედია* (რედ.).

რაც ჩემი აზრით, დასავლეთის ხელოვნების მუსიკალური კულტურის საფუძველს წარმოადგენს მე-20 საუკუნეში – ესაა მოცარტისა (ღვთაებრივად შთაგონებული) და ბეთჰოვენის (შრომისმოყვარე და ძალიან ჰუმანური) ოპოზიცია. ეს მხოლოდ ყოვლისმომცველი, ფართო განზოგადების ნაირსახეობაა, რომელსაც ხალხი ხშირად აკეთებს არაევროპული მუსიკის შესახებ და შეგვიძლია ვნახოთ, თუ რამდენად მიამიტურად ჟღერს იგი ევროპულ კონტექსტთან მიმართებით. მაგრამ ერთი წამით მაინც, ნება მომეცით, ეთნომუსიკოლოგიას შევხედო საერთო პერსპექტივიდან, დასავლეთის მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში ზოგიერთი კომპოზიტორის საკომპოზიტორო ცხოვრების თვალსაზრისით.

ჩვენ ვუბრუნდებით მსგავსების ხარისხის გაზომვის სფეროს და ამიტომ ღრმად ჩავისუნთქოთ. რა შეიძლება ითქვას სტილის მრავალფეროვნებასა და ცვალებადობაზე, მუსიკალური სტილის თანმიმდევრულობის საპირისპიროდ? უნდა ვთქვათ, რომ იოზეფ ჰაიდნი, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი და რიჰარდ ვაგნერი მნიშვნელოვნად შეიცვალნენ თავინთი შემოქმედებითი გზის განმავლობაში. თითქმის მათმა თანამედროვეებმა – მოცარტმა, შუბერტმა და ბრამსმა ეს ნაკლები ხარისხით გააკეთეს, რაც, შესაძლოა, შუბერტისა და მოცარტის შემთხვევაში მათი ხანმოკლე ცხოვრებით აიხსნას. ამ კომპოზიტორთა უმეტესობის შემოქმედებაში ნაწარმოებების მრავალფეროვნება მნიშვნელოვნად აღემატება ზოგიერთი სხვა შემოქმედისას, რომლებიც, ამგვარად, გაინიხილებიან, როგორც ნაკლები ხელოვანები. ვაგნერისა და ვერდის გამოკლებით, სპეციალიზაციის[5] მაღალი დონე არ გაძლევთ „დიდი ოსტატის“ სტატუსს და მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების გამოჩენილ ფიგურათა უმეტესობა ცდიდა საკუთარ თავს ოპერაში, სიმღერაში, სიმფონიაში, კამერულ და საკლავირო მუსიკაში. მართლაც, მსგავსი მრავალფეროვნება მე-18 საუკუნის დასასრულიდან, საკომპოზიტორო მოღვაწეობის მოდელის ნაწილია.

ორი სხვა მოდელი: ზოგიერთი კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზა კონტრასტულ სტილურ პერიოდებად იყოფა. ბეთჰოვენის ადრინდელი, შუა და გვიანი პერიოდის ნაწარმოებები ადვილად განსასხვავებელია ერთმანეთისგან. იგივე ეხება მოცარტსაც, რომლის მუსიკალური პერსონა არ შეიცავდა მსგავს მოულოდნელ გარდატეხებს. მაგრამ ორივე შემთხვევაში სახეზეა ცვლილებები მუსიკალურ სტილში. ეს, მართლაც, მოსალოდნელია ევროპელი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში: ე.წ. ადრეული ნამუშევრები განსხვავებულად ფასდება, ვიდრე მოწიფული პერიოდისა. ცხადია, თქვენ იტყვით. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ქცევა სხვა საზოგადოებაში არაა მიღებული. გარდა ამისა, ბევრ დასავლელ კომპოზიტორთან შემოქმედებითი გზის დასასრულისთვის იკვეთება წარსულის მუსიკალურ პრინციპებთან დაბრუნების ტენდენცია. ეს, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს მათი სწავლის ადრეულ წლებს, ანდა წინამორბედებს, ვისთანაც მათ, როგორღაც, საკუთარი თავის იდენტიფიცირება უნდათ. ამრიგად, ბრამსის IV სიმფონიის პასაკალია, მე-17-18 საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული ფორმა, წარმოადგენს არა ამ ადრეული პერიოდის მიბაძვას, არამედ მუსიკისადმი საკუთარი მიდგომის წარსულთან შეთავსების ხერხს; ბეთჰოვენიც და მოცარტიც შემოქმედების გვიან პერიოდში მეტად გადაიხარნენ კონტრაპუნქტული სტილისკენ, რაც, გარკვეულწილად, ბაროკოს ეპოქის რემინისცენციაა.

არ ვიცი, რამდენად შეუძლია მუსიკის ისტორიაში გარკვეულ მკითხველს მაპატიოს დასავლეთის კომპოზიტორების ამგვარი სწრაფი მიმოხილვა ეთნომუსიკოლოგიის სტილში, მაგრამ ეს დაგვეხმარება ზოგიერთი დასკვნის გაკეთებაში იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვამს კომპოზიტორებს მათი საზოგადოება. ამგვარად, ევროპისა და ამერიკის მუსიკის მოყვარულები ელოდებიან, რომ მათი კომპოზიტორები შეცვლიან მუსიკალურ სტილს; ისინი თვლიან, რომ კონკრეტული კომპოზიტორის ზოგიერთი

[5] იგულისხმება ერთ ჟანრში მოღვაწეობა (რედ.).

ნაწარმოები უმაღლესი ხარისხისაა; ისინი კმაყოფილებას გამოხატავენ ინოვაციების მიმართ (რაც უფრო მეტია, მით უკეთესია), მაგრამ, ასევე, ცხოვრების ბოლოს ადრეული გავლენების დემონსტრირების ტენდენციის მიმართაც. მათ შეგნებული აქვთ, რომ შემოქმედება იყოფა პერიოდებად, რომ მკვეთრი ცვლილებები სტილში ემთხვევა საცხოვრებელი ადგილის ან მდგომარეობის ცვლილებებს, რითაც ხაზგასმულია შეხედულება იმის შესახებ, რომ მუსიკოსი, ნაწილობრივ, კონკრეტული სოციალური და პოლიტიკური გარემოს გავლენით ქმნის. ისინი ელოდებიან, რომ მუსიკოსები გამოავლენენ საკუთარი მასწავლებლების გაკვეთილებიდან მიღებულ ცოდნას, მაგრამ, ასევე, დაშორდებიან მას. ცვლილების, განვითარებისა და ამასთან ერთმიმართულებიან პროგრესსა და წრიულობას შორის დაძაბულობის მოლოდინი უეჭველია. შესაბამისად, არის მოლოდინი, რომ კომპოზიტორმა შეიძლება გადაინაცვლოს ემოციურიდან უფრო ინტელექტუალური ფოკუსისკენ. ეს ზედაპირული შენიშვნები ზოგიერთი ჩემი საყვარელი კომპოზიტორის შესახებ მომყავს არა როგორც მონაცემები, ანდა დასკვნები, არამედ, მხოლოდ იმისათვის, რომ შემოგთავაზოთ: მთლიანობაში, მათი მუსიკალური ცხოვრების მოვლენებზე დაკვირვება და ის, თუ როგორ ხდება მათი ინტერპრეტაცია მოგვიანებით, ანუ დღეს, შეიძლება დაგვეხმაროს ჩვენი მუსიკალური კულტურის „კონცეპტუალური“ სექტორის მნიშვნელოვანების წევდომაში. მიუხედავად იმისა, აღწერს ეს ნამდვილად კულტურას თუ არა, ესაა გზა, რომელშიც, როგორც ჩანს, ბევრი დასავლელი მუსიკოსი და მუსიკის მოყვარული ხედავს კომპოზიტორის როლს თავის საკუთარ კლასიკურ სისტემაში.

მუსიკოსის ტიპური ცხოვრება? აქ არაა ბიოგრაფიული მონაცემებისა და არაევროპული კულტურების ინტერპრეტაციის ისეთივე მრავალფეროვნება, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა იძლევა ზოგიერთ მასალას, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია გარკვეული განზოგადება. ნებისმიერ კულტურაში და, სულ ცოტა, ზოგიერთ არაევროპულ კულტურულ ჯგუფში, რომლებიც იზიარებენ ღირებულებებს, ეკოლოგიასა და ტექნოლოგიას, არის ბიოგრაფიისა და აღქმის ზოგიერთი ტიპური ნიმუში. ადამიანი ცვლილებების შუამავალი და მიმღებია. რიჩარდ უატერმანმა (Waterman, 1956) აღმოაჩინა, რომ *ირკალას*[6] მოსახლეობა მუსიკას იყენებდა საკუთარი კულტურის შესაცნობად. სასულიერო მუსიკის რეპერტუარი თანდათანობით ისწავლებოდა და ზოგიერთ ნაწარმოებს სწავლობდნენ მხოლოდ ასაკოვანი კაცები და ქალები, ვინც ყველაზე მეტი იცოდა. აქ, როგორც ჩანს, საქმე გვაქვს არა კომპოზიტორებთან, როგორც ამას დასავლეთის კულტურა გაიგებდა, არამედ შემსრულებლებთან და მომხმარებლებთან. მსგავსი მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხილოთ ცვლილება *ბლექფუტის* კულტურის ცალკეული ადამიანის ცხოვრებაში. ის გადადიოდა თემის ერთი ასაკობრივი ჯგუფიდან მეორეში, რომლის წევრთა საქმიანობა მოიცავდა წეს-ჩვეულებებსა და მუსიკას (Ewers, 1958: 104-5; Lowie, 1916). ასაკის მომატებასთან ერთად, იგი თანდათან ეცნობოდა ახალ ჯგუფებს, სწავლობდა მათ სიმღერებსა და ცეკვებს. ამრიგად, უხუცესმა იცოდა ყველაზე მეტი მუსიკალური ნიმუში, სწავლობდა თანდათანობით, მეტ-ნაკლებად ოთხ-ხუთწლიანი ინტერვალით. დაბლობის ინდიელთა და მათ გარშემო მყოფი ტომების სამყაროს ხედვა მსგავს პრინციპს – სიმღერების თანდათანობით შესწავლას – ითვალისწინებდა. ე.წ. მკურნალ მამაკაცს ან ქალს ექნებოდა ზმანებები მის მფარველ სულზე, ყოველ ჯერზე სულ უფრო მეტს და მეტს ისწავლიდა ზებუნებრივთან ურთიერთობის შესახებ, მათ შორის, სიმღერების ჩათვლითაც.

ეს ტრადიციული სურათია. დღეისთვის ახალი მასალის თანდათანობითი შესწავლის ტენდენცია წარმოადგენს მოდელს, რომელიც, ერთდროულად, საფუძვლად ედო და ცვლიდა კიდეც იმ *ბლექფუტელი* მომღერლის შემოქმედებით ცხოვრებას, ვისთანაც მე ვმუშაობდი. დაახლოებით 1915 წელს დაბადებული, ეს მამაკაცი დასავლეთის მუსი-

[6] ავსტრალიის ჩრდილოეთის ერთ-ერთი რეგიონის მკვიდრი მოსახლეობა (რედ.).

კას პირველად რეზერვაციაში, თავის სკოლაში, გაეცნო. იგი სწავლობდა დაკვრას ვალტორნაზე, მაგრამ, ასევე, – ზოგჯერ ფარულად – ტრადიციულ სიმღერებს. ახალგაზრდობაში მან ხელი მოჰკიდა *პაუვაუს* ტომების საზიარო თანამედროვე რეპერტუარს, რომელიც შედგებოდა, ძირითადად, სოციალური საცეკვაო სიმღერებისგან სიტყვების გარეშე. მოგვიანებით ის, ასევე, თანდათანობით დაინტერესდა *ბლექფუტის* უძველესი ტრადიციული მუსიკით, სწავლობდა მას ხანდაზმული ადამიანებისგან, რომელთაც იცოდნენ, მაგრამ იშვიათად ასრულებდნენ სიმღერებს. ამ თანმიმდევრობას განსაკუთრებული მიზეზები აქვს: მესამე ეტაპი დაემთხვა მომღერლის მამობილის, ტომის პატივცემული ბელადის, გარდაცვალებას. მაგრამ მოდელი, ასევე, ტიპური შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვინაიდან ყველაზე სასულიერო მუსიკა, დიდი ხნის მანძილზე, ტომების უხუცესების სფერო იყო. ამ თვალსაზრისით, ჩემი კონსულტანტი, მიუხედავად იმისა, რომ იცნობდა მანამდე უცნობ მუსიკას, ისეთს, როგორიც იყო ე.წ. ტომთაშორისი და *პაუვაუ* სიმღერები და თეთრკანიანების მუსიკა, როგორც ჩანს, ტრადიციულ სქემას მისდევდა. მაგრამ იმ თვალსაზრისით, რომ დაკარგა ინტერესი ერთი მუსიკალური რეპერტუარისადმი, ვინაიდან ისწავლა ახალი, ის, შესაძლოა, არც ფიქრობდა მთლიანი მუსიკალური სისტემის თანდათანობით და ერთიანად შესწავლას. ნებისმიერ შემთხვევაში, მუსიკალურ ცხოვრებაში ტიპური მოდელის ცნება შეიძლება აღმოვაჩინოთ, როგორც მცირე ტომის ჩვეულებრივ მომღერლებს შორის, ისე დასავლეთის მუსიკის დიდოსტატ კომპოზიტორებთან.

ტიპური შემოქმედებითი გზის ძიებას მივყავართ, ასევე, იმ სტუდენტებთან, ვინც ინდოეთში მუსიკას სწავლობს. მათ სურთ მუსიკოსების როლი დაინახონ თავიანთი *გჰარანას*[7], ანუ საშემსრულებლო სკოლის, კონტექსტში, როგორც აღწერილია ნიუმანის (Neuman, 1980), სილვერის (Silver, 1976), კიპენის (Kippen, 1988), ბარცისა და კულის (Barz & Cooley, 2008: 125-40) შრომებში. დენიელ ნიუმანის შრომაში გამოკვლეულია მუსლიმ და ინდუს მუსიკოსებს შორის ურთიერთკავშირი, ასევე, გაანალიზებულია ამ მუსიკოსების მოღვაწეობაში ყოვლისმომცველი All-India Radio-ს როლი. ბრაიან სილვერი იკვლევს ერთი ჩრდილოეთ ინდური *გჰარანას* ექვსი მუსიკოსის ცხოვრებას, როგორ მიაღწიეს მათ *უსტადის,* ანუ ოსტატი-მუსიკოსის სტატუსს: „საჭირო მუსიკალური უნარების სრულყოფის, ზოგიერთი კულტურული ატრიბუტიკისა და *უსტადის,* როგორც სოციალური ტიპისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა მდგომარეობის თავის თავზე აღებით“ (Silver, 1976: 29). მისი გამოკვლევიდან ნათელია, რომ მე-20 საუკუნის განმავლობაში პოლიტიკურმა ცვლილებებმა ინდოეთში გავლენა მოახდინეს იმაზე, თუ როგორ შეიძლებოდა მუსიკოსი გამხდარიყო *უსტადი*. სამი ძმიდან ორმა უფროსმა ძმამ შეასრულა ზოგიერთი ტრადიციული მოთხოვნა, მაშინ, როდესაც უმცროსმა, რომელიც ინდოეთის დამოუკიდებლობის გარდამავალ პერიოდში გაიზარდა, ეს სხვა ხერხებით, მუსიკალური სისტემის მზარდი მოდერნიზაციით მოახერხა.

სასიმღერო ანაბეჭდის ძიება

ბიოგრაფიისა და ავტობიოგრაფიის გარდა, ეთნომუსიკოლოგებს, ასევე, აინტერესებთ (მაგრამ ჯერ კიდევ არასაკმარისად) ერთი ადამიანის მუსიკალური აქტივობა, მთელი ცხოვრების, ან ერთი დღის მანძილზე. საოცარია, რომ ეს ხშირად არ ხდება კვლევის ფოკუსში, თუმცა საბოლოოდ ბევრი ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა, ფაქტობრივად, ეყრდნობა ცალკეულ პიროვნებათა შესრულებასა და გამონათქვამებს, როცა ისინი მხოლოდ საუბრობენ თავიანთ კულტურაზე. მაშინ, როდესაც ბახისა და მალერის, ან ტიაგარაჯასა და რავი შანკარის[8] მუსიკალური მოღვაწეობის აღსაწერად

[7] სოციალური ორგანიზაციის სისტემა, რომელიც ინდურ მუსიკაში აერთიანებს მუსიკოსებს ან მოცეკვავეებს განსაკუთრებული წარმომავლობის, მუსიკალური სკოლის ან სტილის მეშვეობით (რედ.).

[8] ინდოეთის სულიერი ლიდერი (რედ.).

უდიდესი ძალისხმევა დაიხარჯა, ჩვენ თითქმის არ ვიცით, როგორი შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი ადამიანის საერთო, შემოქმედებითი, ან პასიური მუსიკალური გამოცდილება. ბევრი რამ იცით თქვენ, ძვირფასო მკითხველო, საკუთარი მუსიკალური ცოდნის შესახებ, იმის შესახებ, რამდენი სიმღერა გისწავლიათ და შეგიძლიათ იმღეროთ და რა რაოდენობის მუსიკა მოგისმენიათ იმისთვის, რომ გესწავლათ და გამოგეცნოთ იგი? ეთნომუსიკოლოგებმა თავის თავზე უნდა აიღონ იმის აღმოჩენა, რასაც მუსიკის „პასიურ“ რეპერტუარს ვეძახით, მუსიკისა, რომელიც ვიცით და ვცნობთ. უკვე იყო ინდივიდის სრული აქტიური რეპერტუარის დადგენის მცდელობები, მაგალითად, მომღერალ სელმა ნილსენის სრული რეპერტუარის კოლექცია, შექმნილი შიორინგის (Schiorring, 1956) მიერ. საკამათო არაა, რომ ბევრი შემგროვებლური პროექტი არსებობს, ასეთი დეტალური მონაცემების გარეშე. ნება მომეცით, გიამბოთ ერთი პირადი გამოცდილების შესახებ.

„მიმღერე ყველა სიმღერა, რაც იცი“, – ვთხოვე ერთ *ბლექფუტელ* მომღერალს. მისთვის ჩემი თხოვნა მოულოდნელი იყო, მაგრამ დამთანხმდა, რომ ეცდებოდა. მან ოცი სიმღერა იმღერა, ერთი მეორის მიყოლებით, განსაკუთრებული თანმიმდევრობის გარეშე. იგი თითოეულს ფუნქციის ან გამოყენების თავისებურების მიხედვით ახასიათებდა და ხშირად აღნიშნავდა, მოსწონდა თუ არა სიმღერა, სად ისწავლა და იყო თუ არა იგი „*ბლექფუტელი* ხალხის“, როგორც მან თქვა, განსაკუთრებით საყვარელი სიმღერა. არ ვიცი, რა პრინციპით ასრულებდა იგი ერთი სიმღერის შემდეგ მეორეს, მაგრამ თანმიმდევრობა არ იყო არც სისტემატური, არც განსაზღვრული მისი გამოყენების, მასთან ასოცირებული წეს-ჩვეულებებისა თუ ცეკვების მიხედვით. ამ ოცის შემდეგ მას უნდა შეესვენა და თანდათანობით ეფიქრა ახალ სიმღერებზე; ცოტა ხანში მან რამდენიმეჯერ მოსინჯა, მაგრამ შემდეგ ფიქრისთვის ბოდიში მოიხადა და დამპირდა, რომ მეორე დღეს განაგრძობდა. შემდეგ ჯერზე იყო უფრო სწრაფად შესრულებული სიმღერების ხანმოკლე თანმიმდევრობა, რომელსაც კვლავ მოჰყვა ახალი მასალის მოსინჯვა. რამდენჯერმე იყო განმეორებაც და მან დაადასტურა ეს. ამ ურთიერთობის ხუთი დღის განმავლობაში მე ჩავწერე დაახლოებით სამოცი სიმღერა და მან გადაწყვიტა, რომ შეასრულა თითქმის ყველა სიმღერა, რაც კი იმ დროისთვის იცოდა. მაგრამ მან აღიარა, რომ დაავიწყდა სიმღერები, რომლებიც ადრე იცოდა და ვარაუდობდა, რომ დროდადრო ახალ სიმღერებს ისწავლიდა. იმას, რაც *ბლექფუტელ* მომღერალში აღმოვაჩინე, შეიძლება მისი „სასიმღერო ანაბეჭდი“ (songprint) ეწოდოს.

ახლა აზრი აქვს ვიკითხოთ, *ბლექფუტის* ტომის სხვა წევრებს თუ ახსოვთ ასეთი დიდი რეპერტუარი. მე არ მაქვს პირდაპირი ინფორმაცია, მაგრამ ბევრად უფრო ადრე და მსგავსი მიზნის გარეშე, მქონდა ასეთივე, თუმცა ნაკლებად პირდაპირი, მცდელობა, *არაპაჰოს* მომღერლისგან შემეგროვებინა ყველა სიმღერა, რომელიც მან იცოდა. ეს იყო თავის ტომში ძალიან კომპეტენტური მამაკაცი, რომელსაც მუსიკის სპეციალისტად არ თვლიდნენ. მიუხდავად იმისა, რომ ამ მომღერალს სრულიად განსხვავებულ სფეროში ჰქონდა მუსიკალური ცოდნა, – ძირითადად, *პეიოტის* სიმღერებზე იყო კონცენტრირებული, – საერთო რაოდენობა, მსგავსად *ბლექფუტისა*, აქაც სამოცის ფარგლებში იყო. უცნაურია, რომ ეს რაოდენობა, ასევე, ემთხვევა იშის, *იაჰის* უკანასკნელი წარმომადგენლის, რეპერტუარს, რომელიც, ასევე, სავარაუდოდ, კროებერისა და უატერმანისთვის (Nettl, 1965) მღეროდა ყველა სიმღერას, რაც ახსოვდა და ეს, უსათუოდ, დამთხვევაა – *შოშონის*[9] ქალების რეპერტუარსაც, რაც დეტალურადაა აღწერილი და შესწავლილი ჯუდით ვანდერის შრომაში (Vander, 1988). მან შემოიღო ტერმინი „სასიმღერო ანაბეჭდი“, რათა აღენიშნა ერთი ადამიანის მთლიანი რეპერტუარი ან მუსიკალური გამოცდილება და შეეხსენებინა, რომ ყოველი ინდივიდი უნიკალურია. ვანდერის *სასიმღერო ანაბეჭდებში* დეტალურადაა აღწერილი *შოშონის* ტომის ხუთი ქალის

[9] ჩრდილო-ამერიკელ ინდიელთა ტომი (რედ.).

ბიოგრაფია და რეპერტუარი, თუმცა არ ამტკიცებს, რომ ისინი „სრულია“ და ყოველ სიმღერასთან აღნიშნულია, რომ მომღერლებმა მოცემული სიმღერა შეასრულეს, თუ იცოდნენ, მაგრამ არ იმღერეს; წიგნში, ასევე, მოცემულია შედარებები. ეს უჩვეულო გამოკვლევა ბევრს გვეუბნება *შოშონის* ტომის ქალთა ინდივიდუალურ და, ზოგადად, ამ ხალხის რეპერტუარს შორის ურთიერთკავშირზე.

როგორია ჩვეულებრივი ადამიანის „სასიმღერო ანაბეჭდი“? ავიღოთ ჩემი არც თუ ისე ინფორმირებული ვარაუდები მეგობრის შესახებ, რომელიც ჩენაის რაიონში – მაილაპურში[10] კარნატული მუსიკის მოყვარულია. მან შეიძლება იცოდეს ბევრი *კრიტი*[11] და რაგა, შეეძლოს მათი გამოცნობა, წაღიღინება, ტალას[12] ჩვენება მუხლებზე ხელის დარტყმით. მას შეიძლება მყარი მოსაზრებები ჰქონდეს სხვადასხვა სახის ცვლილების შესახებ მუსიკალურ ჟღერადობაში, ცხოვრებაზე, მფარველობაზე (L'Armand & L'Armand, 1978); მას, შეიძლება, ზომიერი სიმპათია ჰქონდეს ინდური კინომუსიკისადმი. დასავლური მუსიკა მისთვის ბუნდოვანი კონცეფციაა და შეუძლია იგი დააკავშიროს საკუთარ გამოცდილებასთან, მუსიკის გარშემო არსებულ მითებთან პარალელების მეშვეობით; ადამიანი, რომელიც ჩემგან მოცარტის შესახებ ტიპური ისტორიების მოსმენის შემდეგ, წამოიძახებდა: „ის შენი ტიაგარაჯაა“, მეტყოდა, რომ მისთვის დასავლურ და ინდურ მუსიკას მნიშვნელოვანი საერთო თვისებები გააჩნდა, რომ მას ესმოდა მუსიკოსის შემოქმედებითი გზის აღნიშვნის მნიშვნელობა, რომ მას სჯეროდა ღვთიური ჩარევის, რომ აქ იყო ისეთი რამ, რასაც გენია ეწოდება, რომ აღნიშნულ ერთ ფიგურას შეეძლო შეექმნა წარმოდგენა მუსიკალური კულტურის ღირებულებებსა და შინაარსზე. „ტიაგარაჯა“ და ყველაფერი, რაც ამ სახელის ქვეშ იგულისხმებოდა, მისი „სასიმღერო ანაბეჭდის“ მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო.

რა თქმა უნდა, ერთი ადამიანის მეშვეობით კულტურის შესწავლა შესაძლებელია, ვფიქრობ, უფრო მეტად, ვიდრე მაშინ, როცა საზოგადოებას მრავალჯერადი ინდივიდუალური პერსპექტივიდან უყურებ. ეს დიდადაა დამოკიდებული ურთიერთკავშირზე ამ ადამიანსა და სველე მუშაკს შორის და ყველა შემთხვევაში, ეს განსაკუთრებული ურთიერთკავშირია. მეცნიერი, ვინც განსაკუთრებული გულისხმიერებით მოეკიდა და ნათელი მოჰფინა ამ საკითხებს, გახლავთ ქეროლ ბაბირაცკი. მან მომღერლისა და მოცეკვავის, სუნდარი დევის შესახებ კვლევაში გაანალიზა კავშირი ცხოვრებისეული ისტორიის თხრობას, შესრულებაზე დაკვირვებას, მსჯელობასა და ინდივიდუალურ ინტერპრეტაციას შორის. იგი მომღერალს ახასიათებს შემდეგი ციტატით, რომელიც შუქს ჰფენს ამ ტიპის სველე მუშაობის სირთულეს: „სუნდარი დევის თხრობისა და შესრულების ღრმა მრავალენოვნება – ენების, ჟანრების, მოდელების, მეტაფორებისა და ანარეკლების კალეიდოსკოპი – და მისი ცხოვრების დრამატული შემთხვევები აირეკლავს ... უამრავ პოზიციას, როლსა და კავშირს“ (Babiracki, 2008: 2; [1997]; ხელმეორე გამოცემა: Barz & Cooley. 2008). იგი აგრძელებს: „მაგრამ სუნდარი დაახლოებით ოცდასამი წლის განმავლობაში იყო ჩემი მეგობარი და ამ ხნის განმავლობაში არასდროს დამინახავს მასში ფრაგმენტული ან კონფლიქტური ადამიანი“. იმავეს ამბობენ სიმსი და კაუშკანი (Simms & Kauskkani, 2012) გამოჩენილ სპარს მუსიკოსთან – კიანისთან ინტერვიუების, მუსიკალური ანალიზისა და პირადი ურთიერთკავშირის საფუძველზე. თუმცა მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როგორც წესი, „ინფორმატორებს“ ნაკლებად სცემდნენ პატივს და გამოხატავდნენ მათდამი აღფრთოვანებას. პატვისცემისა და მოწიწების აურა ჩვენი მასწავლებლებისადმი ჩვენს სფეროში 21-ე საუკუნეში იკვეთება.

---

[10] ჩენაი (ყოფილი მადრასი), სამხრეთ ინდოეთის ერთ-ერთი შტატის დედაქალაქი. მაილაპური სოფელია ჩენაის რაიონში. (რედ.)

[11] იხმარება, როგორც *კრიტი*, ისე *კრიტისი* – კარნატული მუსიკის ერთ-ერთი ცენტრალური ჟანრი (რედ.).

[12] ინდური კლასიკური მუსიკის მეტრი (რედ.).

როგორც რასკინისა და რაისის შრომა წარმოგვიდგენს. საყოველთაოდ აღიარებულია, როგორც ინდივიდისა და მისი მუსიკალური კულტურის ურთიერთკავშირი, ასევე ის, თუ როგორ შეგვიძლია ჩავწვდეთ მუსიკალური კულტურის არსს სხვადასხვა ტიპის „მაკროსა“ და „მიკროს“ შესწავლით. მართალია, 2012 წლისთვს გამოჩენილი მუსიკოსების შესახებ ბევრი გამოკვლევა ჩაატარეს ეთნომუსიკოლოგებმა, მაგრამ, როგორც ადრე აღვნიშნე, ჩვეულებრივი მუსიკოსის ან საშუალო ადამიანის მუსიკალური ცხოვრება და გამოცდილება ნაკლებადაა ცნობილი. მკითხველს შეუძლია წარმოიდგინოს ამ ტიპის ინფორმაციის პოტენციური ღირებულება, თუ წარმოიდგენს ორ ფიქტიურ პატარა საზოგადოებას, სადაც თითოეულის მთელი რეპერტუარი ხუთასი სიმღერისგან შედგება. ერთში ყველა ზრდასრულმა იცის და შეუძლია ყველა სიმღერის შესრულება მაშინ, როდესაც მეორეში არავინ იცის ოცდახუთზე მეტი სიმღერა; ანდა ერთში ზრდასრულები ავრცელებენ რეპერტუარს, მაშინ, როდესაც მეორეში მამაკაცთა და ქალთა რეპერტუარი მკაცრადაა გამიჯნული. უბრალოდ, გასაოცარია, რამდენად განსხვავებული უნდა იყოს ამ ორი სოფლის ინდივიდების გამოცდილება. იმის გაგება, როგორია ადამიანის მუსიკალური ჩართულობა და რამდენად განსხვავებულია მუსიკალური ცხოვრება ნებისმიერ საზოგადოებაში, ეთნომუსიკოლოგიისთვის მნიშვნელოვან გამოწვევას წარმოადგენს.

14

ამას თქვენ საველე კვლევას ეძახით?
„ველის“ ახალი განმარტება

ეთნომუსიკოლოგია „სახლში“

ჩემი სტუდენტობისას ველზე მომუშავე ეთნომუსიკოლოგი წარმოგვედგინა, როგორც ადამიანი, რომელიც მუშაობს იზოლირებულ სოფელში, ცხოვრობს საკმაოდ ხელმოკლედ, იძულებულია დაკმაყოფილდეს ერთფეროვანი საკვებით, რომელსაც სოფლის მცხოვრებლებთან იყოფს, იოლად გავიდეს გამდინარე წყლის გარეშე (შიდა წყალგაყვანილობაზე რომ არაფერი ვთქვათ), ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში ჟესტებით იურთიერთოს და იყოს, ალბათ, პირველი გარეშე დამკვირვებელი, ვინც ამ თემის პირისპირ აღმოჩნდა. ვიცოდით, რომ, ჩვეულებრივ, ეს გაზვიადება იყო და რომ ყველაზე იზოლირებულ ადგილებშიც კი ყოველთვის, საბედნიეროდ თუ საუბედუროდ, პირველები მისიონერები ადგამდნენ ფეხს და ეხმარებოდნენ კიდევაც ადგილობრივებს. თუმცა პირველობა მუსიკისადმი, ნებისმიერი მუსიკისადმი ყურადღების მიქცევის თვალსაზრისით, ვფიქრობდით, რომ, სავარაუდოდ, ჩვენი მოვალეობა იყო და გაოგნებულები ვიგებდით, რომ ჯორჯ ჰერცოგი ლიბერიაში მცირე ტომობრივ ომს შეესწრო, ბარტოკი კი იძულებული იყო თან ეთრია ცილინდრული მოწყობილობა და დისკის მჭრელი იმ სოფლებში, სადაც არ იყო ელექტროობა, სესილ შარპი სიმღერებს იწერდა ისე, როგორც მათ *აპალაჩების* ქოხებში მღეროდნენ, არნოლდ ბეიკი სოფლური მუსიკის ჩასაწერად და გადასაღებად ინდოეთის მტვრიან გზებზე, სოფლიდან სოფელში ძველისძველი ჯაბახანით მოგზაურობდა. რეალურად, ეს ადამიანები არ დატანჯულან ათასი ჯურის განსხვავებულობასთან შეხვედრით ზუსტად იმგვარად, როგორც ეს ბრონისლავ მალინოვსკიმ (Malinowski. 1967) ან ჰორტენს პაუდერმეიკერმა (Powdermaker, 1967) ანდა ნაიჯელ ბარლიმ (Barley, 1983) აღწერეს. რა თქმა უნდა, ადრეული პერიოდის ზოგიერთი გამორჩეული საველე კვლევა საკმაოდ კომფორტულ პირობებში ჩატარდა: კარლ შტუმპფმა *ბელა კულას* სიმღერები იმ მომღერებლებისგან შეკრიბა, რომლებიც ავეჯით გაწყობილ ოთახებს ქირაობდნენ ჰალეში, გერმანიაში. იშის, სავარაუდოდ, უადრესი სიმღერები ა. ლ. კროებერმა და თ. თ. უოტერმანმა ბერკლიში, ანთროპოლოგიურ მუზეუმში ჩაწერეს. კიდით-კიდემდე გადაჭიმული რუსეთის იმპერიის ეთნიკური ჯგუფების სიმღერები რობერტ ლახმა ცილინდრებზე პირველი მსოფლიო ომის დროს ჩაწერა ვენაში, მისი სახლის ახლოს მდებარე სამხედრო ტყვეთა ავსტრიულ ბანაკებში. თუმცა საველე კვლევის სირთულეები არ დასრულებულა, რასაც მოწმობს ენტონი სიგერის მონაყოლი (Seeger, 1988) 1970-იან წლებში ამაზონის *სუიას*[1] ხალხთან

[1] სამხრეთ ამერიკაში, ბრაზილიის მდინარე ამაზონის მიდამოებში, მცხოვრები მკვიდრი მოსახლეობა (რედ.).

ცხოვრების შესახებ, როცა ის, მისი კონსულტანტების მსგავსად, თავის ბაღში მოყვანილი პროდუქტით იკვებებოდა, ხოლო სასწრაფო დახმარების მისაღებად რამდენიმე დღე დინების მიმართულებით უნდა ეცურა; ასევე, ფილიპ ბოლმანის (Bolhman, 1996) მონათხრობი ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში რამდენიმე დღის პილიგრიმობის შესახებ და მიკელე კისლიუკის (Kisliuk, 1997: 27–32) ისტორია ცენტრალური აფრიკის რესპუბლიკაში *ბაკას* ტომის მრავალრიცხოვანი ოჯახის ბანაკში ცხოვრების შესახებ.

არის ეს ყველაფერი ველზე ცხოვრების პანორამა? ერთი სიტყვით, ვითარება კიდევ უფრო გაურკვეველი გახდა. ათასნაირი ადგილი არსებობს და, ასევე, უამრავი სახის ურთიერთობა მეცნიერებსა და მუსიკოსებს, სტუმრებსა და მასპინძლებს, შინაურებსა და გარეშეებს შორის. მაშასადამე, არსებობს მრავალი სახის გამოცდილება, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება იმ შემთხვევებისგან, რომელიც ეს-ესაა წარმოგიდგინეთ. ისინი მოიცავენ განსხვავებულ ფიზიკურ ადგილებსა და განსხვავებულ ურთიერთობებს მასწავლებლებთან. რადგან საველე კვლევის ცნება ზემოთ შეთავაზებული მოდელისაგან წამოვიდა, ამ თავში ყურადღებას გავამახვილებ იმ საშუალებებზე, რომლებითაც ეთნომუსიკოლოგებმა ხელახლა განმარტეს „ველის“ ცნება. საკუთარი მშობლიური თემისა და თავისი მუსიკალური კულტურის განხილვისას, მათ ცნება „სხვა“ საკუთარ მშობლიურ ნიადაგზე გადმოიტანეს და ჩაერთვნენ ისეთ ტრადიციულ აქტივობებში, როგორიცაა პილიგრიმობა და ისეთ თანამედროვე ფენომენში, როგორიცაა ტურიზმი.

1950-იანი წლების შუახანებში დეტროიტში აღმოვჩნდი. ერთ-ერთ ჩემს სტუდენტს გავყევი მისი პოლონელი ბებიის მოსანახულებლად და მის სახლში, მისივე შესრულებით ორიოდე სიმღერა ჩავწერე, ნაშუადღევს კი კარგი ყავა და ნამცხვარი მივირთვი. ეს ამბავი ერთ-ერთ კოლეგა ანთროპოლოგს მოვუყევი. „ამას საველე კვლევას ეძახი?“ აღშფოთებანარევი ხმით მითხრა, რადგან თვლიდა, რომ თუ ამ ექსკურსიას ჩემს დიდ დამსახურებად მივიჩნევდი, ეს თითქმის იგივე იქნებოდა, რომ მკვლელობა შემრჩენოდა. შემრჩა, რა თქმა უნდა, მაგრამ მე-20 საუკუნის მანძილზე, როცა დედამიწის მოსახლეობა უფრო ურბანული გახდა და როცა ურბანული (ქალაქური) კულტურა სულ უფრო მეტად შეიჭრა სოფლის ტერიტორიაზე, სოფლებსა და მომთაბარეთა ბანაკებში ჩატარებული საველე კვლევის წილი შემცირდა, ხოლო ურბანულ ტერიტორიებზე კვლევა გაიზარდა. სულ უფრო ხშირად, ეს ადგილი შეიძლება აღმოჩნდეს ვიღაცის ქალაქი მის საკუთარ სამშობლოში. „ურბანული ანთროპოლოგიის“ განვითარების კვალდაკვალ ჩამოყალიბდა სფერო, რომელსაც შეიძლება ურბანული ეთნომუსიკოლოგია დავარქვათ, თუმცა ამ სახელმა ფეხი ვერ მოიკიდა. ის ემყარებოდა იმ შეხედულებას, რომ ქალაქების მუსიკალური კულტურა ძალიან განსხვავდებოდა და განსხვავდება სოფლებისა და მკვიდრი საზოგადოებების მუსიკალური კულტურისაგან. ქალაქებს ახასიათებს სოციალური, ეკონომიკური და მუსიკალური ფენები; პროფესიონალიზმი; ეთნიკური მრავალფეროვნება; სამთავრობო მფარველობა; მასმედია; მაგრამ, ასევე, უკიდურესი სიღატაკე; სახიფათო რაიონები; და ა.შ. ვერ შეიქმნა ურბანული ეთნომუსიკოლოგიის დამოუკიდებელი თეორია ან სახელმძღვანელო – ადრეული ეთნომუსიკოლოგების საქმიანობის დიდი ნაწილი ურბანული მუსიკის შეგროვებას ეთმობოდა, თუმცა მის ურბანულობაზე ყურადღება არ მახვილდებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე კვლევა ამ მუსიკის სპეციფიკურ მახასიათებლებზეა კონცენტრირებული (Nettl, 1978a; Reyes Schramm, 1982; ზოგიერთი ესე კრებულში Kartomi & Blum, 1994; Baumann, 1991; Jurkova & Bidgood, 2009). მაგრამ მე, ასევე, ვვარაუდობ, რომ მოძრაობა, რომელიც დაიწყო 1970-იანებში და გულისხმობდა კულტურების აუთენტიკურობისა და ჰომოგენურობის კვლევიდან განსხვავებულობის, ჰეტეროგენურობის და მუდმივი ცვლილების კვლევაზე გადასვლას, ეთნომუსიკოლოგიაში ურბანული კვლევების განვითარების პარალელურად განხორციელდა.

ეთნომუსიკოლოგიის „სახლში“ კვლევის ცნება არ არის აუცილებლად დაკავ-

შირებული ურბანული ეთნომუსიკოლოგიის ცნებასთან, თუმცა, ვფიქრობ, რომ 1985 წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგების მიერ საკუთარი მუსიკალური კულტურისათვის სულ უფრო მეტი ყურადღების დათმობის ტენდენცია, ასევე, უკავშირდება ურბანული კულტურის კვლევას. ქვეყნის დიდი ქალაქებისა და სამრეწველო ცენტრებისგან დაშორებულ საკუთარ სასოფლო რაიონებში მუშაობა, როგორც უკვე აღვწერე, ძველი ტრადიციაა, თუმცა საველე მკვლევარი, მიუხედავად იმისა, რომ ის იქ მცხოვრები ადამიანების თანამემამულეა, როგორც წესი, მაინც გარეშედ მიიჩნევა. ცნება „სახლში“, სიტყვა-სიტყვით, საკუთარ ბოსტანში მუშაობასა და ეთნომუსიკოლოგის მიერ საკუთარი კულტურის კვლევას გულისხმობს.

ეს რთული ცნებაა, რადგან პირველი შეკითხვა უნდა იყოს: რეალურად რას ვუწოდებთ „საკუთარ ბოსტანს“? ჩვენ მოგვიხდა, უარი გვეთქვა იმ შეხედულებაზე, რომ სამყარო შედგება მრავალი, ერთმანეთისაგან ადვილად განსასხვავებელი საზოგადოებისგან, რომელთაგან თითოეულს თავისი გამორჩეული კულტურა აქვს და რომ ადვილად შეგვიძლია იმის თქმა, თუ რომელ მათგანს მივეკუთვნებით და ვართ მისთვის შინაური, ხოლო ყველა დანარჩენისათვის – გარეშე; ანუ უარი ვთქვით მოდელზე, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ არარეალურია, სასარგებლო იყო ჩვენი სამეცნიერო იდენტობის დამკვიდრებისთვის. თანამედროვე ამერიკულ საზოგადოებაში, ყოველ შემთხვევაში, უფრო რეალისტურია (Slobin, 1992b) თითოეული პიროვნება განვიხილოთ, როგორც უამრავი იდენტობის მქონე და, მაშადასამე, უამრავი მუსიკის მფლობელიც. მაგალითად, თქვენ ხართ ამერიკელი, შუადასავლეთიდან, ქალაქის მცხოვრები, იტალიელი ამერიკელი (და, მაშასადამე, შეიძლება, „იტალიელიც“), თინეიჯერი, მდედრობითი სქესის, ქარხნის მუშის ოჯახის წევრი და ა.შ. და, ამასთანავე, ეთნომუსიკოლოგიც ხართ. საკითხავია, რომელი მუსიკალური კულტურებისათვის ხართ შინაური – როგორც „დასავლეთელი“ – მთელი „დასავლური“ მუსიკისათვის, თუ როგორც პრაღის მცხოვრები – ოცი მილის დაშორებით მდებარე ჩეხური სოფლისათვის; თუ როგორც *ნავაჰოს* თემის წევრი მეცნიერი, შინაური ხართ მთელი მკვიდრი ამერიკული კულტურისათვის, თუ როგორც ქალი – ქალთა მუსიკისათვის მთლიანად. მნიშვნელოვან სიძნელეებს შეგვიქმნის, თუ ზემოაღნიშნულს დავამატებთ ცნების – „მუსიკა და სხვადასხვა მუსიკა“ – ცვალებადობას, საველე კვლევის, როგორც დამოუკიდებელი მეთოდოლოგიის განსაზღვრების სირთულესა და სახლში ჩატარებული კვლევის განცალკევებას სახლისაგან დაშორებით ჩატარებული კვლევისაგან. როგორც ჩანს, კულტურასა და ბუნებაში თითქმის ყველაფრის შესწავლას, გარკვეული თვალსაზრისით, უნდა მივუდგეთ როგორც „სხვას“. მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგები განსხვავების დასადგენად, ჩვეულებრივ, რიგ-რიგობით განიხილავენ შინაურებისა და გარეშეების პერსპექტივებს და ათვლას იწყებენ მხოლოდ იმ მუსიკის შემსწავლელების პოზიციებიდან, რომელთანაც ისინი თავიდან არ იდენტიფიცირდებოდნენ, ბრუნდებიან უკან და ირგებენ გარეშეების როლებს იმ მუსიკალური კულტურის მიმართ, რომელიც, გარკვეული აზრით, მათი საკუთარია.

საინტერესოა, როგორ მოქმედებს ეს ყველაფერი საველე კვლევის ჩვენეულ კონცეფციაზე. აქვს თუ არა ამ ტერმინს ჯერ კიდევ მნიშვნელობა, ხომ არ გაადვილდა ჩვენი გამორჩევა ტურისტებისგან, ჟურნალისტებისგან, სოციალური მუშაკებისგან, უბრალოდ, ცნობისმოყვარე მუსიკოსებისაგან. ვიტყოდი, რომ ეს ასეა: ჩვენ დაბეჯითებით ვაცხადებთ, რომ ვხელმძღვანელობთ კულტურის „კომპლექსური მთლიანობის“ ცნებით, თუმცა ჩვენი საველე ტექნიკა, ისევე, როგორც ჩვენი წარმოდგენები კულტურული და პიროვნული იდენტობის თაობაზე, გაფართოვდა. შინაურისა და გარეშეს ცნებები და მათი ურთიერთმიმართებები კიდევ უფრო გართულდა. ნება მომეცით, რამდენიმე სავსებით განსხვავებულ საკითხი დავასახელო, რომლებსაც შეიძლება ვგულისხმობდეთ გამოთქმაში „ეთნომუსიკოლოგია სახლში“. ესენია: ურბანული პოპულარული მუსიკის შესწავლა, დასავლეთის პროფესიონალური მუსიკის კულტურაში

ინსტიტუციების განხილვა, უცხოური მუსიკის შესწავლა მისი სახლში შესრულებით, ეთნოგრაფიული სავარჯიშოების მეშვეობით ეთნომუსიკოლოგიის სწავლება სტუდენტების მშობლიურ ან იმ ქალაქში, სადაც სწავლობენ, ტურიზმის როლი და ა.შ.

მუსიკა, რომელსაც ადამიანების უმრავლესობა თავის საკუთარს უწოდებს

პოპულარული მუსიკა: მე ვგულისხმობ მასმედიის პოპულარულ მუსიკას, რომელსაც მთელს მსოფლიოში იცნობენ, უყვართ ან მოსწონთ. ეს, რა თქმა უნდა, ერთი კი არა, მრავალი მუსიკაა (რომელთა მნიშვნელოვანი თვისებები თანხვდება), ყველაფერი როკ-მუსიკიდან და ბლუზიდან – ჰიპ-ჰოპსა და რეპამდე, ინდური *ბჰანგრადან* – მაროკოულ *რაიმდე*. პირველი, ყოველ კულტურასა ან სუბკულტურაში არსებობს პოპულარული მუსიკის განვითარების განსხვავებული ტენდენცია; მეორე, ჩვენ ვცდილობთ გადავლახოთ მუსიკალური გლობალიზაცია და გავავითაროთ „მსოფლიო მუსიკა“ ან „მსოფლიო რიტმი“, რომელიც აერთიანებს რიტმებს, ვოკალურ ტექნიკასა და სხვადასხვა ადგილას გავცელებულ ინსტრუმენტებს; და მესამე, გავრცელების თანამდროვე მეთოდების წყალობით, პოპულარული მუსიკის მრავალი განსხვავებული სახე მისაწვდომი გახდა მსოფლიოს მრავალ კუთხეში. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიაში პოპულარული მუსიკა დიდი ხნის განმავლობაში გამონაკლისად განიხილებოდა და მეცნიერთა უმრავლესობა მას უგულებელყოფდა, რადგან, ჩემი აზრით, მისი კულტურული და ეთნიკური იდენტობა ყოველთვის რთული დასადგენი იყო და, ასევე, თვლიდნენ, რომ მას აკლდა აუთენტიკურობა. მას იმის გამოც უგულებელყოფდნენ, რომ ის ესთეტიკურად ნაკლოვანად, ხოლო მისი ბუნება, ძირითადად, კომერციულად მიაჩნდათ, თუმცა დაახლოებით 1980 წლიდან და უფრო მეტად ამ საუკუნეში პოპულარული მუსიკის მრავალ სახეობას – რეპერტუარს, ჟანრებს, ეროვნებებს, გამოვლინებებს – შეისწავლიან ის ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც მანამდე ამ მუსიკის შემსრულებლები იყვნენ ან, რაღაც აზრით, თავიდანვე მასთან ახდენდნენ იდენტიფიცირებას. მრავალმა მათგანმა კარგად იცოდა თავისი პოპულარული მუსიკა, სანამ მას ეთნომუსიკოლოგიური პერსპექტივიდან შეხედავდნენ, და შეიძლება ისინიც „სახლში“ მომუშავე მეცნიერებად ჩავთვალოთ.

რეალურად, პოპულარული მუსიკის კვლევა ეთნომუსიკოლოგიაში დიდი ხანია მიმდინარეობს და მის ადრეულ გამოვლინებებს მიეკუთვნება: რობერტ კანტრიკის (Cantrik, 1965) და კარლოს ვეგას (Vega, 1966) საბრძოლო მოწოდებები *Ethnomusicology*-ში დაბეჭდილ ადრეულ ესეებში ვხვდებით; ამერიკული სინამდვილის ანალიზი – ჩარლზ კეილის *Urban Blues*-ში[2] (Keil, 1966) შრომაში, ჯერარდ ბეჰაგუს მიერ ბოსა ნოვას (Behague, 1973) ინტერპრეტირებას სოციალური პერსპექტივიდან და სამხრეთ აფრიკის შავკანიანთა ურბანული მუსიკის ავტორიტეტულ ანალიზი დევიდ კოპლენის ნაშრომში *In Township Tonight*[3] (Coplan, 1985). მაგრამ ეს მხოლოდ წერტილები იყო მთლიან პეიზაჟში, სანამ არ გამოჩნდა პეტერ მანუელის *Popular Music in the Non-Western World*[4] (Manuel, 1988), რომელსაც 1990-იანებში გამოკვლევების მთელი სერია მოჰყვა. შეგვიძლია დავასაბუთოთ, რომ 2000 წლიდან პოპულარული მუსიკის (ცხადია, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) კვლევა ძირითად მიმართულებად იქცა. კვლავ რთულია ამ ცნების შემოსაზღვრა სხვადასხვა კულტურით და ის კვლევები, რომლებსაც ვიმოწმებ, ჩვეულებრივ, ცდილობენ, გადალახონ ეს საზღვრები. ზოგიერთი მუსიკაც, რომელიც ოდესღაც „კლასიკურად“ ან „ხალხურად“ მიიჩნეოდა – მახსენდება ირანული ანსამბლების *კამკარისა* და

[2] *ქალაქური ბლუზი* (რედ.).

[3] *პატარა ქალაქში ამ საღამოს (რედ.).*

[4] *პოპულარული მუსიკა არადასავლურ სამყაროში* (რედ.).

დასტანის მუსიკა და ირლანდიურ ლუდხანებში მოსმენილი მუსიკის დიდი ნაწილი, – როგორც ჩანს, გადავიდა ან მიუახლოვდა მედიაში პოპულარულ, ხშირად, კულტურული თვალსაზრისით, ჰიბრიდულ გასართობს, რომელიც ძალიან „პოპულარულია“. რა თქმა უნდა, ეთნომუსიკოლოგებმა, პირველ რიგში, ყურადღება მიაქციეს პოპულარულ მუსიკას არადასავლურ კულტურებში და შემდეგ შეუდგნენ პოპულარული მუსიკის კვლევას დასავლურ ურბანულ საზოგადოებაში. სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ 21-ე საუკუნეში ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების უმრავლესობა ეხება მუსიკას, რომელიც განისაზღვრება, როგორც „პოპულარული“ მისი ურბანული ადგილმდებარეობის, კულტურულად შერეული შინაარსისა და მასობრივი მედიით ფართო გავრცელების გამო. თუმცა, ასევე, – და ახლა უცნაურად გვეჩვენება, რომ ოდესღაც ამის უგულებელყოფა შესაძლებლად მიგვაჩნდა, – ეს იმ სახის მუსიკაა, რომელსაც ადამიანების უმრავლესობა თავის საკუთარ მუსიკად აცხადებს.

ეთნომუსიკოლოგიამ იმ დისციპლინების მნიშვნელოვანი გავლენა განიცადა, რომლებმაც ხმა აიმაღლეს პოპულარული მუსიკის დასაცავად. ავტორებმა, რომლებიც მუშაობენ კულტურული კვლევების ან „კრიტიკული თეორიის“ სახელით ცნობილ სფეროში, თანამედროვე საზოგადოების კრიტიკული განხილვისას მუსიკალური ცხოვრების და პოპულარული მუსიკისა და პოლიტიკის ურთიერთობის მიმართ ინტერპრეტაციული პერსპექტივა აირჩიეს (Frith, 1988, 1989). ამასთან დაკავშირებით, წარმოიშვა პოპულარული მუსიკის კვლევის განსაკუთრებული სფერო (Middleton, 1990). ხშირად რთულია (და, იქნებ, არც აუცილებელი) პოპულარული მუსიკის შესახებ შექმნილი ნაშრომების კითხვისას გამოვიცნოთ, თუ რომელი დისციპლინის წარმომადგენლები არიან მათი ავტორები.

დაახლოებით 1990 წლის შემდეგ, პოპულარული მუსიკის გავლენა ეთნომუსიკოლოგიაზე რამდენიმე ასპექტით იგრძნობოდა. ის, უბრალოდ, უფრო დიდი რაოდენობით იყო წარმოდგენილი. უფრო მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ მან ცენტრალური ადგილი დაიკავა ეთნომუსიკოლოგიური თეორიის განვითარებაში. ამ ათწლეულის ზოგიერთ გამოკვლევაში, ისეთებში, როგორიცაა ეგვიპტელი მომღერლის უმ კულთუმის ცხოვრების, მუსიკისა და მისი აღქმის ანალიზი ვირჯინია დანიელსონის მიერ (Danielson, 1997) და კეილის და ფელდის დიალოგები (Keil & Feld, 1994), განიხილება პოპულარული მუსიკის დახმარებით მუსიკალური კულტურის გაგების ფუნდამენტური საკითხები და ეს ყველაფერი დანახულია, როგორც მუსიკალური ცხოვრების ნორმა და არა როგორც მარგინალური მოვლენა მუსიკალური კულტურის პანორამაში. ასევე, ეთნომუსიკოლოგები უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ საკუთარი კულტურების პოპულარულ მუსიკას. თავდაპირველად, ამაში შეიძლებოდა ასახულიყო პოპულარული მუსიკის, როგორც გამოკვეთილად „სხვისის“ ცნება, რადგან მეცნიერთათვის ძირითადი კულტურული „სახლი“ დასავლეთის კლასიკური მუსიკა და მისი კვლევა იყო. ნუ დაგვავიწყდება, რომ მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში მასწავლებლებმა პოპულარულ მუსიკას სავსებით განსაკუთრებული დამღა დაასვეს და მოგვიწოდეს, ახლოს არ გავკარებოდით ამ შერეულ, მდარე და კომერციულ ფენომენს. ამ სიტყვების დაწერის პერიოდისათვის პოპულარული მუსიკის განსხვავებულობამ თითქოს უკან დაიხია და ზოგიერთი ჩვენგანი დაინტერესდა მუსიკით ან იმ ადამიანებით, რომლებთანაც ჩვენ, როგორც ინდივიდებს, მჭიდრო კავშირი გვაქვს – მრავალი მაგალითიდან დავასახელებ ჩერილ კეიესის (Kayes, 1996) გამოკვლევას რეპის მუსიკის შესახებ, გორდონ ტომპსონის (Thompson, 2008) მიერ ბრიტანული პოპის შესწავლას და მარკ სლობინის (Slobin, 2000) კლეზმერული[5] მუსიკის მიმოხილვას. ეთნომუსიკოსებმა, დასავლური მუსიკის, როგორც „მრავალი მიკრომუსიკის“ განხილვისას, სლობინის მსგავსად (Slobin, 1992b), დაიწყეს პოპულარული მუსიკის ინტეგრირება მთლიან მუსიკალურ კულტურაში.

[5] აღმოსავლეთ ევროპის ებრაელების მუსიკალური ტრადიცია (რედ.).

დარწმუნებული არ ვარ, რომ პოპულარული მუსიკის ან, რაკი ამას შევეხეთ, ჯაზის საველე კვლევა ძალიან განსხვავდება თავისი არსით ზოგიერთი სხვა სახის საველე კვლევისაგან, როგორიცაა, მაგალითად, კლასიკური ტრადიციების შესწავლა აზიაში. ჩვენ ვსაუბრობთ კვლევაზე ისეთ ადგილებში, როგორებიცაა კლუბები, სტუდიები, შეიძლება დიდი საკონცერტო სცენები ან კერძო სახლები და, ასევე, ვგულისხმობთ საუბარს მუსიკოსებთან, აუდიტორიის წარმომადგენლებთან, წარმოებასა და გავრცელებაში ჩართულ ადამიანებთან. რა თქმა უნდა, ეს განსხვავდება ჰერცოგის მიერ მკვიდრი ამერიკელების ჩაწერისაგან, რასაც იგი დაუფარავად აკეთებდა: ახლა, როგორც წესი, საველე ჩანაწერები არ კეთდება, ჩანაწერები ხელმისაწვდომია დისკებზე და ინტერნეტ-წყაროებით და გაცილებით უფრო მეტ ადამიანს ვესაუბრებით მრავალი მიმართებით. საველე მუშაობაში ჩართული პოპულარული მუსიკალური კულტურის შემსწავლელი ეთნომუსიკოლოგი, შეიძლება, ჟურნალისტისაგან ვერც გავარჩიოთ.

წარწერები შენობებზე

„სხვისი“ პოპულარული მუსიკის განხილვისას არადასავლურმა კულტურებმა მიგვიყვანა ჩვენი საკუთარი და, ასევე, „სხვისი“ პოპულარული მუსიკის, როგორც კვლევის შესაფერის თემად აღიარებამდე. მაგრამ მისი „სხვისობის“ შემცირების კვალდაკვალ საკუთარი მუსიკისადმი ეთნომუსიკოლოგიური მიდგომა ნორმად იქცა. ამან, თანდათან, მიგვიყვანა – ეთნომუსიკოლოგიის კვლევის ობიექტის უმთავრესი „საპირისპირო“ მოვლენის – დასავლური კლასიკური მუსიკის, როგორც მისთვის შესაფერისი საკვლევი თემის მიღებამდე. როგორც ჩანს, ჩვენ, ისე, რომ არც კი ვიცოდით, მივდევდით ანთროპოლოგიას, რომელიც ერთხელ განისაზღვრა, როგორც „სხვისადმი“ მიძღვნილი დისციპლინა, მაგრამ ამჟამად სულ უფრო მეტად ანალიზური და კრიტიკულია დასავლური ან საერთაშორისო კულტურის მიმართ – რა თქმა უნდა, ფრანც ბოასის (Boas, 1928) ნაშრომის გავლენით, რომელიც სიცოცხლის ბოლოს მისი თანამედროვე გარემოს შესახებ წერდა. ჩვენ ვხედავთ, რომ ეთნომუსიკოლოგია თავის თავს ეკითხება, თუ გვასწავლა „სხვის“ კვლევამ რაიმე საკუთარი თავის, როგორც დასავლური მუსიკალური სამეცნიერო სამყაროს წევრების შესახებ. ნება მიბოძეთ, გაგიზიაროთ ჩემი გამოცდილება ამასთან დაკავშირებით.

საუნივერსიტეტო კომიტეტის სხდომებზე, სადაც ვხვდებოდი ჩემს კოლეგებს სხვადასხვა დეპარტამენტიდან, გამუდმებით ისმოდა უცნაური შეკითხვა: „რატომ იქცევა მუსიკის სკოლა სხვა განყოფილებებისაგან ასე განსხვავებულად?“ ბოლოს და ბოლოს, პასუხად ვეუბნებოდი, რომ ეს ასე იმის გამოა, რომ მუსიკის სკოლის სოციალური მოდელი სიმფონიური ორკესტრია – ფაბრიკის ან პლანტაციის ასლი – თავისი დიქტატორი ხელის მქნეველი დირიჟორით, ინსტრუმენტული ჯგუფების იერარქიული სტრუქტურით, ხისტი კლასობრივი სტატუსით, რომელიც პირველ ვიოლინოს დირიჟორის პოსტის დაკავების შანსს არ აძლევს, რადგან იგი, როგორც კონცერმაისტერი (ზედამხედველი) ისაა, ვინც ორკესტრს წარუდგენს დირიჟორს (მეპატრონეს). მუსიკის სკოლებს, ჩვეულებრივ, უფრო ავტოკრატულად მართავენ, ვიდრე სხვა დეპარტამენტებს, მათ, თითქმის ყოველთვის, დეკანი გარედან მოჰყავთ, ხოლო ის დეკანი, რომელიც „გადადგება“, იშვიათად თუ უბრუნდება თავისი სკოლის პედაგოგთა ჯგუფს. ადმინისტრატორები, დირიჟორების მსგავსად, ცდილობენ მონახონ გზები, რითაც შეძლებენ გაემიჯნონ პედაგოგთა ჯგუფს – ეს არ ხდება არც ანთროპოლოგიისა და არც ისტორიის დეპარტამენტების კათედრებზე. ჩემი კოლეგები ცოტა დაბნეულები, თუმც კი კმაყოფილები რჩებოდნენ ჩემი პასუხით. თანდათანობით ჩემთვის სულ უფრო ბუნებრივი ხდებოდა ის, რომ მონტანაში, თეირანში და ჩენაიში შეძენილი გამოცდილება მეხმარებოდა იმ მუსიკალური კულტურის გაგებასა და ინტერპრეტირებაში, რომელიც მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე ყველაზე ახლობელი იყო ჩემთვის.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს მუსიკალური კულტურა, რომლის ცენტრები თავმოყ-

რილია შენობებში, რომელთა ფასადებზეც ბეთჰოვენის, ბახის, ვაგნერის და სხვათა სახელებია ამოტვიფრული, ხასიათდება განსაკუთრებული ნიშნებით, რომლებიც გააოგნებდა სხვა კულტურიდან მოსულ ეთნომუსიკოლოგს ან მეცნიერს, რომელიც, დავუშვათ, მხოლოდ პოპულარულ მუსიკას იცნობს.

მე განვახორციელე პროექტი, რომელიც დამეხმარებოდა სიტუაციის განმარტებაში, ანგარიში წარვადგინე (Nettl, 1995) და ამ წიგნის მე-17 თავში შევაჯამე. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც საქმე ეხებოდა საველე კვლევას, ძალიან უცნაურ სიტუაციაში აღმოვჩნდი, რადგან ჩემს სკოლაში უნდა მესაუბრა ადამიანებთან ისეთ საკითხებზე, რომლებიც, შემიძლია განვაცხადო, რომ მათზე უკეთესად ვიცოდი (თექვსმეტი წლიდან ამგვარ დაწესებულებებში ვცხოვრობდი). ჩემი ცხოვრების წესი არ შეცვლილა. ისევ ისე ვასწავლიდი, დავდიოდი კონცერტებზე, მივყვებოდი ჩემს ჩვეულებრივ ურთიერთობებს – ეს ყველაფერი, რამდენიმე ინტერვიუსთან ერთად, რომლებსაც ვნიღბავდი, როგორც ჩვეულებრივ სოციალურ მოვლენას. ამან, მართლაც გააჩინა ჩემს გონებაში ასეთი შეკითხვა: შეიძლება იყო ნამდვილი ეთნომუსიკოლოგი საკუთარ ტერიტორიაზე? თუ ასეა, მაშინ საკუთარი აღმოჩენების ინტერპრეტირება პუდინგის დასაბუთება[6] უნდა იყოს და არა ის, თუ როგორ ვაგროვებთ მონაცემებს. ჩემი ნუგეში: ირანში თავს ბედნიერად ვთვლიდი, თუ მოვახერხებდი, ამეხსნა რაიმეს ინტერპრეტაცია ჩემი მასწავლებლისათვის. ის მეტყოდა: „სწორია, მაგრამ მე ამის შესახებ ასე არასოდეს მიფიქრია“. რომ შემეძლოს ჩემს კოლეგებს ურბანაში წავაკითხო ჩემი წიგნი, რომელიც მათ ეხება და მათგანაც იგივე მოვისმინო, იქნებ, წარმატებისთვისაც მიმეღწია. არ ვარ დარწმუნებული, რომ, რეალურად, ეს შევძელი.

მე ერთადერთი არ ვიყავი. 1980-იანებში ჰენრი კინგსბარიმ უფრო ადრე ჩაატარა საველე სამუშაო დიდ აღმოსავლურ მუსიკალურ კონსერვატორიაში და გამოაქვეყნა ანგარიში (Kingsbury, 1988), რომელშიც კვლევა ააგო ცნება „ნიჭის“ გარშემო, რომელიც განასხვავებს თანამედროვე საერთაშორისო კლასიკურ მუსიკალურ კულტურას. მან შედარებითი ტრადიციული საველე კვლევა ჩაატარა, მიუხედავად იმისა, რომ როგორც შესანიშნავ პიანისტს, ფორტეპიანოს პედაგოგსა და ადმინისტრატორს, ჰქონდა საფუძველი, რომ თავი შინაურად ეგრძნო. მაგრამ მან ჩაატარა ოფიციალური ინტერვიუები, დაესწრო გაკვეთილებს, მეცადინეობებსა და რეპეტიციებს და თითოეული აღწერა თავის ჩანაწერებში; ასევე, დაარიგა კითხვარები. გარკვეულწილად, ამის საპირისპიროდ, მე შევისწავლე ორი მუსიკალური სკოლა, რომლებიც უკვე კარგად ვიცოდი და სხვები, რომლებსაც არც ისე კარგად ვიცნობდი და გავაერთიანე ნაშრომში "Heartland U". ინტერვიუებიც ავიღე, თუმცა უფრო მეტს არაფორმალური დაკვირვებისა და საუბრის მეშვეობით მივაღწიე და მონაცემებად ჩემი გამოცდილების წლები გამოვიყენე. კინგსბარი, შესაბამისად, იმ კულტურის მკვლევრად მოგვევლინა, რომელსაც ის კარგად იცნობს, მაგრამ ისე განიხილავს, თითქოს გარეშეა ამ კულტურაში, მაშინ როცა ჩემს პროექტში მე, ძირითადად, ვმოქმედებდი და განვიცდიდი, როგორც შინაური. „არის ეს საველე კვლევა?“ ამ კითხვის დასმის ცდუნება ჩნდება და დარწმუნებული არ ვარ, რომ კარგი პასუხი მაქვს, რადგან ეთნომუსიკოლოგ მკვლევრებსა და მათ სუბიექტებს შორის ცვალებად ურთიერთობებში საველე კვლევის გამოცდილების ინდივიდუალობა თანდათანობით შემცირდა. ჩვენ უკვე აღარ გვაქვს იმის განცდა, რომ სანტექნიკის გარეშე *უნდა* ვიმუშაოთ, ჩანაწერები *უნდა* ვაკეთოთ, რომელიმე ინსტრუმენტზე დაკვრა *უნდა* ვისწავლოთ, – თუმცა შეიძლება, რომ გვქონდეს კიდევაც. ჩვენ შეგვიძლია ამას დავუმატოთ აფრიკის რომელიმე ხმის ჩამწერ სტუდიაში შესრულებული და სიმებიანი კვარტეტის რეპეტიციის ჩანაწერები, ბულგარული ხალხური მუსიკის ორკესტრის

[6] ინგლისური ანდაზიდან: the proof of pudding is in the eating – პუდინგის შეფასება მის დაგემოვნებაშია; ქართული შესატყვისი: თაფლში ხელს თუ არ ჩაჰყოფ, გემოს ვერ გაიგებ. (I. Gvarjaladze, M. Kusrashvili. *English Proverbs and Sayings with their Georgian Translational and Equivalents.* Tbilisi, 1976: 295) (რედ.).

დირექტორთა საბჭოს სხდომის ოქმები, ჩენაის გაზეთში გამოქვეყნებულ მუსიკალურ კრიტიკა, როგორც საველე მონაცემების კვლევა. კვლევითი ტექნიკის უნიკალურობის ნაცვლად, ჩვენ შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ეს ჩვენი ინტერპრეტაციებია, რომლებიც ემყარება მსოფლიო მუსიკის პერსპექტივებსა და ანთროპოლოგიის „კომპლექსურ მთლიანობას“, რაც უფრო მეტად ახასიათებს ჩვენს სფეროს, ვიდრე ის, თუ რა სახის მონაცემებს ვაგროვებთ და როგორ ვაგროვებთ მათ.

ვარდის ლარნაკიდან გამელანის რეპეტიციამდე

საველე კვლევის ჩატარება სახლში სულ სხვა განცდას იწვევს, ვიდრე საზღვარგარეთ ყოფნა. ვიცი, რომ მონტანაში სულელურად მოვიქეცი, მაგრამ, რეზერვაციიდან გამოსვლისთანავე, ამაზე წუხილი შევწყვიტე; თუმცა, ვერაფრით დავივიწყე სულელური ქცევა ურბანაში, სტუდენტებისა და კოლეგების გარემოცვაში. ზოგიერთი ჩემი *ბლექფუტელი* მეგობარი აღტაცებული იყო ჩემით, რადგან მაინტერესებდა ის, რასაც ისინი აკეთებდნენ. თუმცა ჩემს ილინოისელ კოლეგებს, როგორც ჩანს, აინტერესებდათ, თუ რატომ უნდა ყოფილიყო ურბანას მუსიკალური ცხოვრება საინტერესო. ყურადღება არ უნდა მიმექცია.

საველე სამუშაოს სახლში შესრულების კონცეფცია, როგორც საველე ტექნიკისა და მისი პრობლემების წვდომის გზა, საკმაოდ სტანდარტულ ტექნიკად იქცა სემინარებზე, რასაც მოჰყვა სტუდენტების გაგზავნა სახლებში, სადაც თავიანთი ბებია-ბაბუების სიმღერები უნდა ჩაეწერათ. ჩემი სტუდენტების გუნდმა (Livingston and et al., 1993) გამოიკვლია ადგილობრივი დაწესებულებები და მოვლენები, ისეთები, როგორიცაა ფონური მუსიკა რესტორნებში, უნივერსიტეტის სიმფონიური ორკესტრის რეპეტიცია და რუსული ფოლკლორული ორკესტრი, კორეული დასარტყამი ინსტრუმენტების ანსამბლის სოციალური მოწყობა, კორეული საეკლესიო გუნდი და მრავალი სხვა.

ყველაზე საინტერესო იყო ორი კვლევა, რომლებიც სხვადასხვა წელს ჩატარდა ურბანას პოპულარულ ბარში, რომელსაც „ვარდის ლარნაკი“ ეწოდებოდა და მშობლიური ადგილი იყო დიდი რეპერტუარის მქონე ქანთრისა და ვესტერნის შემსრულებელი ჯგუფისათვის. მკვლევართაგან ერთი ამერიკელი ასპირანტი იყო, ხოლო მეორე ბრაზილიელი ეთნომუსიკოლოგი. მათ ერთნაირი მიდგომა გამოიყენეს: დაესწრნენ რამდენიმე საღამოს და ყურადღება გაამახვილეს რეპერტუარზე; ასევე იმაზე, თუ რამდენი, რა სახის ჯგუფებში გაერთიანებული ადამიანი ესწრებოდა და ისეთ „შემთხვევით ფაქტორებზე“, როგორიცაა ვინ ვისთან საუბრობდა ან ცეკვავდა. ინტერვიუები ჩამოართვეს ბარის მფლობელს, თანამშრომლებს, მუსიკოსებს, ასევე, შერჩეულ მუდმივ კლიენტებს, დაინტერესდნენ მათი ცხოვრების წესით, კავშირით მუსიკასთან, ბარის, ბენდის, სიმღერების შეფასებით. მიუხედავად იმისა, რომ ბარი არ ემსახურებოდა „ფართო“ კლიენტურას, ბრაზილიელი გულითადად მიიღეს, თუმცა თავის დასკვნებში მან აღნიშნა, რომ ეს დაწესებულება პოლიტიკური უთანხმოებისა და თანამედროვე მოვლენების ცენტრშია მოქცეული, მაშინ როცა ამერიკელმა მკვლევარმა (Hill, 1993) ეს ბარი დაინახა, როგორც საზოგადოების სახე. ორივე მკვლევარი ამ დაწესებულებიდან ერთი თუ ორი მილის დაშორებით ცხოვრობდა და როგორც თვითონ თქვეს, ორივე შინაურადაც მიიღეს და გარეშედაც.

„სახლის საველე კვლევის“ შედარებითი სახეობაა მონაწილეობა არაკანონიკურ ანსამბლებში, რომლებსაც აკადემიური დაწესებულებები აფინანსებენ. ეს პრაქტიკა დაიწყო შეერთებულ შტატებში 1950-იან წლებში და ფართოდ გავრცელდა კანადასა და დასავლეთ ევროპაში, როგორც საგანმანათლებლო სისტემის ნაწილი. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი კულტურისა და კულტურული რეგიონის წარმომადგენელი ანსამბლები უნივერსიტეტებთან ვითარდებოდა – ილინოისის უნივერსიტეტში დაახლოებით

2000 ანსამბლი გვყავდა, მათ შორის ზიმბაბვური *მბირაის*[7], ანდების სალამურის, უამრავი ბალკანური ან შუა აღმოსავლეთის ინსტრუმენტული ანსამბლები და გუნდები და ა.შ., მაშინ, როცა სხვა ორგანიზაციები მხარს უჭერდნენ ყველაფერს, დაწყებული ჩინური ორკესტრებიდან და იაპონური *გაგაკუსა*[8] და *კაბუკი*[9] კოლექტივებიდან დასავლეთ აფრიკის მედოლეთა ჯგუფებსა და *ჰაილაიფ*[10] ბენდების ჩათვლით – სიმბოლურ ანსამბლ *იავურ* გამელანამდე. ყველა ამ განსხვავებულმა ანსამბლმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დასავლელი სტუდენტებისათვის სხვა მუსიკის გაცნობის პროცესში, მოამზადა ისინი საველე კვლევისათვის და აზიური, აფრიკული და ლათინურ ამერიკული ტრადიციები წარუდგინა უფრო ფართო სამეცნიერო წრეებსა და ადგილობრივ საზოგადოებას გარკვეული ასპექტებით; ასევე, ეს ანსამბლები ასრულებენ საველე კვლევის ადგილის ფუნქციას, რადგან მონაწილის წინაშე წარმოაჩენენ ზოგიერთ მნიშვნელოვან საკითხს, მნიშვნელოვან კულტურულ პრინციპებს, რომლებსაც ხშირად არღვევენ. მაშასადამე, მონაწილე, რომელიც გამელანის რეპეტიციას საველე მკვლევრის პოზიციიდან აკვირდება, შეიძლება, ვალდებული იყოს, ჩაინიშნოს ისეთი შეკითხვები, რომლებიც ეხება რეპერტუარისა და სასწავლო პროცესის აუთენტიკურობას (მაგალითად, გამოიყენა თუ არა გამელანის მასწავლებელმა ამერიკელებისათვის რჩევის მიცემისას იგივე ტექნიკა, რომელსაც თავის სამშობლოში გამოიყენებდა? იცავენ თუ არა სტუდენტები, პიროვნული და მუსიკალური თვალსაზრისით, იავური გამელანის ტრადიციულ სოციალურ ორგანიზებას?). სახლში „სხვისი“ მუსიკის შესწავლა, რეპეტიცია და შესრულება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საველე კვლევის გარკვეული ტიპი. მაგრამ ეს რთული საკითხია: რას ვსწავლობთ – იავურ მუსიკალურ კულტურას, თუ ჩვენი საკუთარი ინსტიტუტის ამერიკულ მუსიკალურ კულტურას?

ტურისტობა თუ პილიგრიმობა;
ან საველე მუშაობა თქვენს კვლევაში

ჩვენ წარმოგვიდგენია, რომ საუკუნეების წინ სიმღერები სოფლიდან სოფელში ნელ-ნელა, პირისპირი შესწავლის გზით მოგზაურობდა, თუმცა ფაქტია, რომ ანტიკურ ევროპასა და დასავლეთ აზიაში იყვნენ მოხეტიალე მუსიკოსები – და, ასევე, გახსოვთ, რომ ვილჰელმ ტაპერტმა „შეუპოვარი ტურისტები“ უწოდა მელოდიებს, რომელთა მოძრაობამ თანდათანობით შეცვალა მუსიკალური ლანდშაფტი. მე-20 საუკუნის ბოლოს, მოგზაურობა მუსიკალური გამოცდილების, მისი, როგორც ჟღერადობისა და ქცევის სისტემისა, ინდივიდების მუსიკალური კულტურის ცვლილების ძირითად წყაროდ იქცა. მრავალმა ადამიანმა თავისი მუსიკალური ცხოვრება იმ მუსიკალური გამოცილების წყალობით გარდაქმნა, რომელიც მოგზაურობისას მიიღო. უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მრავალმა კულტურამ დაინახა ის გზა, რომლითაც ისინი, თავისი ხელოვნების, როგორც ინტერკულტურული ურთიერთობების მნიშვნელოვანი ასპექტის მეშვეობით, წარსდგებიან ტურისტების წინაშე. მათ განავითარეს ტურისტული აუდიტორიის წინაშე საკუთარი თავის აღბეჭდვის კონკრეტული გზები მუსიკითა და ცეკვით და ზოგჯერ ამ წარმოდგენების ასპექტებს ისინი იყენებენ იმ კულტურულ წარმოდგენებში, რომლებსაც თავისთვის მართავენ. რა თქმა უნდა, მათ აღმოაჩინეს, რომ ტურისტების გართობა შეიძლება მათი ეკონომიკის მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცეს. ტურიზმი წარმოიშვა,

[7] აფრიკული საკრავი, ხის დაფაზე დაკრული მეტალის ფირფიტებით (რედ.).

[8] იაპონური საიმპერატორო კარის მუსიკა და ცეკვა. გაგაკუს ორკესტრი შედგება ჩასაბერი, სიმებიანი და დასარტყამი საკრავებისგან (რედ.).

[9] კაბუკის თეატრის ორკესტრი შედგება სხვადასხვა სახის დასარტყამი და ჩასაბერი საკრავებისაგან (რედ.).

[10] მუსიკის ჟანრი, რომელიც წარმოიშვა განაში მე-20 ს.-ის დასაწყისში (რედ.).

როგორც ერთ-ერთი მთავარი საშუალება, რომლითაც ამჟამად მყარდება კულტურული კონტაქტი და ეს, განსაკუთრებით, ხელოვნებას ეხება. ტრადიციული ხელოვნების ფორმებისა და ჟანრების ახალი ადაპტაციები და გადამუშავება, რაც ტურისტებისთვის კარგი გასართობია, ხელოვანების, ისევე, როგორც კულტურის პოლიტიკის შემმუშავებელი სამთავრობო ოფიციალური პირების მუშაობის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ტურიზმი მუსიკოსებს, მოცეკვავეებსა და ხელოვანებს ძველი ფორმების შენარჩუნებაში და, ამავე დროს, სინკრეტული სტილებისა და ჟანრების განვითარებაში დაეხმარა.

არტ-ტურიზმი და მისი საპირისპირო – არტისტების მოგზაურობა – ახალი სულაც არ არის. ფელდმანის (Feldman, 2002:107) თანახმად, მე-18 საუკუნეში ევროპიდან ოტომანთა იმპერიაში მიმავალი მოგზაურები, როგორც წესი, სუფისტურ ტაძრებს სტუმრობდნენ, სადაც მოცეკვავე დერვიშების წარმოდგენებს ესწრებოდნენ. 1760-იან წლებში ჩარლზ ბერნიმ იმოგზაურა ევროპაში, სადაც, თავისი აღმოჩენების აღწერის მიზნით, უსმენდა მუსიკას და ესაუბრებოდა მუსიკოსებს (Burney, 1776-89). მკვიდრმა ამერიკელმა მომღერლებმა და მოცეკვავეებმა ევროპაში მე-19 საუკუნის ბოლოს იმოგზაურეს. ჩრდილო-დასავლეთის სანაპიროს დასის გასტროლებს შედეგად მოჰყვა *ბელა კულას* შესწავლა კარლ შტუმპფის მიერ 1886 წელს. მსოფლიო გამოფენების განვითარებამ, როგორიც იყო, მაგალითად, 1893 წელს კოლუმბიური ექსპოზიცია ჩიკაგოში, ხელი შეუწყო განსხვავებული კულტურების წარმომადგენელი მუსიკოსებისა და ტურისტების თავმოყრას ამერიკიდან და ევროპიდან. მაგრამ, რა თქმა უნდა, რეაქტიული თვითმფრინავებით მოგზაურობამ ტურიზმი ინდუსტრიად გადააქცია. ტურიზმის კონტექსტში მუსიკაზე დაკვირვება გვიხსნის კიდევ ერთ გზას, რომლითაც „ველის“ ცნების გადააზრება ხდება საველე კვლევისადმი ისეთი მიდგომით, რომელსაც უფრო მეტი საერთო აქვს „სახლის ეთნომუსიკოლოგიასთან“, ვიდრე იზოლირებული თემების დაკვირვებასთან.

1980-იანი წლების ბოლოს ანთროპოლოგები თანდათანობით დაინტერესდნენ ტურიზმითა და სხვა მსგავსი გაცვლებით. ყველაზე მნიშვნელოვანი ჯეიმს კლიფორდის (Clifford, 1997), ბარბარა კირშენბლატ-გიმბლეტის (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) და, ასევე, ედუარდ ე. ბრუნერის (Bruner, 1995, 2005) მიერ ტურიზმის შესწავლაში შეტანილი წვლილია. მათი კვლევები მოიცავდა: ინდონეზიას (სუმატრა) და განას (ძირითადად, აფრო-ამერიკელი ტურისტები, რომლებიც მონობით ვაჭრობის სათავეებს ეძებდნენ), აღმოსავლეთ აფრიკას (ევროპელი ტურისტები, რომლებიც საფარისთან დაკავშირებულ კულტურულ გართობას მიესწრაფვოდნენ), ადგილობრივ ამერიკელთა *პაუვაუს* (ადგილობრივი და თეთრკანიანი ტურისტები და ცეკვის მოყვარული თეთრკანიანები) და აბრაამ ლინკოლნის აკლდამას სპრინგფილდში (ილინოისი). მუსიკის მოხმარებისას, ტურისტებს, როგორც წესი, იმედი აქვთ, რომ მიიღებენ რაღაცას ნამდვილს, ძველს, არადასავლურს ან არაკანონიკურს, მაგრამ მათ, ასევე, სურთ გაერთონ იმით, რისი მიღებაც საკუთარი დასავლური მუსიკალური გემოვნების კონტექსტში შეუძლიათ. კულტურის პოლიტიკის წარმმართველი დაწესებულებები და ტურიზმისა და სასტუმროების მესვეურები ცდილობენ დააკმაყოფილონ ეს სურვილები, თუმცა ხშირად, ასევე, უნდათ გააძლიერონ პატივისცემა თავისი ხალხის შემოქმედებითი შესაძლებლობების მიმართ და ხელოვნება მრავალეთნიკური სახელმწიფოებრიობის კონტექსტში წარმოადგინონ. ამაში გამოყენებითი ანთროპოლოგიის ან ეთნომუსიკოლოგიის მიზნებმაც, შეიძლება, გარკვეული როლი შეასრულოს. მაგალითად, ნორმან უიტენმა, ილინოისის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგმა და მრავალი წლის განმავლობაში ეკვადორში *შუარისა* და *კანელოს კუიჩუას*[11] კულტურების მკვლევარმა, დააარსა ფონდი, რომელიც დაკავებული იყო ამ ეთნოსების ხელოვნების ობიექტების შეტანით შეერთებულ შტატებში, ხოლო მოგება ხმარდებოდა სამედიცინო კლინიკას ეკვადორში. ვაჭრობა იმდენად

[11] ეკვადორისა და პერუს ადგილობრივი ხალხები (რედ.).

მომგებიანი აღმოჩნდა ადგილობრივი ოსტატებისათვის, რომ მათ გააფართოვეს საკუთარი სტილი და ხელი მოჰკიდეს სხვადასხვა ჟანრისა და ხელოვნების ქმნილებების შექმნას, რითაც საველე მკვლევრის მიერ „ველის“ კულტურაზე გავლენის დემონსტრირება მოახდინეს. ასეთივე, თუმცა ნაკლებად შთამბეჭდავ მაგალითებს გვაწვდიან თანამედროვე ავტორები, როგორიცაა ტენზერი (Tenzer, 2000), ბაკანი (Bakan, 1999) და სარქისიანი (Sarkissian, 2000). რა თქმა უნდა, დაახლოებით, 1990 წლამდე ტურიზმი სერიოზულად არ განიხილებოდა ეთნომუსიკოლოგიის თემად; მანამდე, მიუხედავად იმისა, რომ ვიცოდით მის შესახებ, მას ალმაცერად ვუყურებდით, განვიხილავდით, როგორც არასასურველი ინტერკულტურული ურთიერთობების შედეგს და თავი ისე გვეჭირა, თითქოს ის არც კი არსებობდა.

საკითხი, თუ როგორ უნდა ჩავატაროთ საველე კვლევა, რომელმაც ინტერკულტურული პროცესი და ურთიერთობა უნდა გამოიკვლიოს, ჯერ ისევ ღიაა თანამედროვე მკვლევრებისათვის. ბარცისა და ქულის კრებულში (Berz & Cooley, 1997) დაბეჭდილ ერთ-ერთ სტატიაში ეს საკითხი გაკვრითაა ნახსენები. გარლანდის კატალოგში (1997-2002) ტურიზმს თითქმის ასი სტატია ეძღვნება, თუმცა სინთეზური ანალიზი არ არის მოცემული. როგორც ჩანს, ყურადღებამ შედეგის მოტანა დაიწყო. თუმცა, ვშიშობ, რომ უამრავია ისეთი მეცნიერი, ვინც ტურისტების როლის ამღიარებელი მკვლევრების მიერ ჩატარებული ტურისტებისა და კულტურის მატარებლების და მათი ურთიერთმიმართებების დეტალური კვლევის გაცნობისას თავს ვერ შეიკავებს და დაეჭვდება, თუ რამდენად შეესაბამება ეს საველე კვლევის ცნებას.

თუ წარსულში გადავინაცვლებთ *კენტერბერიულ მოთხრობებამდე*[12] მაინც, ვნახავთ, რომ პილიგრიმობის შესახებ თხრობის მდიდარი ტრადიცია არსებობს, რომელიც ამ მოვლენას წარმოგვიდგენს, როგორც მართლაც განსაკუთრებულ მოვლენას პილიგრიმებისა და მათი საზოგადოებების ცხოვრებაში. მას გამორჩეული მნიშვნელობა აქვს, როგორც კულტურების ურთიერთგაცვლის, განსაკუთრებით, ხელოვნებისა და მუსიკის გაცვლის შემთხვევას. პილიგრიმების გამოცდილება შეიძლება არც განსხვავდებოდა ტურისტების გამოცდილებისაგან, მაგრამ პილიგრიმობა თავისთავად არის სოციალური მოვლენა, რომლის საზღვრებშიც მონაწილეებს შორის მრავალნაირი ურთიერთობა ყალიბდება. პილიგრიმობისათვის ყურადღების მისაქცევად ეთნომუსიკოლოგებს დიდი დრო დასჭირდათ, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი პილიგრიმობის მიზანი, კონკრეტულად, მუსიკის დღესასწაულია. ეს დღესასწაულები მრავალი სახისაა. მე ისეთ ღონისძიებებს ვგულისხმობ, როგორიცაა ყოველწლიური *ტიაგარაჯა არადჰანა*[13] ტირუვაიარუში, რომელიც ასობით კარნატელ მუსიკოსს იზიდავს დიდი კომპოზიტორის გასახსენებლად და მისი მრავალი სიმღერის შესასრულებლად – არა ჩვეულებრივი სოლო სტილით, არამედ ხმამაღლა და უნისონში, ან ისეთ ფესტივალებს, როგორიცაა მოცარტის ფესტივალი ზალცბურგში, ან ვაგნერის შესრულების სეზონი მის ქალაქ ბაიროითში; ან, რაკი საუბარი ამას შეეხო, ე.წ. მუსიკის სეზონი მადრასში (ჩენაი), რომელიც ტარდება დაახლოებით 15 დეკემბრიდან 8 იანვრამდე და მისი მსვლელობისას კარნატელი და ზოგიერთი სხვა მუსიკოსი დღეში ათობით, ზოგჯერ კი ოც კონცერტსაც მართავს. ყველა შემთხვევაში, სხვადასხვა საზოგადოების, ეთნოსისა და ეროვნების ადამიანები იკრიბებიან და ის შემსრულებლები, რომლებიც, ჩვეულებრივ სიტუაციაში, არ ითანამშრომლებდნენ, ერთად ასრულებენ მუსიკას. ამ პილიგრიმობიდან ზოგიერთი კონცენტრირებულია ობიექტზე – ტაძარზე, ფესტივალზე; სხვები, რომლებიც, ალბათ, უფრო საინტერესოა, ფოკუსირებულია ლაშქრობაზე შეკრების

[12] *Cantenbury Tales* – „კენტერბერიული მოთხრობები“, ინგლისელი მწერლის და ფილოსოფოსის ჯეფრი ჩოსერის (მე-16 ს.) მოთხრობების კრებული (რედ.).

[13] წმ. კომპოზიტორ, ტიაგარაჯას მიერ ტელუგუს (ინდოეთი) ენის ღვთაების თაყვანისცემის რიტუალი (რედ.).

ადგილიდან საბოლოო მიზნამდე და იმაზე, რასაც ადამიანები ერთმანეთს ეუბნებიან, სიმღერებზე, რომლებსაც ერთად ან ერთმანეთისათვის მღერიან, მუსიკაზე, რომელსაც გაჩერების ადგილებზე სთავაზობენ.

ეთნომუსიკოლოგიაში პილიგრიმობისადმი მიძღვნილი მცირე რაოდენობის კვლევებიდან ერთ-ერთი ეკუთვნის ბოლმანს (Bohlman, 1996), რომელმაც აღწერა მისი სხვადასხვა სახე. მან მონაწილეობა მიიღო ამ პოლიგრიმობებში და გამოკვეთა ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში მუსიკალური პროცესებისათვის მათი ინტერნაციონალური ხასიათის განსაკუთრებული მნიშვნელობა. რაიმე კონკრეტული საველე მეთოდებია საჭირო? ალბათ, არა, რადგან პილიგრიმობის მონაწილე ადამიანები საზოგადოებაა, რომელიც, ალბათ, უნდა შევისწავლოთ ისე, როგორც ნებისმიერი სხვა მუსიკალური საზოგადოება, შეიძლება, მულტი-მუსიკალური საზოგადოება, როგორიცაა, მაგალითად, რომელიმე სოფლის მცხოვრებლები ან საგანმანათლებლო დაწესებულების წევრები. მაგრამ ეს ისეთი საზოგადოებაა, რომელიც მოკლე დროის განმავლობაში არსებობს, აერთიანებს განსხვავებული კულტურების ან ერთი საზოგადოების სხვადასხვა სეგმენტის წარმომადგენლებს, რომელთაც, შეიძლება, ჩვეულებრივ, ერთმანეთთან კავშირი არ აქვთ. ეს გარდამავალი ერთიანობა გვთავაზობს განსაკუთრებულ გზას კულტურული, სოციალური და მუსიკალური ურთიერთმიმართებების შესასწავლად.

ამ ყველაფრიდან შეგიძლიათ დაინახოთ, რომ ეთნომუსიკოლოგები იმდენ საველე კვლევას ატარებდნენ, რამდენიც შესაძლებელი იყო იქ, სადაც მუსიკის გაზიარება ხდება – იმისათვის, რათა გაიგოთ, თუ როგორ წარუდგენენ საზოგადოებები საკუთარ მუსიკას ტურისტებს, ტურისტი უნდა გახდეთ; იმის გასაგებად, თუ როგორ იყენებენ მუსიკას პილიგრიმობისას – პილიგრიმი ხდები. და ამგვარად, იმის გამო, რომ მუსიკის სიცოცხლე სულ უფრო ელექტრონული ხდება, ზოგიერთი ჩვენთაგანი მის ბუნებასა და გავრცელებას, და, რეალურად, მის კულტურულ საფუძვლებსაც კომპიუტერთან ჯდომით, იუთუბის ან ფეისბუქის გამოყენებით და იმ ადამიანების გამოცნობით ვცდილობთ, რომელთა მუსიკალური გამოცდილება, ძირითადად, ელექტრონულია. ძვირფასო მკითხველო, თქვენ იცით, რომ ეს ყველაფერი ძალიან შორსაა ჩემი 1956 წლის გამოცდილებიდან, რომელიც ზემოთ ვახსენე, ასე რომ, მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ ეთნომუსიკოლოგიისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის ურთიერთობა შეჯამებულია ლისლოფის და გაის მიერ (Lyslof & Gay, 2005). ასევე, აღვნიშნავ რამდენიმე, ამ თემასთან დაკავშირებულ, კვლევას: სუიერსის (Sweers, 2005); ქულის, მეიზელის და სიედის ნაშრომები ბარცისა და ქულის კრებულში (Barz & Cooley 2008, 90-107); და კიგან-ფიპსის ნაშრომს (Keegan-Phipps, 2013).

უნდა მოვიხსენიოთ თუ არა მონაცემების შეგროვების ყველა ეს გზა „საველე კვლევად?“ მაშ ასე, იმ ჩემი კოლეგის პასუხად, რომელმაც 1956 წელს მკითხა: „თქვენ ამას საველე კვლევას უწოდებთ?“ ვიტყოდი – „რა თქმა უნდა“. მაგრამ თანამედროვე საველე მკვლევრები, შეიძლება, არც იმსახურებენ განსაკუთრებულ პატივისცემას, რომელიც ნამვილად დაიმსახურეს არნოლდ ბეიკმა, ვისაც 1930-ანი წლების ინდოეთის სოფელ-სოფელ მოგზაურობისას არაერთი სირთულის გადალახვა მოუხდა, ან ჯორჯ ჰერცოგმა, რომელიც ბატარეებზე მომუშავე ცილინდრებზე იწერდა სიმღერებს, არც თუ ისე მეგობრულად განწყობილ ადგილობრივ თანაშემწესთან ერთად ლიბერიის ტომობრივი ომის შუაგულში.

15

ვისია ეს მუსიკა?
მასპინძლის პერსპექტივა

თქვენი აზრით, რას აკეთებთ?

ანთროპოლოგიის დეპარტამენტში საუბრის შემდეგ, ერთმა სტუდენტმა მკითხა: „თქვენი აზრით, რას აკეთებთ? როგორ ახერხებთ სხვა ხალხის მუსიკის შესწავლას?“ უცნაური შეკითხვაა იმ დეპარტამენტში, რომელშიც ყველა ვიღაცის კულტურაშია ჩართული. ათასნაირად ავუხსენი, მაგრამ ვერ დავაჯერე. დაახლოებით 1960 წლიდან ასეთი შეკითხვები სულ უფრო გახშირდა და ბოლო წლებში ეთნომუსიკოლოგები იძულებული გახდნენ მიეცათ მრავალი განმარტება ამასთან დაკავშირებით. მაგალითად: არის თუ არა ექსპლოატაციის სახე ჩვენ მიერ უცხო კულტურის მუსიკის შესწავლა, რაც ამ ხალხსა და მათ ტრადიციებზე აუცილებლად არასასურველ ან მათთვის მიუღებელ გავლენას მოახდენს? ბოროტად ხამ არ ვიყენებთ მუსიკოსების ეკონომიკურ მდგომარეობას? შეძლებენ გარეშეები ოდესმე „სწორად წვდომას“ და აქვთ თუ არა ეთნოსებს უფლება გააკონტროლონ, თუ როგორ წარმოადგენენ მათ? ნუთუ ნებისმიერი საზოგადოების ეთნომუსიკოლოგებს არ უნდა ჰქონდეთ საკუთარი მუსიკის შესწავლის უფლება და, ამრიგად, ნუთუ ჩვენ (ჩრდილო ამერიკასა და დასავლეთ ევროპაში) არ უნდა დავეხმაროთ ყოველ საზოგადოებას საკუთარი ეთნომუსიკოლოგიის ჩამოყალიბებაში? და როცა საკუთარი კულტურის შესწავლის უფლებას გვაძლევენ, ნუთუ ადამიანებს არ აქვთ იმის მოლოდინის უფლება, რომ ეს კვლევა მათ რამენაირ სიკეთეს მოუტანს?

მეჩვენება, რომ დაახლოებით 2000 წლიდან ეს საკითხი ნაკლებად კრიტიკული გახდა, შეიძლება იმიტომ, რომ მსოფლიოს მუსიკოსებმა მიიღეს შექმნილი მდგომარეობა და შეიძლება იმიტომაც, რომ, როგორც ჩანს, შეეგუენ გლობალიზაციასა და ინტეგრაციას. მიუხედავად ამისა, ეს კითხვები კვლავაც იმსახურებენ ყურადღებას, რადგან ისინი მოიცავენ უამრავ განსხვავებულ საკითხს, მათ შორის, ძალისმიერ ურთიერთობას ხალხებს, ეთნიკურ ჯგუფებსა და ინდივიდებს შორისაც კი; ინტელექტუალური საკუთრების ცნებას; კულტურული და მუსიკალური საზღვრების საკითხს – ეს ერთი მუსიკაა თუ მრავალი მუსიკა? და, უბრალოდ, წმინდა პიროვნულ და ინტელექტუალურ პატიოსნებას. ეთნომუსიკოლოგიის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი საკითხი გაერთიანდა სფეროში, რომელსაც მოსახერხებელი, თუმც კი არც თუ ყოველთვის ზუსტი სახელი „ეთიკა“ უწოდეს, ხოლო იმ აქტივობებს, რომლებითაც ის ხორციელდება „გამოყენებითი მუსიკოლოგია“ დაერქვა, რასაც 29-ე თავში განვიხილავ.

ჩვენი საქმიანობა მართლაც გაჯერებულია „ეთიკის“ საკითხებით. ის ფოკუსირებულია საველე მკვლევრისა და ინფორმანტის – კონსულტანტის, მასწავლებლის – ურთიერთობაზე, თუმცა უფრო ფართო განშტოებები აქვს და ვრცელდება ერთი

პროფესიიდან – ეთნომუსიკოლოგიიდან მეორე პროფესიაზე – საშემსრულებლო ხელოვნებასთან ურთიერთობაზე; ინდუსტრიალიზებულიდან – განვითარებად სამყარომდე; მდიდრიდან – ღარიბამდე; ერიდან – ტომამდე. ის მოიცავს დამოკიდებულებისა და პრაქტიკულობის საკითხებს, მეცნიერის პატივისცემას მასწავლებლისადმი, ანაზღაურების ეტიკეტს. ის მოიცავს საკითხს, რა ხარისხით აქვთ მეცნიერებს პრივილეგია, იმსჯელონ იმ საზოგადოების დიდ თუ პატარა სიკეთეებზე, რომელშიც ისინი გარეშეები არიან და, ასევე, დაპირისპირებას საზოგადოდ ფასეულ და კულტურით აკრძალულ ღირებულებებს შორის. ფუნდამენტურია საკითხი, თუ ვისია ეს მუსიკა და რა შეიძლება, ადამიანმა, ვისიც ის არ არის, გაუკეთოს მას. ეთნომუსიკოლოგიის ზეპირ ტრადიციას თავისი რეპერტუარი და საშინელებათა ისტორიები აქვს: იმ მუსიკოსების მრისხანების შესახებ, თუ ისინი დაუკითხავად ან თანხმობის გარეშე ჩაწერეს, ნერვიულობენ, თუ, მოულოდნელად, სამეცნიერო მიზნებით შესრულებული ჩანაწერების კომერციულ გამოცემებს წააწყდნენ; ისინი ბრაზობენ თავის თანამემამულეზე, რომელიც საიდუმლოს გათქვამს; აზიელი მკვლევრების შესახებ, რომლებსაც აწუხებთ საკუთარი უუნარობა, მოიპოვონ ჩანაწერები, რომლებიც მათ საკუთარ ტერიტორიაზე გაკეთდა, მაგრამ ამჟამად ევროპის არქივებშია დაცული; ავსტრალიელი აბორიგენების შესახებ, რომლებიც შფოთავენ იმის გამო, რომ არავინ შეიწუხა თავი მათი მუსიკის ჩაწერით, სანამ ის ჯერ კიდევ ფართოდ ცნობილი იყო; აფრიკელი პროფესორების შესახებ, რომლებიც ნაწყენები არიან იმის გამო, რომ ღარიბული აღჭურვილობით უწევთ მუშაობა მაშინ, როცა მათი ამერიკელი კოლეგები საუკეთესო და უახლესი ტექნიკით არიან შეიარაღებული და ა.შ. და ა.შ. ეს ყველაფერი არის პირდაპირი ან ირიბი შედეგი ევროპელებისა და ჩრდილო ამერიკელების (და, ასევე, ზოგიერთი სხვის) მიერ მსოფლიო ხალხების უმრავლესობის ეკონომიკური და პოლიტიკური ექსპლოატაციისა და, აგრეთვე, იმ განსხვავებული შეხედულებებისა, რომლებიც მსოფლიოს ხალხებს აქვთ მუსიკის ბუნების, საკუთრების, ფუნქციისა და ძალის შესახებ.

ეთნომუსიკოლოგიის ქრონიკებში, რეალურად, ცოტა რამაა ნათქვამი ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი და რელევანტური თემის შესახებ. ფორმალური და არაფორმალური განხილვები ხშირად იმართებოდა შეკრებებზე, განსაკუთრებით 1990 წლის შემდეგ, შეერთებულ შტატებში, როცა საერთაშორისო ურთიერთობები საერთაშორისო შეხვედრების ადგილად გადაიქცა. ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოებასთან (SEM; იხილეთ, 1974, 1975 და 1977 წლის ანგარიშები) 30 წელზე მეტია, რაც არსებობს ეთიკის მუდმივმოქმედი კომიტეტი, ხოლო ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭომ ფორმალურად მოაგვარა ეს საკითხი თავის პოლიტიკის შემქმნელ ორგანოებში. თუმცა საშინელებათა ისტორიების გარდა, პრობლემის გააზრება ან დამწყები მეცნიერისათვის კონკრეტული ნორმების თაობაზე შეთანხმება თითქმის არ ხდება. ამ საკითხების კარგად გააზრებულ შეჯამებაში სლობინი (Slobin, 1992a) საილუსტრაციოდ შვიდ შემთხვევას განიხილავს: იშვიათი მუსიკალური საკრავის აღმოჩენას, დოკუმენტური ფილმის მომზადებას, ჩანაწერების საავტორო ჰონორარის განაწილებას, კვლევის ჩატარების ნებართვის მიღებას საზოგადოების მხოლოდ ერთი ნაწილისაგან, შეერთებულ შტატებში საგასტროლოდ მასწავლებლის წაყვანასთან დაკავშირებულ პრობლემებს, ჩანაწერების, ანოტაციებისა და რეფლექსურობის საკითხს სხვისი აღმოჩენების გამოქვეყნებისას. მომდევნო პარაგრაფებში პრობლემას სამი პერსპექტივიდან განვიხილავ: საველე მკვლევრის ურთიერთობა ინდივიდუალურ მასწავლებელთან ან კონსულტანტთან, მეცნიერთა მიმართება იმ საზოგადოებასთან, რომელშიც ისინი მუშაობენ და ურთიერთობა თანამედროვე ერ-სახელმწიფოებს შორის. ამ საკითხის სამართლებრივი ასპექტები რამდენიმე კუთხით განიხილეს უაინტრაუბმა და იუნგმა (Weintraub & Yung, 2009).

მაგას არ უთხრა – ეს ჩვენი საიდუმლოა

ეთნომუსიკოლოგიის უფრო ადრეულ პერიოდში პუბლიკაციების უმრავლესობა ჰომოგენური კულტურის შთაბეჭდილების შექმნას ცდილობდა. ხშირად არ გვეუბნებიან, თუ ვინ იმღერა ჩაწერილი სიმღერა, რადგან იგულისხმება, რომ ტომის ნებისმიერი წევრი ან სოფლის მცხოვრები ასევე იმღერებდა ან ამავეს იტყოდა. არსებობს საყურადღებო გამონაკლისები: შტუმპფმა თავის საეტაპო ნაშრომში *ბელა კულას* შესახებ (Stumpf, 1886) განსაკუთრებით აღნიშნა და აღწერა შეხვედრები მის მომღერალ ნითსილუსკასთან. დენსმორმა, თავის არაერთ პუბლიკაციაში, ტრანსკრიფციების ბოლოს, თანმიმდევრულად მიუთითა მომღერლების სახელები და დეტალურად მოიტანა კულტურის მატარებლების სიტყვები. თუმცა, ძალიან ხშირად, ასე არ ხდებოდა. უფრო ადრეულ ანთროპოლოგიურ ლიტერატურაშიც, რამდენიმე აღსანიშნავი ბიოგრაფიული ხასიათის გამონაკლისის მიუხედავად, ინფორმანტების იდენტობა და კონკრეტული სტატუსი მათ საზოგადოებაში, როგორც წესი, მითითებული არ იყო. ინფორმანტის წინა პლანზე გამოყვანა გამონაკლისად მიიჩნეოდა: „ისიც აღსანიშნავია, რომ საველე კვლევის წარმატებული შედეგი დამოკიდებულია არა მხოლოდ ანთროპოლოგის პირად უნარებზე, არამედ, ასევე, იმ ადამიანების შესაძლებლობებსა და ინტერესზე, ვინც მას თავის ადათ-წესებს ასწავლის“, ამბობს კასაგრანდე (Casagrande, 1960: X) წიგნში, რომელიც პიროვნების უგულებელყოფის ამ კულტის წინააღმდეგ გამოიცა. სხვათა შორის, შეიძლება იმის გამო, რომ კვლევებს, ძირითადად, საკუთარი კულტურის ფარგლებში ატარებდნენ, ფოლკლორისტებს – განსხვავებით ანთროპოლოგებისგან – თავის პუბლიკაციებში ინფორმანტებისადმი, როგორც ადამიანებისადმი, დამოკიდებულების უფრო ხანგრძლივი ტრადიცია აქვთ.

ეს საშინელებაა, როცა სხვა საზოგადოებების წევრებს არაფრად აგდებენ, თითქოს ისინი ფლორისა და ფაუნის წარმომადგენლები იყვნენ. თუმცა, ჩვეულებრივ, ეს ბოროტი განზრახვით არ კეთდებოდა – საველე მკვლევრები აუცილებლად უმეგობრდებოდნენ მომღერლებსა და მუსიკოსებს, უახლოვდებოდნენ, ეხმარებოდნენ, როგორც შეეძლოთ და უხდიდნენ გასამრჯელოს. მაგრამ არ უჩნდებოდათ დანაშაულის გრძნობა იმის გამო, რომ ამ უმნიშვნელო არაადეკვატური ჟესტით არღვევდნენ ყველა ადამიანის უფლებებს. ნაცვლად ამისა, ისინი უფრო იმაზე წუხდნენ, რომ სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობდნენ ხეებს, ტყეს კი უგულებელყოფდნენ. 1960 წლის შემდგომ პერიოდში ინფორმანტებმა და ზოგიერთმა მათმა პოლიტიკურმა წარმომადგენელმა დარტყმას დარტყმით უპასუხეს და დამნაშავედ ინდუსტრიული ერების, მდიდარი კლასებისა და კორპორაციების უსულგულო დამოკიდებულება სცნეს.

დარწმუნებული ვარ, რომ საქმე, უბრალოდ, ადრეული ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობის მიერ ადამიანური ფაქტორის უგულებელყოფა არ არის. ჭეშმარიტად მეცნიერული კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე, იმ სფეროში, რომელიც, ძირითადად, ადამიანთა *ჯგუფების* მუსიკას ეხება, ეს მეცნიერები მიიჩნევდნენ, რომ ინდივიდი, ძირითადად, საზოგადოების წარმომადგენლად უნდა განვიხილოთ. მისი ინდივიდუალური ნიჭი თუ მიღწევები უნდა გაიმიჯნოს. და, ჩემი აზრით, სწორედ ამას მოჰყვა ის, რომ ისეთი ჰუმანური პიროვნებები, როგორებიცაა ჯორჯ ჰერცოგი (Herzog, 1936a) და ჯონ ბლექინგი (Blacking, 1967), რომლებსაც ნამდვილად ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ თავიანთ ინფორმანტებთან და მასწავლებლებთან, ფართო და ზოგადი მადლობის გამოხატვით შემოიფარგლნენ და თავი შეიკავეს მათი დასახელებისაგან, მაშინ როცა ფრენსის დენსმორმა, რომელსაც ნაკლებად აინტერესებდა მეცნიერული გამოჩენილიყო, ვიდრე ეჩვენებინა მკვიდრი ამერიკელი მომღერლების წვლილი, თითოეული სიმღერის შემსრულებელი მიუთითა.

ინფორმანტების დასახელებისა და მათთვის მადლობის გადახდისათვის თავის არიდების ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკას სხვა მიზეზებიც აქვს. 1971 წელს ამერიკის ანთროპოლოგიურმა ასოციაციამ (ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოება, 1974) მიიღო „პრინციპების დეკლარაცია“, რომელშიც საუბარია ინფორმანტების საჭიროება-

სა და უფლებაზე, დარჩნენ ანონიმებად საკუთარ თემებსა და ერებში თავისი კეთილდღეობის დაცვის მიზნით. და მართლაც, ჩემი გამოცდილებით, ინფორმანტები და მასწავლებლები ისევე ხშირად ნერვიულობდნენ იმის გამო, რომ მათი სახელები და მიდგომები არ გამჟღავნებულიყო, როგორც იმაზე, რომ ისინი სათანადოდ დაეფასებინათ. 1990-იანი წლებისათვის, ყოველ შემთხვევაში, ეთნომუსიკოლოგიაში ანონიმურობის საკითხმა, ძირითადად, დაკარგა აქტუალობა და ამჟამად მსოფლიოს მუსიკოსები, თითქმის ერთსულოვნად ელიან, რომ მათ მოექცევიან როგორც ინდივიდებს და ჩვენს ლიტერატურაში შეტანილი წვლილისათვის პატივსაც მიაგებენ. ახლა ისინი გაცილებით უკეთ იცნობენ დასავლურ და გლობალურ მუსიკალურ სამყაროს, ვიდრე მანამდე და მრავალი მათგანი მის აქტივობებში ჩართვასა და მისგან სარგებლის მიღებას ელის.

ეთნომუსიკოლოგებმა კონსულტანტებისა და მასწავლებლების მიმართ თავისი დამოკიდებულების შეცვლა დაახლოებით 1965 წლიდან – აზიური კლასიკური მუსიკის შესწავლაზე კონცენტრირებისა და ანთროპოლოგიის მიმართ დამოკიდებულების ცვლილების კვალდაკვალ დაიწყეს. სახელოვანი მასწავლებლებისა და საერთაშორისოდ აღიარებული ხელოვანების როლი კვლევაში აიძულებდა მეცნიერებს მიეღოთ ისინი, როგორც, რა თქმა უნდა, საკუთარი კულტურის წარმომადგენლები, მაგრამ, ამავე დროს, როგორც თავისთავად დიდი ხელოვანები. 1970-იანი წლებისთვის ეს მიდგომა გავრცელდა სხვა კონტინენტების კვლევებზეც. ბერლინერმა აღწერა *შონა მბირას*[1] არაერთი ინდივიდუალური შემსრულებელი და შესავალი თავი მიუძღვნა ცნობილ შემსრულებელს, რომლის დასარწმუნებლად, რომ მისი ინტერესი არ იყო მოჩვენებითი, ბერლინერს ექვსი წელი დასჭირდა და მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღო ინფორმაციის ძირითადი ნაწილი. შემსრულებელმა საბოლოო გადაწყვეტილება მიიღო და თავის სოფელს განუცხადა: „მგონი, ეს ახალგაზრდა მართლაც სერიოზულია. მგონი, ახლა შემიძლია ვუთხრა სიმართლე (მბირაზე კლავიშების დასახელების შესახებ). ამის შემდეგაც კი სოფლის მცხოვრებლებმა ამ მოხუცს შესძახეს: „არა, არ უთხრა; ეს ჩვენი საიდუმლოა“ (Berliner, 1978: 7). ისინი გრძნობდნენ, რომ ეს კონფიდენციალური ინფორმაცია იყო, რომ ის თემს ეკუთვნოდა და, რომ მათ ჰქონდათ უფლება, გადაეწყვიტათ, გაეზიარებინათ ის, თუ არა.

ამ შემთხვევაში სოფელმა გაგვიზიარა მუსიკალური საიდუმლო. სხვაგან მუსიკა შეიძლება ეკუთვნოდეს ინდივიდებს, კლანებს, ტომებს, ერებს, მსოფლიოს. ის, თუ როგორ მიუდგებიან ეთნომუსიკოლოგები თავიანთ კვლევას, დიდწილად დამოკიდებულია იმაზე, თუ საზოგადოების აზრით, ვინ ფლობს მუსიკას. *ბლექფუტები* ამ შემთხვევაშიც საინტერესო მაგალითს გვაწვდიან. მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე მაინც, მათ, როგორც ჩანს, სიმღერები სამ ჯგუფად ჰქონდათ კლასიფიცირებული იმისდა მიხედვით, თუ ვინ იყო მფლობელი – ტომი თუ ინდივიდი და იმის მიხედვითაც, შეზღუდული იყო ამ სიმღერების გამოყენების წრე, თუ შესაძლებელი იყო მათი გადაცემა (Wissler, 1912: 27). 1960-იანი წლებისათვის ამ სისტემას, რეალურად, აღარ იცავდნენ ან მცირე მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. 1980-იანებში *ბლექფუტებში* დაიწყო ამ სისტემის ხელახალი, თუმც კი, არათანმიმდევრული დამკვიდრება. შეიძლება, ის ყოველთვის უფრო თეორიული იყო, ვიდრე პრაქტიკული, თუმცა ფუნდამენტური აზრი, რომ გარკვეული სიმღერები კონკრეტულ ინდივიდებს ეკუთვნოდა, 1970 წელსაც არსებობდა.

როგორია ამ საკითხის ადამიანური მხარე? მოდით, ამის საილუსტრაციოდ გავიხსენებ საუბარს კალვინ ბოისთან, ჩემს ერთ-ერთ *ბლექფუტელ* კონსულტანტთან 1968 წელს. პერეფრაზირებას ვახდენ: „მომიყევი ამ სიმღერის შესახებ“, ვთხოვე. „ეს ჩემი სიმღერაა“, – მითხრა კალვინმა, მას შემდეგ, რაც იმღერა. „შენ დაწერე?“ „არა. ეს სიმღერა ბებიამ მომცა“. გონებაში უამრავი შეკითხვა დამიტრიალდა. ქალები მღერი-

[1] *მბირა* არის შონას ეთნიკური ჯგუფის მუსიკალური საკრავების ოჯახი ზიმბაბვეში (სამხრეთ აფრიკა) (რედ.).

ან? მაგრამ მითხრეს, რომ არ მღერიან. თხზავენ საკუთარ სიმღერებს? ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში ასეთი არაფერია ნათქვამი. ნუ შეეკამათები შენს ინფორმანტებს, მეუბნებოდნენ ჩემი მასწავლებლები. ასე რომ, არ შევეშვი. „რას ნიშნავს, რომ ეს შენი სიმღერაა? შენი ოჯახის წევრებმა ან შენმა მეგობრებმა იციან, რომ შენია?“ „ზოგმა იცის“. „მაშ, შენ ერთადერთი ადამიანი ხარ, ვისაც მისი შესრულების უფლება აქვს?“ „დიახ“. „რა მოხდება, თუ სხვა ადამიანები იმღერებენ?“ „იცით, არაფერი მოხდება, მაგრამ ეს არ უნდა გააკეთონ“. „როცა ამ სიმღერას ვინმე სხვა მღერის, უნდა თქვას, რომ ეს შენი სიმღერაა?“ „კი, ჩემი აზრით, უნდა თქვას, ალბათ, უნდა თქვას“. „კიდევ გაქვს სხვა სიმღერები, რომლებიც სხვა ადამიანებმა მოგცეს?“ „დიახ, რამდენიმე მამინაცვალმა თეოდორ ლასთ სტარმა მომცა, მაგრამ ისინი არ მახსოვს“. „კარგია, როცა ბევრი სიმღერა გაქვს?“ „დიახ, ეს ნიშნავდა, რომ დიდი ძალაუფლება გქონდა“. არ მახსოვს, რატომ შევწყვიტეთ ეს საქმის არსთან დაკავშირებული და მრავალმხრივი, თუმც კი ბუნდოვანი საუბარი; შეიძლება ვიღაცამ კარზე დააკაკუნა. ამ საუბრის საფუძველზე *ბლექფუტური* მუსიკის საკუთრების თეორიას ვერ შევქმნიდი, მაგრამ გარკვეული წარმოდგენა კი შემექმნა, თუ რა სახის მონაცემების გამოყენება შეიძლება დაგვჭირდეს ამის გასაკეთებლად. უნდა ითქვას, რომ რაღაც ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა სიმღერაზე – ეს არის რაღაც, რასაც ადამიანი ფლობს, მაგრამ არ არის ნათელი, თუ ზუსტად რა იგულისხმება ამაში, თუმცა კალვინმა აღიარა, რომ ეს ცნება, უფრო ადრეულ პერიოდთან შედარებით, შეიცვალა. და, რაც მნიშვნელოვანია, სიმღერები ისევე შეიძლება გადასცენ თუ გააჩუქონ, როგორც სხვა ნივთები.

სხვა საუბრებმა დამიტოვა შთაბეჭდილება, რომ მაშინ, როცა ოფიციალური შეზღუდვები ან სანქციები არ არსებობდა და ამ საქმეს მაინცა და მაინც სერიოზულად არ უყურებდნენ, მომღერალი/მფლობელი უხერხულობას იგრძნობდა, თუკი მის სიმღერას სხვა ადამიანი იმღერებდა. *ვენდას* შემთხვევაში, ბლექინგმა (Blacking, 1965: 36-45) მიუთითა, რომ სხვადასხვა სახის მუსიკის შესრულებას განსხვავებული დონის ბელადები აკონტროლებდნენ და რომ გარკვეული ნაწარმოებები შესაბამისი პოლიტიკური ინსტანციის მხარდაჭერის გარეშე არ უნდა შესრულებულიყო. ირანში კლასიკური მუსიკის მასწავლებელი საუბრობდა არა სწავლების, არამედ მოსწავლისათვის მასალის „გადაცემის“ შესახებ და გულისხმობდა, რომ მისი *რადიფი* არის რაღაც, რაც მას „აქვს“ და ამდენად, მისი ნებაა, გაუზიარებს სხვას თუ არა. საავტორო უფლებების კანონი შეერთებულ შტატებში და მთელს მსოფლიოში უზრუნველყოფს ავტორის მნიშვნელოვან კონტროლს მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებზე; შესაბამისად, ასეთი საავტორო უფლებების სისტემის ჩარჩოებში, ტრადიციული მუსიკის საკუთრების განსაკუთრებული პრობლემები, მე-19 საუკუნის შუახანებიდან, გამომცემლებისა და ავტორების მღელვარების მიზეზი და ხალხური მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს (International Folk Music Council) მიერ შეთავაზებული მთელი რიგი საგანგებო ნორმების თემა იყო. 1990-იანი წლების შემდგომ პერიოდში, მუსიკის გლობალურმა გავრცელებამ და ჩანაწერების რეპროდუცირებამ კომპიუტერული ტექნოლოგიის მეშვეობით, გააძლიერა მუსიკოსებისა და მუსიკალური ბიზნესის დაინტერესება საკუთრებისა და კონტროლის საკითხით. ეთნომუსიკოლოგებიც შეეცადნენ, ფეხი აეწყოთ ამისათვის. მათ გადაწყვიტეს, მაგალითად, რონალდ რიდლის და ფრედრიკ ლიბერმანის მსგავსად, ექსპლოატაციისაგან დაეცვათ ის მუსიკოსები, ვისთანაც მუშაობდნენ (იხ. Meintjes, 1990), და ეცადათ სამეცნიერო, ასევე, ინტელექტუალური პრობლემების გადაჭრა თეორიული მოდელის შემუშავებით მუსიკალური დავების სფეროში (A. Seeger, 1992b).

ეკონო-მუსიკოლოგია?

ამ მოსაზრებებს მივყავართ საველე კვლევებისას ქცევის სტანდარტების ერთ სფეროსთან, რომელსაც ლიტერატურაში ხშირად „ეთიკას“ უწოდებენ. მათ, ასევე, დამაფიქრეს იმაზე, თუ, რა სახის ღირებულებები განაპირობებენ მუსიკის მფლობელო-

ბას და ღირებულებას მსოფლიო კულტურებში, რა აქცევს ერთ სიმღერას ღირებულად და მკაცრად ადგენს მისი საკუთრების საკითხს, ხოლო მეორე სიმღერას – კი არა და რა არის სიმღერაში ისეთი, რაც მას ღირებულებას ანიჭებს. მაინტერესებს, ნამდვილად გვაქვს თუ არა მუსიკის ეკონომიკის სათანადო თეორია, არა მუსიკოსების ცხოვრების ეკონომიკური ასპექტების თვალსაზრისით, არამედ იმ აზრით, რომ მუსიკის სამყარო არის საქონლის, ღირებულებების, გაცვლის სისტემა; იმ აზრით, რომ ყველა კულტურაში მუსიკას ვიღაც ფლობს ან აკონტროლებს – პიროვნება, ტომი, ღვთაება – და, შედეგად, რა შეიძლება გაკეთდეს ან კეთდება ამ მუსიკით, ან მის მიმართ. დასავლურ კულტურაში მუსიკის ეკონომიკა დამოკიდებულია ორიგინალობის, როგორც ძირითადი ღირებულების ცნებაზე და, ასევე, მის საპირისპიროზე – კანონის ერთგულებაზე. ეს წარმოშობს შეკითხვებს იმის თაობაზე, თუ როგორ არის შესაძლებელი მუსიკის ჩუქება, გაყიდვა, თხოვება, მოპარვა. რა არის მუსიკის შემადგენელი ერთეულები? მთლიან ნაწარმოებს ვგულისხმობთ? თემებს? მოტივებს? აკორდების თანმიმდევრობას, ხმის პარტიებს? ალუზიებს? თუ კორნიგოლდს დავუჯერებთ, რომ "Tea for Two"-ს ყველა ნოტი მოპარულია "The Man I Love"-დან (ან პირიქით), მაშინ რა არის ამ ორი სიმღერის არსებითი შინაარსი? რას ნიშნავს, თუკი განვაცხადებთ, რომ ბრამსი თავისი მეოთხე სიმფონიის ბოლო ნაწილის თემაში ეხმაურება ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის ფინალს, იმას, რომ ის კარგავს ორიგინალურობის ღირსებას, თუ იმას, რომ კანონიკურ ღირებულებას იძენს? შეძლებდნენ ბეთჰოვენის მემკვიდრეები ეჩივლათ მისთვის მუსიკალური ქურდობის გამო, თუ ბრამსი მოითხოვდა მათგან ანაზღაურებას იმ მოტივით, რომ ბეთჰოვენის ღირებულება გაიზარდა? ვხუმრობ, რა თქმა უნდა.

თუმცა ფაქტია, რომ ჩვენი მუსიკალური კულტურა მოიცავს რაღაც სახის ეკონომიკურ სისტემას, რომელიც დაკავშირებულია, მაგრამ არ არის მთლიანად პარალელური რეალური ეკონომიკის, რომელთანაც გადაკვეთის სხვადასხვა წერტილი აქვს. მისი ძირითადი ღირებულება არის ორიგინალურობის ეს ბუნდოვანი ცნება, რომელიც ეს-ესაა ვახსენე, ხოლო მისი ვალუტის ერთეულები – მუსიკალური აზრის განსხვავებული ერთეულები. მაგრამ თეორიის თვალსაზრისით შესასწავლი და გასაანალიზებელი თითქმის არაფერია. ალბათ, პირველი ეთნომუსიკოლოგი, რომელმაც გამოაცალკევა კატეგორია „მუსიკა, როგორც საკუთრება" იყო მერიამი (Merriam, 1967: 30), რომლის ნაშრომი *ფლეთჰედების*[2] შესახებ მოიცავს მოკლე პარაგრაფს ამ სათაურით. მან უჩვენა, რომ სიმღერის განსხვავებულ ტიპებსა და ინსტრუმენტებს შეიძლება ინდივიდუალურად ან ჯგუფურად ფლობდნენ და აღნიშნა თანდათანობითი გადასვლა, ძირითადად, ინდივიდუალური მფლობელობიდან, ძირითადად, საერთო მფლობელობაზე. ბოლოდროინდელი მოსაზრებები უფრო დაახლოვდნენ და ისინი, ჩვეულებრივ, პრაქტიკული მნიშვნელობების სასარგებლოდ მეტყველებენ. ამის ერთი მაგალითი, რომელიც მახსოვს, იყო ენტონი სიგერის ლექცია სათაურით „ავაზადან Napster[3]-ამდე: ვისია მუსიკა და რა უნდა გავაკეთოთ ამის გამო" (A. Siger, 2001), რომელშიც შედარებულია აფრიკული კერძი *სუია* (Suya) და თანამედროვე ამერიკული კულტურა და ნათქვამია, რომ მათ ბევრი არაფერი აქვთ საერთო. ენტონი მაკკანმა, რომელმაც განიხილა ტრადიციული ირლანდიური მუსიკა თანამედროვე სამყაროში, აღნიშნა, რომ „ადგილობრივი ტრადიციული ირლანდ. იური მუსიკის გადაცემა ემყარება საჩუქრის ან გაზიარების ჯერ კიდევ გამოუთქმელ სისტემას... მისი საფუძველია ის ძალაუფლებითი ურთიერთობები და დინამიკური პროცესები, რომლებიც ამ სოციალურ ურთიერთობებს აგებენ" (McCann, 2001: 89). 2006 წლის ზამთარში ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების (SEM) სადისკუსიო პროგრამაში შეტანილი იყო მთელი რიგი სტატიებისა, რომ-

[2] ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ტომი (რედ.).

[3] მუსიკაზე ფოკუსირებული ინტერნეტ მომსახურების პროგრამა, რომელიც გამოიყენება ციფრული აუდიოფაილების გასაზიარებლად (რედ.).

ლებიც ამ საკითხს ეძღვნებოდა და განპირობებული იყო პრეტენზიებით ამერიკელი პოპულარული მუსიკოსის მიერ აფრიკული მუსიკისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების მითვისების გამო; დისკუსია შეეხო მსოფლიოს საზოგადოებებში მუსიკის საკუთრებისა და კონტროლის განსხვავებულ კონცეფციებს. ასე რომ, თანდათანობით ამ საკითხმა დაიწყო ყურადღების მიპყრობა.

საავტორო უფლებების შესახებ კანონში მუსიკის შინაარსსა და სწავლებაზე, ასევე, შესრულებასა და ჩაწერაზე, როგორც ინტელექტუალურ საკუთრებაზე, კონტროლის საკითხები ყველაზე მნიშვნელოვანია. დასავლური კულტურის ეთნოგრაფებს, ასევე, აინტერესებთ საზოგადოების მოსაზრება საავტორო უფლებებისა და ინტელექტუალური საკუთრების დაცვის სხვა სახეების შესახებ, რომლებიც შეიძლება არსებობდეს საზოგადოებაში. საავტორო უფლებების დაცვა შეიძლება შეაფასონ, როგორც მდაბალი და უზნეო საქციელი. არაკანონიერი ჩამოტვირთვა შეიძლება აიტანონ, რადგან საავტორო უფლებების დამცველებს გაუმაძღარ და უსამართლო ადამიანებად მიიჩნევენ. შემსრულებლები და ოპერის დირექტორები აღშფოთებულები არიან იმით, რომ გადასახადი ნაწარმოებების წარმოდგენის უფლებისათვის მაღალია. თუმცა ინდივიდუალური საკუთრება, ის აზრი, რომ „მე“ შეიძლება იყოს მუსიკალური ნაწარმოების მესაკუთრე, არ ასრულებს მთავარ როლს ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში. მეორე მხრივ, სამეცნიერო საზოგადოებაში ინტელექტუალური საკუთრება მიკუთვნების, მითითებისა და ციტირების სტანდარტებით უფროა დაცული, ვიდრე საავტორო ჰონორარებით. ჩემს თავს ვეკითხები: როგორ მუშაობს ეს დამწერლობის არმქონე და მკვიდრ საზოგადოებებში?

მუსიკის საკუთრებისა და კონტროლის რთულ სისტემას მეტი ყურადღება ექცევა იმ ლიტერატურაში, რომელიც აღრიცხავს, აანალიზებს და აკრიტიკებს იმას, თუ რა ხდება ბოლო წლებში მსოფლიო მუსიკალურ ტრადიციებში გლობალიზაციის სხვადასხვა პროცესის გავლენით. მნიშვნელოვანი ლიტერატურის შერჩევამ მიგვიყვანა ისეთ განსხვავებულ ნაშრომთან, როგორიცაა ჟაკ ატალის კვლევა (Attali, 1985), რომელმაც მუსიკის გლობალური ისტორია განიხილა, როგორც პოლიტიკური და ეკონომიკური ძალების ასახვა და თომას ტურინოს ნაშრომი (Turino, 2000: 47–48), რომლის მიერ მუსიკის დაყოფა პრეზენტაციულ, მონაწილეობით და ჩაწერილ მუსიკალურ პრაქტიკებად მუსიკალურ კულტურას წარმოგვიდგენს, როგორც გაცვლების სისტემას. მუსიკის ისტორიკოსებისათვის კი, ამის საპირისპიროდ, მთავარი საზრუნავი მფარველობა იყო. მუსიკის ისტორიის მსვლელობას, გარკვეულწილად, მდიდარი ან ძალაუფლების მქონე მფარველების გემოვნება წარმართავდა, რომლებიც კეთილგანწყობას ამჟღავნებდნენ კომპოზიტორების, ჟანრების, სტილების მიმართ. როდესაც ნაწარმოები დასრულებულია, მას, გარკვეული აზრით, ფლობს მფარველი, ვინც შეუკვეთა ეს ნაწარმოები, ან ვისაც ის ეძღვნება. მაგრამ როგორ იაზრებდა მე-19 საუკუნის სამყარო ამ ურთიერთობას? რა აზრით ფლობდა და აკონტროლებდა გრაფი რაზუმოვსკი ოპუსს 59, კვარტეტებს, რომელიც მას ეძღვნება, ხოლო ჯორჯ ტომსონი შოტლანდიური ხალხური სიმღერების არანჟირებებს, რომლებიც მან შეუკვეთა? აღსანიშნავია, რომ ევროპულის მსგავსი პატრონაჟის სისტემები აღწერილია ბონი უეიდის (Wade, 1998: 72–101) ნაშრომში პატრონაჟის შესახებ ინდოეთის *მოგოლთას* ტომში, ხოლო დევიდ ეიმისმა და ენტონი კინგმა (Ames & King, 1971) *ჰაუსას* მუსიკალური ტერმინების ლექსიკონში მუსიკის პატრონებსა და მაკონტროლებლებთან დაკავშირებული მრავალი ტერმინი ჩართეს. ზოგიერთ მკვიდრ ამერიკულ ტრადიციულ კულტურაში ცერემონიების სპონსორობის უფლება მფლობელობის ანალოგიურია, თუმცა განსხვავებული ელფერით.

შევძლებდით თუ არა წინა აბზაცებში აღნიშნული განსხვავებული პერსპექტივების კომბინირებისას ეკონო-მუსიკოლოგიის ქვედისციპლინის გამოცალკევებას, მუსიკის, როგორც მეტა-ეკონომიკური სისტემის შესწავლა მუსიკალური ეთნოგრაფიის სტანდარტული კომპონენტი რომ ყოფილიყო? არა მგონია, რომ ამ ტერმინოლოგიისათვის

რეკომენდაცია გამეწია და, რა თქმა უნდა, არც რაიმე ზოგადი თეორია მაქვს, მაგრამ ეს ის საკითხია, რომელიც შეიძლება უფრო სისტემურ განხილვას იმსახურებს, მით უფრო, რომ საჩუქრები თითქმის ყველგან მოითხოვს საპასუხო მოქმედებას (საჩუქრის ისტორიის შესახებ Libersohn, 2011). თუ ვიფიქრებთ იმ უამრავ რთულ გზაზე, რომლითაც მუსიკა შეიძლება „აჩუქონ“, როგორც საჩუქარი – ნაწარმოების მიძღვნა, საზეიმო შესრულება, შესრულების ექსკლუზიური უფლების ბოძება, ნაწარმოების ან კანონის სწავლება (როგორიცაა სპარსული *რადიფი*), ხელნაწერის ჩუქება, სხვა კომპოზიტორის თემის ციტირება და კიდევ უამრავი რამ – ნაწარმოებების, როგორც ჟღერადობისა და როგორც პუბლიკაციებისა და ხელნაწერების მნიშვნელოვანი ღირებულება, მივხვდებით, თუ რატომ შეიძლება იყოს მიმზიდველი მუსიკაში ღირებულების შედარებითი ინტერკულტურული კვლევა.

შეიძლება, დიდი შეურაცხყოფა მიაყენო

საველე მუშაობისას ეთიკური ქცევა, ხშირად, საღი აზრის საქმეა. ჩვენ მივიჩნევთ, რომ დასავლურ სამყაროში ეთნომუსიკოლოგები, პირველ ყოვლისა, ეთიკური ქცევის იმ ჩვეულებრივი სტანდარტებით უნდა ხელმძღვანელობდნენ, რომლებიც მათ საკუთარ კულტურაშია მიღებული. არ უნდა იყოს აუცილებელი სტუდენტებისთვის იმის თქმა, რომ არ უნდა მოატყუონ ინფორმანტები იმის შესახებ, თუ როგორ აპირებენ ჩანაწერებისა და ინფორმაციის გამოყენებას, რომ არ უნდა ჩაიწერონ სიმღერა მომღერლის ინფორმირებისა და მისი ნებართვის გარეშე, რომ უნდა გადაუხადო იმდენი, რამდენიც, რაღაც სახის სტანდარტით, გონივრული თანხაა, ან გაუკეთონ შესაბამისი საჩუქარი, ან სხვა გზით აანაზღაურონ გაწეული მომსახურება. ეს ყველაფერი აშკარაა. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ჩვენ დასავლურ კულტურაში ვიცით, რომ არ უნდა ვიცრუოთ. ჩვენ მზად ვართ ვიბრძოლოთ, როცა პოლიცია მოსასმენ აპარატურას აყენებს ჩვენს ოფისებში ან საძინებლებში, იწერს სატელეფონო საუბრებს. ჩვენ შეიძლება ვევაჭროთ ადამიანებს მათი მომსახურების საფასურის თაობაზე, მაგრამ არა იმ შემთხვევაში, თუ ისინი, მაგალითად, ბავშვები არიან, რომლებსაც არ შეუძლიათ ეფექტურად შეგვევაჭრონ. მთავრობა გამოსცემს მინიმალური ხელფასის კანონებს იმ ადამიანების დასაცავად, ვისაც მართლა არ შეუძლია საკუთარი თავის დაცვა. უნდა გვეყოს სინდისი და არ გამოვაქვეყნოთ იმ ადამიანების სიმღერების ჩანაწერები, რომლებმაც გვთხოვეს, ამისაგან თავი შეგვეკავებინა და ა.შ. ეს არის ღირსეულ ადამიანად ყოფნის ჩვენს კულტურაში დამკვიდრებული კონცეფციის ნაწილი და ველზეც ჩვენს სტანდარტებს უნდა ვუერთგულოთ. რა თქმა უნდა, ეს არის ისიც, რაც ყველაზე მეტად ფასდება საველე მუშაობისას და რაც, რაღაც აზრით, ჩვენი საკუთარი კულტურის სფეროში გვხვდება.

მაგრამ, გარდა ამისა, ასევე, მნიშვნელოვანი ხდება სხვა კულტურაში (ან ჩვენს კულტურაში) მუსიკის ფლობის კონკრეტული საკითხი. მაგალითად, საველე მკვლევრებს შეიძლება დაუმეგობრდნენ ინდივიდები, რომლებიც, ამა თუ იმ აზრით, მარგინალურ ჯგუფებს მიეკუთვნებიან საკუთარ საზოგადოებებში – მაგალითად, ვესტერნიზებული პიროვნებები სოფელში, რომელიც სხვა მხრივ, ტრადიციულია, ან, შეიძლება, უსახლკაროები და უკმაყოფილოები. მათ შორის არიან ისეთები, ვინც სათანადო ანაზღაურების ან წმინდა პროტესტის გამო, სიხარულით იმღერებს სიმღერებს, რომლებიც სხვას ეკუთვნის, ან ჩაწერს მასალას, რომელიც საზოგადო გამოყენებისთვის არ არის განკუთვნილი. გაჭირვებულმა ადამიანმა შეიძლება გამოიყენოს შესაძლებლობა მიიღოს ის, რაც მისთვის კაპიტალს წარმოადგენს – და ძალიან ცოტაა გრანტით გაძლიერებული ევროპელის ან ამერიკელისათვის – და თავისი საზოგადოების საიდუმლოებები გათქვას. საველე მკვლევარმა, რომელიც ასეთ შესაძლებლობებს გამოიყენებს, შეიძლება მართლაც საგრძნობი ზიანი მიაყენოს სოციალურ (და მუსიკალურ) სისტემას და, ასევე, სხვებს მოუსპოს მომავალში საველე კვლევების ჩატარების შესაძლებლობა.

ასე რომ, ეთნომუსიკოლოგს ევალება ანგარიში გაუწიოს საზოგადოების აზრის იმის თაობაზე, თუ ვის ეკუთვნის მუსიკა, ან ვინ აკონტროლებს მას და იმუშაოს კულტურით დადგენილი შეზღუდვების ფარგლებში.

ასევე, ცხადია, თუმცა ზოგჯერ გვავიწყდება, რომ მასწავლებლები და კონსულტანტები, პირველ ყოვლისა, საკუთარი საზოგადოების ერთგულები არიან. პოლ ბერლინერის მასწავლებელს, რომელიც იგი ექვსი წელი ელოდა, ჰქონდა უფლება არ გაემჟღავნებინა *მბირას* ტერმინოლოგიის საკუთარი სისტემა, სანამ არ დარწმუნდებოდა, რომ ბერლინერი სერიოზული მოსწავლე იყო. მას ჰქონდა ავტორიტეტი, თუმცა, მანამდე სოფელს შეკრებისა და თანხმობის განცხადების ნება დართო. ეს *მისი* მუსიკა იყო, მაგრამ, როგორც ჩანს, მას სურდა დარწმუნებულიყო, რომ ის საზოგადოების სურვილებს მიჰყვებოდა. ასევე, ვიცნობდი გამორჩეულ ირანელ შემსრულებელს, რომელიც, მას შემდეგ, რაც შეიტყო, რომ მის დაუკითხავად ჩაწერეს და რომ შესრულება, რომელიც, როგორც მიიჩნევდა, არ შეესაბამება მისი კულტურის სტანდარტებს, ფირფიტაზეც ჩაწერეს, წლების განმავლობაში უნდობლად ეკიდებოდა ევროპელ და ამერიკელ შემგროვებლებებს და თავს არიდებდა მათ. ის თვლიდა, რომ მისი კოლეგების თვალში დაამცირეს; საქმე ეხებოდა მის დამოკიდებულებას საკუთარ საზოგადოებასთან.

ტომის საბჭოს თავმჯდომარემ გამსჭვალავი მზერა შემავლო: „ჩვენ რა სიკეთეს მოგვიტანს თქვენი აქეთ-იქით სიარული და ამ მოხუცებისაგან ძველი სიმღერების შეგროვება?“ პატიოსნად ავუხსენი, რომ, სავარაუდოდ, სიკეთეს თითქმის არ მოუტანდა, მაგრამ მომღერლებს მათ შრომაში გასამრჯელოს გადავუხდიდი და, ალბათ, დავწერდი რაიმეს, რაც თეთრ ამერიკელებს ინდიელთა კულტურის გაგებაში დაეხმარებოდა. „კარგი, გააგრძელე. როგორც ვხვდები, ბევრს ვერაფერს დაგვიშავებ“. მხრები აიჩეჩა და ეჭვით ადევნებდა თვალს ჩემს საქმიანობას, მაგრამ არ ჩარეულა. რაღაც დრო მის მტრულ განწყობაზე ფიქრს დავუთმე.

ვზრუნავდი იმაზე, რომ სამართლიანად და პატიოსნად მოვქცეოდი ინდივიდუალურ ინფორმანტებსა და მომღერლებს. შეიძლება ეთნომუსიკოლოგებთან შეხვედრების ადრეულ წლებში, მასპინძელი საზოგადოების წევრები ამ სახის ურთიერთობებს უმთავრეს საკითხად მიიჩნევდნენ. საველე მკვლევრებთან ურთიერთობის გამოცდილების დაგროვებასთან ერთად, – ეს, განსაკუთრებით, ითქმის მკვიდრი ამერიკელების შესახებ, რომელთა სოფლებიც ხშირად გადავსებული იყო მკვლევრებით (გაიხსენეთ ცნობილი ხუმრობა ინდიელთა ოჯახის შესახებ, რომელიც შედგება მამის, დედის, სამი ბავშვის და ანთროპოლოგისაგან), – მათ, ასევე, დაიწყეს დაინტერესება იმ საკითხებით, რომლებიც მოიცავდა საზოგადოებასა და მის მომავალს. ასე, მაგალითად, თუ საველე მკვლევრის ერთი როლი მდგომარეობდა იმაში, რომ ის კულტურას ინახავდა ფირზე, აუდიო-ფირზე, ბეჭდური სახით, მათ სურდათ დარწმუნებულიყვნენ, რომ ეს მონაცემები „სწორი“ იყო, რომ სიმართლე ისეა აღნუსხული, როგორც ისინი აღიქვამენ მას. მათ კონფიდენციალური ინფორმაციის გათქმას დაუპირისპირეს კულტურის დაკარგვის საფრთხე, თუკი ისინი მას ვინმეს არ გადასცემენ.

მცირე და გლობალური საზოგადოებები გამუდმებით კამათობენ თავიანთი საკუთარი კულტურისა და მიმართულების თაობაზე, მაგრამ ასეთი დებატები მწვავდება სწრაფი ცვლილების პერიოდებში. საზოგადოების ლიდერებს შეიძლება სურდეთ კიდევაც, რომ უხელმძღვანელონ საველე მკვლევრებს, უთხრან, თუ როგორ უნდა იმოქმედონ, თუმცა შემდგომში იმედგაცრუებული რჩებიან საკუთარი უუნარობით, გააკონტროლონ ისინი. კიდევ უფრო შესაშფოთებელი მკვლევრების არასწორი ინტერპრეტაციები უნდა იყოს: ექსპრომტად გამოთქმული დებულება, რომელსაც ისე აზვიადებენ, თითქოს მთავარი მიგნება იყოს, მუსიკალური რეპერტუარის მთავარი კომპონენტის ტოტალური უგულებელყოფა და, რა თქმა უნდა, სიმღერების ჯგუფები და პრაქტიკული დებულებები, რომლებსაც გაუგებარ სტრუქტურალისტურ ან პოსტმოდერნისტულ ახსნებად გარდაქმნიან. ამ ყველაფერმა ადამიანები შეიძლება დააფიქროს

იმაზე, თუ რა შეიძლება დაემართოს ინფორმაციას, რომელსაც ისინი აწვდიან, იმას, რასაც ისინი ასწავლიან. ასევე, არსებობს შიში, რომ საველე მკვლევრის აღმოჩენებს, აუცილებლად, საზოგადოების ღირებულების მიკერძოებული და სავარაუდოდ, დამამცირებელი ცნების გასამყარებლად გამოიყენებენ, ამ ეჭვს, ზოგჯერ, ამართლებენ წინა უარყოფითი გამოცდილებით მაშინაც კი, როცა განზრახვაში დამამცირებელი არაფერია. ჩემი საბჭოს თავმჯდომარის პოზიცია, მართლაც, გასაგები იყო.

საზოგადოების ლიდერები, რომლებიც ცდილობენ შეუმჩნევლად შეუწყონ ხელი საკუთარი ხალხის გადარჩენას თანამედროვე კულტურულ ეკოლოგიაში, ალბათ, შიშობენ, რომ თუნდაც უბრალო ეთნომუსიკოლოგის ზოგიერთმა აქტივობამ შეიძლება მღელვარება გამოიწვიოს. ზოგიერთმა ეთნომუსიკოლოგმა, რომელიც მგრძნობიარეა ამ პრობლემისადმი და არჩევანი უნდა გააკეთოს თემის მთლიანობის დაცვის აუცილებლობასა და საკუთარი აღმოჩენების კოლეგებისათვის გაზიარების საჭიროებას შორის, შეიძლება ფარულად იმოქმედოს, დაიცვას ეს ხალხი გულისტკენისაგან, როცა ისინი იხილავენ თავის თავს ცერემონიების დროს გადაღებულ ფოტოებზე და წიგნებში ციტირებულ საკუთარ გამონათქვამებს გადააწყდებიან. ქეთრინ ელისი, ავსტრალიელი მეცნიერი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა თავის ურთიერთობებს აბორიგენ მოსახლეობასთან, ერთ-ერთ პუბლიკაციაში, რომელშიც დეტალურად აღწერა გარკვეული საიდუმლო ცერემონიის მასალა, დრამატულად წერდა: „საველე მკვლევრების საყურადღებოდ: დიდი შეურაცხყოფა შეიძლება მიაყენო, თუ ამ მასალას [აბორიგენ] ... მოსახლეობას უჩვენებთ“ (1970: 207). თუმცა მაინტერესებს, საბოლოოდ, რამდენად ეფექტურია ეს მიდგომა. არადასავლური და ფოლკლორული საზოგადოებების წევრები აღარ არიან იზოლირებული სამეცნიერო ბიბლიოთეკებისაგან; ისინი ხშირად ეცნობიან იმას, რაც მათ შესახებ დაიწერა, ითხოვენ და ელიან იმის ასლებს, რაც შეიქმნა. მკვიდრი ამერიკელების თემებში არსებულ წიგნის მაღაზიებში იყიდება ელის ფლეტჩერის, შარლოტა ფრისბის, უილიამ პაუერის ნაშრომები. ურბანული ამერიკული საზოგადოებების წევრები გულგრილი არიან იმის მიმართ, თუ რა იწერება მათზე მიმოხილვებში; უამრავი მიმოხილვაა და მხოლოდ რამდენიმე თუა დამაჯერებელი. მაგრამ სხვაგან ადამიანებს შეიძლება სჯეროდეთ, რომ თავს ამ ფუფუნების უფლებას ვერ მისცემენ, რადგან იციან, რომ იმან, რაც ერთმა მეცნიერმა დაწერა, შეიძლება ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში განსაზღვროს გარეშეების დამოკიდებულება, ამიტომ ძალიან ზრუნავენ იმაზე, რომ ისინი სათანადოდ და, მათი თვალსაზრისით, ზუსტად წარმოადგინონ და პატივი მიაგონ მათ ღირებულებებს.

თუმცა უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ, მოვლენების სწორად გაგების ჩემი უნარის მიმართ სკეპტიციზმის გარდა, საბჭოს თავმჯდომარე, რომელიც ცერად უყურებდა ჩემს მოქმედებებს, ღელავდა იმაზე, მოუტანდა თუ არა ჩემი საქმიანობა რაიმე სარგებელს მის ხალხს. ისინი (ისევე, როგორც უმრავლესობა, ვის მუსიკასაც ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ) ღარიბები იყვნენ, დახმარება სჭირდებოდათ და მას სურდა დარწმუნებულიყო, რომ ის დრო და ენერგია, რომელსაც ისინი ჩემთან მუშაობისას ხარჯავდნენ, მათი ხვედრის გაუმჯობესებაში დაეხმარებოდა. ძალიან ბევრი რამ იყო გასაკეთებელი, არასერიოზულობა კი – დაუშვებელი. მას ესმოდა, რომ წიგნების ან ჩანაწერების გამოცემით ვერ გავმდიდრდებოდი, მაგრამ იცოდა, რომ, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც ვიხეირებდი, რომ კარიერას გავიკეთებდი იმით, რაც მისმა ხალხმა მასწავლა და გრძნობდა, რომ მათაც უნდა მიეღოთ სარგებელი. თანაც იმისათვის, რასაც ისინი მაძლევდნენ, დაუდევრობით ჩირქი არ უნდა მომეცხო, არ უნდა ჩამეტანა სქოლიოში და არ უნდა გამომეყენებინა ფონურ მუსიკად აკადემიურ შეკრებებზე.

ის, თუ რას ნიშნავს სათანადო ქცევა ასეთ კონტექსტში, სხვადასხვა სახის დილემას წარმოშობს. თუ საველე მკვლევარი ცდილობს შეინარჩუნოს ის, რაც ძველი და ტრადიციულია, ამით გარკვეული სახის სამეცნიერო ინტერესი დაკმაყოფილდება, მაგრამ ამან, ასევე, შეიძლება წარმოშვას შიში, ხომ არ იქნება ეს საზოგადოება წარ-

მოდგენილი, როგორც უსაშველოდ ჩამორჩენილი და იზოლირებული. თემის ლიდერებს ყოველთვის არ უხარიათ ძველი მუსიკალური პრაქტიკების წახალისება, რადგან ისინი მაშინვე ხვდებიან, რომ ეს პრაქტიკები თანამედროვე ეკონომიკისა და ტექნოლოგიების პრობლემებთან გამკლავების ტრადიციული, თუმც კი უკვე არაკონკურენტუნარიანი გზების, სიმბოლო შეიძლება იყოს. შემგროვებლებმა საკუთარი აღმოჩენების უბრალოდ ჩაწერის გარდა, სხვა რამეც უნდა გააკეთონ? ჯერ კიდევ 1916 წელს სესილ შარპმა, აღფრთოვანებულმა ძველი ინგლისური სიმღერებით, რომლებიც *აპალაჩებში* აღმოაჩინა, დაწერა იმაზე, რაც, მისი აზრით, მისიონერებისა და მათი სკოლების მავნებლური როლი იყო. „არა მგონია, რომ რომელიმე მათგანს [მისიონერს] გააზრებული ჰქონოდა, რომ ის ადამიანები, რომელთა გასაუმჯობესებლად არიან ისინი აქ, მრავალი მიმართებით უფრო განვითარებული არიან, ვიდრე მათი ე.წ. ინსტრუქტორები. … ავიღოთ მუსიკა, მაგალითად. მათი საკუთარი მუსიკა წმინდა და საოცარია. ჰიმნები, რომლებსაც ეს მისიონერები ასწავლიან, მუსიკალური და ლიტერატურული ნაგავია“ (Karpeles, 1967: 153). ოცდათხუთმეტი წლის შემდეგ, ეს საკითხი კვლავ დღის წესრიგში იდგა, როცა იგი საზოგადოებას ფილმის *The Songcatcher*[4]-ის მეშვეობით წარუდგინეს. იგივე შეგვიძლია გავიმეოროთ ასობით სხვა საზოგადოების მიმართაც.

მეორე მხრივ, ამ მთიელებს გაუჭირდებოდათ გადარჩენა სტანდარტული განათლების ელემენტების გარეშე. ასე რომ, შარპის მიერ იმ გოგონას ქება, რომელმაც დაახლოებით 1915 წელს სკოლაზე უარი თქვა, საუკეთესო შემთხვევაში, რომანტიკაა. ორმოცდაათი წლის შემდეგ, ჩემს საბჭოს თავმჯდომარეს იმის ეჭვი რომ გასჩენოდა, თითქოს მე მის ინდიელებს ვთხოვდი უარი ეთქვანთ ქანთრსა და დასავლურ მუსიკაზე, ის, ალბათ, აღშფოთდებოდა, რადგან მისთვის ეს ის მუსიკა იყო, რომელიც თან ახლავს თანამედროვე სოფლური ცხოვრების წესის ჩამოყალიბებას და რომლის მიღება შეიძლება აუცილებელი აღმოჩნდეს მისი ინდიელი ხალხის, როგორც ერის გადარჩენისათვის. მკვიდრმა ამერიკელმა ლიდერებმა, ალბათ, ეთნომუსიკოლოგებზე უკეთ იციან მუსიკისა და დანარჩენი კულტურის მჭიდრო კავშირის შესახებ.

ეთნომუსიკოლოგების როლმა არადასავლურ საზოგადოებებში დასავლური მუსიკის შეტანაში კიდევ ერთი დილემა წარმოშვა. შეიძლება, ხალხისა და მათი მთავრობებისათვის ეს სასურველია, თუმცა მეცნიერისათვის მნიშვნელოვანი მსოფლიო მუსიკალური მრავალფეროვნების შენარჩუნებაა. მარტივი გადაწყვეტილება არ არსებობს, თუმცა ეს პრობლემა ჯერ კიდევ ჩვენი სფეროს ადრეულმა წარმომადგენლებმა გააცნობიერეს. ჰორნბოსტელი: „აფრიკაში ჰარმონიის შეტანა შეაჩერებდა პოლიფონიური ფორმების განვითარებას ანტიფონიიდან. ეს … დასანანია“ (1928, 42).

1950-იან წლებში ჩამოყალიბდა ცნება და ქვედისციპლინა – გამოყენებითი ანთროპოლოგია, რომლის ამოცანა იყო ანთროპოლოგიური ხედვის გამოყენება სოციალური პრობლემების გადასაწყვეტად, განსაკუთრებით, იმ პრობლემებისა, რომლებიც წარმოშვა სწრაფმა კულტურულმა ცვლილებებმა, რაც მოდერნიზაციასა და ვესტერნიზაციას მოჰყვა. ანთროპოლოგებს დახმარების სურვილი ჰქონდათ, თუმცა, ხშირად ყველაფერი ადგილობრივი მოსახლეობის შეურაცხყოფითა და იმის კეთებით მთავრდებოდა, რაც აღიქმებოდა, როგორც საზიანო. ამის შედეგად, 1960-იანი წლების ბოლოს და 1970-იანი წლების დასაწყისში ანთროპოლოგებს ყოველი მხრიდან ბევრი რამის გამო აკრიტიკებდნენ: იმის გამო, რომ მათ საქმიანობას არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონდა სოციალური პრობლემების კონტექსტში, რომ ერეოდნენ ადგილობრივ პოლიტიკაში და ჯაშუშობდნენ კიდეც (Pelto & Pelto, 1973: 282). ეს კრიტიკა ეთნო-

[4] *სიმღერის დამჭერი* – ფილმი, რომელიც ეძღვნება *აპალაჩებში* კოლონიალური დროიდან შემორჩენილ ინგლისურ და ირლანდიურ-შოტლანდიურ ბალადებს და „სიმღერების დამჭერის“ მიერ მათი გავრცელების ამბავს, ფილმის დასასრულს სესილ შარპის პროტოტიპი, პროფესორი ინგლისიდან ირწმუნება, რომ ისე დაიცავს ამ კოლექციას, როგორც მის ჩამწერს უნდოდა (რედ.).

მუსიკოლოგებსაც შეეხო, თუმცა სურათი მთლად უარყოფითი არ არის. ზოგიერთი საზოგადოება სიხარულით ხვდება გარეშეების ჩასვლას და აფასებს მათ ძალისხმევას, ტრადიციების პატივისცემასა და დახმარებას იმ სხვადასხვა მუსიკის ენერგიის აღდგენაში, რომელიც გაქრობის პირასაა (Jairazbhoi, 1977a: 61). სპარსი და ინდიელი მუსიკის ოსტატები ამაყობენ, რომ დასავლელი მეცნიერები მათი მოსწავლეები არიან, რადგან ეს ამაღლებს მათ პრესტიჟს ადგილზე და, მოდერნიზების სკეპტიკოსების საწინააღმდეგოდ, მათი ტრადიციული ხელოვნების ლეგიტიმაციას ახდენს. მიუხედავად ამისა, ხშირად ჩნდება განცდა, რომ თვითონ საზოგადოების წევრები, თუკი მათ სწორად მოვამზადებთ, აღჭურვილობასა და დროს მივცემთ, უკეთესად შეძლებენ ყველაფრის გაკეთებას. ზოგჯერ ისინი აცხადებენ, რომ მათთვის უკეთესი იქნებოდა, თუკი მკვლევარი მხოლოდ იმას კი არ გაუზიარებდა, რაც შეგროვდა და ჩაწერილია (შეერთებულ შტატებში და სხვაგან, სადაც იქმნება ხალხთა ტომების არქივები), არამედ კვლევის მეთოდებსაც. ამ მიდგომამ, იმ რწმენასთან ერთად, რომ ემიკურ შეხედულებას ახლა უფრო მეტი წონა უნდა მიეცეს, ვიდრე მანამდე, ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი მიიყვანა ისეთი საველე კვლევის მხარდაჭერამდე, რომელშიც ინფორმანტები თანამშრომლებად გარდაიქმნებიან, ხოლო იმ საზოგადოების წევრები, რომელსაც იკვლევენ, ფაქტობრივად, თანამკვლევრები ხდებიან. მაგრამ თუ შევაჯამებთ, თემებთან ურთიერთობის ზოგადი პრინციპები მხედველობაში უნდა იღებდეს არა, უბრალოდ, ინდივიდუალური ინფორმანტების, არამედ მთელი თემის განწყობას და ადგილობრივ კონსენსუსს იმის თაობაზე, თუ რა არის მართებული და სწორი, პატივი უნდა ვცეთ სამართლიანობას.

მუსიკა და პოლიტიკა თანამედროვე ცხოვრებაში

გასაკვირი სულაც არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ 1945 წლის შემდეგ მსოფლიოში განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ეთნომუსიკოლოგიაზე და, კონკრეტულად, საველე კვლევაზე, რაც ერთ-ერთმა პირველმა ჩარლზ სიგერმა (Seeger, 1961) გააცნობიერა. დასავლეთში, მუსიკოსების მიერ ფართოდ გაზიარებული პოზიციიდან, რომ მუსიკის ღირსება და გარკვეული სიწმინდე მდგომარეობდა იმაში, რომ ის შორს იყო პოლიტიკის უწესობისგან, ჩვენ მივედით იქამდე, რომ ვუყურებდით მუსიკას, როგორც იარაღს პოლიტიკასა და კონფლიქტში და ვნახეთ კვლევაც, რომელიც შესრულდა, როგორც, არსებითად, პოლიტიკური აქტი. იმ ნაშრომებს შორის, რომლებიც ამ თვალსაზრისით აკრიტიკებენ ეთნომუსიკოლოგიას, მნიშვნელოვანია გურლეის (Gourlay, 1978) ნაშრომი.

მესამე სამყარო აღმოცენდა, როგორც ერი-სახელმწიფოების ჯგუფი, რომელთა საზღვრებიც, წინა საუკუნეებში, არაერთ შემთხვევაში, თვითნებურად დაადგინეს კოლონიალურმა ხელისუფლებებმა, ხშირად ტრადიციული კულტურული ან პოლიტიკური ერთეულების საზღვრების გაუთვალისწინებლად. ინდოეთი, ნიგერია და ინდონეზია თვალსაჩინო მაგალითებია. დაახლოებით 1990 წელს ვარშავის ხელშეკრულების და, შემდეგ კი, საბჭოთა კავშირის ნგრევამ მასშტაბური ცვლილებები გამოიწვია, რამაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მუსიკალურ კვლევებზე (Slobin, 1996). უთქმელადაც ცხადია, რომ საბოლოოდ, ყველა ამ ერმა და, ასევე, ლათინური ამერიკის უფრო ადრე დამკვიდრებულმა ერებმა განაცხადეს თავიანთი უფლებების შესახებ პოლიტიკურ და კულტურულ დამოუკიდებლობაზე და ეს, ფაქტორბივად, მოიცავდა იმის გადაწყვეტის უფლებასაც, თუ რა სახის კვლევა უნდა ჩატარებულიყო მათ საზღვრებში და დაგვირგვინდა იმით, რომ ასეთ კვლევაში უპირატესობა მათ მოქალაქეებს მიენიჭა. 1960-70-იანი წლების შემდეგ ჩრდილო ამერიკელისათვის ან ევროპელისათვის სულ უფრო ძნელი ხდება უბრალოდ და კითხვის გარეშე შეუდგეს მუსიკის შესწავლას ან ჩაერთოს ანთროპოლოგიურ საველე კვლევაში მსოფლიოს უდიდეს ნაწილში და, მით უმეტეს, მკვიდრი ამერიკელების მშობლიურ ტერიტორიებზე.

გარკვეული დაძაბულება შეიმჩნეოდა: ითქვა, რომ მკვლევრებს, მაგალითად, ინ-

დოეთიდან და ნიგერიიდან, ყველაფრის მიუხედავად, გულითადად ხვდებოდნენ, როცა ისინი ამერიკულ და ევროპულ კულტურას ადგილზე იკვლევდნენ. ეს შედარება სულაც არ არის სამართლიანი, რადგან საასპირანტო კვლევების ასაკს გადაცილებული აზიელი და აფრიკელი მეცნიერები, თუმცა მხოლოდ მცირე რაოდენობით, ყოველთვის ჩამოდიოდნენ და ასევე გააგრძელებენ თავის კვლევებს ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებებში, დიდწილად, ამერიკელებისა და ევროპელების მეურვეობითა და ზედამხედველობით. სანამ აზიელი და აფრიკელი მკვლევრების უფრო დიდი რაოდენობა არ ააწყობს საკუთარ კარიერას, საზღვარგარეთელი საველე მკვლევრები ადგილობრივებზე მეტნი იქნებიან, ექნებათ უკეთესი აღჭურვილობა და თვითონ გადაწყვეტენ, რა და როგორ შეისწავლონ. ზუსტად ისე, როგორც მუსიკალური თვალსაზრისით მცირე საზოგადოებებს ხშირად უგრძვნიათ, რომ, რეალურად, დასავლეთისათვის გაცნობით და იქ გამოქვეყნებით, მათ მემკვიდრეობა წაართვეს. ამდენად, ახალი ერები სავსებით მართებულად იქცნენ საკუთარი ეროვნული მემკვიდრეობის დამცველებად. ამ საქმეში ისინი ხშირად იმ მიდგომებს იყენებდნენ, რომლებსაც ერთ დროს მიმართავდნენ ისეთი მცირე და, არსებითად, უფრო ადრე დამკვიდრებული კულტურული ერთეულები, როგორებიცაა ტომები. მათ სურდათ დარწმუნებულიყვნენ, რომ მათი მემკვიდრეობა სწორად იყო დაცული და შესწავლილი, რომ ერი ამ კვლევიდან სარგებელს იღებდა. მათ უნდოდათ, ჰქონოდათ შანსი, რათა ეს თვითონ ეკეთებინათ.

ეს ახალი თამაში იყო. ტომის საბჭოს ჩემი ბელადის ძირითადი მოსაზრება ის იყო, რომ ტომის წევრებმა თვითონ ყველაზე უკეთ იციან, თუ როგორ უნდა შეისწავლონ და წარადგინონ საკუთარი კულტურა. თუმცა ასეთი თვალსაზრისის მიღება კომპარატივისტებს გაუჭირდებათ. მისი გამართლება ადვილია, თუ ვაღიარებთ ტომის, როგორც სოციალური ერთეულის, ხანგრძლივ მთლიანობას. თუმცა ამ შეხედულების გავრცელება ახალ ერ-სახელმწიფოებზე ნაკლებად გონივრული ჩანს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ იაპონიაში მცხოვრები *აინუს* მუსიკის შესწავლისას იაპონელ მკვლევრებს უფრო მეტი სამართლებრივი საფუძველი აქვთ, ვიდრე არაიაპონელებს, თუმცა *აინუელები* შეიძლება სულაც არ მიიჩნევდნენ, რომ იაპონელებთან უფრო მჭიდრო კავშირი აქვთ, ვიდრე ამერიკელებთან. *ბლექფუტელებს* მონტანაში, ალბათ, სულაც არ ადარდებდათ, საველე მკვლევარი შეერთებული შტატების მოქალაქე იყო, კანადისა თუ სულაც საფრანგეთის, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი თვითონ შეერთებული შტატების მოქალაქეები არიან. ასე რომ, ცოტა ხნის ჩატარებულ კონფერენციაზე, სადაც კვლავ წამოიჭრა ნაცნობი საკითხი, იავიდან ჩამოსულ ინდონეზიელ მკვლევრებს წილად ხვდათ იმის ხაზგასმა, რომ სუმატრასა ან სულავესიში მუშაობისას ისინი, გარკვეული აზრით, მართლაც იყვნენ გარეშეები და შეიძლებოდა დაედანაშაულებინათ კოლონიალიზმის ძველი პრობლემების გამო. საუნივერსიტეტო განათლებამიღებული ლაგოსის *ჰაუსას* მცხოვრები, *ჰაუსა* სოფელში მუშაობისას, სავსებით შესაძლებელია, გარეშედ მიიჩნიონ. შეკითხვა, რომელიც ადრე ჩამოვაყალიბე, რა თქმა უნდა, მდგომარეობს იმაში, თუ რა ქმნის „შინაურს“ და შეუძლია თუ არა ჭეშმარიტ შინაურს საერთოდ ჩაატაროს საველე კვლევა. მაგრამ ამას გარდა, კულტურის ერთეულების იდენტობა ძალიან გართულებულია პოლიტიკის კაპრიზებისა და ახირებების გამო.

არ მჭირდება იმის დეტალური გადმოცემა, თუ როგორ უწევდნენ ექსპლოატაციას ჩრდილო ნახევარსფეროს განვითარებული სახელმწიფოები ახალი ერი-სახელმწიფოების ხალხებს. ზოგადად, ეთნომუსიკოლოგები იყვნენ მათ შორის. ვინც ამას აპროტესტებდა. ტიპური მისიონერის, სამხედრო ადმინისტრატორის ან ბიზნესმენისაგან განსხვავებით, ისინი, ზოგჯერ მოუქნელადაც, შეეცადნენ ეჩვენებინათ, რომ ერებს, რომლებთანაც ისინი მუშაობენ, აქვთ ღირებული კულტურა, იმსახურებენ თანასწორ მოპყრობას და საჭიროა მათი წახალისება, რომ შეინარჩუნონ საკუთარი ტრადიციები და მსოფლიოში საკუთარი მიღწევებით გახდნენ ცნობილი. ზოგიერთის (Danielou, 1973: 34-39) შეხედულებების საპირისპიროდ, ეთნომუსიკოლოგები მხოლოდ უბრალოდ არ მიანიშნებდნენ

უცხოტომელების უჩვეულო ეგზოტიკურობაზე, დასცინოდნენ მათ ჩამორჩენილობას ან ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ, რომ არქაულ ფენომენებთან ჰქონდათ საქმე. ასე რომ, უცნაურია, რომ მრავალ მათგანს დანაშაულის განცდა აქვს იმის გამო, რაც გააკეთეს, როცა დაუპირისპირდნენ აზიელების, აფრიკელებისა და ლათინური ამერიკის წარმომადგენლების სურვილს, მონაწილეობა მიეღოთ მათ საქმიანობაში. ვფიქრობ, დანაშაულის განცდა უადგილოა, თუმცა მონაწილეობის უფლება უნდა მიეცათ და სასურველიც იყო. ნებისმიერ შემთხვევაში, ახალი ერი-სახელმწიფოები წარმოიშვნენ და არსებობენ. ზუსტად ისე, როგორც ერთ დროს ინგლისი ერთიან კულტურად ჩამოყალიბდა რამდენიმე გერმანიკული ტომის, კელტური ფესვებისა და ნორმანულ-ფრანგი დამპყრობლებისაგან; ინდოეთი, ინდონეზია და ნიგერია იქცნენ ერებად, რომლებსაც, მიუხედავად შინაგანი განსხვავებულობისა, გამოკვეთილი კულტურები აქვთ. ინტელექტუალური და პოლიტიკური თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგებს მოუწიათ ესწავლათ, თუ როგორ უნდა დაემყარებინათ ურთიერთობა ერებთან მათივე პირობების გათვალისწინებით.

ნებისმიერი მმართველობის ქვეყანაში, საბაზისო დაშვება არის ის, რომ მუსიკა მოხმარების საგანია. მთავრობებს სწამთ, რომ ისინი ფლობენ მუსიკას, რომელიც იქმნება, სრულდება და ვრცელდება ქვეყნის საზღვრებში და რომ აქვთ მისი გაკონტროლების უფლება. ჩემი 1978 წლის ირანული გამოცდილებით, ირანის სახელმწიფო რადიო და ხელოვნების სამინისტრო უყოყმანოდ იწერდა და გადასცემდა სხვადასხვა ეთნიკური უმცირესობის სიმღერებს, თუმცა სამთავრობო სააგენტოებმა ზუსტად იცოდნენ, თუ კიდევ ვისთვის – ადგილობრივის თუ უცხოელისთვის – და როგორ უნდა მიეცათ მათი შეგროვების უფლება. ეს ის გამოცდილებაა, რომელიც ნამდვილად უფრო ინტენსიურად უნდა განმეორებულიყო 1979 წლის რევოლუციის შემდეგ. სწორედ *ეროვნულმა* მთავრობამ აიღო პასუხისმგებლობა (რა თქმა უნდა, ყოველთვის ბოლომდე არა) უმცირესობების კეთილდღეობაზე. ასე რომ, მაშინ როცა მსოფლიოს ზოგიერთმა ახალმა სახელმწიფომ სიხარულით მიიღო საველე მკვლევრები, სხვებმა კი – არა, ყველამ შეინარჩუნა კონტროლის უფლება. მაშ, რა უნდათ მათ? რა მორალურ პასუხისმგებლობას იღებს საველე მკვლევარი მათ მიმართ, მათი მუსიკოსებისა და მეცნიერების მიმართ და რა უნდა გაკეთდეს მათი ხანგრძლივი მასპინძლობისა და თანამშრომლობის უზრუნველსაყოფად? რისი შეთავაზება შეუძლია ეთნომუსიკოლოგს? ნება მომეცით, სულ ორი შესაძლებლობა აღვნიშნო.

საზოგადოდ მიღებულია, რომ ერ-სახელმწიფოებს (და, შეიძლება, ასევე, ქვეგანაყოფებს, რომლებიც თავს „ერებს“ უწოდებენ, როგორიცაა მკვიდრი ამერიკელი მოსახლეობა) აქვთ უფლება, ჰქონდეთ წვდომა მათ საზღვრებში შეგროვებულ კულტურულ არტეფაქტებზე (Weintraub & Yung, 2009). ჩვენთვის ამაში იგულისხმება ჩანაწერები და დამხმარე მონაცემები. ასლების განთავსება ეროვნულ არქივებში ან წამყვან ინსტიტუტებში ამ სურვილის დაკმაყოფილების მოსახერხებელი გზაა. მრავალ ერ-სახელმწიფოში დარწმუნებული არიან, რომ ეროვნული მემკვიდრეობა გაქრობის პროცესშია. შესაძლოა, ზოგიერთ თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგს ნაკლებად აინტერესებს შენარჩუნება, როგორც ასეთი, მაგრამ სწორედ მარტივი შენარჩუნების წყალობით შეუძლიათ მათ საუკეთესო სამსახური გაუწიონ იმ ერებს, ვისთანაც მუშაობენ. ამასთანაა დაკავშირებული ადგილობრივი ბიბლიოთეკების დახმარება ლიტერატურისა და მათი ეროვნული მუსიკალური ტრადიციების ჩანაწერების საცავების შექმნაში. უამრავი რამ შეიძლება იყოს გამოქვეყნებული ჩრდილო ამერიკასა და ევროპაში ისე, რომ ადგილობრივმა ოფიციალურმა პირებმა და მეცნიერებაც კი არ იციან და მათ სურთ იცოდნენ, რა არის ნათქვამი მათ შესახებ, თუმცა, ხშირად, არ მოსწონთ ის, რასაც, ბოლოს და ბოლოს, კითხულობენ.

დახმარება ადგილობრივი ეთნომუსიკოლოგების მომზადებაში ადგილზე ან საზღვარგარეთ კიდევ ერთი გზაა, რომლითაც არადასავლური კვლევების კომპეტენციის ზრდას შეიძლება შევუწყოთ ხელი; ამასთან არის დაკავშირებული გარეშე და ადგილო-

ბრივი მკვლევრების ერთობლივი კვლევა, რომელიც თანაბარ და საერთო საფუძველზე ჩატარდება (Hood, 1971: 371-75). მესამე სამყაროს მმართველებში ადგილობრივი მუსიკოსების მიმართ პატივისცემის გაძლიერება ამავე მიმართულების მაგალითია. უფრო მეტის თქმაც შეიძლება, თუმცა სათქმელს ეს მაგალითებიც ნათელყოფენ. როგორც ჩანს, საღი აზრი, რწმენა, რომ თავისი არსით ყველა ადამიანი თანასწორია და მათი ღირებულებები თანაბრად იმსახურებს პატივისცემას, ისევე, იმის გარკვეულად გააზრება, რომ მუსიკა ეკუთვნის ინფორმანტს, ტომს, სოფელს ან ერს, საუკეთესო სახელმძღვანელო ნორმებს გვთავაზობს.

ეთნომუსიკოლოგიათა სამყარო

იმ რწმენამ, რომ ყველა კულტურას აქვს უფლება განსაზღვროს, უპირველეს ყოვლისა, როგორ არის ის წარმოდგენილი და, რომ ყოველი საზოგადოება (წაიკითხეთ: „ერი“) ახორციელებს უმთავრეს კონტროლს თავის მუსიკალურ პროდუქტზე, დანარჩენი მსოფლიო მოაბრუნეს ევროპელი და ჩრდილო ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგების უფრო მეტი აღიარებისა და მხარდაჭერისაკენ. პირველ რიგში, ეს შეიძლება გულისხმობდეს ისეთ მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში, როგორებიცაა ინდოეთი, ირანი, ნიგერია და ზიმბაბვე, ადგილობრივი მუსიკოსებისა და მასწავლებლების, აგრეთვე, იმ ინსტიტუტების დახმარებას, რომლებიც ამზადებენ ეთნომუსიკოლოგებს – თანაც ისე, რომ ისინი დასავლეთში კონკურენტუნარიანი აღმოჩნდნენ. ეს, გარკვეულწილად, განხორციელდა: ადვილია გამორჩეული ფიგურების ჩამოთვლა – ტრან ვან ქი, ფუმიო ქოიზუმი, ჯ. ჰ. ქ. ნკეტია, ნაზირ ჯაირაზბროი, ჯოზე მაკედა, ჰორმოზ ფარჰატი – ბოდიშს ვუხდი მრავალ სხვას, ვინც აქ ვერ ჩამოვთვალე; ასევე, არსებობს, უამრავი კვალიფიციური, თუმც კი, ნაკლები საერთაშორისო აღიარების მქონე პიროვნება. ის, თუ როგორ ხედავენ ეს მეცნიერები თავის თავს – „განელ“ ან „იაპონელ“ ეთნომუსიკოლოგად ან, უბრალოდ, ეთნომუსიკოლოგად, რომელიც ინდოელი ან პერუელია, სხვა საკითხია. თუმცა შეკითხვა, რომელიც დისციპლინის ისტორიის ზოგად გააზრებაში დაგვეხმარება, მდგომარეობს იმაში, თუ რამდენად ხედავენ ისინი საკუთარ თავს მშობლიური კულტურის ნაწილად და რამდენად აყალიბებენ მათი სამეცნიერო კვლევის მეთოდებსა და დასკვნებს მათივე მუსიკალური გამოცდილების პრინციპები.

ეს საკითხი რამდენიმე კუთხით ეხება ყველა ჩვენგანს. ჯერ ერთი, აუცილებელია გავაფართოოთ ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის შეზღუდული კონცეფცია, რომელიც მოდის ჰორნბოსტელიდან – ჰერცოგის, მერიამის, ბლექინგისკენ. ბლუმმა (Blum, 1991: 4-9) შეადგინა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში 1905 წლამდე დაბადებული მოღვაწეების სია მათი ეროვნებისა და წარმოშობის ადგილის მითითებით. მან წარმოგვიდგინა ამ სფეროს განვითარების ძალიან ფართოდ გაშლილი ისტორია, რომელშიც რუსეთის, ჩინეთის, ცენტრალური აზიისა და ლათინური ამერიკის წარმომადგენლები, არსებითად, ეთნომუსიკოლოგიურ საქმიანობაში იყვნენ ჩართული. იმის აღიარება, რომ მუსიკალური კვლევის ტრადიცია მუსიკალური კულტურის ნაწილია, რომელიც უნდა გამოვიკვლიოთ, როგორც, მაგალითად, ეს როუელმა (Rowell, 1992) და შილოამ (Shiloah, 1995) გააკეთეს, „ბუნებრივია“, მაგრამ ეს მიდგომა მხოლოდ იმდენად მიდის შორს, რამდენადაც ახდენს ამ სამეცნიერო ტრადიციების ობიექტივაციას და თავს ახვევს „ჩვენებურ“ ეთნომუსიკოლოგიურ ანალიზს.

მეორე შედეგია – თანამედროვე დასავლური ეთნომუსიკოლოგიის, როგორც მრავალ შესაძლო „ეთნომუსიკოლოგიებს“ შორის მხოლოდ ერთ-ერთის აღიარება. ეს არ არის ყველასათვის მისაღები კონცეფცია და მეცნიერები, რომლებსაც კავშირი აქვთ ლაბორატორიებში არტეფაქტების ანალიზთან (მაგალითად, A. Schneider, 2001: 490), განსაკუთრებით მოწადინებული არიან სამეცნიერო ფაქტი და სოციალური სამეცნიერო ინტერპრეტაცია გამიჯნონ ერთმანეთისაგან. თუმცა, ეთნომუსიკოლოგიურ საქმიანობაში სულ უფრო მეტად ვუახლოვდებით ძირითადი ამოსავალი დებულე-

ბების, კულტურული პრინციპებისა და ღირებულებების მნიშვნელობის აღიარებას. ამრიგად, ზუსტად ისე, როგორც კულტურას აქვს თავისი საკუთარი ეთნობოტანიკა და ეთნოისტორია – მცენარეებსა და მოვლენებთან დაკავშირებული უეჭველი მიგნებების საკუთარი ინტერპრეტაციები – აზრი აქვს საუბარს ეთნომუსიკოლოგიების შესახებ, რომლებიც თანაბრად ემყარება ეთნომუსიკოლოგიის საყოველთაოდ მიღებულ განსაზღვრებებსა და კონკრეტული კულტურის სახელმძღვანელო პრინციპებს. რეგულა ქურეში (Qureshi, 1990, 2000) ხაზგასმით ასაბუთებს მუსიკოლოგიების შესახებ მსჯელობის შესაძლებლობას. ეშიკ რენეიდი (Ranade, 1992) ერთმანეთს ადარებს დასავლურ და ინდურ მიდგომებს მუსიკის მეცნიერებისადმი.

მაგრამ თუკი ვიწყებთ საუბარს ინდური, ჩინური და არაბული ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ, მალე მოგვიწევს ისეთი ცნებების დამატება, როგორიცაა გენდერულად ორიენტირებული ქალთა მუსიკოლოგია და ჰომოსექსუალების ეთნომუსიკოლოგია (წარმოდგენილია ესეებით Moisala & Daimond, 2000; Solie, 1993). ამ განსხვავებული პერსპექტივების აღიარება ჩემთვის სავსებით გასაგებია, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიური სამყაროს მრავალ ქვესამყაროდ გახლეჩას შეიძლება ახლდეს საფრთხე – თუ გავაცნობიერეთ, რომ ჩვენ, მკვლევრები, საერთო სურათიდან საკუთარ თავს ვერ გამოვრიცხავთ და მივალთ იმ მდგომარეობამდე, რომ ძლიერი ინტერპრეტაციული კომპონენტის გამო ვეღარ შევძლებთ ერთმანეთთან ურთიერთობას. ასე რომ, თუ „ინდური“ ან „ჩინური“ ეთნომუსიკოლოგია არსებობს, მაშინ არსებობს რეალურად *რაიმე* „დასავლური“ ეთნომუსიკოლოგია? კარგი, ალბათ, მართალია, რომ ჩვენ ყველანი ვიცნობთ ლიტერატურის ძირითად კორპუსს. მაგრამ ჩრდილო ამერიკელი, ბრიტანელი, ფრანგი, იტალიელი ეთნომუსიკოლოგების ფუნდამენტური ან ტიპური მიდგომა იდენტური არ არის. მართლაც, ეთნომუსიკოლოგიურ საზოგადოებას (SEM), რომელიც ყოველთვის განიხილებოდა, პირველ ყოვლისა, როგორც ინდივიდების საზოგადოება, მიუხედავად იმისა, თუ ვინ არიან ისინი და მხოლოდ ამის შემდეგ იყო დაკავშირებული მის ჩრდილო ამერიკულ საწყისთან, ბოლო დროს გამოუჩნდა მეტოქე ეთნომუსიკოლოგიის ევროპული სემინარის (European Seminar in Ethnomusicology – ESEM) სახით, როგორც SEM-ის საპირწონე. ამის შემდეგ, 1990-იან წლებში მას გამოუჩნდა კონკურენტები ინდივიდუალური ბრიტანული და ფრანგული საზოგადოებების სახით, იბერიულ და ბრაზილიურ საზოგადოებებსა და სხვა რეგიონულ ეროვნულ ორგანიზაციებთან ერთად. დარწმუნებული არ ვარ, შეიძლება თუ არა ამის განზოგადება. არაჩრდილო ამერიკელ მეცნიერთა ჯგუფები უფრო ისეთ კვლევებზე არიან კონცენტრირებული, რომლებიც მსოფლიოს მათ კუთხეებში ტარდება; ზოგიერთ ერში ან რეგიონში ისინი ელიან უფრო ახლო კავშირს ისტორიულ და ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებს შორის ან უფრო მეტად დაინტერესებული არიან ხალხური მუსიკით, მისი ტრადიციული მნიშვნელობით. ზოგიერთისათვის შენარჩუნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სხვებისათვის კი მთავარი თანამედროვე ურბანული მუსიკალური კულტურის გაგებაა. განსხვავებულია მათი დამოკიდებულება საველე კვლევის ხანგრძლივობის, ინტენსიურობისა და მეთოდების თაობაზე. თუმცა განსხვავებები, არომის და ალვარეზ-პერეირეს (Arom & Alvarez-Pereyre, 2007) ინტერპრეტაციით, ალბათ, უკეთესად აღიქმება, როგორც განსაკუთრებული ელფერი. ვწუხვარ, ამას რომ ვამბობ, მაგრამ მნიშვნელოვანწილად, არაჩრდილო ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგები უკეთესად იცნობენ ამერიკელ და კანადელ ავტორებს, ვიდრე პირიქით.

პატივი დამდეს და ეთნომუსიკოლოგიის ბრაზილიური საზოგადოების დამფუძნებელ კრებაზე დასასწრებად მიმიწვიეს 2002 წელს რესიფში. ჩემი ბრაზილიელი კოლეგებისთვის პარალელი გავავლე 1953 წელს 24 ადამიანის მიერ SEM-ის მოკრძალებულ და ფრთხილ დაფუძნებასა და რესიფეს ღონისძიებას შორის, რომელსაც 150 ენთუზიასტი მეცნიერი და სტუდენტი ესწრებოდა და, რომელთა შორის ბევრი მნიშვნელოვანი წვალებისა და ხარჯის ფასად ჩამოვიდა ორი ათასი მილით დაშორებული ადგილებიდან. SEM-ის ექსპერიმენტულ დასაწყისთან საგრძნობი კონტრასტია. დარწ-

მუნებული ვარ, ერების ან რეგიონების მეცნიერთა სხვა ჯგუფებს მსგავსი დასაწყისი და ისტორიები ჰქონდა, ზოგჯერ საერთაშორისო შეხვედრების ადგილების კონტექსტში, ისეთი როგორიცაა ჩინელი მეცნიერების დიდი რაოდენობა, რომლებმაც მოხსენებები გააკეთეს 2013 წლის ICTM-ის შეხვედრაზე შანხაიში, რამაც მთელ შეხვედრას (ეს იქ მყოფმა ამერიკელებმა მითხრეს) შესძინა ახალი და უპრეცენდენტო ელფერი, ამავე ჯგუფის 1983 წლის ნიუ-იორკის შეხვედრის მსგავსი, რომელმაც ორგანიზაციისათვის ამერიკული ელფერის შეძენას შეუწყო ხელი. ჩემთვის სავსებით ნათელი გახდა, რომ ეთნომუსიკოლოგიის ეროვნული მოძრაობები აყვავდა და, რომ ეთნომუსიკოლოგიის სამყარო, მართლაც, ეთნომუსიკოლოგიათა სამყაროდ წარმოგვიდგება. იმედი მაქვს, შევძლებთ ბალანსის შენარჩუნებას ეროვნულ მიდგომებსა და საერთაშორისო ეთნომუსიკოლოგიას შორის, რომლის ბუნების თაობაზეც ყველა ვთანხმდებით.

ნაწილი IV

ჰუმანიტარულ კულტურაში

16

მუსიკა და „ის კომპლექსური მთელი“
მუსიკის კულტურაში, ან როგორც კულტურის კვლევა

ოდა ტაილორს

რამდენიმე ათწლეულის ყოყმანის შემდეგ, ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოებამ საკუთარი განსაზღვრება შეიმუშავა: „ეთნომუსიკოლოგია არის მუსიკის კვლევა მის კულტურულ კონტექსტში“. საკმაოდ ზომიერი განცხადებაა, თუმცა ეს მთავარი განცხადება ახლა მართლაც იმ პოზიციას აძლიერებს, რომელიც მიიჩნევს, რომ მთავარია რაიმე სახის ურთიერთობა მუსიკისა და კულტურის ცნებებს შორის და უგულებელყოფს ინტერკულტურული შედარებითი მიდგომის ცენტრალურ მნიშვნელობას (რაც, ჩემი აზრით, მართლაც არსებითია, რათა გავიგოთ მუსიკა კულტურაში). თუმცა SEM-ი ნაკლებ პათეტიკურია, ვიდრე მერიამის დაჟინებული მტკიცება, რომ ეთნომუსიკოლგია არის „მუსიკის კვლევა კულტურაში“ (Merriam, 1964: 6), რაც მოგვიანებით გადაიქცა უფრო კატეგორიულ დებულებად „მუსიკის როგორც კულტურის“ შესახებ. თავისი ინოვაციური ეთნოგრაფია *ფლეტჰედური* მუსიკის შესახებ მან ასე დაიწყო: „ყველა ერს, მიუხედავად იმისა, თუ რა კულტურას წარმოადგენს, უნდა შეეძლოს მყარად მიუჩინოს ადგილი საკუთარ მუსიკას ამ ერის რწმენების, გამოცდილებისა და აქტივობების მთლიანობის კონტექსტში, რადგან ასეთი კავშირების გარეშე მუსიკა ვერ იარსებებს“ (Merriam, 1967a: 3). ამაში იგულისხმება, რომ არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგებმა უნდა განიხილონ მუსიკა კულტურის მთლიანობაში, არამედ რაღაცნაირად, იქნებ, ინტუიციურად, ერმა თვითონვე აუცილებლად უნდა განიხილოს მუსიკა, როგორც კულტურის ნაწილი და არა როგორც რაღაც, რაც მის გარეთ არსებობს. სავალდებულო „უნდა“-ს თაობაზე დარწმუნებული არ ვარ, მაგრამ მუსიკის მნიშვნელობა მართლაც ძალიან მცირეა ჩემთვის ნაცნობ ნებისმიერ კულტურაში, თუკი მას არ განვიხილავთ იმ მრავალ მოვლენასთან კავშირში, რომლებსაც ადამიანები ქმნიან, იაზრებენ და სწამთ. ვიტყოდი, რომ ყველა ეთნომუსიკოლოგი მიიჩნევს, რომ ადამიანის ცხოვრებაში მუსიკის კვლევა არსებითია, თუმცა, იმასაც ვიტყოდი, რომ იმავეს აკეთებს ისტორიკოს-მუსიკოლოგების უმრავლესობა. ეს თემა მნიშვნელოვანია მუსიკის ყველა ჰუმანისტი მკვლევრისათვის.

ასე რომ, მოდით, მოკლედ განვიხილოთ კულტურის ეს ცნება. სოციო-კულტურული ანთროპოლოგები ყოველთვის საუბრობენ ამის შესახებ, თუმცა უაღრესად განსხვავებული შეხედულებები აქვთ მისი ბუნებისა და მისი არსებობის შესახებაც კი. არსებობს უამრავი განსაზღვრება და განმარტება და აქ მათი წარმოდგენის ადგილი არ არის. თუმცა ანთროპოლოგიის ისტორიის ადრეულ პერიოდში ძირითადი გეზი განსაზ-

ღვრა ედუარდ ბ. ტაილორმა თავისი ფორმულირებით: კულტურა არის „ის კომპლექსური მთელი, რომელიც მოიცავს ცოდნას, რწმენას, ხელოვნებას, ზნეობას, კანონს, ადათსა და ნებისმიერ სხვა უნარებსა და ჩვევებს, რომლებიც შეძენილია ადამიანის, როგორც საზოგადოების წევრის მიერ“ (Tylor, 1871: 1). ტაილორს ძალიან ცოტა მკითხველი შემორჩა, მაგრამ მისი ადგილი ისტორიაში გარანტირებულია იმით, რომ ის იყო პირველი მეცნიერი, ვინც სისტემატურად იყენებდა ტერმინს „ანთროპოლოგია“ და კულტურის ისეთი განსაზღვრება ჩამოაყალიბა, რომელსაც ახლაც იმოწმებენ. და არა მხოლოდ იმოწმებენ. მიმაჩნია, რომ მისი ფორმულირება ღირებული ამოსავალი პუნქტია მუსიკის ანალიზისათვის – უკეთესი, ვიდრე შემდგომი, უფრო ვიწროდ ფოკუსირებული ფორმულირებები და ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ კულტურის ცნება, როგორც მას ანთროპოლოგები იყენებენ, ზოგიერთ სფეროში თითქმის აღარ გამოიყენება. მე მართლაც შემიყვარდა ტაილორის განსაზღვრება.

მისი დეტალური გააზრება, შეიძლება, ჩვენთვის სასარგებლო აღმოჩნდეს.

„ის კომპლექსური მთელი“ – არის რაღაც, რაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთეული. ის კომპლექსურია იმის გამო, რომ უამრავი კომპონენტისაგან შედგება, თუმცა მაინც მთლიანია, რადგან მისი სფეროები მუდმივად ზემოქმედებენ ერთმანეთზე; მე მას წარმოვიდგენდი, როგორც რაღაცნაირ, უამრავი ფერადი კომპონენტისაგან შედგენილ მინის ბურთს, რომელიც შეგვიძლია ხელში ავიღოთ და განსხვავებული კუთხიდან შევხედოთ. ზოგიერთი ყველა ნაწილს ხედავს, თუმცა იმ კუთხიდან, რომლითაც გვიჭირავს, ფერის განსხვავებული კონფიგურაციები ჩანს. სოციალური სტრუქტურის, ეკონომიკის, პოლიტიკის, რელიგიის, ხელოვნებისა და ტექნოლოგიის სფეროები ურთიერთმოქმედებენ და ამ ურთიერთმიმართების ხედვა ან მისი ინტერპრეტაცია, დამოკიდებულია იმაზე, თუ საიდან მოვდივართ ჩვენ.

განვაგრძოთ: „რომელიც შედგება ცოდნის, რწმენის, ხელოვნებისაგან“ – ეს სამყაროს გაგების ფორმებია, რომლებიც ადამიანებმა შექმნეს. „მორალი, კანონი, ადათი“ – ის საშუალებებია, რომლებიც ადამიანებმა ერთმანეთთან სათანადო ქცევის წესების გამოსახატავად დაადგინეს. „ნებისმიერი სხვა ჩვევები და უნარები, რომლებსაც იძენს ადამიანი“ – პოლიტიკურად ტაილორი ჯერ კიდევ არ იყო კორექტული, მაგრამ კულტურა შედგება იმისაგან, რასაც ადამიანები სწავლობენ და არა იმისაგან, რასაც ბიოლოგიურად, მემკვიდრეობით იღებენ; და ის შედგება იმისაგან, რასაც სწავლობს პიროვნება, „როგორც საზოგადოების წევრი“ ანუ იმას, რაც მიღებული და შეთანხმებულია საზოგადოების (მიუხედავად იმისა, თუ როგორ განვსაზღვრავთ მას), როგორც მთელის მიერ და არა, მაგალითად, იმ უცნაურობებს, რომლებსაც რომელიმე გურუ თავის მოწაფეთა მცირე ჯგუფს ასწავლის. ეს ლოგიკური განსაზღვრებაა, ელეგანტურად და დიდებულად ჩამოყალიბებული. მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის კვლევის, აღქმისა და განხილვის მეთოდებით ანთროპოლოგები ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავდებიან და, ასევე, თუ გავითვალისწინებთ მათ დამოკიდებულებას ბიოლოგიურ ევოლუციასთან, ჩემი აზრით, ისინი ამ ფორმულირებიდან შორს არც წასულან.

როგორ თავსდება მუსიკა „ამ კომპლექსურ მთელში“? მუსიკისა და კულტურის ცნებებს შორის ურთიერთკავშირი თანდათანობით დაიხვეწა. მენტლ ჰუდმა აღნიშნა, რომ ეთნომუსიკოლოგია არის მუსიკის კვლევა „არა მხოლოდ მუსიკის პოზიციებიდან, არამედ, ასევე, კულტურულ კონტექსტთან მიმართებაში“ (Apel, 1969: 298). თუ „მუსიკა კულტურულ კონტექსტში“ სტანდარტული მუსიკოლოგიაა, მუსიკა კულტურაში შეიძლება შევისწავლოთ ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ტრადიციული მეთოდებით, ხოლო მერიამის მიერ მუსიკის კვლევა, „როგორც“ კულტურისა, ტერმინი, რომელიც მოგვიანებით სხვებმა გამოიყენეს (Herndon & McLeod, 1980), ანთროპოლოგიური სპეციალობაა. მუსიკის, როგორც კულტურის, შესწავლისათვის საჭირო იქნებოდა მუსიკისა და მისი ცნებების, ისევე, როგორც თანმხლები ქცევისა და, რეალურად, მთელი მუსიკალური ცხოვრების ინტეგრირება კულტურის მოდელში. ენტონი სიგერი (Seeger,

1988) უფრო შორს წავიდა და ერთმანეთისაგან განასხვავა მუსიკის ანთროპოლოგია და მუსიკალური ანთროპოლოგია, რომელიც კიდევ უფრო სრულად ჩართავს მუსიკას კულტურის მთელში. მუსიკის ანთროპოლოგიის თანახმად, კულტურული მთელი მოიცავს მუსიკის სფეროს, ხოლო სხვა სფეროები სერიოზულად ზემოქმედებენ მასზე. „მუსიკალური ანთროპოლოგია“, ასევე, ხედავს კულტურას, როგორც მთელს, თუმცა ამტკიცებს, რომ მუსიკა, სხვა სფეროების მსგავსად, არის ძალა, რომელიც გავლენას ახდენს და წარმართავს კულტურას, როგორც მთელს.

განსხვავებები და საზღვრები ურთიერთკავშირის ამ დონეებს შორის ბუნდოვანია, მაგრამ, ნება მიბოძეთ, მათი ილუსტრირება ვცადო. ამისათვის, ჩემი ირანული საველე გამოცდილებიდან მივმართავ გარკვეულ ინფორმაციასა და ინტერპრეტაციას, რაც ჩვეულებრივ, უნდა გაჩენილიყო, როცა 1968 წელს პირველად შევიჭერი თეირანის მუსიკალურ ცხოვრებაში. უეჭველია, რა თქმა უნდა, რომ მას შემდეგ ვითარება ძალიან შეიცვალა. მაგრამ, რას იტყოდნენ ამ სამი მიდგომიდან თითოეულის მომხრეები? პირველი: დასკვნა მიდგომიდან „მუსიკის კვლევა მის კულტურულ კონტექსტში“, შეიძლება სამ რამეს ნიშნავდეს; 1. კლასიკური მუსიკა სრულდება კონცერტებზე, სუფთა ჰაერზე გამართულ წვეულებებსა და მამაკაცების მცირერიცხოვანი შეკრებების დროს; მუსიკოსებს დაბალი სტატუსი აქვთ და ზოგჯერ უმცირესობების წარმომადგენლები არიან. 2. ხალხურ მუსიკას (სპარსული ტერმინით, *musiqi-ye mahalli*, რეალურად, „რეგიონულ მუსიკას“ ნიშნავს) ირანის სასოფლო რეგიონებში ასრულებენ სპეციალისტები, რომელთაგან თითოეული, ძირითადად, ერთგულია ერთი რეპერტუარისა, რომელიც სრულდება ერთი ტიპის სოციალური მოვლენისას, მაგალითად, ქორწილში ან ჩაიხანაში. 3. თუ ცოტათი მივუახლოვდებით შემდეგ დონეს, იგი, ალბათ, გულისხმობს რაღაც ცოდნას ინსტრუმენტების, მათი დასახელებების (და ეტიმოლოგიის) შესახებ, ასევე, იმის შესახებაც, თუ როგორ არის ისინი დამზადებული და ვის ეკუთვნის. ჩვენ შევიტყობდით, რომ სპარსული მუსიკის კილოებს მიეწერებათ გარკვეული მახასიათებლები, ისეთები, როგორებიცაა აგრესია, სიყვარული, მედიტაცია. გავიგებდით რაღაცას იმის შესახებაც, თუ როგორ სწავლობენ ადამიანები მუსიკას. ეს მიდგომა გვიჩვენებდა მუსიკის შექმნას, შესრულებასა და აღქმა-განცდას.

მუსიკის კვლევას „კულტურაში“ განსხვავებული აქცენტი ექნებოდა, უფრო ჩაღრმავებული და განსხვავებული ელფერი. ის, ალბათ, გვიჩვენებდა, რომ იმ სხვადასხვა აქტივობას შორის, რომლებითაც ირანელები არიან დაკავებული, მუსიკის მოსმენას დიდი დრო ეთმობა, თუმცა ადამიანები, რატომღაც, ამის გამო თავს დამნაშავედ გრძნობენ და უარყოფენ ამას. ეს კვლევა ერთმანეთს შეადარებდა ტრადიციული და ვესტერნიზებული ირანელების დამოკიდებულებას მუსიკისადმი, ან მუსიკის სწავლების ტექნიკას სხვა ხელოვნებების სწავლებასთან ერთად. ჩვენ გავიგებდით მუსიკოსების სოციალური და ეთნიკური წარმომავლობის, მათი შეფარდებითი პრესტიჟის შესახებ, იმ შედარებითი უპირატესობის შესახებ, რომელსაც ისინი სხვადასხვა ინსტრუმენტს ანიჭებენ. შევძლებდით, გაგვეგო მუსიკის განსხვავებული ჟანრების შესატყვისი ლეგიტიმურობის შესახებ. რაც შეეხება მუსიკის, „როგორც“ კულტურის კვლევას, იგი შეეცდებოდა მოეხელთებინა ირანული კულტურის ზოგადი ბუნება (გაიხსენეთ ჩემი სფერო კულტურის ტერიტორიებით) და ეჩვენებინა, თუ როგორ უხამებს მუსიკა ერთმანეთს სტრუქტურასა და ზოგად ხასიათს; შეიძლება დაადგინოს ირანული საზოგადოების გარკვეული ცენტრალური ღირებულებები, როგორიცაა იერარქია ან ინდივიდუალიზმი და, ასევე, გვიჩვენოს, თუ როგორ აისახება ისინი (ან იქნებ ირღვევა და მაშინ, რატომ) მუსიკის შესახებ ცოდნაში, ქცევასა და ჟღერადობაში. ასეთმა კვლევამ ასევე, შეიძლება, ნათელყოს, თუ როგორ ზემოქმედებს ცერემონიებსა და, საზოგადოდ, სოციალურ ცხოვრებაზე მუსიკისადმი წინააღმდეგობრივი მიდგომა.

დაბოლოს, რა შეიძლება ითქვას სიგერის ცნების – „მუსიკალური ანთროპოლოგია“ – მომხრეების შესახებ? მათ შეუძლიათ დაამატონ კიდევ მრავალი ასპექტი, რომლებ-

ითაც მუსიკიდან მომავალი იდეები ზემოქმედებს დანარჩენ ცხოვრებაზე შესაძლოა, თქვან, რომ თქვენ არ შეგიძლიათ სიმღერის გარეშე საჯაროდ შეასრულოთ პოეზია ან წმინდა ტექსტები, თუმცა ამას „მუსიკას“ ვერ დავარქმევთ, ან აღნიშნონ, რომ 1979 წლის რევოლუციის სოციალური ცვლილების მთავარი სიმბოლო იყო მუსიკის აკრძალვა და დაასაბუთონ რატომ. ამ ეტაპებმა შეიძლება წარმოდგენა შეგვიქმნას იმ უამრავ საკითხზე, რომელთა გათვალისწინება შეიძლება მოუწიოს ეთნომუსიკოლოგს მუსიკისა და კულტურის განხილვისას.

მუსიკის ანთროპოლოგები და კულტურის მუსიკოლოგები

რადგან მუსიკის ანთროპოლოგიური კვლევისადმი რამდენიმე მიდგომა თანდათანობით შემოვიდა ჩვენი პროფესიის, როგორც მთელის, აზროვნებაში, მათ, ასევე, შეუძლიათ წარმოგვიდგინონ მკვლევრის საველე გამოცდილებისა და მისი ინტერპრეტაციის გარკვეული ქრონოლოგია. საველე მკვლევარი შეიძლება ჩაერთოს საქმიანობაში მასწავლებლისგან მუსიკის შესწავლით და მასზე მოახდინოს კონცენტრირება კულტურულ კონტექსტზე დაკვირვებისას. კულტურის მთლიანობაში მუსიკის გააზრება, ჩვეულებრივ, მოგვიანებით ხდება, ხოლო ისეთმა ინტელექტუალურმა ცნებებმა, რომელთა გაგებას მეტი ძალისხმევა ჭირდება – „მუსიკა, როგორც კულტურა“ და „მუსიკალური ანთროპოლოგია“ – შეიძლება მთლიანად დაგვაშოროს საველე ექსპედიციის ადგილსა და ჩვენს კვლევას. ამრიგად, საქმე ის კი არაა, აინტერესებს თუ არა ეთნომუსიკოლოგიას კულტურა, არამედ ის, თუ როგორ გვესმის „კულტურა“ მუსიკის სხვა მკვლევრებთან შედარებით. თუ ავიღებთ კულტურის ძალიან ფართო განსაზღვრებას – რომ ესაა ადამიანური ცოდნა, რომლის თაობაზეც ადამიანების რამდენიმე კონკრეტულმა ჯგუფმა თანხმობას მიაღწია – უსამართლობა იქნება იმის მტკიცება, რომ მუსიკის ისტორიკოსებს არ მიუქცევიათ ყურადღება მისთვის, როგორც მუსიკის კონტექსტისა და სივრცისთვის, რომელშიც იგი არსებობს. განსაკუთრებით „ახალი მუსიკოლოგიის“ სახელით ცნობილი მიდგომის ჩამოყალიბების შემდეგ, კულტურა მუდმივად მათი თვალთახედვის არეშია. მუსიკის ისტორიკოსები არც ისე ტექნიკურები და სისტემატურები არიან კულტურასთან მიმართებაში, მაგრამ ნამდვილად არ უგულებელყოფენ. ამაში დავრწმუნდებით, თუ თვალს გადავავლებთ მუსიკოლოგიის ისტორიიდან რამდენიმე გამორჩეული წარმომადგენლისა და ორიოდე თანამედროვე ავტორის ნაშრომებს.

დასავლური მუსიკის ყველაზე ადრეული ისტორიები, ის ნაშრომები, რომლებიც მუსიკოლოგიის ფორმალურ ჩამოყალიბებამდე შეიქმნა, ძნელია მივიჩნიოთ მუსიკის, როგორც ასეთის, ისტორიებად. ჩერლზ ბერნის (Burney, 1776-89), 1860-იან წლებამდე ყველაზე თვალსაჩინო ავტორის, ნაშრომები უფრო სოციალურ თეორიას ჰგავს, რომელშიც მახვილი მუსიკაზე კეთდება. ერთი საუკუნის შემდეგ, აუგუსტ ვილჰელმ ამბროსმა, რომელიც იყო პირველი, ვინც კონკრეტულად მუსიკოლოგიის პროფესორის თანამდებობა დაიკავა, შექმნა უფრო მეცნიერული და აკადემიური ნაშრომი (Ambros, 1862), რომელიც, სავსებით შესაძლებელია, გავიგოთ, როგორც კულტურის ისტორია, ან იდეების, ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ისტორია და, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას მუსიკას უთმობს. მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის მუსიკოლოგიის სფერომ დაიწყო დამოუკიდებელ დისციპლინად ჩამოყალიბება. ამ პერიოდის წამყვანი ფიგურა იყო გვიდო ადლერი, რომელსაც უკვე გავეცანით, როგორც ამ სფეროსა და მისი ქვესფეროების უაღრესად გავლენიანი ფორმულირების ავტორს (Adler, 1885). ის მახვილს აკეთებდა მუსიკისა და მუსიკალური სტილის უშუალო კვლევაზე, რასაც ხშირად მოიხსენიებს, როგორც „სტილურ კრიტიკას“, რაც შეიძლება მოტივირებული იყო მისი სურვილით, რომ ეს დისციპლინა დამოუკიდებელ ობიექტად ეღიარებინათ. თუმცა ის, როგორც ჩანს, მიიჩნევდა, რომ კულტურაში მუსიკის კვლევა თავისთავად იგულისხმება ამ დისციპლინის კომპონენტად. მუსიკოლოგიის, როგორც განსხვავებული

ქვესფეროების მქონე დისციპლინის მონახაზი გაჯერებულია მითითებებით დამხმარე მეცნიერებებზე, რომლებიც სხვა, უფრო ჩამოყალიბებული ჰუმანიტარული სფეროებიდან, განსაკუთრებით, ისტორიიდან მომდინარეობს. რა თქმა უნდა, ანთროპოლოგია და სოციოლოგია, აშკარად ისტორიული მიზეზების გამო, არ არის მათ შორის, თუმცა *მუსიკოლოგიად* წოდებული ქვესფეროს მიზანი, რომელიც არადასავლური მუსიკის კვლევას ეძღვნება, ეთნოლოგიური ამოცანების მომსახურებაა. 1885 წლის ამ სტატიით იწყება მუსიკოლოგიისადმი მიძღვნილი პირველი პროფესიული პერიოდული გამოცემის პირველი ტომი, რომლის რედაქტორი თვით ადლერი იყო. ეს, შეიძლება, იყო მინიშნება მის დაინტერესებაზე, რომ რიგით მეორე სტატია ყოფილიყო მოცულობითი წერილი ინდური ვედური საგალობლის შესახებ, – სანსკრიტის პიონერის, სერ უილიამ ჯონსის ნაშრომის კრიტიკა, – რომელიც ეკუთვნის ჰენდელის მკვლევარს ფრიდრიხ ქრისანდერს (Chrysander, 1885) და რომლის დიდი ნაწილი ეძღვნება მუსიკის კულტურულ კონტექსტს.

მართალია, საუკუნის ბოლოს, თუ ყველა არა, ძალიან ბევრი ეთნომუსიკოლოგი მიუბრუნდა მუსიკალური კონტექსტისგან მეტ-ნაკლებად გამოცალკევებული მუსიკალური არტეფაქტის შესწავლას, თუმცა საკამათოა, იდეოლოგიური მოსაზრებებით მოხდა ეს, თუ იმიტომ, რომ ასე უფრო მოსახერხებელია. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ამ სფეროში მოღვაწე ზოგიერთი თვალსაჩინო მეცნიერი, მაინც სერიოზულ ყურადღებას უთმობდა კონტექსტს. ასე, მაგალითად, ალფრედ აინშტაინის (Einstein, 1947a) წიგნში, რომელიც მე-19 საუკუნის მუსიკას ეძღვნება, პირველი ექვსი თავი დაეთმო მე-19 საუკუნის კულტურაში მუსიკის ადგილის გარკვევას. უოლტერ ვიორას (Wiora, 1965) მცდელობა, წარმოეჩინა მსოფლიო მუსიკის ისტორია, როგორც ოთხი ძირითადი პერიოდის მომცველი, დამოკიდებულია კულტურულ ტიპოლოგიაზე ამ ისტორიის ფარგლებში.

მუსიკის ისტორიის ფილოლოგიური და მუსიკალური ასპექტები, მართლაც, დომინირებს 1960-1980 წლების ლიტერატურაში, როცა რამდენიმე წამყვანმა სწავლულმა, როგორებიცაა კარლ დალჰაუზი და ჰანს ჰაინრიხ ეგებრეხტი (Dahlhaus & Eggebrecht, 1985; Dahlhaus, 1989), მუსიკა მის კულტურულ კონტექსტს დაუკავშირა, თუმცა, როგორც წესი, ამაზე შორს არ წასულან. ჯოზეფ კერმანმა (Kerman, 1985) განიხილა „კულტურული მუსიკოლოგია“, თუმცა, ზოგადად, დაასკვნა, რომ ამით მისი დისციპლინის მთავარ მიზნებს მნიშვნელოვანი არაფერი ემატება. მუსიკისა და დანარჩენი კულტურის ინტეგრირების მცდელობები, იმის ჩვენება, თუ როგორ წარმოიშობა მუსიკალური ღირებულებები კულტურული ღირებულებებისაგან, მე-20 საუკუნის ინოვაციური ლიტერატურის დიდ ნაწილში დომინირებს. ასე, მაგალითად, ტომლინსონმა (Tomlinson, 1993) გამოიკვლია კავშირები მუსიკას, კოსმოლოგიასა და მაგიას შორის მე-16 საუკუნის იტალიაში, ხოლო მაკკლერიმ (McClary, 1991) შეისწავლა ევროპულ კულტურაში ქალების როლი და მათი წარმომადგენლობის მრავალი ასპექტი, როგორც ეს კლასიკურ მუსიკაშია გამოხატული. რიჩარდ ტარუსკინის ავტორიტეტული ექვსტომეული *Oxford History of Western Music* (Taruskin, 2005) სავსეა სოციალური და პოლიტიკური ისტორიითა და საერთაშორისო ურთიერთობებით.

მიაქციეს თუ არა ყურადღება კულტურის მკვლევრებმა, ანთროპოლოგებმა მუსიკას, როგორც კულტურის სფეროს, თუ მთლად მნიშვნელოვანი არა, ყურადსაღები საკითხი მაინცაა. ტიპური ამერიკელი ანთროპოლოგი ამჯობინებს ვიზუალურ და ვერბალურ ხელოვნებას დაუთმოს ყურადღება და არა მუსიკას. სანიმუშოდ საკმარისი იქნება მივუთითოთ ჰარისის (Hariss,1971), ჰოებელის (Hoebel, 1949) და კროებერის (Kroeber, 1948) სქელტანიანი ნაშრომები ანთროპოლოგიის შესავალში, რომლებშიც მუსიკა თითქმის არ არის ნახსენები, მაგრამ მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა ვიზუალურ ხელოვნებას. ასევე, ანთროპოლოგიური კვლევის ძირითადი ისტორიები (Harris, 1968; Honigmann, 1976; Lowie, 1937; Naroll & Cohen, 1973; Voget, 1975; Georg

W. Stocking, 1968) თითქმის ერთსულოვნად ერიდებიან მუსიკის ხსენებასაც კი. ამერიკელი ანთროპოლოგები, როგორც ჩანს, პასიურად აღიარებენ ეთნომუსიკოლოგიის არსებობას, მაგრამ მთლიანობაში არავითარი სურვილი არ აქვთ აქტიურად ჩართონ ის თავისი კვლევის სფეროში. უშუალოდ მუსიკით დაინტერესებულ მკვლევრებს წილად ხვდათ იმის ხაზგასმა, რომ მუსიკალურ კვლევებს მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანა შეუძლია ანთროპოლოგიურ თეორიაში (Merriam, 1955b); ასევე, შეუძლიათ წარმოაჩინონ მუსიკის მნიშვნელოვანი როლი ანთროპოლოგიის კონკრეტული მეთოდოლოგიების თეორიაში, როგორიც იყო, მაგალითად, მე-20 საუკუნის დასაწყისის გერმანული დიფუზიონისტური სკოლა (A. Schneider, 1976). დასავლურ კულტურაში მუსიკა, საზოგადოდ, განიხილება, როგორც ბედნიერების სიმბოლო, მაგრამ მე არ მაქვს სურვილი, რომ მუსიკის ეს უცნაური უგულებელყოფა ანთროპოლოგების უბედურებას მივაწერო. ეს, შეიძლება, იყოს სხვა რაღაცის მანიშნებელი, რაც დაკავშირებულია მუსიკის აღქმასთან დასავლური ურბანული საზოგადოების მიერ. ეს არის ხელოვნება, რომელსაც მეცნიერებად უფრო განიხილავენ; მხოლოდ პროფესიონალებს შეუძლიათ მისი სათანადოდ გაგება. მუსიკის ნაყოფს, ისევე, როგორც მეცნიერებისას, პრაქტიკულად მთელი მოსახლეობა ყოველდღიურად იყენებს, თუმცა აკადემიური მუსიკალური ელიტა არაპროფესიონალ საზოგადოებას აგრძნობინებს, რომ მუსიკალური სტრუქტურის ტექნიკური დეტალების, ნოტაციისა და თეორიის ცოდნის გარეშე მუსიკის სათანდო წვდომა ან მასზე საუბარი შეუძლებელია. ეს, ალბათ, აგვიხსნის ანთროპოლოგების ჩვეულ სიმორცხვეს (ამის შესახებ იხ. თავი 30; Nettl, 2002: 62–70)

მუსიკის ანთროპოლოგიის მიდგომები

ახლა კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ჩვენს სამ ალტერნატიულ მიდგომას მუსიკის, როგორც კულტურის ნაწილის კვლევისას – „კონტექსტში“ და „როგორც“. მინდა იმ მიდგომების რამდენიმე მაგალითი მოგაწოდოთ, რომლებსაც იყენებენ კულტურისა და მუსიკის ცნებებთან დაკავშირებული თეორიული პრობლემების მიმართ. იმ კვლევების რაოდენობა, რომლებსაც, აშკარად თუ ფარულად, მიზნად აქვთ წარმოგვიდგინონ მუსიკა კულტურაში, ან მუსიკა, როგორც კულტურა, დიდია და თითოეული ნაშრომი ამას თავისებურად აკეთებს. რეალურად, არ არის ჩამოყალიბებული ერთი მოდელი, რომელსაც უმრავლესობა გაიზიარებდა. თუმცა მთელი რიგი ზოგადი მიდგომის იდენტიფიცირება შესაძლებელია; აქ წარმოგიდგენთ ზოგიერთ მათგანს, რომლებსაც, უფრო კონკრეტულ კონტექსტებში, მე-17–19 თავებში განვიხილავთ.

მუსიკის გამოყენების შემთხვევების ჩამონათვალი

ეთნომუსიკოლოგიური პუბლიკაციების დიდი რაოდენობა, ძირითადად, დაახლოებით 1980 წლამდე, იყენებდა ე.წ. აღრიცხვით მიდგომას კულტურისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საჩვენებლად. ეს მიდგომა ემყარება დაშვებას, რომ კულტურა შედგება ცალკეული კომპონენტების დიდი რაოდენობისაგან, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ერთმანეთთან დაკავშირებულია. ამასთან, ისინი ქმნიან სფეროების ჯგუფს, რომლებიც შეიძლება, მეტ-ნაკლებად, გავაცალკევოთ ერთმანეთისგან. მათში შედის პოლიტიკა, რელიგია, ეკონომიკა, რომლებიც, თავის მხრივ, კიდევ შეიძლება დაიყოს ისეთ კომპონენტებად, როგორებიცაა, ვთქვათ, საჯარო და პირადი რელიგია; დაბადებასთან, ქორწინებასთან, სქესობრივ მომწიფებასთან, გარდაცვალებასთან დაკავშირებული რიტუალები; წმინდა წიგნები, ლოცვები, განმარტებები, ქადაგებები და ა.შ. ამ მიდგომის არსი, რომელსაც ანთროპოლოგიაში ბოასი (Lowie, 1973: 152) და მისი ზოგიერთი მიმდევარი იყენებდა, მდგომარეობს სურვილში, თითოეული კულტურა და თითოეული კომპონენტი გამოიკვლიოს ინდივიდუალურად, ყოველგვარი წინასწარი ყოვლისმომცველი მოდელის ან მის მოქმედებასთან დაკავშირებული ჰიპოთეზის გარეშე. მახვილი კეთდება კულტურების განსხვავებულობასა და მათი ისტორიების

მრავალფეროვნებაზე.

მუსიკა-კულტურის ურთიერთმიმართება შეიძლება, ასევე, განვიხილოთ იმ დაშვების საფუძველზეც, რომ კულტურის თითოეულ ასპექტს აქვს თავისი განსაკუთრებული მიმართება მუსიკასთან და, რომ მუსიკის შესაბამისი სურათი ისაა, რომელშიც მუსიკალური ცნების, ქცევისა და ჟღერადობის როლებისა და ფუნქციების კონკრეტული საკითხები ცალ-ცალკეა ჩამოთვლილი და ახსნილი. თანამედროვე *ბლექფუტი* ინდიელების მუსიკალური კულტურისადმი აღრიცხვითმა მიდგომამ შეიძლება გვითხრას, რომ არსებობს მრავალი ღონისძიება, რომლებიც მუსიკის თანხლებით ტარდება: შელოცვის ცერემონიები, მთავარი ტომთაშორისი დღესასწაული ზაფხულში, წარმოდგენები ტურისტებისათვის როგორც რეზერვაციაში, ასევე, მის გარეთ, აზარტული თამაშები, ადგილობრივი ბიზნესის მიერ მოწყობილი მოკრძალებული საცეკვაო საღამოები, კარნავალი, უფრო ძველი რელიგიური და სოციალური რიტუალების რეკონსტრუქციები. ეს გვიჩვენებდა, რომ მუსიკალური ინტერესები ემთხვევა მოსახლეობის დაყოფას წმინდა სისხლის და შერეული წარმოშობის ადამიანებად. აღინიშნა, რომ არსებობს (ანუ, დაახლოებით, 1985 წელს, არსებობდა) ასი მამაკაცი, რომლებიც ცნობილი არიან, როგორც „მომღერლები“; ისინი ყველაზე მეტ წარმოდგენას მართავენ და თავისუფლად შეადგენენ, დაახლოებით, ოცზე მეტ გუნდს ან „დოლებს (“Drums”); ასევე, აღინიშნებოდა, რომ ათზე მეტმა ადამიანმა იცის ძველი ცერემონიული სიმღერები, რომლებიც ახლა აღარ სრულდება. ეს გვიჩვენებდა, რომ საშუალო მომღერალმა დაახლოებით ასიდან ორას სიმღერამდე იცის. ამ მიდგომას შეეძლო ეს ინფორმაცია წარმოედგინა სქემატური ფორმით და, საჭიროების მხედვით, კულტურის სხვა სფეროების მიმართაც გამოეყენებინა, თუმცა თავს იკავებს კულტურაში მუსიკის თეორიის ჩამოყალიბებისაგან, რაც დამოკიდებულია ერთობლივ ინტელექტუალურ პათოსზე.

ასეთ მშრალ აღწერას, ერთ დროს, „მუსიკის ეთნოგრაფიას“ დაარქმევდნენ. ბოლო დროს „ეთნოგრაფიას“ იყენებენ მიდგომებისა და კვლევების უფრო ფართო წრის მიმართ, რომლებშიც კულტურის ცნებაა ჩართული. თუმცა უფრო ძველი შეხედულების შემთხვევაშიც კი, ჩვეულებრივ, არ იქნებოდა საკმარისი იმ გზის შესწავლის დეტალების ჩამოთვლა, რომლებიც მუსიკას კულტურის ასპექტად განიხილავენ. მუსიკალური ცხოვრების ეთნოგრაფიის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ინფორმაციის განსხვავებული ნაწილების დიდი მოცულობის ორგანიზების საშუალების პოვნაა. ხოლო ეთნომუსიკოლოგიის მთავარი ამოცანა – ტიპოლოგიების დადგენა, რაც შეიძლება გამოვიყენოთ მოდელებად შედარებითი აღწერისათვის.

1980-იან წლებში ჩვენ დიდ ყურადღებას ვუთმობდით მუსიკალურ ღონისძიებას, როგორც მუსიკალური ცხოვრების მთავარ ფორმას. ასე, მაგალითად, ერთ-ერთი ადრეული მცდელობისას კემერმა (Kaemmer, 1980) შემოიტანა მუსიკალური ღონისძიების განხორციელებაში ჩართულ განსხვავებულ როლებს შორის არსებული ურთიერთმიმართებების სიმრავლე და „მუსიკალური კომპლექსების“ ხუთი ტიპი ჩამოთვალა: ინდივიდუალისტური, საზოგადოებრივი, ხელშეკრულებითი, შეკვეთილი და კომერციული. როგორც მან ზიმბაბვეში მცხოვრები *შონას* ეთნოსის მაგალითზე აღნიშნა, ამ რთული ტიპებიდან ნებისმიერი ან ყველა შეიძლება შეგვხვდეს ერთ საზოგადოებაში. უფრო გვიანდელი ნაშრომები, რომლებიც მუსიკალური ღონისძიებების უფრო სრულ ანალიზს გვთავაზობენ, წარმოდგენილია რუთ სტოუნის (Stone, 1982) და ენტონი სიგერის (Seeger, 1988) ნაშრომებით. ამ ტიპის აღრიცხვითი ანგარიში უფრო მარტივი და უფრო ფართოდ მიღებული ტიპოლოგიების შედეგია, როგორებიცაა ხალხური-პოპულარული-კლასიკური მუსიკის უწყვეტობა და განსხვავებები სასულიერო და საერო, საჯარო და პირად, პროფესიულ და სამოყვარულო და, ბოლოდრიონდელ, პრეზენტაციულსა და მონაწილეობით ღონისძიებებს შორის (Livingston, 1999; Turino, 2000: 52-59).

მუსიკა და კულტურის სხვა სფეროები

მუსიკა-კულტურის ურთიერთმიმართების განხილვის კიდევ ერთი გზა იმის გარკვევაა, თუ რას აკეთებს მუსიკა, რა წვლილი შეაქვს კულტურის რთულ მთლიანობაში (ჩვენ კვლავ ისე ვსაუბრობთ მუსიკაზე, თითქოს მას თავისი საკუთარი ცხოვრება ჰქონდეს და არ წარმოადგენდეს ადამიანის გადაწყვეტილებების შედეგს, თუმცა ეს შეიძლება გარდაუვალი იყოს, თუკი ჩვენ ვიღებთ „კომპლექსური მთლიანობის“ ტაილორისეულ ცნებას). კულტურაში მუსიკის კვლევისადმი რამდენიმე მიდგომა სათავეს იღებს ფუნქციონალისტური ან სტრუქტურალისტურ-ფუნქციონალისტური პერსპექტივებიდან, რომელთა მოთავეები მალინოვსკი და რადკლიფ-ბრაუნი იყვნენ. რადკლიფ-ბრაუნმა საკმაოდ მარტივ ვერსიაში (Radcliffe-Brown, 1952: 195; Harris, 1968: 527) ივარაუდა, რომ კულტურა ადამიანის ან ცხოველის ორგანიზმის მსგავსია, რომლის ნაწილები ან ორგანოები ურთიერთდაკავშირებულია და მთელში გარკვეული წვლილი შეაქვს. კულტურის სფეროებს შორის მიმართებები ისეთივე სახისაა, როგორიცაა ორგანოების ურთიერთკავშირი და ურთიერთდამოკიდებულება. მუსიკა ერთ-ერთი მათგანია და (იქნებ, ისევე, როგორც ღვიძლს?) თავისი დამოუკიდებელი, მთავარი წვლილი შეაქვს, ხოლო დანარჩენები კი ნაკლებად მნიშვნელოვანი ბუნებისა არიან. ამ პოზიციიდან შეგვეძლო გვემტკიცებინა, რომ მუსიკა ყველა საზოგადოებაში ერთსა და იმავე კონკრეტულ როლს ასრულებს, ან, ამის საპირისპიროდ, შეგვეძლო განგვეცხადებინა, რომ ყოველ საზოგადოებაში მას აქვს კონკრეტული ფუნქცია, რომელსაც სხვა საზოგადოებებში არ ასრულებს (სოციალური ორგანიზმების ღვიძლი ყველგან, ან, იქნებ, ერთგან – ღვიძლი, მეორეგან – მუცელი, სხვაგან – ცხვირი?).

მუსიკის და კულტურის კვლევისადმი ერთ-ერთი ფუნდამენტური მიდგომის როლის გარდა (სწორედ ამიტომაა ის ამ თავში), მუსიკის ფუნქციების ცნება იმდენად მნიშვნელოვანია ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში, რომ მე-18 თავი, ასევე, ეძღვნება მის მრავალგვარ მნიშვნელობებს. თუმცა იმის საჩვენებლად, თუ რაზე ვლაპარაკობთ, ნება მიბოძეთ, დავიმოწმო ალან მერიამი, რომელმაც, საზოგადოდ და ყველგან, მუსიკის მთელი რიგი ბაზისური ფუნქციები შემოგვთავაზა (Merriam, 1964: 219–27). ეს უნივერსალისტური მიდგომაა მუსიკალური ფუნქციის საკითხისადმი და უილიამ ქეი არჩერმა (Archer, 1964), რომელმაც ერთ-ერთმა იმ მრავალ ავტორს შორის, ვინც მთელ რიგ დერივაციულ მიდგომებს მოჰკიდა ხელი, გამოიყენა ეკოლოგიის პრინციპები სხვა სფეროებთან მუსიკის მიმართების გასაანალიზებლად. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური ფუნქციის უამრავი სხვა უნივერსალისტური თეორია არსებობს (მაგალითად, საზოგადოების ინტეგრაცია, გარესამყაროსთან კომუნიკაცია, სოციალური მოწყობის გამოხატვა), ის აზრი, რომ ყოველ საზოგადოებაში მუსიკას აქვს კონკრეტული და მკაფიო მთავარი ფუნქცია (ან ფუნქციების ჯგუფი), გაცილებით უფრო მიმზიდველია ეთნომუსიკოლოგებისათვის. დასავლურ კულტურაში მთავარი ფუნქცია, გარკვეული აზრით, გართობა უნდა იყოს. ტრადიციულ *ბლექფუტებს* შორის ეს, როგორც ჩანს, არის რიტუალისთვის და სხვა აქტივობებისთვის ესთეტიკური ლეგალიზაციის უზრუნველყოფა (Nettl, 1989), *იირკალას* ტომში კი კულტურასთან ზიარებაა (Waterman, 1956: 41). უმაღლესი კასტის *ჰინდუს* საზოგადოებაში ეს შეიძლება იყოს რელიგიურ ღირებულებებსა და ყოველდღიურ ცხოვრებას შორის კავშირის დამყარების საშუალება, ხოლო *ჰავასუპაისთვის* – დაცვა სიბნელისგან მომდინარე საფრთხეებისგან და იმის შენარჩუნება, რაც ღირებულია საზოგადოებაში (Hinton, 1967-68). თუ კულტურით განსაზღვრულ ფუნქციონალურ მიდგომას, უნივერსალისტურთან შედარებით, უპირატესობა მიეცა, ეს, შეიძლება, იმის გამო მოხდა, რომ ადამიანური ქცევის მრავალგვარობის გაგება და ანალიზი უფრო ადვილია, ვიდრე მისი მთლიანობის.

მუსიკა და კულტურის ბირთვი

ფუნქციონალისტური მიდგომის მეორე ტიპი მოიცავს ჰიპოთეზას, რომლის თა-

ნახმად, თითოეულ კულტურაში არსებობს ბირთვი ან ცენტრი, ძირითადი იდეა ან იდეათა სიმრავლე, რომელთა ბუნება განსაზღვრავს სხვა სფეროების, მათ შორის, მუსიკის, ხასიათს. ამ ბირთვის ტიპები მოიცავენ ფართო დახასიათებებს, ისეთებს, როგორებიც შემოგვთავაზა რუთ ბენედიქტმა თავის ავტორიტეტულ ნაშრომში *Patterns of Culture*[1] (Benedict, 1934), – აპოლონური *ზუნი პუებლოს* ინდიელები, დიონისური პრერიების მცხოვრებლები, პარანოიდული *დობუს*[2] კუნძულების მცხოვრებლები – და მათი დიაპაზონი ვრცელდება ენერგიისა (White, 1949; R. Adams, 1975) და ტექნოლოგიის (Harris, 1968, 662) კონტროლიდან სოციალურ სტრუქტურასა (Radcliffe-Brown, 1952) და ღირებულებათა სიმრავლემდე ანუ იდეოლოგიამდე. ლოგიკურად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ცენტრების ტიპები, ჩვეულებრივ, იცვლება ენერგიის კონტროლიდან ტექნოლოგიამდე და შემდეგ სოციალურ სტრუქტურასა და ღირებულებებამდე. რთულია არ დაეთანხმო უაიტს იმაში, რომ ენერგიის კონტროლი ძირითადია და რომ სწორედ მისგან გამომდინარეობს ტექნოლოგია და, ასევე, ძნელია არ დაეთანხმო ჰარისს, რომ ტექნოლოგია წარმოშობს სოციალურ სტრუქტურას. თუმცა მუსიკოლოგმა შეიძლება იკითხოს, საკმარისია თუ არა კულტურის „ბირთვის“, როგორც ადამიანის მიერ შექმნილი ენერგიის კონტროლის სახისა და ხარისხის, უბრალოდ აღნიშვნა, თუ ამ ძირითადი ცნების ისეთნაირად გაფართოება, რომ მასში მოექცეს ტექნოლოგია ან, ასევე, მისგან გამომდინარე სოციალური სტრუქტურა და მის მიერ წარმოშობილი ღირებულებები.

საქმე ისაა, რომ ცოტა რამ შეიძლება ითქვას ენერგიის კონტროლის იმ გზის შესახებ, რომელსაც აუცილებლად და უშუალოდ თან ახლავს რაიმე სახის მუსიკალური კულტურა. ტექნოლოგიის დამატება შესაძლებლობას მოგვცემდა, მაგალითად, გვესაუბრა მუსიკალური ინსტრუმენტების განსხვავებული წარმოშობის შესახებ. ქვის იარაღების გაჩენამ ხელი შეუწყო ძვლის ფლეიტების და მუსიკალური ხემების განვითარებას, კერამიკის გამოგონებამ ლიტავრები და თიხის დასარტყამი ინსტრუმენტები შეჰმატა, ხოლო ლითონის დამუშავების განვითარებამ სპილენძის გონგების შექმნა გახადა შესაძლებელი. თანამედროვე სამრეწველო ტექნოლოგია ქმნის უაღრესად სტანდარტიზებული ინსტრუმენტების წარმოების შესაძლებლობას. გარდა ინსტრუმენტებისა, კომპლექსური არქიტექტურის განვითარება გვაძლევს თეატრებსა და საკონცერტო დარბაზებს, ელექტრონიკის წინსვლა – ზუსტი რეპროდუცირების და წარმოდგენების უცვლელად გამეორების შესაძლებლობას და ა.შ. ასობით მსგავსი მაგალითი არსებობს.

უმნიშვნელო საქმე არ არის ღირებულებათა გამოცალკევება დებულებების სიმრავლიდან და ქცევის ფორმებიდან, რომლებსაც კულტურა გვაწვდის. კულტურების მოკლე, დაწმენდილი და აბსტრაჰირებული დახასიათება ბევრი არ გვაქვს და როცა ახალი გამოჩნდება, მას მკაცრად აკრიტიკებენ ის მკვლევრები, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ მთელი საგანი მეტისმეტად რთულია და ისინიც, ვისაც ეეჭვება, რომ კულტურის სისტემების ურთიერთგადათარგმნა ფართო ჩარჩოებში შესაძლებელია. მიუხედავად ამისა, ეთნომუსიკოლოგისათვის, ვისაც სჭირდება მოკლე დახასიათება, რათა ის მუსიკალური სისტემების კომპლექსს დაუკავშიროს, ეს რამდენიმე დებულება მიმზიდველი და მრავლისმთქმელია. კლაიდ კლუხონის ფორმულა, რომელსაც ფართოდ იმოწმებენ, რადგან მანამდე ის გამოიყენებოდა მუსიკალური ღირებულებების ინტერპრეტაციისას, ფორმალიზმს განიხილავს, როგორც ცხოვრებისადმი *ნავაჰოს* მიმართების ცენტრალურ ღირებულებას, ხოლო მისი ფუნქციაა „წესრიგის შენარჩუნება ცხოვრების იმ სექტორებში, რომლებიც, თითქმის, არ ემორჩილება ადამიანის კონტროლს“ (McAllester, 1954: 88). ზემოთ ნახსენები ახალი კლასიკური დახასიათებები, რომლებიც ეკუთვნის რუთ ბენედიქტს, გვთავაზობენ გზებს, რომლებითაც შესაძლებელია მუსიკალური ქცე-

[1] *კულტურის ნიმუშები* (რედ.).

[2] კუნძული წყნარ ოკეანეში, შედის პაპუა-ახალი გვინეის შემადგენლობაში (რედ.).

ვისა და მუსიკალური სტილის დაკავშირება კულტურის ბირთვთან.

ნება მიბოძეთ, კიდევ ერთხელ, ცოტა უფრო დეტალურად, მოვიყვანო მაგალითი სპარსული კლასიკური მუსიკის კულტურიდან. როგორც ძირითადი კულტურული მახასიათებელი, ურბანული ირანული საზოგადოება ინარჩუნებს და აწონასწორებს მნიშვნელოვან ღირებულებებს ან წარმმართველ პრინციპებს და მათი აღმოჩენა მუსიკალურ ბგერასა და ქცევაშია შესაძლებელი. ასე რომ, კონფლიქტი, ერთი მხრივ, თანასწორობას, ძირითად ისლამურ პრინციპსა და, მეორე მხრივ, იერარქიას, რეალური სოციალური და პოლიტიკური სტრუქტურის პრინციპს შორის აისახება სპარსული კლასიკური მუსიკის სისტემის სტრუქტურაში, რომელიც ერთობლივად რადიფად წოდებული ნაწარმოებების ჯგუფს ემყარება. ამ ნაწარმოებებს (*გუშეჰი*), თავდაპირველად, მაგალითად, სტუდენტებს, წარუდგენენ, როგორც თანასწორებს, რომლებსაც ერთნაირად შეუძლიათ იქცნენ იმპროვიზაციისა და კომპოზიციის საფუძველად, მაგრამ ზედაპირს მიღმა გამოსჭვივის საგულდაგულოდ სტრუქტურირებული მუსიკალური ერთეულების იერარქია, რომელთა ფარდობით მნიშვნელობას განსხვავებული კრიტერიუმები განსაზღვრავს. საპირისპირო ღირებულება – ინდივიდუალიზმი, რომელიც მნიშვნელოვანია სოციალური ქცევის სხვადასხვა ასპექტში, მუსიკაში აისახება მუსიკალური იმპროვიზაციის ცენტრალური ადგილით და იმ მუსიკის პრესტიჟით, რომელიც ნორმებში არ თავსდება. მასთან დაკავშირებული გაოცების ღირებულება აისახება მუსიკალურად გამაოგნებელი ელემენტების კონცენტრირებასა და პრესტიჟში და, ასევე, კილოებში, მოდულაციის ხერხებსა და არამეტრული იმპროვიზაციების რიტმულ არაპროგნოზირებადობაში. სოციალურად არაფორმალურ სიტუაციებში პრიორიტეტისა და უფრო ფორმალურ სიტუაციებში შესავალი ქცევისა და პერსონალის მნიშვნელობა აისახება მასალის შესწავლისას მნიშვნელოვანი მონაკვეთების განსხვავებულ პოზიციებსა და ფორმალურ კონცერტებში (Nettl, 1978b). რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი პირადი ინტერპრეტაციაა, თუმცა იგი მხარდაჭერილია ირანელი მუსიკოსების გარკვეული თანხმობითაც.

ამოსავალი წერტილი – მუსიკის „იდეა“

მეოთხე მოდელი, რომელიც, ნაწილობრივ, ექვემდებარება წინა სამს, თუმც კი სპეციალურ აღნიშვნას იმსახურებს, განიხილავს მიმართებების რიგს, რომელსაც ცენტრალური ან დომინანტური კულტურული პრინციპიდან მუსიკასთან მივყავართ. იგი იყენებს მერიამის მუსიკის სამნაწილიან მოდელს (Merriam, 1964: 33), მაგრამ გვერდს უვლის მერიამის შემდგომ მტკიცებას, რომ ამ სამ ნაწილს – იდეა, ქცევა და ჟღერადობა – თანაბარი ურთიერთმიმართება აქვს და, ამის ნაცვლად, რომ ამ მოდელის ის ნაწილი, რომელიც ყველაზე ახლოს არის კულტურის ცენტრალურ პრინციპებთან, არის მუსიკის „იდეასთან“ დაკავშირებული სექტორი. ასე, რომ, ეს ხაზი მიემართება კულტურის ბირთვიდან მუსიკის იდეისკენ, შემდეგ მუსიკალური ქცევისა და, საბოლოოდ, მუსიკალური ჟღერადობისკენ, რაც აშკარად ურთიერთდაკავშირებულია, თუმცა ამის ზუსტად დადგენა რთულია. ნება მიბოძეთ, მარტივი მაგალითი შემოგთავაზოთ: ისლამური კულტურა შედარებით დაბალ ღირებულებას ანიჭებს მუსიკას, ზოგჯერ, თეორიაში, კრძალავს კიდეც ან, სულ მცირე, ვიწროდ განსაზღვრავს მას. მაგალითად, ძირითად ისლამურ კულტურებში მუსიკის ერთი კონცეფცია იმაში მდგომარეობს, რომ ღირებულებათა შკალაზე მუსიკა ძალიან დაბლაა განლაგებული. ქცევითი შედეგი არის პროფესიონალი მუსიკოსის დაბალი და განსწავლული მოყვარულის უფრო მაღალი სტატუსი და მის თავისუფლებასთან დაკავშირებული შეხედულებები. ამას მივყავართ იმპროვიზაციასთან, როგორც მუსიკალური ქცევის ფორმასთან, რომლის პრესტიჟი უდიდესი და, კულტურული თვალსაზრისით, ცენტრალურია. შესაბამისად, მუსიკალური სტილი ან ჟღერადობა არსებითად იმპროვიზაციული სისტემის ფარგლებში გაკეთებული მუსიკალური არჩევანის შედეგია.

მუსიკა და ცვალებადი სოციალური ურთიერთობები

სხვა მოდელები ნაკლებ სტატიკურია და კულტურას განიხილავს, როგორც მუდმივად ცვალებად მოვლენას, რომელსაც ახასიათებს მოძრავი ურთიერთობები, რომლებიც ყველგან დაყოფადი და დაყოფილია. აქ ჩვენ მუსიკასა და მუსიკალურ ცხოვრებას განვიხილავთ ისეთი კომპონენტების შედეგად და, შეიძლება, ასახვადაც, როგორებიცაა სქესი, უმრავლესობები და უმცირესობები და კლასები, რისი შედეგიც ყოველთვის პოლიტიკური და ეკონომიკური და, ალბათ, ასევე სულიერი ძალაუფლების არათანაბარი განაწილებაა. მუსიკა განიხილება, როგორც ამ არათანასწორი ძალაუფლებითი ურთიერთობების განხორციელება. ასე, მაგალითად, ანგლო-ამერიკული საზოგადოების ჰეგემონიამ შეძლო დაეჩქარებინა მკვიდრი ამერიკელების მრავალფეროვანი რეპერტუარების განადგურება. დასავლურმა საზოგადოებამ, რომელშიც მამაკაცები ბატონობენ, ყურადღება არ მიაქცია ქალ კომპოზიტორებს. ზოგიერთ აზიურ საზოგადოებაში, მუსიკა, როგორც კულტურის სასურველი, თუმც კი გამრყვნელი ნაწილი, გადაეცა დაბალი სტატუსის და პრესტიჟის მქონე სუბ-კულტურებს, რომლებსაც, შემდეგ, თავის მხრივ, შეიძლება ბრალი დასდონ იმაში, რომ მუსიკასთან არიან დაკავშირებული. მუსიკის ანთროპოლოგიის თემაზე შექმნილი უახლესი ლიტერატურის დიდი ნაწილი ამ პერსპექტივას იზიარებს (Radano & Bohlman, 2000; Browner, 2009; Askew, 2002; Turino, 2008),

სოციალური თეორიის ზემოქმედება

მაშ ასე, ეს ის რამდენიმე მიდგომაა, რომელთაც მიმდევრები ჰყავს და მე შევეცადე მათი მარტივი კლასიფიკაცია მომეწოდებინა. ერთი რამ, რაც განასხვავებს ეთნომუსიკოლოგიას მუსიკის კვლევის სხვა სახეებისგან, არის მახვილი „თეორიაზე“. ეს ცნება სავსებით განსხვავდება იმისაგან, რასაც, ჩვეულებრივ, „მუსიკის თეორიას“ ვუწოდებთ და რასაც სამუსიკო სკოლებში დასაწყის კურსებზე გვასწავლიან; ის, ასევე, განსხვავდება „ევოლუციის თეორიისაგან“ (პროცესი და ახსნა, რაზეც პრინციპული შეთანხმება მიღწეულია), ან მუსიკის თეორიისგან, რომელსაც დამამთავრებელ კურსებზე ასწავლიან (მუსიკის ანალიზის რთული მეთოდები), ანდა თუნდაც ვარაუდებისგან იმის თაობაზე, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო წარსულში (დეტექტივის „თეორია“).

ეთნომუსიკოლოგიაში „თეორია“ ნამდვილად არის ტერმინი, რომელიც კვლევის საბაზო დაშვებებს მოიცავს – კვლევა სფეროში, როგორც მთელში, ან ინდივიდუალური პროექტის ფარგლებში, კვლევის განხორციელების გეგმა, რომელშიც მოცემულია შეკითხვები და მეთოდები და ნაჩვენებია გზები დასკვნების გამოსატანად, რომლებიც შეძლებენ პროექტი უკვე შესრულებულ მსგავს პროექტებს დაუკავშირონ. გარკვეული შესავალი შენიშვნები „თეორიის“ ამ თემის შესახებ, შეიძლება, მართლაც, შესაფერისი აღმოჩნდეს ჩემი წიგნის ზოგიერთი ნაწილისათვის, მაგრამ, ვფიქრობ, მისთვის საუკეთესო ადგილი მუსიკისა და კულტურის ანალიზია.

ძირითადი დაშვებები: ნება მიბოძეთ, საილუსტრაციოდ წარმოგიდგინოთ სია ყოველგვარი საგანგებო თანმიმდევრობის გარეშე – რომელიც ჩემს ზოგიერთ კლასს წარვუდგინე. შეიძლება ეს ისეთი საკითხებია, რომლებსაც უკვე თავისთავად ნაგულისხმევად მივიჩნევთ, ზოგიერთი დებულება იმას ეხება, თუ როგორია ეს სამყარო, ხოლო სხვები იმას, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ის: (1) მსოფლიო მუსიკა შეიძლება ავხსნათ, თუ მას წარმოვიდგენთ, როგორც მრავალი დამოუკიდებელი მუსიკისა და მუსიკალური სისტემების ჯგუფს. (2) მუსიკა ყველაზე უკეთესად შეიძლება გავიგოთ, როგორც ნიშნების სისტემა, რომლის მეშვეობითაც ადამიანები ურთიერთობენ. (3) მუსიკა ყველაზე უკეთესად შინაურისა და გარეშეს პერსპექტივების მეშვეობით გაიგება. (4) საზოგადოების მუსიკალური კულტურა ადამიანებს შორის ძალაუფლებითი მიმართებების შედეგია. (5) მუსიკა კულტურის სფეროების ზემოქმედებას განიც-

დის და თვითონაც ზემოქმედებს მათზე. (6) მუსიკის სტილი ნაწილობრივ სოციალური სტრუქტურების შედეგია. (7) მუსიკა ადამიანთა კულტურების უნივერსალიაა. (8) „მუსიკის“ ცნება საზოგადოებრივად სპეციფიკური კულტურული კონსტრუქციაა. (9) მუსიკალური სტრუქტურა და ზოგჯერ ქცევა შეიძლება ავხსნათ ლინგვისტიკისა და ენის ქცევის პრინციპების მეშვეობით. (10) მსოფლიო კულტურების მუსიკა ყველაზე უკეთესად შეიძლება შედარებითი მეთოდების გამოყენებით გავიგოთ. თუმცა, ასევე, პიროვნების თეორიული პოზიცია შეიძლება ემყარებოდეს ცნებას, რომელსაც პოტენციური მობილობა ახასიათებს; ანთროპოლოგ რიჩარდ ადამსისთვის ეს არის „ძალაუფლება“; ტურინოსთვის ეს შეიძლება იყოს ცნება „ჰაბიტუსი“, რომელსაც ბურდიე იყენებს, ან „ჩვევა“, რომელსაც პირსი იყენებდა, ჩემთვის ეს იქნებოდა „მუსიკალური ენერგია“ (Nettl, 1978c).

გასულ ათწლეულებში რამდენიმე ავტორი შეეცადა ყოველმხრივ დაეხასიათებინა თეორია და განეხილა განსხვავებული მიდგომები, რომლებსაც იყენებდნენ. მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ტიმოთი რაისმა (Rice, 1987, 2003, 2010), რომელიც ცდილობდა ეპოვა ის საშუალება, რომლითაც უჩვენებდა, თუ რა იყო ეთნომუსიკოლოგია, როგორც აზროვნებისა და პრაქტიკულად და ინტელექტუალურად კოორდინირებული აქტივობის სისტემა. რაისმა (Rice, 1987) ამოსავალ წერტილად აიღო მერიამის მიერ შემოთავაზებული მუსიკისა და ეთნომუსიკოლოგიის მოდელი – ჟღერადობის, ქცევის, იდეის და მათი ურთიერთმიმართებების კვლევა – რომელიც განავრცო და გააკრიტიკა და შეეცადა უფრო ადეკვატური ფორმულირება მოეძებნა. საბოლოოდ მან შემოგვთავაზა ფორმულირება, რომელშიც ისმის კითხვები იმის თაობაზე, თუ ადამიანები როგორ „აგებენ ისტორიულად, ინარჩუნებენ სოციალურად და ინდივიდუალურად ქმნიან და განიცდიან მუსიკას“ (Rice, 1987: 473). იდეებისა და პროცედურების რთული ქსელის აგებით და ოცდახუთ წელზე მეტი ხნის განმავლობაში საკუთარი მოდელების შესწორებით, რაისმა წინა პლანზე წამოსწია კვლევა, რომელიც ეხება ინდივიდს და მის მიერ მუსიკის განცდის მიმართებას საკუთარ საზოგადოებასა და კულტურასთან. მანამდე არსებული მიდგომების მნიშვნელოვან კრიტიკაში სოლისმა (Solis, 2012) გამოიკვლია მიმართება მუსიკის ანალიზურ თეორიასა და სოციალურ თეორიას, როგორც დისციპლინის წარმმართველ ძალას, შორის. ეს პუბლიკაციები (და სხვა, მათი მსგავსი შრომები) ცდილობენ თავი მოუყარონ აზროვნების განსხვავებულ ხაზებს, რომლებიც სტიმულს აძლევენ ჩვენს კვლევას და წარმართავენ ჩვენს დასკვნებს. განცვიფრებული ვარ მათი რაოდენობითა და კავშირებით სხვადასხვა მიდგომასთან სხვა სფეროებში.

მაგალითად: თავის სახელმძღვანელოში *Theory in Ethnomusicolgy*[3] (Stone, 2002) რუთ სტოუნმა აღწერა მთელი რიგი თეორიული მიდგომები, რომლებითაც ხელმძღვანელობენ ეთნომუსიკოლოგები. რამდენიმეს ჩამოვთვლი: კულტურული ევოლუციონიზმი და დიფუზიონიზმი, სტრუქტურულ-ფუნქციონალური მიდგომა, მარქსისტული განმარტებები, შემეცნება და კომუნიკაციის თეორია, შემსრულებლობის თეორია, ისტორიული კვლევა, პოსტმოდერნიზმი, პოსტკოლონიალიზმი და გლობალური საკითხები. ეს წარმოდგენას გვიქმნის აზროვნების მთელ რიგ, ანთროპოლოგიისა და სხვა დისციპლინებიდან ნასესხებ ტიპებზე, რომლებსაც ეთნომუსიკოლოგია იყენებს. ეს საკმაოდ დაშორებულია მერიამის ჟღერა-ქცევა-ცნებას. თუმცა მიდგომების უმრავლესობა მომდინარეობს სოციალური ან სოციო-კულტურული ანთროპოლოგიიდან ან მათი დახმარებით წარმოიშვა და მათ მიმდევრებს სწამთ, რომ სოციალური კავშირები – კავშირები ინდივიდებსა და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ადამიანთა ჯგუფებს ან სხვადასხვა ხალხს შორის – მნიშვნელოვანია კულტურის სხვა სფეროების (მაგალითად, რელიგია, ეკონომიკა, ხელოვნება) ახსნისას. ეთნომუსიკოლოგების სასწავლო გეგმებში კურსებს ამ მიდგომების შესახებ, რასაც ზოგჯერ „სოციალურ თეორიას“ უწოდებენ,

[3] *თეორია ეთნომუსიკოლოგიაში* (რედ.).

ცენტრალური ადგილი უკავია. ერთი ამგვარი უახლესი სილაბუსის ქვენაწილები, რომლის კონსულტანტიც ვიყავი, სხვადასხვა თავთან ერთად, შეიცავს თავს „კულტურის“ შესახებ, ისევე, როგორც ქვეთავებს „საზოგადოება და მისი სტრუქტურები – მუსიკალური ორგანიზაცია, სოციალური ორგანიზაცია“; „ისტორია, ტრადიცია, მეხსიერება“; „სტრუქტურალიზმი“; „მუსიკალური საზრისის თეორიები“ და ა.შ. მთელი რიგი მნიშვნელოვანი მიდგომები შემოგვთავაზა თომას ტურინომ, განსაკუთრებით, წიგნში *Music as Social Life*[4] (Turino, 2008). ამოსავალ წერტილად და გზამკვლევად კულტურაში მუსიკის სამყაროს გასაგებად, ის ოთხ გზას გვთავაზობს, რომლებითაც ჩვენ (ძირითადად, თანამედროვე ამერიკელები) მუსიკას აღვიქვამთ: პრეზენტაციული (მაგალითად, კონცერტებზე), მონაწილეობითი (შესრულება ანსამბლებში, გალობა ეკლესიაში) და არაცოცხალი მუსიკის ორი ფორმატი: მაღალი ხარისხის ჩანაწერი (მუსიკალური ჟღერადობა, რომელიც გვესმის ცოცხალი შესრულების დროს გაკეთებულ ჩანაწერებზე) და სტუდიური აუდიოხელოვნება (სტუდიებში შესრულებული, ცოცხალ შესრულებად იდენტიფიცირების ყოველგვარი მოლოდინის გარეშე). ეს გვიჩვენებს არაცოცხალი მუსიკალური განცდის მნიშვნელობას თანამედროვე ცხოვრებაში. სხვა ნაშრომში ტურინო გვევლინება მუსიკალური კულტურის გაგებისადმი იმ მიდგომის მთავარ დამცველად, რომელიც სემიოტიკიდან, ძირითადად კი, ჩარლზ სანდერს პირსის ნაშრომებიდანაა აღებული (Turino, 1999; 2008: 3–22; თავი 21 ამ წიგნში). წინა აბზაცებმა შეიძლება მიგვანიშნოს, თუ როგორ იქცა ლაკონურად განსაზღვრული, თუმც კი უსაზღვროდ ფართო და მრავალი სფეროს მომცველი კულტურის ცნება ცენტრალური მნიშვნელობის მქონედ მსოფლიოს საზოგადოებებში მუსიკის ეთნომუსიკოლოგიური გაგებისათვის.

რამდენიმე ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრება საკამათოდ

თუ ეთნომუსიკოლოგები თანხმდებიან, რომ მათ ძიებებში მთავარია მუსიკის გაგება კულტურაში, ან როგორც კულტურისა, მაშინ რომელია ის თემები, რომლებიც მათ საკამათოდ მიაჩნიათ? ზოგიერთ მომდევნო თავში რამდენიმე მათგანს დეტალურად განვიხილავ. ასევე, წინა პლანზე წამოვწევ რიგ ახალ პერსპექტივებს იმ ცვლილებების კვალდაკვალ, რომლებიც მოხდა როგორც სამეცნიერო თვალსაზრისით, ასევე, მსოფლიო მუსიკალურ ცხოვრებაში – კონკრეტულად, მიაქციეთ ყურადღება 31-ე და 32-ე თავებს, რომლებიც ეხება 1990-იან და შემდგომ წლებს. თუმცა აქ, მუსიკა-კულტურის მიმართების ფართო და ისტორიულად ორიენტირებული პერსპექტივის წარმოდგენის მიზნის შესაბამისად, ნება მიბოძეთ, ამ თემებიდან სამი ჩამოვთვალო: ისინი, მართლაც, ურთიერთსაწინააღმდეგოა – თითოეული მათგანი აშკარად კამათის საგანია, ან სულ მცირე, ფონად გასდევს ჩვენს ლიტერატურაში მიმდინარე დებატებს. რეალურად, ზოგიერთმა მათგანმა უკვე იჩინა თავი: შინაური-გარეშე ან, როგორც დაერქვა, ემიკურ-ეთიკური ურთიერთკავშირი; დეტერმინისტული (მიზეზ-შედეგობრივი – რედ.) ინტერპრეტაციები ფუნქციონალისტური ინტერპრეტაციების საპირისპიროდ; და კომპარატივისტულ-პარტიკულარისტული (შედარებით-განმაცალკევებლური – რედ.) პოლემიკა.

ემიკურ-ეთიკური ინტერფეისი[5]

ამჟამად ეს ტრუიზმია: კულტურა, მუსიკა ან მუსიკა, როგორც კულტურა, შეიძლება განვიხილოთ შესასწავლი საზოგადოების წევრის, ან ანალიტიკოსის პოზიცი-

[4] *მუსიკა, როგორც სოციალური ცხოვრება* (რედ.).

[5] სიტყვა მოდის ინგლისურიდან და ნიშნავს „საკონტაქტო ზედაპირს“. ძირითადად, გამოიყენება კომპიუტერულ ტექნოლოგიებში, თუმცა იყენებენ, ზოგადად, ორი სისტემის ერთმანეთთან ურთიერთქმედების აღსანიშნავად (რედ.).

იდან. ეს, ალბათ, უმნიშვნელოვანესია ყველა ეთნომუსიკოლოგიურ საკითხს შორის და სათქმელიც ბევრია, მას უკვე შევხვდით, როცა გაშიფვრის, ანალიზისა და საველე კვლევის შესახებ ვმსჯელობდი. სტენოგრაფიული აღნიშვნა „ემიკ-ეტიკ“ ფართოდ გამოიყენებოდა 1970-იან წლებში. ახლა მას ნაკლებად იყენებენ, თუმცა საკითხს აქტუალობა არ დაუკარგავს. მუსიკისა და კულტურის კვლევაში მას ოდნავ განსხვავებულად უდგებიან. მკვლევარსა და ინფორმანტს შორის მთავარ შეხვედრას ჰარისი ასე აჯამებს: „ეთიკური დებულებები დასტურდება, როცა დამოუკიდებელი მკვლევრები, რომლებიც ერთნაირ ოპერაციებს იყენებენ, თანხმდებიან იმაზე, რომ მოცემული შემთხვევა მოხდა“, მაშინ, როცა „ემიკური დებულებები დაკავშირებულია სისტემებთან, რომელთა... ფენომენები აგებულია თავად აქტორებისათვის მნიშვნელოვან, საზრისის მქონე, რეალურ, ზუსტ კონტრასტებსა და განსხვავებებზე (Hariss, 1968: 575, 571).

მაშ, რას ნიშნავს ეს ყოველდღიურობის თვალსაზრისით? *ფლეტჰედის* ხალხი (Merriam, 1967a, 3–24) „ემიკურად“ მუსიკას განიხილავს, როგორც რაღაცას, რაც მოდის წარმოსახვით, ზებუნებრივი ხილვებით, სხვა ტომებისაგან. ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგი, რომელიც „ეთიკურად“უდგება საკითხს, გაბედულად აცხადებს, რომ მუსიკას მეოცნებეები ქმნიან. ასევე, *ბლექფუტები* ამტკიცებენ, რომ, თუ ორ ადამიანს აქვს ხილვა, რომლებშიც ისინი სწავლობენ სიმღერებს, მაშინ, გარკვეული აზრით, ორი სიმღერა იქმნება, თუნდაც ეს სიმღერები იდენტურად ჟღერდეს. ეთიკური თვალსაზრისი კი, პირიქით, მოცემულ ორ პროდუქტს ერთსა და იმავე სიმღერად განიხილავს. 1950-იან წლებში ემიკურ თვალსაზრისს, თუკი ის განსხვავდებოდა ეთიკურისაგან, ეთნომუსიკოლოგი სწრაფად მოიშორებდა თავიდან, როგორც ეგზოტიკურ უცნაურობას. 1980-იანებში მკვლევრის ინტერპრეტაციაში მას პირველობა მიენიჭებოდა, ხოლო „ეთიკური“ პოზიციის შემოტანის გამო, მკვლევარი, შეიძლება მკაცრად გაეკრიტიკებინათ.

სადავო სულაც არაა, რომ თუ საზოგადოების მუსიკის, როგორც კულტურის, დეტალური და, ამავე დროს, ფართო სურათი უნდა შევქმნათ, მოგვიწევს გადავწყვიტოთ, თუ, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, რომელ გზას ვირჩევთ, თუმცა საბოლოოდ, ალბათ, ორივე გზის გამოყენება და მათი შერიგების საშუალების გამონახვა იქნება აუცილებელი. თუ გზები მკაფიოა, ჩვენ გავაცნობიერებთ, რომ ინფორმანტებს შეუძლიათ როგორც ემიკური, ასევე, ეთიკური განცხადებების გაკეთება. ასე, მაგალითად, როდესაც ვუთხარით (ჩანაწერების მოსმენის საფუძველზე), რომ მის მიერ შესრულებული ორი სიმღერა იდენტურად ჟღერდა, ჩემმა *არაპაჰო* მეგობარმა, უილიამ შექსპირმა თქვა: „დიახ, ისინი ერთნაირად ჟღერს, მაგრამ ეს ორი სიმღერაა“. საქმე, რა თქმა უნდა, იმის დადგენაა, თუ როგორ მოქმედებს კულტურა თავის ბირთვში ისე, რომ აიძულებს ამ კულტურის პრაქტიკოსებს აღმოაჩინონ გარკვეული ხასიათის კონცეპტუალური, ქცევითი და აკუსტიკური განსხვავებები საკუთარ კულტურაში. რას გვეუბნება ბილ შექსპირის ინტერპრეტაციები *არაპაჰოს* კულტურის, მუსიკალური იდეებისა და განსხვავებების, ისევე, როგორც კოსმოლოგიის შესახებ?

დეტერმინიზმი ფუნქციონალიზმის საპირისპიროდ

მე შევეხე იმას, თუ როგორ ზემოქმედებს კულტურა, როგორც მთელი, მუსიკალურ იდეებზე, ქცევასა და შესრულების სტილზე, ანუ როგორ განაპირობებს მათ. ეს, არსებითად, ისტორიული პროცესია და მისი ანალიზი (სულ მცირე) ორნაირადაა შესაძლებელი. მკაცრად ფუნქციონალისტური თვალსაზრისის თანახმად, მაშინ, როცა კულტურის ცენტრალური ბირთვი პასუხისმგებელია იმის ფორმასა და ბუნებაზე, რასაც შეიძლება სხვა გარეგანი ორგანოები (ბიოლოგიური მოდელი), ან აშკარად ნაკლებად მნიშვნელოვანი ზედნაშენი (მარქსისტული მოდელი) ვუწოდოთ, ურთიერთქმედება მუდმივია. ღირებულებათა ბირთვის გავლენა მუსიკალურ ქცევაზე მეტ-ნაკლებად უშუალოა. დეტერმინისტული თვალსაზრისი უფრო ხანგრძლივი დროის მონაკვეთის

შესახებ საუბრობს. საზოგადოებას, მაგალითად, შეუძლია შეიმუშაოს ენერგიის მართვის გარკვეული მეთოდი, შემდეგ კი თანდათანობით ჩამოაყალიბოს ტექნოლოგიის სისტემა, რომელიც სარგებლობს ამით. საბოლოოდ, სოციალურ სტრუქტურაში მოხდება ცვლილებები, რომლებიც, თავის მხრივ, თავს მოახვევენ გარკვეულ ღირებულებებს, რომლებიც ყველაზე ნათლად ჩანს რელიგიაში, ფილოსოფიასა და კანონმდებლობაში. თანდათანობით ეს ღირებულებები თავის გავლენას განავრცობენ ხელოვნებებსა და ცხოვრების სტილის სხვა ასპექტებზე. დრო, რომელიც პირველი საფეხურიდან ბოლო საფეხურამდე გაივლის, შეიძლება საუკუნეებს გაუტოლდეს. განსხვავება ფუნქციონალისტურ და დეტერმინისტულ კონცეფციებს შორის შეიძლება გავიგოთ, როგორც განსხვავება მყისიერსა და თანდათანობითს შორის.

რა თქმა უნდა, ეს თეორიული კონსტრუქციებია, რომლებიც, საუკეთესო შემთხვევაში, მუსიკის, როგორც კულტურის, განხილვის გზებს გვთავაზობს. ისეთი მაგალითების მოტანა, რომლებიც რომელიმე ამ თვალსაზრისს ნათელყოფენ ან მთლიანად უარყოფენ, ძნელია. მაგრამ, მოდით, მოკლედ განვიხილოთ ე.წ. ახალი მუსიკის ფუნქცია 1970-იანი წლების დასავლურ საზოგადოებაში. ეს უდიდესი ჰარმონიული დისონანსის პერიოდისა და იმ ტიპის მუსიკაა, რომლის სათავეებიც ისეთი კომპოზიტორების შემოქმედებაშია, როგორებიცაა ვებერნი, კეიჯი და შტოკჰაუზენი. თუ მას ფუნქციონალურად შევაფასებთ და კულტურის მოდელის ფონზე განვიხილავთ, თანამედროვე დასავლური საზოგადოების შემდეგ მახასიათებლებს დავადგენთ: მაღალგანვითარებული ტექნოლოგია, განსაკუთრებით, ელექტრონიკის სფეროში; საზოგადოების ფრაგმენტაცია მრავალ ჯგუფად სიმდიდრის, ეთნიკური წარმომავლობის, ასაკის საფუძველზე; სამუშაო ჩვევებისა და პროდუქტების სტანდარტიზაცია და საყოველთაოდ შეთანხმებული ეთიკური და მორალური სისტემების სტანდარტიზაციისადმი ინტერესის შემცირება; მახვილი საქონლის პირად საკუთრებასა და მის რაოდენობაზე. „ახალი მუსიკა“ დამოკიდებულია თანამედროვე ელექტრონულ ტექნოლოგიებზე და შედგება მრავალი სხვადასხვა სტილისგან, რომელთა დაჯგუფება ერთ ფართო სისტემაში რთულია და რომლებიც ემყარება საზოგადოებაში და მის გარეთ არსებულ სხვადასხვა მუსიკას. ეს ის მუსიკაა, რომელიც დროდადრო, შესრულებიდან შესრულებამდე, ზუსტ განმეორებას მოელის, რისთვისაც შემსრულებლებს უზუსტეს მითითებებს აძლევენ და ცოცხალი შესრულებისას ისეთ ინსტრუმენტებს იყენებენ, როგორებიცაა ხმის ჩამწერები. მაგრამ ამ მუსიკამ, ასევე, შეიძლება შემსრულებელს უპრეცენდენტო თავისუფლება მიანიჭოს – განუსაზღვრელობის წერტილამდე ან ალეატორულ პროცედურებამდე, თუმცა კომპოზიტორის ინდივიდუალობა და კომპოზიტორსა და მის ქმნილებას შორის კავშირი მაინც ხაზგასმულია. შეიძლება დავასაბუთოთ, რომ ეს მუსიკალური სისტემა მისი წარმომშობი კულტურის პირდაპირი ფუნქციაა, რადგან მას წვლილი შეაქვს კულტურის ზოგადი ხასიათის ჩამოყალიბებაში.

ალტერნატიული ინტერპრეტაციით, ელექტრონიკის განვითარებამ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, რაც 21-ე საუკუნეშიც გრძელდება და ენერგიის გამოყენებისა და გარდაქმნის განსაკუთრებით ეფექტური გამოყენების შედეგია, პროფესიული სპეციალიზაციების უზარმაზარი მასა მოითხოვა. ეს განვითარება აძლიერებს უკვე არსებული პირადი საკუთრების საკითხს და შედეგად მოაქვს ფრაგმენტირებული სოციალური სტრუქტურა, რასაც თან ახლავს მასმედიის მეშვეობით მყისიერი კომუნიკაციის მზა შესაძლებლობა. შესაძლებელია, განაცხადონ, რომ ასეთი კულტურა ვალდებულია წარმოშვას იმ სახის მუსიკა, რომელსაც 1960-იან და 1970-იან წლებში „ახალს“ უწოდებდნენ.

ჩემთვის საინტერესოა ერთი ლექციის გახსენება, რომელიც 1969 წელს ისპაჰანის უნივერსიტეტში წავიკითხე და, რომლის დროსაც დასავლური მუსიკის ილუსტრირება მთხოვეს. ერთ-ერთი ელექტრონული ნაწარმოების შესრულებისას მკითხეს, თუ რატომ ჟღერდა ეს მუსიკა ასე „უშნოდ“, თუ „ცივად“ (*kharab* სპარსულად). მე სტუდენტებს

ვკითხე აზრი და ზოგიერთმა მათგანმა დაასკვნა, რომ დასავლური კულტურა ძალიან ცივი უნდა იყოს, თუკი ის ასეთ მუსიკას წარმოშობს (ეს საკითხი, ასევე, განხილულია მე-19 და 22-ე თავებში).

კომპარატივისტები და პარტიკულარისტები

დაბოლოს, რამდენიმე სიტყვა შედარებითი ანუ კომპარატივისტული კვლევის შესახებ. მასზე უკვე ვისაუბრეთ და აღვნიშნეთ, რომ ის მსოფლიო საზოგადოებების იმ მუსიკალური ურთიერთმიმართებების ტიპოლოგიას ეძებდა, რომელთა გამოსახვაც შესაძლებელი იქნებოდა. თეორიული პერსპექტივის განსხვავებები ხშირად ასახავს კვლევისა და პირადი გამოცდილების განსხვავებებს. მუსიკისა და კულტურის ურთიერთმიმართების შესახებ ტიპური ეთნომუსიკოლოგიური დებულებები ეყრდნობა იმ საშუალებას, რომლითაც მათ მიერ შესწავლილი მთავარი კულტურები მუშაობენ და რომლითაც შესაძლებელია მათი ახსნა. მაშ, საკითხი ასე ყალიბდება: შეგვიძლია თუ არა ჩამოვაყალიბოთ თეორიები, რომლებიც აგვიხსნიან მუსიკას კულტურაში ყველგან. თუ ყოველ საზოგადოებას უნდა ჰქონდეს ამ ურთიერთმიმართების განხორციელების საკუთარი გზა?

იმ თეორიებს შორის, რომლებიც გვეხმარებიან, ყველა საზოგადოებას სარწმუნოდ, მისაღებად ავუხსნათ მუსიკა, როგორც კულტურა, არის ლომაქსის (Lomax, 1968) კანტომეტრიკა, რომელიც ცდილობს მოგვაწოდოს ყველა საზოგადოების ძირითადი მუსიკალური და სოციალური მახასიათებლების შეფარდების (კორელაციის) ტიპოლოგია. ფელდი (Feld, 1984) გვთავაზობს, ზოგადად, სარწმუნო მეთოდოლოგიას, ძირითადად, შინაურის პერსპექტივებზე კონცენტრირებული „სოციომუსიკოლოგიური“ დასკვნების მოკლედ გადმოსაცემად. ამასთან, ეს უკანასკნელი ამ შეფარდებას წარმოგვიდგენს, როგორც უაღრესად რთულსა და მრავალფეროვანს ადგილობრივ მცირე საზოგადოებებშიც კი. სამწუხაროდ, იმ მრავალგვარმა სისტემებმა, რომლებსაც შეეძლოთ ჩვენთვის ფართო ინტერკულტურული შედარებების გაკეთების შესაძლებლობა მოეცა, ვერ მიიზიდეს მიმდევრები. შედარებითი კვლევა, ჯერჯერობით, უფრო წარმატებული აღმოჩნდა მუსიკალური სპექტრის „ჟღერადობის“ ნაწილში, ვიდრე მუსიკალური ცნებებისა და იდეების კონცეპტუალიზაციის თვალსაზრისით, რომ არაფერი ვთქვათ იმ გზის ახსნაზე, რომლითაც განსხვავებული საზოგადოებები კულტურის მთლიანობაში მუსიკის ინტეგრირებას ახდენენ.

მე-20 საუკუნის ბოლოს, კულტურა (და მუსიკა) გაიგება, როგორც დინამიკური და არა სტატიკური. ამავე დროს, ჰუმანიტარულ დისციპლინებსა და სოციალურ მეცნიერებებში და, მაშასადამე, ეთნომუსიკოლოგიაშიც, უმნიშვნელოვანესი ცვლილებაა ინტერპრეტაციის გაზრდილი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით, ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-კრიტიკული თეორიების თანახმად. ამ ცნებებმა მთავარი როლი შეასრულეს ეთნომუსიკოლოგიურ დისკუსიაში მუსიკისა და კულტურის, კულტურებს შორის მუსიკალური ურთიერთმიმართებების შესახებ. იმ ცნებებიდან, რომლებიც ხშირად გვხვდება ეთნომუსიკოლოგიაში და იმის გასაღებს გვაძლევს, თუ რა მოხდა ან რა ხდება, დავასახელებ შემდეგს: ნაციონალიზმი, ეთნიკურობა, კოსმოპოლიტიზმი და ნოსტალგია; მოდერნიზაცია და ვესტერნიზაცია; მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი; ასევე, დავასახელებ ბოლმანს (Bolhman, 2002, 2004, 2008), ტურინოს (Turino, 2000, 2004, 2008) და სტობარტს (Stobart, 2008), როგორც ავტორებს, რომლებიც ამ ცნებებს იყენებენ, განმარტავენ და კამათობენ ზოგიერთი მათგანის შესახებ.

მაშ, ასე, შეიძლება არ დაეთანხმოთ კულტურის ტაილორისეულ განსაზღვრებას, მაგრამ თუ გწამთ, რომ ასეთი რამ არსებობს (სულ მცირე, როგორც ცნება ანალიზისათვის), ძნელია იმის უარყოფა, რომ ის „კომპლექსურია“ და რომ შედგება უამრავი ფენომენის (მათ შორის, მუსიკის), ურთიერთკავშირისაგან, რომელთაგან თითოეული „შეძენილია ადამიანების, როგორც საზოგადოების წევრების მიერ“.

17

ყველაზე მნიშვნელოვანი წიგნის წერა
მუსიკალური ეთნოგრაფია

ეთნოგრაფიის კეთება, ეთნოგრაფიის წერა

„მაშ, ასე," – მკითხეს, „იმ უნგრულ სოფელში გატარებულ ერთ წელიწადში რა ისწავლეთ? ცხადია, ვგულისხმობთ, უამრავი სიმღერის ჩაწერის გარდა. მოდით, მოხსენება წაგვიკითხეთ". მართლაც, უამრავი რამ აღმოვაჩინე (მისმინე, ძვირფასო მკითხველო, ამას წარმოსახვითი ეთნომუსიკოლოგი ლაპარაკობს და არა თქვენი ავტორი, რომელიც არასოდეს ყოფილა უნგრულ სოფელში); ვგრძნობ, რომ მართლაც ყველაფერი ვიცი ამ სოფლის მუსიკალური ცხოვრების შესახებ. მაგრამ რით დავიწყო? ჩემი საყვარელი პიროვნებით? ყველაზე შთამბეჭდავი ფესტივალით? როგორ საჭმელს ვჭამდი? ტიპური ოჯახით? როგორ იყო გაყვანილი ქუჩები? ინსტრუმენტების ჩამონათვალით? და რადგან უნდათ, რომ გარკვეული დროის განმავლობაში ვისაუბრო, როგორ დავალაგო ჩემი სათქმელი?

ეთნოგრაფია ორ რაღაცას გულისხმობს: საველე კვლევის ჩატარებას და, შემდეგ, მოპოვებული მასალის რაციონალურ მოწესრიგებასა და მასზე წერას. ცხადია, აქ ნებისმიერი აღმოჩენა არ იგულისხმება; ჩემი აზრით, ეთნომუსიკოლოგია მეტს მოითხოვს. ვფიქრობ, რომ ამ სფეროში მოღვაწე რომელიმე პიროვნება, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიას „აკეთებს", ორი მიმართულებით უნდა მუშაობდეს. ერთი მიმართულება კონკრეტული პრობლემის გადაწყვეტას გულისხმობს – ეს შეიძლება იყოს ცნობილი მომღერლის ცხოვრების ისტორია ან ის, თუ როგორ შეიცვალა ესა თუ ის კონკრეტული სასიმღერო ჟანრი რომელიმე სოფელში ანდა როგორ ასწავლიან ტრადიციულ ინსტრუმენტზე დაკვრას ან თუნდაც როგორც აგებენ ჩიკაგოს ხალხური ცეკვის კლუბის წევრები საკუთარი ეთნიკურობის კონცეფციას. მაგრამ საველე მკვლევრები, ასევე (და, იქნებ, უნდა მეთქვა, პირველ რიგში), ცდილობენ მიიღონ სურათი, უფრო მეტიც, ფართო პანორამა იმ საზოგადოების კულტურისა, რომლის სტუმრებიც ისინი არიან, გაიგონ იმ გზის შესახებ, რომლითაც მუსიკა ამ კულტურის დანარჩენ ნაწილთან ურთიერთმოქმედებს. ეს არის ის, რასაც მე მუსიკალური ეთნოგრაფიის „კეთებას" ვუწოდებდი.

2010 წლისთვის სიტყვაში „ეთნოგრაფია" სულ სხვა რამ იგულისხმება, ვიდრე, მაგალითად, 1937 წელს, როცა რობერტ ჰ. ლოუი წერდა, რომ „ეთნოგრაფია არის მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის ადამიანთა ჯგუფების კულტურებს". კულტურაში იგულისხმება ყოველივე იმის ჯამი, რასაც ინდივიდი იძენს თავისი საზოგადოებისგან" (Lowie, 1937 3). ლექსიკონებში „ეთნოგრაფია" უბრალოდ განსაზღვრულია როგორც „კულტურის აღწერა". ორივე შემთხვევაში ყოვლისმომცველობა იგულისხმება. „კულტურის აღწერა" ტაილორის „კომპლექსური მთელის" გათვალისწინებას მოითხოვს.

1990-იანი წლებისთვის, მეცნიერებმა და მკვლევრებმა როგორც ანთროპოლოგიაში, ასევე, კულტურის კვლევებსა და ინტერპრეტაციულ თეორიებში, ტერმინ „ეთნოგრაფიას“ გამოყენება დაიწყეს უფრო თავისუფლად, ხშირად, რაიმე ღონისძიების საფუძვლიან, დეტალურ აღწერასთან დაკავშირებით და, მაგალითად, ამბობდნენ: „კონცერტის“ (ან „კომიტეტის სხდომის“) ეთნოგრაფიას ვაკეთებ“. აქ მინდა უფრო ახლოს ვიყო ამ სიტყვის საწყის მნიშვნელობასთან. ზოგიერთი უფრო მცირე პროექტს მართლაც შეიძლება ვუწოდოთ „ეთნოგრაფია“, განსაკუთრებით, მაშინ, როცა იგი გვიჩვენებს, თუ რა კავშირი აქვს მოცემულ მოვლენას დანარჩენ კულტურასთან; სხვები, ვფიქრობ, შეიძლება ასეთი არ იყოს. ნებისმიერ შემთხვევაში, „კომპლექსური მთელის“ აღწერა, თუნდაც ის მუსიკალური კულტურის მიკროკოსმოსზე ვრცელდებოდეს, გვაშინებს. მაგრამ ეთნოგრაფიის ცნება მოდის იმ თვალსაზრისიდან, რომ კულტურის ყველა სფერო ურთიერთდაკავშირებულია და, ამდენად, როცა „ველზე“ „ეთნოგრაფიას“ აკეთებთ, თქვენ იმედიანად მუშაობთ ფართო პერსპექტივით თუნდაც ერთ სიმღერას უსმენდეთ ან, უბრალოდ, ფლეიტაზე დაკვრას სწავლობდეთ. სადღაც გულის სიღრმეში, ფიქრობთ: „მეუბნება რამეს ეს სიმღერა ამ კულტურის, როგორც მთელის შესახებ?“ კარგი იქნება, თუ არ დაგვავიწყდება, რომ ჰაროლდ კონკლინის სერიოზული და ახლა უკვე კლასიკური რჩევა კვლავაც ძალაშია: „კულტურული ანთროპოლოგიის მონაცემები საბოლოოდ კონკრეტულ საზოგადოებებში ყოველდღიური ქცევის უშუალო დაკვირვებით მიიღება. ასეთი დაკვირვებების ჩატარება, აღწერა და შეფასება ეთნოგრაფიის ამოცანაა“ (Conklin, 1968: 172).

ველზე ეთნოგრაფიის „კეთება“ გამოწვევაა და ჩვენ ამ თემას საველე კვლევის განხილვისას შევეხეთ; ასევე, გამოწვევაა ეთნოგრაფიის „წერაც“ და ეს თავი, ძირითადად. ამას ეძღვნება. საქმე ისაა, რომ თუმცა შესაძლებელია რომელიმე კულტურა ამომწურავად გქონდეთ შესწავლილი – შესაძლოა, მთელი ათი წელი გაატარეთ იქ და გაქვთ უთვალავი რვეული, კომპიუტერული დისკი, მონაცემების აუდიოჩანაწერები და უფრო მეტი გონებაში შენახული, ან შესაძლოა, ეს სულაც თქვენი საკუთარი კულტურაა – ახლა თქვენი ამოცანა მთელი ამ მასალის ისეთნაირად ინტერპრეტირებაა, რომ შეესაბამებოდეს გარკვეულ საფუძვლიან თეორიულ ვარაუდებს და თანაც ისე, რომ, ერთი მხრივ, არ დაარღვიოთ ამ კულტურის საკუთარი პერსპექტივა და, მეორე მხრივ, რაიმე მნიშვნელოვანი მიაწოდოთ იმ საზოგადოებას, რომლისთვისაც წერთ. მუსიკალური ეთნოგრაფიის ერთ-ერთი უდიდესი გამოწვევაა აღმოაჩინოს სისტემური გზა, რათა ჩავწვდეთ იმ უამრავ იდეას, ქმედებასა და მოვლენას, საზოგადოების მუსიკალურ ცხოვრებას რომ შეადგენენ ხალხის მთლიან კულტურასთან კავშირში. ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის შესწავლა გვიჩვენებს, რომ თითოეულ ავტორს განსავავებული მეთოდი აქვს და რომ ამ ნაშრომებში გაცილებით ნაკლები თანმიმდევრულობაა, ვიდრე მუსიკალური ჟღერადობის აღწერაში.

და მაინც, მრავალ ეთნომუსიკოლოგს, ვფიქრობ, ამ ვარაუდის დაშვებისას არ ვცდები, ენდომებოდა შეექმნა მუსიკალური ეთნოგრაფიები თუ ანგარიშები, რომლებიც ამომწურავად დაახასიათებდნენ რეპერტუარით, მოსახლეობით ან გეოგრაფიული არეალით შემოსაზღვრულ მუსიკალურ კულტურებს. ვგრძნობ, რომ თითოეულ ჩვენგანს, თეორიულად, ექნებოდა სურვილი დაეწერა *მნიშვნელოვანი* წიგნი რომელიმე სოფლის, ერის ან ცალკეული თემის მუსიკალური ცხოვრების შესახებ. იყო დრო, როცა მიმაჩნდა, რომ ხალხური ან ადგილობრივი კულტურები იმდენად ჰომოგენური იყო, შესაძლებელი იქნებოდა ერთ წელიწადში გესწავლა ყველაფერი, რაც სწავლად ღირდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ რამდენიმე ასეული ადამიანისგან შემდგარ საზოგადოებაშიც კი მუსიკალური კულტურა განსაკუთრებით რთული, ასე ვთქვათ, ორგანიზმია, კულტურის გრანდიოზული „კომპლექსური მთელის“ მცირე ვერსია. თუმცა რამდენიმე ათწლეულია, რაც ის ფუნდამენტური ნაშრომი, რომლისკენაც ეთნომუსიკოლოგები ისწრაფოდნენ, არის ის, რასაც მე „მუსიკალური ეთნოგრაფიის“ წიგნი ვუწოდე. ეს ჩვენი

სფეროს ყველაზე მნიშვნელოვანი წიგნია. რასკინმა და რაისმა (Ruskin & Rice, 2012), რომლებიც ეთანხმებიან ამ თვალსაზრისს, მიუთითებენ, რომ 1975 წლის შემდგომი პერიოდი ეთნომუსიკოლოგიაში ნამდვილად ეთნოგრაფიის პერიოდია, რასაც ადასტურებს მათ მიერ შესწავლილი ასი ნაშრომი. მათ აღმოაჩინეს, რომ ამ ნაშრომების უდიდესი ნაწილი მთელ მუსიკალურ კულტურას წარმოგვიდგენს, მაგრამ ამას ავტორები ერთი ან რამდენიმე ინდივიდის შესწავლით აკეთებენ. თუმცა რასკინისა და რაისის მიერ შესწავლილ ნაშრომებში მოხვდა ისეთი განსხვავებული კვლევები, როგორებიცაა ენტონი სიგერის *Why Suyá Sing* (A. Seeger, 1987), რომელიც მცირერიცხოვანი ტომის მართლაც მრავალი წარმომადგენლის შესახებ მოგვითხრობს და დანიელსონის მიერ შედგენილი კაიროში მცხოვრები ერთი ცნობილი მომღერლის ბიოგრაფია (Danielson, 1997). თუმცა შესაძლოა, რომ ყველა ამ ნაშრომის საბოლოო მიზანი მუსიკალური კულტურის, როგორც მთელისათვის ნათელის მოფენაა.

ჩემი აზრით, მრავალი დისციპლინის, განსაკუთრებით, ჰუმანიტარული დისციპლინების სამეცნიერო ლიტერატურა გარკვეული სახის „ყველაზე მნიშვნელოვანი“ წიგნის გარშემო ტრიალებს. ისტორიულ მუსიკოლოგიაში, ასეთი წიგნი, ალბათ, კომპოზიტორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის აღწერაა, ლიტერატურაში, შეიძლება, მნიშვნელოვანი რომანის ან ლექსების ციკლის კრიტიკული და ისტორიული შეფასება; ისტორიაში – ვინმეს ბიოგრაფია ან წიგნი ომის შესახებ; სოციალურ ანთროპოლოგიაში – წიგნი საზოგადოების შესახებ ანუ ეთნოგრაფია; ფოლკლორში – ეთნიკური ჯგუფის, თემის ან ტომის ხალხური ზღაპრები თუ სიმღერები. მაშ, ასე, ეთნომუსიკოლოგიაში ეს არის „...-ის მუსიკის“ შესახებ ნაშრომის რაღაც ვერსია, თუმცა სათაურში ეს იშვიათადაა გამოტანილი.

ადრეული ნიმუშები

და მაინც, ჩვენი პრობლემა ხშირად ეთნოგრაფიის წერაში – თუმცა, იქნებ უფრო მეტად, – მის ორგანიზებაში იყო ან, სულ ცოტა, მის „კეთებაში“. მოდით, ვნახოთ, როგორ გადაჭრეს ეს პრობლემა ჩვენი ისტორიის უფრო ადრეულ პერიოდში მოღვაწე სწავლულებმა. განვიხილოთ 1975 წლამდე პერიოდის რამდენიმე მიდგომა იმ ნაშრომების საფუძველზე, რომლებიც კლასიკადაა მიჩნეული.

მუსიკალური კულტურის კატალოგის შედგენისას ერთი ელემენტარული მიდგომა, ალბათ, ყველა იმ ცნებისა და კატეგორიის აღრიცხვაა, რომლებსაც საზოგადოება იყენებს თავის მუსიკალურ კულტურაში, როგორც ტერმინოლოგიიდან გამოყვანილ ბაზისურ მასალას. ჩვენ შეგვიძლია მუსიკალური ტერმინების ლექსიკონი გამოვიყენოთ. გაამართლებს ეს დასავლური მუსიკის შემთხვევაში? *Hervard Dictionary of Music*-ი დასაწყისში დაგვეხმარებოდა, თუმცა საჭირო ტერმინები მასში არათანაბრადაა წარმოდგენილი. ეთნომუსიკოლოგიიდან აღებულ მაგალითად, ნება მიბოძეთ, ამესისა და კინგის მიერ (Ames & King, 1971) შედგენილი *ჰაუსას* მუსიკალური კულტურის გლოსარიუმი დავიმოწმო. ეს არის ლექსიკონის ტიპი, რომელშიც მოცემულია ჩრდილო ნიგერიელი მოსახლეობის მიერ მუსიკისა და მუსიკალური კულტურის შესახებ საუბრისას გამოყენებული ტერმინები და გამოთქმები. ის შეფასებულია, როგორც მუსიკალური კულტურის აღწერა იმ ლექსიკის და ამდენად, კატეგორიების გამოყენებით, რომლებსაც თვითონ *ჰაუსა* იყენებს და, მაშასადამე, გვაწვდის ამ კულტურაში მუსიკის მიერ დაკავებული ნიშის ემიკურ სურათს. ეს წიგნი კლასიფიცირდება, როგორც გლოსარიუმი. ავტორებმა კვლევის ობიექტი ჯერ ხუთ ფართო არედ გაყვეს, რისთვისაც საკუთარი ტაქსონომია[1] შემოიტანეს: ინსტრუმენტები, პროფესიონალი შემსრულებლები, მუსიკის მფარველები, შემთხვევები, როდესაც მუსიკა სრულდება და მუსიკალური შესრულება. თითოეული კატეგორიის შიგნით ზოგიერთი ქვეკატეგორია გარედანაა

[1] საგნების, მოვლენების განაწილება საკლასიფიკაციო ჯგუფების მიხედვით (რედ.).

შემოტანილი, მაგალითად, ინსტრუმენტები ჰორნბოსტელისა და ზაქსის ტრადიციულ კატეგორიებადაა დაყოფილი (Hornbostel & Sachs, 1914), სხვები კი, როგორიცაა, მაგალითად, ვოკალური შესრულების, ისევე, როგორც მუსიკალური სტილის, დაყოფა სოციალური კონტექსტით განპირობებულ კატეგორიებად, რომელთაგან *ჰაუსას* ეკუთვნის: გამოცხადება, დატირება, გამოწვევა, სასიხარულო შეძახილები. როგორც ჩანს, *ჰაუსას* კულტურაში მუსიკისთვის სპეციფიკური სულ რამდენიმე სიტყვაა, ხოლო ტერმინების უდიდესი უმრავლესობა, ჩვეულებრივ, არამუსიკალურ კონტექსტში გვხვდება, თუმცა მუსიკის მიმართაც გამოიყენება. ამის საპირისპიროდ, გავითვალისწინოთ, რომ ინგლისურში კლასიკური მუსიკის აკადემიური ენა ერთ დროს გაცილებით სპეციფიკური იყო მუსიკალური თვალსაზრისით და იყენებდა იტალიურიდან ნასესხებ სიტყვებს („ალეგრო“, „ანდანტე“), ან ისეთ სიტყვებს, რომელთა მნიშვნელობაც, ძირითადად, მუსიკალურია („კონცერტი“) და სპეციფიკური მნიშვნელობის სხვა სიტყვებს, რომლებიც სხვა სფეროებში მათი მნიშვნელობისაგან სავსებით განსხვავებულად გამოიყენება („note“- ნოტი, ტონი, „beat“- რიტმი, ტაქტი). ამან შეიძლება რაღაც გვითხრას ამ ორ საზოგადოებაში მუსიკის განსხვავებული ადგილის შესახებ. ეიმსის და კინგის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ყოვლისმომცველ ტაქსონომიასთან, რომელიც შედარების მიზნებითაა თავს მოხვეული, თუმცა მის შიგნით ნათლად ვლინდება *ჰაუსას* კულტურის და მისი პრინციპების ტაქსონომია. აშკარაა, რომ კულტურაში მუსიკის შესწავლის ერთი გზა ენის, როგორც შუამავლის გამოყენებაა.

თუ ეიმსისა და კინგის პერიოდიდან ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში ორმოცდაათი წლით უკან დავბრუნდებით, უნდა აღვნიშნოთ ფრენსის დენსმორის წიგნი, რომელიც *ტეტონ სიუს*[2] სიმღერებს ეძღვნება (Densmore, 1918) და ყველაზე სრულია მკვიდრი ამერიკელი ერების სიმღერების კრებულებს შორის, რომლებიც მან ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში გამოსცა. ეს, ძირითადად, ტრანსკრიფციებია, თანაც, უამრავი, რომლებიც დალაგებულია სოციალური კონტექსტისა და ფუნქციის მიხედვით და დართული აქვს კომენტარები მათი წარმოშობისა და გამოყენების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნის მიზანი არ არის მოგვცეს მუსიკალური კულტურის ანგარიში, ის ამას ამ პერიოდის სხვა ნაშრომებზე მეტად მხოლოდ იმის გამო აკეთებს, რომ ავტორმა ამ წიგნში ჩადო ყველაფერი, რაც მას მისმა ინფორმანტებმა გაანდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს წიგნი სიმღერების კრებულია, ის, რეალურად, გაცილებით მეტს გვეუბნება მუსიკალური ცხოვრების შესახებ.

მაკალისტერის *Enemy Way Music*[3] (McAllester, 1954) სხვა ტიპის საეტაპო ნაშრომია – ეს კლასიკური გამოკვლევაა, რადგან ერთ-ერთი პირველი წიგნია, რომელშიც ღიადაა განხილული მუსიკალური და კულტურული ღირებულებები არადასავლურ საზოგადოებაში – მასში *ნავაჰოს* ინდიელთა ცერემონიის მუსიკალური შინაარსია გადმოცემული. მხოლოდ, დაახლოებით, ოციოდე გვერდზე ავტორი ახერხებს აღწეროს და კომენტარი გაუკეთოს *ნავაჰოს* კულტურის ცენტრალური ღირებულებების ჯგუფს; მაკალისტერი ყურადღებას ამახვილებს საფრთხის აღქმაზე, რომელიც მომდინარეობს ნებისმიერი რაიმეს, მათ შორის მუსიკის, არასწორი გამოყენებიდან და გვთავაზობს ღირებულებების დაყოფას ესთეტიკურ, ექსისტენციალურ და ნორმატიულ ღირებულებებად. მათი მაგალითებია თვით-გამოხატვა, სიმშვიდე, იუმორი, პროვინციალიზმი, ფორმალიზმი და ინდივიდუალიზმი. შეიძლება ვიკამათოთ ამ ღირებულებების დიფერენცირებული განხილვის თაობაზე, რადგან ძნელი დასადგენია, თუ რა ხარისხითაა თითოეული ესთეტიკური, ნორმატიული თუ ექსისტენციალური. მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესოა მაკალისტერის შემოთავაზებული ვარაუდი, რომ ეს ასახვა ვლინდება მუსიკალურ ქცევაში და მუსიკის მიმართ მიდგომებში და მხოლოდ მეორე რიგში, თუკი

[2] ადგილობრივი ტომი ჩრდილოეთ ამერიკაში (რედ.).

[3] *მტრის მუსიკა* (რედ.).

ასეთი რამ საერთოდ შესაძლებელია, მოცემულია მუსიკის სტრუქტურაში.

ნება მიბოძეთ, სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული მაგალითი მოვიყვანო. ისტორიულ მუსიკოლოგიაში არის შრომები, რომლებიც, რეალურად, მუსიკალური კულტურის სრულ მიმოხილვას გვთავაზობენ: არნოლდ შერინგის *Musikgeschichte Leipzig*-ში[4] (Schering, მე-2 ტ. 1926, მოიცავს 1650-1723 წლებს) საუბარია ორგანიზაციების, ბიზნესის, მუსიკალური კალენდრის, განათლების, ეკონომიკის შესახებ. სრულიად განსხვავებულია კონსტანტინ ბრაილოიუს პატარა წიგნი *Vie musicale d'unvillage*[5] (Brailoiu, 1960, გამოკვლევა 1930-იან წლებში ჩატარდა) რომელიც გვიჩვენებს რუმინული სოფლის მოსახლეობის განსხვავებულ კომპონენტებს შორის – სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფსა და კლასებში – სიმღერების, მათი ტიპებისა და ფუნქციების განაწილებას. სოფლის კიდევ ერთი კვლევა, რომელიც 1940 წელს ჩატარდა, მაგრამ სამოცი წლის განმავლობაში (!) არ დაბეჭდილა, არის ვაგიასის ნაშრომი *The Musical World of a Hungarian Village -Aj, 1940*[6] (Vargyas, 2000), რომელშიც ათასზე მეტ გვერდზე განხორციელებულია ის, რასაც მისი სათაური გვპირდება. ეს წიგნები იმის წინამორბედებია, რასაც ახლა, ჩვეულებრივ, „მუსიკალურ ეთნოგრაფიას" უწოდებენ და წარმოადგენს ერთ-ერთ ჟანრს, რომელიც გამომცემელთა კატალოგებში დაახლოებით 1980 წელს გაჩნდა. ამ ჟანრის ჭეშმარიტად დიდი დედა არის მერიემის კვლევა *ფლეტჰედების* შესახებ (Merriam, 1967a), არა იმიტომ, რომ მან მოახერხა მოეთხრო ყველაფრი, არამედ იმიტომ, რომ მან დაიწყო – სისტემატური წერა *ფლეტჰედების* მუსიკალური კულტურის ყველა ასპექტისა და მათი ურთიერთკავშირის შესახებ, რაც წიგნის სათაურიდანაც ჩანს – „*ფლეტჰედის* ინდიელთა ეთნომუსიკოლოგია". მერიემმა, გარკვეულწილად, მუსიკის საკუთარი სამნაწილიანი მოდელი გამოიყენა: პირველი ნაწილი, რომლის მთავარი მიზანია წარმოგვიდგინოს მუსიკა კულტურაში, დაყო თავებად. მათში განხილულია ძირითადი ცნებები (მუსიკის წყაროები და წარმოდგენები) და ქცევა (ინსტრუმენტები და მუსიკის გამოყენება, თავის მხრივ, ასევე, დაყოფილი რამდენიმე, *ფლეტჰედების* მიერ აღიარებულ კატეგორიად). წიგნის მეორე ნაწილი შედგება ტრანსკრიფციებისა და ანალიზისგან – მერიემის მოდელის „ჟღერადი" ნაწილი. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნს ერთვის ტერმინების მოკლე გლოსარიუმი, აქ *ფლეტჰედების* ენა ამოსავალ პუნქტად არ არის გამოყენებული. პირიქით, მთავარ წყაროს წარმოადგენენ დაკვირვებები, რომლებიც კომბინირებულია მერიემის საკუთარი და უფრო ადრეული ინფორმანტების გამონათქვამებთან მუსიკის შესახებ, რომლებიც, სავარაუდოდ, ინგლისურ ენაზეა ჩაწერილი. წიგნში მსჯელობის მთლიანი ორგანიზება, ძირითადად, მერიემს ეკუთვნის და, რამდენადაც შემიძლია ვივარაუდო, ნაკლებად ემყარება *ფლეტჰედურ* კულტურას. მიუხედავად იმისა, რომ მერიემი ცდილობდა ამომწურავი ნაშრომი შეექმნა, მან, პირველმა თვითონვე აღიარა, რომ მხოლოდ რაღაც სახის ნიმუშის, არც თუ საფუძვლიანი მიმოხილვის შემოთავაზება შეძლო.

მერიემის „დიდი დედის" უმცროსი ბიძაშვილიც არსებობს: ჰუგო ზემპმა შეადგინა (Zemp, 1971) სპილოს ძვლის ნაპირის *დენის* ტომის (როგორც ჩანს, ლიბერიაში მცხოვრებ *დენებთან* არ უმუშავია) მუსიკალური ეთნოგრაფია, რომელშიც მოცემულია ყველაფერი, მუსიკალური ბგერის ანალიზის გარდა: ერთი პარაგრაფი ეძღვნება მუსიკალურ ინსტრუმენტებს და იმ ადამიანებს, რომლებიც უკრავენ, ფლობენ და აკონტროლებენ მათ; მეორე პარაგრაფი – ცნებებს, ლექსიკასა და ისეთ არეებს იდეათა სამყაროში, როგორიცაა შეფასება და სტანდარტები; მესამე პარაგრაფი ეთმობა მუსიკის სოციალურ კონტექსტებსა და მუსიკოსების ადგილს საზოგადოებაში. მერიემის მს-

---

[4] *მუსიკის ისტორია, ლაიფციგი* (რედ.).

[5] *სოფლის მუსიკალური ცხოვრება* (რედ.).

[6] *ეიჯის, უნგრული სოფლის მუსიკალური სამყარო.* ეიჯი იყო სოფელი უნგრეთში, ამჟამად მდებარეობს სლოვაკიაში.

გავსად, ზემპი ცდილობს ყოვლისმომცველი ნაშრომი შექმნას; თუ გავითვალისწინებთ, რომ მას, მერიემთან შედარებით, საქმე გაცილებით მრავალრიცხოვან მოსახლეობასთან ჰქონდა, მან შესანიშნავად გაართვა თავი ამ ამოცანას.

მიუხედავად წინამორბედების არსებობისა, რომელთაგან ზოგიერთი ზემოთ აღვწერეთ, დაახლოებით 1970 წელმა მონიშნა ის ზღურბლი, რომლის აქეთ ეთნომუსიკოლოგიაში მრავალი მასშტაბური ნაშრომი გაჩნდა და, რომელთა უმრავლესობა წიგნის მოცულობის იყო. მათში მნიშვნელოვანი პრობლემები განიხილებოდა: ერთ-ერთი მათგანია ორგანიზება, რის შესახებაც ქვემოთ უფრო მეტს ვიტყვი. მეორე პრობლემა – ყოველმხრივი ანგარიშის შექმნა – განუხორციელებელ ამოცანად ჩანდა, მის გადასაჭრელად ხშირად ირჩევდნენ მუსიკალური კულტურის მცირე ნაწილს, სექტორს ან ასპექტს, რომელიც შეასრულებდა უფრო დიდ მთელში შეღწევის წერტილის ფუნქციას, საიდანაც უფრო ზოგადი მიგნებების მიღება გახდებოდა შესაძლებელი.

აფორიზმული ნაბიჯი კარში[7]

მაშ, ასე. დავუბრუნდეთ ჩემს შეკითხვას, რომელიც ამ თავის დასაწყისში დავსვი: როგორ უნდა დავიწყო, თუ რომელიმე მუსიკალური კულტურის ამომწურავი სურათის წარმოდგენა მინდა? ჩემს ხელთ არსებული მონაცემების რა ასპექტები და რა სახის ინტერპრეტაცია დამეხმარება ამ მუსიკალური კულტურის სულის წვდომაში? ნათელი რომ მოვფინოთ იმ უაღრესად რთულ ორგანიზმს, როგორადაც მუსიკალური კულტურა წარმოგვიდგება, თქვენ მოგიწევთ იპოვოთ რაღაც შესასვლელი, რაღაცნაირად შედგათ ფეხი კარში – ეს შეიძლება იყოს ადამიანი, სიმღერა, ჟანრი, რაიმე ღონისძიება, ინსტრუმენტი – რომლის გაგებაც თანდათანობით მიგვიყვანს მუსიკის „კომპლექსური მთელის“ და, ფაქტობრივად, მთლიანად „იმ კომპლექსური მთელის“ უფრო ფართო გაგებამდე. 1980 წლის შემდეგ, ჩემი აზრით, ამ მიმართულებებით განვითარდა არაერთი მუსიკალური ეთნოგრაფია. ასე პირდაპირ იშვიათად თუ ამბობენ, მაგრამ, ტიპურად, ისინი კულტურის რომელიმე ასპექტს დეტალურად განიხილავენ და თავიანთ მიგნებებს მუსიკალური ცხოვრების დანარჩენ ნაწილზე ავრცელებენ. შეღწევის წერტილები, სივრცე, რომელსაც კარში შედგმული ფეხი უზრუნველყოფს, შეიძლება დიდ ყურადღებას არ იმსახურებს, მაგრამ აუცილებელია იმისათვის, რომ ეთნოგრაფს ჰქონდეს შესაძლებლობა, გამოიყენოს ისინი კულტურის, როგორც მთელის შესახებ მნიშვნელოვანი მიგნებების დემონსტრირებისათვის.

ამ ჟანრის კლასიკაა სტივენ ფელდის *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*[8] (Feld, 1982). ერთი რამ, რაც მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, ამ წიგნის სხვა დამსახურებისა და მასში დაყენებული პრობლემების გარდა, არის ის გზა, რომლითაც ფელდი მიუახლოვდა კალულის კულტურაში მუსიკის გაგებას. მან ჯერ ჩასვა მუსიკა ბგერების კალულისეულ ტაქსონომიაში (მეტყველება, ტირილი, სიმღერა, ჩიტების ჭიკჭიკი და სხვ.) და შემდეგ კლოდ ლევი-სტროსის (Levi-Strauss, 1969) თეორიის ანალოგიით, რომლის თანახმად ცენტრალურ მითს შეუძლია მოგვაწოდოს საზოგადოების მენტალური პროცესების გასაღები, შეეცადა იმ მითის იდენტიფიცირებას, რომელიც, მისი აზრით, *კალულის* ჟღერად სამყაროს აგვიხსნიდა. ეს იყო მითი ბიჭის შესახებ, რომელიც ჩიტად გადაიქცა. შემდგომში ფელდი იმ პერიოდთან დაკავშირებულ ერთ ამბავს იხსენებდა, როდესაც ის ცდილობდა *კალულის* წარმომადგენლებისათვის აეხსნა, თუ რა დაწერა მათ შესახებ. მათ ჰკითხეს: „ეს კონკრეტული ამბავი რატომ აირჩიეთ?“ მართლაც, ნათელია, რომ ეთნოგრაფია არსებითად ინტერპრეტაციული საქმიანობაა, მაგრამ ამ შეკითხვამ ფელდი მიიყვანა დიალოგიური პრინციპის იდეასთან და მუსიკის

[7] ინგლისური გამოთქმიდან to put one's foot in the door – პირველი ნაბიჯის გადადგმა, გზის გაკვალვა.

[8] *ჟღერადობა და გრძნობა: ჩიტები, მოთქმა-ტირილი, პოეტიკა და სიმღერა კალულის გამოხატვაში*, *კალული* არის ოკეანიის პაპუა-ახალი გვინეის ადგილობრივი ტომი (რედ.).

ინტერპრეტაციაში მისი წარმომშობი საზოგადოების ხმას დაუთმო ადგილი.

ფელდის ნაშრომის გამოსვლის დროისათვის, ასევე, დაიბეჭდა დენიელ ნიუმანის, პოლ ბერლინერის და ლორეინ საკატას წიგნები, რომლებშიც ავტორები მუსიკალურ კულტურაში, როგორც მთელში, შესაღწევად განსხვავებულ ელემენტებს იყენებდნენ. საკატამ წიგნში *Music in the Mind*[9] (Sakata, 1983) ავღანური მუსიკის ძირითადი ცნებები და თვალსაზრისები განიხილა მუსიკალური ჟღერადობისა და მუსიკოსების ურთიერთმოქმედების მეშვეობით. ბერლინერის წიგნში *The Soul of Mbira*[10] (Berliner, 1978) ნაჩვენებია, რომ *შონას* საზოგადოებაში ინსტრუმენტი *მბირა* ის ცენტრი იყო, საიდანაც იდეები სხივებივით ვრცელდებოდა მუსიკალური კულტურის სფეროებში. იმ მრავალი წიგნის მსგავსად, რომლებსაც საუკუნის დასასრულს სტანდარტული ლიტერატურა უნდა შეექმნა, ორივე (და, ასევე, შემდეგ) წიგნს საფუძვლად ავტორის დისერტაცია და ერთ წელზე უფრო ხანგრძლივი საველე კვლევა დაედო. ნიუმანმა ნაშრომში, რომელიც კლასიკად იქცა *The Life of Music in Northern India*[11] (Neuman, 1980) და სტატიაში ამავე თემაზე (Neuman, 1977) ინდური მუსიკალური სტრუქტურის ცენტრალური ელემენტები ახსნა იმ მეთოდებით, რომლებითაც ინდოსტანის კლასიკური მუსიკა მასწავლებლისგან მოსწავლეს გადაეცემა. ასევე, განმარტა ის გზები, რომლებითაც ინდოეთში მუსიკოსები ჰინდუ და მუსლიმური სოციალური სტრუქტურები სოციალურად ჯგუფდებიან და სოციალური და მუსიკალური სისტემები ერთმანეთს უკავშირდებიან. მაგალითად, ნიუმანმა შეადარა შემსრულებლებისა და სოციალური ორგანიზაციის იერარქიული სისტემები, გამოჰყო სოლისტის და აკომპანიატორის როლები, რომლებიც სხვადასხვა სოციალურ საფეხურს მიეკუთვნებიან. ჩრდილო ინდოეთის აკომპანიატორების მისწრაფებას, გახდნენ სოლისტები, რაც, როგორც ჩანს, არც თუ დიდი ხნის წინ გაუჩნდათ, ნიუმანი უფრო დიდი სოციალური მობილობის მიღწევის სურვილს უკავშირებს. მუსიკოსები სოლისტები ხდებიან იმ სისტემის წყალობით, რომელშიც ისინი, როგორც წესი, ცხოვრობენ, ისეთებში, როგორიცაა, მაგალითად, ოფიციალურად აღიარებული *გჰარანას* ან მუსიკალური ოსტატობის სკოლები, რაც, ასევე, რეალურ ან სავარაუდო გენეტიკურ წარმომავლობასთანაა დაკავშირებული. ნიუმანის ანთროპოლოგია კონცენტრირებულია ინდური მუსიკალური კულტურის ერთ ასპექტზე, რომლის გაგება წინ უნდა უსწრებდეს მუსიკის ტექნიკური დეტალების უფრო ზუსტ აღწერას..

მე უკვე ვახსენე ის გზები, რომლებითაც ინდივიდუალური პიროვნების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესწავლა, როგორც მუსიკალური კულტურის დახასიათების საშუალება, 1980-იანი წლების ბოლოს ეთნოგრაფიის მნიშვნელოვან მეთოდად იქცა (ხშირად იმოწმებენ რასკინისა და რაისის მიმოხილვას – Raskin & Rice, 2012). ისტორიული მუსიკოლოგიის ნაშრომებთან მჭიდროდაა დაკავშირებული შემდეგი შრომები, რომლებიც ამ ტიპის კვლევის ცნობილი ნიმუშებია: *Blessingway Singer*[12], ფრენკ მიტჩელის, *ნავაჰოს* ტომის გამორჩეული ლიდერისა და რელიგიური მოღვაწის ავტობიოგრაფია, გამოცემული დევიდ მაკალისტერისა და შარლოტ ფრისბის მიერ (Mitchell, 1978). ნაშრომი უნიკალურია თავისი ყოვლისმომცველობით, რადგან ის მომღერლის პირად ისტორიას გამომცემლების კომპეტენტური ანალიზის პარალელურად გვთავაზობს; ის მსგავსია მრავალი ევროპელი მუსიკოსისა და კულტურის წარმომადგენლის ანოტირებული ავტობიოგრაფიისა, მაგალითად, ჯაკომო კაზანოვასი[13], რომლის

---

[9] *მუსიკა გონებაში (რედ.).*

[10] *მბირას სული (რედ.).*

[11] *მუსიკის ცხოვრება ჩრდილოეთ ინდოეთში (რედ.).*

[12] *მომღერლის გზის კურთხევა.* გზის კურთხევა არის *ნავაჰოს* ინდიელების რიტუალი, რომელიც იმართება მომავალი დედის, ფეხმძიმე ქალის საპატივცემულოდ (რედ.).

[13] იტალიელი მწერალი, მოგზაური და ცნობილი ავანტიურისტი. ცხოვრების ბოლოს მუშაობდა ბოჰე-

მემუარები მისი პერიოდის ევროპული მუსიკალური ცხოვრების დეტალურ ანგარიშს გვთავაზობს. უფრო ახალი, ვირჯინია დანიელსონის მიერ უმ კულთუმის, დიდი ეგვიპტელი მომღერლისადმი მიძღვნილი გამოკვლევა *The Voice of Egyp*[14] (Danielson, 1997), მე-20 საუკუნის ეგვიპტური მუსიკალური კულტურის მრავალი ასპექტის შესახებ იმ მუსიკოსის პოზიციიდან მოგვითხრობს, რომელიც მრავალი ადამიანისათვის იდეალს წარმოადგენდა. ეს, დაახლოებით, ისეთივე მოვლენაა, როგორიც იქნებოდა მე-19 საუკუნის დასაწყისის ვენის მუსიკალური კულტურის სურათის შექმნისას ბეთჰოვენის არჩევა ცენტრალურ ფიგურად, თუმცა ამ მიდგომას თავისი ნაკლი აქვს, რაც ბეთჰოვენის უნიკალურობითაა განპირობებული (თუმცა, სხვა რომელი ფიგურა შეიძლებოდა ყოფილიყო უფრო წარმომადგენლობითი ამ მუსიკალური კულტურისათვის?).

გარკვეულწილად, ბრაილოიუს (Brailoiu, 1960) რუმინული სოფლის მიმოხილვის კვალდაკვალ, თუმცა, ასევე, ინდივიდების გამოცდილების ხაზგასმის თვალსაზრისით, დანიელსონის მსგავსად, ჯუდით ვანდერის *Songprints*[15] (Vander, 1988) ხუთი ქალის ცხოვრებისეული ისტორიების დახმარებით სიღრმისეულად გადმოგვცემს *შოშონის* მუსიკალური კულტურის თავისებურებებს. ჩემი აზრით, აქ უმნიშვნელოვანესი ცნება არის „სიმღერა-ანაბეჭდი“ ანუ მთლიანი რეპერტუარი – მუსიკა, რომელსაც ინდივიდუალური პიროვნება მღერის, იცის, ცნობს, რადგან ეს ცნება უზრუნველყოფს ანთროპოლოგიის ძველი პრობლემის მუსიკალური ეკვივალენტის წვდომას: ესაა პიროვნებისა და კულტურის ურთიერთმოქმედება, იმის გააზრება, თუ რა არის ინდივიდუალური და რა გაზიარებული.

ეთნომუსიკოლოგიაში არ გვაქვს ციტირების ინდექსი, რომელსაც მეცნიერები იყენებენ ყველაზე გავლენიანი ავტორების გამოსავლენად, თუმცა ენტონი სიგერის 1988 წელს დაბეჭდილ წიგნს *სუიას* (Seeger, Why Suyá Sing[16]) შესახებ, 1990-იანებში უფრო ხშირად იმოწმებდნენ, ვიდრე ნებისმიერ სხვა წიგნს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული ლიტერატურიდან. ეს, ძირითადად, იმით იყო განპირობებული, რომ სიგერის მიერ მერიემის „მუსიკის ანთროპოლოგიისა“ და „მუსიკალური ანთროპოლოგიის“ ცნებების გამიჯვნა ხელსაყრელი აღმოჩნდა. ვინმემ შეიძლება იფიქროს, რომ დაახლოებით 150 ადამიანისაგან შემდგარი საზოგადოების მუსიკალური ცხოვრების აღწერა და დალაგება ადვილი იქნებოდა, თუმცა *სუიას* მუსიკალური კულტურა ძალიან რთული ორგანიზმია. სიგერი ერთგვარ ლაიტმოტივად იყენებს ცენტრალურ რიტუალს – თაგვის ცერემონიას[17] – ეს იყო მისი პირველ ნაბიჯი და მას გამუდმებით უბრუნდება.

მუსიკალური სფეროს სხვა სექტორებიც, ასევე, გამოდგება საწყის პუნქტად იმ ტიპის ყოვლისმომცველი წვდომისათვის, რისი იმედიც შეიძლება გვქონდეს რომელიმე წიგნში შესაძლო სათაურით „… -ის ეთნომუსიკოლოგია“. თომას ტურინოს *Moving Away from Silence*[18] (Turino, 1993) ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ ასრულებს მუსიკა ცენტრალურ როლს და როგორ იცვლება იგი კულტურული გარემოს შეცვლის კვალდაკვალ, პერუში მცხოვრები *აიმარას* ტომის სოფლიდან ქალაქ კოლიმაში, შემდეგ კი ლიმაში მიგრაციის გამო. ფილიპ ბოლმანის წიგნი *The Land Where Two Streams Flow*[19]

მიაში, გრაფ ვალდშტაინის ბიბლიოთეკის მეთვალყურედ, სადაც დაწერა თავისი ცხოვრების ისტორია, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა (რედ.).

14 *ეგვიპტის ხმა* (რედ.).

15 *სიმღერის ანაბეჭდები* (რედ.).

16 *რატომ მღერის სუია. სუია* – ინდიელების მცირერიცხოვანი ტომი ბრაზილიაში (რედ.).

17 თაგვის ცერემონია არის *სუიას* ხალხის მთავარი რიტუალი, რომელიც მათ ასწავლის სასოფლო-სამეურნეო პროდუქტების საკვებად გამოყენებას (რედ.).

18 *სიჩუმისგან წასვლა* (რედ.).

19 *მიწა, რომელზეც ორი ნაკადული მოედინება* (რედ.).

(Bohlman, 1989) არსებითად არის გერმანული, ავსტრიული და ჩეხური წარმოშობის ებრაელების მუსიკალური ეთნოგრაფია, რომელთა ცენტრალური მუსიკა მოცარტის, ბეთჰოვენისა და შუბერტის შემოქმედებაა. გაანალიზებული მოვლენის მთავარი ტიპი, საოჯახო კონცერტია, ისეთი, როგორიც, ჩვეულებრივ, საღამოობით ხდება ოჯახებში. ერთი მუსიკოსი ან მუსიკოსების მცირე ჯგუფი ასრულებს კლასიკურ ან რომანტიკულ სონატებს ან კამერულ მუსიკას, დამსწრეები საუბრობენ გერმანულად, საუზმეული ორმაგი რაოდენობითაა, ისევე, როგორც ვენელი კონდიტერების ნუგბარი. არაერთი მნიშვნელოვანი თვალსაზრისით, ტურინოს და ბოლმანის მიდგომებია გაზიარებული ქეროლ სილვერმანის წიგნში (Silverman, 2012) ბოშების მუსიკალური კულტურის შესახებ, რომელშიც განხილულია სხვადასხვა ადგილსა და დროს არსებული კულტურა, როგორც ერთიანი.

ჯეინ შუგერმენის წიგნი (Sugarman, 1997) მაკედონიასა და ჩრდილო ამერიკაში მცხოვრები *პრესპა*[20] ალბანელების, ძირითადად, ქალების მუსიკის შესახებ, მნიშვნელოვან მიგნებებს გვთავაზობს ალბანური მუსიკალური კულტურისა და ემიგრანტების კულტურის თაობაზე. ქეი კაუფმან შელემაი (Shelemay, 1998) ნიუ იორკში მცხოვრები სირიელი ებრაელების მუსიკალურ კულტურას იკვლევს, ერთი მთავარი (არც თუ ადვილად შემოსაფარგლი) ჟანრის – პიზმონიმ -ის[21] პერსპექტივიდან. ტიმოთი რაისის წიგნში *May It Fill Your Souel*[22] (Rice, 1994), რომელიც ბულგარულ ხალხურ მუსიკალურ კულტურას ეძღვნება, საწყის პუნქტად აღებულია სტვირზე დაკვრის სწავლება. ჰელენ მიერსის წიგნი (Myers, 1998), რომელშიც განხილულია ინდური მუსიკალური კულტურა ტრინიდადში, კონცენტრირებულია ერთი სოფლის ეთნოგრაფიაზე და ფოკუსირებულია რეპერტუარის იმ ნაწილზე, რომლის კვალსაც, საბედნიეროდ, მივყავართ ამ თემის წარმოშობამდე ინდოეთში. დონა ბუჩენანი წიგნში *Performing Democracy*[23] (Buchanan, 2004) იყენებს სოფიაში არსებულ მთავარ ინსტრუმენტულ ხალხურ ანსამბლს იმისათვის, რათა ნათელი მოჰფინოს ბულგარეთის ცვალებად და შეცვლილ მუსიკალურ კულტურას ვარშავის ხელშეკრულების დაშლის შემდგომ პერიოდში. დებორა უონგი (Wong, 2001) იწყებს ბუდიზმით და, ბანგკოკში ტაილანდური სამეფო კარის მუსიკისა და ცეკვის კულტურის პოლიტიკის გასაგებად, იკვლევს რიტუალურ შესრულებას. ქრისტოფერ გერცენი (Goertzen, 2008) შეერთებული შტატების სამხრეთში მევიოლინეთა სამყაროს შეისწავლის კონკურსების ანგარიშების განხილვის საფუძველზე. თეოდორ ლევინი (Levin, 1996) უზბეკურ და ცენტრალური აზიის სხვა მუსიკალურ კულტურების შესახებ მოგზაურობის მეშვეობით მოგვითხრობს და იძლევა იმ რეგიონში მოგზაურობის ღრმააზროვან ანგარიშს, რომლის მუსიკასაც შეისწავლის. არც თუ დიდი ხნის წინ ჩამოყალიბებული საგამომცემლო ტექნოლოგიის ნიმუშებია: დანა რაპოპორტის ნაშრომი (Rappoport, 2009) ორ ტომად, რომლებშიც, უაღრესად ინოვაციური სტილით, სულავესის *ტორაჯანის*[24] მუსიკალური ეთნოგრაფია მათი რიტუალური მუსიკის მეშვეობითაა გადმოცემული – ძირითადი ეთნოგრაფია და თარგმნილი ტექსტები, რომლებიც, არსებითად, ძირითადი პუბლიკაციის დამატების როლს ასრულებენ, DVD, რომელიც

---

[20] საზიარო რეგიონი ჩრდილოეთ მაკედონიას, ალბანეთსა და საბერძნეთს შორის (რედ.).

[21] ტრადიციული ებრაული სიმღერები და მელოდიები, რომლებიც სრულდება ღვთის სადიდებლად ისეთი რელიგიური რიტუალებისა და დღესასწაულების დროს, როგორებიცაა ლოცვა, წინდაცვეთის რიტუალი, ბარ-მიცვა (ბარ – ბიჭი; რიტუალი რომელიც აღნიშნავს ყმაწვილის მიერ რელიგიური სრულწლოვანების მიღწევას), ქორწილი (რედ.).

[22] *დაე, ამან შეავსოს თქვენი სული* (რედ.).

[23] *დემოკრატიის აღსრულება* (რედ.).

[24] ინდონეზიის ერთ-ერთ კუნძულის, სამხრეთ სულავესის მთებში მცხოვრები ადგილობრივი ეთნიკური ჯგუფი (რედ.).

რამდენიმე პერსპექტივიდან გვაახლოვებს მუსიკალურ ჟღერადობასთან, ცეკვებთან და ცერემონიებთან და გვთავაზობს ანალიზისა და ჩაწერის მრავალფეროვან მეთოდებს. ამომწურავი მუსიკალური ეთნოგრაფიის შექმნის იდეა სულ უფრო მეტად გვაშინებს იმ უზარმაზარი მოცულობის მონაცემების გამო, რომელთა მოძიებაც შესაძლებელი გახდა. ამის გამო არაერთი გამოკვლევა ვერ გასცდა პირველ ნაბიჯს, თუმცა ბოლო დროს მოწმე გავხდით მნიშვნელოვანი მცდელობებისა, გააკეთონ ის, რასაც მერიემი შეეცადა – ნამდვილად ამომწურავად გამოიკვლიონ საზოგადოების მუსიკალური კულტურა. ამის მაგალითია ერიკ ჩერის *Mande Music*[25] (Charry, 2000), რომელიც მოიცავს კულტურის მრავალ ასპექტს – ისტორიას, მნიშვნელოვან ძველ და თანამედროვე ჟანრებს, ინსტრუმენტებს, მუსიკალურ ტერმინოლოგიას, აგრეთვე, კავშირს ტრადიციასა და ცვლილებას შორის. ელენ კოსკოვის (Koskoff, 2001) ლუბავიჩისტური ჰასიდიზმის[26] მუსიკალური კულტურის აღწერა ხასიათდება ყოვლისმომცველობით, ისტორიის და აწმყოს გათვალისწინებით და მისი ყველაზე ინფორმაციული თავები ეძღვნება მუსიკის მიმართებას წარსულთან, თანამედროვეობასთან, სქესთან და სოციალურ წარმომავლობასთან. კულტურის „შინაური“ მკვლევრების აზრის გათვალისწინება 1960-იანი წლებიდან ჩვენი მეთოდოლოგიის ერთ-ერთი ასპექტი გახდა (უფრო თეორიაში, ვიდრე პრაქტიკაში), თუმცა დიალოგიური მონტაჟი, როგორც ამას სტივენ ფელდმა (Feld, 1987) უწოდა და „ერთობლივი ეთნოგრაფია“ – ლუკ ლესიტერის (Lassiter, 1998) მიერ ახლად შექმნილი ტერმინი – აძლიერებენ „შინაურისა“ და „გარეშეს“ თანამშრომლობის მნიშვნელობას ეთნოგრაფიის წერისას.

ფეხის დასველება

თუ მეტაფორებს გავაერთიანებთ, შემიძლია ვთქვა, რომ რამდენჯერმე ვცადე ჩემი პირველი ნაბიჯი წარმატებულად შემედგა კარში და ამისათვის „ფეხიც კი დავისველე“, რომ გამეგო, რა მომიტანდა შედეგს. *ბლექფუტური* მუსიკის შესწავლის შემდეგ მინდოდა მივყოლოდი მერიემის წიგნის (Merriam, 1967) მაგალითს *ფლეტჰედური* მუსიკალური კულტურის შესახებ, თუმცა უფრო ვრცლად, რადგან უფრო მეტი საველე კვლევა ჩავატარე და ჩემს ხელთ უფრო მეტი ლიტერატურა და ადრეული ჩანაწერების გაცილებით უფრო დიდი კორპუსი იყო. ამიტომ გადავწყვიტე, გამომეყენებინა მუსიკის სამნაწილიანი მოდელი, მაგრამ მეჩვენებინა უფრო ფართო კავშირები ნაწილებს შორის, ვიდრე ეს მერიემთან იყო. მერიემის მოდელის ჩემეული ხედვა მისი ხედვისაგან იმით განსხვავდებოდა, რომ, ჩემი აზრით, „კონცეპტუალური“ ნაწილი ქრონოლოგიურად პირველი და, საბოლოოდ, დანარჩენი ნაწილების საფუძველია. ასე, რომ მონაცემები სავსებით საკმარისი მქონდა, მაგრამ როგორ დამელაგებინა ისინი? საბოლოოდ, ოთხ კატეგორიაზე შევჩერდი: ფუნდამენტური იდეები – მუსიკის ცნება, მუსიკის და მისი ჟღერადობის ძირითადი ბუნება, *ბლექფუტელთა* შეხედულებები მათი მუსიკის სახეობების შესახებ, მუსიკაში ჩართული ადამიანების ტიპები, მუსიკალური სამყაროს ცნება; მუსიკა დროსთან მიმართებაში – მუსიკისა და სიმღერების წარმოშობის, ისტორიის, ცვლილებისა და ადამიანის ცხოვრებაში მუსიკის მნიშვნელობის შესახებ; მუსიკა საზოგადოებაში, ზებუნებრივი არსებების სამყაროს ჩათვლით; შეხედულებები მუსიკალურობის შესახებ – ესთეტიკა, რა ქმნის კარგ მომღერალს ან სიმ-

[25] *მანდეს მუსიკა. მანდე* არის დასავლეთ აფრიკაში მცხოვრები ხალხი, რომელიც სხვადასხვა ქვეყანაში ცხოვრობს და სხვადასხვა ტომისგან შედგება (რედ.).

[26] ორთოდოქსული იუდეური რელიგიური მიმდინარეობა. ლიუბავიჩის ჰასიდიზმი არის ამ მიმდინარეობის ნაირსახეობა, რომლის სახელი მოდის პოლონურ-ლიტვური სოფლის დასახელებიდან – ლიუბავიჩი (ამჟამად მდებარეობს ბელორუსიაში). II მსოფლიო ომის შემდეგ ლიუბავიჩის ჰასიდებმა დატოვეს რუსეთის იმპერია, დარჩენილი მოსახლეობა კომუნისტებმა გაანადგურეს. ეს მიმდინარეობა გავრცელებულია მთელ მსოფლიოში (რედ.).

ღერას, როგორ საუბრობენ *ბლექფუტელები მ*უსიკის ჟღერადობის შესახებ. არ ვიცი, იმუშავებს თუ არა ეს გეგმა სხვა კულტურებისათვის და არც ის ვიცი, თუ რამდენად კარგად მუშაობს ის *ბლექფუტური* კულტურის შემთხვევაში, რაც იმას გვიჩვენებს, რომ მუსიკალური ეთნოგრაფიის სისტემატიზაცია შეიძლება უაღრესად პიროვნული საქმიანობა აღმოჩნდეს და არც ისაა აუცილებელი, რომ მისი გამეორება შესაძლებელი იყოს. მე, ასევე, აღმოვაჩინე, რომ მერიემი მართალი იყო, როცა მიუთითა, რომ მისი მოდელის „კონცეპტუალური“ ნაწილის განხილვა ქცევისა და თვით მუსიკის ჩართვის გარეშე რთული იქნებოდა.

სტივენ ფელდის და კლოდ ლევი-სტროსისგან ნასესხები პერსპექტივით იმავე საკითხზე დაკვირვებით შევეცადე მეპოვა მითი, რომელიც მუსიკის მნიშვნელოვან ღირებულებებს წარმოადგენდა და გადავწყვიტე, რომ ასეთი შეიძლებოდა ყოფილიყო *თახვის ამულეტების ფუთის* წარმოშობის ამბავი (Nettl, 1989: 130). არსი შემდეგშია: დიადი მონადირის ცოლს სასიყვარულო ურთიერთობა აქვს „ბივერმენთან“ – „თახვკაცასთან“, მიჰყვება მას წყალქვეშ, ოთხი დღის შემდეგ ბრუნდება. მის დაბრუნებას *ბლექფუტურ* კულტურაში არსებითი ცვლილებები მოჰყვება. მითი მოგვითხრობს, რომ (პრინციპში მაინც) ყოველ ცხოველს და ჩიტს მისი შესაფერისი სიმღერა აქვს და რომ ჩვეულებრივი სამყაროს პარალელურად არსებობს რაღაც სახის მუსიკალური სამყარო; რომ სიმღერები შეიძლება გადავცეთ ან ვიყიდოთ და რომ სიმღერას ყოველთვის თან ახლავს მისი საკუთარი ზებუნებრივი ძალა; სიმღერის შეცვლა არ შეიძლება; და, ყველაზე მნიშვნელოვანი, სიმღერები შუამავლობენ ადამიანებსა და ზებუნებრივ სამყაროს შორის. სიმღერების სიმბოლური მნიშვნელობა აშკარაა; მითი გვიყვება, თუ რა შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი თეორიულად და არ არის აუცილებელი, რომ რეალურ ცხოვრებას შეესაბამებოდეს. იმ ტიპის ინტერპრეტაციებში, რომელთა ილუსტრირებასაც ვცდილობ, რეიფიკაციის[27] საფრთხე იმალება – ისე ვისაუბროთ იმ ხალხის შეხედულებებისა და ცნებების შესახებ, რომელსაც ჩვენ ვიკვლევთ ან რომლებსაც მეცნიერი იყენებს, თითქოს ეს შეხედულებები და ცნებები რეალურია; მეორე მხრივ კი, იქნებ, არიან კიდევაც.

ჩემი აკადემიური განათლებით, წარმოსახვითი „მარსელი ეთნომუსიკოლოგისათვის“ ვცდილობდი მეპოვნა მუსიკალური კულტურის ახსნის გზები და აღმოვაჩინე, რომ რაიმე მითი აქაც გამომადგებოდა (Nettl, 1995). ამჯერად ეს არის მუსიკალური სამყაროს ორი მთავარი ფიგურის, კომპოზიტორების; მოცარტისა და ბეთჰოვენის მითოლოგიური დაპირისპირება, თუმცა, არა იმდენად თვითონ ისტორიული პიროვნებებისა, რამდენადაც იმ უამრავი რწმენისა, რომლებიც მათთანაა დაკავშირებული. ეს მითი შეიძლება იყოს „კარში შედგმული ფეხი“ დასავლური კლასიკური მუსიკის გასაგებად, ზოგიერთი ანთროპოლოგის ინტერპრეტაციის მსგავსად. მე შევეცადე ეს კულტურა, დაახლოებით, ჩემი *ბლექფუტური* პროექტის გეგმის მიხედვით ამეხსნა. ჩემი წარმოსახვით შექმნილი მუსიკალური სკოლების ასახსნელად თავი წარმოვიდგინე ტრადიციულ ეთნომუსიკოლოგად, „ადგილობრივ ინფორმანტად“ და „მარსელ ეთნომუსიკოლოგად“, რათა მეცადა წარმომედგინა, თუ რა გააოცებდა აბსოლუტურ გარეშეს, რომელიც ჩვენს სამუსიკო დაწესებულებას ყოველგვარი წინასწარი ცოდნის გარეშე ეწვეოდა. გადავწყვიტე შემემოწმებინა, დაეხმარებოდა თუ არა ჩემს მარსელ კოლეგას, თუ შუადასავლეთის სამუსიკო სკოლებს განსხვავებული ტიპის საზოგადოებების ჯგუფებად წარვუდგენდი: (1) დიადი კომპოზიტორების მთავარი პანთეონი, რომლის უმაღლეს საფეხურზე მოცარტი და ბეთჰოვენი არიან, თუმცა სხვებიც ასევე განიხილებიან, როგორც პერსონაჟები, რომლებიც განსხვავებულ როლებს ასრულებენ წარმოსახვით დრამაში, ბერძნულ, სკანდინავურ და ინდუისტურ მითოლოგიებს რომ წააგავს. (2) სკოლა, ასევე, როგორც ადამიანების საზოგადოება, რომელშიც ურთიერთ-

[27] გასაგნობრივება (რედ.).

მოქმედებენ და ერთმანეთს კონკურენციას უწევს სხვადასხვა ჯგუფი – სტუდენტები, მასწავლებლები, ადმინისტრატორები; შემსრულებლები და სწავლულები; მომღერლები და ინსტრუმენტალისტები; მუსიკის პედაგოგები და დანარჩენები; სქესის და რასის საფუძველზე შექმნილი ჯგუფები; მუსიკის ცენტრალური კანონის მომხრეები და სხვები. (3) სკოლა, როგორც სხვადასხვა სახის მუსიკის საზოგადოება, რომლებიც, თითქოს დამოუკიდებელი სიცოცხლე ჰქონდეთ, კონცენტრირებულ წრეებზე განლაგებულები ურთიერთმოქმედებენ, სადაც კლასიკური მუსიკის კანონი ცენტრალური შუა წერტილია, ხოლო სხვები („ახალი“ მუსიკა, ჯაზი, არადასავლური, ხალხური, პოპულარული) წრის განაპირას არსებობენ. ეს სხვადასხვა სახის არაკანონიკური მუსიკა, ტიპურად, ლეგალიზდება იმ დისციპლინების სწავლებით, რომლებიც მათ ეძღვნება, სანამ ისინი საშემსრულებლო რეესტრის ნაწილად იქცევიან და ცენტრალური კანონის საკონცერტო და სარეპეტიციო წესებს დაემორჩილებიან. (4) სამუსიკო სკოლის მკვიდრნი იმ მუსიკალურ რეპერტუარს, რომელსაც ისინი სწავლობენ და ასრულებენ, განიხილავენ როგორც სხვადასხვა სახის საზოგადოებებს, სადაც ნიმუშები და ჟანრები ისევე ურთიერთმოქმედებენ, როგორც ადამიანები და ადამიანთა ჯგუფები..

დასავლური კლასიკური მუსიკა ეთნომუსიკოლოგიური პერსპექტივიდან სხვა ავტორებმაც განიხილეს. ჰენრი კინგსბარიმ (Kingsburi, 1988) და ქრისტოფერ სმოლმა (Small, 1987, 1998) გაანალიზეს დასავლური კანონიკური მუსიკალური დაწესებულებები. ფინეგანმა (Finnegan, 1989) ბრიტანული ქალაქის მუსიკალური ცხოვრების მიმოხილვისას ხოტბა შეასხა იმ გზას, რომელიც კლასიკურ მუსიკას ხალხთან აახლოებს ისეთი ინსტიტუტების წყალობით, როგორებიცაა ქალაქის ბენდები და გუნდები. ცენტრალური შეკითხვა კი ისევ აქაა: რა განაპირობებს იმ მუსიკალურ სტილსა და ხასიათს, რომელსაც საზოგადოება ირჩევს? ცხადია, ეს უნდა იყოს ადამიანების ურთიერთობის რაღაც გზა, მაგრამ რატომაა, რომ ეს იერარქიული და ავტორიტარული ფორმები, როგორებიცაა ოპერა და კონცერტი, კლასიკური მუსიკის აუდიტორიის განსაკუთრებულ აღფრთოვანებას იწვევენ? არის ეს იმ სახის საზოგადოება, როგორიც გვინდა რომ გვქონდეს? იძულებული გავხდი, ეს კითხვა ღიად დამეტოვებინა. 21-ე საუკუნეში ეს საკითხი უკვე სტანდარტულად იქცა (Nooshin, 2013). შელემეიმ (Shelemay, 2001), ტრადიციულ ეთნომუსიკოლოგიურ გამოკვლევაში, ასევე, განიხილა დასავლური კლასიკური მუსიკის მიმართულება – 1990-იანი წლების ბოსტონში დაწყებული „ადრეული მუსიკის“ მოძრაობა[28], რომელმაც მოიცვა მუსიკალური საზოგადოების უმცირესობაც, ვინც მოსახლეობის უმრავლესობისათვის გაუგებარ რაღაც მუსიკალურ „სხვას“ აღიარებდა. ჯუდით ბეკერი (Becker, 1986), რომელიც ცდილობს ერთმანეთს დაუკავშიროს ეთნომუსიკოლოგის ეგალიტარიზმი და გაბატონებული აკადემიური კულტურა, რომელიც ევროპულ კლასიკურ ტრადიციას ავტომატურად წინ წამოსწევს. იგი ბრძნულად მსჯელობს (ან იქნებ, მარცხს აღიარებს?), როცა ასკვნის, რომ დასავლური კლასიკური მუსიკა და სხვა თანაზომადნი არ არიან.

ირანში განხორციელებულ ასეთსავე პროექტში, ვივარაუდე, რომ სპარსული *რადიფი*, რეპერტუარი, რომელსაც კლასიკური მუსიკოსები სწავლობენ, როგორც საფუძველს იმპროვიზაციისა და კომპოზიციისათვის, შეიძლება იყოს ფუნდამენტური მითი, რომელიც გვიხსნის მნიშვნელოვან საკითხებს სპარსული კლასიკური მუსიკალური კულტურის შესახებ. მისი სტრუქტურა სოციალური ქცევის მნიშვნელოვანი ასპექტების პარალელური იყო – იერარქიის მნიშვნელობა, დროის შეგრძნება, მოულოდნელის მნიშვნელობა და ღირებულება.

შეძლებენ ეს დახასიათებები დაგვეხმარონ გავიგოთ დასავლური მუსიკის კულტურები მუსიკის ამერიკულ სკოლაში? ან სანდო იქნება ჩემი *ბლექფუტური* თუ სპარ-

[28] 1980-იან წლებში ბოსტონში დაიწყო მუსიკალური ფესტივალები, რომლებიც, ძირითადად, ბაროკოს მუსიკას ეძღვნებოდა (რედ.).

სული მაგალითები? როგორ გავიგო, დამაჯერებელია თუ არა ჩემი ინტერპრეტაცია? თუ ის გასაგებია თვით ამ ეთნოსისათვის, მაშინ ეს სწორი მიმართულებით გადადგმული ნაბიჯი იქნება. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი მონაცემები მკაცრად შეზღუდულია, არ მქონია ისეთი რეაქცია, როგორიც სტივენ ფელდს, რომელსაც გაუჩნდა შეკითხვა – „ის ამბავი რატომ აირჩიეთ?“ მე აღმოვაჩინე, რომ ირანელები განწყობილნი იყვნენ, ეთქვათ – „სწორია. ამაზე ასეთნაირად არასოდეს მიფიქრია“, ხოლო *ბლექფუტებმა* კი თქვეს – „თქვენ რაღაც გისწავლიათ ჩვენი ამბების შესახებ“. ამერიკული სამუსიკო სკოლის წარმომადგენლები ნაკლებად კეთილგანწყობილნი აღმოჩნდნენ და ჩემი მონაყოლი კრიტიკად მიიღეს. შესაძლოა, ამან დაგვანახა, რომ საკუთარ კულტურაში ეთნოგრაფიის კეთება არც კი უნდა სცადო.

დაბოლოს, ეთნომუსიკოლოგები, რა თქმა უნდა, წერენ ეთნოგრაფიის ცნების შესახებ – ცდილობენ იპოვონ მუსიკალური კულტურის გააზრების გზები, შინაურსა და გარეშე ინტერპრეტატორებს, ფაქტსა და ინტერპრეტაციას შორის ურთიერთობის გათვალისწინებით. საკითხებისა და ლიტერატურის ყველაზე ამომწურავ მიმოხილვებს შორისაა ენტონი სიგერისა (Seeger, 1992a) და მარტინ სტოუქსის (Stokes, 1994: 1–28) ესეები. ტიმოთი რაისი, რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იკვლევდა ამ საკითხს, მიიჩნევს, რომ თუ კულტურების სტატიკურობა ოდესმე მისაღები იყო, ნამდვილად წარსულს ჩაბარდა და 21-ე საუკუნეს განიხილავს, როგორც მუსიკაში ეთნოგრაფიული საქმიანობის მომავალს: „მუსიკალური ეთნოგრაფიები, რომლებიც აღწერენ სუბიექტების მოძრაობას, მეტაფორული გაგებით, რაიმე ლოკაციასა და დროში და თვალს ადევნებენ გამოცდილებას, რომელსაც ასეთი მოძრაობები მოჰყვება, იძენენ ფუნდამენტურად დინამიკურ ხასიათს და პასუხობენ თანამედროვე სამყაროს ახალ ან ახლებურად გააზრებულ სირთულეებს“ (Rice, 2003: 174).

18

„მუსიკა სიყვარულის საზრდო რომ იყოს…“
გამოყენება და ფუნქციები

„დაკოჟრილი მუხის მოდრეკა“

„მეთორმეტე ღამეში“[1] გრაფი ორსინო პირველივე სიტყვებით მუსიკას ახასიათებს, როგორც „სიყვარულის საზრდოს“, სიყვარულის გამაძლიერებელს (და შემდგომში, ასევე, სიყვარულის მეტაფორას). ეს მხოლოდ ერთია იმ მრავალ ხერხს შორის, რომლებიც ლიტერატურის მოღვაწეებმა მოსინჯეს, რომ აეხსნათ, თუ რას წარმოადგენს მუსიკა ადამიანებისათვის. უილიამ ქონგრივი მას ზებუნებრივ ძალას მიაწერს: „მუსიკის ხიბლი ამშვიდებს მშფოთვარე სულს, არბილებს კლდეებს და დაკოჟრილ მუხას დრეკს“. ინდურ მითში რაგას აქვს უნარი, გააჩინოს წყალი, რომელიც, საბოლოოდ, ახრჩობს მომღერალს. *ბლექფუტტურ* კულტურაში სწორი, სათანადო სიმღერის შესრულება ამართლებს მოქმედებას. მითიური ორფეოსი, ისევე, როგორც ტამინო *ჯადოსნურ ფლეიტაში*, ასრულებს მუსიკას, რათა ადამიანებიც, ცხოველებიცა და სულებიც აიძულოს, სწორად მოიქცნენ. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მრავალ კულტურაში მიაჩნიათ, რომ მუსიკას აქვს ძალა, რომელიც მას ადამიანებისათვის რაღაცას აკეთებინებს; ადამიანები მუსიკას საქმის „გასაკეთებლად“ იყენებენ. ამ იდეამ, კულტურის სხვა სფეროებთან მუსიკის ინტეგრირების შესაძლებლობამ, დასაწყისიდანვე დააინტერესა ჩვენს სფეროში მოღვაწე კოლეგები.

თითქმის მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგები იხრებოდნენ იმისაკენ, რომ ერთმანეთისაგან განესხვავებინათ „პროფესიული“ მუსიკის ტრადიციები (მათ, ასევე, უწოდებდნენ „კულტივირებულს“ ანუ დამუშავებელს და „კლასიკურს“). მათი აზრით, არსებობდა ხელოვნება ხელოვნებისათვის, რომელსაც სხვა რაიმე ფუნქცია არ ჰქონდა და „ფუნქციური‘‘ მუსიკა, რადგან სწამდათ, რომ პრეისტორიულ, ხალხურ ან ადგილობრივ კულტურებში ადამიანები მუსიკას, ძირითადად, გარკვეული მნიშვნელოვანი საქმეების შესასრულებლად, არსებითი რაღაცეების თანხლებისათვის იყენებდნენ. ჰერცოგმა წინდახედულად განაცხადა, რომ „ხალხური სიმღერის შესახებ ხშირად ამბობენ, რომ ის უფრო ფუნქციურია მისი გამოყენებისას, ვიდრე კულტივირებული პოეზია ან მუსიკა“ (Herzog, 1950: 1034). მაგრამ ჩემთვის ძნელია (და, ვფიქრობ, ახლა ჩემი კოლეგების უმრავლესობისთვისაც) „ფუნქციონალობის“ მიხედვით განვასხვავო სიმღერები, რომლებიც გარდატეხის მომენტებს აღნიშნავენ ადამიანის ცხოვრებაში (როგორებიცაა ქორწილი ან დაკრძალვა) ან წლის განმავლობაში (ისეთები როგორებიცაა ბუნიაობა ან ნაბუნიაობა) და ის მუსიკა, რომელიც სრულდება კონცერტებზე და რომელიც, ასე ვთქვათ, მშფოთვარე სულის დამამშვიდებელი ან

[1] იგულისხმება შექსპირის კომედია (რედ.).

სიყვარულის მასაზრდოებელია. სად უნდა გავავლოთ ზღვარი საქორწილო მარშს, სამგლოვიარო დატირებასა და ბილი ჯოელის "Piano Man"-ს[2] ან ჰენდელის *მესიას* შორის? მეჩვენება, რომ ფოკუსირება ფუნქციაზე, როგორც ხალხური და ტომობრივი საზოგადოებების მუსიკის განსაკუთრებულ მახასიათებელზე, შეიძლება დაკავშირებული იყოს ადრეული ეთნომუსიკოლოგების მიერ იმის გამართლებათან, რომ მათი ინტერესის საგანი მარტივი, სადა და – აკადემიური მუსიკოსის უაღრესად კრიტიკული შეფასებით – უხარისხო პროდუქცია იყო.

ასე რომ, კვლავ გავიმეორებ: მუსიკის სამყაროს გასაგებად განსხვავება „ფუნქციურ" და „არაფუნქციურ" მუსიკას შორის ვერ დაგვეხმარება – ყოველ შემთხვევაში, როგორც ამოსავალი პუნქტი მაინც. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ბახის კანტატა ან *ბლექფუტური* მზის ცეკვა რელიგიურია თუ გასართობი, დამოკიდებულია იმ კონტექსტზე, რომელშიც მას ვუსმენთ (ტომის შეკრების ცერემონიისას, ეკლესიაში, კომპაქტ-დისკზე ჩაწერილს, საკონცერტო დარბაზში). მრავალი ამერიკელი მელომანი კონცერტს სოციალურ მოვლენად ან საერო რიტუალად მიიჩნევს, როგორც ამას ნათელყოფს კონცერტების ტიპური პროგრამის სტრუქტურა, სავალდებულო სამოსი, სტანდარტული ხანგრძლივობა, აუცილებელი შესვენებები, დაბეჭდილი პროგრამები, ფეხზე მდგარი აუდიტორიის ოვაციები და ა.შ. აკადემიური წრეები ხშირად კლასიკურ მუსიკას ვანიჭებთ აღმზრდელობით და საგანმანათლებლო როლს, გვჯერა, რომ შესაძლებელია ღირებულებებთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი ცოდნა მივიღოთ ბახისა და მოცარტის მუსიკის მოსმენით. მაგრამ უოტერმანმა (Waterman, 1956), ასევე, განაცხადა, რომ *იირკალას*[3] ხალხში მუსიკის ფუნქცია ძირითადად საგანმანათლებლოა და რომ მათ, *ბლექფუტელთა* მსგავსად, თანდათანობით შეისწავლეს საკუთარი კულტურა, ყოველი ნაბიჯის შესატყვისი თანმხლები მუსიკით. ასე რომ, როდესაც ჩვენს შვილებს კონცერტებზე სიარულს ვაჩვევთ, რათა საკუთარ კულტურაში მნიშვნელოვანი ღირებულებები აღმოაჩინონ, ჩვენ, არსებითად, იმავეს ვაკეთებთ, რაც, ერთ დროს, ტექნოლოგიურად უფრო ჩამორჩენილმა, *იირკალას* და პრერიების ხალხებმა გააკეთეს.

ეს მხოლოდ რამდენიმე მაგალითია, რომელიც გვიჩვენებს, რომ ფუნქციობის ხარისხის დადგენის მცდელობისას, უმჯობესია, თუ ხალხების კულტურებს არ გავყოფთ. ეთნომუსიკოლოგები თანხმდებიან, რომ ადამიანები მუსიკას ყველგან რაღაცის მისაღწევად იყენებენ. ისინი, ასევე, თანხმდებიან, რომ თითოეულ კულტურას აქვს საკუთარი კონფიგურაცია იმისა, რასაც ის, ასე ვთქვათ, მუსიკით „აკეთებს".

ალან პ. მერიამის პასუხად

მუსიკას აქვს მიზნები და ფუნქციები. ერთ-ერთი კამათი შეეხებოდა მათ შორის განსხვავებას, იმას, დაგვეხმარებოდა თუ არა მათი წარმოდგენა დამოუკიდებელ ცნებებად კულტურის ანალიზისას. ერთ-ერთი პირველი, ვინც ჩვენს სფეროში ამ თემას შეეხო, იყო ალან პ. მერიამი. ადრეული ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა გამოყენებისა და ფუნქციის ცნებებს ისე განიხილავს, თითქოს ისინი მეტ-ნაკლებად იგივეობრივია. ამ საკითხთან დაკავშირებულ უკიდურესად არაორაზროვან განცხადებაში მერიამი (Merriam, 1964: 209–28), როგორც ჩანს, საბოლოოდ განაცალკევებს მათ: „როდესაც მუსიკის გამოყენებაზე ვსაუბრობთ, ჩვენ ვგულისხმობთ იმ გზებს, რომლებითაც მუსიკა, როგორც მოვლენა, ანდა სხვა აქტივობებთან კავშირში, გამოიყენება ადამიანთა საზოგადოებაში, ანუ ჩვეულებრივ პრაქტიკაში. მაგრამ „მუსიკა გა*მოიყენება* გარკვეულ სიტუაციებში და მათი ნაწილი ხდება, თუმცა მას შეიძლება ჰქონდეს, ან არ ჰქონდეს უფრო ღრმა ფუნქცია". ზიგფრიდ ნადელის ნაშრომისა და

[2] ცნობილი ამერიკელი მომღერლისა და სიმღერების ავტორის სიმღერა პიანისტზე, შეტანილი ყველა დროის საუკეთესო 500 სიმღერის რიცხვში (რედ.).

[3] მკვიდრი მოსახლეობის პატარა თემი ავსტრალიაში (რედ.).

რალფ ლინტონის მიერ შემოთავაზებული ფართოდ გაზიარებული განსაზღვრებების საფუძველზე, მერიამი მიიჩნევს, რომ „ფუნქცია“ გულისხმობს „[მუსიკის] განსაკუთრებულ ეფექტურობას, რითაც ის ასრულებს სიტუაციის მოთხოვნას, ანუ პასუხობს ობიექტურად დასახულ მიზანს; „ეს არის ფუნქციის გათანაბრება მიზანთან“ (იქვე, 218). მერიამმა განაგრძო და გამოყენების საპირისპიროდ, მუსიკის ათი მთავარი ფუნქცია ჩამოთვალა. აი ისინიც: ემოციური გამოხატვა, ესთეტიკური ტკბობა, გართობა, კომუნიკაცია, სიმბოლური წარმოდგენა, ფიზიკური რეაქცია, სოციალური ნორმების დაცვის იძულება, სოციალური ინსტიტუტებისა და რელიგიური რიტუალების ლეგალიზება, კულტურის უწყვეტობისა და სტაბილურობის ხელშეწყობა და საზოგადოების ინტეგრაციის მხარდაჭერა.

შთამბეჭდავი სიაა. ამ სიაში, ალბათ, „მშფოთვარე სულის დამშვიდება“ და „სიყვარულის საზრდოც“ შედის. იმის გამო, რომ უკეთესის შემოთავაზება არ შემიძლია, ვაღიარებ, რომ უხერხულობას განვიცდი. ზღვარი გამოყენებასა და ფუნქციებს შორის ნათელია, როცა ვხედავთ, რომ ერთი კონკრეტული ადგილობრივი ამერიკული სიმღერა გამოიყენება, როგორც *ბალახის ცეკვის* თანმხლები, მაგრამ მას, ასევე, საზოგადოების ინტეგრაციის ხელშეწყობის ფუნქციაც აქვს. თუმცა გასართობი მუსიკის შემთხვევაში, გამოყენება და ფუნქცია შეიძლება იდენტური აღმოჩნდეს. და კიდევ, მერიამის სია, რომელმაც მუსიკა უნდა დაახასიათოს, არ არის სპეციფიკური მუსიკისათვის. იგი სხვა ხელოვნებების მიმართაც შეიძლება გამოდგეს, რა თქმა უნდა, განსხვავებული ხარისხით, ისევე, როგორც გარკვეული აქტივობების მიმართაც, რომლებიც, როგორც წესი, ხელოვნებად არ განიხილება (თუმცა შეიძლება იყოს კიდევაც), მაგალითად, რელიგიური რიტუალი და მჭევრმეტყველება.

თუმცა ვიტყოდი, რომ მუსიკა ფუნქციურად განსხვავდება სხვა ხელოვნებებისგან. ხელოვნების ნებისმიერ სხვა სახეზე მეტად, ის მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის გამომგონებლობის პროდუქტია. ის ყველაზე მეტადაა დაშორებული ბუნებას, ჩვეულებრივ, არც უშუალოდ მოგვითხრობს იმის შესახებ, რასაც ხელოვანი ხედავს და არც ვიზუალურად წარმოგვიდგენს ამას. ის, ასევე, ყველაზე უფრო დაშორებულია კულტურის დანარჩენ სფეროებს. სხვა ხელოვნებებისაგან განსხვავებით, ის იშვიათად ასახავს უშუალოდ ან გადმოგვცემს, თუ რას აკეთებენ ან ფიქრობენ ადამიანები. კულტურის უამრავ სფეროს შორის, მუსიკა, ალბათ, ყველაზე ნაკლებად აუცილებელი ჩანს, თუმცა ჩვენ არ ვიცით ისეთი კულტურა, რომელშიც ის არ იყოს. მაშ, ნუთუ მისთვის რაიმე განსაკუთრებული ფუნქციის მკაფიოდ ფორმულირება შეუძლებელია? საქმე ისაა, რომ, რეალურად, ფუნქციისა და გამოყენების გამიჯვნა ეთნომუსიკოლოგიის მთავარი საკითხი ჯერ არ გამხდარა.

მერიამისგან განსხვავებით, რომლისთვისაც მუსიკას მრავალი ფუნქცია ჰქონდა, რამდენიმე ავტორი, რომლებიც კარგად იცნობდნენ მთელ რიგ მუსიკალურ კულტურებს, გაერთიანდნენ იმ თვალსაზრისის საფუძველზე, რომ მუსიკას ერთი ძირითადი ფუნქცია აქვს. ბლექინგმა ხაზი გაუსვა იმ აზრს, რომ „უნდა არსებობდეს ურთიერთმიმართება ადამიანური სტრუქტურის მოდელებსა და ადამიანების ურთიერთმოქმედების შედეგად წარმოშობილ ჟღერად მოდელებს შორის“ (Blacking, 1973: 26). ლომაქსის აზრით, მისი კანტომეტრული ანალიზის მთავარი აღმოჩენა ისაა, რომ „რაიმე კულტურის საყვარელი სასიმღერო სტილი ასახავს და აძლიერებს იმ სახის ქცევას, რომელიც არსებითია მისი მთავარი სასიცოცხლო ძალისხმევისა და ცენტრალური და მაკონტროლებელი სოციალური ინსტიტუტებისათვის“ (Lomax, 1968: 133). ქრისტოფერ სმოლმა უფრო ვიწროდ შეხედა ამას: მუსიკა რაღაც სახის იარაღია, რომელმაც უნდა დაიცვას საზოგადოების გამოხატვის მთავარი ინტერესები. ასე რომ, „სიმფონიური კონცერტი დასავლური საშუალო კლასების „წმინდა ისტორიის“ აღნიშვნა და მათი ღირებულებების, როგორც ცხოვრების მყარი ხასიათის, დადასტურებაა“ (Small, 1987: 19). ზოგიერთმა ავტორმა, რომელიც მუსიკის წარმოშობას იკვლევდა (Wallin, Merker

& Brown, 2000) ყურადღება შეაჩერა მუსიკის ერთადერთ და, ამდენად, ფუნდამენტურ ფუნქციაზე. დაახლოებით, 1970 წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს იდენტობის საკითხი – ან სჯობს, ვთქვა „იდენტობა“, რომელშიც იმდენი რამ შეიძლება ვიგულისხმოთ – როგორც მუსიკის მთავარი ფუნქცია.

რა თქმა უნდა, ინტერესი ფუნქციების სიმრავლის განხილვის მიმართ შენარჩუნდა და ამის შესახებ შეიძლება წავიკითხოთ სხვა საშემსრულებლო ხელოვნებებისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაშიც. როგორც ანია როისმა შენიშნა: „ფუნქციების სიმრავლე, როგორც ჩანს, უფრო წესია, ვიდრე გამონაკლისი. ფუნქციები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც დაუფარავი ან დაფარული და როგორც გაცხადებული ან ნაგულისხმევი... მეტიც, ნებისმიერ ცეკვას ორივე დონეზე შეიძლება მრავალი ფუნქცია ჰქონდეს“ (Royce, 1977: 83-84). ტურინო (Turino, 2008: 3), გრეგორი ბეტსონის კვალდაკვალ, ყურადღებას ამახვილებს ხელოვნების ინტეგრაციულ ფუნქციაზე საზოგადოებისა და ინდივიდისათვის. იდენტობის გამოხატვის აზრი შეიძლება აღმოვაჩინოთ უკიდურესად განსხვავებული სახის კვლევებში. ორი შემთხვევითი მაგალითი: ერიკ ჰანგი (Hung, 2009) ხაზს უსვამს იმ გზას, რომლითაც მუსიკა – საკონცერტოც კი – საერთაშორისო კონტექსტებში ეთნიკურობისა და ეროვნულობის გამოსახატავად ფუნქციონირებს. რიჩარდ ვოლფის ნაშრომში (Wolf, 2001) ნაჩვენებია, რომ სამხრეთ ინდურ კოტას[4] საზოგადოებაში მუსიკა ადამიანებს აკავშირებს მისსავე უფრო ძველ და უფრო ახალ ტრადიციებთან და მულტიკულტურულ აწმყოსთან.

არსებობს თუ არა მუსიკის რაიმე „ერთი“ ძირითადი ფუნქცია – ფილოსოფოსებისათვის განკუთვნილი შეკითხვაა. ეთნომუსიკოლოგები, ყველაფრის მიუხედავად, იმით უფრო არიან დაინტერესებული, თუ როგორაა გაგებული განსხვავებულ საზოგადოებებში ეს საკითხი, როგორ ხდება, რომ თეირანსა და მონტანაში მუსიკა განსხვავებულად ფუნქციონირებს, როგორ ფიქრობენ განსხვავებული საზოგადოებები, რას აკეთებს მათთვის მუსიკა და რაში იყენებენ ისინი მას. ისინი ვერ თანხმდებიან, ხოლო როცა თანხმდებიან, იმაზე უფრო შორს ვერ მიდიან, ვიდრე იმის თქმაა, რომ „მუსიკას აქვს ხიბლი“, რომ ის ქმნის ამოუხსნელს, მაგრამ რომ, როგორც მერიამმა დაასკვნა, ის „არის აშკარად და სრულიად აუცილებელი იმ სასიცოცხლო საქმიანობის გასაჯაროებისთვის, რომლებიც საზოგადოებას აყალიბებენ“ (Merriam, 1964: 227).

რაღაც დროის განმავლობაში, ალბათ, დაახლოებით 1980 წლის შემდეგ, ფუნქციების მიმართ ეთნომუსიკლოგების ინტერესის შესუსტება, ბოლოს და ბოლოს, აშკარა გახდა. ეს საკითხი ზოგჯერ სადღაც აქვე, ზედაპირზე იყო, როცა, მაგალითად, ჯონ ბეილიმ (Stokes, 1994: 46–48) თავი ვალდებულად ჩათვალა, დაეცინა ფუნქციონალისტური თვალსაზრისისათვის იმ პუბლიკაციებში, რომლებიც იდენტობას, ეთნიკურობასა და მუსიკალურ ცვლილებას ეძღვნებოდა. უფრო ტიპური (1990 წლის შემდეგ) იყო ის, რომ მუსიკის მიმართებამ პოსტკოლონიალური ეპოქის მნიშვნელოვან სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენებთან მკვლევრები აიძულა კიდევ ერთხელ, უფრო სერიოზულად განეხილათ ფუნქცია. გამოქვეყნდა მრავალი მოდელი, რომლებიც პერსპექტივების არაერთგვაროვნებას იცავდა (Killick, 2003; Rice, 2003; Slobin, 1992b; Stoks, 2010).

მაგრამ ფუნქციების საპირისპიროდ, მუსიკის გამოყენების ჩამოთვლა და გამოვლენა, ალბათ, უძველესი ტექნიკაა, რომელსაც იყენებენ, რათა დაახასიათონ მუსიკა კულტურაში. არადასავლური მუსიკის ყველაზე ადრეული კრებულები ბევრს ვერაფერს გვეტყვიან იმ განსხვავებული გზების შესახებ, რომლებითაც მუსიკის სფერო სხვა კულტურულ სფეროებთან ურთიერთქმედებს, მაგრამ მათში სიმღერები და ნაწარმოებები თითქმის ყოველთვის იდენტიფიცირებულია იმ აქტივობით, რომელთანაც ისინი დაკავშირებულია – საქორწილო სიმღერა, სამგლოვიარო სიმღერა, საცეკვაო სიმღე-

[4] ქალაქი სამხრეთ-აღმოსავლეთ ინდოეთის რაჯასტანის შტატში (რედ.).

რა, თამაშის სიმღერა და, ხშირად, აქტივობის უფრო კონკრეტული ქვეჯგუფებით. უეჭველია, რომ ყოველ კულტურას აქვს მუსიკის გამოყენების უნიკალური რეესტრი, რომელსაც ყოვლისმომცველი მუსიკალური ეთნოგრაფია მოგვაწვდიდა.

მონეტა და პირამიდა

ნება მიბოძეთ, შემოგთავაზოთ ორი მოდელი, რომლებიც წლებია ძალიან მეხმარება „შინაურისა“ და „გარეშეს“ თვალსაზრისებს შორის არსებული განსხვავებებისა და დამთხვევების, ისევე, როგორც „ფუნქციებისა“ და „გამოყენების“ ცნებებს შორის განსხვავების შეპირისპირებაში. ამ მოდელებს „მონეტასა“ და „პირამიდას“ დავარქმევ და მკითხველებს შევახსენებ, რომ მაგალითების მოწოდებისას, განხილვა მთლიანად უფრო თეორიული კონსტრუქციების შედარებას ეხება, ვიდრე რაიმე შემოწმებადი ფაქტის დადგენას. და მაინც, ეს მოდელები შეიძლება დაგვეხმაროს ცალკეული კულტურების ან საზოგადოებების შედარებით განხილვასა და ანალიზში.

პირამიდა: მას აქვს საფუძველი, მწვერვალი და ფენები მათ შორის; მისი წარმოდგენისას თანდათანობით გადავდივართ არაერთგვაროვანი საფუძვლიდან უაღრესად თავისებურ მწვერვალზე – გამოყენებიდან ფუნქციებზე. საფუძველს ქმნის მუსიკის გაცხადებული მიზნები, აქტივობები, რომლებსაც მუსიკა ახლავს, უამრავი რამ, რასაც ინფორმანტები გვეტყვიან მუსიკის თაობაზე: რას აკეთებს, მათი აზრით, მუსიკა, რის მისაღწევად იყენებენ მას ან იმის შესახებ, რასაც მუსიკა ზედაპირულად აკეთებს. როგორც ვთქვი, ნებისმიერ ერთ საზოგადოებაში ასეთი ასობით – ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით – რამ არსებობს: გართობა, რიტუალის თანხლება, ცეკვა, კონცერტები, სამხედრო მარშირება და ა.შ. შეეცადეთ თქვენს კულტურაში მუსიკალური აქტივობებისა და მოვლენების სია შეადგინოთ – მათი რაოდენობა გაგაოცებთ. შუაში თანდათანობით ძლიერდება გამოყენების სახეობათა აბსტრაქტულობა და შეიძლება ისინი გაერთიანდნენ ჯგუფებში, რომლებიც თითქმის უთანაბრდება ფუნქციებს. მართლაც, აქ შეიძლება მერიამის ათი ფუნქციის ჩასმის სურვილი გაგვიჩნდეს. საბოლოოდ, მწვერვალთან ახლოს, გამოცხადებულია მუსიკის მთავარი ფუნქცია ნებისმიერი საზოგადოებისათვის. აქ შეიძლება ჩავრთოთ ისეთი დებულებები, როგორიცაა მაკალისტერის დებულება, რომლის თანახმად *ნავაჰოს* კულტურაში „მუსიკის მრავალი ჩვეულებრივი ფუნქცია... ექვემდებარება ზებუნებრივი კონტროლის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას“ (Merriam, 1954: 88) ან მერიამის დებულება, რომ *ფლეტჰედელ* ინდიელებს შორის მუსიკა ფუნქციონირებს, როგორც იმ ფაქტის გამოხატვის საშუალება, რომ ისინი რჩებიან *ფლეტჰედებად* მიუხედავად იმისა, თუ რა ცვლილებები ხდება მათი ცხოვრების წესში“ (Merriam, 1967a: 158). ზედ მწვერვალზე, მუსიკის ერთადერთი, მთელი კაცობრიობისათვის უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია ძევს, რომელიც ყველა დანარჩენს მოიცავს. მწვერვალი და საფუძველი თეორიული იდეალებია. ჩვენ ვეძებთ გზას, თუ როგორ შეიძლება, რაც შეიძლება ზუსტად ჩამოვაყალიბოთ, მუსიკის უნიკალური ფუნქციები, მაგრამ ეს, ალბათ, ჩვენს ძალებს აღემატება და მუსიკის გამოყენების ყველა სახეობის ერთ სიაში მოქცევას ვერასდროს შევძლებთ. მაგრამ არ დაგავიწყდეთ, რომ ეს პირამიდა, უბრალოდ, სტრუქტურაა, რომელიც გვეხმარება საზოგადოების მუსიკალური კულტურის სამყაროს წარმოდგენაში და მის გამოყენებასა და ფუნქციებზე საუბარში.

მონეტა: მაგრამ თუკი მომიწევდა საზოგადოების ერთ-ერთი წევრისთვის მეთხოვა, ჩამოეთვალა მუსიკის გამოყენების ყველა სახეობა მის კულტურაში და თუ, შემდეგ, მომიწევდა მათი სავსებით დამოუკიდებლად განხილვა, შეიძლება ორი, ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული სია მიმელო. და თუ მე, საველე მკვლევარს, უნდა მეთხოვა კონსულტანტისათვის, რომელიც ამ საკითხებზე მსჯელობს, ერთმანეთისათვის შეედარებინა გამოყენება და ფუნქციები, ის, ალბათ, მერიამის ათი ფუნქციისაგან ძალიან განსხვავებულ სიას შეადგენდა.

მინდა ეს საკითხი „მონეტის“ მოდელის გამოყენებით განვიხილო, რომელიც, რაც მნიშვნელოვანია, ითვალისწინებს განსხვავებას შინაურისა და გარეშეს თვალსაზრისებს შორის, რასაც, იქნებ, უფრო ზუსტად, ხალხისა და ანთროპოლოგის ანალიზს უწოდებენ. ეს საყოველთაოდ ცნობილი „მონეტის ორი მხარეა“. სიტუაცია უფრო რთულია. ჩვენ გამოვიკვლიეთ „შინაურისა“ და „გარეშეს“ ცნებები, ისევე როგორც რეფლექსურობის როლი და მაინც ვიტყოდი, რომ საველე კვლევასთან დაკავშირებული ყველა პრობლემა კვლავ და კვლავ ეჯახება ამ ორი თვალსაზრისის დაპირისპირებას. მერიამი საუბრობდა ამის შესახებ და, როგორც ჩანს, სწამდა, რომ მუსიკის მიზნების აღწერა უფრო უახლოვდება კულტურის მიერ საკუთარი თავის გამოხატვას. „მუსიკა მოცემულ საზოგადოებებში შეიძლება გარკვეული ფორმით გამოვიყენოთ და ეს შეიძლება უშუალოდ გამოიხატოს, როგორც ხალხის შეფასების ნაწილი. თუმცა ეს ფუნქცია შეიძლება იყოს სავსებით განსხვავებული რამ, რადგან ფასდება ანალიზური შეფასებების მეშვეობით, რომლებიც ხალხური შეფასებიდანაა ამოზრდილი“ (Merriam, 1964: 209-10). ამ პოზიციების უკიდურესობები, როგორც ჩანს, მიუწვდომელია. ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ემპირიკოსი მეცნიერები არიან, ყოველთვის იყენებენ თვით კულტურის საკუთარ ანალიზს, ყოველ შემთხვევაში, გარკვეული ზომით მაინც.

შეიძლება, გაგვიჩნდეს ცდუნება, რომ გამოყენება-ფუნქციების წყვილი შევადაროთ ემიკურ-ეთიკურ განსხვავებას, რასაც ტრანსკრიფციების განხილვის დროს შევეხეთ, თუმცა ურთიერთკავშირი გაურკვეველი დარჩა. მერიამის პოზიცია შეიძლება გამოგვადგეს, თუ მიზნებს ემიკურს დავუახლოებთ, ხოლო ფუნქციებს – ეთიკურს, თუმცა ეს განსხვავება ეწინააღმდეგება ემიკურ-ეთიკურის დაპირისპირების ზოგიერთ მნიშვნელობას. ეთიკური, ასევე, არის პოპულარული, დეტალური აღწერა იმ კონკრეტული მოვლენებისა, რომლებსაც აკვირდებოდნენ; ემიკური არის ეთიკურის განზოგადება და სტრუქტურირება. თუ ენათმეცნიერებაში ამ ტერმინების ძირებს მოვიძიებთ, ვნახავთ, რომ ერთი მნიშვნელობით, ფონეტიკა მოიცავს რეალურ ბგერებს, რომლებსაც ადამიანები საუბრისას გამოსცემენ, ფონემიკა კი მათგან აგებს აბსტრაქტულ ერთეულებს, რომლებიც აღნიშნავენ იმ ფუნქციებს, რომლებსაც იყენებენ, სცნობენ, თუმც კი მოსაუბრეები ყოველთვის ადვილად ვერ ასახელებენ. მეორე მხრივ, სწორედ ფონემიკური განსხვავებებია ის, რასაც ენის მატარებლები იყენებენ უცხოელებისათვის ამ ენის სწავლებისას, ქმნიან ანბანებს, ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ლინგვისტურ კატეგორიებს, მაშინ როცა ფონეტიკა არის ბგერების და მათი ფიზიკური საფუძვლის უაღრესად რთული დახასიათება და „ენის მატარებელმა“, შეიძლება, რეალურად, არც იცოდეს, რაში გამოადგება ამ სახის ცოდნა.

ემიკური და ეთიკური დაკავშირებულია შინაური-გარეშეს ერთობლიობასთან, თუმცა ეს კატეგორიები არ არის შესაფერისი და ანთროპოლოგიაში ემიკურ-ეთიკურზე ნაწილობრივ უარის თქმა ამ პრობლემასთანაა დაკავშირებული. საველე კვლევაში, აშკარაა, რომ კონსულტანტებს ნამდვილად აქვთ ეთიკური დებულებების ჩამოყალიბების უნარი ანუ შეუძლიათ „ობიექტურად“ აღწერონ საკუთარი კულტურა და თავისი აღწერა შეადარონ კულტურის ძირითად შეფასებებს. შესაბამისად, თუ სპარსული კლასიკური მუსიკის თეორიის (ე.ი. ემიკური თვალსაზრისის) თანახმად, იმპროვიზაციები არ მეორდება, სპარსმა მუსიკოსებმა, მიუხედავად ამისა, ძალიან კარგად იციან ის ფაქტი, რომ განმეორება ნამდვილად ხდება. ემიკური დებულება, შეიძლება, იდეალის გამოხატვაა, ხოლო რეალობას თვითონ კულტურა წარმოგვიდგენს მეორეხარისხოვანი, ეთიკური დებულებებით.

ემიკურ-ეთიკური ანალიზის სისუსტის მიუხედავად, სასარგებლოდ მიმაჩნია ამ პოზიციების საფუძველზე მოდელის აგება, თუმცა გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, სასურველია, უბრალოდ, კულტურისა და ანალიტიკოსის დებულებების შესახებ ვისაუბროთ. თუ, ძვირფასო მკითხველო, შევძლებ და თქვენს ყურადღებას მივაპყრობ მოკლე, ძალიან შემჭიდროებულ შედარებით სავარჯიშოს, რომლის მიზანი მიდგომების

ილუსტრირებაა და არა საბოლოო მონაცემებისა და ინტერპრეტაციების მომზადება, ნება მიბოძეთ, მონეტისა და პირამიდის მოდელები ჩემი საკუთარი კულტურული გარემოს მიმართ გამოვიყენო: ჯერ მონეტა – დასავლური ურბანული საზოგადოების მიმართ როგორც მას მეცნიერები დაინახავენ. ქვემოთ მოყვანილია რამდენიმე დებულება, რომლებიც მოქცეულია თითოეულ კატეგორიაში. მუშაობს თუ არა ეს მოდელი და გვეხმარება თუ არა საკითხის გარკვევაში, მკითხველის გადასაწყვეტია.

1ა. *გამოყენების დადგენა ანალიტიკოსის მიერ.* მუსიკა უამრავ აქტივობასთან არის დაკავშირებული. ძირითადად, ის მოსასმენად გამოიყენება, როცა აუდიტორია პასიურია და მის მიმართ გამოჩენილი ყურადღების ხარისხი ძალიან ცვალებადია. ყველა სახის რიტუალს ახლავს მუსიკა, რომელიც, ასევე, გამოიყენება, როგორც ფონური ჟღერადობა მრავალი სახის აქტივობისას. აქ შეგვიძლია წარმოვადგინოთ ყველა იმ აქტივობის სია, რომლებშიც მუსიკაა ჩართული, დაწყებული კონცერტით, ეკლესიით, აღლუმით, საფეხბურთო მატჩით – ტიპურ ფონურ (ახალგაზრდების შემთხვევაში, წინა პლანის, ყოველ შემთხვევაში, ხმის სიმაღლით მაინც) მუსიკამდე წვეულებებზე, სუპერმარკეტებში, ლიფტებში, მანქანით მგზავრობისას.

1ბ. *ფუნქციების დადგენა ანალიტიკოსის მიერ.* მერიამის სიაში მოცემულთა შორის გართობა, ალბათ, ყველაზე თვალსაჩინოა. ემოციური გამოხატვა, ჯგუფების ან ქვეჯგუფების ინტეგრაცია, ასევე, მნიშვნელოვანია.

2ა. *გამოყენების დადგენა კულტურის მიერ.* მუსიკის მოსმენა თითქმის ნებისმიერ დროს უნდა იყოს შესაძლებელი. ეს ისაა, რაც ადამიანმა ყოველდღე უნდა აკეთოს. მუსიკის გარეშე, თითქმის, ვერც ერთი აქტივობა სათანადოდ ვერ ჩატარდება. ეს ის აუცილებელი რაღაცაა, რომელიც სხვა აქტივობას ან პასიურობას ასატანს ხდის.

2ბ. *ფუნქციების დადგენა კულტურის მიერ.* მუსიკა პიროვნებისთვის აკეთებს ისეთ რაიმეს, რასაც სხვა ვერაფერი გააკეთებს; მას ვერაფერი ჩაანაცვლებს. როგორც მაკალისტერმა (McAllwstwer, 1971: 380) ივარაუდა და ჟილბერტ რუჟემ (Rouget, 1985) ბრწყინვალედ გვიჩვენა, მუსიკა გარდაქმნის განცდას, რაც დასავლური მუსიკის მთავარი ფუნქციაა. ჩვენ (დასავლური საზოგადოების თანამედროვე წევრები) არ განვიხილავთ, რომ მუსიკას რაიმე მთავარი ფუნქცია აქვს გარდა იმისა, რომ, რამდენადაც ის მუსიკაა, იგი ძალმოსილია აბსტრაქტულ და ემოციურ, თუმცა არა კონკრეტულ სამყაროში და ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მის გარეშე სიცოცხლე არ შეგვიძლია. ჩემი კულტურული ჯგუფისათვის, „მუსიკას მართლაც, აქვს მაგიური ხიბლი“ – დაამშვიდოს აფორიაქებული სული, თუმცა დაკოჟრილი მუხის მოდრეკა არ შეუძლია.

მონეტის მოდელისაგან განსხვავებით, პირამიდის მოდელი თავს არიდებს ანალიტიკოსისა და კულტურის ინტერპრეტაციების განსხვავებების განხილვას. ანალიტიკოსის ინტერპრეტაცია, რომელიც მონეტის მოდელში გამართლებულია, როგორც შედარებითი კვლევის იარაღი, პირამიდაში ჩანაცვლებულია ყოვლისმომცველი თვალსაზრისით, რომ მუსიკა არის მთავარი კულტურული არსის გამოხატვა, ასახვა ან უშუალო შედეგი. მიზნები და ფუნქციები წარმოდგენილია არა როგორც დიქოტომიის დაპირისპირებული ნაწილები, არამედ უფრო როგორც ერთი მთლიანის განაპირა ბოლოები, რომლებიც მოძრაობენ უკიდურესად მიწიერიდან და ფაქტობრივიდან ყველაზე სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან ინტერპრეტაციამდე და, ამდენად, შესაძლოა, დაუმტკიცებლამდე.

ნება მიბოძეთ, ყურადღება გავამახვილო საპირისპირო ვითარებაზე სამხრეთ ამერიკაში. ენტონი სიგერი გვთავაზობს მუსიკის აბსტრაქტული მიზნების ან აშკარა ფუნქციების პარალელურ ილუსტრაციას ბრაზილიის *სუიას* ტომის მაგალითზე. სტილურად და გამოყენების თვალსაზრისით, ძალიან განსხვავებული სიმღერის ორი ჟანრის განხილვის შედეგად, მან დაასკვნა, რომ *აკიას* ფუნქცია მოიცავს „მომღერლის სურვილს, რომ მდედრობითი სქესის ზოგიერთმა ნათესავმა მას მოუსმინოს, როგორც ინდივიდს“, მაშინ როცა *ნგერეს* ფუნქციაში იგულისხმება „სახელის საფუძველზე შე-

ქმნილი რიტუალური ჯგუფების არსებობისა და ერთიანობის გამოხატვის“ საშუალება (Seeger, 1979: 391). მაგრამ მუსიკის გამოყენება აშკარად რიტუალურია და ეს ფუნქციები არ ვლინდება, სანამ არ გავაანალიზებთ და განვმარტავთ მიზნებს. ფუნქციურობის ამ დონის შემდგომი ანალიზიდან შეიძლება წარმოიშვას მუსიკის ერთი კულტურულად სპეციფიკური ფუნქცია. სიგერი უფრო მეტს აკეთებს, ვიდრე მინიშნებაა: მუსიკალური ღონისძიებები რეალურად ქმნიან სოციალური ორგანიზაციის ასპექტებს, ამ შემთხვევაში, დუალიზმს (იქვე: 392). თუ განვაზოგადებთ, ეს შეიძლება ჩავთვალოთ თეირანის შორეულ გამოძახილად, სადაც ძნელია იმის მტკიცება, რომ მუსიკის გავლენა დომინანტურია კულტურის სხვა ასპექტებზე. ეს, შეიძლება, დაკავშირებულია მუსიკის ღირებულებასთან, რომელიც თეირანში გაურკვეველი, ხოლო *სუიას* ტომში, სიგერის თანახმად, მაღალია.

პირამიდის მწვერვალი

ვთქვი, რომ ეთნომუსიკოლოგები ვერ თანხმდებიან, თუმცა ახლა ჩემი პოზიციის გამჟღავნების დრო დადგა. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს უამრავი პროცესი, რომლებსაც ფუნქციები შეიძლება ვუწოდოთ, მჯერა, რომ მათ შორის მუსიკის ყველაზე ფუნდამენტური ან მნიშვნელოვანი ფუნქცია ადამიანთა საზოგადოებაში, ანუ ის, რასაც მუსიკა აკეთებს ადამიანებისათვის, არის შუამავლობა სხვადასხვა ძალას შორის: ადამიანის ზებუნებრივთან ურთიერთობის კონტროლი, შუამავლობა ადამიანსა და სხვა არსებებს შორის; ინდივიდუალური, სოციალური ჯგუფების მთლიანობის ხელშეწყობა და მათ შორის შუამავლობა; შუამავლობა ინდივიდებს შორის, რომელიც ვერ განხორციელდება მეტყველებით. ამას მუსიკა იმით აკეთებს, რომ კულტურის შესატყვის ცენტრალურ ღირებულებებს აბსტრაქტული ფორმით გამოხატავს. როგორც ალან ლომაქსმა შესანიშნავად დაასაბუთა (Lomax, 1968: 155–59) და როგორც შემდგომში ბლექინგმა ივარაუდა (Blacking, 1987: 133), მუსიკას შეუძლია კულტურის შედარებით გაურკვეველი და ბუნდოვანი ხასიათის აბსტრაგირება და დაწმენდა.

ნება მიბოძეთ, მუსიკის ამ უნარის ილუსტრირებისათვის დავუბრუნდე ჩემს თეირანულ, 1970-იანი წლების გამოცდილებას და დავსვა კითხვა, თუ როგორ ფუნქციონირებს მოცემული საზოგადოების მუსიკა, როცა ადამიანებსა და ზებუნებრივს შორის შუამავლობს და როცა საზოგადოების ინტეგრირებას უწყობს ხელს. როგორც რელიგიური სისტემების უდიდეს უმრავლესობაში, ისლამშიც მუსიკა რიტუალური იარაღია, რელიგიური დებულების ფორმალიზების საშუალებაა. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ „მუსიკის“ დიდი ნაწილი არ კლასიფიცირდება, როგორც მუსიკა, რომელიც თავისი უკიდურესი (ყველაზე „მუსიკალური“) ფორმით ამ საზოგადოებაში დაბალი შეფასებით სარგებლობს. ისლამს ახასიათებს კატეგორიული მოთხოვნა, რომ ადამიანებმა უნდა ილოცონ და ღმერთს შუამავლის გარეშე, უშუალოდ ესაუბრონ (თუმცა ისინი ამას მაინც აკეთებენ, როდესაც ხმამაღლა ისეთი მანერით ლოცულობენ, რომ ჩვენთვის ის მუსიკასავით ჟღერს). აი, ჰიპოთეზაც: სხვა რელიგიურ სისტემებში, განსაკუთრებით ისეთებში, რომლებშიც ღვთისმსახური შუამავლები არსებობენ, მუსიკის, როგორც შუამავლის მნიშვნელობის გააზრების მიუხედავად, ისლამის მიმდევრები მას უმნიშვნელო როლს ანიჭებენ, რადგან, მათთვის, ამ სახის შუამავლობა არ არის საჭირო. ის არსებობს, თუმცა ტექნიკური თვალსაზრისით, მას მუსიკად არ აღიარებენ. მუსიკის როლი ისეთი რთული საზოგადოების ინტეგრირებაში, როგორც თეირანის საზოგადოებაა, მრავალი მიმართებითაა საყურადღებო. ერთი მხრივ, მისი კლასიკური სისტემა 1960-იან წლებში ასრულებდა ერის გამაერთიანებლის როლს, ერთმანეთთან აკავშირებდა მის განსხვავებულ ელემენტებს და მიჯნავდა მას მისი არაბი და თურქი მეზობლებისაგან. მუსიკოსებმა და კულტურული პოლიტიკის განმსაზღვრელმა დაწესებულებამ ხაზი გაუსვეს კლასიკურ სისტემას, რომელიც სრულყოფილი უნდა ყოფილიყო, არც არაფრის დამატება უნდა დასჭირებოდა და ვერც ვერაფერს დაამატებდი, ეს იყო სიმბოლო

სრულყოფილი საზოგადოების, რომელზე პრეტენზიასაც თეირანის ელიტა აცხადებდა. ამავე დროს, განსხვავებული სასოფლო ტრადიციები, რომლებიც ერის არაერთგვაროვნების სიმბოლო იყო, მასმედიაში ერთმანეთს დაუკავშირდა, ისევე, როგორც ვესტერნიზებული ხალხური მუსიკა, რათა გარე სამყაროსთან და თანამედროვე მსოფლიოსთან სასურველი კავშირები მოენიშნა. მთელი რიგი ურთიერთდაკავშირებული, თუმც კი დამოუკიდებელი მუსიკალური სისტემა ჰყვაოდა, ზოგიერთი მათგანი ვესტერნიზაციის ხარისხით გამოირჩეოდა. მრავალი სოციალური ჯგუფი თავს კონკრეტულ მუსიკასთან აიგივებდა. მაგრამ, ვფიქრობ, მთლიანად ერისათვის, კლასიკური ტრადიცია გამოხატავს კონკრეტულ, განსაკუთრებულ, საერთო სოციალურ ღირებულებას.

დაბოლოს, დავუბრუნდეთ პირამიდას და მონეტას. პირამიდის მთავარი ღირსება ისაა, რომ შინაური-გარეშეს წყვილის მნიშვნელობას აკნინებს. თუმცა პირამიდის მწვერვალი, როგორც აღმოჩნდა, კვლავ დამკვირვებელსა და დასაკვირვებელს აპირისპირებს. ვფიქრობ, რომ 1970-იან წლებში ვნახე, თუ რა იყო ის, რაც მუსიკამ გააკეთა თეირანის საზოგადოებისათვის, მაგრამ მუსიკოსებს, ისევე, როგორც სხვებს ირანში, ჩემი პირდაპირი შეკითხვის პასუხად ბევრი არაფერი ჰქონდათ სათქმელი. მათ, მაგალითად, მუსიკისა და მისი მრავალგვარი ქვეტიპების მოწონება-არმოწონება უფრო აღელვებდათ. ზოგჯერ ისინი მუსიკისადმი თავის მიკერძოებას რომელიმე მანკიერი ტენდენციის დაცვით ამჟღავნებდნენ და როგორც ინდივიდები ან როგორც მოსახლეობის კონკრეტული ჯგუფების წევრები – სუფიები, ვესტერნიზებული ელიტა, უმცირესობათა წევრები, როგორებიცაა სომხები და ებრაელები – მუსიკასთან იდენტიფიცირებას იყენებდნენ, როგორც საშუალებას ინდივიდუალიზმის ან განსაკუთრებულობისათვის ხაზის გასასმელად. შეკითხვაზე, თუ რა არის ის, რასაც მუსიკა აკეთებს, ირანელები, რა თქმა უნდა, პირდაპირ არ მპასუხობდნენ, რომ ის ასახავს მათ სოციალურ და კულტურულ ღირებულებებს. ამასთან, თუმცა განათლებული კონსულტანტები აცხადებდნენ, რომ კლასიკური მუსიკა განსაკუთრებულად სპარსული იყო, მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მის კულტურასა და ნიადაგთან, მაშინ როცა პოპულარული მუსიკა, ნაწილობრივ, იმის საჩვენებლად არსებობდა, თუ როგორ შეეძლოთ და რეალურად როგორ ურთიერთქმედებდნენ ირანელები სხვა კულტურებთან, რომ აეღოთ მათგან ის, რაც სჭირდებოდათ, რომ თანამედროვეები გამხდარიყვნენ. ირანელებისათვის სიტყვებს – „მუსიკას აქვს მაგიური ხიბლი“ – სხვა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეთ, ვიდრე ამერიკელებისა ან ევროპელებისათვის. მაგრამ, საბოლოოდ, ისინიც კი შეიძლება დაეთანხმონ მის ზოგიერთ მნიშვნელობას.

ეთნიკურობა, იდენტობა

„ახლა ყველაფერი სხვაგვარადაა“. ეს მითხრა *ბლექფუტელმა* მეგობარმა, როცა მრავალი წლის შემდეგ, 2002 წელს ბრაუნინგს ვეწვიე. მაგრამ ამ სამყაროში, ვის არ ექნებოდა ამის თქმის სურვილი, ბერლინის კედლის დანგრევის, 1990-იან წლებში მსოფლიოს პოლიტიკური გადაჯგუფების, მდიდარი და ღარიბი ერების ცხოვრების სტანდარტებს შორის განსხვავების გაღრმავების, გლობალური კორპორაციების ბატონობის, სქესთა შორის ურთიერთობებში მომხდარი რევოლუციებისა და სექსუალური თავისუფლების, საერთაშორისო რელიგიური ფუნდამენტალიზმის გაძლიერების და კომუნიკაციების სამყაროს განვითარების, ინტერნეტის და ციფრულ ტექნოლოგიებზე გადასვლის შემდეგ? მუსიკის სამყაროში გეოგრაფიას ჯერ კიდევ აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ ახლა მივეჩვიეთ სიტუაციას, რომელშიც ის, რასაც ხედავთ ან გესმით, ან ვისთანაც ურთიერთობთ, ძალიან ნაკლებადაა დაკავშირებული იმასთან, თუ სად ხართ. შეხედულება, რომელსაც 1950 წელსაც კი არც თუ მყარი საფუძველი ჰქონდა და რომლის თანახმად, მსოფლიოში უამრავი იზოლირებული სოფელი და ადგილობრივი საზოგადოებაა, რომელთა მონაწილეობითი მუსიკალური ცხოვრება შედგება აგრარული და რიტუალური მუსიკისაგან, მთლიანად არარეალისტურია. მუსიკის ჟღე-

რადობები (ნებისმიერი მუსიკის, არჩევანი თქვენზეა) ახლა ვირტუალურად ყველგანაა. ადამიანთა უმრავლესობა მთელს მსოფლიოში მუსიკას დიდწილად ტრანსლირებისას ან ჩანაწერის ფორმით უსმენს. ადამიანთა უმრავლესობას, ასევე, ხელი მიუწვდება უამრავ და მრავალფეროვან მუსიკალურ მელოდიასა და სტილზე, რომლებიც იმის გამო, რომ განსხვავებული მუსიკალური გარემოს წარმომადგენელი უამრავი ადამიანი სხვადასხვა კონტინენტიდან მათ ერთობლივად უსმენს, სულ უფრო მეტად ემსგავსება ერთმანეთს. ყველა სახის მუსიკოსები, რომლებიც მთელს მსოფლიოში უფრო მეტად დაკავებული არიან იმით, რომ უზრუნველყონ გართობა, გამოვიდნენ სცენაზე და ჩაწერ სტუდიებში შეასრულონ ნაწარმოებები, სულ უფრო მეტად მიმართავენ მსოფლიო აუდიტორიას. იმ მუსიკას, რომელიც ძირითადად მიმართავდა თემსა და ღმერთებს, დაემატა მუსიკის, როგორც, ვინ იცის, იქნებ ყველა ადამიანისათვის, შეტყობინებების გამომხატველის და გადამცემის ცნება. მაშ, რა საერთო აქვს ამ ყველაფერს ეთნომუსიკოლოგის მიერ მუსიკის გამოყენებასა და ფუნქციებზე ფიქრთან?

პირველ რიგში, მაინტერესებს ოდესმე თუ იყო ტიპური ეთნომუსიკოლოგის თვალსაზრისი სავსებით რეალისტური. დაახლოებით 1950 წელს ვეწვიეთ მკვიდრი ამერიკელების რეზერვაციებს, ვნატრობდით, რომ ამ ხალხების ტომობრივი და კულტურული ერთიანობა ჯერ კიდევ მტკიცე ყოფილიყო, ნოსტალგიით ვუყურებდით წარმოსახულ წარსულს და მუსიკას და კულტურას ამ ასპექტით აღვწერდით. ორმოცდაათი წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგები უფრო თანამედროვეები გახდნენ, დროულად აქცევენ ყურადღებას უახლესი წარსულისა და აწმყოს მუსიკალურ მიმდინარეობებს. როგორც შეიცვალა მსოფლიო და მუსიკალური კულტურა, ასევე შეიცვალა ტიპური ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა. ოთხმოცდაათიანების და შემდგომი პერიოდის წიგნები სულ უფრო მეტად უსვამს ხაზს სხვადასხვა სახის ურთიერთობებს ადამიანთა ჯგუფებს შორის – გენდერული საკითხები, ძალაუფლების მიმართებები, სოციო-ეკონომიკური კლასების ურთიერთმოქმედება, მუსიკა პოლიტიკურ მოძრაობაში – ყველა ეს ურთიერთობა, როგორც ჩანს, დაკავშირებულია იდენტობის, ეროვნულ, ეთნიკურ, კლასობრივ, სქესობრივ, პირად საკითხებთან. ასე რომ, ჩვენ გვაინტერესებს შეიცვალა თუ არა მუსიკის მთავარი ფუნქცია და დააღწია თუ არა კაცობრიობამ თავი უპრეცენდენტო საფრთხეს. შესაძლოა, არ უარვყოფ, რომ ძველი კეთილი დრო სამუდამოდ წავიდა, არც იმას ვამტკიცებ, რომ ის სულ მალე დაბრუნდება ან რომ ძველი ინტერპრეტაციები, ვთქვათ, მერიემის, ისევ იმუშავებს თუ მათ, უბრალოდ, გადავაკეთებთ. ამის ნაცვლად, ვაღიარებ, რომ ისინი მაშინ შესანიშნავი იყვნენ.

ეროვნული იდენტობა ევროპელი მუსიკოსებისა და მეცნიერების საზრუნავი იყო მე-19 საუკუნეში და მე-20 საუკუნის დასწაყისში, როცა მცირე ერები თავს არ ზოგავდნენ პოლიტიკური იმპერიებისა და „მუსიკალური იმპერიისაგან“, რომელშიც გერმანია და ავსტრია ბატონობდა, გასათავისუფლებლად. გარკვეული აზრით, რაც, ალბათ, მრავლისმთქმელია, ეთნომუსიკოლოგიის აღმავლობა ამ მოძრაობის მხარდამხარ ხდებოდა. მაგრამ პოლიტიკაში მიზანი კულტურული და ენობრივი თვალსაზრისით ჰომოგენური ერი-სახელმწიფოების ჩამოყალიბება იყო, რაც, საბოლოოდ, ისეთი კომპრომისული შედეგებით დასრულდა, როგორებიცაა ჩეხოსლოვაკია, იუგოსლავია, პოლონეთი. მე-19 საუკუნის შუა ხანებში, ეროვნული ოპერის განვითარება პრაღაში, ეროვნული ტროპების ჩასმა მუსიკალური მოტივებიდან და ხალხური ცეკვების ჟანრებიდან, ისევე, როგორც ხალხური სიმღერების ფართომასშტაბიანი შეგროვების დაწყება ჩეხეთის მიწებზე, იყო ჩეხების მიერ ეროვნული კულტურის თვითგამორკვევისაკენ მიმართული ძალისხმევის მთავარი ფაქტორები. პოლიტიკური თავისუფლების მოპოვებას მეორე მსოფლიო ომს პოსტკოლონიალიზმი, ნაციონალიზმის მეორე ტალღა მოჰყვა. მის მიერ წამოწეული ერთ-ერთი საკითხი იყო კულტურული და ენობრივი ასპექტებით დამოუკიდებელი ეთნიკური ჯგუფების ინტეგრირება, რომლებიც, ძირითადად, მე-19 საუკუნის შუა და ბოლო წლებში, ევროპულმა კოლონიურმა სახელმწიფოებმა, ხელოვნურად

მოაქციეს კოლონიალურ საზღვრებში. პოლიტიკური და კულტურული ნაციონალიზმისადმი მიძღვნილ ვრცელ ლიტერატურაში ბენედიქტ ანდერსონის (Anderson, 1991) ნაშრომებმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინეს ეთნომუსიკოლოგიურ აზროვნებაზე. „აშკარად ეროვნული“ მუსიკის შექმნა მე-19 საუკუნის ევროპის პოლიტიკური ნაციონალიზმის ფაქტორი იყო, თუმცა, ძირითადად, კლასიკური მუსიკა იყო ის იარაღი, რომელიც საერთაშორისო კულტურულ ომებში გამოიყენებოდა. ას წელზე მეტი ხნის შემდეგ, ნაციონალიზმის გამოხატვა შეიძლება ჩავთვალოთ მნიშვნელოვან ფუნქციად პოსტკოლონიურ ეპოქაში, თუმცა ახლა, ჩვენ, ძირითადად, ვსაუბრობთ მუსიკის შესახებ პოპულარული კულტურის სამყაროში. ეს საკითხები განხილული და ახსნილია მარტინ სტოუკსის (Stokes, 1994: 1–27) შესავალ ესეში, ხოლო უაღრესად კონტრასტული ეროვნული ვითარებების მაგალითები მოყვანილია, ზიმბაბვეს შემთხვევაში, თომას ტურინოს (Turino, 2000) და ფინეთის შემთხვევაში – ტინა რამნარინეს (Ramnarine, 2003) მიერ. ეთნიკურობის ცნებას, რომელიც განიხილეს და მისი სირთულეებიც გაანალიზეს სტოუკსმა (Stokes, 1994: 6) და ტურინომ (Turino, 2008: 221-22), როგორც ჩანს, აქვს იმის ფუნქცია, რომ ადამიანთა ჯგუფს ენის, ადათ-წესების, ხელოვნების საზღვრების აღმართვის ნება დართოს, თუმცა ეთნიკური ჯგუფის განსაზღვრა და იდენტიფიცირება უფრო რთულია, ვიდრე ერის. მუსიკის, როგორც ეთნიკურობის გამოხატვის ფუნქცია ეთნომუსიკოლოგიაში კვლევის უფრო ძველი თემაა, ვიდრე ნაციონალიზმი, რადგან მან თავისი როლის შესრულება დაიწყო იმ პერიოდში, როცა გაჩნდა ინტერესი კულტურული თვალსაზრისით ჰეტეროგენული საზოგადოებების, მაგალითად, თანამედროვე ქალაქების მნიშვნელობის მიმართ. მუსიკის, როგორც კლასის გამომხატველის ფუნქციის კრიტერიუმები შეიძლება იყოს ნოტების კითხვა ფურცლიდან და გარკვეული ტექნიკური დეტალების წვდომა მაღალი კლასებისათვის, ხოლო ეკონომიკურად დაბალი კლასებისათვის – პოპულარული ჟანრების პოლიტიკური მნიშვნელობის ცოდნა. ეს საკითხები განხილულია ეთნომუსიკოლოგების, მაგალითად ჩოპიაკის (Chopyak, 1987) და კაპუელის მიერ (Capwel, 1991), რომლებმაც სერიოზული ყურადღება დაუთმეს ბურდიეს ნაშრომს (Bourdieu, 1984).

მუსიკა გამოხატავს პიროვნულ ან ჯგუფურ იდენტობას, ის თავის როლს ასრულებს არათანასწორთა შორის ურთიერთობის დასამყარებლად, როგორც საშუალება, რომლითაც დომინანტური ჯგუფი გააძლიერებს თავის ჰეგემონიას ან დაჩაგრული მოსახლეობა დარტყმაზე დარტყმით უპასუხებს. დასავლური კულტურის დომინირება ყველგან გამოიხატება, მაგალითად, ფუნქციონალური ჰარმონიის გარკვეული ვერსიის საერთაშორისო გავრცელებით. ამის საპირისპიროა კოლონიზებულ ხალხებში, მაგალითად, მკვიდრ ამერიკელებში გამოხატული ტენდენცია მუსიკა და ცეკვა გამოიყენონ საკუთარი იდენტობის დასაბუთების ძირითად საშუალებად. ეროვნული ჰიმნები, რომლებიც ეროვნულ და ეთნიკურ ცნებებს ემყარება და მიზნად სოციალური ინტეგრაცია აქვთ, 1985 წლის შემდეგ რამდენიმე ეთნომუსიკოლოგმა მაგალითად, კაპუელმა (Capwel, 1986), გაიმ (Guy, 2002) და დოთრიმ (Daughtry, 2003) შეისწავლეს საზოგადოების ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების კონტექსტში.

მოსაზრება, რომ ადამიანი მუსიკას ქმნის ან უსმენს იმის საჩვენებლად, თუ ვინ არის ის ეროვნულ, ეთნიკურ, კლასობრივ ან პირად კონტექსტში, დიდი ხანია არსებობს, თუმცა მხოლოდ სულ რაღაც ოცი წელია, რაც იდენტობა მუსიკის მთავარ ფუნქციად აღიარეს. მუსიკალური ცხოვრებაც ასე ტოტალურადაა შეცვლილი, როგორც *ბლექფუტებმა* მითხრეს? ნამდვილად ადვილია *ბლექფუტების* მუსიკალური აქტივობების ინტერპრეტირება, როგორც იდენტობის მრავალი სახის ძირითადი გამოხატვისა. შუა ზაფხულის მთავარი ტომთაშორისი შეკრების ცერემონია, ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა დღეები იმ სახის ღონისძიებაა, რომელიც ნამდვილად გაუგებარი იქნებოდა *ბლექფუტების* ისტორიის უფრო ადრეულ პერიოდებში და მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარშიც კი. ღონისძიება პოლისემურია და ღიად და ოსტატურად გამოხ-

ატავს: (1) *ბლექფუტების* ეროვნულ იდენტობას – ასე ამბობს წამყვანი და დროდადრო *ბლექფუტელიც* ამატებს რაღაცას; (2) მკვიდრი ამერიკელების ეთნიკურ იდენტობას (*ბლექფუტები* ეთნიკური ჯგუფია, მკვიდრი ამერიკელები კი ერი?) – ისევ წამყვანი გვეუბნება; ჩამოდის *დრამსი*[5], მომღერალთა ჯგუფები შეერთებული შტატების და კანადის მრავალი რეზერვაციიდან და მოცეკვავეები, ძირითადად, ტომთაშორის რეპერტუარს ასრულებენ; (3) შეერთებული შტატების ეროვნულ იდენტობას – დიდი მნიშვნელობა აქვს დროშების გამოტანას სამხედრო ვეტერანების მიერ; (4) ასაკობრივ იდენტობას – ტარდება საცეკვაო ტურნირი სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისათვის; და (5) პიროვნულ იდენტობას – კოსტიუმების წარმოუდგენელი მრავალფეროვნება. შეკრების ცერემონიალის დროს ქალაქში უამრავი „თეთრი“ მუსიკა ისმის; ქანთრი და როკი, შესაბამისად, ასაკოვანი და ახალგაზრდების ცეკვისას; „ინდიელთა“ როდეოზე[6] შეერთებული შტატების პატრიოტული სიმღერების ჩანაწერები იყიდება. მაგრამ ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა დღეების განმავლობაში, მიუხედავად იმისა, რომ „თეთრი“ კულტურის ყველა სახის აქსესუარი – დროშებიდან ხმის ჩამწერ სტუდიებამდე – უხვადაა წარმოდგენილი, მუსიკა, სამხედრო ყარაულის წარსადგენი მუსიკის ჩათვლით, მთლიანად „ინდიელებისაა“. მუსიკის კავშირი იდენტობასთან აქ ძალიან ძლიერია.

მუსიკალურ ცხოვრებაში სხვა მხრივაც, ასევე, *ბლექფუტების* ტრადიციები ბატონობს. მაღაზიებში, სადაც მკვიდრი ამერიკელები ვაჭრობენ, ნახავთ ფირებს და კომპაქტ-დისკებს *ბლექფუტელი* და სხვა მომღერლების ჩანაწერებით. ახალგაზრდები პიკაპებით დაჰქრიან აღმა-დაღმა, მათი მაგნიტოფონებიდან მკვიდრი ამერიკული სიმღერები იღვრება. თუმცა ზოგჯერ, ეს შეიძლება ქანთრი, როკი ან რეპი იყოს. იდენტობის უამრავი დონე არსებობს, თუმცა ყველა მათგანის ინტერპრეტირება შეიძლება, როგორც საშუალებისა, რომლითაც ინდივიდები გვიჩვენებენ, რომ *ბლექფუტები* არიან – როგორც უფრო დიდი ჩრდილო ამერიკული საზოგადოების, მთლიანად მკვიდრი ამერიკელების საზოგადოების, *ბლექფუტი ერის* წევრები არიან – და ასევე, გვიჩვენებენ, რომ არსებობს *ბლექფუტური* გზა იმისა, რომ იყო შენი ასაკობრივი ჯგუფის წევრი და გქონდეს საკუთარი იდენტობა. საუბრები ამყარებს ასეთ ინტერპრეტაციებს – 2002 წელს ადამიანები უფრო მეტს საუბრობდნენ თავიანთი „ბლექფუტელობის“ შესახებ, ვიდრე სხვა ჯგუფური კავშირების შესახებ. მუსიკალური ცხოვრება 2002 წელს ნამდვილად ბევრით განსხვავდება 1966 წლისგან, მაგრამ ასე ძალიან შეიცვალა მუსიკის ფუნქციებიც? 1967 წელს, *ფლეტჰედების* შესახებ საუბრისას, რომლებიც კონტინენტური წყალგამყოფის[7] მეორე მხარეს, *ბლექფუტების* მოპირდაპირედ ცხოვრობენ, ალან მერიემმა დაწერა: „მუსიკასა და ცეკვაში, განსაკუთრებით, დიდი ტომთაშორისი შეკრების ცერემონიის ტიპის შემთხვევაში, თუმცა, ასევე, ინდივიდუალური გამოხატვისას, ადამიანები კიდევ ერთხელ ადასტურებენ, რომ ისინი, ნამდვილად *ფლეტჰედები* არიან“ (Merriam, 1967a: 158).

[5] ამერიკული პოპ-ჯგუფი ნიუ იორკიდან (რედ.).

[6] აშშ-ს დასავლეთში კოვბოების ოსტატობის ჩვენება, მაგ. ჯირითში (რედ.).

[7] პირობითი ხაზი, რომლის დასავლეთით მდებარეობს წყნარი ოკეანის აუზი, აღმოსავლეთით – ატლანტისა და ჩრდილოეთ ყინულოვანი ოკეანეების აუზები (რედ.).

19

ჰერაკლიტეს მდინარე
ადამიანებზე, რომლებიც თავის მუსიკას ცვლიან

ისტორიისა და ცვლილების შესახებ

„ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა შეუძლებელია“. საშუალო სკოლაში არაერთხელ გაგვიგონია ძველი ბეძენი ფილოსოფოსის, ჰერაკლიტეს ეს დებულება უწყვეტობისა და ცვალებადობის შესახებ, თუმცა, უნდა ვაღიარო, რომ დიდი ხნის განმავლობაში, ეთნომუსიკოლოგები, თითქოს, უგულებელყოფდნენ მას თავის ნაშრომებში. 1950 წლამდე მეცნიერები ისე აღწერდნენ მუსიკალურ კულტურებს, როგორ მდგომარეობაშიც ისინი იმ მომენტში იყვნენ, ამას კი, ჩემი აზრით, ორი მიზეზი ჰქონდა. ერთი ის იყო, რომ მათ სჯეროდათ, რომ მცირე ხალხები და ადგილობრივი საზოგადოებები თავისი არსით სტაბილური იყვნენ და მხოლოდ მაშინ იცვლებოდნენ, როცა გარე ძალები აიძულებდნენ ამას. გარდა ამისა, მუსიკალური კულტურის, ასე ვთქვათ, მომენტალური ფოტოს შექმნა უფრო ადვილი იყო, ვიდრე განვითარების კვალის ძიება წარსულში, როცა წერილობითი დოკუმენტები არ არსებობდა. საუკუნის შუანლებიდან ანთროპოლოგიამ თანდათანობით უფრო სწორი პოზიცია დაიკავა, ნაშრომების სათაურებში გაჩნდა ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა „მემკვიდრეობითობა და ცვლილება“ (Merriam, 1959), რითაც აღიარა, რომ ყველაფერი იცვლებოდა (და ყოველთვის იცვლებოდა), მაგრამ რომ არსებობს მნიშვნელოვანი მემკვიდრეობითობა, რომელიც კულტურის წარსულსა და აწმყოს აერთიანებს. ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს ცვლილებით დაინტერესება. მიუხედავად ამისა, როცა განსხვავება ეთნომუსიკოლოგიასა და ისტორიულ მუსიკოლოგიას შორის შესამჩნევი გახდა, გილბერტ ჩეიზმა (Chase, 1958) ხაზი გაუსვა მთავარ განსხვავებას: ისტორიული მუსიკოლოგია „დიაქრონული“ იყო და იკვლევდა განვითარებას დროში, ხოლო ეთნომუსიკოლოგია – „სინქრონული“ და სწავლობდა მუსიკას ისე, როგორც ის არსებობდა უშუალოდ აწმყოში, მას შედარებებისთვის დროის კი არა, გეოფრაფიული საზღვრების გადალახვა სჭირდება. დაახლოებით, 2000 წლისთვის ინტერესის მიმართულება მკვეთრად შეიცვალა, რადგან გამოკვლევების სოლიდური ნაწილი ეძღვნებოდა საკითხებს, რომლებიც, რაღაცნაირად, დროის მიმდინარეობას ეხება.

დიაქრონულ-სინქრონული განსხვავებების შესახებ ჯერ კიდევ საუბრობენ, მაგრამ, მჯერა, რომ, რეტროსპექტულადაც კი, ამაზე მცდარი არაფერია. ჩვენ ყოველთვის გვაინტერესებდა საკითხები, რომლებიც ეხება მუსიკაზე დროის ზემოქმედებას. ეთნომუსიკოლოგები ნამდვილად ჩართული არიან ისტორიულ კვლევებში, რომლებიც ოდნავ, – ან იქნებ, ძალიანაც, – წააგავს მუსიკის ისტორიკოსების კვლევებს. მაგრამ

მათ, ასევე, აინტერესებთ მსჯელობა ისტორიის რეკონსტრუირებაზე, რათა აღმოაჩინონ მოვლენათა (მათ შორის, თვით მუსიკისაც) ფესვები, აღნუსხონ ცვლილებები, რომლებიც მათ დროში ან თუნდაც მოკლე პერიოდში ხდება და აღმოაჩინონ ის კანონზომიერებები და პროცესები, რომლებიც განსაზღვრავენ მუსიკის ცვლილების გზას. ასე რომ, თუკი ისტორიკოსები, ჩვეულებრივ, დაინტერესებული არიან იმით, თუ „რა მოხდა“, ეთნომუსიკოლოგებსაც აინტერესებთ ეს, თუმცა მათ, როგორც წესი, ნაკლები მასალა აქვთ სამუშაოდ და ისიც აინტერესებთ, თუ „რა ხდება“, რაც მოიცავს როგორც სინქრონულ, ასევე, დიაქრონულ პერსპექტივებს (რა თქმა უნდა, სულაც არ ვაკნინებ მუსიკის ისტორიკოსებს, გარდა იმისა, თუ „რა მოხდა“, მათ მრავალი სხვა რამეც აინტერესებთ). ისტორიულ მუსიკოლოგებს სურთ გაიგონ, თუ რა მოხდა რეალურად, მათი ინტერპრეტაციები კი პარალელებს ერთი და იმავე კულტურის ჩარჩოებში ავლებს; ეთნომუსიკოლოგებს, როცა მათ წინაშე წარსულის მოვლენები ან აწმყოს ცვლილებებია, უჩნდებათ სურვილი, ყოველივე ეს კულტურათა შორის შედარებების ასპექტით ან მოცემული კულტურის რამდენიმე სფეროს კონტექსტში განიხილონ, დაადგინონ კანონზომიერებები ან ნორმები და ჩამოაყალიბონ თეორიები იმის შესახებ, თუ „რა მოხდა“ ან რა შეიძლება მოხდეს ანდა რა „ხდება“ (როგორც წესი) გარკვეულ ვითარებებში. მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიკოსებს მთელ რიგ კონცეპტუალურ და მეთოდოლოგიურ საკითხებზე განსხვავებული პოზიციები აქვთ (Dahlhaus, 1977), ისინი, ძირითადად, კონკრეტულ მოვლენებსა და მათ ურთიერთმიმართებებს აღმოაჩენენ ხოლმე. ეთნომუსიკოლოგებისთვის ისტორიის მნიშვნელობა სულ ახლახანს სანიმუშოდ წარმოადგინეს *Cambridge History of World Music*-ში (Bohlman, 2013), სადაც ეთნომუსიკოლოგია, ისტორიული მუსიკოლოგია და ისტორიის ურთიერთგადაკვეთის მრავალი გზაა ნაჩვენები.

მაშ, ასე, ეს არის ჩემი ზოგადი ინტერპრეტაცია იმისა, თუ რა მოხდა ეთნომუსიკოლოგიაში. თუმცა არსებობს რამდენიმე თანმხლები საკითხი და მიდგომა, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს ჩვენი სფეროს ისტორიის შექმნას. ერთი მათგანი ნამდვილობის ცნებას ეხება. ჩემმა პატივცემულმა მასწავლებელმა გეორგ ჰერცოგმა აღიარა ცვლილებები, რომლებიც მოხდა მკვიდრ ამერიკულ მუსიკაში, მაგრამ განიხილა ისინი, როგორც არასასურველი, როგორც თავდასხმა აუთენტიკურ და, გარკვეული აზრით, წმინდა ტომობრივ ტრადიციებზე, რაც, შედეგად, არც იმის გარკვევას უწყობდა ხელს, თუ რატომ და როგორ მოხდა ეს ცვლილებები. ასევე, ხალხური სიმღერების შემგროვებლები, ისეთები, როგორებიც ბელა ბარტოკი და სესილ შარპი იყვნენ, აღიარებდნენ ურბანული თუ რელიგიური ზემოქმედებით გამოწვეულ ცვლილებებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათ შესწავლას თავს არიდებდნენ. თუმცა აუთენტიკურობის მკვლევრებსაც კი აინტერესებდათ იმის გარკვევა, თუ როგორ გახდნენ მათი კვლევის ობიექტები ისეთები, როგორებიც არიან, რა ფესვები შეიძლება ჰქონდეთ მათ და, საბოლოოდ, შეიძლება ისიც, თუ როგორ წარმოიშვა მუსიკა. ეს კი, რა თქმა უნდა, ისტორიაა. ცხადია, არსებობს ისეთი იშვიათი მეცნიერიც, რომელიც მუსიკალურ ან სოციო-კულტურულ პრობლემას ანალიზურად იკვლევს და სულაც არ ფიქრობს იმაზე, თუ როგორ იქცნენ კვლევის ობიექტები იმად, რაც არიან. ვფიქრობ, ისეთებიც კი არსებობენ, ვისაც სწამდა არადასავლური საზოგადოებების მუსიკალური კულტურების აბსოლუტური სტაბილურობა, რომელსაც მხოლოდ დროდადრო თუ შეარყევდა დაპყრობებითა და კოლონიზაციით გამოწვეული გამანადგურებელი და რადიკალური ცვლილებები. თუმცა ეს მიდგომა, ძირითადად, უარყოფილია.

უნდა ითქვას, რომ იმ ადამიანებს, ვინც თავს ეთნომუსიკოლოგს უწოდებენ, უშუალოდ ისტორიული კვლევის ტრადიციაც აქვთ, განსაკუთრებით, ეს ეხება აზიური მუსიკის შესანიშნავ ტრადიციებს და საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე მათ წერილობით დოკუმენტებსა და სანოტო ჩანაწერებს (Harich-Shneider, 1973; Malm, 1959; Provine, 1988; Rowell, 1992; Lucas, 2012; Widdess, 1992). ზოგადი ისტორიის სფეროში არსებული

ტენდენციების შესაბამისად და ზეპირი გადმოცემებისა და დოკუმენტების კომბინირებით, ეს სტანდარტული ტრადიციული მიდგომა ისტორიისადმი, ასევე, მთავარ ფაქტორად იქცა აფრიკული მუსიკის (Wochsmann, 1971a; Erlmann, 1991) და მკვიდრი ამერიკელების მუსიკის (Levine, 2002; Browner, 2009) კვლევისას, ისევე, როგორც ფილიპ ბოლმანის ისტორიულ კვლევებში (Bolhman, 2008: 2011). ამგვარი, თავისთავად შესანიშნავი და არაჩვეულებრივი, ნაშრომების ჩართვა კონკრეტულად ეთნომუსიკოლოგიის სფეროში ზოგჯერ ეჭვს იწვევდა სოციოლოგიურად ორიენტირებულ ეთნომუსიკოლოგებში, ისევე, როგორც მუსიკის ისტორიკოსებში, რომლებიც თავად, შეიძლება იყვნენ, ვთქვათ, იაპონელი, ჩინელი ან ინდოელი. მათ აინტერესებთ, ვისი საქმე უნდა იყოს მათი მუსიკის კვლევა – ეთნომუსიკოლოგებისა თუ მუსიკოლოგების და ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ეს მუსიკა საინტერესოა მხოლოდ კულტურათაშორისი შედარებისა და ცვლილების თეორიების განვითარებისათვის და არა თავისთავად? ჩემი აზრით, იმისათვის, რომ საკუთრივ ეთნომუსიკოლოგიურად ჩაითვალოს, ისტორიული კვლევები რაღაცნაირად დაკავშირებული უნდა იყოს ეთნომუსიკოლოგიური განსაზღვრების ცენტრალურ თეზისებთან – ურთიერთობა კულტურის სხვა სფეროებთან და მუსიკის, როგორც მრავალი მუსიკის სამყაროს გაგება. მაშ, ვივარაუდებ, რომ ჰარიქ-შნაიდერის (Harich-Shneider, 1973) წიგნი ნამდვილ მუსიკის ისტორიად უნდა ჩაითვალოს (ავტორი, ალბათ, დამეთანხმებოდა) და იმავეს ვიტყვი აიიანგარის (Ayyangar, 1972), ინდოელი სწავლულის წიგნის შესახებაც, რომელიც სამხრეთ ინდური მუსიკის ისტორიას ეძღვნება. მეორე მხრივ, ბონი უეიდის წიგნში მუსიკის შესახებ მოგოლთა[1] ხელოვნებაში (Wade, 1998), მუსიკა, ხელოვნება და კულტურა ურთიერთდაკავშირებულია და, ამდენად, ის არის ნიმუში კვლევისა, რომელიც ნამდვილად ექცევა ეთნომუსიკოლოგიის ჩარჩოებში. მაგრამ ეს შეფასებები რთული გასაკეთებელია და, საბოლოოდ, ალბათ, არც ღირს ამის გაკეთება, თუკი თავს ვარიდებთ იმ თვალსაზრისის გამოთქმას, რომ ნებისმიერი რამ, რაც ითქმის დასავლური კანონების მიღმა არსებული მუსიკის შესახებ, ipso facto[2] არის ეთნომუსიკოლოგია.

ძირითადად, ისტორიისადმი ეთნომუსიკოლოგების ტრადიციული მიდგომები ყურადღებას უფრო მეტად ცვლილების პროცესებზე ამახვილებენ, ვიდრე ცვლილების შინაარსზე. თუმცა თუ ეთნომუსიკოლოგები ამტკიცებენ, რომ მათი განსაკუთრებული ინტერესის საგანი პროცესია, ასევე, სწორია ისიც, რომ ყოველთვის არსებობდნენ დასავლური მუსიკის ისტორიკოსები, რომლებიც, ასევე, პროცესის მიმართ იჩენდნენ და ახლაც იჩენენ დიდ ინტერესს. ისტორიის ძველი შეხედულებები და ცვლილების ინტერპრეტირების განსხვავებული გზები, ასევე, მნიშვნელოვანი საკითხებია ისტორიული მუსიკოლოგიის ლიტერატურაში (Dahlhaus, 1977; Tomlinson, 1993). დაახლოებით 1985 წლიდან საკმაოდ ბევრი ნაშრომი, ე.წ. ახალ მუსიკოლოგიურ მოძრაობაში, თეორიული ინტერპრეტაციების ჩამოყალიბებას ეძღვნება (Solie, 1993; Bergeron & Bohlman, 1992). ასევე, არსებობს ძირითადი კომპენდიუმები[3], რომლებშიც ისტორიისადმი მიდგომების კომბინირების მცდელობებია მოცემული. მათში შედიოდა დიდი პროექტი სათაურით *Music in Human Life*[4], რომელსაც 1980-იანებში სათავეში ბარი ს. ბრუკი ედგა და რომელიც, რეალურად, არც განხორციელებულა და *Garland Encyclopedia of World Music* (1997-2002), რომელშიც შესულია როგორც „შინაური“, ასევე, „გარეშე“ დამკვირვებლის პოზიციებიდან შესრულებული ისტორიული და ეთნოგრაფიული ესეები. აშკარად ისტორიული ტიპის საქმიანობით დაკავებული ეთნომუსიკოლოგების რა-

[1] დიდ მოგოლთა იმპერია არსებობდა (მე-16-18 სს.) ინდოეთის სუბკონტინენტზე (რედ.).

[2] Ipso facto – ამ ფაქტის ძალით; ამის გამო (ლათ.).

[3] მოკლე სახელმძღვანელო; კონსპექტი (რედ.).

[4] *მუსიკა ადამიანურ ცხოვრებაში* (რედ.).

ოდენობა იმდენად გაიზარდა, რომ ტერმინმა „ისტორიული ეთნომუსიკოლოგია“ ფეხი მოიკიდა კონფერენციების პროგრამებსა და პუბლიკაციებში.

დისციპლინარულ იარლიყებს ყურადღებას თუ არ მივაქცევთ, ჩემი აზრით, ადამიანური მუსიკის მოძრაობის მიმართულების გასაგებად მეცნიერები ერთობლივ საქმიანობაში უნდა ჩაერთონ. თანამშრომლობის საკმაოდ ბევრი მაგალითი არსებობს, თუმცა ორი სფერო ჯერ კიდევ განცალკევებულია არაზუსტი სტერეოტიპების წყალობით (უმუსიკო ანთროპოლოგია ეთნოსებისათვის, მუსიკის კანონებისადმი გაუაზრებელი ერთგულება ისტორიკოსებისათვის). ნება მიბოძეთ, საილუსტრაციოდ თვალი გადავავლო მუსიკის მდგომარეობისადმი მიძღვნილი ესეების კლასიკურ კრებულს ბრუკის, დოუნესისა და ვან სოლკემას რედაქტორობით (Brook, Downes & Solkema, 1972), რომელიც შრომის de facto დანაწილებას ნათელყოფს. ბლუმის, ლესურის, ლოვინსკის და ლენდონის, ისტორიკოსთა ამ გამორჩეული ჯგუფის ესეებში ყურადღება გამახვილებულია კონკრეტული რეპერტუარების განსაკუთრებულ პრობლემებსა და წყაროების ტიპებზე. ნკეტიას, ჰუდის, ჩეისის და ჰარისონის (ამ შემთხვევაში ყველა მათგანი ღიად უჭერს მხარს ეთნომუსიკოლოგიურ თვალსაზრისს) ესეები ეხება მოვლენების სტრუქტურისა და მნიშვნელობის განზოგადების საკითხს. მიუხედავად ამისა, განსხვავება მკვეთრად ერთმნიშვნელოვანი არ არის. ესეში, რომელიც მუსიკოლოგიას განსაკუთრებით ფართოდ განიხილავს, ვინსენტ დაკლესი (Duckles, 39) ჩამოთვლის შვიდ წარმომშობ ძალას, რომლებმაც მე-18 და მე-19 საუკუნეებში, ამა თუ იმ გზით, მუსიკის ისტორიის შესწავლამდე მიგვიყვანა. ტრადიციულად ისტორიული სტიმულის მიმცემი ძალების, მაგალითად ჰიმნის რეფორმისა და კოლექციონერების, ბიბლიოთეკარებისა და ბიბლიოგრაფების, როგორც მფარველების, როლის გვერდით, ის ჩამოთვლის იმ ძალებსაც, რომლებიც ეთნომუსიკოლოგიისკენ მიგვითითებენ, მაგალითად, „მსოფლიო მუსიკისა“ და „ეროვნული სიმღერის“ აღმოჩენას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იმავე მე-19 საუკუნის ფესვებიდან ამოზრდილი მე-20 საუკუნის მკვლევართა ორი ჯგუფი, უბრალოდ, დროის განსხვავებულ მომენტებში „შევიდა მდინარეში“. დაახლოებით ოცდაათი წლის შემდეგ კრებულში *Rethinking Music*[5] (Cook & Everist, 1999), რამდენიმე ავტორმა, უფრო ახალი თეორიული მოდელებისა და ტერმინოლოგიის საფუძველზე განიხილა მსგავსი თემები და, ასევე, უჩვენა, რომ მუსიკოლოგიის ყველა ტიპი ჯერ ისევ „ჰარმონიულად მუშაობს“. პოპულარული მუსიკით, როგორიცაა მუსიკა კინოფილმებისათვის და მუსიკალური თეატრით დაინტერესების ტენდენცია მუსიკის ისტორიკოსებს კიდევ ერთხელ აახლოებს ეთნომუსიკოლოგიის საზრუნავთან, ისევე, როგორც ამას აკეთებს ამ უკანასკნელი ჯგუფის დაინტერესება დასავლური ურბანული პოპულარული მუსიკით და დასავლური კლასიკური მუსიკითაც კი.

ცვლილებებისადმი ეთნომუსიკოლოგისა და ტიპური მუსიკის ისტორიკოსის მიდგომას შორის განსხვავებები, მნიშვნელოვანწილად, სოციალურ მეცნიერებებთან ეთნომუსიკოლოგების კავშირის შედეგია. თეორიული აზროვნება ისტორიისა და ცვლილების შესახებ ეთნომუსიკოლოგიაში ყველაზე ხშირად იმ ავტორებთან გვხვდება, რომლებიც ყველაზე უკეთ იცნობენ ანთროპოლოგიურ აზროვნებას. ისეთი ავტორების ადრეულმა ნაშრომებმა, როგორებიცაა ზაქსი და ჰორნბოსტელი, ანთროპოლოგიის გერმანული დიფუზიონისტური სკოლის (Schneider, 1976) სერიოზული გავლენა განიცადეს, ხოლო შემდგომი პერიოდის, ამ სკოლისადმი კრიტიკულად განწყობილი ავტორები, როგორებიცაა მერიამი (Merriam, 1964: 307-8) და ბლექინგი (Blacking, 1977c) კვლავ და კვლავ აღნიშნავდნენ, რომ მუსიკალური ცვლილება ანთროპოლოგიური აზროვნების კონტექსტში უნდა შევისწავლოთ.

უფრო ფართოდ, მეცნიერებაში ისტორია და ანთროპოლოგია ერთმანეთს 1980 წლიდან დაუკავშირდა, ხოლო ეს კავშირი კლიფორდ გერცმა განიხილა (Geertz, 2000:

[5] *მუსიკის გადააზრება* (რედ.).

118–23). ამ ინიციატივის შესაბამისად, ეთნომუსიკოლოგიამ და ისტორიულმა მუსიკოლოგიამ უნდა აღიარონ, რომ ისინი ძირითად პათოსს იზიარებენ. ორივე შემთხვევაში, ყურადღება გამახვილებულია ურთიერთდაკავშირებული ერთეულებისა და მასალის მთლიანი სისტემის შეცვლაზე – ერთ შემთხვევაში, იმის შეცვლაზე, რასაც „კულტურა“ ჰქვია და ტაილორის „კომპლექსური მთელის“ შთამომავალია, ხოლო მეორე შემთხვევაში – „მუსიკალური სტილის“, რომელიც აღნიშნავს მუსიკალურ სისტემას და გამოიყენება, როგორც ცნება, რომელიც სიმბოლოა ყველაფრის, რაც მუსიკაში ან მუსიკალურ კულტურაში შედის.

თუმცა შეცდომა იქნება, თუ ცვლილების გააზრებისას ისტორიასა და ანთროპოლოგიას შორის განსხვავებებზე ყურადღებას არ გავამახვილებთ. მთელი თავისი ისტორიის განმავლობაში, კულტურული ანთროპოლოგია კულტურას განიხილავდა, როგორც ერთეულს, რომელიც შეიძლება ჰოლისტურად განვიხილოთ, გვერდი ავუაროთ განსხვავებებს მის სფეროებს შორის და რაც შეიძლება ნაკლებად შევწუხდეთ განსხვავებულობის, არასტანდარტულობის გამო. ასე, მაგალითად, კულტურის ცვლილების თეორიული განხილვისას ანთროპოლოგებმა, შეიძლება, ზოგჯერ მხედველობაში არ მიიღონ დეტალები – რომ ამ მოცემულ საზოგადოებაში რელიგია უფრო ნელა იცვლება, ვიდრე ტექნოლოგია, ან რომ კონკრეტულმა ინდივიდმა „თავის დროს გაუსწრო“, ან რომ განსხვავებული კულტურები თავიანთი ინდივიდუალური კომპონენტებით სავსებით განსხვავებულად იცვლება – რადგან მათ აინტერესებთ კულტურის მთლიანობა და ის მიგნებები, რომლებიც ამ ფართო ხედვიდან შეიძლება მოიპოვონ. მარდოკმა (Murdock, 1956) კულტურის ცვლილების განზოგადებისას ინოვაცია, სოციალური მიღება, შერჩევითი გამორიცხვა და ინტეგრაცია განიხილა, როგორც უნივერსალური თანმიმდევრობა. კანონზომიერებების შესახებ საუბრისას, მან, რა თქმა უნდა, იცოდა პროკრუსტეს სარეცელის შესახებ, რომლის შექმნაც მას აუცილებლად მოუწევდა, თუკი ამ თანმიმდევრობას კულტურის შიგნით ცვლილების ყველა შემთხვევის მიმართ გამოიყენებდა. ჯულიან სტიუარდი არ დაეთანხმა იმ აზრს, რომ ყველა საზოგადოება ერთსა და იმავე ცვლილებებს განიცდის (Steward, 1955: 14) და შემოიტანა „მრავალხაზოვანი ევოლუციის“ სისტემა, როგორც შედარებით კონტექსტში კულტურული ცვლილების ახსნის საშუალება. მიუხედავად ამისა, მან მაინც განიხილა მხოლოდ ფორმის, ფუნქციისა და თანმიმდევრობის ის შეზღუდული პარალელები, რომლებიც გამოდგება მხოლოდ კულტურების, როგორც მთელის მიმართ, როცა ადგილობრივი ვარიაცია უგულებელყოფილია. სალინსმა (Sahlins, 1960) „ზოგადი ევოლუცია“ – კულტურული ევოლუციის ტენდენცია, თანდათანობით წარმოშვას ორგანიზებისა და სირთულის უფრო მაღალი დონეები, – შეადარა „კონკრეტულ ევოლუციას“, თითოეული კულტურის ტიპის ტენდენციას, შეეგუოს თავის კონკრეტულ მთლიან გარემოს. ამ მაგალითების მრავალფეროვნება იმ გზებს ნათელყოფს, რომლებითაც ანთროპოლოგები ცდილობდნენ მიახლოებოდნენ კულტურის ცვლილებას, როგორც მთლიან პროცესს.

დასავლური მუსიკის ისტორიკოსები, ჩვეულებრივ, იკვლევენ კონკრეტულს, თუმცა შედეგები ხშირად უბიძგებს მკითხველს ისტორიული მუსიკალური სტილის უფრო ფართო განზოგადებებისკენ. ისტორიკოსებს კარგად ესმით ის ფაქტი, რომ ფორმის ტიპი, როგორიცაა სონატა ან ისეთი პრაქტიკა, როგორიცაა მოდულაცია ან თუნდაც მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების მანერა, შეიძლება, შეიცვალოს. თუმცა იგულისხმება, რომ ამ ტიპის ყველა აღმოჩენა ხელს უწყობს სტილის ცვლილების გაგებას, სტილში კი იგულისხმება მუსიკის შექმნისა და, შეიძლება, მისი შესრულების საზოგადოდ მიღებული მანერების ერთობლიობა. ზოგიერთ ყველაზე ანგარიშგასაწევ ნაშრომში, რომელშიც მუსიკალური ცვლილება ფართოდაა განხილული (Bukofzer, 1947. Meyer, 1967: 104-33; Szabolcsi, 1965), მუდმივად ხაზგასმულია აზრი მუსიკალური სისტემის შესახებ, რომელიც მოძრაობს და იცვლება თავისი ნაწილების ინდივიდუალური განსხვავებულობის მიუხედავად. მუსიკის ისტორიკოსები, როგორც წესი, მუსიკას

განსაზღვრავენ პრაქტიკის მიხედვით და არა, ვთქვათ, მუსიკალური შინაარსის ისეთი სპეციფიკური მონაკვეთების მიხედვით, როგორიცაა მელოდია. თუკი აღმოჩნდება, რომ ისეთი მელოდია, როგორიცაა "Dies Irae" ან ხალხური სიმღერა "Marlbrough s'en va-t-en guerre"[6] ფართოდ იყო გავრცელებული ერთ ათწლეულში და შემდეგ ათწლეულში აღარ სრულდებოდა, ეს, საუკეთესო შემთხვევაში, განხილვისათვის ნაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხი იქნება, მაგრამ თუ აღმოჩნდება, რომ ერთ საუკუნეში ნაწარმოებების უმრავლესობა მცირე ანსამბლებისათვის შეიქმნა, ხოლო მომდევნოში – დიდი ორკესტრებისათვის, ეს უფრო მნიშვნელოვანი იქნება. ასევე, ის ფაქტი, რომ ერთ საუკუნეში კომპოზიტორმა მრავალი ნაწარმოები შექმნა, ხოლო მომდევნოში – გაცილებით ნაკლები, არ არის განსჯის მთავარი თემა, თუმცა სირთულის ან მრავალფეროვნების ზრდა კი ნამდვილად იქნება განსახილველი საკითხი. ასე, რომ, მუსიკის ისტორიკოსისათვის „სტილის", როგორც მუსიკის არსისა და მთავარი სიმბოლოს ჰოლისტური ცნება (და, ამდენად, მუსიკალური ცვლილების, როგორც სტილის ცვლილების განსაზღვრება) ჩემთვის კულტურის, როგორც მთელის ცვლილებით ანთროპოლოგის დაინტერესების ანალოგია. გარკვეული აზრით, კულტურის ცნება (კონკრეტული გზა, რომლითაც საზოგადოებები საკუთარ საჭიროებებზე ზრუნავენ), ანალოგიურია მუსიკალური სტილის ცნებისა (კონკრეტული გზა, რომლითაც საზოგადოებები საკუთარ მუსიკალურ პრობლემებს წყვეტენ).

ცვლილების სახეები და ხარისხები

სხვადასხვა დისციპლინის განვითარების პერსპექტივები განსხვავებულია. მაგრამ, რეალურად, რა სახის ისტორიასა და ცვლილებას აკვირდებიან და სწავლობენ ეთნომუსიკოლოგები? ნება მიბოძეთ, სამი დონე შემოგთავაზოთ: (1) აწმყოსა და უახლოესი წარსულის გამოყენება შორეული, შეიძლება ძალიან შორეული წარსულის თაობაზე დასკვნების (ხშირად გონებაჭვრეტითის) გამოსატანად. (2) დაკვირვება უახლოეს წარსულზე და მისი, როგორც პროცესის, ინტერპრეტირება და, ასევე, პარალელების ძიება სხვადასხვა თანამედროვე კულტურაში. (3) მონაცემების შეგროვება და დაკვირვებით მიღებული ცვლილების განმარტება.

ნება მიბოძეთ, მოკლედ შემოგთავაზოთ თითოეული შემთხვევის მაგალითი. (1) შორეული წარსულის შესახებ დასკვნების გამოტანა შეიძლება გულისხმობდეს მკვიდრ ამერიკულ კულტურებში სიმღერის ტიპის გეოგრაფიული გავრცელების გარკვევას, იმის დადგენას, თუ როდის ჩაწერეს ისინი პირველად და ამ გავრცელებამ რა შეიძლება გვითხრას მისი წარმოშობის შესახებ; ანდა: რა შეიძლება გაგვაგებინოს უნგრული სიმღერების დეტალურმა ანალიზმა რეპერტუარში განსხვავებული ფორმების გაჩენის თანმიმდევრობასთან დაკავშირებით. (2) უახლოესი წარსულის დაკვირვებასა და ინტერპრეტირებაში შეიძლება შედიოდეს იმ გზების დადგენა, რომლებითაც ევროპულმა მუსიკალურმა ინსტრუმენტებმა შეაღწიეს ინდოეთის და ირანის კლასიკურ მუსიკაში 1850 წლის შემდგომ პერიოდში და იმის გარკვევა, თუ რამდენად განსხვავებულად მიიღეს ამ კულტურებმა ისინი და, ასევე, იმისიც, თუ რატომ მოხდა ასე; ან: დაახლოებით როგორ განვითარდა საგუნდო ჯგუფები სამხრეთ აფრიკაში (Erlman, 1996, 1999) 1900-იანი წლების ჩანაწერების საფუძველზე (3) აწმყოში მიმდინარე ცვლილების დაკვირვება შეიძლება მოიცავდეს რომელიმე ფოლკლორული ფესტივალის დოკუმენტირებას რამდენიმე წლის განმავლობაში ანდა, შეიძლება, განმეორებით გადამოწმებას მემკვიდრეობითობისა და ცვლილების შესაფასებლად. ეს მაგალითები შემთხვევითაა შერჩეული, მაგრამ ისინი გვიჩვენებენ მუსიკალური ცვლილებისადმი მიდგომების მრავალგვაროვნებასა და ინტერესს მის მიმართ.

ამ ინტერესის კატეგორიებად დანაწილების სხვა გზებიც არსებობს. ესენია: მუსი-

[6] *მალბრუკი ომში წავიდა* – პოპულარული სახუმარო ფრანგული ჯარისკაცული სიმღერა (რედ.).

კალური სტილის, ინსტრუმენტების, მუსიკის მიზნების სხვადასხვა ხარისხის ცვლილებები; სტილის ან შინაარსის ცვლილება ანუ, მაგალითად, მუსიკის შეცვლა მონოფონურიდან ჰარმონიზებულამდე (სტილი) – ერთი ცალკეული სიმღერის ფორმის AABA-დან BABA-მდე ცვლილების საპირისპიროდ; ტიპური მონაწილეობითიდან პრეზენტაციულამდე; მრავალი მიმართებით, მაგალითად, ინტონაციის შეცვლა არასტანდარტიზებულიდან სტანდარტიზებულამდე. ამ ყველაფერს ბოლო არ უჩანს. საქმე ისაა, რომ მუსიკალური ცვლილება, თუ მას ფართოდ შევხედავთ, უაღრესად რთული ფენომენია. ამ რთულ სურათში მცირეოდენი წესრიგის შესატანად, მოდით, განვიხილოთ ცვლილების რამდენიმე ტიპი ან, იქნებ, დონე, რომელთაგან თითოეული გულისხმობს, რომ მუსიკალური კულტურის რომელიმე ელემენტი უცვლელი რჩება და შესაძლებელია მის მიმართ სხვა ელემენტების ცვლილების გაზომვა (Blacking, 1977c; Bose, 1966; Zachs, 1962; მუსიკალური ცვლილების კლასიფიკაციისადმი უფრო ძველი მიდგომების მაგალითებისათვის, იხილეთ, Marriam & Wochsmann, 1971a).

ნება მიბოძეთ ოთხი ტიპი შემოგთავაზოთ.

პირველი ტიპი: ცვლილების ყველაზე უკიდურესი სახის შემთხვევაში, მოსახლეობა, რომელიც იზიარებს და ინარჩუნებს ერთ მუსიკალურ სისტემას, უარს ამბობს მასზე სხვა სისტემის სასარგებლოდ. ამ შემთხვევის მაგალითები ვერ მოვიძიე, რადგან იმ საზოგადოებებმაც კი, რომლებიც მუსიკის ტრადიციული ფორმიდან მთლიანად გადავიდნენ დასავლურ ფორმაზე, თავისი წინა პრაქტიკის თუნდაც მცირე ნაწილი მაინც შეინარჩუნეს. ავსტრალიელი აბორიგენების გარკვეულმა ჯგუფებმა, ალბათ, ამ სახის მუსიკალური ცვლილების მსგავსი რაღაც გადაიტანეს – შეიძლება, იძულებული გახდნენ, ტომის ტერიტორიიდან ქალაქში გადასახლების გამო, უარი ეთქვათ უფრო ძველ ტრადიციაზე და შეგუებოდნენ მის ჩანაცვლებას მუსიკის სხვა, დასავლური სისტემით. ამ ეთნოსების შთამომავლებმა და მსგავსმა ჯგუფებმა, როგორებიცაა გარკვეული მკვიდრი ამერიკელი მოსახლეობა ჩრდილო ამერიკაში და დასავლეთ სლავური უმცირესობები აღმოსავლეთ გერმანიაში, სცადეს, და წარმატებულადაც, თავიანთი უფრო ძველი ტრადიციების დაბრუნება და აღდგენა, რომლებიც, როგორც აღმოჩნდა, არ იყო საბოლოოდ ამოძირკვული. თუმცა „ცვლილების“ ამ ყველაზე რადიკალურ ფორმაში, თეორიულად, გვაქვს ცვლილება, მაგრამ არ გვაქვს მემკვიდრეობითობა. სწორედ ეს არის, რაც ბლექინგს (Blacking, 1977c) შეეძლო განეხილა ნამდვილ მუსიკალურ ცვლილებად – ეთნოსს უბრალოდ ცვლილება კი არ შეაქვს იმ მუსიკაში, რომელიც აქვს, არამედ მას განსხვავებული მუსიკით ანაცვლებს.

მეორე ტიპი: უფრო ადვილია რადიკალური ცვლილების ილუსტრირება ისეთ მუსიკალურ სისტემაში, რომლის ახალი ფორმა რაღაცნაირად ჯერ კიდევ შეიძლება დავიყვანოთ ძველზე. მხოლოდ მუდმივი მოსახლეობა კი არ არსებობს, არამედ, ასევე, მუსიკის, სულ მცირე, რამდენიმე სტაბილური ელემენტიც, რომლებიც უზრუნველყოფენ მემკვიდრეობითობას. ევროპაში ცვლილება შტრაუსისა და მალერის, ძირითადად, ტონალური მუსიკიდან – ტონალურად სავსებით განსხვავებულ შონბერგისა და ვებერნის მუსიკაზე, შეიძლება, მაგალითად გამოგვადგეს. უამრავი ელემენტია, რომლებიც მემკვიდრეობითობით ხასიათდება – ორკესტრი, ქრომატიული ტემპერირებული ბგერათრიგი და სხვ. – მაგრამ განსხვავება ძველსა და ახალს შორის დასავლური მუსიკალური საზოგადოების დილეტანტი წევრების მიერაც კი ადვილად აღიქმება. პარალელურ მაგალითებად სხვა კულტურებიდან შეიძლება დავასახელოთ ტრადიციული დასავლეთ აფრიკული მუსიკის შეცვლა ესპანური გავლენის მქონე კარიბული მუსიკით ახალი სამყაროს შავკანიან მოსახლეობაში, ანდა მე-19 საუკუნეში ტრადიციული დიდი აუზის (Great Basin) სტილების პრერიების სტილით ჩანაცვლება *შოშონებში.*

ზოგიერთი უახლესი კვლევა, თანამედროვე სოციალური და პოლიტიკური საკითხების განხილვისას, ადასტურებს ამ სახის ცვლილებას: მაგალითად, ბრინერის (Brinner, 2009) მიერ ისრაელ-პალესტინის მუსიკალური კონტაქტების შესწავლა, მენდონკას

(Mendonca, 2011) ნაშრომი გამელანების შესახებ ინდონეზიის ფარგლებს გარეთ, ოლსენის (Olsen, 2004) შრომა იაპონური მუსიკის შესახებ სამხრეთ ამერიკაში, რიისის (Rees, 2002) გამოკვლევა ჩინური უმცირესობის შესახებ, ვაიდმანის (Weidman, 2006) ნაშრომი კარნატული სიმღერის შესახებ. დევიდ მაკდონალდმა (Mcdonald, 2013) მოგვითხრო პალესტინური სიმღერის, კონკრეტულად კი. საპროტესტო სიმღერის ისტორიული ამბავი ოტომანების, ბრიტანეთისა და ისრაელის მმართველობაში და გვიჩვენა, თუ როგორ განიცდის მუსიკა ზემოქმედებას და, ასევე, როგორ ახდენს გავლენას ამ რეგიონის ხალხებზე. ანა შულცი (Schulz, 2013) გამოკვლევაში, რომელიც, გარკვეულწილად, მაკდონალდის ნაშრომის მსგავსია, სწავლობს ჰინდუს რელიგიური ჟანრის *კირტანის*[7] ისტორიას რეგიონულ, ბრიტანულ-ინდურ, ინდური ნაციონალიზმისა და, განსაკუთრებით, ჰინდუს პერიოდებთან მიმართებაში.

მესამე ტიპი: მიუხედავად იმისა, რომ მემკვიდრეობითობისა და ცვლილების დაპირისპირება ჯერ ისევ ძალაშია, ნათელია, რომ ნებისმიერი მუსიკალური სისტემა, სავარაუდოდ, მოიცავს ან მოითხოვს გარკვეული რაოდენობის ცვლილებას, როგორც მისი ძირითადი ბუნების ნაწილს – საზოგადოებების უმრავლესობა თავისი ხელოვანებისგან მინიმალურ, ზოგიერთი კი მნიშვნელოვან სიახლეს მოელის. თანამედროვე დასავლურ ურბანულ საზოგადოებაში კომპოზიტორებს აფასებენ, თუ ისინი საგრძნობლად დაშორდებიან ნორმას, თუმცა ისე, რომ დარჩებიან მუსიკალური სისტემის გარკვეულ, ხშირად საკმაოდ თავისუფალ საზღვრებში, ან სცილდებიან ამ საზღვრებს მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში. რაღაც ახლის გაკეთება თავისთავად კარგია, მაგრამ დასავლურ აკადემიურ მუსიკალურ კულტურაში იმის გაკეთება, თუნდაც კარგად, რაც მანამდეც კეთდებოდა, ცუდია. იმ საზოგადოებებშიც კი, რომლებშიც ინოვაციებს მაინცდამაინც არ მიესალმებიან, გარკვეული რაოდენობის ცვლილება მაინც საჭიროა. ევროპული ხალხური ტრადიციებისათვის ბუნებრივია იმის მოლოდინი, რომ მომღერალი, თავისი სიცოცხლის განმავლობაში, ცვლილებებს შეიტანს ხალხური სიმღერის შესრულებაში. აბსოლუტურად სტატიკური მუსიკალური კულტურა, რეალურად, წარმოუდგენელია, ასე რომ, სავსებით დასაშვებად მიმაჩნია, რომ ყოველ მუსიკალურ სისტემას, გარკვეულწილად, შინაგანად ახასიათებს მუდმივი ცვლილება, როგორც მისი ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი, რომელიც აუცილებელია მხოლოდ იმისათვის, რომ სისტემის მთლიანობა შენარჩუნდეს და არ დაემსგავსოს ხელოვნურად შენარჩუნებულ სამუზეუმო ექსპონატს (Meyer, 1967: 134–232). ცვლილება უფროა ნორმა, ვიდრე მემკვიდრეობითობა. ბლექინგი ეთანხმება ამას, თუმცა ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ დროდადრო გვხვდება „უცვლელობა და მუსიკის საგულდაგულოდ გავარჯიშებული პასაჟების გამეორება“, რაც „მუსიკის ტიპურად ადამიანური ნიშანია“ (Blacking. 1977c: 7).

მეოთხე ტიპი: მუსიკალურ არტეფაქტებში – სიმღერებში ან სიმღერის სხვადასხვა სახეობაში, ჯგუფებში, რეპერტუარში დაშვებული გარკვეული ინდივიდუალური ვარირება, შეიძლება, ცვლილებად არც კი აღვიქვათ. ხალხური სიმღერა მომღერალმა განსხვავებულ შემთხვევებში განსხვავებულად შეიძლება იმღეროს, თითოეული შესრულება წარმოგვიდგენს ცვლილებას წინასთან შედარებით, თუმცა არტეფაქტი მუსიკალური აზროვნების უცვლელ ერთეულად რჩება. ეს საზოგადოებამ შეიძლება მიიღოს, როგორც თავისი მუსიკალური სისტემის ნაწილი ან შეიძლება განიხილოს, როგორც დასაშვები შეცდომა.

შევაჯამოთ: ჩვენ აღვნიშნეთ ერთი მუსიკალური სისტემის ჩანაცვლება მეორით; სისტემის რადიკალური ცვლილება; თანდათანობითი ნორმალური ცვლილება; და დასაშვები ვარიაცია. ყველა საზოგადოებაში შეიძლება განხორციელდეს ცვლილების ოთხივე ტიპი, თუმცა, როგორც ჩანს, სხვადასხვა ხარისხით. ჩვენ გამოვარჩიეთ რეპერტუარის, სტილის, ინდივიდუალური ნაშრომის ან ნაწარმოების ცვლილება, რომ არაფერი

[7] ლოცვისა და საგალობლების შესრულების ფორმა ინდოეთში (რედ.).

ვთქვათ მუსიკალური კულტურის უამრავ კომპონენტზე ბგერის სამყაროს გარეთ. ბლექინგი (Blacking, 1977c), სხვათა შორის, მსგავს სქემას წარმოგვიდგენს, მაგრამ საკუთრივ მუსიკალურ ცვლილებად მხოლოდ იმას მიიჩნევს, რასაც მე „რადიკალური ცვლილება“ ვუწოდე. მაგრამ რადიკალური ცვლილება იშვიათია, ხოლო ცვლილება, რომელიც სისტემის შიგნით გვხვდება, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევისათვის ნორმაა. მუსიკალური სისტემა თავისთავად, როგორც წესი, მოიცავს ცვლილებას, მაგრამ მოსახლეობა იშვიათად თუ ცვლის მთლიანად ერთ მუსიკას მეორით.

გვიჩნდება ცდუნება, ვიკითხოთ: საერთოდ, რატომ იცვლება მუსიკა? მაგრამ, თუ ცვლილება კულტურისა და მუსიკის ნორმაა, მაშინ საპირისპირო შეკითხვა უნდა დავსვათ: ყველა ნახსენები შესაძლებლობის გათვალისწინებით, არსებობენ თუ არა კულტურები ან სოციალური პირობები, რომლებშიც მუსიკა არ იცვლება ან რომლებშიც რადიკალური და თანდათანობითი ცვლილებაც კი დიდწილად აკრძალულია? თუ პასუხს მსოფლიო მუსიკის შედარებითი განხილვის შედეგად გავცემთ, იძულებული გავხდებით უგულებელვყოთ ცალკეული კულტურების შინაური დამკვირებლები, რომლებსაც, შესაძლებელია, სავსებით განსხვავებული წარმოდგენები ჰქონდეთ იმის თაობაზე, თუ რამდენად შეიცვალა მათი მუსიკა. ეს მიდგომა ნამდვილად იმსახურებს დამოუკიდებელ განხილვას. მაგრამ როდესაც კითხვას ვსვამთ, როგორც (იმედია, ობიექტური) გარეშე დამკვირებლები, ჩვენ გვაინტერესებს, თუ რამ შეიძლება გამოიწვიოს ნორმიდან ასეთი გამონაკლისები. ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ამ საკითხზე მაინცდამაინც ბევრი მსჯელობა არ გვხვდება, თუმცა რამდენიმე შესაძლებლობა ჩანს: (1) მუსიკალური ცვლილება არ გვხვდება (გვხვდებოდა) ან არის (იყო) უკიდურესად ნელი იმ საზოგადოებებში, სადაც ტექნოლოგიები მინიმალურადაა წარმოდგენილი. გარკვეული ტექნოლოგია და, ალბათ, შრომის გარკვეული დანაწილება აუცილებელია ინსტრუმენტების დასამზადებლად, იმ სოციალური კონტექსტების დასამკვიდრებლად, რომლებიც ხელს უწყობს მუსიკალურ მოვლენებს. ფართოდ იყო აღიარებული და, ბევრ შემთხვევაში, ალბათ, სწორადაც, რომ ტექნოლოგიურად უმარტივესი ტომობრივი და ხალხური კულტურები მცირე მუსიკალურ ცვლილებას განიცდიან. (2) თუკი მუსიკალურ ცვლილებას განვიხილავთ, როგორც ადაპტაციურ სტრატეგიას შედარებით უცვლელი კულტურული კონტექსტის მიმართ, მუსიკალური ცვლილება შეიძლება იყოს ნელი იმ საზოგადოებებში, სადაც მუსიკალური სისტემა, წინა ცვლილებების წყალობით, მეტ-ნაკლებად სრულყოფილადაა ადაპტირებული სოციალურ სისტემასთან და, ამდენად, შემდგომი ადაპტირება აღარ ესაჭიროება. მაგალითები? სუბ-საჰარას მუსიკის მთლიანობა (ცხადია, არა ისეთი ერთგვაროვანი, როგორც ხშირად წარმოგვიდგენენ ხოლმე) მნიშვნელოვანი კულტურული განსხვავებების ფონზე შეიძლება ამ სახის მაგალითად გამოგვადგეს. (3) როგორც ჩანს, ცვლილების მასშტაბი მუსიკალურ სისტემებში ხან მცირდება, ხანაც იზრდება. ისტორიის ციკლურ ინტერპრეტაციას თუ გავიზიარებთ, შეიძლება აღმოვაჩინოთ, რომ მუსიკა, დროებით, სტაბილურ მდგომარეობაშია, ელის საკმაოდ კონვულსიურ ცვლილებებს, რომლებიც ციკლის განვითარებას უნდა მოჰყვეს. ევროპული მუსიკის ისტორია ასეთ 150 წლიან ციკლებადაა გაგებული. (4) მუსიკამ შეიძლება წინააღმდეგობა გაუწიოს ცვლილებას, თუ ის დაკავშირებულია, ძირითადად, ან მხოლოდ კულტურის კონკრეტულ სფეროსთან, რომელიც უფრო ნელა იცვლება, ვიდრე სხვა აქტივობების უმრავლესობა. რელიგია ყველაზე მკაფიო მაგალითია და რელიგიური მუსიკა მრავალ საზოგადოებაში უფრო ნელა იცვლება, ვიდრე საერო მუსიკა. ახლა, ძვირფასო მკითხველო, ეს მოსაზრებები და მაგალითები, გთხოვთ, უფრო რთული მონაცემებისა და მათი ინტერპრეტაციების მხოლოდ ჩანასახოვან საწყისებად ჩათვალოთ.

მაგრამ, მოდით, მეორე უკიდურესობაც ვნახოთ, რომელიც გვიჩვენებს მუსიკის ძალიან სწრაფი და დრამატული ცვლილების მაგალითებს. ამის თვალსაჩინო მაგალითია დასავლური კულტურის განვითარებული და პოპულარული მუსიკა, რომელიც

მე-20 საუკუნეში მრავალმხრივ შეიცვალა: (1) შეიცვალა თვითონ „მუსიკალური ენა“; ან შეიძლება, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, 1900 წლის შემდეგ დაემატა ახალი ენა, რომელსაც განსხვავებული ძირითადი ნიშან-თვისებები ჰქონდა, როგორიცაა ახალი ტიპის ჰარმონია, რომელიც ე.წ. ფუნქციური სისტემის პარალელურად ჩამოყალიბდა. (2) დამკვიდრდა ყველა სახის ახალი ტექნოლოგიები, დაწყებული გამაძლიერებლებითა და ელექტრონული მოწყობილობების საშუალებით მუსიკის შექმნით დამთავრებული; აგრეთვე, მუსიკის შექმნის, ჩაწერისა და გადაცემის ახალი საშუალებები; (3) მუსიკალურ სისტემაში დამკვიდრებული ჟღერადობის სხვადასხვა ტიპი: ელექტრონული პროდუქტები, თეთრი ხმაური, მიკროინტერვალები, ასევე, სამრეწველო ხმაური და ცხოველთა ხმები. (4) საგრძნობლად შეცვლილი სოციალური კონტექსტები, აუდიტორიები და მონაწილეთა ჯგუფები, განსაკუთრებით, ცოცხალი შესრულების ჩანაცვლება ჩანაწერით. მუსიკის ისტორიკოსებმა, დაწყებული ვიორადან (Wiora, 1965) ატალიმდე (Attali, 1985), მე-20 საუკუნეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს დასავლურ და მთლიანად მსოფლიო კულტურაში.

ექსკურსი სავარაუდო ისტორიაში

ნება მიბოძეთ, უფრო კონკრეტულად წარმოგიდგინოთ ცვლილების შემსწავლელი ეთნომუსიკოლოგიური მეთოდები, რომლებიც ზემოთ ვახსენე – ვარაუდები შორეული ისტორიის თაობაზე ახლად დოკუმენტირებული ისტორიის ინტერპრეტირება უახლეს მონაცემებზე დაყრდნობით და დაკვირვება ცვლილებაზე უშუალოდ აწმყოში – და გაგაფრთხილოთ, რომ ამას ბევრი ძალიან განსხვავებული ამბების მოყოლით აკეთებს.

მცდელობა იმისა, რომ დღევანდელი მუსიკის ანალიზისა და გამოკვლევის საფუძველზე გამოვიცნოთ, თუ რა მოხდა შორეულ წარსულში, ადრეული ეთნომუსიკოლოგიისთვის იყო დამახასიათებელი. ჰორნბოსტელმა (Hornbostel, 1904-5) მუსიკის საწყისების აღმოჩენა ამ სფეროს მთავარ პრობლემად მიიჩნია; გერმანელი დიფუზიონისტი ანთროპოლოგების „კულტურული წრის“ სკოლასთან დაკავშირებულ მუსიკის მკვლევრებს – ჰორნბოსტელს, მ. შნაიდერს, ზაქსს (მათ კვლავ შევხვდებით 23-ე თავში) – იმედი ჰქონდათ, რომ ისეთი ფენომენების გეოგრაფიული განაწილება, როგორებიცაა ინსტრუმენტები, სასიმღერო სტილები, ფორმები ნათელს მოჰფენდა ყველაზე ადრეულ მუსიკას. 1960 წლის შემდგომ პერიოდში ალან ლომაქსმა და შემდეგ ვიქტორ გრაუერმა მსოფლიოს უმარტივესი მუსიკის განსხვავებული ასპექტები, ისევე, როგორც ანთროპოლოგიური და არქეოლოგიური მონაცემები, გამოიყენეს იმაზე მსჯელობისთვის, თუ, ადამიანის წინაპრებთან ერთად, როგორ გავრცელდა მუსიკა აფრიკიდან სხვა რეგიონებში (Grauer, 2006, 2011).

სპეკულაცია იმაზე, რაც უფრო ახლო წარსულში მოხდა, ოდნავ უფრო საიმედოა. მხოლოდ ძალიან ცოტა რამ შეგვიძლია შევიტყოთ მკვიდრ და ეთნიკურ საზოგადოებებში წარსულში განხორციელებული ცვლილების შესახებ. მაგრამ, როგორც ნიმუში, მოდით, შევეცადოთ, მცირეოდენი რეკონსტრუირებისა და ვარაუდის დახმარებით, რამდენიმე დეტალის საფუძველზე გავარკვიოთ, თუ რა შეიძლება ვიცოდეთ ან, ყოველ შემთხვევაში, ვივარაუდოთ პრერიების ინდიელთა შესახებ დაახლოებით 1800 წლამდე და ამ პროცესში მხედველობაში მივიღოთ ის პირობები, რომლებიც თანამედროვე სამყაროსთვის დამახასიათებელი ზოგიერთი პირობის პარალელურია. ძნელია იმის გაგება, თუ როდის მოხდა ესა თუ ის მოვლენა პრერიების ინდიელთა ცხოვრებაში, მაგრამ ის მაინც ვიცით, რომ გარკვეული მოვლენები ნამდვილად მოხდა. დროის რომელიღაც მომენტში, ალბათ, 1000-დან 1500 წლამდე პერიოდში გარკვეული რაოდენობის ერებმა სხვადასხვა რეგიონიდან თავი მოიყარეს დასავლეთ პრერიებში. მათ განსხვავებულ წარმოშობას ადასტურებს ენების განსხვავებულობა. სხვადასხვა გზით ეს რეგიონი კულტურულად გაერთიანდა. განვითარდა მოგზაურობა, რაც ცხოვრების მომთაბარე წესთან იყო დაკავშირებული, რომელიც, ნაწილობრივ, ცხენის წყალობით

დამკვიდრდა (Ewers, 1958; Driver, 1961). შედარებით დრამატული ცვლილებები მოხდა და მიკროკოსმოსში ჩვენ გვაქვს მე-20 საუკუნის მსოფლიო კულტურისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ნიშან-თვისება: ტექნოლოგია, რომელიც მოულოდნელად გაუმჯობესდა ცხენის გამოჩენისა და თეთრკანიანებისაგან სხვა არაპირდაპირ მიღებული ცოდნისა და უნარების გათავისების წყალობით; ტომთაშორისი კავშირის გაძლიერება; ერთიანი რელიგიური სისტემა, რომელმაც გადაფარა უფრო ინდივიდუალური ტომობრივი ტრადიციები; არა ეროვნული სახელმწიფოები, არამედ ერთიანი კულტურა, რომელმაც ტომობრივ ლოიალობამდე და ტომთაშორის ენამდე, შემდეგ *ლაკოტას*[8] და, საბოლოოდ, ინგლისური ენის ფართოდ გავრცელებამდე მიგვიყვანა.

დამადასტურებელი მონაცემები უკიდურესად მწირია, მაგრამ გვაქვს სუსტი მინიშნება, რომ სწრაფი მუსიკალური ცვლილება თან ახლდა ან უშუალოდ მოჰყვა ამ განვითარებას. ე.წ. პრერიების მუსიკალური სტილის გეოგრაფიული გავრცელება მიგვანიშნებს, რომ ის საკმაოდ ახალი წარმონაქმნია, ყოველ შემთხვევაში, „კლასიკური“ პრერიების კულტურაში, სადაც ამ სტილის უკიდურესი მახასიათებლები ჩამოყალიბდა. მისი გავრცელება, ასევე, მიგვანიშნებს ახლომდებარე რეგიონებში შეღწევაზე – აღმოსავლეთის ტყიან რეგიონში, პრერიების ტომებში და *სელიშის*[9] და დიდი აუზის (Great Basin) ზოგიერთ ტომში, როგორებიცაა *ფლეტჰედები* და *შოშონები*. მერიამმა განსაკუთრებით აღნიშნა *ფლეტჰედების* მუსიკის და კულტურის ხასიათი, რომელიც პრერიებისას წააგავს, მიუხედავად იმისა, რომ მისი საფუძველი *სელიშურია* (Merriam, 1967b: 155). სელიშის სანაპიროს ჰომოგენურ სტილისაგან განსხვავებით, *ფლეტჰედების* რეპერტუარში პრერიების მუსიკის შეტანა, როგორც ჩანს, ახლო წარსულის მოვლენაა, ისევე, როგორც პრერიების სტილის შეტანა მანამდე უფრო მარტივ და ჰომოგენურ დიდი აუზის რეპერტუარში.

და მაინც, სარწმუნოდ მეჩვენება, რომ სწრაფი ან, სულ მცირე, მნიშვნელოვანი ცვლილება მუსიკაში და მის გარშემო მიმდინარე სოციალურ მოვლენებში მოხდა ტექნოლოგიის, კომუნიკაციისა და ფართომასშტაბიანი სტანდარტიზაციის, ისევე, როგორც ცოდნისა და მრავალფეროვნების მიმართ შემწყნარებლობის განვითარებასთან ერთად, ან ამ პროცესების შედეგად. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამ უაღრესად განზოგადებული და სპეკულაციური მსჯელობის მიზანი სხვა არაფერია, თუ არა მკითხველისათვის იმ შესაძლებლობის შეთავაზება, რომ გარკვეული ტიპის კულტურულ ვითარებებს, როგორც ჩანს, თან ახლავს ფართომასშტაბიანი ცვლილება, ხოლო ზოგიერთ სხვა ვითარებებში ის, ფაქტობრივად, არ არსებობს.

ადაპტაცია, შენარჩუნება, გადარჩენა

მსოფლიო მუსიკის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი მოვლენა მე-20 საუკუნეში, ალბათ, მსოფლიოს ყველა სხვა კულტურის მიერ დასავლური მუსიკის გაცნობაა, თუმცა მის მნიშვნელობას შეიძლება მეტოქეობა ყველა სახის მუსიკალური ტექნოლოგიის განვითარებამ გაუწიოს. 1950-იანი წლების ბოლოდან ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის სულ უფრო მეტი წილი მოდიოდა იმის გარკვევაზე, თუ როგორ მოახდინა გავლენა დასავლურმა მუსიკამ და მუსიკალურმა პრაქტიკამ სხვა საზოგადოებებზე, რა გააკეთეს ამ საზოგადოებებმა საკუთარი ტრადიციების შესანარჩუნებლად და რატომ იყო სხვადასხვა კულტურის რეაქცია განსხვავებული.

მაშასადამე, ბევრი რამ მე-20 საუკუნის მუსიკალურ ცვლილებაში შეიძლება გავიგოთ, როგორც გადარჩენის სტრატეგია, რადგან საზოგადოებები საკუთარი ძველი ტრადიციების არსის გადასარჩენად მათ ასპექტებს ცვლიან. თითოეული კულტურის

[8] ინდიელთა ერთ-ერთი ტომი (რედ.).

[9] ინდიელთა ენობრივ-ეთნიკური ჯგუფი აშშ-ს ჩრდილო-დასავლეთში, რომელშიც სხვადასხვა, მათ შორის, *ბელა კულასა* და *ფლეტჰედების* ტომები შედის (რედ.).

რეაქცია განსხვავებული იყო, რასაც განაპირობებდა ძლიერი გავლენები გარეშე ძალების მხრიდან, მუსიკის ფუნქციები და ღირებულება საზოგადოებაში, მუსიკის თავსებადობა და მრავალი სხვა. ყველა ერთად ისინი ძველისა და ახლის უპირატესობების დაბალანსების საჭიროებას ემსახურება. შესადარებელ ნიმუშად, ნება მიბოძეთ, გამოვიყენო ისეთი აბსტრაქტული ცნება, როგორიცაა „მუსიკალური ენერგია“ (Nettl, 1978c; 1985: 20, 26). მე ვივარაუდე, რომ ყოველ კულტურაში მუსიკალური შემოქმედებისა და აქტივობისათვის ენერგიის გარკვეული მაქსიმუმია საჭირო; ასევე, შეიძლება გამოვიყენოთ სხვა ტერმინებიც, როგორებიცაა „ტევადობა“ და „ზღვარი“. „მუსიკალურ ენერგიაში“ ვგულისხმობ საზოგადოების მთლიან მუსიკალურ ძალისხმევას, რადგან ვვარაუდობ, რომ მსოფლიოს სხვა ხალხების ცხოვრებაში დასავლური მუსიკის შესვლის შემდეგ, ეს ხალხები იძულებული გახდნენ საკუთარი, უფრო ძველი ტრადიციების შენარჩუნების საშუალებების მოძიებაზე ნაკლები ენერგია დაეხარჯათ. ეს, ალბათ, ნიშნავდა იმ ადამიანების ან დროის, ისევე, როგორც ჟანრების, სტილების ან ინსტრუმენტების რაოდენობის შემცირებას, რომლებიც ამისათვის გამოიყენებოდა. იმ გზამ, რომლითაც საზოგადოება საკუთარ მუსიკალურ ენერგიას ანაწილებს უფრო ძველ და შემოტანილ პრაქტიკებსა და სტილებს შორის, შეიძლება განსაკუთრებული მუსიკალური შედეგები მოიტანოს.

მოვლენების მრავალფეროვნების საჩვენებლად აქ მოკლედაა გადმოცემული ის შემთხვევები, რომლებიც სხვადასხვა ადგილსა და საზოგადოებაში მოხდა. რეაქციის ის ტიპი, რომლის შესახებაც ყველაზე მეტს მოთქვამდნენ, არის მუსიკალური ტრადიციის სრული დაკარგვა, *მიტოვება*. როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს, სავარაუდოდ, ძალიან იშვიათად ხდება, თუკი საერთოდ ოდესმე მომხდარა ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. საეჭვოა, რომ არსებობს მოსახლეობა, რომელიც ბიოლოგიურად ცოცხალი დარჩა, მაგრამ მისი მუსიკალური გამოცდილება მთლიანად და უკვალოდ შეიცვალა დასავლურით; ნამდვილად იშვიათი შემთხვევაა. მართლაც, რეპერტუარის რაღაც სექტორები გაქრა და დასავლური მუსიკის შემოსვლამ (შეიძლება გვქონდეს შუა აღმოსავლეთის საფუძვლის მქონე მუსიკის პარალელური შემთხვევები) კვალი დაამჩნია მუსიკას, რეპერტუარებს და სტილებს. შეგვიძლია ვნახოთ, თუ როგორ მოახერხეს დომინანტური კულტურების მმართველმა ძალებმა, როგორებიცაა გარკვეული ევანგელისტი ქრისტიანი მისიონერები და ისლამისტური თალიბანი, მუსიკალური ტრადიციების განადგურება ოკეანიასა და ავღანეთში. მაგრამ, როგორც ჩანს, ძალიან ბევრ შემთხვევაში, მუსიკალური ტრადიციები, რომლებიც ძალის ასიმეტრიებს ემსხვერპლა, იშვიათად ქრება უკვალოდ. ისინი, ნაწილობრივ, ცოცხლობენ როგორც ნაშთი, ვთქვათ, ზოგიერთი ადამიანის მეხსიერებაში, საერო, ერთ დროს კი რელიგიური რიტუალების პრაქტიკაში, საბავშვო და თამაშის თანმხლებ სიმღერებში. ისინი შეცვალეს, გადააკეთეს სხვა მიზნებისათვის, მაგრამ, ჩემი აზრით, მათი არსებობა რაღაც სახით, ყოველთვის შენარჩუნებულია, შეიძლება არაცნობიერადაც კი და დროდადრო მძლავრად აღორძინდებიან.

ეს ძალიან წააგავს ღირებულებით განსჯას, რისგანაც თავი მინდა შევიკავო. კარგი იყო თუ არა ის, რაც მოხდა ცხოვრებაში თუ მუსიკაში, ეს იმ ადამიანებმა უნდა შეაფასონ, ვისაც ეს ყველაფერი შეეხო. ჩემი დებულებები გარეშე დამკვირებლის პოზიციას წარმოადგენენ. შეიძლება არსებობენ ხალხები, რომლებსაც სწამთ, რომ მათი ტრადიციული მუსიკა გაქრა, მიუხედავად იმისა, რომ გარეშეები მისი არსებობის კვალს ჯერ კიდევ პოულობენ საფუძველსა თუ ნაშთში და არსებობენ ხალხები, რომლებიც დაბეჯითებით ამტკიცებენ, რომ მათი მუსიკა მათთვის უნიკალურია, მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალური ანალიზი ადასტურებს, რომ ის სხვა (მაგალითად, დასავლური) მუსიკის იდენტურია. ზოგიერთს უხარია, რომ ეს მუსიკა აღარ არსებობს; სხვებმა არ იციან, რომ ის ოდესღაც არსებობდა. ინსტრუმენტების ცვლილება, მუსიკის ტრადიციული რელიგიური მიზნების გაქრობა, გადასვლა ბგერათწყობაში სამი მეოთხედი

ტონებიდან ნახევარტონებზე მუსიკის მფლობელებისათვის მთელი სამყაროს შეცვლაა. ასე რომ, რა თქმა უნდა, დებულება, რომ არადასავლური მუსიკა ყველგან განაგრძობს არსებობას, ქვემოთ მოყვანილი სხვა გამოხმაურებათა უმრავლესობის მსგავსად, მომდინარეობს ზოგადი, შედარებითი და, რა თქმა უნდა, დასავლური ორიენტაციის თვალსაზრისებიდან, რომლებიც ცდილობენ გაითვალისწინონ, თუმცა საბოლოოდ ვერ ახერხებენ ყველა ან თუნდაც რომელიმე არადასავლური პერსპექტივის დუბლირებას.

ზოგჯერ, დასავლური კანონიკური ტრადიციის ერთგული ადამიანებისაგან ასეთი რამ გვსმენია: საშინელებაა, რა გავუკეთეთ ადგილობრივ ხალხებს მთელს მსოფლიოში, თუმცა სხვა თუ არაფერი, მათი საშინელი ჭყვიტინის ნაცვლად კარგი მუსიკა მივეცით. მაგრამ როგორი კეთილშობილი ფორმაც არ უნდა მივცეთ ამას, თუ კულტურის სფეროების ფუნდამენტურ განუყოფლობას ვაღიარებთ, რაც არსებითია ეთნომუსიკოლოგიისთვის, ძნელია იმის გაგება, თუ დასავლეთის მხარდაჭერილი ძალების მიერ ამ ხალხების ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, სოციალურ და ფიზიკურ ჩაგვრას როგორ შეეძლო მოეტანა ზნეობრივად ან ესთეტიკურად მისაღები მუსიკალური შედეგები.

მაგრამ ვაგრძელებ დასავლურ მუსიკაზე რეაგირების აღწერას: თუკი ისეთი რამ, როგორიცაა ტრადიციული მუსიკის სრული უარყოფა, არ არსებობს, მისი ზოგიერთი კომპონენტის უარყოფა ნამდვილად მოხდა და, შესაბამისად, მივიღეთ არსებითი *გაღატაკება* ან *შემცირება*, რაც მუსიკალურ ენერგიაში მომხდარი ცვლილებების შედეგია. მაგალითად, მკვიდრი ამერიკელი პრერიების ინდიელთა ზოგიერთი კულტურა ოდესღაც მდიდარი რელიგიური მუსიკით გამოირჩეოდა, ამჟამად მისი მცირე ნაწილიღაა შემორჩენილი, მაგრამ, სამაგიეროდ, გაცილებით მეტი მუსიკაა ორიოდე სოციალური ცეკვსათვის[10], რომლებიც, ძირითადად, ტომთაშორისი შეკრებების დროს იმართება (Hoefnagels & Diamond, 2012). ტიპური მკვიდრი ამერიკული ტომის მთელი ტრადიციული რეპერტუარი ახლა გაცილებით უფრო მცირეა სიმღერების რაოდენობის ან სიმღერის ტიპების თვალსაზრისით, ვიდრე წარსულში იყო. იაპონური კლასიკური მუსიკის რეპერტუარი შემცირდა. მერვინ მაკლინმა (McLean, 1965) ანალოგიურად აღწერა „სიმღერის დაკარგვის“ პროცესი და ფუნქცია *მაორებში*[11]. ყველაგან დაიკარგა ინსტრუმენტები და მათი დასავლური ანალოგებით შეიცვალა; ტრადიციული ტექნოლოგია დაივიწყეს და შეცვალეს. სტანდარტიზაციამ (როგორც პრერიების ინდიელთა სიმღერების ფორმების შემთხვევაში) და გამარტივებამ (როგორც შეერთებულ შტატებში აფრიკული ძირების მქონე პერკუსიული მუსიკის რიტმული მოდელების შემთხვევაში მოხდა, თუ მას შევადარებთ აფრიკული ძირების მქონე პერკუსიას კარიბებზე), შეიძლება გამოათავისუფლოს ენერგია, რომელიც დასავლური მუსიკის შეთვისებაზე დაიხარჯება. ზოგიერთი მუსიკის შემთხვევაში – ამის კარგი მაგალითი *კარნატული* მუსიკალური კულტურაა – მასში შენარჩუნებულია მკაფიო მუსიკალური ბგერა, რომელიც, ნაწილობრივ მაინც, მის უფრო ძველ მუსიკალურ ტრადიციას ემყარება, ხოლო მუსიკალური ქცევა ხშირად უარყოფილია დასავლური ანალოგების სასარგებლოდ, როგორებიცაა კონცერტები, ფასიანი მუსიკალური პროფესიონალიზმი, ჩაწერები და რადიო, სკამებზე ჯდომა შესრულებისას, აპლოდისმენტები, საგაზეთო კრიტიკა. მუსიკის ტრადიციული ცნებები, როგორ იქმნება ის, რა არის ის, როგორ განისაზღვრება, მისი მთავარი როლი ცხოვრებაში, რა ძალა აქვს – უცნაურია, მაგრამ ეს ყველაფერი ძალიან ახლოსაა იმასთან, რომ კულტურებმა უარი თქვან მათზე დასავლური ცნებების სასარგებლოდ და ეს შეიძლება გავიგოთ, როგორც მუსიკალური ჟღერადობის ხელშეუხებლობისათვის გაღებული მსხვერპლი.

კიდევ ერთი რეაქცია დასავლურ მუსიკაზე არის ტრადიციის ხელოვნური ან,

[10] social dance – ცეკვები, რომელთაც სოციალური ფუნქცია აქვთ და, ჩვეულებრივ, სრულდება სხვადასხვა სახის შეკრებების დროს, გასართობად და ა.შ. (რედ.).

[11] ახალი ზელანდიის მკვიდრი ხალხი, რომლის წინაპრები პოლინეზიელები იყვნენ (რედ.).

იქნებ, *იზოლირებული შენარჩუნება* შეზღუდულ გარემოში – ასე ვთქვათ, მუზეუმისთვის გადაცემა. რომელიმე ხალხის ფუნქციონალური მუსიკალური ცხოვრების ძირითადი მიმართულება იცვლება დასავლური მოდელებით და, ზოგიერთ შემთხვევაში, დასავლური მუსიკალური ფორმებით, რომლებზეც, უბრალოდ, ადგილობრივმა ტრადიციამ მოახდინა გავლენა. მაგრამ მუსიკა, რომელსაც რომელიმე ეთნოსი კონკრეტულად საკუთარ ტრადიციულ მემკვიდრეობად განიხილავს, შენახულია იზოლირებულ საარსებო ნიშებში და ხშირად სამთავრობო სააგენტოები იცავენ და ზრუნავენ მასზე. მოსახლეობა აღიარებს ამ მუსიკას, მაგრამ განიხილავს მას, როგორც წარსულის კუთვნილებას ან მუსიკალურ იდეალს, რომელსაც იშვიათად თუ შეხვედრიან და რომელიც განსაკუთრებული მიზნებისთვის, მოვლენებისა და სოციალური კლასებისთვის არის შენახული. შეიქმნა მუსიკალური ორგანიზაციები, რომლებიც გასტროლირებენ ქვეყანაში მისი მუსიკალური წარსულის ჩვენების მიზნით. ზოგიერთ ქვეყანაში, მაგალითად, სამხრეთ კორეაში, უფროსი თაობის გამორჩეულ მუსიკოსებს ფორმალურად ანიჭებენ ისეთ სპეციალურ სტატუსს, როგორიცაა „ეროვნული საგანძური“. ეს არის სურვილი, უფრო ძველი მუსიკა უცვლელად შეინარჩუნონ, მიანიჭონ მას გარკვეული სტაბილურობა, რომელიც მას, რეალურად, არ ჰქონია წარსულში და ეს გააკეთონ იმის ხარჯზე, რომ ამ მუსიკას მოსახლეობისათვის მთავარი მუსიკალური გამოხატვის საშუალების ფუნქციის შესრულების უფლებას აძლევენ. ზოგჯერ ამ სახის ხელოვნური განცალკევება და შენახვა დროებით საშუალებად გამოიყენება. ირანში, მაგალითად, კლასიკურ მუსიკას, რაღაც პერიოდის განმავლობაში, ნატიფ ხელოვნებათა სამინისტროს ეგიდით იცავდნენ; შემდეგ, 1968 წლის შემდგომ პერიოდში, მან კვლავ დაიწყო თავისი როლის შესრულება ყოველდღიურ ცხოვრებაში და, ამდენად, უფრო მეტ ცვლილებას დაექვემდებარა. მუსიკის ასეთი დროებითი დაცვა ხელოვნური საშუალებებით, რასაც მოჰყვება ახალი ფორმებით ხელახალი ჩართვა მუსიკალური ცხოვრების ძირითად ნაკადში, როგორც ჩანს, მე-20 საუკუნის დასავლურ კულტურასაც ახასიათებს. ჩვენ უფრო ძველი ევროპული კლასიკური მუსიკა, შუა საუკუნეების, რენესანსის, ბაროკოს და ხალხური მუსიკის გარკვეული სახეები შევინარჩუნეთ საგანმანათლებლო ინსტიტუტებში და, სამთავრობო დახმარებით, მართლაც სტატიკურ და სამუზეუმო გარემოში. მისი გარკვეული ნაწილი ძირითად ნაკადს დაუბრუნდა.

ჩვენ მივადექით ფენომენების ჯგუფს, რომელსაც უფრო ადვილად რეპერტუარების მცირე სეგმენტებში აღმოვაჩენთ და რომელიც მთელი საზოგადოების მუსიკალური ქცევის ნაწილი ვერ იქნება: სტილების *დივერსიფიცირება* გაერთიანებულ კონტექსტებში არის განსხვავებული ელემენტების კომბინირება ერთ მუსიკალურ ან სოციალურ კონტექსტში. ასე, მაგალითად, ირანულ და ინდურ ფილმებში, ერთ მუსიკალურ ნომერში ან ნაწარმოებების ერთ მიმდევრობაში შეიძლება მოცემული იყოს მთელი რიგი განსხვავებული მუსიკალური სტილები, რომლებიც სხვადასხვა რეგიონში წარმოიშვა და დასავლურ მუსიკაზე რეაგირების სხვადასხვა სახეს წარმოგვიდგენენ. *კონსოლიდაცია*, რომელიც დაკავშირებულია, თუმცა, გარკვეული აზრით, უპირისპირდება კიდევაც დივერსიფიკაციას, ხშირად გვხვდებოდა, როგორც ერი-სახელმწიფოების შექმნის ფუნქცია ერთ დროს პოლიტიკურად დამოუკიდებელი ერთეულებიდან, ტომებიდან, სამთავროებიდან, სამეფოებიდან, ან როგორც რომელიმე დამოუკიდებელი ხალხის კოლონიზებულ უმცირესობად გადაქცევის ფუნქცია. ამის მაგალითია ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა საკმაოდ კომპაქტური, და მუსიკალური ენერგიის თვალსაზრისით, არც ისე მომთხოვნი სტილის დამკვიდრება, რომელმაც ჩაანაცვლა ის, რაც ერთ დროს ტომობრივი რეპერტუარების დიდ მრავალფეროვნებას შეადგენდა: ასევე, თუმცა სხვა აზრით, მუსიკოსთა და მომღერალთა სპეციალურად მომზადებული გუნდების მიერ აფრიკული რეპერტუარის დამკვიდრება, მიზნად ისახავს მთელი რიგი, ერთ დროს უფრო მკაფიო ტრადიციებისგან საყოველთაოდ მიღებული მუსიკის კონსოლიდირებას.

მე-19-20 საუკუნეების საინტერესო თუმც კი, ალბათ, არც თუ ფართოდ გავრცელე-

ბული მოვლენა იყო მუსიკალური სტილების *დაბრუნება* მათი წარმოშობის ადგილებზე, სადღაც სხვაგან დროებით არსებობის შემდეგ, რასაც ყველაზე უკეთ გვიჩვენებს აფრო-ამერიკული და კარიბული მუსიკის როლი მე-20 საუკუნის ცენტრალური და სამხრეთ აფრიკული მუსიკის განვითარებაში. ფსევდო-ეგზოტიკური ელემენტების მნიშვნელობის *გაზვიადება* ის ფენომენია, რომელიც დასავლელი მსმენელის მოლოდინის საპასუხოდ ეგზოტიკის ილუზიას ქმნის არადასავლური მუსიკის ჟღერადობაში. ზოგან, როგორც ჩანს, მუსიკა იმიტომ შეიცვალა, რომ შესატყვისი გამხდარიყო ევროპული და ვესტერნიზებული ელიტის წარმოდგენებისა იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ტრადიცია. ამის გამო ხაზს უსვამენ განსხვავებას და წინა პლანზე გამოაქვთ ის, რაც ევროპული თვალსაზრისით, ეგზოტიკური მუსიკალური ჟღერადობაა. რუთ კაცმა (Katz, 1970) გვიჩვენა, რომ ზოგიერთ თანამედროვე არაბულ მუსიკას ახასიათებს გაზვიადებული ნიშან-თვისებები, რომლებსაც დასავლეთის წარმომადგენლები აღიქვამენ, როგორც განსაკუთრებით არაბულს; თანამედროვე პრერიების ინდიელთა სიმღერებშიც, როგორც ჩანს, ასევე, გაზვიადებულია მათი სპეციფიკურად ინდური ნიშან-თვისებები, შესაძლოა, თეთრკანიანი ამერიკელების იდეებისაგან განსხვავების ხაზგასასმელად. ასევე, მოკლედ უნდა შევეხოთ დასავლური და არადასავლური ელემენტების *იუმორისტულ დაპირისპირებას* – იუმორისტულს დასავლელი, ვესტერნიზებული და ტრადიციული მსმენელის აზრით. ასეთი რეაქციის გამომწვევი მუსიკა, როგორც ჩანს, გარკვეულ ამერიკელ ინდიელთა და აფრიკულ კულტურებში, ზოგიერთ ინდურ კინომუსიკაში და, ასევე, მექსიკელი ქუჩის მუსიკოსების ბენდების მიერ დასავლური კლასიკური ნაწარმოებების პოპულარული სტილით შესრულებისას წარმოიშვა.

დაბოლოს, ცნება, ან უმჯობესია პროცესი, რომელიც თავის როლს ასრულებს ყველა იმ ურთიერთქმედებაში, რომლებიც აღვწერე, არის *სინკრეტიზმი*. ეს ტერმინი ფართოდ გამოიყენებოდა 1960-იან და 1970-იან წლებში და ამჟამად, დიდწილად, უარყოფილია, თუმცა, ჩემი აზრით, ჯერ კიდევ შეუძლია დაგვეხმაროს იმის ახსნაში, თუ რატომ აკეთებენ საზოგადოებები კონკრეტულ მუსიკალურ არჩევანს (C. Waterman, 1990: 9). *Encyclopedia Britannica*-ში სინკრეტიზმი, უბრალოდ, განმარტებულია, როგორც „სხვადასხვა კულტურული წყაროდან მომდინარე ელემენტების შერევა“, თუმცა ანთროპოლოგიაში ის უფრო კონკრეტულად გამოიყენება კულტურულად შერეული ფენომენების ზრდის ასახსნელად, როცა ელემენტები მსგავსი ან თავსებადია[12] (Marriam, 1964: 313–15); ეთნომუსიკოლოგიაში ის ყველაზე მეტად გამოიყენება აფრიკელებისათვის ახალი სამყაროს აფრიკული წარმომავლობის სტილების ფართო სპექტრის ასახსნელად. მას, ასევე, განიხილავენ, როგორც ფაქტორს, რომელსაც წვლილი შეაქვს თანამედროვე შუა აღმოსავლური, ინდური და აფრიკული მუსიკის ევოლუციაში. მე-20 საუკუნის დასასრულისათვის მსოფლიო მუსიკისათვის დამახასიათებელი შერეული ან ჰიბრიდული სტილები ყველაზე უკეთ, ალბათ, მაშინ ყალიბდება, როცა მათი წყაროები მსგავსი და თავსებადია და გარკვეულ ძირითად თვისებებს იზიარებს.

შემოვუაროთ კუთხეს

ეთნომუსიკოლოგებს მუსიკალური ცვლილებით დაინტერესებისათვის დიდი დრო დასჭირდათ; მათ დაიწყეს, როგორც „უისტორიო ხალხების“ მკვლევრებმა, შემდეგ ხელი მოჰკიდეს თეორიებს, რომლებიც გვიხსნიან, თუ როგორ და რატომ იცვლება მუსიკა და მხოლოდ თანდათანობით გაიზიარეს ის თვალსაზრისი, რომ მუსიკისადმი სინქრონული მიდგომისას ჩვენ ცვლილების საკითხის პირისპირ აღმოვჩნდებით. თუმ-

[12] სინკრეტიზმი აქ ნახმარია მისი ფილოსოფიური მნიშვნელობით, თუმცა ის უცხო სიტყვათა ლექსიკონში, ასევე, ახსნილია, როგორც შერწყმულად არსებობა, დაუნაწევრებლობა, რაც რაიმე მოვლენის განვითარების საწყის საფეხურებზე გვხვდება – მაგალითად, ფოლკორული მოვლენის სინკრეტიზმი (რედ.).

ცა 1980 წლის შემდგომ პერიოდში ეთნომუსიკოლოგებმა, როგორც ჩანს, შემოუარეს მახვილ კუთხეს და, მართლაც რომ სრული ტრანსფორმაციის შედეგად, თითქმის ჩამოყალიბდნენ პროფესიონალ მეცნიერთა ჯგუფად, რომელიც ამა თუ იმ ასპექტით, კონცენტრირებულია მუსიკალურ ცვლილებაზე. მათ ყველაზე მეტად აინტერესებს ის მუსიკა, რომელმაც, რაღაც აზრით, განიცადა ან ახლა განიცდის ცვლილებას. პოზიციის შეცვლის ამ პროცესში ეს მეცნიერები მიუახლოვდნენ, თუმც კი არცთუ ძალიან ახლოს, მუსიკის ისტორიკოსებს. ეთნომუსიკოლოგების მიდგომა ისტორიისა და ცვლილებისადმი, მართლაც, ძალიან განსხვავებულია და მათი წვლილი აშკარაა. ამა თუ იმ კულტურის მუსიკის სრულად შესწავლის სურვილის გამო; აქვთ, მათ მოუწიათ ყურადღების გამახვილება პოპულარულ მუსიკაზე, ზოგჯერ, შესაძლოა, სხვა ჟანრების გამორიცხვის ხარჯზე; აქვთ უფრო მეტი ისტორიული მონაცემები, ვიდრე მანამდე ჰქონდათ, მაგრამ მათი დიდი ნაწილი აუდიოჩანაწერებია და, ამდენად, განსხვავდება მუსიკის ისტორიკოსის ტიპური წყაროებისგან. ისინი იწყებენ მე-20 საუკუნის შუაწლების პოლიტიკური მოვლენებით – კოლონიალიზმი, ნაციონალიზმი, გლობალიზაცია – და იკვლევენ მათ გავლენას მუსიკაზე, ისევე, როგორც იმას, თუ როგორ შეიძლება მუსიკამ და მუსიკოსებმა მოახდინონ გავლენა ამ მოვლენებზე. ისინი კულტურათაშორის და საერთაშორისო მოძრაობებს მიჰყვებიან და განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ საზოგადოებებს, კლასებსა და ჯგუფებს უთმობენ, რომლებიც უგულებელყოფილია მეცნიერთა მიერ.

ცვლილების უახლესი კვლევებით, სამი სფერო გამოიყოფა. პირველია ის, რასაც მე უკვე დავარქვი „ისტორიული ეთნომუსიკოლოგია“. მის წარმოშობას ყველა სახის ისტორიული წყაროს მეტი ხელმისაწვდომობა განაპირობებს. ვერბალური და სანოტო წყაროები, მიუხედავად იმისა, რომ ათწლეულებია, რაც არსებობს, ახლა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეთნომუსიკოლოგიურ ცნობიერებაში და უამრავი რამ ხელმისაწვდომი ფორმით დაიბეჭდა, როგორც, მაგალითად, კორეული წყაროების ტექსტების კრებულები (Song, 1980) და ისტორიული ტრანსკრიფციები (Levine, 2002). ჩინური მუსიკის კვლევის დიდი ნაწილი ისტორიული და ეთნოგრაფიული ინტერპრეტაციების კომბინაციაა (Wong, 1991). შესაბამისად, მუსიკალური კვლევის განვითარებამ ჩინეთში, იაპონიასა და კორეაში, ასევე, გვერდი აუარა მკვეთრ განსხვავებებს ისტორიულ მუსიკოლოგიასა და ეთნომუსიკოლოგიას შორის (Tokumaru et al., 1991). ასევე, ევროპაშიც (უფრო მეტად, ვიდრე ჩრდილო ამერიკაში) 1990-იანი წლები ეთნომუსიკოლოგიისა და მუსიკის ისტორიის დაახლოების მრავალგვარი მცდელობის მოწმე გახდა, რაზეც მეტყველებს უამრავი კონფერენცია, რომლებიც ამ ორი ჯგუფის დაახლოებას მიეძღვნა (Mahling, & Munch, 1997). კვლევის ისტორიისადმი ინტერესის გაძლიერებამ მკვლევრებს იმის აღმოჩენისკენ უბიძგა, რომ ცვლილება მკვლევართა მიდგომებში, ხშირად, მათ საკვლევ მუსიკაში განხორციელებული ცვლილებების პარალელურია.

მეორე ფაქტორი, რომელმაც მკვლევრებს უბიძგა, რომ სულ უფრო მეტად განეხილათ ცვლილება თავიანთი კვლევების მთავარ ობიექტად, იყო მსოფლიო მნიშვნელობისა და საყოველთაოდ გავრცელებული მოვლენების ჯგუფი, რომლებსაც აღნიშნავენ ტერმინებით „ნაციონალიზმი“, „კოსმოპოლიტიზმი“ და „გლობალიზაცია“. ისინი, ძირითადად, მოიცავენ სწრაფ ურთიერთქმედებებს ეთნიკურ ჯგუფებს, ერებს, კლასებს, აგრეთვე, მსოფლიოს რეგიონებსა და მუსიკალურ დონეებს (ხალხური, კლასიკური, პოპულარული) შორის, რომლებიც ოდესღაც განსხვავებულებად აღიქმებოდა. ეს პროცესები, როგორც ჩანს, უპრეცენდენტოა მსოფლიო ისტორიაში, ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვე საფეხურზე მაინც. ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც ცდილობენ გაიაზრონ ამ მთავარი კულტურული პროცესების მუსიკალური შედეგები, რომლებიც ახლა ადვილადაა დოკუმენტირებული აუდიო, ვიზუალური და ბეჭდური საშუალებებით, შეეჯახნენ სიტუაციებს, რომლებიც შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ როგორც დინამიკური. 1990 წლის შემდგომი ლიტერატურის დიდი ნაწილი სწორედ ამ პროცესებს ეძღვნება.

ჩატარებული სამუშაოს ტიპის საჩვენებლად, ნება მიბოძეთ, სამ მნიშვნლოვან კვლევას შევეხო. თომას ტურინო (Turino, 2000), ზიმბაბვეს მუსიკის უახლესი ისტორიის შესახებ წერისას, გადმოგვცემს გამორჩეული მუსიკოსის თომას მაპუმოს მუსიკალური სტილის ისტორიას. *მბირას* რეპერტუარში ტრადიციული მუსიკა გაერთიანდა თანამედროვე პოპულარულ აფრო-ამერიკულ სტილებთან და ჩამოყალიბდა ჟანრი, რომელიც ზიმბაბვეს ნაციონალიზმის სიმბოლოდ იქცა გამათავისუფლებელ ომებში. დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ეს ჟანრი, რომელმაც შეითვისა ახალი სამყაროს აფრიკული ფესვების მქონე განსხვავებული კულტურების ნიშან-თვისებები, ახლად ჩამოყალიბებულ საშუალო კლასთან ასოცირდება. პიტერ მანუელმა (Manuel, 1993), ინდოეთის პოპულარული მუსიკის კვლევისას, აუდიოკასეტების წარმოების განვითარება განიხილა, როგორც ადგილობრივი სუბ-კულტურების განახლების საშუალება და, ასევე, როგორც საზღვარგარეთ მცხოვრებ მრავალრიცხოვან ინდოელებში რეგიონული, ნაციონალისტური და მნიშვნელოვანი სამხრეთ და დასავლეთ აზიური რელიგიური იდეების გავრცელების საშუალება. მთელ რიგ ნაშრომებში ერლმანმა (Erlmann, 1991, 1999) გააანალიზა ის გზები, რომლებითაც სამხრეთ აფრიკის ტრადიციული მუსიკა ეთნიკურიდან ეროვნულ სიმბოლოდ გადაიქცა, განიცადა აფრო-ამერიკული მუსიკის გავლენა, თვითონაც მოახდინა მასზე გავლენა და გლობალური პოპულარული მუსიკის რეპერტუარის ნაწილად იქცა. ნაშრომში *Music, Modernity and the Global Imagination*[13] (Erlmann, 1999) მან გაანალიზა და შეადარა ერთმანეთისგან თითქმის მთელი საუკუნით დაშორებული ორი მოვლენის საერთაშორისო შედეგები: სამხრეთ აფრიკული გუნდების ტურნე ინგლისსა და ჩრდილო ამერიკაში დაახლოებით 1890 წელს და გუნდის Ladysmith Black Mambazo[14] ტურნე და ჩანაწერები 1980-იან წლებში, როცა ისინი პოლ საიმონის LP *Graceland*-ში მონაწილეობის შედეგად მსოფლიო მუსიკალურ სცენაზე გამოჩნდნენ (Meintjes, 1990).

ურბანული ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებამ, ქალაქების მრავალფეროვანი მუსიკალური ცხოვრების კვლევამ ეთნომუსიკოლოგებს უბიძგა, უპირატესობა ცვლილების შესწავლისთვის მიეცათ. უფრო ტრადიციული, თემზე ან ტომზე ორიენტირებული კვლევისაგან განსხვავებით, ურბანული ეთნომუსიკოლოგიური კვლევები, ჩვეულებრივ, ყურადღებას ამახვილებენ ურთიერთობებზე სხვადასხვა მუსიკას, მეზობელი ეთნიკური ჯგუფების, დიასპორასა და მისი სამშობლოს მუსიკას შორის (Bohlman, 1989; Nettl, 1978a; Reyes Schramm, 1982; Olsen, 2004; Turino & Lee 2004; Côrte-Real, 2010 და *Asian Music*-ის სპეციალური გამოცემა "Music and the Asian Diaspora"[15] 2001). თავიდან, ურბანული კვლევების ცნება უცნაური ჩანდა და დასაბუთებას მოითხოვდა, მაგრამ 1990 წლისთვის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების უდიდესი ნაწილი ურბანულ სფეროში ტარდებოდა და რამდენადაც ურბანული კულტურა მსოფლიო ნორმად იქცა – პატარა ქალაქები და სოფლებიც კი, კომუნიკაციების სფეროში განხორციელებული რევოლუციის წყალობით, მასმედიით რეკლამირებულ „ურბანულ კულტურაში" ჩართვას ცდილობდნენ, – თავისთავად იგულისხმება, რომ ქალაქების განსაკუთრებული ვითარება კვლევის ობიექტი უნდა გამხდარიყო, თუმცა ზოგჯერ ასეთი კვლევები უფრო ტრადიციული სახეებისათვის დაბრკოლებადაც კი განიხილება.

და მესამე, ცვლილებაზე დაკვირვება მისი მიმდინარეობის პროცესში ეთნომუსიკოლოგიის მთავარ საქმიანობად უნდა იქცეს. არსებობს უამრავი გამოკვლევა, რომლებშიც აღწერილია რაიმე მოვლენა, ცერემონია, ცეკვა, გაკვეთილი, შესრულება

---

13 *მუსიკა, თანამედროვეობა და გლობალური წარმოსახვა (რედ.).*

14 გრემის ჯილდოს ხუთგზის მფლობელი სამხრეთ აფრიკული მამაკაცთა ვოკალური ჯგუფი, რომელიც მღეროდა ადგილობრივ ვოკალურ სტილში. შეიქმნა 1960 წელს (რედ.).

15 *მუსიკა და აზიური დიასპორა* (რედ.).

და მოცემულია კონტექსტი, რომელიც ისტორიულ გარემოებებსა მოიცავს. ეს მნიშვნელოვანია, მაგრამ მე ზუსტად ამას არ ვგულისხმობდი, როცა ისტორიაზე დაკვირვება ვახსენე. იმის გაკეთება, რასაც მე გთავაზობთ, მოითხოვს ან ცვლილებაზე დაკვირვებას ხანმოკლე პერიოდის განმავლობაში, ან ხანგრძლივად, იქნებ, რამდენიმე წლის განმავლობაში დაკვირვებას რაღაცის განვითარებაზე. პირველი შემთხვევა: შესრულების მომზადების პროცესსა და რეპეტიციაზე დაკვირვება საბოლოო პროდუქტის მიღებამდე, ისტორიის გარკვეული სახეობაა. მაგრამ ამ ხანმოკლე დროში რაიმეს შესწავლამ შეიძლება მოგვცეს როგორც ცვლილების დამადასტურებელი ფაქტები, ასევე, მონიშნოს ჩვენი კვლევის საზღვრებიც. ასე, მაგალითად, როდესაც, თეირანში, ერთ-ერთ მუსიკოსს ვთხოვე რამდენიმე კვირის ინტერვალით, ერთი და იგივე კილო რამდენჯერმე შეესრულებინა, ცვლილებები შევნიშნე, თუმცა ისინი, შესაძლოა, ასახავდნენ არა ჩვევების ცვლილებას, არამედ უფრო ამ მუსიკოსის მიერ ცხოვრების მანძილზე ამ კილოს აღქმის პანორამას წარმოადგენდნენ. მეორე მხრივ, *ბლექფუტების* ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა დღეების ცერემონიაზე ოცდაათწლიანი დაკვირვების შედეგად აღმოჩენილმა ცვლილებებმა ისტორიული მიდგომისათვის საჭირო მასალა მომაპოვებინა. წლების განმავლობაში ერთ კონსულტანტთან მუშაობა, როგორც ეს დევიდ მაკალისტერმა და შარლოტ ფრისბიმ გააკეთეს *ნავაჰოს* ტომის მომღერლის ფრენკ მიტჩელის ცხოვრების შესწავლისას, ასევე, იმ ტიპის ისტორიული კვლევაა, რომელსაც აქ აღვწერ.

იმ პერიოდის გამორჩეული მაგალითი, როცა ცვლილების შესწავლა ეთნომუსიკოლოგიური საქმიანობის ნაწილად არც კი ითვლებოდა, არის მერიამის მიერ ზაირეში[16] *ბასონჟის*[17] ტომთან ორი ვიზიტის შედარება (Merriam, 1977b). თოთხმეტი წლის შემდეგ იგი დაბრუნდა და ძალიან მცირე ცვლილებები აღმოაჩინა, თუმცა მის პირველ ვიზიტს დიდი ხნის განმავლობაში აფასებდნენ, როგორც უმნიშვნელოვანეს მოვლენას ლოკალური მუსიკის ისტორიაში. ხანმოკლე დროის განმავლობაში, როცა ჩენაიში[18] კარნატულ მუსიკას ვიკვლევდი, შევამჩნიე, რომ ინსტრუმენტებში დამატებული და საკმაოდ ფართოდ მიღებული იყო საქსოფონი. მართლაც, უამრავი მაგალითია იმის, თუ როგორ სწავლობდნენ ეთნომუსიკოლოგები ცვლილებას მასზე დაკვირვებით, როგორ სწავლობდნენ ისტორიას ამ ცვლილების მიმდინარეობის პროცესში. ზოგიერთი აღმოჩენა, ჩვეულებრივ, შეიძლება ზემონახსენებ ზოგიერთ პროცესთან მიმართებაშია განხილული. საქმე ისაა, რომ მაშინ, როცა ეთნომუსიკოლოგს, რომელიც დაახლოებით 1930-იან წლებში მუშაობდა, შეიძლება არც გასჩენოდა სწორედ ამ მომენტში მიმდინარე ცვლილების შემჩნევის სურვილი, მაშინ, როდესაც საველე მკვლევარი, რომელიც ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში მუშაობს, ამას ერთ-ერთ მთავარ საყურადღებო საკითხად განიხილავს.

მოდელების, მიმართულებებისა და კანონზომიერებების შესახებ

ნება მიბოძეთ, ამ თავის დასასრულს, დავუბრუნდე იმის განხილვას, თუ რა ჰქონდათ სათქმელი წარსულის სხვადასხვა წამყვან მეცნიერს მუსიკალური ცვლილების შესახებ. როცა მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზმის შესახებ ვსაუბრობ, მნიშვნელოვანია იმის მკაფიოდ აღნიშვნა, რომ მე ვლაპარაკობ ცვლილებებზე ადამიანების ქცევასა და პრაქტიკაში. ბლექინგი გვახსენებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს „მუსიკის შექმნისა და მუსიკის თაობაზე ინდივიდების მიერ მიღებულ გადაწყვეტილებებთან,

[16] ზაირეს რესპუბლიკა 1971-97 წლებში იყო სუვერენული რესპუბლიკა, დღეს ცნობილია კონგოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სახელით (რედ.).

[17] სოფელი ზაირეს (კონგოს) რესპუბლიკაში (რედ.).

[18] ქალაქი სამხრეთ ინდოეთში, ადრე ცნობილი იყო მადრასის სახელით (რედ.).

რომლებიც ემყარება მუსიკის განცდას მათ მიერ და მუსიკისადმი მიმართებებს განსხვავებულ სოციალურ კონტექსტებში“ (Blacking, 1977c: 12). მერიამმა ცვლილების განხილვისას უჩვენა, რომ „ნებისმიერი ორი ადამიანი, ნებისმიერ მოცემულ ვითარებაში, ზუსტად ერთნაირად არ მოქმედებს და, ამდენად, ყოველთვის არსებობს საზოგადოებაში მიღებული ნორმებიდან გადახრის (დევიაციის) შესაძლებლობის თითქმის უსასრულო რაოდენობა“ (Merriam, 1964: 308). ასეთი დებულებები თითქმის პარალელური იყო ყველაზე ვიწროდ მოაზროვნე ისტორიკოსების განცხადებებისა, რომლებიც უარს ამბობდნენ, ელიარებინათ, რომ მოდელები ინდივიდების გარეთ არსებობს.

მაგრამ ეთნომუსიკოლოგები (მერიამისა და ბლექინგის ჩათვლით) დაინტერესებული არიან კანონზომიერებებით. ცვლილების რაიმე ერთი თეორიის აღიარებაში მათ ხელი ინდივიდების მნიშვნელოვანი როლის გაცნობირებამ, ისევე, როგორც მუსიკის სირთულემ და მონაცემების აბსოლუტურმა რაოდენობამ შეუშალა. ამ კანონზომიერებების დანახვის ერთი გზა არის განსხვავების აღიარება საზოგადოების მიერ საკუთარი შიდა რესურსებით განხორციელებულ ცვლილებასა და იმ ცვლილებას შორის, რომელიც მიიღება კულტურათაშორისი კონტაქტის შედეგად. ჩვენ არ ვიცნობთ ისეთ კულტურებს, რომლებსაც სხვების გავლენა არ განუცდიათ და მკვლევრების უმრავლესობაც „გარედან მოსულ“ ცვლილებას სწავლობს. მერიამმა განასხვავა ეს ორი ცვლილება და განაცხადა, რომ ეთნომუსიკოლოგიას „ესაჭიროება ცვლილების თეორია, რომელიც გამოდგება როგორც შიდა, ასევე, გარეშე ფაქტორებისათვის“ (Merriam, 1964: 307). ასეთმა ზოგადმა თეორიამ მუსიკალური ცვლილების ფენომენი შეიძლება განიხილოს, როგორც შედეგი ადრე არსებული ბალანსისა სტაბილურობასა და მემკვიდრეობითობას (ეს უკანასკნელი „შიდა“ ტიპის „ცვლილებაა“) და გარე კონტაქტით შემოტანილ დარღვევებს შორის. შიდა ცვლილება, როგორც წესი, შეიძლება საზოგადოებაში დამკვიდრებული გარკვეული მოდელების შესაბამისად მოხდეს. გარე სამყაროსთან კონტაქტის შედეგები უფრო მრავალფეროვანი შეიძლება იყოს, მაგრამ, როგორც ჩანს, კულტურათაშორისი ურთიერთობის ტიპებიდან გამომდინარე, ნაწილობრივ, პროგნოზირებადია.

ზაქსის მოსაზრება მუსიკალური ცვლილების შესახებ, რომელიც მის ბოლო წიგნშია ჩამოყალიბებული (Sachs, 1962), ისეთივე იყო, როგორიც მერიამისა. მან სამი ძირითადი ტიპი დაადგინა: „კულტურის გადანერგვა“, „პროგრესი“ და „მარტივი ცვლილება“. მისი მოკლე დებულება რომ განვმარტოთ და განვავრცოთ, ჩემი აზრით, პროგრესი არის ცვლილება ამოცანის გადაჭრის ან საბოლოო მიზნის მიღწევის მიმართულებით. ზაქსის ეს განსაზღვრება გვიჩვენებს, რომ ნებისმიერ მუსიკაში ცვლილებას აქვს კანონზომიერებები. „მარტივი ცვლილება“, როგორც ჩანს, დასაშვებ ვარირებას გულისხმობს, „კულტურის გადანერგვა“ კი ახასიათებს იმას, რაც კულტურათაშორისი კონტაქტის შედეგად წარმოიშობა. ამ და სხვა ავტორების დებულებებში ხშირად იგულისხმება, რომ საზოგადოება, თუ მას არ შევეხებით, თავისებურად, რაღაც მიმართულებით განავითარებს მუსიკას. რამდენიმე ასეთი მიმართულებაც შემოგვთავაზეს.

ყველაზე გავრცელებულია რწმენა, რომ მუსიკა რთულდება, ბგერათრიგებს ემატება ტონები, ფორმებს – ნაწილები, აკორდებს – ნოტები. მართლაც, ზოგიერთი საზოგადოება, თუ ყოველთვის არა, საზოგადოდ მაინც, ამ მიმართულებით განვითარდა; გაზრდილი სირთულე სხვადასხვანაირად იჩენს თავს და, ამდენად, მიუთითებს ისეთი მიდგომის ხელსაყრელობაზე, როგორიცაა სტიუარდის „მრავალხაზოვანი ევოლუცია“. ასე მგონია, ეთნომუსიკოლოგები მიდრეკილი არიან ამის დასაჯერებლად, მაგრამ აშფოთებთ პირდაპირი მტკიცებულებების ნაკლებობა. გარე სამყაროსთან კონტაქტმა იმდენ მუსიკაზე მოახდინა ზემოქმედება და თანაც მნიშვნელოვანი ხარისხით, რომ მშვიდი „შიდა“ ცვლილების მაგალითების მოძიება თითქმის შეუძლებელია. თუმცა, შეიძლება არსებობდეს მონაცემები, რომლებიც საკმარისი აღმოჩნდება იმის დასაჯერებლად, რომ მზარდი სირთულეების სიხშირის მიუხედავად, ჩვენ ამ პროცესს ადამიანის მუსიკალური ქცევის უცილობელ კანონად ვერ მივიჩნევთ.

ამ მოსაზრებასთან დაკავშირებულია უფრო რთული შეხედულება, რომელიც ითვალისწინებს ფართო განსხვავებებს კულტურების მთავარ ჯგუფებს შორის. მაქს ვებერმა (Weber, 1958) და მისმა მიმდევარმა კურტ ბლაუკოპფმა (Blaukopf, 1951; 1970; 1982) დასავლური მუსიკა (რომელიც რამდენიმე გასული საუკუნის განმავლობაში ძალიან შეიცვალა) განასხვავეს არადასავლური მუსიკის უმეტესობისაგან (რომელსაც ისინი განიხილავენ, როგორც უფრო სტატიკურს) იმ არგუმენტით, რომ დასავლური კულტურა და მისი მუსიკა გარკვეული „იდეალებისკენ“ ვითარდებოდა. ვებერის ნაშრომი, რომელიც დაუსრულებელია, დღეს, ძირითადად, ისტორიული ინტერესის საგანს წარმოადგენს. მაგრამ ვებერის თეორია, რომლის თანახმად, მუსიკის ცვლილება დეტერმინებულია სოციალური და ეკონომიკური განვითარებით და, დასავლური კულტურის შემთხვევაში, გაზრდილი რაციონალიზმის გამო, განსაკუთრებით, სიმაღლის ორგანიზების მიმართულებით, მართლაც რომ არსებითია ეთნომუსიკოლოგიისათვის. იგი დარწმუნებული იყო, რომ დასავლურმა საზოგადოებამ, იმის გამო, რომ მუსიკას, ძირითადად, „პრაქტიკული“ მიზნებით აღარ იყენებდა, განამტკიცა მისი თეორიული საფუძველი და სულ უფრო მეტად „რაციონალური“ ან ინტელექტუალიზებული გახადა მისი სისტემა (Blaukopf, 1970: 162-63). შეიძლება ეჭვი შეგვეპაროს იმ განსაკუთრებულ უნიკალურობაში, რომელსაც ვებერი დასავლურ მუსიკას მიაწერს, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგებს, როგორც წესი, აქვთ ტენდენცია, ერთმანეთისგან გამიჯნონ, ერთი მხრივ, რთული საზოგადოებები მათი კლასიკური მუსიკით, პროფესიონალი მუსიკოსებითა და თეორეტიკოსებით, სადაც მუსიკა, სულ მცირე, აუჩქარებლად იცვლება და, მეორე მხრივ, ძალიან მარტივი საზოგადოებები, სადაც, ითვლება, რომ მუსიკალური ცვლილება ძალიან ნელა ხორციელდება.

ერთ-ერთ ადრეულ ნაშრომში ზაქსმა (Sachs, 1946) ივარაუდა, რომ ცვლილება ხშირად არის საზოგადოებებისათვის დამახასიათებელი ტენდენციის ფუნქცია, რეაგირება მოახდინონ წარსულზე, რომ ადამიანები, გარკვეული დროის შემდეგ, იძულებული ხდებიან შეცვალონ თავისი საქმიანობის მიმართულება, შექმნან რაიმე განსხვავებული. ამ შემთხვევაში ზაქსი ლორენცის (Lorenz, 1928) ნაშრომს ეყრდნობა, რომელმაც შემოგვთავაზა ევროპული კლასიკური მუსიკის ოცდაათწლიან სეგმენტებად საკმაოდ ზუსტი პერიოდიზაცია. ზაქსი მიუთითებს, რომ კონტრაპუნქტი, რომელიც გაბატონებული იყო გვიან შუა საუკუნეებში, მოგვიანებით შეიცვალა უფრო ძლიერი მახვილით მელოდიაზე და ჰარმონიულ ერთიანობაზე, თუმცა შემდეგ, გვიანდელი ბაროკოს და, ასევე, მე-19 საუკუნის ბოლოს, კვლავ დაიკავა თავისი ადგილი. კლასიკურს რომანტიკული მოსდევს, ინტელექტუალურს ემოციური, ლირიკულს დრამატული, რთულს კი – უფრო მარტივი. ლიტერატურაში სხვა კანონზომიერებებზეცაა საუბარი. ზეპირმა ტრადიციამ შეიძლება მუსიკალური ნაწარმოების გამარტივება გამოიწვიოს. კულტურის ცვლილებას აუცილებლად მოსდევს მუსიკალური ცვლილება. პერიოდები პრიმიტიული საწყისიდან კლასიციზმზე, შემდეგ კი დეკადანსზე გადადის. მუსიკალური შეხედულებები და ქცევა უფრო ადვილად იცვლება, ვიდრე მუსიკალური ჟღერადობა. ბლექინგი, ამასთან დაკავშირებით (Blacking, 1977c: 21–23), ბიოლოგიურ პროცესებზე დაფუძნებულ მოდელებს გვთავაზობს.

თუმცა ეთნომუსიკოლოგიაში მუსიკალური ცვლილების კვლევების უმრავლესობა კულტურათაშორის კონტაქტს მოიცავდა. ზოგიერთი სპეციფიკური მაგალითი სხვა თავებშია განხილული, მაგრამ დასკვნის სახით უნდა ვთქვა, რომ ცვლილების განმაპირობებელ ფაქტორებში მოიაზრება: პოლიტიკური, ეკონომიკური, დემოგრაფიული ურთიერთობის ხარისხი იმ საზოგადოებებს შორის, რომლებსაც ცვლილება ეხება; თავსებადობის ხარისხი მუსიკალურ სისტემებსა და იმ კულტურებს შორის, რომლებიც ურთიერთქმედებენ; და, ალბათ, ესთეტიკური კრიტერიუმი, რომელიც ძნელად შესაფასებელია – ხარისხი, რომლითაც მუსიკალური სისტემა ინტეგრირებულია, ანუ ქმნის ურთიერთდაკავშირებული კომპონენტების წარმატებულ კომბინაციას.

ყოველივე ამის საფუძველზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ცვლილების თაობაზე

მსჯელობის უამრავი მცდელობის მიუხედავად, ვერ შეიქმნა რაიმე, თუნდაც ერთი, საყოველთაოდ მიღებული თეორია. ცვლილების ცნებისადმი მიძღვნილ უახლეს ლიტერატურაში სერიოზული უკმაყოფილებაა გამოთქმული. ბლექინგმა (Blacking, 1977c) „მუსიკალური ცვლილების ყოველმხრივ და საბოლოოდ შესასწავლად“ შემოგვთავაზა სინქრონული, დიაქრონული და ბიოლოგიური მიდგომების გამაერთიანებელი მიდგომა. ყველაზე საუკეთესო, რაც შეიძლება მივიღოთ ამ პერიოდში, ვფიქრობ, არის თეორია, რომელიც დაასახელებს კანონზომიერებებს და მიგვითითებს იმ მოდელების ჯგუფზე, რომელიც წარმოიშობა მრავალგვარი გარემოებებისა და კონტექსტებიდან. ჩვენ ვიცით, რომ არსებობენ კომპონენტები, რომლებიც იცვლება, რომ არსებობენ ცვლილების მიზეზები, ტიპური მიმართულებები, შიდა და გარე ფაქტორები. ერთ-ერთი შესაძლებლობა გულისხმობს, რომ ცვლილების პროცესი შეიძლება გავიგოთ, როგორც მრავალ ფაქტორს შორის წონასწორობაზე დამოკიდებული. ნება მიბოძეთ, ეს ჰიპოთეზად ჩამოვაყალიბო.

მუსიკის არსებობის მანძილზე ზოგიერთი კომპონენტი მუდმივად იცვლება, სხვები კი არა. როდესაც სტილი იცვლება, შინაარსი უცვლელი რჩება და პირიქით. როცა თავად მუსიკალური ქმნილებები იცვლებიან, მათზე, ხშირად, უარს არ ამბობენ, იმისათვის, რომ სხვებით ჩაანაცვლონ, ხოლო რეპერტუარის სწრაფი ცვლა არ იწვევს ცვლილებებს ინდივიდუალურ ნიმუშში. რაიმე მოდელის იმპროვიზირებისას ყოველი შესრულება რაღაც ტიპის ცვლილებას ნიშნავს, თუმცა მოდელი უცვლელი რჩება. ახალი მუსიკალური ნაწარმოები უფრო ხშირად იქმნება იქ, სადაც საშემსრულებლო პრაქტიკა მოცემულ ნაწარმოებში დიდი ცვლილების შეტანის შესაძლებლობას არ გვაძლევს, ვიდრე იქ, სადაც შესრულების სტილი ნორმებისგან დაშორებას მოითხოვს. ინოვაცია და ვარიაცია ერთმანეთს აწონასწორებენ. რადიკალური და თანდათანობითი, დასაშვები, შიდასისტემური ცვლილება, რომელიც ყოველთვის სახეზეა, მოითხოვენ თავისას, განსხვავებული, თუმცა დაბალანსებული ხარისხით. ეს ჰიპოთეზა უნდა შემოწმდეს. ეთნომუსიკოლოგები, ჯერ-ჯერობით, მუსიკალური ცვლილების საკუთარ აღქმაზე არიან კონცენტრირებული, ცოტა რამ იციან და არც სათქმელი აქვთ ბევრი. საველე სამუშაოების ჩატარებისას, წლების განმავლობაში, მსოფლიოს სხვადასხვა საზოგადოებაში მუსიკალური მემკვიდრეობითობისა და ცვლილების შესახებ, ჩემს მთავარ მასწავლებლებს ვეკითხებოდი ხოლმე, თუ როგორ და რამდენად შეიცვალა მუსიკა გასული რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში და რას ფიქრობდნენ ისინი ამის შესახებ.

ჩემი *ბლექფუტი* ინდიელი კონსულტანტი: „ო, დიახ. ყოველ წელს ერთი ასი ახალი სიმღერა მაინც ემატება რეპერტუარს“. ძველი სიმღერებისაგან განსხვავებულად ჟღერს? „არა, ეს ახალი სიმღერებია და ჩვენ ვამატებთ მათ, და ამ გზით სულ უფრო და უფრო მეტი სიმღერას ვიღებთ“. *ბლექფუტები* ცვლილებას არსებითად დადებით მოვლენად განიხილავდნენ. სამხრეთ ინდოელი მუსიკოლოგი: „კარნატულ მუსიკაში სიახლეების ადგილი არ არის!“ ცვლილება არსებითად არასასურველი იყო და უნდა შემოფარგლულიყო მუსიკის შეზღუდული რაოდენობის კომპონენტებით, რომლებიც უნდა მიიღოს ადგილობრივმა მუსიკამ. სპარსული მუსიკის მასწავლებელი: „დიახ, სამწუხაროდ, ბევრი რამის შეცვლა გვიწევს. სხვანაირად, ჩვენი მუსიკა ვერ გადარჩება. თუმცა ჩვენ ამას ყოველთვის ვაკეთებდით“. ცვლილება მისთვის თავდაცვითი სტრატეგია იყო, არც კარგი და არც ცუდი, უბრალოდ, აუცილებელი.

20

ტრადიციები
ჩაწერილი, ბეჭდური, წერილობითი, ზეპირი, ვირტუალური

დაკვრა სახურავზე

„ტრადიცია“ – ასე იწყება მიუზიკლის *მევიოლინე სახურავზე*[1] პირველი მუსიკალური ნომერი და გვამცნობს, რომ ეს პიესა მოგვითხრობს ადამიანებზე, რომლებიც, მიუხედავად უამრავი დაბრკოლებისა, მაინც ცხოვრების მოძველებულ წესს მისდევენ და რომ სწორედ ცხოვრების ეს წესი, ეს „ტრადიცია“ არის ის, რაც ამ საზოგადოებას აერთიანებს. ეთნომუსიკოლოგები – უფრო მეტად, ადრეულ წლებში – ფოლკლორისტებთან ერთად, ამ კონცეფციას და ამ სიტყვას მთელი რიგი მოვლენების აღსანიშნად იყენებდნენ. ჯერ ერთი, ეს სიტყვა აღნიშნავს იმას, რასაც ტევიე გულისხმობს *Fiddler*[2]-ში – ცხოვრების წესს ან, თუ გნებავთ, მუზიცირების[3] იმ წესს, რომელიც უხსოვარი დროიდან არსებობს, ითვლება, რომ არ შეცვლილა და ადამიანების ჯგუფს ერთიანობის განცდაში ეხმარება. ჩვენ ვიცით და უკვე ვთქვი მე-18 თავში, რომ ეს მუსიკის ფართოდ აღიარებული ფუნქციაა. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა იმის გარკვევა, აქვს თუ არა საზოგადოებას „ტრადიციული“ და „არატრადიციული“ მუსიკა და როგორ უნდა განვასხვავოთ ერთი მეორისგან. ზოგიერთი საზოგადოება, რა თქმა უნდა, განასხვავებს მათ. *ბლექფუტები*, როგორც უკვე იცით, საუბრობენ „ინდიელთა“ (მათი ტრადიციული) და „თეთრი“ მუსიკის შესახებ (ამ ტერმინით ისინი დასავლურ მუსიკას აღნიშნავენ), რომელსაც *ბლექფუტებიც* ასრულებენ. ირანში ადგილობრივ კლასიკურ მუსიკას აღნიშნავენ სიტყვით *sonati*, რაც „ტრადიციულს“ ნიშნავს და მას იყენებენ, რადგან მიიჩნევენ, რომ ეს მუსიკა ძალიან ძველია და განსაკუთრებულად არის დაკავშირებული სპარსული კულტურის ხასიათთან. ამ ცნებასთან არის დაკავშირებული სიტყვა „ტრადიციის“ გამოყენება რაიმე ისეთი კონკრეტული პრაქტიკის – ვთქვათ, მადლიერების დღისთვის ინდაურის მომზადება – აღსანიშნავად, რომელიც, მისი გარემოს კულტურაში განხორციელებული ცვლილებების მიუხედავად, ჯერ კიდევ არსებობს.

---

[1] პოპულარული მიუზიკლი, რომელიც დაწერილია კომპოზიტორ ჯერი ბოკის მიერ შოლომ ალეიხემის მოთხრობების მიხედვით ტევიე მერძევეს შესახებ (რედ.).

[2] ქართულად – მევიოლინე (რედ.).

[3] ორიგინალში გამოყენებულია ქრისტოფერ სმოლის მიერ შემოტანილი ტერმინი musicking, რომელიც აღნიშნავს მუსიკასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ აქტივობას: შესრულება, მოსმენა, რეპეტიცია, შეთხზვა და ა.შ. (რედ.).

ეთნომუსიკოლოგიაში „ტრადიციის“ ტერმინისა და კონცეფციის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოყენება მოიცავს ტრანსმისიას, ანუ გადაცემის მეთოდს, რომლითაც კულტურა ან მისი მუსიკალური ნაწილი გადაეცემა. ახლა რაც შეეხება იმას, თუ როგორ გადაიცემა მუსიკა – სიმღერები და მუსიკალური ნაწარმოებები და როგორ ასწავლიან სიმღერებსა და მუსიკის შექმნის მეთოდებს – ეს ყველაფერი სწავლებისა და შესწავლისადმი მიძღვნილ ესეში უნდა იყოს განხილული (და ეს, მოკლედ ჩამოყალიბებული, ასეცაა 26-ე თავში). იქ უნდა განვიხილოთ, თუ რა არის ის, რასაც ცალკეული მასწავლებლები აკეთებენ და რა არის ის, რასაც სტუდენტები და მოსწავლეები თუ შეგირდები სწავლობენ. მაგრამ როგორია მუსიკალური კულტურის ზოგადი ხასიათი, როცა მას მისი გადაცემის თვალსაზრისით განვიხილავთ?

მუსიკა – სიმღერები და მუსიკალური ნაწარმოებები, ისევე, როგორც ინსტრუმენტული ტექნიკა, აუდიტორიის ქცევა, ესთეტიკური სტანდარტებიც კი მრავალგვარად შეიძლება გადაიცეს. პირველი, რაც გვახსენდება, რა თქმა უნდა, ზეპირი და წერილობითი მეთოდებია, თუმცა უნდა დავამატოთ „ჩაწერილი“ (ზეპირის ქვესახეობა) და ბეჭდური (წერილობითის ქვესახეობა, მალე აგიხსნით, რატომ) და, შეიძლება, ასევე, დავამატოთ „ვერბალური“, თუ ვინმე გაძლევთ მითითებას, რა გააკეთოთ ან რა იმღეროთ; გარდა ამისა, შეიძლება დავამატოთ „ვიზუალურიც“, თუკი ვინმე გიჩვენებთ, როგორ გააკეთოთ, და, ასევე, „ვირტუალური“, თუკი ამ ყველაფერს ელექტრონული წყაროებიდან სწავლობთ – მართლაც, დახლართული სურათია. ეთნომუსიკოლოგები და ფოლკლორისტები ადვილად განასხვავებენ ერთმანეთისგან „ზეპირ“ და „წერილობით“ კულტურებს (Lord, 1965; Sharp, 1932; C. Seeger, 1950), მაგრამ თუ თქვენ, ძვირფასო მკითხველო, თქვენს საკუთარ მუსიკალურ ცხოვრებას გადაავლებთ თვალს, შეიძლება აღმოაჩინოთ, რომ მუსიკა ზეპირად გადმოგეცათ საბავშვო სიმღერებით, სანოტო ჩანაწერებით ფორტეპიანოს გაკვეთილებზე, ბუნებრივია, ჩანაწერების მოსმენით; თქვენი მეგობარი ბიჭის მიერ თქვენთვის შეთხზული სიმღერის ხელნაწერი ნოტებით; ელექტრონული მუსიკის მოსმენით, რომლის რეპროდუცირებაც არ შეგიძლიათ; თქვენი მასწავლებლის ცქერით, რომელსაც სწორად უჭირავს ვიოლინო; გამუდმებით იმის მოსმენით, რომ ბახი დიადია, ხოლო ბრუკნერი – საშინელი. მუსიკა თითქმის ყველა ინდივიდს უამრავი განსხვავებული გზით და საშუალებით გადაეცემა.

მაგრამ შევეშვათ ფუჭ მსჯელობას. როგორც ჩანს, სიმართლე ისაა, რომ ნებისმიერი ერთი საზოგადოების მუსიკალური კულტურა შეიძლება დავახასიათოთ მისი ტრადიციის მთავარი ფორმით და, ალბათ, ტრადიციების იმ კონკრეტული კონფიგურაციით, რომელიც მას აქვს. ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში დიდი ხნის მანძილზე განსხვავება ზეპირ და წერილობით გადაცემას შორის მთავარ განსაზღვრებით პარადიგმად მოჩანდა. ზოგიერთი ავტორისთვის, როგორიცაა ჯორჯ ლისტი (List, 1979), ეთნომუსიკოლოგია, ფაქტობრივად, იყო მუსიკის კვლევა ზეპირ ტრადიციაში, ხოლო ხალხური მუსიკა, როგორც მისი ერთ-ერთი დიაგნოსტიკური რეპერტუარი, ხშირად, პირდაპირ განისაზღვრებოდა, როგორც მუსიკა, რომელიც ზეპირად გადაეცემა (Herzog, 1950: 1032). ტრადიციის ორი სახეობა მკვეთრად იყო გამიჯნული. მაგრამ ამ სფეროს ზოგიერთმა ყველაზე გამორჩეულმა ფიგურამ თავიდანვე მიუთითა, რომ საქმე ასე მარტივად არ იყო, ხაზი გაუსვა მეხსიერების პროცესების გაგების მნიშვნელობას და აღნიშნა, რომ „სმენითი“ უკეთესი ტერმინი იყო, ვიდრე „ზეპირი“ და რომ გადაცემის სხვადასხვა ტიპი არსებობს. შევეცდები, აქ ეს რჩევა გავითვალისწინო.

სტატიაში, რომლის სათაურიცაა “Oral Tradition in Music”[4], ჩარლზ სიგერმა (Seeger, 1950) გამოთქვა აზრი, რომ სმენითი ტრადიცია საინტერესო იყო არა იმდენად იმით, რომ ის რადიკალურად განსხვავდებოდა წერილობითისაგან როგორც სწავლებისა და სწავლის გზა, არამედ ამ მათი ურთიერთმიმართებით. ამრიგად, მაშინ, როცა

[4] *ზეპირი ტრადიცია მუსიკაში* (რედ.).

თითქმის მთელი მეცნიერული საზოგადოება აღიარებდა მათ დიქოტომიას, ამ უჩვეულოდ შორსმჭვრეტელურმა სტატიამ დაგვარწმუნა, რომ ამ ორს შორის რთული კავშირი არსებობდა. იმ დროს, როცა კლასიკური მუსიკის ტიპური მკვლევარი იშვიათად თუ აცნობიერებდა სმენითი ტრადიციის გავლენას რომელიმე ხალხური მუსიკის შექმნაზე, რომლის არსებობაც უამრავ ვარიანტად ყოფნას გულისხმობდა, სიგერმა ჩამოაყალიბა არსებითი განსხვავება, რომელიც არსებობს ისტორიკოსისა და ეთნომუსიკოლოგისათვის „მუსიკალური ნაწარმოების“ გაგებაში. სწორედ მაშინ, როცა სიხარულმა აგვავსო იმ პერსპექტივის წარმოდგენისას, რომ ხმის ჩაწერის სწრაფი განვითარება სმენითი ტრადიციის გაგებაში დაგვეხმარებოდა, მას უკვე წინასწარ ჰქონდა გააზრებული ის გავლენა, რომელსაც ჩანაწერების ტექნიკის განვითარება და გავრცელება მოახდენდა სმენითი ტრადიციის არსებობაზე. დაახლოებით, ამავე პერიოდში, ზაქსმა (Sachs, 1948: 378) ივარაუდა, რომ გადაცემის თვალსაზრისით, მუსიკალური კულტურის ოთხი სახე არსებობს, რომლებშიც დომინირებს სმენითი, წერილობითი, ბეჭდური და ჩანაწერებით გადაცემის ფორმები. ისინი ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობასაც წარმოგვიდგენენ (Blaukopf, 1979: 80), რომელიც დასავლური ცივილიზაციისთვისაა დამახასიათებელი, თუმცა, ამავე დროს, ასახავს კომპოზიტორს, შემსრულებელსა და მსმენელს შორის ურთიერთობათა მემკვიდრეობითობას, უახლოესიდან შორეულ დრომდე. ისინი, რაღაცნაირად, წააგავენ მუსიკის ტურინოსეულ (Turino, 2008) ოთხ სფეროს – მონაწილეობითს (participatory), წარმომადგენლობითს (presentational), მაღალი ხარისხით ჩაწერილს (high fidelity) და სტუდიურ ხელოვნებას (studio art): პირველი ორი ასოცირდება სმენითსა და წერილობით/ბეჭდურთან, ხოლო ბოლო ორი – გადაცემის მრავალგვარ აუდიოჩანაწერებსა და ვირტუალურად გადაცემის მრავალგვარ ფორმებთან.

გადაცემის სახეობების შესახებ

ნებისმიერი მუსიკოლოგისთვის მუსიკალურ კულტურასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია, ასე ვთქვათ, როგორ კვლავწარმოქმნება მუსიკა თავისით. ამ საკითხის განხილვისას ისინი ყველაზე მეტ ყურადღებას სმენით გადაცემას უთმობდნენ და ეს მემკვიდრეობის გადაცემის ის ფორმაა, რომელიც მინდა ანალიზის ძირითად თემად ვაქციო. ლიტერატურაში ყურადღება ყველაზე მეტად ორ სფეროს ექცევა: პირველი, „ზეპირი“ ტრადიციების, როგორც ისტორიის წყაროს სანდოობა, ანუ შეუძლიათ თუ არა ადამიანებს მუსიკალური ნაწარმოები ან სიმღერა ზუსტად გადასცენ შთამომავლობას და, მეორე, გზა, რომლითაც ამ სანდოობას მივყავართ რეპერტუარის ჩამოყალიბებასთან, რასაც, ასევე, შევეხე მე-8 თავში. გადაცემისას აუდიოჩანაწერების როლს ყურადღება მე-20 საუკუნის შუაწლებში მიაქციეს და, რამდენადაც ჩანაწერები იქცა მუსიკის გადაცემის მთავარ საშუალებად და სულ უფრო მეტად მიიღებოდა უკრიტიკოდ, დაიწყეს სხვადასხვა პერსპექტივიდან იმის კვლევა, თუ როგორ „მუშაობენ“ ჩანაწერები. ასე, მაგალითად, ბერლინერმა (Berliner, 1994) გააანალიზა, თუ როგორ იყენებენ ჯაზის შემსრულებელი მუსიკოსები ზეპირ, ჩაწერილ და წერილობით წყაროებს სტილისა და ტექნიკის გასავითარებლად. მეინტიესმა (Meintjes, 2003) დეტალურად შეისწავლა სამხრეთ აფრიკის ხმის ჩამწერი სტუდიის პროდუქცია. სქეილსმა (Scales, 2012) კომერციული (აუდიო) ჩანაწერები განიხილა, როგორც ადგილობრივი ამერიკული მუსიკის გადაცემის მთავარი ფორმა.

მაგრამ გადაცემის ცნებამ უნდა მიგვიყვანოს მუსიკისა და კონტექსტუალური ინფორმაციის მიერ მოწოდებული სხვადასხვა სახის მონაცემების შედარებით განხილვამდე. სმენითმა გადაცემამ მნიშვნელოვანი როლის შესრულება დაიწყო ისტორიაში, სადაც ის პირველად წინა პლანზე აფრიკულ კვლევებში გამოვიდა (Vansina, 1965). ისტორიკოსები სიტყვიერ ანგარიშებს განიხილავდნენ, როგორც წერილობითი ან ბეჭდური წყაროების დამატებას, ზოგჯერ კი, როგორც მათ მაგიერს, განსაკუთრებით, კულტურებში, სადაც დამწერლობა არ არსებობდა, ასევე, იმ მასალაში, რომელიც ე.წ.

ზეპირი ისტორიის წყაროებიდან იყო მიღებული. მათ აღელვებთ ზეპირი თხრობისას მიღებული მონაცემებისა და ფაქტების სანდოობის ხარისხი. ამ შეშფოთებას ზოგჯერ ეთნომუსიკოლოგებიც იზიარებენ. მენტლ ჰუდმა (Hood, 1959) *იავური* მუსიკისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში განიხილა სმენით ტრადიციაში არსებული გარკვეული პრინციპები, რომლებიც აუცილებელია მუსიკალური სისტემის მთლიანობის შესანარჩუნებლად. მუსიკის ისტორიკოსებმა, რომლებიც დაინტერესდნენ სმენითი გადაცემის როლით შუა საუკუნეების მუსიკაში, ეს ცნება, ანალიზისას, კრიტიკულად გამოიყენეს (Jefferi, 1992; Treitler, 1974, 1975, 1986). გადაცემის ბუნება და მისი გავლენა მუსიკის მრავალ ასპექტზე დიდი კონფერენციისა და შემდგომი პუბლიკაციების თემა გახდა (Tokumaru & Yamaguti, 1986).

ხალხური მუსიკის მკვლევართა უმრავლესობას უფრო მეტად აინტერესებდა ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ სმენითი ტრადიციის არასანდოობა და რასაც ცვლილების გამომწვევ ძალად მიიჩნევდნენ. რომელიმე მუსიკალური ნაწარმოების ვარიანტების წარმოშობაში, მათ აოცებდათ არა ტრადიციის მუდმივობა, არამედ განსხვავებები, როცა, რეალურად, სტანდარტიზაციას აწყდებოდნენ, ეჭვობდნენ, რომ წერილობითი ვერსიები არსებობდა. საზოგადოდ, ფოლკლორის მკვლევრების მსგავსად, ზეპირი ფორმის არასაიმედოობაში ისინი თემის შემოქმედებით ძალას ხედავდნენ და ამ ტენდენციის დასახასიათებლად იყენებდნენ ტერმინს „თემური ხელახალი შემოქმედება“ (“communal re-creation”) (Barry, 1933). ეს ტერმინი მომდინარეობს უფრო ადრეული რწმენიდან, რომ სიმღერებსა და ზღაპრებს ქმნის მთელი თემი, რასაც „თემურ შემოქმედებას“ უწოდებენ.

ხალხური მუსიკის კვლევის ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში ერთმანეთს მჭიდროდ დაუკავშირდა ფოლკლორის, როგორც სმენით გადაცემულისა და ხალხური სიმღერის, როგორც ანონიმურად შექმნილის დეფინიციები. ინდივიდის მიერ შეთხზულ და წერილობითი ფორმით შენახულ ზეპირად გადაცემულ სიმღერასა და სხვა, წერილობითი შუამავლობის გარეშე შეთხზულ სიმღერას შორის არსებობს განსხვავება როგორც თავად პროცესის, ასევე, კვლევის ობიექტის თვალსაზრისით. მაგრამ, ორივე შემთხვევაში, მკვლევრებისათვის ერთ-ერთი პირველი შეკითხვა უნდა იყოს, ვინ ქმნის ხალხურ სიმღერებს (იგულისხმება, „ზეპირი“ ტრადიციის სხვა მუსიკასაც) – ინდივიდები თუ „ხალხი“ (Barry, 1914). თემური შემოქმედების კონცეფციის ყველაზე მიამიტური ვერსია, რომ სოფლის მცხოვრებთა თავდაპირველი ჯგუფი რაღაცნაირად ერთობლივად ქმნის მუსიკას, არასოდეს განიხილებოდა სერიოზულად. ხალხური სიმღერის კვლევის ამერიკელი ფუძემდებელი ფილიპ ბერი აღნიშნავს, რომ ისეთი გერმანელი მოაზროვნეები, როგორებიც იყვნენ ძმები გრიმები და ლუდვიგ უჰლანდი, ამ რწმენას არ იზიარებდნენ.

მნიშვნელოვანია, რომ სმენითი ტრადიცია სხვადასხვა კულტურასა და პერიოდში არსებული გადაცემის მთავარი ტიპების კონტექსტში დავინახოთ – რთული სურათია. ზაქსის მოდელში წერილობითი ტრადიცია ზეპირთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ბეჭდურთან. წერილობითი ტრადიციით, ბეჭდურთან შედარებით, უფრო ადვილად წარმოიშობა ვარიანტები გადამწერების ახირებების, მათი შემოქმედებითი უნარების, შეცდომების, გულმავიწყობის, თუნდაც სიზარმაცის გამო. ცოცხალი შესრულებების სერიის საფუძველზე სმენით შესწავლა განსხვავდება ჩანაწერების განმეორებითი მოსმენისაგან. როგორც ყოველთვის, მსოფლიო კულტურები სმენითი შესწავლის პროცესში დიდ მრავალფეროვნებას ავლენენ. აქ ზუსტი შესწავლის მოთხოვნა ხელს უშლის ვარიანტების შექმნას; შესრულებაში ცვლილებების შეტანა ყველგან თითქმის მოთხოვნაა. მსგავსი მუსიკალური ნაწარმოებები აქ შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც ვარიანტები, სხვაგან – როგორც იდენტურები, მესამე კულტურაში – როგორც იმიტაციები, ხოლო მეოთხეში – როგორც ადვილად განცალკევებადი ერთეულები. არსებობს სმენითი ტრადიციების მოდიფიკატორები, რაც დიდი ხნის წინ ირანში დასავლუ-

რი სანოტო ჩანაწერების დამატებით დაიწყო, ინდოეთში – უნიკალური მუსიკალური სტენოგრაფიით, კასეტური ხმისჩამწერებით – მკვიდრ ამერიკელებს შორის, რასაც ამჟამად ყველგან ათასნაირი ახალი ხმის ჩამწერი საშუალებები დაემატა.

ზეპირი გადაცემისადმი მიძღვნილი ძირითადი ლიტერატურა, რეალურად, რეპერტუარის მცირე რაოდენობას ემყარება. მაგალითად, ლორდის უაღრესად გავლენიან წიგნში (Lord, 1965) იუგოსლავური ეპიკური პოეზიაა განხილული; ქათერი (Cutter, 1976), ტრეიტლერი (Treitler, 1974, 1975) და ჯეფერი (Jeffery, 1992) ქრისტიანული ლიტურგიკული ჰიმნის შესახებ წერდნენ; ჰუდი *იავას* შესახებ მოგვითხრობს. ბერიმ, ბაიარდმა და ბრონსონმა ეს ცნება ისე განიხილეს, როგორც ის მუშაობს ანგლო-ამერიკულ ხალხურ მუსიკაში, ვიორამ კი – გერმანულ სიმღერასა და, საზოგადოდ, ევროპაში. ტრადიციული თვალსაზრისი, ძირითადად, ევროპული და ამერიკული ხალხური მუსიკის ცოდნას ემყარება (Bohlman, 1988: 14–32). მაგრამ მუსიკის სამყარო და მუსიკოლოგია ახლა შორსაა წინა პერიოდების ისეთი ფიგურებისაგან, როგორებიცაა ჰერდერი, ერკი, ბარტოკი, ბერი და ბაიარდი, იმ მეცნიერებისგან, ვინც სმენით გადაცემული მუსიკის კვლევის უფლებამოსილების დასაბუთებას შეეცადა, ვინც ცდილობდა მისი, როგორც „მუსიკის“ აღიარებისათვის მაინც მიეღწია. დღეს ჩვენ ადვილად ვაღიარებთ ჩვენი ისტორიის ადრეულ პერიოდში სმენითი ტრადიციის არსებობას, თუმცა გვაინტერესებს, ჯერ კიდევ თუ არსებობს ის სადმე, იზოლირებული და ბუნებრივი ფორმით.

ჯორჯ ლისტის კვალდაკვალ

ამჟამად ეთნომუსიკოლოგებს მუსიკის გადაცემის მთელი რიგი სახეები – წერილობითი, აუდიოჩანაწერები და ა.შ. და მათი კომბინაციები აინტერესებთ, თუმცა მათი მიდგომები, საბოლოოდ, სმენითი გადაცემის კვლევიდანაა აღებული. ჩემი სტუდენტობისას, საყოველთაოდ იყო ცნობილი, რომ, საბოლოოდ, ეთნომუსიკოლოგიის raison d'être[5] მდგომარეობდა იმაში, რომ ის ზეპირად გადაცემულ მუსიკას იკვლევდა. მართლაც, როგორც ვთქვი, ჯორჯ ლისტისათვის (List, 1979) ეს ამ დისციპლინის ამოსაცნობი ნიშანი იყო. ეს არის განსაზღვრება, რომელსაც მივყავართ მნიშვნელოვან ზოგად შეკითხვებთან მუსიკის სმენითი გადაცემის თაობაზე, თუმცა, შესაძლოა, ეს შეკითხვები წარსულ დროში უნდა დავსვათ. რა არის ის, რაც იცვლება სმენით გადაცემისას და რა რჩება უცვლელი? ჩვენ საქმე გვაქვს ფენომენების დიდ მრავალფეროვნებასა და ქცევის ფართო სპექტრთან. თუ დავუბრუნდებით ჩემ მიერ აღნიშნულ განსხვავებას „შინაარსსა“ და „სტილს“ შორის, მაშინ მუსიკალური ნაწარმოების უცვლელად გადაცემისას შინაარსი უნდა დარჩეს, სტილი კი შეიძლება შეიცვალოს. ამ ტერმინების კონკრეტულ განსაზღვრებებს თუ გავითვალისწინებთ, ვნახავთ, რომ ზოგიერთ მუსიკას შთამბეჭდავი შინაარსი აქვს და ძალიან ცოტა ის, რასაც შეიძლება სტილი ეწოდოს. დაახლოებით 1970 წელს ისრაელის სამარიტელები, როგორც მითხრეს (ავიგდორ ჰერცოგმა, რომელმაც დიდი საველე სამუშაო ჩაატარა მათ თემში), ძალიან მონდომებული იყვნენ, რომ უცვლელად შეენარჩუნებინათ საკუთარი ლიტურგიული ტრადიცია და არ დაეშვათ რაიმე ცვლილება – ასეთივე ვითარება შეიქმნა *ნავაჰოს* შემთხვევაშიც (McAllester, 1954: 64-65). ასეთი კულტურები სტილური ვარიაციის ან ცვლილების უმნიშვნელო შესაძლებლობას უშვებენ; მათ მუსიკაში ყველაფერი არსებითი შინაარსია. ამის საპირისპიროდ, ირანის კლასიკური მუსიკა, რომელიც შედგება დასწავლილი მუსიკალური ნაწარმოებებისაგან და რომლებიც გამოიყენება, როგორც იმპროვიზაციის საფუძველი, შესრულებისას უსაზღვრო ვარირების შესაძლებლობას იძლევა, თუმცა მოითხოვს სტაბილურობის მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვან ბირთვს, რაც სიმბოლურად გამოიხატება დებულებით, რომ შემსრულებელი კილოს იმპროვიზაციას კი არ მიმართავს, არამედ „ასრულებს“ მას (Nettl & Foltin, 1972: 11–13). ინგლისური ხალხური

[5] ფრანგულად – არსი (მთარგ.).

მუსიკის შინაარსი, როგორც ჩანს, არსებითად, მის მელოდიურ კონტურს მიეკუთვნება (Poladian, 1942), ხოლო უნგრული ხალხური მუსიკა, როგორც ჩანს, კადენციური ტონების კონფიგურაციებს ეყრდნობა (Bartok, 1931: 6–8). თუმცა, მიუხედავად იმისა, როგორ განვსაზღვრავთ, მუსიკალური ნაწარმოების გადაცემისას, სტილი იცვლება; შინაარსი რჩება.

რა არის ის, რასაც რეალურად გადავცემთ? ზედაპირულად, ჩვენ წარმოვიდგენთ ცალკეულ თხზულებებს, სიმღერებს, მუსიკალურ ნაწარმოებებს. უეჭველია, ისინი ძირითადი ერთეულებია. თუმცა არსებობს ალტერნატიული მიდგომებიც. ვიღაცისთვის რეპერტუარი შეიძლება შედგებოდეს ერთეულების, იქნებ, მელოდიური ან რიტმული მოტივების, პოეზიის სტრიქონების თანმხლები მუსიკალური ფრაზების, კადენციური ფორმულების, აკორდების ან მათი თანმიმდევრობისაგან. გადაცემის პროცესი შეგვეძლო შეგვესწავლა იმის ანალიზით, თუ როგორ ინარჩუნებს რეპერტუარი უცვლელად ამ ერთეულებს და როგორ ქმნიან ისინი ახალი კომბინაციებით უფრო დიდ ერთეულებს, რომლებიც კულტურისათვის საშემსრულებლოდაა მისაღები. შინაარსის უმცირესი ერთეულები შეიძლება გადაცემის მთავარ ერთეულებად მოგვევლინოს (Lord, 1965, თ. 3 და 4; Treitler, 1975).

სპექტრის მეორე ბოლო: სანამ კულტურა ქმნის, ივიწყებს, ხელახლა ქმნის და შინაგანად ცვლის მუსიკალური შინაარსის რეპერტუარს, როგორიცაა სიმღერები, ის, რაღაც ხერხის წყალობით, თავის თავს გადასცემს (და, იქნებ, ძალიან ნელა ცვლის) სტილურ ზედნაშენს. მაგალითად, ჩრდილო პრერიების ინდიელები, ალბათ, საუკუნეების განმავლობაში იძენდნენ სიმღერებს, ქმნიდნენ მათ სიზმრებში ან სწავლობდნენ სხვა ტომებისგან და ახალი სიმღერებით დავიწყებულ სიმღერებს ანაცვლებდნენ. ჩვენ, ასევე, მათი მუსიკის ფართო მიმოხილვის შედეგად, შეგვიძლია დავინახოთ, რომ საშემსრულებლო პრაქტიკის ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა სასიმღერო სტილი, ინტონაცია, დასარტყამ საკრავებზე დაკვრის სტილი და მელოდიების ჯაჭვი მეტ-ნაკლებად უცვლელად გადაეცემა თაობიდან თაობას, თუმცა, გარკვეული მიმართულებებით, ცვლილებები მათაც შეეხო.

გარდა ამისა, გადაცემის საკითხთან უფრო მეტია დაკავშირებული, ვიდრე მუსიკის, როგორც პიროვნებათაშორისი ურთიერთობების ფუნქციის სწავლება და შესწავლა. გადაცემის გარკვეული სახეობა ერთი ადამიანის გამოცდილების ფარგლებშიც გვხვდება. ის მანერა, რომლითაც მუსიკოსი – პიანისტ-შემსრულებელი ან ადგილობრივი მომღერალი – თავისი სიცოცხლის განმავლობაში ცვლის, შეიძლება, ავითარებს რაიმე მუსიკალური ნაწარმოების იდეას და, შესაბამისად, შესრულებასაც, რა თქმა უნდა, გადაცემის სახეობაა და თითქმის ყველა შემთხვევაში (კლასიკური, პოპულარული თუ ხალხური მუსიკის) ეს სპეციფიკურად სმენითი გადაცემაა. ჯეიმს პორტერი (Porter, 1976) ერთ-ერთი ფოლკლორული მომღერლის მიერ შესრულებული სიმღერის სტადიებს აღწერს და გვიჩვენებს, რომ ასეთი ისტორია შეიძლება, ინტერპრეტირებული იქნას, როგორც წვლილის შეტანა ამ ჰანგის ოჯახის სმენითი ტრადიციის განვითარებაში, წარმოდგენილში მომღერალთა ჯაჭვით, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი ვარიანტი აქვს.

რა ვიცით ფორმის ცვლილებების შესახებ, რომლებიც ხდება, როცა მუსიკა სმენითი ტრადიციიდან წერილობითზე გადადის? სულ რამდენიმე შემთხვევაა, როცა ეს გადასვლა მარტივად და ზუსტად განხორციელდა. ასეთ ნიმუშებში ყურადღებას სხვა ცვლილებებიც იმსახურებს: მაგალითად, მუსიკალური ცხოვრების ვესტერნიზაცია, დასავლური მუსიკის შემოტანა, მედია საშუალებების მნიშვნელობის შეცვლა. ნება მიბოძეთ, კვლავ ირანის კლასიკურ მუსიკას მივმართო; მასში სანოტო ჩაწერის შეტანა 1900 წლამდე დაიწყო, თუმცა 1970 წლამდე ის ჯერ კიდევ, უპირატესად, სმენითი იყო. ძირითადი *რადიფი* ამჟამად სანოტო ჩანაწერის სახით არსებობს და ხშირად წერილობითი ვერსიებით ასწავლიან. გვეუბნებიან, რომ უფრო ადრეულ პერიოდში ყოველი მასწავლებელი *რადიფის* საკუთარ ვერსიას ქმნიდა. ეს, გარკვეულწილად, ახლაც ასეა, თუმცა, 1970-იანებში, სამ

ძირითად გამოქვეყნებულ ვერსიას ასწავლიდნენ – აბოლჰასან საბას ვერსია, რომელშიც შერწყმულია არარადიფული მასალა; მუსა მაარუფის წმინდა, მაგრამ გაწელილი მანერა (Barkechli, 1963); და მაჰმუდ ქარიმის შესრულების ნაკლებად ვრცელი ვერსია (Massoudieh, 1978), ამასთან, 1990-იანებში დომინირებდა მაარუფის რადიფი ნურ-ალი ბორუმანდის შესრულებით. შედეგების თაობაზე მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა შეგვიძლია, თუმცა უფრო ადრეული პერიოდის მუსიკოსების პრაქტიკა და ძველი ჩანაწერების მონაცემები გვაფიქრებინებს, რომ ახლო წარსულში სტანდარტიზაციამ მოიმატა, რაც, მუსიკალურ კულტურაში განხორციელებული მრავალი სხვა ცვლილების გათვალისწინებით, ძნელია მხოლოდ სანოტო ჩაწერის შემოტანას დავუკავშიროთ.

სანოტო ჩაწერის შემოღებამ, ალბათ, სპარსული მუსიკის გადარჩენას შეუწყო ხელი, ხოლო ფაქტმა, რომ ამ მუსიკის სანოტო ჩანაწერის გაკეთება რეალურია, მის შემსრულებლებს შესაძლებლობა მისცა, თამამად დახვედროდნენ დასავლური მუსიკალური კულტურის თანდათანობით შემოსვლას. მაგრამ დაიკარგა ის მოწიწება, რომლითაც, ოდესღაც, მოსწავლე თავისი მასწავლებლის რადიფს ინარჩუნებდა, როცა მას თანდათანობით, მცირე მონაკვეთებად სწავლობდა, რადგან ითვლებოდა, რომ მისი უმცირესი დეტალების გააზრებას არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა და რომ მისი შესწავლაც დამოკიდებული იყო მასწავლებლის კეთილ ნებაზე, რაც სულაც არ იყო გარანტირებული. სხვა თუ არაფერი, ამჟამად მუსიკოსს შეუძლია სწრაფად შეისწავლოს მასალა, მოძებნოს დავიწყებული პასაჟები და სწავლის ტემპი გააკონტროლოს. მუსიკოსები, ზოგჯერ, მიიჩნევენ, რომ უფლება აქვთ უარი თქვან იმაზე, რაც, ბოლოს და ბოლოს, მხოლოდ კიდევ ერთი წერილობითი მუსიკალური არტეფაქტია და არა რაღაც, რასაც მოწიწებით უნდა მოექცე და სხვა მუსიკაზე მეტად დააფასო. მეორე მხრივ, დასავლური მუსიკალური კულტურის სხვა ატრიბუტებთან ერთად, სანოტო ჩაწერამ, მთლიანობაში, შესაძლებლობა მისცა სპარსულ მუსიკას გაეფართოებინა თავისი სფერო და სტილი, თუმცა მისი პრაქტიკის ცენტრშია ბირთვი, რომელიც, ალბათ, შედგება შესრულებათა უმრავლესობისგან, რომლებიც ერთმანეთის მსგავსია და, ამდენად, ტრადიციის შევიწროებას წარმოგვიდგენენ. მაგრამ სანოტო ჩაწერის შემოტანის როლის შეფასება მხოლოდ დასავლური აკადემიური მუსიკალური კულტურის სხვა ასპექტების შემოტანის კონტექსტში შეგვიძლია.

ახდენს თუ არა ზეპირი და სმენითი გადაცემა და ზეპირი მუსიკის ქმნადობა გავლენას მუსიკალური ნიმუშების ფორმებსა და რეპერტუარებზე? ცხადია, რომ უნდა მოახდინოს, მაგრამ ჩვენ არ გვაქვს რაიმე თეორია, რომელიც აგვიხსნიდა, თუ როგორ ხდება ეს. დასაწყისისათვის, ნება მიბოძეთ, ერთმანეთისაგან განვასხვავო ნაწარმოებების *შექმნა* სანოტო ჩაწერის გარეშე და იმ ნაწარმოებების *გადაცემა*, რომლებიც ან სანოტო ჩაწერის გამოყენებით, ან მის გარეშე შეიქმნა. ჩვენ ვერ ვიქნებით დარწმუნებული, რომ ყველა მუსიკალური ნაწარმოები, რომლებიც მათმა ავტორებმა სანოტო ნიშნების გამოყენებით ჩაწერეს, რეალურად, სანოტო ნიშნების დახმარებით შეიქმნა. არსებობს სმენით, მუსიკოსის გონებაში (რომელიმე მოცარტის ან შუბერტის?) შეთხზული მუსიკა, თუმცა, შემდეგ, თაობიდან თაობას ის მთლიანად წერილობითი ტრადიციით გადაეცემა. ასე რომ, შუალედურ ფორმებთან ერთად, ჩვენს წინაშე რამდენიმე შესაძლო პროცესია: სანოტო ჩაწერის გარეშე შეთხზული და, ასევე, სმენით გადაცემული მუსიკალური ნაწარმოებები, ალბათ, მსოფლიოს მუსიკალური არტეფაქტების უმრავლესობას შეადგენს. ამის საპირისპიროდ, არსებობს მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებიც შეიქმნა სანოტო ჩაწერის დახმარებით და შემდეგ სრულდება მხოლოდ ნოტების უზუსტესი გამოყენებით იმ მუსიკოსების მიერ, ვისაც სურთ ზუსტად მიჰყვნენ კომპოზიტორის მითითებებს და, წინასწარ, შეიძლება, მართლაც სუსტი წარმოდგენა აქვთ, თუ რა ჟღერადობას მიიღებენ. მაგრამ, ასევე, არსებობს კომპოზიტორის მიერ დაწერილი მუსიკა, რომელიც შემდგომში ზეპირად ან აუდიოჩანაწერების მეშვეობით გადაიცემა, როგორც პოპულარული მუსიკის დიდი ნაწილის შემთხვევაში

ხდება. ამას უნდა დავუმატოთ მუსიკა, რომელშიც სიტყვების ჩაწერა, ნაწილობრივ, მუსიკალურად მნემონიკური[6] საშუალებაა. გარკვეული ჯაზური ტრადიციების შემთხვევაში, ჩვენ გვაქვს მუსიკა, რომლის შინაარსი დაწერილია, მაგრამ რომლის სტილი აუდიოჩანაწერების მეშვეობით გადაიცემა.

გარკვეული სტრუქტურული შეზღუდვები, ალბათ, აუცილებელია, თუ მუსიკალური ნაწარმოები სმენით უნდა გადავცეთ. მუსიკას ელემენტებად თუ დავყოფთ, ჩემი აზრით, ზოგიერთმა მათგანმა სიმარტივის, განმეორებადობისა და სტაბილურობის რაღაც ხარისხი უნდა შეინარჩუნოს, რათა სხვებს ვარირების შესაძლებლობა ჰქონდეთ. ალბათ, არსებობს რაღაც წერტილი, რომლის იქით მუსიკოსების ნებისმიერი მნიშვნელოვანი ჯგუფისათვის, შეუძლებელია სიმღერებისა და მუსიკალური ნაწარმოებების დახსომება და თუ ეს შეზღუდვები არ არის მოცემული საწყის თხზულებაში, იმ კულტურაში, სადაც ისინი სმენით გადაიცემა, ისინი თემური კვლავ-შექმნის პროცესის წყალობით იკიდებენ ფეხს. განმეორებადმა მოვლენებმა ან ნიშან-სვეტებმა, როგორებიცაა მოტივები ან რიტმული მოდელები, ფორმის სიმოკლე, წარმავლობა ან გამუდმებული ცვალებადობა, შეიძლება, ასე ვთქვათ, სმენით გადაცემული მუსიკალური ნაწარმოების მთლიანობა შეინარჩუნოს. სამხრეთ ინდური კლასიკური მუსიკის ისეთ ნაწარმოებებშიც კი, როგორიცაა, მაგალითად, *კრიტისი*, რომელიც მთელი ათი წუთი გრძელდება, ფორმის განმეორებადი, ვარიაციული და დაგროვილი ელემენტების ფუნქცია, გავბედავ და ვიტყვი, სმენითი გადაცემის შესაძლებლობის შექმნაა.

ვარაუდი, რომ ზეპირად გადაცემული მუსიკალური ნაწარმოები ნელა, მაგრამ მუდმივად იცვლება, ფართოდაა გავრცელებული, თუმცა ამ საკითხისადმი მიძღვნილი მცირე რაოდენობის კვლევები ამას მხოლოდ ნაწილობრივ ადასტურებს. პორტერის გამოკვლევა (Porter, 1976), რომელშიც განხილულია ერთი მომღერლის მიერ წლების განმავლობაში შესრულებული ერთი სიმღერის ერთი მეორის მომდევნო ვარიანტები, ათწლეულების შემდეგ უფრო ძველი მკვიდრი ამერიკელების სიმღერების ხელახალი ჩაწერის მცდელობები (Witmer, 1991) და ბაიარდის და ვიორას მიერ ევროპული ხალხური მუსიკის რეტროსპექტული კვლევა, მიგვანიშნებს, რომ ჩვენ, შეიძლება, სწორ გზას ვადგავართ. თუმცა უეჭველია, რომ კონკრეტული თვალსაზრისი, რომელსაც საზოგადოება იზიარებს ცვლილების და მუსიკის ბუნების შესახებ, უფრო დიდ როლს ასრულებს, ვიდრე ადამიანის ქცევის ნებისმიერი ზოგადი კანონი.

ეთნომუსიკოლოგიაში ჩამოყალიბებულ მიდგომებს შეუძლია ხაზი გაუსვას იმას, რაც ხშირად გაუგებარი რჩება დასავლური მუსიკალური ინტელიგენციისათვის: კერძოდ, რომ სმენით გადაცემა – ცოცხალი წყაროსგან ან აუდიოჩანაწერებიდან – მსოფლიო ნორმაა, რომ მუსიკა ყველგან, მაშინაც კი, როცა ის სანოტო ნიშნებითაა ჩაწერილი, რეალურად, უფრო მეტად მოსმენით ისწავლება და არა წაკითხვით და რომ სმენით გადაცემა რეალურად ბატონობს განათლებული საზოგადოების მუსიკალურ და საკუთრივ, მუსიკალური ნაწარმოების ცხოვრებაშიც.

[6] ფაქტების ან დიდი მოცულობის ინფორმაციის დამახსოვრების საშუალება (რედ.).

21

ყველა კულტურისა და ცივილიზაციის საბაზისო ერთეული
ნიშნები, სიმბოლოები და საზრისი

რაზუმოვსკის მესამე კვარტეტი

ანთროპოლოგია თავის თავს განმარტავს, როგორც „ადამიანების კვლევას“, მაგრამ როცა ანთროპოლოგიის მიმართულების დამწყებმა სტუდენტმა მითხრა, რომ ის „სიმბოლოების შესწავლას“ აპირებდა, ეს არ უნდა გამკვირვებოდა – გამოჩენილმა ანთროპოლოგმა ლესლი უაიტმა 1949 წელს დაწერა: „სიმბოლო არის ყველა ადამიანის ქცევისა და ცივილიზაციის ძირითადი ერთეული“ (White, 1949: 22). მაშინ ამისთვის ბევრს არ მიუქცევია ყურადღება, მაგრამ ამჟამად, ფართოდაა გავრცელებული რწმენა, რომ თუ ადამიანები, როგორც უაიტმა აღნიშნა, გამოირჩევიან იმით, რომ სიმბოლოებს იყენებენ, მაშინ ანთროპოლოგია არის მეცნიერება უფართოესი აზრით გაგებული სიმბოლიზმის შესახებ. ამავე მიზეზით დღეს არიან მეცნიერები, ვინც მიიჩნევს, რომ მუსიკა, ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროების მსგავსად, ყველაზე უკეთ შეიძლება შევისწავლოთ, როგორც სიმბოლო და როგორც ნიშნების ან სიმბოლოების სისტემა. შესაბამისად, ჩამოყალიბდა მუსიკის სემიოტიკის სახელით ცნობილი კვლევის სფერო. თუ ზუსტად განვსაზღვრავთ, იგი მოიცავს მუსიკის, როგორც ნიშანთა სისტემის კვლევასა და სამ მთავარ მიდგომას: ერთი, რომლის საწყისები, ძირითადად, დაკავშირებულია ლინგვისტიკის სფეროს ფუძემდებელთან, ფერდინანდ დე სოსიურთან. მისმა შემოქმედებამ სათავე დაუდო სტრუქტურალისტურ მიდგომას, რომელიც შეისწავლის ისეთ ცალკეულ კულტურულ სფეროებს, როგორებიცაა ენა ან, შესაძლოა, მუსიკა; მეორე მიდგომა ემყარება ჩარლზ სანდერს პირსის ნაშრომს და ცდილობს „გაიგოს, თუ როგორაა ხალხი დაკავშირებული და როგორ აღიქვამს სამყაროს“ (Turino, 1999: 222); და მესამე მიდგომა, რომელიც ფილოლოგიისა და ესთეტიკის იდეებით საზრდოობს.

ფართოდ გაგებული მუსიკის სემიოტიკა გავლენას ახდენს უზარმაზარ სფეროზე, მუსიკის საზრისზე (ამ სიტყვის მრავალი მნიშვნელობით). აქ ჩვენი ამოცანა მხოლოდ იმის ჩვენებაა, თუ, კონკრეტულად, როგორ არის ის დაკავშირებული ეთნომუსიკოლოგიურ მიზნებთან, თუმცა, ასევე, მთლიანად მოიცავს მუსიკალური საზრისის საკითხს: მუსიკის როგორც უნივერსალურის, კულტურით განსაზღვრულის, ინდივიდთან მიჯაჭვულის საკითხს; სტილებისა და ჟანრების, კილოების, რიტმების, აკორდების ან მუსიკალური პიესებისა და სიმღერების საზრისის პრობლემას; და როგორ ხდება რეალურად იმის ინტერპრეტირება, რისი გადმოცემაც სურს მუსიკოსს. ეს ფართო სფეროა და მე შემიძლია მხოლოდ ორიოდე საილუსტრაციო მაგალითი მოვიტანო.

მიიჩნევენ, რომ მუსიკალური სემიოტიკის, როგორც კვლევის სფეროს, ჩამოყალ-

იბება 1970-იან წლებში მოხდა, თუმცა მისი ელემენტები გაცილებით ადრე გვხვდება – კერძოდ, იმ პერიოდებში, როცა არამუსიკალური ობიექტების, მოვლენებისა და იდეების გამოხატვა პრობლემა იყო ისეთი კომპოზიტორებისათვის, როგორც ი. ს. ბახია, ისეთი ესთეტიკოსებისათვის, როგორც ედუარდ ჰანსლიკია და კიდევ უფრო ადრე არაბი (Shiloah, 1979) და ინდოელი თეორეტიკოსებისთვის (Rowell, 1992: 327-36), რომლებიც *მაკამის* და რაგას არამუსიკალური საზრისების შესახებ მსჯელობდნენ. მართლაც, ადამიანებს ყოველთვის აინტერესებდათ, თუ რაშია მუსიკის საზრისი. რამდენიმე ნაშრომში, რომლებიც დაახლოებით მე-20 საუკუნის შუაწლებში დაიბეჭდა, ჩემი აზრით, 1970-იანი და შემდგომი წლების უფრო სისტემატური მიდგომების საპირისპირო პოზიციაა გამოხატული. ამ ნაშრომებიდან სამს შევეხები (თუმცა გაცილებით მეტი შეიძლებოდა ყოფილიყო).

პირველს რაც შეეხება: 1940-იან წლებში მამაჩემმა, რომელიც მუსიკის ისტორიკოსი იყო, ჩვენი ოჯახის ყურადღება მიაპყრო უცნაურ წიგნს, რომლის ავტორი არნოლდ შერინგი იყო – მეცნიერი, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა მუსიკის ისტორიის რამდენიმე დარგში, თუმცა მოხუცებულობის წლებში თავისი ბედი დაუკავშირა 1930-იანების ნაცისტურ მოძრაობას. ამ წიგნში ბეთჰოვენის მრავალი ნაწარმოები განხილული იყო, როგორც ლიტერატურის კლასიკური ნაწარმოებების ზუსტი სახე. ამ წიგნის სათაურია *Beethoven und die Dichtung*[1] (1936) და მასში მეშვიდე სიმფონია განხილულია, როგორც გოეთეს *ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები*-დან ნასესხებ სცენებზე დამყარებული, კრეიცერის სონატა – ტასოს *გათავისუფლებული იერუსალიმის*, ხოლო რაზუმოვსკის მესამე კვარტეტი Op. 59, #3, როგორც *დონ კიხოტის* საფუძველზე შექმნილი. ინტერპრეტაციები მოცემულია თამაშის მანერით; მოტივებს კონკრეტული მნიშვნელობები მიეწერება, ხოლო ინსტრუმენტული მელოდიები გაგებულია, როგორც სიტყვათა ნაკრებები. ლიტერატურისადმი ოსტატის საყოველთაოდ ცნობილი ინტერესის გარდა, შერინგი მხოლოდ საკუთარი მტკიცებულებებით ასაბუთებს, რომ ბეთჰოვენმა მოდელებად ეს ნაწარმოებები გამოიყენა, შესაბამისად, ბეთჰოვენის მკვლევართა უმრავლესობას ეს წიგნი სერიოზულად არასოდეს მიუღია; დღეს ის უბრალოდ კურიოზია. რატომაა ეს წიგნი საინტერესო ეთნომუსიკოლოგებისთვის? უპირველეს ყოვლისა, ის კლასიკური მუსიკის კულტურის შესახებ გვეუბნება, რომ მუსიკაში უფრო მეტის აღმოჩენის სურვილი ხანგრძლივი დროის მანძილზე, განსაკუთრებით ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში, სერიოზულად აწვალებდა დასავლური კლასიკური მუსიკის მოყვარულთა აზროვნებას.

მკვლევრებს სინანულით მოუწიათ იმის აღიარება, რომ ეს ასოციაცია, როგორც ჩანს, მხოლოდ შერინგს ეკუთვნოდა და არა ბეთჰოვენს. ამ არასწორმა პოზიციამ მე-20 საუკუნის დასავლურ საკომპოზიტორო მუსიკალურ კულტურაში მუსიკის საზრისის ერთ გაგებამდე შეიძლება მიგვიყვანოს. უნდა შეექმნა კი ბეთჰოვენს ნაწარმოებები რაიმე კონკრეტულ ლიტერატურაზე იმისათვის, რომ დამაჯერებელი ასოციაციები წარმოშობილიყო? კომპოზიტორის განზრახვა მნიშვნელოვანია მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების გასაგებად. მაგრამ კულტურის ეთნომუსიკოლოგიური სურათისათვის, შეიძლება, დამატებითი მოსაზრებები გახდეს საჭირო. მიუხედავად იმისა, თუ ბეთჰოვენის ცხოვრებაში სერვანტესთან ასოციაციას ვერ აღმოვაჩენთ, იგი მაინც შეიძლება დამაჯერებელი გახდეს იმ მსმენელისათვის, ვისაც ამისი სჯერა. ამასთან, ამ ასოციაციამ შეიძლება რაიმე მიმართულება მოგვცეს მუსიკალური ნაწარმოების გასაგებად. წარმოდგენა მუსიკაზე, როგორც ნარატივზე, სადაც მოტივები და მელოდიები სიმბოლურად გადმოგვცემენ კონკრეტულ ამბებს, დასავლური მუსიკალური აზროვნების მთავარი დამახასიათებელი თავისებურებაა. ის ფაქტი, რომ ლიტერატურულ და მუსიკალურ ნაწარმოებებს აღიქვამენ, როგორც მსგავსი სტრუქტურული

[1] *ბეთჰოვენი და პოეზია* (რედ.).

მახასიათებლების მქონე მოვლენებს, მიგვანიშნებს იმ როლზე, რომელსაც ხელოვნება ასრულებს დასავლურ კულტურაში. ეთნომუსიკოლოგს, ასევე, აინტერესებს, თუ მუსიკალური კულტურის რა თვისება აიძულებს მკვლევარს ასეთნაირად შეხედოს ბეთჰოვენს და რატომ გაიზიარეს (ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთმა მაინც) მისი აღმოჩენები და რატომ გაუჭირდათ მათზე უარის თქმა. რა თქმა უნდა, ბეთჰოვენის ქმნილებების საზრისის კვლევა, ხშირად კრიტიკულად, მრავალმა მეცნიერმა განაგრძო. მათ შორის უახლესია რობერტ ჰატენის (Robert Hatten, 1994), ლუის ლოკვუდის (Lockwood, 2003) და უილიამ კინდერმანის (Solis and Nettl, 2009) ნაშრომები.

მეორე, აშკარად უფრო ნაყოფიერი, საეტაპო ნაშრომი ეკუთვნის ლეონარდ მეიერს, განსაკუთრებით, მისი ინოვაციური წიგნი *Emotion and Meaning in Music*,[2] რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა, ძირითადად, ავტორის მოწოდების წყალობით, რომ ყურადღება მიექციათ სტრუქტურისა და საზრისის ურთიერთკავშირისთვის, საზოგადოდ, მუსიკაში და ინდივიდუალურ მუსიკალურ „ენებში“ – სტილებსა და კულტურებში. მიუხედავად მტკიცებისა, რომ „საზრისი და კომუნიკაცია შეუძლებელია განვაცალკევოთ იმ კულტურული კონტექსტისგან, რომელშიც ისინი წარმოიშვა“, მეიერს სწამდა, რომ არსებობს სხვადასხვა კულტურისათვის მისაღები „მუსიკალური საზრისის და მისი გადაცემის ზოგადი ბუნება“, რაღაც მუსიკალური უნივერსალია (Meyer, 1956: IX). არსებობს რაღაცები, რასაც მუსიკა ყველგან „აკეთებს“ და, აქ მე ჩემს ინტერპრეტაციას გთავაზობთ და არა ციტატას – მათ აქვთ საზრისის საერთო სისტემა და, ამრიგად, იწვევენ ემოციურ შედეგებს, რომლებიც, რაღაც აზრით, უნივერსალურია.

მესამე საეტაპო ნაშრომი დევიდ პ. მაკალისტერის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის შედეგია – 1954 წელს შექმნილი ნაშრომი *Enemy Way Music*,[3] ალბათ, პირველი სერიოზული კვლევაა, რომელშიც მუსიკის საზრისი და ღირებულებები მათ კულტურულ კონტექსტში განიხილება. კიდევ ერთი მცდელობა ეკუთვნის ჯ. ს. სლოტკინს (Slotkin, 1952), რომელმაც მაკალისტერისათვის შეაგროვა ინფორმაცია *მენომინის*[4] ხალხის *პეიოტური* სიმღერებისა და ცერემონიების შესახებ. ინტერვიუებში სლოტკინი კონსულტანტებს გამუდმებით უსვამდა შეკითხვებს „საზრისის“ შესახებ, მაგალითად, ასეთს – „რას ნიშნავს ის სიმღერა?“ და „რას გულისხმობთ, როცა ამ სიმღერას მღერით?“, ისევე, როგორც „რას ნიშნავს ეს კონკრეტული *პეიოტური* სიტყვები *heyowicinayo* ან *heneyowe*?“. ამ, ინგლისური ენის საკმაოდ კარგად მცოდნე ადამიანებთან ჩატარებული საინტერესო ინტერვიუებიდან ნათელი გახდა, რომ მათთვის „საზრისი“ დაკავშირებული იყო სიმღერის სიტყვების მნიშვნელობასთან, რომ მთელი რიგი კონსულტანტები განსხვავებულ პასუხებს სცემდნენ ერთსა და იმავე შეკითხვას, მაგრამ მათ ერჩივნათ, *პეიოტური* სიმღერების მთელი რეპერტუარის საზრისი განეხილათ და არა ინდივიდუალური სიმღერებისა. აქედან გასაგები ხდება, რომ ამ სახის კვლევებში ინტერვიუები განსაკუთრებულ დახმარებას ვერ გვიწევს, რომ საზრისი შეიძლება პატარა ტრადიციულ საზოგადოებებშიც კი უაღრესად პიროვნული რამ აღმოჩნდეს და რომ საზრისი სხვადასხვა დონეზე უნდა აღმოვაჩინოთ.

სოსიურის და პირსის მემკვიდრეობა

სიმბოლიზმის შესწავლას ეთნომუსიკოლოგები ფრთხილად მიუდგნენ და ღვეზელს სხვადასხვა მხრიდან მოატეხეს თითო ლუკმა. როგორც მოსალოდნელი იყო, მათზე გავლენა მოახდინეს მუსიკის ისტორიკოსებმა და ანთროპოლოგებმა და ეს გავლენები ერთმანეთს შეერწყა. დიდმა და შთამბეჭდავმა ანთროპოლოგიურმა ლიტერატურამ,

[2] *ემოცია და საზრისი მუსიკაში* (რედ.).

[3] *მტრული მუსიკა* (რედ.).

[4] ჩრდილოეთ აშშ-ს ვისკონსინის შტატის ადგილობრივ ინდიელთა ტომი (რედ.).

რომელიც კულტურას განიხილავს, როგორც სიმბოლოების სიმრავლეს, ჩემი აზრით, პიკს 1970-იანებში მიაღწია. მისი უმრავლესობა ეყრდნობა იმ მიმართულებებს, რომლებსაც, ფართო აზრით, სტრუქტურალისტურს უწოდებენ, მაგრამ შეიძლება გამოვყოთ ის ლიტერატურა, რომელიც, ძირითადად, ლინგვისტიკას ეფუძნება და კვლევები, რომლებიც, ძირითადად, განიხილავენ სიმბოლოებს კულტურაში. რამდენიმე ანგარიშგასაწევი პუბლიკაცია ეკუთვნით კლიფორდ გერცს (Geerts, 1971, 1973), ვიქტორ ტერნერს (Turner, 1974), დენ სპერბერს (Sperber, 1975), მერი დუგლასს (Douglas, 1966, 1970), რეიმონდ ფერთს (Firth, 1973) და, განსაკუთრებით, კლოდ ლევი-სტროსს (Levi-Strauss,1963, 1969, 1971 და სხვ.). ლევი-სტროსი კულტურას განიხილავს, როგორც სიმბოლური სისტემების კონფიგურაციას და მისთვის სწორედ ადამიანის ქცევაში აღქმული ეს სიმბოლური ხასიათი აქცევს ამ ქცევას „კულტურად“ და არა ბუნებად. მაგრამ ანთროპოლოგები, ასევე, დაკავებული არიან სიმბოლოების (ამ ტერმინის ფართო მნიშვნელობით) ამოცნობა-გააზრებით (ისევე, როგორც სიმბოლოებთან დაკავშირებული სხვადასხვა ფენომენის – ნიშნების, შედარებების, მეტაფორების, მთავარი სიმბოლოების, ბუნებრივი სიმბოლოების, ხატების, ინდექსების და ა.შ. – რაც, მაგალითად, აღწერილია ფერტთან (Firth, 1973: 57–71). მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლო, როგორც კულტურის საფუძველი, ფართოდაა აღიარებული, მეცნიერთა ერთმა ჯგუფმა, რომლებიც თავს „სიმბოლურ“ ანთროპოლოგებს უწოდებენ, სიმბოლოები განიხილა, როგორც განსაკუთრებული ფენომენი კულტურის შიგნით. ასე, მაგალითად, ფერტი ცხოვრების გაკვეულ სფეროებს გამოყოფს, როგორც სიმბოლიზმის განსაკუთრებულ მატარებლებს: ესენია საკვები, თმა, დროშები, გაცემა და მიღება.

კულტურაში სიმბოლოების იდენტიფიცირებისადმი ბიჰევიორისტული[5] მიდგომის ალტერნატივა ამოსავალ წერტილად ენის, ადამიანების ცენტრალური სიმბოლური კოდის არჩევაა. მე ვსაუბრობ იმ მეცნიერებზე, რომლებიც ცნობილი არიან როგორც „სტრუქტურული ლინგვისტები“ (ლევი-სტროსის მსგავსი „სტრუქტურალისტების“ საპირისპიროდ) – დაწყებული, როგორც აღვნიშნე. სოსიურით, გაგრძელებული რომან იაკობსონითა და ზელიგ ჰერისით – ნოამ ჩომსკიმდე და, საბოლოოდ, თომას ა. სებეოკამდე, რომლის შემოქმედებამ, ნაწილობრივ, მიგვიყვანა უფრო ზოგადი ტიპის სტრუქტურალისტების კვლევებთან. ჩემი აზრით, „სტრუქტურალისტური“ მიდგომისათვის დამახასიათებელია ენის, კულტურის ან კულტურის სფეროების, როგორც სტრუქტურული პრინციპების მქონე სისტემების შესწავლა. ამ სტრუქტურული პრინციპების გამოვლენა კი კონკრეტული სიმბოლოების ან მათი ობიექტების ან საზრისის დახმარების გარეშეა შესაძლებელი, მხოლოდ იმ საფუძველდამდები პრინციპის დახმარებით, რომ ადამიანის ქცევა სიმბოლური ქცევაა. ასე, მაგალითად, სპერბერის თანახმად, ის, რაც ლევი-სტროსმა გააკეთა, არც „სიმბოლოების გაშიფვრა იყო და არც სიმბოლური კოდის აღწერა“ (Sturrock, 1979: 28). მას აინტერესებდა „ურთიერთკავშირის სისტემები“ (იქვე: 30), რომლებიც გვიჩვენებენ, თუ როგორ მუშაობს ადამიანის გონება. ენასთან კავშირი ზოგჯერ ძალიან სუსტი შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგრამ ეს დაგვეხმარება იმის ჩვენებაში, რომ ურთიერთკავშირი სიტყვის სტრუქტურასა ან ბგერას და მის მნიშვნელობას შორის, ჩვეულებრივ, შემთხვევითია და რომ ენის გაანალიზება, ყველაზე კარგად, მისი შინაგანი ურთიერთკავშირების შესწავლითაა შესაძლებელი. ეს არის ის, რასაც სტრუქტურალისტებიც ამბობენ კულტურის შესახებ, და, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, რომ სიმბოლური კვლევებით დაინტერესებული ანთროპოლოგები ზოგჯერ მუსიკას მიმართავენ ხოლმე. კერძოდ, ლევი-სტროსი მრავალ პუბლიკაციაში იყენებს მუსიკას და, განსაკუთრებით, შემჩნეულია მუსიკალური ფორმების მეტაფო-

[5] ბიჰევიორიზმი – მიმდინარეობა ფსიქოლოგიაში, რომელიც მოდის სიტყვიდან *ქცევა* და არის მოძღვრება ადამიანის ქცევის შესახებ, რომელიც ხაზს უსვამს გარემო მოვლენების გავლენას ადამიანზე (რედ.).

რულ სათაურებად გამოყენებაში თავისი ნაშრომის *The Raw and the Cooked*[6]-ის (Levi-Straus, 1969) პარაგრაფებისას და რაველის *Bolero*-ს ანალიზისას (1971); (Hopkins, 1977).

სემიოტიკის, როგორც დისციპლინისა და ნიშნებზე დაკვირვებისა და მათი გაგების ყველაზე სრულყოფილი სისტემის შემქმნელი, ამერიკელი ფილოსოფოსი და მეცნიერი ჩარლზ სანდერს პირსი იყო (Merrell, 1997). მისმა ნაშრომებმა, რომლებიც, ძირითადად, მე-19 საუკუნეში შეიქმნა და სიმბოლოებისა და ნიშნების მკვლევართა დიდი ყურადღება არ დაუმსახურებია, მე-20 საუკუნის ბოლოს ფართო აღიარება მოიპოვა. პირსმა, რომელიც, ძირითადად, მუშაობდა როგორც ლოგიკოსი, დაამკვიდრა ნიშნების, ინტერპრეტანტების, ანუ ნიშნებზე რეაქციების ტიპები და პროცესების უაღრესად რთული სისტემა, რომელიც ტურინომ აღწერა (Turino, 1999). ნიშნების სამი ძირითადი ტიპი არის საბაზისო ცნებები: „ხატი“, რომელიც აღნიშნავს იმის წყალობით, რომ ემსგავსება იმას, რასაც აღნიშნავს; ინდექსი, რომელიც თავის ობიექტთან რაიმე სახის მიზეზობრივი ურთიერთმიმართებითაა დაკავშირებული; და „სიმბოლო“, რომელიც პირობითი, თუმცა შეთანხმებული ნიშანია, ისეთი, როგორიცაა სიტყვა.

სანამ მუსიკის ზოგიერთი მკვლევარი სტრუქტურალისტურ და პირსისეულ მიდგომებს ავითარებდა, სხვები სავსებით განსხვავებულად მიუდგნენ სიმბოლოებისა და საზრისის საკითხს. მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე, ჰანსლიკის ესთეტიკის კვალდაკვალ და ფართო საზოგადოების მიერ საყოველთაოდ გაზიარებული ცნებების საპირისპიროდ, მუსიკის ისტორიკოსთა უმრავლესობა ამ თემას თავს არიდებდა. ბოლო წლებში ისინი უფრო მეტ ინტერესს ამჟღავნებენ და ზოგჯერ საკუთარი ნაშრომების საფუძვლად ისეთი ფილოსოფოსების კონცეფციებს იყენებენ, რომლებიც ფართოდ განიხილავენ მუსიკას, როგორც სიმბოლურ ფენომენს (Cassirer, 1944; Langer, 1942, 1953). ისეთი მეცნიერები, როგორებიცაა მეიერი (Meyer, 1956, 1967) და კუკი (Cooke, 1959) მსჯელობდნენ იმის თაობაზე, ზოგადად, რამდენად შესაფერისია სიმბოლური კვლევები მუსიკისათვის. მაგრამ ისტორიული მუსიკოლოგია, ძირითადად, იკვლევდა სიმბოლური უნივერსალიის ერთ ასპექტს – კომპოზიტორთა გარკვეული ნაწილის მცდელობებს მუსიკით გამოხატონ სპეციფიკური არამუსიკალური ფაქტები, მოვლენები ან არტეფაქტები და იმას, თუ რა ხარისხითაა შესაძლებელი მათი აღმოჩენა კონკრეტულ, ისტორიულ ან პიროვნულ კონტექსტში. ზოგიერთი განსაკუთრებულ მუსიკალურ სტილებსა და რეპერტუარებს ეძებდა, რომლებშიც სიმბოლიზმი ზედაპირზე ძევს და ბატონობს, როგორც ესაა მე-17 საუკუნის ბოლოს და მე-18 საუკუნის დასაწყისის ე.წ. *Affektenlehre*-ს[7] ლიტერატურაში (Bukofzer 1947: 388) და რენესანსში, როგორც ლოუვინსკი აღნიშნავს (Lowinsky, 1946; Braun 1976: 80, 130). ცალკეული კომპოზიტორების, მაგალითად, ბეთჰოვენის შემოქმედების (Hatten, 1994) და ცალკეული ქმნილებების, მაგალითად, მალერის მეექვსე სიმფონიის (Samuels, 1995), შესწავლა 1990-იანი წლებისთვისაა დამახასიათებელი.

ანთროპოლოგია და ისტორიული მუსიკოლოგია სიმბოლიზმისადმი თავისი მიდგომებით, შეიძლება, ერთმანეთს ძირითადი სულისკვეთებით უპირისპირდება: ანთროპოლოგები ცდილობენ იპოვონ გზები, რომლებითაც კულტურა, როგორც მთელი და მთლიანობაში, შეიძლება სიმბოლოების სისტემად განვიხილოთ. ითვლება, რომ ასეთი სისტემები ნამდვილად არსებობს და საკითხავი ისაა, თუ როგორ გამოვიყენოთ სიმბოლიზმის კონცეფცია იმ ფანჯარად, რომლიდანაც ადამიანის კულტურის განსაკუთრებულ ხასიათს დავინახავთ. თუმცა მუსიკის ისტორიკოსი კონკრეტულ ქმნილებებში განსაკუთრებული სიმბოლური სისტემების დამადასტურებელ მონაცემებს ეძებს და ნაკლებად აღელვებს ზოგადი თეორია. მუსიკის სემიოტიკოსები, რომლებიც მუსიკის თეორიის სფეროდან მოდიან, ჩემი აზრით, შუალედურ ადგილს იკავებენ.

---

[6] *ნედლი და მოხარშული* (რედ.).

[7] აფექტების თეორია (რედ.).

თითქოს მუსიკას საკუთარი სიცოცხლე ჰქონდეს

ეთნომუსიკოლოგიაში სიმბოლოს უცნაური ისტორია აქვს. ეს ცნება ერთმანეთთან აკავშირებს სხვადასხვა დამოუკიდებელ შეხედულებასა და მეთოდს. ეს, რეალურად, მოკლე ისტორიაა, რომლის ყველაზე ადრეული თეორიული დებულებები მომდინარეობს გერმანული დიფუზიონიზმის უნივერსალისტური ასპექტებიდან (Danckert, 1956; M. Schneider, 1951). ნკეტიამ (Nketia, 1962) „შინაურისა“ და „გარეშეს“ ინტერპრეტაციების დაპირისპირების აღნუსხვის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა შემოგვთავაზა. მერიემმა (Merriam, 1964) თავის წიგნში შეიტანა თავი „მუსიკის, როგორც სიმბოლური ქცევის“ შესახებ, თუმცა მხოლოდ მცირე რაოდენობის ლიტერატურის გამოყენება შეძლო, ძირითადი ყურადღება დაუთმო სიმბოლიზმის შედარებით ზოგად კვლევებს ფილოსოფიაში, დაინტერესდა იმით, „ნამდვილად გამოდგებოდა თუ არა ნიშანთა და სიმბოლოთა თეორია მუსიკისათვის“ და დაასკვნა, რომ მუსიკა მართლაც „ფუნქციონირებს, როგორც ცხოვრების სიმბოლური ნაწილი, ყოველ შემთხვევაში, იმ აზრით, რომ ის სხვა ფენომენებს წარმოგვიდგენს“ (იქვე: 234). მან შემოგვთავაზა ოთხი შემთხვევა, როცა ეს ურთიერთობა „ვლინდება ადამიანურ გამოცდილებაში“: (1) ხელოვნება სიმბოლურია პირდაპირი მნიშვნელობების გადმოცემისას. (2) მუსიკა გამოხატავს ემოციასა და საზრისს. (3) მუსიკა ასახავს კულტურულ ქცევას, ორგანიზებასა და ღირებულებებს. (4) უზოგადესი აზრით, მუსიკას შეუძლია (მერიემი ამას შეკითხვის ფორმას აძლევს), საზოგადოდ, ადამიანის ქცევის სიმბოლიზება.

მერიემის 1964 წლის ნაშრომის შემდეგ, სიმბოლური ანთროპოლოგიური ლიტერატურა ძალიან გამრავლდა და, შესაბამისად, ტერმინი „სიმბოლო“ და მისი მონათესავე და მისგან ნაწარმოები ტერმინებიც ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში. 1970-იანებში ეს ცნება რამდენიმე სფეროში გამოიყენებოდა: (1) რეპერტუარებს, ჟანრებსა და მუსიკის ტიპებს ნებისმიერ მოცემულ საზოგადოებაში შეიძლება ჰქონდეს კონკრეტული სიმბოლური ღირებულება. (2) მუსიკის კონკრეტულ ნაწარმოებებს, ნაწარმოებების ნაწილებს, ხერხებს, მოტივებს, ბგერებს, ბგერის ფერებს და ა.შ. ასევე, შეიძლება ჰქონდეს კონკრეტული სიმბოლური ღირებულება მოცემულ საზოგადოებაში. (3) მუსიკა, მიუხედავად იმისა, ძირითადად, სიმბოლურია ის თუ არა, ყველაზე უკეთესად შეიძლება გავიგოთ, თუ მას განვიხილავთ ისევე, როგორც განვიხილავთ სხვა, სიმბოლურად აღიარებულ სისტემებს, მაგალითად, ენას. პირველ სფეროში ნაწარმოებების ჯგუფები, მეორეში – მუსიკალური აზროვნების ერთეულები და მესამეში – მუსიკალური ლექსიკონის მინიმალური კომპონენტები ის ერთეულებია, რომლებიც უნდა შევისწავლოთ ან რომელთაც უნდა შექმნან საფუძველი სტრუქტურული ანალიზის საპირისპიროდ.

ჩამოვაყალიბოთ ეს სხვანაირად: ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგიური ნაშრომი ეძებს სიმბოლოებს მუსიკაში, ზოგიერთი კი – მუსიკას განიხილავს, როგორც სიმბოლოების სიმრავლეს. ეს ორი მიმართულება ლიტერატურაში, რომელიც სათავეებში ერთმანეთისაგან ძალიან შორსაა, ანთროპოლოგიისა და ენათმეცნიერების მსგავსად, ერთმანეთს უახლოვდება. მეცნიერი, რომელიც ეძებს სიმბოლოებს მუსიკაში, ამ საკითხის გადაჭრას კულტურისათვის დამახასიათებელი გზით ცდილობს და კონკრეტული სისტემები, როგორებიცაა რაგები ან პროგრამული მუსიკა, გამოჰყავს მათი კულტურის ბუნებიდან. მუსიკოლოგიური ანალიზის სკოლა, რომელიც მოდელებსა და მეთოდებს იღებს ენათმეცნიერებიდან, სიმბოლოსა და სიმბოლიზებულის ურთიერთმიმართებას უფრო ნაკლებმნიშვნელოვნად მიიჩნევს, ვიდრე სისტემის სტრუქტურას და, ჩვეულებრივ, არ ეხება გაანალიზებული მუსიკის კონკრეტულ ბუნებასა და კავშირს მის წარმომშობ კულტურასთან. ამ მიმართულებებიდან, რომლებიც ოდესღაც მხოლოდ შემთხვევით დაუკავშირდა ერთმანეთს, უფრო მჭიდრო კავშირი წარმოიშვა, რომელიც სემიოტიკიდან – მეცნიერებიდან ნიშნების შესახებ – და ენათმეცნიერებიდან აღებული ცნებების გარშემო ჩამოყალიბდა. ნატიეცის მიერ (Nattiez, 1971; 1972, 1973, 1975) ყველაზე

ამბიციურად ჩამოყალიბებული პოზიცია განიხილავს როგორც სტრუქტურულ ანალიზს, ასევე, სიმბოლოების კულტურულ კონტექსტს. მის 1971 წლის ნაშრომში, რომელიც თარგმნილი და შესწორებული სახითაა დაბეჭდილი (Nattiez, 1990), მუსიკალური სემიოტიკის სფეროში ერთ-ერთ მთავარი დებულებებია მოცემული. ასევე, ფინელი მეცნიერი ეერო ტარასტი (Tarasti, 1994) წამყვანი ფიგურაა სემიოტიკური ანალიზის სისტემის განვითარებაში, რომელიც ეყრდნობა როგორც სოსიურის, ასევე, პირსის იდეებს და ამ სისტემას, ძირითადად, დასავლური კლასიკური მუსიკის მიმართ იყენებს.

ჩარლზ სანდერს პირსის ნაშრომმა არსებითი როლი შეასრულა 1970 წლის შემდგომი პერიოდის მუსიკოლოგიურ კვლევებში და, განსაკუთრებით, თეორეტიკოსებისა და სისტემური მუსიკოლოგებისათვის იყო საინტერესო (Karbusicky, 1986; Lidov, 1975). კონკრეტულად ეთნომუსიკოლოგიაში მისი როლი მოკრძალებული იყო (Feld, 1987; 1994: 80–85), სანამ არ გამოჩნდა ტომას ტურინოს (Turino, 1999) მნიშვნელოვანი ნაშრომი – მან შემოგვთავაზა ყოვლისმომცველი თეორია, რომელიც გამოდგებოდა კულტურაში მუსიკის ანალიზისათვის, რისთვისაც გამოიყენა პირსისეული პრინციპები და ცნებები და საილუსტრაციო მასალა მოიზიდა ამერიკის, ზიმბაბვეს და პერუს პოპულარული მუსიკალური კულტურებიდან. შემდგომში ამ ნაშრომის ძირითადი პრინციპები განავითარა სტატიაში (Turino, 2014), სადაც „პირსისეული სემიოტიკა პირსის უფრო დიდ ფენომენოლოგიურ პროექტში“ ჩართო და განაცხადა, რომ „პირსის თეორია საფუძვლად უნდა დაედოს ეთნომუსიკოლოგიურ სწავლებას, კვლევას, ანალიზს და პრაქტიკას“ (იქვე: 185). ტურინოს მიერ ნაციონალიზმისა და იდენტობის კვლევა ზიმბაბვეში (Turino, 2000) მნიშვნელოვანწილად ემყარება პირსის სემიოტიკას და, რაც უფრო ნიშანდობლივია, მისი ზოგადი ხასიათის ნაშრომში, რომელიც ეხება მუსიკას კულტურაში (Turino, 2008), ამ ტიპის ანალიზი მუსიკისა და მუსიკალური კულტურის მიმართ მთელ რიგ სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ კონტექსტებშია გამოყენებული.

თუ მუსიკა მთლიანად არის სიმბოლოთა სისტემა, მაშინ მისი გაანალიზება შესაძლებელი უნდა იყოს მეთოდით, რომელიც მსგავსია ან მონათესავეა სიმბოლოთა ყველა სისტემის ინტელექტუალური პაპის – ადამიანური ენის ანალიზის მეთოდისა. ასეთნაირად მოქცევის მიზეზები თავისთავად ცხადია: ეს საჭიროა, რათა მოვახდინოთ მუსიკის ინტეგრირება კულტურის განსხვავებულ სიმბოლურ სისტემებში, გამოვიყენოთ ენათმეცნიერებაში ჩამოყალიბებული ანალიზის ზუსტი და მკაცრი მეთოდები და აღმოჩენების ფორმულირების ელეგანტური მანერა, დავადგინოთ ანალიზის ყოვლისმომცველი მეთოდი, რომელიც მართებული იქნება ყველა სახის მუსიკისათვის, შევისწავლოთ მუსიკა-კულტურის ურთიერთმიმართების მნიშვნელოვანი ასპექტი, ვუჩვენოთ, თუ რამდენად ჰგავს მუსიკა ენას და ხელი შევუწყოთ სიმღერაში მუსიკასა და სიტყვებს შორის არსებული კავშირების გაგებას.

შედეგები ჯერ-ჯერობით არაერთგვაროვანია. მუსიკისადმი ენათმეცნიერებისა და სემიოლოგიის მიდგომებმა ამბიციური მიზნები დასახა და ზოგჯერ შექმნა შთაბეჭდილება, რომ ისინი, წარსულის მრავალი შეცდომისაგან დაიცავენ მუსიკალური არტეფაქტების ანალიზსაც და მუსიკის კვლევასაც კულტურაში. რეალურად, პუბლიკაციები ამ სფეროში, ძირითადად, ეძღვნებოდა ცალკეული შემთხვევების კვლევას და იმის ჩვენებას, თუ რამდენად ხელსაყრელია ენათმეცნიერების მეთოდები კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისათვის. ენათმეცნიერების ძირითადი ფიგურების (სოსიური და იაკობსონი) ვარაუდებზე დაყრდნობით, მუსიკის მკვლევრები ფრთხილად და დროდადრო ცდილობდნენ ჩაეტარებინათ სანიმუშო კვლევები წინარე-ტრანსფორმაციულ პერიოდში და მუსიკალური სეგმენტების განაწილების დადგენისას მოდელებად პრაღის სკოლის ფონემიკური მეთოდები გამოეყენებინათ. თავის ნოვატორულ სტატიაში ბრაიტმა (Bright, 1963) არაერთი გზა შემოგვთავაზა, რომლებითაც ენათმეცნიერებას მუსიკოლოგიის დახმარება შეუძლია. მოგვიანებით, ტრანსფორმაციულმა და გენ-

ერაციულმა გრამატიკამ[8] სერიოზული გავლენა მოახდინა მთელ რიგ დისციპლინებზე, რასაც მუსიკოლოგიური პუბლიკაციების სერია მოჰყვა. პირველ პუბლიკაციებს შორის ყველაზე გავლენიანი იყო *ვერაკრუსის ტეპეჰუას* ხალხის[9] რიტუალის კვლევა ბოილესის მიერ (Boiles, 1967), რომელმაც სიმღერების (უსიტყვო) მოტივები განიხილა, როგორც გენერაციული გრამატიკის ელემენტები, სადაც კონკრეტული საზრისები, როგორც ჩანს, მიეწერება მოტივებს, ხოლო კულტურა სიმბოლური სისტემის ვერბალიზაციას ახდენს. მონათესავე კვლევებს შორისაა ბლექინგის (Blacking, 1972) მცდელობა *ვენდას* მუსიკის „ღრმა“ და „ზედაპირული“ სტრუქტურები, ცოტა არ იყოს, უცნაური გზით შეესწავლა და გამოეყენებინა ცნებები, რომლებიც ჩომსკიმ და კუპერმა ჩამოაყალიბეს (Chomsky & Cooper, 1977) გრამატიკული სისტემის შექმნისას, რომლის დახმარებითაც შესაძლებელი იქნებოდა ინდური რაგას ბგერათრიგების გამოყვანა. ამ გზის ყველაზე ანგარიშგასაწევ კრიტიკოსთა შორის არიან ფელდი (Feld, 1974, 1994) და ჰ. პაუერსი (Powers, 1980). ფელდი თითქოს გვეკითხება: „ღირდა კი ამ ყველაფრის გაკეთება?“ რადიკალური რევოლუცია სემიოტიკურ ანალიზში, რომელსაც ზოგიერთი წინასწარმეტყველებდა 1970-იანებში, არ მოხდა. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ არც რაიმე სერიოზული ნაბიჯი გადადგმულა წინ, მაინც უაღრესად მნიშვნელოვანი წვლილი იქნა შეტანილი და ღირებული თანმხლები შედეგებიც მივიღეთ. კრიტიკისას პაუერსმა მიუთითა, რომ მუსიკისადმი ადაპტირებული ლინგვისტური მოდელების გამოყენება მხოლოდ ერთი საფეხურია მეცნიერების მიერ ენისა და მუსიკის შედარებების გამოყენების ხანგრძლივ ისტორიაში. იგი აერთიანებს ადრეული შუა საუკუნეების მუსიკის თეორეტიკოსებს და გერმანული რენესანსისა და ბაროკოს მკვლევრებს, რომლებსაც აინტერესებთ მუსიკისა და რიტორიკის ურთიერთმიმართება. ევროპაში, ისევე, როგორც სხვა კულტურებში, მუსიკოსები და თეორეტიკოსები დიდი ხნის მანძილზე იყენებდნენ ენას, როგორც მოდელს მუსიკის ასახსნელად და კომპოზიციის ასპექტების შესასწავლად. პაუერსი, რომელიც გასცდა თანამედროვე ენათმეცნიერებასა და სემოიტიკას, ასკვნის, რომ „მუსიკალური ანალიზისათვის გააზრებულად გამოყენებულ ენობრივ მოდელებს შეუძლია საფუძვლიანი და არა ზედაპირული წვლილის შეტანა მუსიკალურ დისციპლინებში, რაც მათ გასული საუკუნის განმავლობაში არაერთხელ გაუკეთებიათ“ (იქვე: 55).

მუსიკალურ-სემიოტიკურმა ლიტერატურამაც შეიტანა თავისი წვლილი ეთნომუსიკოლოგიის ზოგიერთ ცნობილ საკითხში, თუმცა ოდნავ შენიღბული ფორმით. ამ ჯგუფის ტიპურ წარმომადგენელს საყოველთაოდ ღირებული მეთოდის შექმნის იმედი აქვს, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება ენათმეცნიერებიდან ნასესხები ანალიზის მიმართ განსაკუთრებით მგრძნობიარე ზოგიერთ შემთხვევაში მიიღწევა. პაუერსი დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ „ინდური კლასიკური მუსიკისა და ენების მეთოდებს შორის სერიოზული მსგავსება არსებობს“ და ამბობს, რომ ძალიან ცოტა მუსიკა თუ ჰგავს ისე ძალიან ენას, როგორც ინდური მუსიკა (იქვე: 37-38). უნივერსალისტურ-პარტიკულარისტული დიქოტომია კვლავ თავს იჩენს, თუმცა განსაკუთრებული ელფერით. მუსიკა შეიძლება იყოს ენის მსგავსი და პაუერსი ხაზს უსვამს „არსში რეალური წვდომის იმ შესაძლებლობას, რომელიც, ენების კვლევიდან შეძენილი ცოდნის საფუძველზე ეძლევა მუსიკოლოგიას“ (და არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიას) (იქვე: 7). კულტურა სიმბოლოებია, ხოლო ენა შეიძლება იყოს გასაღები, რომელიც ზოგიერთი მუსიკის შემთხვევაში უკეთესად მუშაობს, სხვაში კი – უარესად. ზოგიერთ კულტურებში, როგორც პაუერსი მიანიშნებს, მუსიკის სტრუქტურა ისევეა აგებული, როგორც ენის სტრუქტურა; სხვებში ის სავსებით განსხვავებულადაა აგებული და, შეიძლება ვივარ-

[8] ნოამ ჩომსკის მიერ შექმნილი თეორია, რომელიც ცდილობს ახსნას ენის ფენომენი და აჩვენოს, რითია ადამიანური ენა უნიკალური და რა საერთო აქვს ყველა ენას დედამიწაზე (რედ.).

[9] ჩრდილოეთ ვერაკრუსის შტატში, მექსიკის აღმოსავლეთ სანაპიროზე მთის რეგიონში მცხოვრები ხალხი (რედ.).

აუდოთ, რომ მასზე გავლენა უფრო მეტად ცეკვამ, რიტუალმა, ემოციამ მოახდინა – ეს ინტერპრეტაცია შეიძლება ზაქსის მიერ მუსიკის ლოგოგენურად და პათოგენურად – სიტყვით შობილად და ემოციით შობილად – დაყოფის ნაშთად მივიჩნიოთ.

ენათმეცნიერების საფუძველზე აგებული ანალიტიკური სისტემების ერთ-ერთმა მთავარმა კრიტიკოსმა, სტივენ ფელდმა (Feld, 1974) ნაცნობ ნაღარას შემოჰკრა: ასეთი ანალიზი არ ითვალისწინებს იმ კულტურას, რომელმაც ეს მუსიკა წარმოშვა. პაუერსმა კორექტულად შეუსწორა: „ზოგჯერ რაიმე მუსიკა შეიძლება უფრო ეფექტურად განვმარტოთ, თუ მას ისე განვიხილავთ, თითქოს ის საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს“ (Powers, 1980: 8). აქ, ალბათ, ისევ ვაწყდებით ძველ კონფლიქტს ანთროპოლოგიასა და მუსიკოლოგიას შორის, მაგრამ, თუ ეს ასეა, საინტერესო ისაა, რომ იმ ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობას, ვინც ამ თამაშში უკვე გამოსცადა თავი, ერჩივნა ანთროპოლოგებს მიმხრობოდა. შეიძლება აქაც სემიოტიკამ და ა.შ. მოგვცა ჯანსაღი ნაზავი და წარმოშვა უცნაური პარტნიორები, და, ამასთან, ინტეგრაციის ახალი სახეც. განსხვავებული ბანაკები უკეთესად თუ არა, უფრო ხშირად მაინც ურთიერთობენ.

თუმცა, თანამედროვე პუბლიკაციებისა და ფელდის და პაუერსის კრიტიკის წყალობით, ნათელია, რომ მუსიკაში კვლევისთვის ენათმეცნიერებიდან აღებული მეთოდების შემთხვევითი გამოყენების არაკრიტიკული მცდელობები, ხშირად, წარუმატებელია; მსგავსებები მუსიკასა და ენას შორის მნიშვნელოვანია, მაგრამ ეს ორი ფენომენი არსებითად და მრავალ დონეზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ამ თამაშის მონაწილეები იძულებული გახდნენ სისტემა დაემორჩილებინათ და, როგორც ჩანს, საკმარისად ვერ დაიმორჩილეს, მუსიკალურად ხელსაყრელი შედეგები რომ მიეღოთ. ენათმეცნიერებასთან კავშირისა და სანიმუშო სიზუსტესთან მიახლოების სურვილმა, შეიძლება, გადაფარა მუსიკალური საჭიროებები. თუმცა იმის აღება, რაც დაგვეხმარება – ვთქვათ, ფონემებისა და მორფემების, ტრანსფორმაციისა და გენერაციის, ემიკურისა და ეთიკურის ცნებები, – და უარის თქმა იმაზე, რაც ვერ დაგვეხმარება, უფრო ოპტიმისტური ჩანს, ვიდრე ანალოგიების დაჟინებით აღნიშვნა. განსაკუთრებით, სხვადასხვა მუსიკისა და მათი საბაზისო თეორიის სპეციფიკურმა და უშუალო ცოდნამ შეიძლება შეამციროს ჭარბი ენათმეცნიერული ენთუზიაზმის თანმხლები საფრთხეები (Powsers, 1980, 55). ფელდმა, ასევე, გვიჩვენა, რამდენად უცრუებს სტრუქტურული ენათმეცნიერება იმედს არაერთ ენათმეცნიერს კულტურის კვლევების კონტექსტის ფარგლებს გარეთ (Feld, 1974: 207).

ზოგიერთმა ეთნომუსიკოლოგმა, როგორიცაა მაგალითად, ნატიეზი (Nattiez), რომლის კვლევის დიდი ნაწილი ეხება *ინუიტების*[10] მუსიკალურ კულტურებს, ასევე, ტურინომ და ფელდმა, თავისი წვლილი შეიტანეს მუსიკის სემიოტიკური ანალიზის დამკვიდრებაში. მაგრამ რა განსხვავებაა სემიოტიკასა და სიმბოლოების კვლევას შორის, განსაკუთრებით, ეთნომუსიკოლოგებისათვის? ვფიქრობ, რომ პასუხი გულისხმობს ეთნომუსიკოლოგიის (ჩემს) განსაზღვრებას, რომლის თანახმად ის არის მუსიკის კვლევა კულტურაში და კულტურათაშორისი პერსპექტივიდან. როდესაც საზოგადოების ნიშანთა სისტემის თაობაზე გამოგვაქვს დასკვნები, ჩვენ ვითვალისწინებთ მის მუსიკას მთლიანად, მონაცემებს კი ველზე ვაგროვებთ და არა ვარაუდების საფუძველზე. ჩვენს საკუთარ ინტერპრეტაციებს რაც შეეხება, საჭიროა „შინაურისა“ და „გარეშეს“ დაკვირვებების შეპირაპირებაზე ყურადღების კონცენტრირება. სპეციფიკური ეთნომუსიკოლოგიური ბუნება ითვალისწინებს არადასავლური კულტურებისა და იმ განსხვავებული გზების კვლევას, რომლებითაც მუსიკა ფუნქციონირებს, როგორც ნიშანთა სისტემა და კულტურასთან დაკავშირებულ მრავალ მოვლენას ასახავს. ამ სახის სამუშაოს დიდი ნაწილი სემიოტიკის ან მისი ტერმინოლოგიის დახმარების გარეშე შესრულდა, მაგრამ იმ კვლევის დიდ, ან, უფრო ზუსტად, უდიდეს ნაწილს, რომ-

[10] ესკიმოსურ ენაზე მოსაუბრე ჩრდილოეთ კანადის მკვიდრი ხალხი (რედ.).

ლის შედეგიც მუსიკალური კულტურის კულტურის დანარჩენ ნაწილთან მიმართების დემონსტრირებაა, როგორც სტრუქტურის, ასევე, საზრისის ასპექტით, წვლილი შექვს იმაში, რომ მუსიკა და მისი თითოეული კომპონენტი გავიგოთ, როგორც „კულტურისა და ცივილიზაციის საბაზისო ერთეული“.

ბულბული თავის ჰანგს არ იმეორებს

შთამბეჭდავი თემა, რომელიც სმეტანას *The Moldau*-ს[11] ფინალში ჟღერს, თვალნათლივ წარმოგვიდგენს მდინარეს, რომელიც ბოჰემიის უძველესი ციხე-სიმაგრის ვიშეგრადის ძირში მოედინება; ჩეხი მსმენელები სიხარულით აღნიშნავენ ამ კავშირს. ორკესტრი, რომელიც აღლუმზე მარშირებს, ზოგიერთ პატრიოტში ჟრუანტელს იწვევს. ჯაზის ჰანგები, ერთ დროს, ადამიანებს ახსენებდა, რომ მათ შეეძლოთ დაერღვიათ რუტინა და რაღაც (ოდნავ) უკანონო ჩაედინათ. ეს მაგალითები მუსიკალური სიმბოლოს სამი სახეა. მაგრამ რეალურად, ნუთუ მართლაც მუსიკა ქმნის ამ ეფექტებს, რომლებსაც შეუძლიათ რაღაც სხვას ნიშნავდეს და არა მხოლოდ საკუთარ თავს? როგორ და ვისთვის? შემოქმედი იმას უნდა გულისხმობდეს, რასაც მსმენელი აღიქვამს? საზოგადოდ, ეთნომუსიკოლოგია უფრთხის ფილოსოფიურ საკითხებს, მაგრამ ზოგჯერ მას სჭირდება სიმბოლოსა და სიმბოლიზებულის განსაზღვრა, თუკი საზოგადოებას ასეთი განსაზღვრება არ აქვს ჩამოყალიბებული ანდა ამის თაობაზე კონსენსუსი არ არსებობს.

ბახს, იქნებ, ადარდებდა ანდა სულაც არ აინტერესებდა, მიხვდებობდა თუ არა მისი აუდიტორია გარკვეული იდეების თანმხლებ მელოდიურ მოძრაობას, როგორიცაა, მაგალითად, ზეცისადმი მიმართვისას მკვეთრად აღმავალი მელოდია. შეიძლება ვიკითხოთ, გაიგო კი აუდიტორიამ ეს ურთიერთკავშირი რომელიმე დონეზე, ფუჭი ხომ არ აღმოჩნდა ეს დახვეწილი სიმბოლიზმი და რა მნიშვნელობა ჰქონდა ასეთ სისტემას. მუსიკის ისტორიკოსი ამ საკითხს, სავარაუდოდ, განიხილავს, როგორც ბახის განსაკუთრებულ მიღწევას, მიუხედავად კომპოზიტორის საზოგადოებაში მისი როლისა; მისი მნიშვნელობა არ შემცირდებოდა, თუკი აღმოჩნდებოდა, რომ მუსიკის შეთხზვის ეს მეთოდი მხოლოდ ბახისთვის იყო დამახასიათებელი. ეთნომუსიკოლოგები შეიძლება აღტაცებული არიან ბახის გენიით, მაგრამ მათი ძირითადი ინტერესი შემოიფარგლება მისი მეთოდის გაზიარებისა და გაგების ხარისხით.

მაშასადამე, თუ გვსურს, სპარსული მუსიკა განვიხილოთ იმისათვის, რომ რაიმე გავიგოთ სიმბოლიზმის შესახებ, უნდა გავარკვიოთ, ის მიდგომა, რომლითაც აღიქვამს ირანელი მსმენელი (ან ის ირანელი, რომელიც თითქმის არ იცნობს და არც კი უსმენს) ამ მუსიკას, როგორც ნიშანს ან სიმბოლოს (დეტალებში და მთლიანობაში). დასაწყისისთვის აღვნიშნავ, რომ დაახლოებით 1970 წელს, ეს მუსიკა, ძირითადად, ქალაქ თეირანში სრულდებოდა, სულ დიდი, ორასიოდე მუსიკოსის მიერ, მისი აუდიტორია კი მხოლოდ რამდენიმე ასეული ადამიანისგან შედგებოდა. მიუხედავად ამისა, ის გაცილებით მეტი ადამიანისთვის წარმოადგენდა რაღაცის სიმბოლოს. ის იყო მხოლოდ ერთ-ერთი იმ მრავალი სახის მუსიკას შორის, რომლის მოსმენაც თეირანში შეიძლებოდა; აქ მრავალი სხვადასხვა სტილი და ჟანრიც არსებობდა. როგორც სპარსელები, ასევე, უცხოელი და სხვა ადამიანების უმრავლესობა უსმენდა ან მოიხმარდა რამდენიმეს მუსიკის ამ სახეებიდან და, ასევე, გარკვეული წარმოდგენა ჰქონდა სხვა მუსიკაზეც. შესაძლებელია, სიმბოლურ კონტექსტში ამ სტილების სტრუქტურასთან მიახლოების ერთი გზა მუსიკის თითოეული ტიპისთვის კონკრეტული სიმბოლური როლის განსაზღვრაა. ეს თვალსაზრისი იმ „გარეშე“ ანალიტიკოსის შემოთავაზებულია, რომელსაც შეუძლია განაცხადოს, რომ ირანში დასავლური მუსიკა საზოგადოების ვესტერნიზებული და ინდუსტრიალიზებული ნაწილის და ფართოდ გაზიარებული კულტურისა და ღირებულებების სიმბოლოა. ეს ღირებულებები 1970-იანი წლების დასაწყისში

[11] იგივე *ვლტავა* (რედ,),

სწრაფად იცვლებოდა და მთლიანად დასავლური ხასიათი შეიძინა – მგზავრობა რეაქტიული თვითმფრინავით, პარიზული მოდა, ცათამბჯენები. გარკვეული პოპულარული მუსიკა, რომელიც იყენებს დასავლური და ახლო აღმოსავლური წარმომავლობის ორკესტრებს – ვიოლინოებს, სანთურებს, ჩელოებს, *დომბაკებს*[12] – შეიძლება, ყოველდღიურობაში დასავლური და ტრადიციული ელემენტების შერევის სიმბოლო იყოს. ირანული ტრადიციული მუსიკა გაჩნდა, როგორც საზოგადოების ტრადიციული და უცვლელი ღირებულებების სიმბოლო, ზუსტად ისე, როგორც მიჩნეულია, რომ თავად ეს მუსიკა არ იცვლება. მაშ ასე, „გარეშე“ დამკვირვებლის ასეთი მაკლასიფიცირებელი მიდგომა შეიძლება სასარგებლო საწყისი ორიენტირი გამოდგეს, მაგრამ ამის შემდეგ ჩნდება კითხვა: როგორ აღიქვამენ ირანელები ამ ტიპის სიმბოლიზმს რეალურად? ეს შეკითხვა ძალიან დეტალურ ახსნას მოითხოვს, თუმცა რეალურად ძალიან ცოტა მონაცემი გვაქვს, რომლებიც გამოგვადგებოდა ამ რთული პრობლემისათვის ნათელის მოსაფენად. სიმბოლიზმთან დაკავშირებული საკითხების თაობაზე ინფორმანტების პირდაპირი გამოკითხვა, ჩემი გამოცდილებით, არ არის პროდუქტიული და მე, მაშასადამე, უნდა ვენდო დაკვირვებებს მუსიკალურ ქცევაზე და, მუსიკის შესახებ სხვა მიზნებთან დაკავშირებით გამოთქმული შეხედულებების ანალიზს. ზემოთ ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისებს, ვფიქრობ, შემდეგი მოსაზრებები გაამყარებს.

სპარსული კლასიკური მუსიკისადმი მიდგომების კვლევა, რომელიც თეირანის მოსახლეობაში 1969 წელს მეტ-ნაკლებად შემთხვევითი შერჩევის მეთოდით ჩატარდა, გვიჩვენებს, რომ მრავალ პიროვნებას, ვინც არ იცოდა ან არ უსმენდა კლასიკურ მუსიკას, მყარი შეხედულებები ჰქონდა მის შესახებ, მიაჩნდა ის დიად ხელოვნებად ან მოძველებულ არტეფაქტად, რომელიც აღარ შეესაბამება კულტურას, მიიჩნევდნენ, რომ არასერიოზული, ან მოსაწყენია. მაგრამ მისი სპეციფიკური სპარსულობის თაობაზე ყველა თანხმდებოდა, ხოლო მისი რეალურად ახლო კავშირი არაბულ და თურქულ მუსიკასთან, მიჩქმალული იყო. კლასიკური მუსიკა განიხილებოდა, როგორც ხალხური მუსიკის (რომელიც მოსახლეობის მცირე ნაწილის მუსიკად ითვლებოდა) რეგიონულ შეზღუდვებზე მაღლა მდგომი, მთელი ერის წარმომდგენი მუსიკის სახეობა. ის, ასევე, განიხილებოდა, როგორც რაღაც ძველი, რაც ისლამურ აწმყოს წინარე-ისლამურ წარსულთან აკავშირებს. როგორც უკვე აღვნიშნე, *რადიფის* დეტალური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მნიშვნელოვანი კულტურული ღირებულებები ან პრინციპები მის სტრუქტურაშია არეკლილი. ამ საზოგადოებაში იერარქიული სტრუქტურის მნიშვნელობა, პირდაპირი კონტაქტითაა დაბალანსებული ძალაუფლების წყაროსთან (ოდესღაც შაჰთან, მოგვიანებით ჰომეინისთან, ან დიდი ოჯახის უფროსთან ან უნივერსიტეტის პრეზიდენტთან). იგი, შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ, როგორც მთავარი პრინციპი *რადიფში*, რომელსაც ცენტრალური პოზიცია უჭირავს მისგან წარმოებულ შესრულებებში. მნიშვნელობა დაკავშირებულია პოზიციასთან – ის, რაც თავდაპირველად მოდის, უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის, რაც მას მოსდევს); ასევე, განსაკუთრებულობასთან – მნიშვნელოვანია მთელის ის ნაწილები, რომლებიც სცდებიან მის ტიპურ რიცხვით, მელოდიურ ან რიტმულ სტრუქტურებს: ზომასთან – უფრო გრძელი პასაჟები უფრო მნიშვნელოვანია, და გაოცების ელემენტთან – მოულოდნელი გადახრები ბგერათრიგიდან გამოკვეთილია ჩვენი ყურადღების მისაპყრობად, ხოლო არამეტრული, რიტმულად არაპროგნოზირებადი პასაჟები უფრო პრიორიტეტულია, ვიდრე მეტრული მასალა.

ამგვარადვე, ინდივიდუალიზმი, კიდევ ერთი ცენტრალური კულტურული ღირებულება, აისახება განსაკუთრებულის მნიშვნელობაში, როგორც ეს-ესაა ვთქვი, ისევე, როგორც იმპროვიზებულის უპირატესობაში შეთხზულთან შედარებით და ზუსტი განმეორების თეორიულ შეუძლებლობაში. შემდეგი ღირებულება – გაოცება – მს-

[12] ძველ აღმოსავლეთში გავრცელებული დასატყამი საკრავი, რომელიც სხვადასხვა სახელითაა გავრცელებული (რედ.).

გავსადვეა ასახული. იმის პოზიცია, რაც მნიშვნელოვანია სოციალურ ურთიერთობაში და რასაც პირველი ადგილი უჭირავს არაფორმალურ სიტუაციებში, აისახება იმ პრიორიტეტში, რაც მნიშვნელოვანია *რადიფში*.

ცხადია, ეს პიროვნული ინტერპრეტაციაა და მისი მართებულობა მხოლოდ ანალიზითა და ლოგიკური დასაბუთებით შეიძლება დადგინდეს. მიუხედავად ამისა, საინტერესოა, რომ ირანში მუსიკის სხვა სახეები იმავე ხარისხით არ იზიარებენ ამ ღირებულებებსა და მახასიათებლებს. ხალხურ და პოპულარულ მუსიკაში არც იმპროვიზაცია და არც იერარქიის ცნება არ ასრულებს ასეთ ცენტრალურ როლს; იშვიათადაა აშკარა აკომპანემენტის სისტემაში გამოვლენილი ინდივიდუალიზმი, როცა სოლისტი რამდენიმე ნოტით უსწრებს აკომპანემენტს. ანსამბლები, რომლებიც უნისონში უკრავენ, რაც არ გვხვდება კლასიკური შესრულების ცენტრალურ ნაწილებში, ჭარბობს პოპულარულ მუსიკაში, სადაც მოულოდნელი ჟღერადობა იშვიათობაა, ხოლო მეტრული სტრუქტურა რიტმულად პროგნოზირებადია.

კულტურული ღირებულებების გამოყვანა მრავალი ქცევითი მოდელიდან, განსაკუთრებით, რთულ საზოგადოებებში, სარისკო საქმეა. თუმცა უკვე ნახსენები ღირებულებები აშკარად იმ ღირებულებებს შორისაა, რომლებიც, როგორც ჩანს, დიდი ხანია ირანულ კულტურაში არსებობს. და, თუ ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში განხორციელებული ცვლილებების საფუძველზე ვიმსჯელებთ, ისინი, როგორც ჩანს, თანხმობაშია საზოგადოების ტრადიციულ და მოდერნიზებულ სეგმენტებთან, რომლებიც იზიარებენ ამ ღირებულებებს. სხვა ღირებულებები, ცვლილებებზე რეაქციის ჩათვლით, ალბათ, ჩნდებიან და ქრებიან. რა თქმა უნდა, კლასიკური მუსიკა შედარებით მუდმივია, მაშინ როცა პოპულარული მუსიკის სტილები სწრაფად იცვლება.

კლასიკური მუსიკის სისტემის სტრუქტურა გვეხმარება გავიგოთ, როგორ შეუძლია მას გამოხატოს კულტურა და იმოქმედოს, როგორც კულტურის ასპექტების სიმბოლომ. მაგრამ, ასევე, მნიშვნელოვანია, როგორც აღიქვამს ამ სტრუქტურას ირანელი მუსიკოსი და მისი თეორიები მის შესახებ. ისინი ყოველთვის რეალისტური არ არის, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათ შეუძლიათ აგვიხსნან, თუ როგორ აღიქვამს საზოგადოება მუსიკისა და კულტურის ურთიერთმიმართებას. მაგალითად, არსებობს რწმენა, რომ *რადიფი* სრულყოფილია, მოიცავს ყველაფერს, რაც კი მუსიკალურ სისტემაში შეიძლება შედიოდეს, მასშია ემოციაც და საზრისიც, მისი შეცვლა არ შეიძლება და თავისი მასშტაბით უფრო დიდია, ვიდრე ინდური და არაბული მუსიკა, თუმცა ისინი ობიექტურად, დაახლოებით მაინც იმავე მასშტაბისაა (რაც ირანელმა მუსიკოსებმაც იციან, მაგრამ არ აღიარებენ). *რადიფის* მთლიანობა ასახავს ირანული კულტურის ერთიანობის ხშირად გაცხადებულ რწმენას. იდეა, რომ ის უცვლელად გამოხატავს გარკვეული კულტურული ღირებულებების მუდმივ მნიშვნელობას, დამკვიდრებულია. დოკუმენტირებული ფაქტი, რომ *რადიფი*, რეალურად, უფრო ძველი მასალის ახლებური რეკონსტრუირებაა და 1900 წლის შემდეგ საკმაოდ შეცვლილია, როგორც წესი, უგულებელყოფილია. 1968 წელს კლასიკური მუსიკის შესახებ ითქვა ის, რაც სურდათ, რომ ირანის კულტურის შესახებ თქმულიყო.

ირანელებს თვითონვე აქვთ სიმბოლო კლასიკური მუსიკისათვის, რომელიც გვიჩვენებს ამ მუსიკის კავშირს ყოველივესთან, რაც კარგი, ირანული და ტრადიციულია. ეს არის ბულბული, რომელიც, სპარსელების აზრით, განსაკუთრებით, მათ ქვეყენაშია გავრცელებული, ყველა სხვა ჩიტზე უკეთესად გალობს და, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, არ იმეორებს თავის ჰანგებს. ის არის სიმბოლო ირანის უძველესი კულტურული საგანძურისა, როგორიცაა გვიანი შუა საუკუნეების ან შირაზის – მნიშვნელოვანი კულტურული ცენტრის, „ვარდებისა და ბულბულების ქალაქის“ – ლიტერატურის დიდი მოღვაწეების პოეზია. ის კონკრეტული აზრითაა სიმბოლო, რადგან მასში ასახულია იდეა და იდეალი. თეორია, რომლის თანახმად არც ბულბულები და არც ირანელი მუსიკოსები არ იმეორებენ ჰანგებს, მუსიკას ცენტრალურ კულტურულ

ღირებულებებთან აკავშირებს. ჩიტის მსგავსად, მუსიკა მთელი ერისა და მთელი მისი წარსულის სიმბოლოა.

მე-20 საუკუნეში მსოფლიოს საზოგადოებების უმრავლესობამ აღმოაჩინა, რომ მონაწილეობს ორი ან მეტი სახის მუსიკაში, რომლებსაც ადვილად ვასხვავებთ ერთმანეთისაგან. ის აზრი კი, რომ თითოეული მუსიკა ფუნქციონირებს, როგორც კულტურის კონკრეტული ასპექტების სიმბოლო, ხელსაყრელი მიდგომაა მუსიკალური სიმბოლიზმის ერთი ასპექტის შესასწავლად. 1960-იან წლებში *ბლექფუტურ* კულტურაში „შინაურები“ და „გარეშეები“ სამი სახის მუსიკას განასხვავებდნენ: უფრო ძველს, ტრადიციულ ტომობრივ მუსიკას, მოდერნიზებულ ტომთაშორის ანუ „პან-ინდურ“ მუსიკას და დასავლურ მუსიკას. სამივეს განსხვავებული სიმბოლური ღირებულება ჰქონდა: პირველს, როგორც ტომობრივი წარსულის სიმბოლოს, რომელიც უნდა გვახსოვდეს, მაგრამ რაღაც სახის სამუზეუმო კონტექსტში მოვათავსოთ; მეორეს – ინდიელების, როგორც ინდიელთა კულტურების გაერთიანების სიმბოლოს, რომ უზრუნველყოს ინდიელი ხალხის გადარჩენა და მესამეს, როგორც ინდიელთა ცხოვრების თანამედროვე რეალობის სიმბოლოს. ამით სიმბოლიზებულია *ბლექფუტების,* როგორც ტომისა და ინდიელთა ეთნოსის ამერიკული გარემოს ძირითად მიმართულებებში ინტეგრაცია. ეს ურთიერთმიმართებები გარეშე დამკვირვებლებისთვის ცხადად ჩანს, თუმცა ისინი, ასევე, მკაფიოდ არის გამოკვეთილი კულტურის საკუთარ ინტერპრეტაციებში (Witmer, 1973: 86–90).

მაკფიმ (Mcfee, 1972: 92–102) თანამედროვე *ბლექფუტურ* საზოგადოებაზე დაკვირვებისას, მსჯელობის ასეთივე ხაზი გააგრძელა და მოსახლეობა და მისი ღირებულებები დაჰყო თეთრი და ინდური ორიენტაციის ჯგუფებად. ინდიელთა კულტურის დახასიათებისას, ის ჩამოთვლის ინდივიდუალიზმს, სიმამაცეს, ოსტატობას, სიბრძნესა და გულუხვობას; თეთრი ორიენტაციის ჯგუფისათვის – დამოუკიდებლობას, შეძენასა და შრომას. ეს ორი ჯგუფი ნაწილობრივ ემთხვევა ერთმანეთს, მაგრამ ინდური ორიენტაციის ზოგიერთი ღირებულების აღმოჩენა შესაძლებელია ტრადიციულ მუსიკასა და მუსიკალურ ქცევაში. ინდივიდუალიზმი ნათლად ჩანს ადამიანების მისწრაფებაში, ხილვებში შეისწავლონ საკუთარი სიმღერები და იდეალში პირადი რეპერტუარები შექმნან; ასევე, შესაძლოა, ინდივიდუალიზმი გამომჟღავნდეს ტრადიციული მუსიკის სოლო შესრულების ტენდენციაში ან, ჯგუფური შესრულებისას, ხმათა შერწყმის მაღალი ხარისხისათვის თავის არიდებაში. სიმამაცე, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს ადამიანთა ჯგუფის წინაშე, სიმღერის იმპროვიზებული ტექსტებით შესრულების პრაქტიკას ცერემონიაზე, რომელიც იმიტირებს ვაჟკაცურ ბრძოლას ფიზიკური დიპირისპირებისას. გულუხვობა ვლინდება სიმღერების გაცემის სისტემაში, სურვილში, ისესხო სხვა ტომებისაგან და, ასევე, გასცე საკუთარი სიმღერები. მაკფის მერ დასახელებული სამი „თეთრი“ ღირებულება კი, შეიძლება, დავუკავშიროთ „თეთრ“ და ინდიელთა თანამედროვე მუსიკას, რომელსაც *ბლექფუტები* იყენებენ. ნოტაციისა და რთული ინსტრუმენტების – პიანინოსა და ელექტროგიტარის გამოყენება შეიძლება, სხვადასხვანაირად დავუკავშიროთ ამ სამივე ღირებულებას. შეთხზვა (ხილვების მეშვეობით სიმღერების სწავლისაგან განსხვავებით) დაკავშირებულია დამოუკიდებლობასთან. თანამედროვე ჟანრებში რეპერტუარის სიდიდის მნიშვნელობა და აუდიოჩანაწერებით მისი სწრაფად შესწავლის იდეა შეძენის ღირებულებისთვისაა არსებითი. რეპეტიციების პრაქტიკა და ინდიელთა თანამედროვე მუსიკაში რთული საშემსრულებლო სტილების განვითარება, შეიძლება, შრომის ღირებულებას დავუკავშიროთ.

სპილოზე ამხედრებული, მთებსა და ველებზე დაეხეტება

რაიმე შინაგანი კავშირი აღმავალ მელოდიურ კონტურსა და ზეცაში ამაღლებას შორის არ არსებობს, მაგრამ თუკი ადამიანები თანახმა არიან, ასე წარმოიდგინონ ამაღლება, მაშინ შეიქმნება სიმბოლო. ეთნომუსიკოლოგიის საკვლევ საკითხებს შორისაა ზოგადი ან კონკრეტული სიმბოლური სისტემების იდენტიფიცირება, რომლებიც შეი-

ძლება ინტერკულტურულად დასაბუთებული იყოს; მე ერთი შესაძლო სიმბოლური უნივერსალია გამოვიკვლიე, ისევე, როგორც სტილების ან რეპერტუარების კავშირი კულტურის მთავარ დანაყოფებთან და, ალბათ, ამ მიმართულებით უფრო შორს ვერ წავალ. ამის ნაცვლად, ნება მიბოძეთ, მივუბრუნდე ზოგიერთს იმ მრავალ კულტურას შორის, რომლებშიც აშკარად სიმბოლური სისტემები შეზღუდულ რეპერტუარებში არსებობს.

ალბათ, ყველაზე ფართოდ ცნობილი სქემა აღმოჩენილია ინდურ კლასიკურ მუსიკაში, რომელშიც რაგებს, ხშირად, არამუსიკალური ხასიათი მიეწერებოდა. ასოციაციები იცვლება წელიწადის დროისა და დღის მონაკვეთიდან ისეთ მახასიათებლებამდე, როგორებიცაა სიყვარული, ერთგულება და აგრესია; კონკრეტულ ბუნებრივ მოვლენებამდე, როგორებიცაა ცეცხლი და წვიმა; და მიდის უაღრესად კონკრეტულ სახეებთან (რომლებიც მხატვრობაშიცაა წარმოდგენილი – Capwell, 2002), როგორიცაა, რაგა *დიიპაკისათვის*: „წითელ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა... სპილოზე ამხედრებული მთებსა და ველებზე დაეხეტება ღამ-ღამობით და ღვთაებრივ სიმღერებს მღერის“ (Deva, 1974: 21). სისტემის არსებობა კარგადაა დოკუმენტირებული. იმ საკითხებს შორის, რომლებიც თავიდან ბოლომდე არაა გარკვეული, არის ის, თუ რამდენად იციან ან იცოდნენ ადამიანებმა ამ ასოციაციების შესახებ და რამდენად განიცადეს მათი ზემოქმედება. საჭიროა, გავარკვიოთ, თუ რამდენად არსებითია სიმბოლური სისტემა მუსიკის გასაგებად, ღრმად სწამთ თუ არა ის მუსიკოსებს, თუ ამ სისტემას, უბრალოდ, იყენებენ, როგორც ახსნის ხერხს არაპროფესიონალებისათვის, თითქმის ისე, როგორც ზოგჯერ მასწავლებელი, მუსიკალურ განსხვავებას მოსწავლეებს მაჟორსა და მინორს შორის უხსნის „ბედნიერისა“ და „სევდიანის“ ცნებებით.

იმ დროს, როცა რაგების დაკავშირება არამუსიკალურ მოვლენებთან, როგორც ჩანს, მყარად იყო დამკვიდრებული ინდოეთში (თუმცა თანდათნობით დაკარგა თავისი მნიშვნელობა როგორც აუდიტორიის, ასევე, მუსიკოსებისთვისაც, – Deva, 1974: 21), მსგავსი სისტემები არსებობს ან არსებობდა შუა აღმოსავლეთშიც, თუმცა ნაკლებადაა მიღებული და, ასევე, ნაკლებად სტანდარტიზებულია. ანტიკური ბერძნული კილოების, სავარაუდოდ, ზემუსიკალური ხასიათი ფართოდ განიხილებოდა და მათი თვისებები – შთაგონება ან ენთუზიაზმი ფრიგიულისათვის, სევდა მიქსოლიდურისათვის და ა.შ. – მიეწერებოდა ინტერვალების თანმიმდევრობას, ბგერათრიგის დიაპაზონს, მუსიკის კონკრეტულ ტიპს, რომელიც მოცემულ ტონალობაში იყო შექმნილი. ჩვენ ცოტა რამ ვიცით იმის შესახებ, ასევდიანებდა თუ არა მიქსოლიდური მუსიკა მსმენელებს და თუკი ასევდიანებდა, ეს ამ კილოს მახასიათებლების გამო ხდებოდა თუ არა; აკავშირებდა თუ არა ამ მუსიკის სხვა თვისებები, რომლებიც შემთხვევითობამ მიქსოლიდურ კილოს მიაკუთვნა, მას სევდასთან; ან, რაკი ამას შევეხეთ, უბრალოდ ხომ არ გააგებინეს მსმენელებს, რომ მუსიკას სევდა ახასიათებდა, თუმცა ისე, რომ, რეალურად მათი განწყობა არ იცვლებოდა. ეს ისეთი საკითხია, რომელიც სიმბოლიზმის საზღვრებს სცდება და მუსიკალურ თერაპიასაც კი მოიცავს – ამ საკითხს ეთნომუსიკოლოგები მხოლოდ დროდადრო თუ განიხილავდნენ (Densmore, 1927b; Robertson, 1974), მაგრამ ეს სიმბოლური სისტემის პირდაპირი პრაქტიკული გამოყენების მაგალითია.

ქერონმა და საფვატმა (Caron & Safvate, 1966: 59–98) სპარსულ მუსიკაში *დასტგახების*, კილოს ანალოგიური ერთეულების არამუსიკალური მახასიათებლები დაადგინეს. ასე, მაგალითად, *შურის დასტგიახი* გამოხატავს სინაზეს, სიყვარულს, სიბრალულს და სევდას აღვივებს, თუმცა, ამავე დროს, ანუგეშებს კიდევაც. *სეგიახი* წარმოგვიდგენს სევდას, გულისტკივილს, უიმედობას, მაგრამ *ჩაჰარგახი*, რომელსაც მელოდიური მოტივები და მრავალი სხვა დეტალი, რიცხვითი ინტერვალების მიმდევრობის გარდა, საზიარო აქვს *სეგიახთან*, ძლიერების შთაბეჭდილებას ქმნის. *მახოური* ღირსებასა და სიდიადეს წარმოგვიდგენს. ჩემი გამოცდილებიდან ვიცი, რომ ირანელი მუსიკოსები, როცა მათ ასეთი არამუსიკალური ნიშან-თვისებების იდენტიფიცირებას სთხოვენ, მზად არიან დაგეთანხმონ, თუმცა ზომიერი ენთუზიაზმით და, ჩვეულებრივ,

მიაჩნიათ, რომ ეს მოსაზრებები არ არის მნიშვნელოვანი მუსიკაზე ყოველდღიური მსჯელობისას. ისინი შეიძლება, ასევე, არ დაეთანხმონ ქერონსა და საფვატს, ისევე, როგორც ერთმანეთს, კილოების კონკრეტული არამუსიკალური ნიშან-თვისებების თაობაზე. ასე, მაგალითად, ზოგიერთი მიიჩნევს, რომ *ჩაჰარგახი* უაღრესად გულისამაჩუყებელია, მაშინ როცა სხვები მას საომარი ხასიათის მქონედ თვლის. ზოგიერთები *დაშთის* შესაბრალის, საწყალობელ თვისებას მიაწერენ; სხვები ამტკიცებენ, რომ ის ბედნიერებას გამოხატავს. თუმცა სხვა მოსაზრებებიც არსებობს. შეიძლება უაღრესად სპეციფიკურ დახასიათებებს გადავაწყდეთ: ერთ-ერთმა მუსიკოსმა *შური* აღწერა. როგორც მოხუცი მამაკაცი, რომელიც განვლილ ცხოვრებას ავლებს თვალს, აღმოაჩენს უამრავ სადარდებელს, მაგრამ ფილოსოფიურად იღებს ყველაფერს. როდესაც ამ ასოციაციის მიზეზების თაობაზე ჰკითხეს, მან მედიტაციური, პოეტური, პირქუში ხასიათი დააკავშირა ირანელი პიროვნების მისეულ აღქმასთან და ირანის ისტორიის ხასიათთან, რომელიც მრავალფეროვანი, თუმც კი, ძირითადად, სევდიანი იყო. ამ განსაკუთრებულ სპარსულობასთან, ასევე, დაკავშირებულია *შურის*, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვანი *დასტგიახის*, განსაკუთრებულობა, რადგან სხვები მისგან, როგორც „*დასტგიახების* დედისგან“, გამომდინარეობს. ზოგიერთის თქმით, *ჩაჰარგახის დასტგიახი* საომარი ხასიათისაა, რადგან კლასიკური სისტემის გარეთ, ის, როგორც ამბობენ, ჰეროიკული ეპიკური პოეზიის სამღერად გამოიყენება; მართლაც, ფირდოუსის *შაჰნამეს* ტექსტის თხრობის დიდი ნაწილი, თუმცა რეალურად არ არის *ჩაჰარგახში*, ემთხვევა ან თავსებადია მის ბგერათრიგთან. სიმბოლური სისტემის კომპონენტები ერთი მეორის წყალობით არსებობენ, რაც ქათმისა და კვერცხის სიტუაციას გვაგონებს.

ძნელად გასაგები ვითარებაა. არიან კი *დასტგიახები* ან რაგები იმ მახასიათებლების სიმბოლოები, რომლებიც შეიძლება აბსტრაქტულად გადმოვცეთ ზედსართავი სახელებით ან წარმოდგენებით კულტურის იმ ასპექტის შესახებ, რომელთანაც ისინი არიან ასოცირებული? თუ მათ, უბრალოდ, მიმართება აქვთ მათთან ასოცირებულ პოეზიის მიზნებთან და ტიპებთან? ჩვენ გვინდა, ვიცოდეთ, თუ ვინ იზიარებს ამ სისტემას მომხმარებელთა საზოგადოებაში და რა მასშტაბის თანხმობაა აუცილებელი ჩვენთვის, როგორც ეთნომუსიკოლოგებისთვის, რომ მივიღოთ ეს, როგორც მართლაც კულტურის ნაწილი. მუსიკის ისტორიკოსების მსგავსად, ეთნომუსიკოლოგები, როგორც ჩანს, მზად არიან, ჩაეჭიდონ მუსიკასა და კულტურას შორის ასეთი თვისობრივი ხასიათის კავშირების აღმოჩენის შესაძლებლობას. მაგრამ ტენდენცია, მიიღონ ისინი ამ საკითხების გათვალისწინების გარეშე, შეიძლება, უფრო მეტს გვეუბნება ეთნომუსიკოლოგებზე, ვიდრე მუსიკის შესახებ.

„პროგრამული მუსიკის“ ცნება დასავლურ კულტურაში ჩამოყალიბდა და ჩვენ არ შეგვიძლია იმის დაბეჯითებით თქმა, რომ ის სხვა კულტურებშიც არის, ყოველ შემთხვევაში, ასეთივე მნიშვნელობით. აშკარად ურთიერთდაკავშირებულ ფენომენებს შორისაც კი უდიდესი განსხვავებაა. პარალელები *დასტგიახებსა* და რიჰარდ შტრაუსის სიმფონიურ პოემებს შორის, საუკეთესო შემთხვევაში, მოკრძალებულია. *იირკალაში* ავსტრალიელი აბორიგენები განსხვავებულ ბგრათრიგს იყენებენ თითოეული გვარის ცერემონიული სიმღერებისათვის, რაც, რიჩარდ უოტერმანის თანახმად (Watterman, 1956: 46), მათ შესაძლებლობას აძლევს შორიდანვე იყვნენ იდენტიფიცირებული მაშინაც კი, როცა სიტყვები მკაფიოდ არ ისმის. ეს კავშირი შემთხვევითი ჩანს და წააგავს სიტყვის ჟღერადობის მიმართებას იმ შინაარსთან, რომლის სიმბოლოც ის არის.

მაგრამ მე-19 საუკუნის ევროპული მუსიკის მსგავსად, ჩინური კლასიკური მუსიკისთვისაც იმავე მე-19 საუკუნეში დამახასიათებელი იყო სოლო ინსტრუმენტული პიესების ჟანრი, რომლებიც წარმოგვიდგენდნენ სახეებს, სცენებს, ობიექტებს, ბრძოლებსაც კი (Lieberman, 1969; Malm, 1977: 159; 1969) და ასეთი სათაურები ჰქონდათ: „მაღალი მთა, მორაკრაკე ნაკადული“, „დიდმა ტალღამ ქვიშის ნახევარკუნძული დაფარა“ ან „მოქარგული ქისა“. დასავლელ მსმენელს უადვილდება განსაკუთრებული

მნიშვნელობის მინიჭება, მაგრამ არსებობს თუ არა მუსიკალური ქმნილების ასპექტები, რომლებიც წყლის, ორნამენტული ხელოვნების ან მთების არაორაზროვანი სიმბოლოებია, როგორც ჩანს, არ არის დადგენილი ჩინურ ლიტერატურაში. და მაინც, ასოციაცია შემთხვევითი არ უნდა იყოს, არც ხატოვანი და არც სიმბოლური ასპექტებით.

ჩემი თხრობის ბოლოს ჩრდილოეთის პრერიების ინდიელთა რამდენიმე სატრფიალო სიმღერაა, რომლებიც, ასევე, შეიძლება ფლეიტაზე შესრულდეს. მომღერლები ამგვარ სიმღერებს ხშირად აბოლოვებენ ორი მოკლე მაღალი წამოძახილით თუ შეძახილით და იყენებენ მელოდიის დანარჩენი ნაწილის ბგერათრიგთან დაკავშირებულ გაურკვეველ სიმაღლეებს. ფლეიტებზე შესრულებისას ეს სიმღერები ბოლოვდება ინსტრუმენტზე შესრულებული მოკლე „წამოძახილებით“. ამ შემთხვევაში სიმაღლე განსაზღვრულია, თუმცა ტონები უკვე დადგენილი ბგერათრიგის გარედანაა აღებული. ვოკალური წამოძახილები ფლეიტაზე, რიცხვით სტრუქტურასთან მათი ურთიერთკავშირის გამო, სიმბოლიზებულია და არა უბრალოდ იმიტირებული.

ზიმბაბვეში *შონას* ეთნოსის მუსიკის შესწავლისას საინტერესო თავსატეხს გადავაწყდი, რომელიც შერინგის მიერ ბეთჰოვენის თავისებური ინტერპრეტაციის მსგავსი იყო. ეიბრეჰემ დუმისან მარაირემ (Maraire, 1971), ცნობილმა *შონა* მუსიკოსმა და განმანათლებელმა, იმ მუსიკალური ნაწარმოებების ჯგუფის სტრუქტურის ახსნისას, რომლებსაც ის მღეროდა და *კალიმბაზე*[13] უკრავდა, შესადარებლად გამოიყენა ადამიანის სხეულის ცხოვრება. მან დაიწყო და დაასრულა ძირითადი მოდელით, რომლის მეტაფორაც იყო ჩონჩხის ცნება. რამდენიმე აუცილებელი საფეხურის გავლის შემდეგ, მუსიკოსი ამატებდა თემატურ მასალას, რომელიც მრავალი მიმართებით იყო განსხვავებული, რითაც, ასე ვთქვათ, ხორცს ასხამდა მას, უფრო რთულ ქსოვილს აყალიბებდა. შემდეგ იგი თანდათანობით უარს ამბობდა სირთულეზე და მარტივ საფუძველდამდებ მოდელს უბრუნდებოდა. მარაირემ ეს მუსიკა სიცოცხლის და, შეიძლება, სიკვდილის სიმბოლოდაც წარმოგვიდგინა, რადგან ბოლოს მხოლოდ ჩონჩხი რჩება. ჩემი აზრით, ინტერპრეტაცია ზუსტი იყო, მაგრამ *შონას* მუსიკის თვალსაჩინო მკვლევრებმა ეჭვი შეიტანეს მის კულტურულ აუთენტიკურობაში და ამტკიცებდნენ, რომ ეს მხოლოდ მარაირესთვის იყო დამახასიათებელი. მითხრეს, რომ მან „ეს უბრალოდ გამოიგონა“ და ეს არ იყო *შონას* კულტურის ნაწილი. ისინი, რა თქმა უნდა, მართლები იყვნენ; და მაინც, აქ, იქნებ, უბრალოდ, უნდა შევჩერდეთ, თუ ჩავთვლით, რომ მარაირეს ინტერპრეტაცია თავისებური, მაგრამ აშკარად *შონური* ინტერპრეტაციაა, რომელსაც გარკვეული ეთნოგრაფიული დამაჯერებლობა ახასიათებს? არის ეს ის, რაც მარაირემ, პირველმა *შონა* მუსიკოსმა, რომელმაც საზღვარგარეთ იმღერა, შეთხზა, რათა გაეადვილებინა *შონას* მუსიკის ინტერპრეტაცია გარეშეებისთვის? თუ ის ამ ინტერპრეტაციას წარუდგენდა თავის კოლეგებს ზიმბაბვეში, შეეძლოთ თუ არა მათ ეთქვათ, „დიახ, ეს ჩვენთვის გასაგებია, თუმცა ჩვენ ასეთნაირად არასოდეს გვიფიქრია ჩვენი მუსიკის შესახებ“? არსებობს ამ ფორმის *რაიმე შონური* ინტერპრეტაცია? რთული სათქმელია.

ეს სულ რამდენიმე მაგალითია და მე არც კი მიხსენებია ინსტრუმენტების, მუსიკოსების, მუსიკალური ღონისძიებებისა და რიტუალების სიმბოლიზმი. მიუხედავად იმისა, გამოვიყენებთ თუ არა სტრუქტურალისტურად, ანდა კულტურულად ორიენტირებული სემიოტიკის ფორმალურ მეთოდებს, როგორც ჩანს, დასასრული არ უჩანს იმ გზებს, რომლებითაც შეგვიძლია ვუჩვენოთ სიმბოლური კავშირის სახეები მუსიკასა და რაიმე სხვას შორის კულტურაში; არც იმ გზებს, რომლებითაც მუსიკა ფუნქციონირებს როგორც ნიშანთა მრავალგვარი ტიპი, ანდა რომლებითაც მუსიკას შეიძლება ჰქონდეს საზრისი და არ უჩანს ბოლო იმ განსხვავებულ გზებსაც, რომლებითაც შესაძლებელია მუსიკალური სიმბოლიზმის გააზრება, გამოკვლევა და ინტერპრეტირება.

[13] ზიმბაბვეს *შონას* ხალხში გავრცელებული საკრავი *მბირას* ოჯახიდან (რედ.).

22

მსოფლიო მუსიკის „რატომ“
მუსიკალური სტილის განმსაზღვრელები

მთავარი შეკითხვა

ხანდახან მგონია, რომ ჩემს ეთნომუსიკოლოგიურ ოჯახში ჩვენი კატაც კი ეთნომუსიკოლოგია და თავის თავზე აღებული აქვს ვალდებულება, შინაურ ცხოველებს ადამიანის მუსიკალური კულტურა აღუწეროს. ჩვევად მაქვს, ადრე დილით ჩვენი სახლის გარშემო ვსეირნობ თუ ვვარჯიშობ ხოლმე და ჩემი საყვარელი მუსიკის ჩანაწერებს ვუსმენ – ბახს, კარნატულ და სპარსულ მუსიკას, *პეიოტურ* სიმღერებს, სენ-სანსს, სინდჰაიმს[1], *დიჯერიდუს*, როსინის. კატა შეხტება ხოლმე ახლოს მდგარ რბილ სავარძელზე და ყურადღებით აშტერდება ბოსის ხმის გამაძლიერებლებს. შემიძლია წარმოვიდგინო, როგორ მიმართავს კატების ყრილობას: „ბბ (ბებერი ბუზღუნა) ყოველდღე გულდასმით კითხულობს წარწერებს და ყურადღებით არჩევს, თუ რომელი დისკები უნდა ჩადოს იმ მანქანაში, მაგრამ ჩემთვის ეს მუსიკა, არსებითად, ყოველთვის ერთნაირად ჟღერს“. სპარსული კატა (რომელიც, წარმოიდგინეთ, იაპონიიდან ჩამოვიდა) ამბობს: „დიახ, ზუსტად ისევე ჟღერს, როგორც ჩემს სახლში გაგონილი მუსიკა“.

მაშ, ასე, კატებისათვის ეს, შეიძლება, მსოფლიო მუსიკაში ზოგადობების აღმოჩენის ერთი გზა იყოს, ზოგიერთმა ჩემმა კოლეგამ კი შეიძლება ამ ერთნაირობის მიზეზის ძიებას მიუძღვნას თავი. მაგრამ თუ გარკვეული ყურისათვის მთელი კაცობრიობის მუსიკა ერთნაირად ჟღერს (შეიძლება იმის გამო, რომ „მუსიკაა“), ჩვენს უმრავლესობას უფრო მეტად განსხვავებები აინტერესებს და მუსიკის სამყაროს ხედავენ, როგორც მრავალი განსხვავებული მუსიკის დიდ ჯგუფს, რომელშიც ყოველ საზოგადოებას აქვს ერთი მთავარი მუსიკა.

მაგრამ რატომ ჟღერს ჩვენთვის ყველა მუსიკა ასე განსხვავებულად? და რატომ შეგვიძლია, რამდენიმე წამის შემდეგ, ვთქვათ ეს მკვიდრი ამერიკული, აფრიკული, იაპონური თუ უნგრული მუსიკის ჩანაწერია? სხვადასხვა მუსიკის იდენტიფიცირება (ძირითადად, გეოგრაფიულად) მათი ჟღერადობის საფუძველზე მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკისადმი მიძღვნილი კურსების სტანდარტული საკონტროლო შემოწმება იყო. და მართლაც, რა არის ის, რაც განაპირობებს რომელიმე საზოგადოების მიერ თავისთვის ან, იქნებ, თავისი მთავარი მუსიკალური გამოხატვისათვის, რაღაც კონკრეტული მუსიკალური სტილის არჩევას? რეალურად, ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ ძალიან ზოგადი და, ასევე, განსაკუთრებული აზრით, ეს იყო ეთნომუსიკოლოგიის ცენტრალური შეკითხვა. თუმცა ჩვენი ლიტერატურის დიდ ნაწილში, განსაკუთრებით, ჩვენი ისტორიის ადრეულ პერიოდში, რომელიც ეძღვნება „რომელიმე“ საზოგადოების

[1] ამერიკელი კომპოზიტორი და პოეტი, ცნობილი თავისი მუსიკით თეატრისათვის (რედ.).

ან კულტურის „სწორედ იმ“ მუსიკის დადგენასა და აღწერას, ამის მიზეზების შესახებ გაცილებით ნაკლებია ნათქვამი, ყოველ შემთხვევაში, მოწესრიგებული ფორმით. ამ საკითხზე მრავალ ავტორს აქვს აზრი გამოთქმული, თუმცა, რეალურად, მუსიკალური დეტერმინიზმის რაიმე თეორია, რომელიც აგვიხსნიდა, რა აიძულებს რომელიმე საზოგადოებას, აირჩიოს გარკვეული მუსიკალური სტილი, არ არსებობს.

გენეტიკა, გენიოსები, გეოგრაფია და საზოგადოება

ნება მიბოძეთ, მოკლედ განვიხილო ჩვენი სფეროს ისტორიაში რამდენიმე მიდგომა და პოზიცია ამ თემისადმი.

ბიოლოგია

არის თუ არა ადამიანთა პოპულაციაში ბიოლოგიური ფაქტორები, რომლებიც მის მუსიკალურ სტილს განაპირობებენ? ეთნომუსიკოლოგები, საზოგადოდ, ამ კითხვას თავს არიდებენ, რადგან აშინებთ რასიზმის არასასურველი კონოტაციები,[2] თუმცა გააზრებული აქვთ ბიოლოგიისა და გენეტიკის მნიშვნელობა კაცობრიობის გასაგებად. ბლექინგი გაბედულად აღნიშნავდა ბიოლოგიური მოსაზრებების როლს ეთნომუსიკოლოგიაში: „მუსიკალური ქცევა და მოქმედება მთლიანად უნდა განვიხილოთ ევოლუციურ კონტექსტში მათ ადაპტაციურ ფუნქციასთან მიმართებაში, ვნახოთ, შემოიფარგლება ეს (ქცევა და მოქმედება) მათი ფუნქციით განსხვავებული კულტურების ადაპტაციური მექანიზმების ჩარჩოებში, თუ ვრცელდება მათ ფუნქციამდე ბიოსოციალურ ევოლუციაში“ (Blacking, 1977c: 21). ის მართალი იყო, როცა მთელი ადამიანური ქცევის ბიოლოგიურ საფუძველზე მიუთითა და გამუდმებით გვახსენებდა (მაგალითად, მის 1992 წლის რეზიუმეში), რომ კულტურა, საბოლოოდ, ბუნების ნაწილია. ის წინასწარმეტყველი აღმოჩნდა – 2002 წლისთვის მეცნიერები შეთანხმდნენ, რომ ამ ორი ფენომენის გამიჯვნა ძნელია და რომ ისინი მუდმივად და სიღრმისეულად ზემოქმედებენ ერთმანეთზე (Ridley, 2002). მაგრამ მაინც შესაძლებელი და მნიშვნელოვანია, ვცადოთ და ერთმანეთისგან გავარჩიოთ გენეტიკური მონაცემები და ფიზიკური გარემო (ბუნება) და მათთან ურთიერთობისას ადამიანების მიერ გაკეთებული არჩევანი (კულტურა).

ბლექინგის დებულებაში შემოთავაზებული მიდგომები ეთნომუსიკოლოგებს შორის იშვიათობაა. ეს ბიო-მუსიკოლოგებისა და ფსიქო-მუსიკოლოგებისთვის უფრო დიდი საზრუნავია (შესაჯერებლად, იხ. Wallin, Merker, & Brown, 2000; Sloboda, 1985, 2010), მაგრამ ეთნომუსიკოლოგებმა ფართოდ გაიზიარეს ეს მიდგომა: ადამიანები ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს და ყველას აქვთ მუსიკა. ახლო წარსულში ბიო-მუსიკოლოგებს, რეალურად, ძალიანაც არ აინტერესებდათ განსხვავებები სხვადასხვა კულტურის მუსიკას შორის. მე-19 საუკუნის სოციალურმა და პოლიტიკურმა მოაზროვნეებმა კარგად გამოიყენეს ზოგიერთი ერის სავარაუდოდ თანდაყოლილი მუსიკალურობა და უეჭველია, რომ საზოგადოებაში გავრცელებული საკუთარი მუსიკალურობის რწმენა თვითონვე იქცა ამ საზოგადოების კულტურის ნაწილად. ერთ პატარა ქვეყანაში, მე-19 საუკუნის ბოჰემიაში, ეს მოსახლეობის ყველა ჯგუფის პრეტენზია იყო – ჩეხების, გერმანელების, ებრაელებისა და ბოშების. თუმცა გაუხამსება და ცილისწამება უფრო „გარეშეების“ მიერ იყო გავრცელებული; ჩვენ გვსმენია, რომ აფროა-ამერიკელებს „რიტმი აქვთ“, ხოლო ებრაელ მუსიკოსებს „მელოდიურობა ახასიათებს“ და იგულისხმება, რომ არც ერთსა და არც მეორეს არ ესმის ჰარმონიის უფრო მაღალი მუსიკალური ღირებულება.

[2] სიტყვის მეორე რიგის მნიშვნელობები, რომლებიც კულტურიდან მომდინარე ასოციაციებით იქმნება. მაგალითად, ხალხური სიმღერის ემოციური კონოტაციებია „ჩემი“, „მშობლიური“, „ტრადიცია“, „მემკვიდრეობა“ „საგანძური“ და სხვ.

ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობას იშვიათად განუხილავს მუსიკალური სტილის ფაქტორად ფიზიკური განსხვავებები მოსახლეობის ჯგუფებს შორის. მიჩნეულია, რომ ნებისმიერი რასობრივი ჯგუფის – უმჯობესია, ვთქვათ, „გენოფონდი“? – წევრს შეუძლია ისწავლოს ის, რისი გაკეთებაც სხვა ჯგუფის წევრს შეუძლია, თუმცა, ცხადია, ეს დებულება არაფერს გვეუბნება რომელიმე მოსახლეობის ზოგადი მიდრეკილებების შესახებ. ის, რომ გენეტიკურად მონათესავე პოპულაციები ხშირად კულტურულ ერთობებს ქმნიან, ართულებს ფიზიკური და სოციალური ფაქტორების განცალკევებას, როგორც ის ფაქტი, რომ იმ ფიზიკური ელემენტების არჩევა, რომლებიც რასის სოციალური აგებისას გამოიყენება, თვითონვეა კულტურით დეტერმინირებული. ძალიან ხმადაბალი სიმღერა, რაც ერთ დროს, ტანმაღალი რუსებისთვის დამახასიათებლად მიიჩნეოდა და, შესაბამისად, „სიმაღლესთან“ იყო ასოცირებული, როგორც აღმოჩნდა, ტიპურად უფრო დაბალი ტიბეტელებისა და შეერთებული შტატების სამხრეთ-აღმოსავლეთის მკვიდრი ამერიკელების მუსიკალურ კულტურებშიც გვხვდება. არ არის საჭირო დროისა და ძალის ფუჭად ფლანგვა: ეთნომუსიკოლოგებს (ზოგიერთი გამონაკლისი იხ. Jordania, 1997, 2006), საზოგადოდ, არ სწამთ, რომ გენეტიკური აპარატი განაპირობებს რომელიმე ერის მუსიკალურ სტილს. ხშირად გვხვდება მსჯელობა ამა თუ იმ საზოგადოების განსაკუთრებული მუსიკალურობის შესახებ, მაგრამ ეს, ჩვეულებრივ, დაკავშირებულია ღირებულებებისა და ფუნქციის კულტურულ ფაქტორებთან; ასეა თუ ისე, საველე მკვლევრების უმრავლესობა დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ „მათი“ ხალხი განსაკუთრებით მუსიკალურია.

და მაინც, ბლექინგის დებულებამ გვიჩვენა ბიოლოგიის ახლებური და თანამედროვე გააზრება, რომლითაც ეთნომუსიკოლოგები მხოლოდ ახლა, 21-ე საუკუნეში იწყებენ დაინტერესებას. ყურადღების ეს ახალი ფოკუსი გაჩნდა იმ ხარვეზის შემდეგ, რომელიც აშკარად დაკავშირებულია ნაცისტური ერის დასასრულთან, მუსიკოლოგიის იმ პერიოდთან, როცა რასობრივ საკითხებს დიდი ყურადღება ექცეოდა. ამ პერიოდში, როგორც დეტალურად აღწერა პოტერმა (Potter, 1998), მრავალი წიგნი დაიწერა „მუსიკისა და რასის“ შესახებ, რომელთაგან ზოგიერთის მიზანი (გარკვეული) მემკვიდრეობითობის ხშირად არასასურველი შედეგების ჩვენება იყო. ძნელი სათქმელია, 1930–45 წლებში მოღვაწე ავტორებს ძალიან სერიოზულად განიხილავდნენ თუ არა, მაგრამ ეს მოძრაობა გაგრძელდა 1945 წლის შემდეგაც ისეთ პუბლიკაციებში, როგორიცაა ფრიც ბოზეს (Bose, 1952) მცდელობები, ეჩვენებინა რასობრივი განსხვავებები შავკანიან და თეთრკანიან ამერიკელებს შორის, მათ მიერ ერთი და იმავე სიმღერების ჩანაწერების შედარების საფუძველზე ან მარიუს შნაიდერის დებულება, რომ „რასობრივი მახასიათებლების აღმოჩენა მუსიკაში ადვილია, როდესაც რეალურად ვუსმენთ მომღერალს, თუმცა მათი სიტყვიერად აღწერა შეუძლებელია. რასა თავს ავლენს ტემბრით, მოძრაობის ზოგადი რიტმით“ (Schneider, 1957: 13). როგორც ჩანს, ის გულისხმობს, რომ შესრულების სტილი და სხეულებრივი მოძრაობა გენეტიკურადაა განსაზღვრული, თუმცა პოლიფონიურია მუსიკა თუ მეოთხედ ტონებს იყენებს, ინდივიდუალური არჩევანის საქმეა. ამ პოზიციის ყველაზე კეთილგანწყობილი კრიტიკა პრაქტიკულ სიტუაციაში რასისა და კულტურის განცალკევების სირთულეს უნდა ეხებოდეს.

თავის ბოლო წიგნში კურტ ზაქსმა, მარიუს შნაიდერის საპირისპიროდ, ამ საკითხთან დაკავშირებით კონკრეტული პოზიცია დაიკავა: „ყველაზე უნდობლად ვეკიდებით მოუხელთებელ და ხშირად დანაშაულებრივად გამოყენებულ ცნებას „რასა“ … ამ სიტყვას … ისე ბოროტად იყენებენ, რომ ის ერთდროულად უშინაარსოც გახდა და მნიშვნელობებით სავსეც“ (Zacks, 1962: 47-48). ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობამ სამართლიანად გაიზიარა ზაქსის პოზიცია ამ მიმართებით და ხელსაყრელ მომენტს ელის, ყოველ შემთხვევაში, იმ მომენტს მაინც, როცა ბიოლოგიური ფაქტორები სათანადოდ გაიმიჯნება კულტურულისგან. მაგრამ, ნება მიბოძეთ, მკაფიოდ განვაცხა-

დო: გაფრთხილებთ, რომ *რასობრივი* კრიტერიუმი მიუღებელია, ან, უკეთესი იქნება თუ ვიტყვი, რომ მიუღებელი ადამიანების მუსიკალურობაში ბიოლოგიური ფაქტორების აღიარება კი არ არის, არამედ მოსახლეობის ჰომოგენური ჯგუფების გარეგნული ნიშან-თვისებების საფუძველზე გამოყვანილი კრიტერიუმების განხილვა ცალკეული კულტურების მუსიკალური მიმართულების განმსაზღვრელ ფაქტორებად.

გეოგრაფია

ვარაუდი, რომ ტოპოგრაფიამ ან კლიმატმა შეიძლება განსაზღვროს მუსიკალური სტილი, ალბათ, ჰუმანიტარებსა და სოციოლოგებში ღიმილს გამოიწვევს. შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, რომ ვინმე სერიოზულად განიხილავს მონოფონიური და ორნამენტული სიმღერის ურთიერთკავშირს შუა აღმოსავლეთის უკაცრიელი უდაბნოს ეკოლოგიასთან ან ჩრდილო ევროპაში გრძელი ბალადების განვითარებას – ხანგრძლივი ზამთრის განმავლობაში იძულებით სახლში ყოფნასთან? მიუხედავად ამისა, არსებობს გეოგრაფიის რაღაც ასპექტები, რომლებიც, როგორც ჩანს, მართლაც ასრულებენ უშუალო, თუმცა მეორე რიგის ან დამხმარე როლს. გრეიმმა (Grame, 1962), მაგალითად, ივარაუდა, რომ მსოფლიოს იმ კუთხეებში, სადაც ბამბუკი გვხვდება, არსებობს ინსტრუმენტების გარკვეული ტიპების განვითარების ტენდენცია. მუსიკალური სტილისთვის უფრო სპეციფიკური იყო ბლექინგის დებულება, რომ *ვენდას* მუსიკის ტემპი დაკავშირებულია ამ ხალხის სიარულის მოზომილ, მყარ ტემპთან, რაც „მათ თავს მოახვია მთა-გორიანმა გარემომ“ (Blacking, 1965: 47). ბლექინგმა წრიული ფერხულისადმი *ვენდას* ეთნოსის სიყვარული, ასევე, მთებთან დააკავშირა, რომლებიც სწორხაზოვანი ცეკვებისთვის საჭირო სივრცეს ზღუდავენ. მათი მეზობელი ეთნოსი *ცონგა*, განაგრძო მან, დაბლობში ცხოვრობს, ისინი უფრო სწრაფად დადიან და მათი მუსიკა უფრო სწრაფი ტემპით ხასიათდება (იქვე). თუმცა, ასეთი მაგალითების საფუძველზე ძნელია იმის თქმა, რომ მთელი მუსიკალური სტილი გეოგრაფიული ფაქტორებითაა განპირობებული.

გარდა ამისა, კლიმატი, წყლის რესურსი, საზღვაო პორტების არსებობა, ტექნოლოგიისთვის ხელმისაწვდომი ნედლი მასალის ტიპები – ყველაფერი უდიდეს როლს ასრულებს კულტურის ჩამოყალიბებაში. თუ მუსიკა მთელი კულტურის საფუძველზე წარმოიშობა, მაშინ ეს ყველაფერი, გარკვეული აზრით, ასევე საბაზისო ფაქტორები უნდა იყოს. მაგრამ შეუძლიათ მათ განსაზღვრონ, მაგალითად, მეოთხედი ტონების არსებობა ან არარსებობა? და მაინც, გეოგრაფიული დეტერმინიზმის, როგორც ჯერ კიდევ ანტიკური ბერძნებისათვის ცნობილი კულტურის ფუნდამენტური თეორიის ასპექტები, კვლავ რჩება იმ ახსნად, რომელიც გასათვალისწინებელია. გავიხსენოთ, რომ ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების კულტურის არეების შემოსაზღვრა კროებერის მიერ (Kroeber, 1947) ზუსტად ემთხვევა ბუნებრივ არეალებს. როგორც სზაბოლსკი (Szabolski, 1965) გვთავაზობს, მთის მოსახლეობის გარკვეულმა ჯგუფებმა იზოლაციით შეიძლება შეინარჩუნონ მუსიკალური სტილები; ეს შეიძლება შორეული კუნძულების შემთხვევაშიც მოხდეს; რთული და სტრატიფიცირებული[3] მუსიკა ადვილად მისადგომ მდინარისპირა დაბლობებზე ვითარდება, რომლებიც ღიაა მრავალგვარი გავლენისათვის და მრავალრიცხოვანი მოსახლეობის გამოკვება შეუძლია. და მაინც, ამ ყველაფერში, გეოგრაფიული ნიშან-თვისებები პირდაპირ გავლენას კი არ ახდენენ მუსიკაზე, არამედ კულტურის მთავარი ბირთვის მეშვეობით.

ენა

ენის შინაარსი აშკარად დაკავშირებულია კულტურასთან, მაგრამ ძნელია იმავეს თქმა ენობრივ სტრუქტურაზე. არ არსებობს იმის რაიმე მტკიცებულება, რომ რომე-

[3] მოსახლეობის დაყოფა შედარებით ჰომოგენურ (ერთგვაროვან) ჯგუფებად (რედ.).

ლიმე კონკრეტული სახის გრამატიკა ცხოვრების რაიმე სტილის თანმხლებია; ერთი ენობრივი ოჯახის წევრები კი კულტურული თვალსაზრისით შეიძლება ისევე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, როგორც განსხვავდებიან ინდო-ევროპელი ბენგალიელები და შვედები ან *ალგონკინური* ენების[4] ოჯახის წევრი *პენობსკოტები* და *არაპაჰოები*. ენის ისეთი თავისებურებები, როგორებიცაა საწყისი მახვილი, ტონის არსებობა ან ხმოვნების პროპორცია, სავარაუდოდ, არ არის დაკავშირებული კულტურის ტიპთან. მეორე მხრივ, მეტყველების სტილები, რაშიც ვგულისხმობ ისეთ ელემენტებს, როგორებიცაა სიმაღლეთა ვარირების რაოდენობა, დინამიკური კონტრასტი და რიტორიკის სხვა ასპექტები, აშკარად მნიშვნელოვანი იქნება.

მაგრამ მუსიკისა და ენის მჭიდრო კავშირის გათვალისწინებით, შეიძლება გვქონდეს მოლოდინი, რომ აღმოვაჩენთ რაიმე ზოგად ურთიერთმიმართებებს ენის სტრუქტურასა და მასზე მოსაუბრე ხალხების მუსიკას შორის (ვოკალური მუსიკის კონკრეტული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ურთიერთმიმართებების გარდა). და ისევ, ეს ურთიერთმიმართებები არსებობს, მაგრამ როგორც უმნიშვნელო დამხმარე ფაქტორები. ტონალური ენების მქონე აფრიკულ კულტურების სიმღერებში მელოდიურ კონტურზე ხშირად გავლენას ახდენს ტექსტის სამეტყველო ტონები (Blecking, 1967: 166–68; Nketia 1974: 177–88; Powers, 1980; Waengler, 1963). ჩეხები და უნგრელები წინადადებებს იწყებენ მახვილიანი მარცვლებით, მათი ხალხური სიმღერები კი, ჩვეულებრივ, მახვილიანი ტაქტებით იწყება. ამ კონტექსტში უნდა აღვნიშნოთ ერთი მოსაზრება ჩვენს ინტელექტუალურ ისტორიაში, რომელიც მუსიკის წარმოშობას ენასთან აკავშირებს და მისი ერთი ასპექტი, რომელიც უშვებს. რომ მუსიკასა და მეტყველებას გარკვეული საერთო მახასიათებლები აქვთ (Brown, 2000; Levman, 1992). ამ პუბლიკაციებში მოცემულია თეორიული ვარაუდი, რომ არა მხოლოდ ენა, არამედ ენები ახდენენ გავლენას მუსიკის სტრუქტურაზე. ნებისმიერ ამ შემთხვევაში ძნელი დასადგენია, ჩამოყალიბდა თუ არა მუსიკა თავისი ზოგადი სტილური მახასიათებლებით ისე, რომ ენის მახასიათებლების შესატყვისი ყოფილიყო ან განაპირობა თუ არა ენის სტრუქტურამ მუსიკალური სტილი.

ინდივიდი გენიოსი

ისტორიის (ასევე, მუსიკის ისტორიის) „დიდი ადამიანის“ თეორია ჯერ ისევ ძალაშია, მაგრამ აზრი, რომ გარკვეული ინდივიდები, თავისი პიროვნული სიძლიერითა და ინდივიდუალობით გავლენას ახდენენ და განსაზღვრავენ საზოგადოების მთავარ მუსიკალურ სტილს, უპირისპირდება ეთნომუსიკოლოგიურ ტრადიციას. ის უნიკალური გენიოსები, რომლებიც განსაკუთრებით საინტერესოა ისტორიკოსი მუსიკოლოგებისათვის, მაგრამ რომელთა ნაწარმოებები მათივე საზოგადოების მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნაწილისათვის არასოდეს ყოფილა მისაღები, ადრეული პერიოდის მკვლევრების ყურადღების მიღმა დარჩნენ. მიუხედავად ამისა, მათ მნიშვნელოვანი როლის შესრულება დაიწყეს გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედში (Ruskin & Rice, 2012). ინდივიდის ამ რამდენადმე გაუმართლებელი უგულებელყოფის საფუძველი შეიძლება აღმოვაჩინოთ მსოფლიო კულტურების უმრავლესობის მუსიკალური ჰომოგენურობის ტიპურ რწმენაში, რომლის თანახმად, კულტურაში ყველა ინფორმანტმა ერთნაირი რეპერტუარი იცოდა და თითოეულ პიროვნებას ახალი მუსიკის შექმნის თანაბარი უნარი ჰქონდა. ეს, საუკეთესო შემთხვევაში, ზედმეტი გამარტივებაა. დასავლური კულტურა არ იყო ერთადერთი, რომელსაც ჰყავდა მოცარტი ან შონბერგი, არსებობს აზიური კლასიკური და ზოგიერთი მკვიდრი საზოგადოების მუსიკის გამოკვლევები, რომლებიც გვიჩვენებენ გარკვეული ინდივიდების უდიდეს გავლენას მუსიკის კურსის განსაზ-

[4] ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელ ხალხთა ჯგუფის ენები, რომელშიც შემავალი ტომები (მათ შორის, *პენობსკოტები* და *არაპაჰოები*) საუბრობენ მონათესავე ალგონკინურ ენებზე (რედ.).

ღვრაში. ბერლინერმა (Berliner, 1978: 3–7, 231–33) აღწერა *მბირას* დიდოსტატების, მოგვიანებით, ასევე, თომას მაპფუმოს, განსაკუთრებული როლი *შონას* საზოგადოებაში, ხოლო მერიემმა (Merriam, 1967a: 140) განაცხადა, რომ ბოლო პერიოდის უდიდესი ცვლილებები *ფლეტჰედი* ინდიელების მუსიკაში გამოწვეული იყო ტომის ერთ-ერთი წევრის მისიონერული ენთუზიაზმით, რომელიც მრავალწლიანი არყოფნის შემდეგ, სავარაუდოდ, ტრადიციული მუსიკალური ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის გამოცოცხლების მიზნით დაბრუნდა. ასევე, უნდა გავითვალისწინოთ ისეთი არამუსიკოსების როლი, როგორც *პაიუტელი*[5] წინასწარმეტყველი უოვოკა იყო, რომელმაც პრერიების ინდიელებს *აჩრდილის ცეკვა* და, მასთან ერთად, ახალი მუსიკალური სტილი მოუტანა.

თუმცა ძალიან ცოტა ეთნომუსიკოლოგი თუ დაეთანხმება ისტორიის „გენიოსის“ თეორიას, რადგან სწამთ, რომ ნიჭიერ ინდივიდებს, რომლებმაც ფართოდ გაზიარებული ცვლილება გამოიწვიეს, კულტურის მიერ მიღებული ღირებულებებისა და წესების სისტემის ფარგლებში უნდა ემუშავათ.

სოციალური წყობა

უნდა ვაღიარო: დარწმუნებული ვარ, რომ არის რაღაც – იქნებ, ბევრი რამეც – კულტურის ხასიათსა და იმ გზას შორის, რომლითაც ადამიანები ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული და რაც განსაზღვრავს საზოგადოების მუსიკის ზოგად ხასიათს. ვეჭვობ, რომ ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა, თუ მათ კუთხეში მივიმწყვდევდით, შეიძლება დამთანხმებოდა, თუმცა ბევრ ჩვენგანს არ ექნებოდა სურვილი, ეღიარებინა ურთიერთკავშირები და მათთვის მიზეზობრიობა მიეწერა.

ამ მიდგომას აქვს გამორჩეული, მაგრამ საეჭვო ისტორია. ორი ადრინდელი მნიშვნელოვანი მიდგომა: ერთი წარმოდგენილია კურტ ზაქსის ნაშრომში (Zachs, 1937, 1943), რომელშიც მან გამოთქვა მოსაზრება, რომ მამაკაცური ხაზით განსაზღვრული საზოგადოებები უფრო დიდ ინტერვალებსა და უფრო ფართო მელოდიურ დიაპაზონს იყენებენ, ვიდრე ქალის ხაზით განსაზღვრული საზოგადოებები. მან მრავალი სხვა მსგავსი განზოგადებაც მოგვაწოდა. მეორეა მიდგომა, რომელიც გამოიყენა ალან ლომაქსმა და ცნობილია, როგორც „კანტომეტრიკა“. მიუხედავად იმისა, რომ ლომაქსი (Lomax, 1976) მუსიკალურ სტილებსა და კულტურის ტიპებს შორის ყველა სახის კავშირს გვიჩვენებს, ყველაზე მკვეთრად განასხვავებდა, ერთი მხრივ, ეგალიტარული სოციალური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელ განვითარებული საგუნდო მუსიკისა და სიმღერის თავისუფალი სტილის მქონე კულტურებსა და, მეორე მხრივ, დიქტატორული სოციალური სტრუქტურების (სხვადასხვა დონეზე – იმპერატორიდან ოჯახის უფროსამდე) სოლო შესრულების მქონე კულტურებს დაძაბული ვოკალური სტილითა და უხვი ორნამენტირებით. ლომაქსმა, შეიძლება, კარგად ვერ გამოხატა საქმის ვითარება და ზოგიერთი მაგალითის შემთხვევაში ცდებოდა კიდევაც. მიუხედავად ამისა, მჯერა, რომ, ზოგადად, მისი ჰიპოთეზა შემდგომი ყურადღების ღირსია.

* * *

ბიოლოგია, კლიმატი, გეოგრაფია, ენა, ნიჭიერი ინდივიდი – ამ ყველაფერს, როგორც ჩანს, აქვს გარკვეული, შეიძლება, მცირე როლი მუსიკის ბუნების განსაზღვრაში. სოციალური წყობა, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, შეიძლება იყოს ის, სადაც პასუხების მოიპოვებას შევძლებთ, მაგრამ ჩვენ ვერ ვხვდებით, როგორ უნდა გავაკეთოთ ეს; ჩვენ ფორმულა არ გვიპოვია. თუმცა ვეჭვობ, რომ ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა ეთანხმება ამ მოსაზრებას, ეს, ნებისმიერ სხვა საკითხზე უფრო მეტად, რწმენის

[5] ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ტომი (რედ.).

საკითხია და, რა თქმა უნდა, დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გვესმის კულტურა.

ნება მიბოძეთ, მოკლედ შევაჯამო და საილუსტრაციოდ *ბლექფუტები* გამოვიყენო.

რატომ არის *ბლექფუტური* მუსიკა...?

რატომ მღერიან *ბლექფუტები* ისე, როგორც მღერიან? მოდით, გადავხედოთ ზემონახსენები ურთიერთკავშირების სიას. ფიზიკურად, პრერიების ინდიელთა ჯგუფები, რომლებიც ჩრდილოეთით *ბლექფუტების* ტერიტორიამდე, ხოლო სამხრეთით *კომანჩებამდე*[6] სახლობენ, განსაკუთრებული მსგავსებით არ გამოირჩევიან. მიუხედავად ამისა, *ბლექფუტების* მუსიკა ძალიან ჰგავს პრერიების სხვა ტომების მუსიკას, ასე რომ, ბიოლოგიურ ფაქტორებს გამოვრიცხავთ. უფრო მჭიდრო ურთიერთმიმართება არსებობს პრერიების მუსიკალური სტილის გავრცელებასა და მაღალი პრერიების ფიზიკურ გარემოს შორის. მაგრამ, მართალია, კულტურის გამიჯვნა ეკოლოგიისაგან რთულია, პრერიების მუსიკალური სტილი, ასევე, გავრცელებულია სხვა ადგილებში მცხოვრებ ინდიელთა შორისაც (Merriam, 1967: 328-30) და ის იქცა ახლო წარსულში ჩამოყალიბებული ტომთაშორისი შეკრებების კულტურის მთავარ კომპონენტად. როგორც ჩანს, არც ენაა ფაქტორი. თუმცა უმნიშვნელო მუსიკალური განსხვავებები *ბლექფუტებს, ქროუს* და *კომანჩებს* (სამი ენობრივი ოჯახის წევრები) შორის, ნაწილობრივ, შეიძლება დაკავშირებული იყოს ენებისა და სამეტყველო მოდელების განსხვავებებთან, პრერიების ხალხების მუსიკალური სტილის მთავარი სულისკვეთება ერთი და იგივეა, მიუხედავად იმისა, რომ ენები ოთხ ან მეტ ენობრივ ოჯახს მიეკუთვნებიან.

დავუბრუნდეთ კულტურის საკითხებს. უახლეს „კონტაქტამდელ"[7] ისტორიაში *ბლექფუტები* იყო მონადირეთა და შემგროვებელთა საზოგადოება დასავლეთ პრერიებში, თუმცა არსებობს მტკიცებულება, რომ ისინი უფრო შორეული აღმოსავლეთიდან მოვიდნენ და ოდესღაც ცხოვრების განსხვავებული წესი ჰქონდათ, შესაძლოა, მებაღეობასაც მისდევდნენ (Driver, 1961: 28; Ewers, 1958: 6-7). მონადირეთა კულტურების მუსიკის აღწერა მარიუს შნაიდერის მიერ, გარკვეული აზრით, შეეფერება მათ; მასში „ჩართულია ბევრი ყვირილი, შექმნილია თავისუფალი სამეტყველო რიტმებით და აქვს მცირე ტონალური განსაზღვრულობა" (Schneider, 1957: 13). მაგრამ შნაიდერის მიერ ნადირობის დაკავშირება პოლიფონიასთან და (იქვე: 13) მეტრულობის დომინირება მელოდიაზე, აქ საერთოდ არ გამოდგება.

გთავაზობთ ჩემ მიერ სტანდარტული ეთნოგრაფიების საფუძველზე შედგენილ ტრადიციული ძველი *ბლექფუტური* კულტურის შეჯამებას: ადამიანისა და ცხოველის ენერგიაზე დამყარებულ ამ კულტურაში სოციალური სტრატიფიკაცია უმნიშვნელოა. სოციალური წყობა საკმაოდ რთულია, საკმაოდ არაფორმალურ ჩარჩოშია მოქცეული და ტრიალებს ინდივიდის კავშირის გარშემო ნუკლეალურ[8] ოჯახთან, ჯგუფთან, სხვადასხვა საზოგადოებასთან და იმავე მფარველი სულის გამზიარებელ სხვა ინდივიდებთან და ა.შ. ყველა ამ მახასიათებლისათვის ადვილად შეგვიძლია დავადგინოთ მჭიდრო ურთიერთობა მუსიკალურ ცნებასთან, ფუნქციასთან, ქცევასთან. მაგრამ როცა საქმე მუსიკალურ სტილს ეხება, ჩვენ კავშირს ყველგან ვეძებთ. სოციალური ურთიერთობების მრავალფეროვნების პარალელურია მთელი რიგი მუსიკალური ჟანრები, რომელთა სტილური საზღვრები გაბუნდოვანებულია, რაც, შესაძლოა, ცხოვრების წესისადმი არაფორმალურ დამოკიდებულებას ასახავს. რთული ტექნოლოგიის ნაკლე-

---

[6] ამერიკელ ინდიელთა დიდი ეთნიკური ჯგუფი, რომელსაც მე-18 საუკუნემდე თავისი იმპერიაც ჰქონდა (რედ.).

[7] ასე უწოდებენ ინდიელთა ისტორიას ჩრდილოეთ ამერიკის ტერიტორიაზე ევროპელი კოლონიზატორების შემოსვლამდე (რედ.).

[8] ასე ეწოდება ოჯახს, რომელშიც ორი თაობა მაინც ცხოვრობს ერთად (რედ.).

ბობა აისახება ვოკალური მუსიკის უპირატესობაში. უფრო სპეკულაციური სტილით თუ ვიტყვით, ჩვენ შეგვეძლო *ბლექფუტტურ* სიმღერასა და საუბრის სტილებს შორის არსებული სერიოზული განსხვავება დაგვეკავშირებინა მუსიკის ზე-ბუნებრივ კავშირთან. უფრო ადრე, ჩვენ შევეცადეთ *ბლექფუტტური* კულტურის ცენტრალური ღირებულებები, რომლებიც მაკფიმ (Mkfee, 1972: 96–102) დაადგინა – ინდივიდუალიზმი, სიმამაცე, გულუხვობა, სიბრძნე – დაგვეკავშირებინა მუსიკის ასპექტებთან, მაგრამ ეს ყველაზე უკეთ მაშინ მუშაობს, როცა განვიხილავთ, თუ როგორაა გააზრებული მუსიკა. დაბოლოს, ზოგიერთი ყველაზე თვალსაჩინო მუსიკალური თვისება არ შეიძლება დავუკავშიროთ კულტურის ბირთვს, როგორც არ უნდა განვსაზღვროთ ის – ჩვენ არ შეგვიძლია, მაგალითად, პენტატონიკური ბგერათრიგები დავუკავშიროთ სიმამაცეს, ხოლო ჰეპტატონიკური – სიმხდალეს. ალან ლომაქსის წყალობით (Lomax, 1968: 133), შეიძლებოდა გაგვჩენოდა მოლოდინი, რომ კულტურის ის ასპექტი, რომელიც გარკვეულ წარმოდგენას შეგვიქმნიდა, ძევს პიროვნებათშორის ურთიერთობებში, რის მაგალითადაც მუსიკალური ურთიერთობები გამოდგება. მოდით, განვიხილოთ: ტრადიციულ *ბლექფუტტურ* კულტურაში (Wisler, 1913; Evers, 1958), მამაკაცებისა და ქალების კულტურულ როლებს შორის დიდი განსხვავება არსებობდა. მრავალი თვალსაზრისით, ადამიანური ურთიერთობები არაფორმალური და მსუბუქი იყო. პიროვნება რამდენიმე სოციალურ ჯგუფს მიეკუთვნებოდა. პოლიტიკური იერარქია არ არსებობდა, ხოლო ხელისუფლება დროებითი იყო. ადამიანები რეალურად თანამშრომლობდნენ და ერთმანეთის მიმართ მტრულ განწყობას თითქმის არ ავლენდნენ, თუმცა მოქმედებების უმრავლესობას ინდივიდები ასრულებდნენ, ხოლო თანამშრომლობა ყოვლისმომცველი არ იყო.

ბლექფუტტურ მუსიკაში არსებობს არსებითი განსხვავებები მამაკაცებისა და ქალების მოქმედებებსა და რეპერტუარებს შორის. სასიმღერო სტილები საგრძნობლად განსხვავდება. არაფორმალობა აშკარაა მუსიკის მრავალ ასპექტში, განსაკუთრებით, განსხვავებაში თეორიასა და პრაქტიკას, დადგენილ წესებსა და მათ შესრულებას შორის. ასე, მაგალითად, ამბობენ, რომ სიმღერები ოთხჯერ უნდა გაიმეორონ, თუმცა აუდიოჩანაწერები უამრავ ვარიაციას წარმოგვიდგენენ. მუსიკალური სისტემა მოცემულია, როგორც ერთმანეთისგან გამიჯნული სიმღერების დიდი ერთობლიობა, მაგრამ, რეალურად, არ არის ადვილი ერთმანეთისგან განვასხვავოთ მსგავსი სიმღერები და სიმღერის ვარიანტები. სიმღერებს აქვთ ტექსტები, თუმცა, ასევე, შესაძლებელია, რომ ისინი ახლად შეთხზული ანდა უშინაარსო ტექსტით იმღერონ. რამდენადაც პიროვნება დაკავშირებულია რამდენიმე ჯგუფთან, მელოდია შეიძლება რამდენიმე მიზანთან იყოს დაკავშირებული. მუსიკალური ძალაუფლება ნაწილობრივ ეკუთვნის სიმღერის ხელმძღვანელს, თუმცა მუსიკალური ძალაუფლება დროებითი და არაფორმალურია.

პოუვოუს მომღერალთა ჯგუფში – „დრამი“ – მამაკაცი (ან, ბოლო დროს, ხანდახან ქალი) ლიდერია, რომლის ამოცანებიც, ძირითადად, ადმინისტრაციულია. მას, აგრეთვე, უფრო მეტი კონცერტი მიჰყავს, ვიდრე სხვებს, თუმცა სიმღერის სტრუქტურაში ხელმძღვანელის როლი დასაწყისთანაა დაკავშირებული, რის შემდეგაც სხვები, ასევე, არაფორმალურად განსაზღვრულები, ირგებენ გამორჩეულ როლებს. ჯგუფური სიმღერა ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ უფრო ადრეულ პერიოდში სოლო შესრულება დომინირებდა. ჯგუფურ სიმღერაში აუცილებელია თავისუფალი სახის მუსიკალური თანამშრომლობა, ხოლო ნოტების არტიკულაცია და დასარტყამი საკრავების დარტყმები კარგად უნდა იყოს უნისონში მოყვანილი, ამასთან, მომღერლები ნაკლებად ცდილობენ ხმების შერწყმას, ასე რომ, ყოველი ინდივინდის გაგონება ადვილია. მონაწილეობისათვის შესაძლებელია მომღერალთა ჯგუფის არაწევრები მიიწვიონ, მომღერალს შეუძლია სიმღერა რამდენიმე ჯგუფთან ერთად შეასრულოს, თუმცა, ძირითადად, ერთ ჯგუფთან იყოს დაკავშირებული. სტილის ელემენტებს, რომლებიც ყველაზე უკეთ შეიძლება დავაკავშიროთ სოციალური ურთიერთობების კომპონენტებთან და შეხედულებებთან ცხოვრების შესახებ, ტრადიციულად „საშემსრულებლო პრაქტიკას“

უწოდებენ და მთელი მუსიკალური შესრულების განმავლობაშია წარმოდგენილი. მაგრამ *ბლექფუტურმა* კულტურამ და სხვა ცოდნამ *ბლექფუტი* ხალხის შესახებ, რეალურად, ვერ აგვიხსნა მათი მუსიკის განსაკუთრებული ჟღერადობა და სტილი.

***კაჩერი* და კონცერტი**

ნება მიბოძეთ, სავსებით განსხვავებული მიდგომა მოვსინჯო და გავითვალისწინო ალან ლომაქსის აზრი, რომ ნებისმიერ კულტურაში არსებობს რაღაც სახის ცენტრალური სტილი და იქნებ სწორედ ეს უნდა გავიაზროთ, როდესაც ვკითხულობთ, თუ რატომ არის „მათი“ მუსიკა ისეთი, როგორიც ის არის. კერძოდ, ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ რთული საზოგადოებები, რომლებშიც მთელი რიგი მუსიკალური სტილები არსებობს და ვიმსჯელოთ მუსიკაზე, რომელსაც, გარკვეული აზრით, საზოგადოება ცენტრალურად მიიჩნევს. ავიღოთ სამხრეთ ინდოეთის უაღრესად დაფასებული კლასიკური ან „კარნატული“ მუსიკა, რომელსაც ყველაზე უკეთესად მადრასის (ჩენაი) მუსიკალური კულტურა წარმოგვიდგენს. ტერმინი *kaccheri* გამოიყენება დიდი კონცერტის აღსანიშნად, რომელშიც ჩართულია ხელმძღვანელობისა და აკომპანემენტის სხვადასხვა დონისაგან შედგენილი ანსამბლი. მაგალითად, სოლო მომღერალი არის მეთაური, ის სასიმღერო ტექნიკისა და იმპროვიზაციის ვირტუოზია და რთული მუსიკალური სისტემის ოსტატი. მას აკომპანირებას უწევს ვიოლინო, რომელიც მიჰყვება, იმეორებს და აჯამებს მომღერლის იმპროვიზაციებს და, ასევე, *მრდანგამი* (დასარტყამი საკრავი), რომელიც თან ახლავს მოზომილ პასაჟებს. ვიოლინოს, რომელიც დრო და დრო იმპროვიზებას იწყებს, აკომპანირებას მეორე ვიოლინო უწევს, რომელიც ასევე, მისდევს და თავის თავზე იღებს აკომპანირების მთავარ ფუნქციას, როცა პირველი ვიოლინო სოლოს ასრულებს. *მრდანგამს*, ასევე, ეძლევა სოლირების შანსი და მას აკომპანირებას უწევს მეორე დასარტყამი ინსტრუმენტი *გთაჰამი* (რეალურად, გამომწვარი თიხის ქოთანი). ეს რთული სტრუქტურაა, მაგრამ პრინციპი იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველთვის არის ლიდერობა და აკომპანირება, მათი სხვადასხვა დონეები. ლიდერი (ან დროებითი ლიდერი) იღებს მუსიკალურ გადაწყვეტილებებს, ხოლო აკომპანიატორი მას უნდა მიჰყვეს. *ტამბურას*, დიდ ოთხსიმიან ლიუთნიას, რომელიც მთელი ამ დროის განმავლობაში ბურდონს ასრულებს, არსებითი ფუნქცია აქვს, მაგრამ ის სისტემის გარეთაა.

ჩემზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ყოველთვის ახდენდა ერთი რამ, რაც ასახავს უფრო ძველ ინდურ სოციალურ წყობას, რომელიც ამჟამად, ლეგალურად აღარ ფუნქციონურებს, თუმცა მაინც არსებობს. ანსამბლში კასტების მრავალსახეობაა ასახული და *პარიებიც*[9] წარმოდგენილი არიან *ტამბურას* მეშვეობით. პარალელები სხვადასხვა დამატებითი ასპექტითაც შეიძლება მოვიძიოთ, თუმცა საკმარისი იქნება თუ ვიტყვით, რომ, სტრუქტურულად, პარალელები ნათელია. მაგრამ რას ნიშნავს ისინი? თუ ვიკითხავთ, რატომაა ეს მადრასის განათლებული ინდუსების საყვარელი მუსიკა, მუსიკოსები მოგვაწოდებენ ტექნიკურ და ისტორიულ ინფორმაციას და, რეალურად, არ ექნებათ დადებითი რეაქცია ვარაუდზე, რომ მუსიკა სოციალურ სისტემას ასახავს. და თუ ისინი უპირისპირდებიან კასტურ სისტემას, რატომ ინარჩუნებენ ამ მუსიკას? იცით, მითხრეს, რომ ეს არის გრანდიოზული მუსიკალური სისტემა, რომელიც დიდმა ოსტატებმა შექმნეს და ის მოითხოვს, რომ მისი სტრუქტურა იყოს ისეთი, როგორიც არის. მაგრამ მეეჭვება, რომ ეს მუსიკა ჩამოყალიბდებოდა ისეთად, როგორიც ის არის, მუსიკოსები ამ კონკრეტული ტიპის საზოგადოების წევრები რომ არ ყოფილიყვნენ. ცოტაოდენი დამადასტურებელი მტკიცებულება: მომღერლები, როგორც წესი, მაღალი კასტის ბრამინები არიან, ხოლო მთავარი აკომპანიატორები, მით უმეტეს, მეორე რიგის აკომპანიატორები, შეიძლება, იყვნენ უფრო დაბალი კასტის წარმომადგენლები,

[9] სამხრეთ ინდოეთში ყველაზე დაბალი კასტის წარმომადგენელი, ე.წ „ხელშეუხებელი“ (რედ.).

ხოლო *ტამბურაზე* შემსრულებელი შეიძლება იყოს სოლისტის ერთ-ერთი უცხოელი (და, ამდენად, *პარია)* მოსწავლე. ყოველ შემთხვევაში, ეს ასეა რაღაც დროის განმავლობაში. რაკი საუბარი ამას ეხება, რა შეგვიძლია ვთქვათ იმის შესახებ, რომ ვიოლინო ადვილად მიიღეს, როგორც კარნატული მუსიკის ინსტრუმენტი? ან იმის შესახებ, რომ მე-19 საუკუნის საფორტეპიანო კონცერტი ადვილად მოერგო ჩინურ კულტურას?

თუ *კაჩერი* სამხრეთ ინდური კლასიკური მუსიკის მოყვარულთა საყვარელი მუსიკაა, საფორტეპიანო კონცერტმა შეიძლება იგივე როლი შეასრულოს ევროპული კულტურის მოყვარულის ცხოვრებაში. ბეთჰოვენის კონცერტი სავსებით განსხვავებულად ჟღერს, ვიდრე ტიაგარაჯას *კრიტის* საფუძველზე აგებული შესრულება, მაგრამ მუსიკის სოციალური ორგანიზება სულაც არ არის ძალიან განსხვავებული. ორკესტრი, თავისი დირიჟორით, კონცერტმაისტერით, პირველი რიგის მუსიკოსებით, ასევე, იერარქია საკრავთა ჯგუფების შიგნით, რომელიც ოსტატობის დონეს გამოხატავს, მთელი ანსამბლი ემსახურება მთავარ სოლო პიანისტს; ასევეა, პარტიტურის ხასიათი, რომელშიც ვიღაც ან რაღაც აკომპანირებას უწევს და ექვემდებარება რაღაც სხვას და, ამასთან, ამ ურთიერთობების ზუსტი ვიზუალური წარმოდგენა ხდება კონცერტზე. ეს ყველაფერი მკაცრად იერარქიული სოციალური სისტემის ასახვას წააგავს. ის, თუ ზუსტად რას გულისხმობს ურთიერთობა, ნაწილობრივ, დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ აფასებთ ამ სოციალურ სისტემას: ჩვენ შეგვეძლო გვეთქვა, რომ ჩვენი (თანამედროვე დასავლური) სოციალური სტრუქტურა მართლაც, უაღრესად იერარქიულია და მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი უარყოფს, მუსიკა ამას ადასტურებს; ან, რომ მას ჰქონდა კასტურის მსგავსი კლასობრივი სისტემა მე-18 საუკუნეში და მუსიკა სწორედ ამის ძველთაძველი ასახვაა; ან რომ ეს მუსიკა, თავისი მკაცრი სოციალური სტრატიფიკაციით, ეგალიტარულად განწყობილ ადამიანებს, გვაძლევს შანსს ღრმად ჩავისუნთქოთ და დავისვენოთ ჩვენი ნორმებისგან. განსხვავებული სახის ასახვებია – ძალიან კარგი. მაგრამ მიზეზობრიობა? ამის დამტკიცება უფრო ძნელია, და მაინც, ჩვენ რეალურად ვერ წარმოვიდგენთ, რომ ისეთი ეგალიტარული საზოგადოება, როგორიცაა *ხოისანის*[10] ხალხის საზოგადოება ბოცვანაში, შექმნის *კაჩერის* სტრატიფიცირებული სტრუქტურის მქონე მუსიკალურ ანსამბლებს ან სიმფონიურ ორკესტრს – ტექნოლოგიის პრობლემას თავი რომ დავანებოთ.

მაშ ასე, ჩვენ თითქმის ვერ ვუპასუხეთ ჩემს „მთავარ კითხვას“ და დარწმუნებული ვარ, ამას ახლო მომავალშიც ვერ გავაკეთებთ, მაგრამ კითხვის დასმა ნამდვილად ღირდა. მწამს, რომ, საბოლოოდ, საზოგადოების ცხოვრების წესის, მისი კულტურული ღირებულებებისა და, იქნებ, მისი კულტურული ეკოლოგიის განხილვა მისი მთავარი მუსიკალური სტილის წარმოშობის გარკვევაში დაგვეხმარება.

[10] ხალხი სამხრეთ აფრიკაში, რომელიც აერთიანებს *ბუშმენებსა* და *ოტენტოტებს (რედ.).*

ნაწილი V

მთელი თავისი
მრავალფეროვნებით

23

მსოფლიო მუსიკის „სად“
გეოგრაფიული გავრცელების განმარტება

ადგილმდებარეობა, ადგილმდებარეობა, ადგილმდებარეობა!

უკიდურესად მინიმალისტური სტილით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მუსიკის ისტორიკოსების სამუშაო სიტყვა არის „როდის“, ეთნომუსიკოლოგებისა – „სად“. მოვლენების უმრავლესობა მუსიკის ისტორიაში დროის მიმართებებითაა წარმოდგენილი. ეთნომუსიკოლოგიაში პირველი შეკითხვა, როგორც წესი, ადგილმდებარეობას ეხება. „სად“ კითხვაზე პასუხის გაცემა გულისხმობს, რომ „სად“-ს ყოველთვის შეიძლება ვუპასუხოთ „იქ“ და ვიგულისხმოთ, რომ „იქ“ რაღაც, დროთა განმავლობაში, არ შეიცვლება. მას შემდეგ, რაც დავასკვენით, რომ მუსიკის შეცვლისა და მოძრაობის სტილი შეიძლება მისი ხასიათის დადგენის ყველაზე ეფექტური საშუალება იყოს და რომ უმჯობესია, ის განვიხილოთ, როგორც პროცესი და არა როგორც პროდუქტი, სამუშაო კითხვები, უფრო ტიპური გახდა – „რატომ“ და „როგორ“. მიუხედავად ამისა, მუსიკის მოსმენისას, ჩვეულებრივ, თავს მაინც ვეკითხებით: „ეს მუსიკა საიდანაა?“ მოგზაური კი იკითხავს: „როგორი მუსიკაა იქ?“ მართალია, ოდესღაც ჩვენ მსოფლიო წარმოდგენილი გვქონდა, როგორც საზოგადოებების გამოკვეთილი ჯგუფი, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი ადგილმდებარეობა და საკუთარი დამახასიათებელი მუსიკა ჰქონდა, მაგრამ ასეთი შეხედულება უკვე კარგად აღარ მუშაობს. მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში და მანამდეც, მუსიკა სულ უფრო სწრაფად გადაჰქონდათ ერთი ადგილიდან მეორეზე: დიასპორებმა, იმიგრაციამ და მგზავრობის გაადვილებამ, ისევე, როგორც მუსიკის გავრცელებამ მზარდი ეფექტური კომუნიკაციით – ბეჭდური, აუდიოჩანაწერების ფორმითა და რადიოსა და ინტერნეტის მყისიერი რეაგირებით – ადგილმდებარეობა თითქმის თამაშს გარეთ დატოვა.

მაგრამ ისტორიული თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგიური ინფორმაციის უმეტესობა სწორედ ადგილმდებარეობის საფუძველზე იყო მოწოდებული და ინტერპრეტირებული. ეთნომუსიკოლოგიისთვის, დიდი ხნის განმავლობაში, გარკვეული ფუნდამენტური სტიმული იყო იმის გარკვევა, თუ სად გვხვდება ან გვხვდებოდა სხვადასხვა სახის კარტოგრაფია, პრეისტორიის რეკონსტრუირება, ნიშან-თვისებებისა და არტეფაქტების გეოგრაფიული გავრცელების საზღვრები და ინსტრუმენტები.

მართლაც, იმის გარკვევა, თუ რუკაზე სად ხდებოდა ანდა ხდება რაიმე, ძნელად თუ გამოიწვევს პოლემიკას. საქმე ისაა, რომ ისტორიის აღმოჩენის სურვილით შეპყრობილი ეთნომუსიკოლოგები, იმის გასარკვევად, რა ხდებოდა, როცა ამის კონკრეტული ისტორიული მონაცემები არ არსებობს, ავლენდნენ ისტორიული დასკვნების გეოგრაფიიდან გამოყვანის მიდრეკილებას. შთაგონებას მონათესავე დისციპლინებიდან იღებდნენ. ყველაზე მნიშვნელოვანი და, ეს არცაა გასაკვირი, ანთროპოლოგიაში იყო

ორი მიმდინარეობა. ზოგადად, უფრო გამოსადეგი რამ, რომელსაც „კულტურული არე“ შეიძლება ვუწოდოთ, ამერიკელმა ანთროპოლოგებმა ჩამოაყალიბეს და თავდაპირველად დაკავშირებული იყო მუზეუმებში კულტურის არტეფაქტების თანმიმდევრულ სისტემატიზაციასთან. რუკებზე აღნიშნული იყო ასობით მკვიდრი ამერიკელი ეთნოსის ნიშან-თვისებების განლაგება, როგორც ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო 1492 წლამდე, შესაბამისად, ზომიერად ერთგვაროვანი კულტურული არეებით. ეს მონაცემები პირველად 1895 წელს (Harriss, 1968: 274) გამოიყენეს, თუმცა ისინი უფრო საფუძვლიანად განავითარა კლარკ უისლერმა (Wissler, 1917). მისი სისტემა არსებითად გადასინჯა ა. ლ. კროებერმა (Kroeber, 1947) და მოგვიანებით დახვეწა ჰაროლდ ე. დრაივერმა, რომელმაც ერთ-ერთ სერიოზულ ნაშრომში ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების კულტურების შესახებ, „კულტურულ არეებს“ სავსებით მარტივად უწოდა: „მოსახერხებელი საშუალება მთელ კონტინენტზე გაფანტული ან დედამიწის ზედაპირის დიდ ნაწილზე მობინადრე ასობით ეთნოსის ცხოვრების წესის აღწერისათვის“ (Driver, 1961: 12). „კულტურული არეს“ ცნება პრობლემატურია, მაგრამ ის ჯერ კიდევ ნამდვილად გამოიყენება ათვლის წერტილად კვლევებსა და სწავლების პროცესში.

მეორე მიდგომა, რომელიც ნასესხებია ანთროპოლოგიიდან და *Kulturkreis – კულტურული წრე* ეწოდება, ამჟამად, ძირითადად, ისტორიული ინტერესის საგანია და უახლეს გამოკვლევებში თითქმის არანაირი როლი არ შეუსრულებია, თუმცა 1950 წლამდე ჩატარებულ გამოკვლევებზე მისი უდიდესი გავლენის გამო, ღირს მასზე შევჩერდეთ. „კულტურული წრის თეორია“ ე.წ. გერმანული დიფუზიონისტური სკოლის პროდუქტია. ისტორიული ინტერპრეტაციების მიმართ ძლიერი ინტერესის გამო, მას იცნობენ, როგორც “Kulturhistorische Schule” (კულტურულ-ისტორიული სკოლა, Lowie, 1937: 171-95; Schmidt, 1939). ეს მიდგომა დიდწილად ეფუძნებოდა ოკეანიაში ჩატარებულ კვლევებსა და ფიზიკური არტეფაქტების შესწავლას. *კულტურული წრის*, ისევე, როგორც „კულტურული არეს“ ცნება, ფორმულირებაა, რომელიც მიუთითებს, რომ ხალხების გარკვეულ რაოდენობას საერთო კულტურული ნიშან-თვისებები აქვს. არ არის აუცილებელი, რომ ეს ხალხები გეოგრაფიულად ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობდნენ. და რადგანაც ერთ საზოგადოებას შეიძლება ჰქონდეს ნიშან-თვისებების რამდენიმე კლასტერი, თითოეულს ხალხების სხვადასხვა ჯგუფი შეიძლება იზიარებდეს და შეიძლება რამდენიმე *კულტურული წრის* ნაწილი იყოს. იმის გამო, რომ, სავარაუდოდ, ერთ მოცემულ კულტურაში სხვადასხვა წყაროდან მიღებული ელემენტების შერევა დროის განსხვავებულ პერიოდებში მოხდა, საზოგადოების მიერ გაზიარებული სხვადასხვა *კულტურული წრე,* ასევე, წარმოგვიდგენს მისი ისტორიის განსხვავებულ ფენებს. მოაზროვნეთა ამ სკოლის შედარებით დოგმატურმა მიდგომამ და მათმა დაჟინებამ, რომ კულტურის ნიშან-თვისებების ნებისმიერი მსგავსება დიფუზიის შედეგია, საბოლოოდ, მათი პოზიცია მიუღებელი გახადა ანთროპოლოგების უმრავლესობისათვის. მთავარი განსხვავება: კულტურის არეების კონცეფციის მიმდევრები აღიარებენ რეგიონში არსებულ გაზიარებულ ნიშან-თვისებებს და სხვადასხვანაირად განმარტავენ მათ; ისინი, ვინც *კულტურული წრის* კონცეფციას იყენებენ, უშვებენ, რომ ამ საზიარო ნიშან-თვისებებს აქვს ერთი, დროსა და სივრცეში ამოცნობადი წყარო.

გარკვეული აზრით, ამის მსგავსია რუკები, რომლებიც ენების გავრცელებას გვიჩვენებენ. ბუნებრივია, ასეთი რუკები უამრავია, მაგრამ კვლევის ეთნომუსიკოლოგიურ სტილთან ყველაზე ახლოს ის რუკებია, რომლებიც ლინგვისტურ გეოგრაფიას წარმოგვიდგენენ – მიანიშნებენ ენებსა ან დიალექტებზე იმ ადგილებში, სადაც ცხოვრობს მრავალი ეთნოსი, რომლებიც მეტ-ნაკლებად მონათესავე ენებზე საუბრობს; ახლა აბორიგენი ამერიკელები და ახალი გვინეა მახსენდება (Nettl & Romaine, 2000). ამერიკელ ინდიელთა ენებისათვის, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ს. ფ. და ე. უ. ფოეგელინების (Voegelin, 1944) მიერ შედგენილი რუკა, რომელიც ენობრივი ურთიერთკავშირების სხვადასხვა დონეს გვიჩვენებს (ოჯახები, კლანები).

გეოგრაფიულმა განაწილებამ, ასევე, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ფოლკლორის კვლევის ისტორიაში, სადაც ჩამოყალიბდა ე.წ. ისტორიულ-გეოგრაფიული მეთოდი ფოლკლორში. ეს განსხვავდება ანთროპოლოგიური სფეროებისგან, რომელიც, არსებითად, ცხოვრების წესის გავრცელებას იკვლევს. თუ ფოლკლორისტები ამ მიდგომას გაიზიარებდნენ, ისინი უნდა დაინტერესებულიყვნენ თხრობის სხვადასხვა საშუალებით, როგორებიცაა თხრობის სტილები, ხმის გამოყენება, ამბის დაწყების ან დასრულების ხერხები. ზოგიერთ კვლევაში ასეთიც იყო, თუმცა მთავარი იყო შინაარსის კვლევა, რა ხდება რეალურად ამ მოთხრობებში, რა სახის პერსონაჟები და დრამატული სვლები გვხვდება. მუსიკაში განსხვავებები რუკაზე ბგერათრიგსა და რიტმულ ტიპებს აღნიშნავდნენ, ნაცვლად იმისა, რომ რუკაზე "Pop Goes the Weasel"[1]-ის მოტივის ადგილმდებარეობა მიეთითებინათ. მაშ ასე, როგორც ხედავთ, თუ ეთნომუსიკოლოგებს აინტერესებთ მუსიკალური სტილები და, ასევე, ცალკეული კომპოზიციები და რა ემართებათ მათ, ეს ორივე მიდგომა – ანთროპოლოგიურ/ენათმეცნიერული და ფოლკლორისტული – მათთვის საინტერესო იქნებოდა.

მაშ, ასე, ისტორიულ-გეოგრაფიული მეთოდის მიმდევრებმა გამოიკვლიეს ამბის, სიმღერისა თუ გამოცანის ვერსიები, ვარიანტები და ფორმები; გვიჩვენეს მათი გავრცელების კლასტერები; შემდეგ კი გამოიტანეს დასკვნები ამბის ისტორიის შესახებ. ამრიგად, რუკაზე აღინიშნებოდა რაიმე კონკრეტული ამბავი პერსონაჟებითა და მნიშვნელოვანი მოქმედებებით, თუმცა ფუნქცია, ხანგრძლივობა და თხრობის სტილი, როგორც წესი, უგულებელყოფილი იყო. სკანდინავიელი მეცნიერების მირ ჩამოყალიბებული ეს მეთოდი, რომელმაც, თავის მხრივ, გავლენა მოახდინა მთელ რიგ ამერიკელ მკვლევრებზე (Roberts, 1958; Tompson, 1946), ძირითადად, გამოიყენებოდა ზღაპრებისა და, ასევე, ხანდახან, ბალადების მიმართ (Kemppinen, 1954). ეს მეთოდი ერთმანეთს ადარებდა ვერსიებს მსგავსების ხარისხისა და გეოგრაფიული გავრცელების ინტენსივობის მიხედვით, შექმნა მოვლენათა არქეტიპები და პერსონაჟები და იმედს იძლეოდა, რომ შესაძლებელს გახდიდა ამბის ორიგინალური ფორმისა და მისი შექმნის ადგილის რეკონსტრუირებას. სტით ტომპსონმა (Thompson, 1953) შემოგვთავაზა „ვარსკვლავი-ქმრის" იგავის კლასიკური ისტორია: ეს არის ამბავი ორი გოგონას შესახებ, რომლებიც ვარსკვლავებზე გათხოვდნენ, ხოლო დედამიწაზე მათი დაბრუნების მიზანი იყო თან მოეტანათ კულტურის მნიშვნელოვანი ელემენტები, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა შორის; ტომპსონმა აჩვენა, რომ ეს იგავი, როგორც ჩანს, ცენტრალურ პრერიებში წარმოიშვა, მაგრამ კონკრეტული დამახასიათებელი ფორმები მოგვიანებით, ჩრდილო-დასავლეთ სანაპიროზე შეიძინა, ფრაგმენტული ვერსიები კი გავრცელების ამ არეალის მიდამოებში განვითარდა.

სივრცისა და დროის საკითხები

სავსებით სწორად მიმაჩნია, რომ უკვე არავინ აქცევს ზედმეტ ყურადღებას მე-20 საუკუნის დასაწყისის გერმანელ დიფუზიონისტებს, მაგრამ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ისინი არსებით გავლენას ახდენდნენ ეთნომუსიკოლოგიაზე და მის რამდენიმე ყველაზე გამორჩეულ ფუძემდებელზე. ალბრეხტ შნაიდერმა (Schneider, 1976) მოგვაწოდა ანგარიში იმ ეთნომუსიკოლოგიური კვლევებისა, რომლებიც *კულტურული წრეების* თეორიით იყო შთაგონებული (და გვიჩვენა, რომ მათზე, რეალურად, მუსიკალურმა კვლევებმაც მოახდინეს გავლენა). მათ, როგორც ჩანს, უფრო დიდი როლი ეთნომუსიკოლოგიაში ერგოთ, ვიდრე, საკუთრივ, ანთროპოლოგიაში, სადაც ამ თეორიის მიმდევრების კარიერას დაბრკოლება შეექმნა. და მაინც, მერიემს (Merriam, 1964: 289) სწამდა, რომ მათი მეთოდის ასპექტები „შეგვიძლია კარგად გამოვიყენოთ

[1] პოპულარული საბავშვო სიმღერა *პოპ! მიდის სინდიოფალა*, რაიმე განსაკუთრებული აზრის გარეშე, დაწერილი ვიქტორიანული ლონდონის ჟარგონით, (რედ.).

უფრო შეზღუდული მასშტაბის (და არა მთელი სამყაროს) დიფუზიური პრობლემების კვლევაში". უოჩმენი (Wachsmann, 1961: 143) კი, ჰორნბოსტელსა და ზაქსზე მსჯელობისას, ამტკიცებდა, რომ გერმანული დიფუზიონიზმი სასარგებლო იყო, ყოველ შემთხვევაში, როგორც სამუშაო ჰიპოთეზა მაინც. შნაიდერმა აღნიშნა, რომ შედარებითი მუსიკოლოგიის მონაწილეობა (Schneider, 1976: 66) ადრეული *კულტურული წრეების* თეორიით შექმნილ ნამუშევრებში მნიშვნელოვანი იყო; მაგალითად, ინსტრუმენტების გავრცელების კვლევა ანკერმანის (Ankermann, 1902) და უაიშოპის მიერ (Wieschoff, 33). მუსიკოლოგიის დამოკიდებულება *კულტურული წრეების* მიმდევრებისადმი ერთ-ერთი ძალიან საინტერესო თავია ჩვენი სფეროს ისტორიაში, თუმცა ეს ერთ-ერთი გრანდიოზული პროექტი ჩაიფუშა.

კულტურული წრეების თეორიის ყველაზე თვალსაჩინო დამცველი იყო კურტ ზაქსი. მის მრავალ პუბლიკაციაში გვხვდება გეოგრაფიული და ისტორიული ანალიზის *Kulturkreis*-ეული კომბინირება, ხოლო უმაღლესი მიღწევა კი არის მისი ნაშრომი *Geist und Werde ger Musikinstrumente*[2] (Sachs, 1929). სამუზეუმო კოლექციებისა და ეთნოგრაფიული ლიტერატურის საფუძველზე, ზაქსი შეუდგა (იმედიანად) ყველა მუსიკალური ინსტრუმენტის გავრცელების რუკის შედგენას, რაც, ლიტერატურის ამომწურავი ცოდნის მიუხედავად, მისთვისაც კი უზარმაზარი საქმე იყო. მან თავისი აღმოჩენები ოცდასამ სფეროში გაანაწილა, რომლებიც შემდეგ განალაგა ისტორიული თანმიმდევრობით გავრცელების კრიტერიუმების, ისევე, როგორც ტექნოლოგიური დონის საფუძველზე. მაგალითად, დონე №7 მოიცავს პოლინეზიასა და სამხრეთ ამერიკის ზოგიერთ ნაწილს, სასტვენებს, ორმწკრივიან სოინარებს და ძვლის საყვირებს. დონე №13 მოიცავს ინდონეზიასა და აღმოსავლეთ აფრიკას და მასში გაერთიანებულია „ყველაზე ადრეული ლითონის ინსტრუმენტები", ქსილოფონების სხვადასხვა სახე და ხის ციტრები. დონე №18 გადაჭიმულია ინდონეზიიდან მადაგასკარამდე, სათავეს იღებს დაახლოებით ჩვ. წ-ის პირველ საუკუნეში და მისთვის მილის ფორმის ციტრაა დამახასიათებელი.

ჰორნბოსტელმა (Hornbostel, 1933) მსგავსი მიდგომა გამოიყენა, როცა აფრიკის თორმეტი ინსტრუმენტული ზონა დაადგინა. მოგვიანებით ზაქსმა გაამარტივა საკუთარი კლასიფიკაცია და თავისი ოცდასამი დონე სამ ჯგუფში გააერთიანა (Sachs, 1940: 63-64), თუმცა გაუჩნდა ეჭვი იმ დეტალურ ისტორიული მსჯელობაზე, რომელსაც იგი მიმართავდა: „გეოგრაფიული მეთოდიც, ასევე, შეიძლება მცდარი აღმოჩნდეს. … და მაინც, გეოგრაფიული კრიტერიუმები უფრო სანდოა, ვიდრე ნებისმიერი სხვა" (იქვე: 63).

ინსტრუმენტების წყობები, ასევე, ინტერპრეტაციების საგანი იყო, რაც *კულტურული წრეების* სკოლის აზროვნებიდან მომდინარეობდა. ჰორნბოსტელი, რამდენიმე ყველაზე თვალსაჩინო ნაშრომში (Hornbostel, 1910, 1911, 1917), გამოთქვამს რწმენას, რომ სოინარები იწყობოდა გადაბერვის საშუალებით კვინტური წრის მიხედვით. მიჩნეული იყო რომ ნაცვლად 702 ცენტიანი „წმინდა" კვინტებისა, „გადაბერილი" კვინტები მხოლოდ 678 ცენტს შეიცავდნენ. ბგერათრიგები, სავარაუდოდ, აიგებოდა ამ ინტერვალებით, რომლებიც აღმოჩნდა ინსტრუმენტებზე მელანეზიასა და სამხრეთ ამერიკაში და რამაც სათავე დაუდო სპეკულაციებს პრეისტორიული კავშირების შესახებ. აღმოჩნდა, რომ თეორიის გარკვეული სუსტი ადგილები, განსაკუთრებით, გაზომვის სიზუსტესთან იყო დაკავშირებული და ის, სხვებთან ერთად, ბუკოფცერმაც (Bukofzer, 1937) უარყო. ა. მ. ჯოუნსი (Jones,1964) შეეცადა ეჩვენებინა, რომ ინდონეზიური და აფრიკული ქსილოფონების წყობები მსგავსია და, სხვა ფაქტორებთან ერთად, მიუთითა ამ ორი არეალის მუსიკალური სტილის ასპექტების წარმოშობის საერთო ძირზე. ჯოუნსი მკაცრად გააკრიტიკეს (Hood, 1966) მეთოდოლოგიური სისუსტის გამო, თუმ-

[2] *მუსიკალური საკრავების სული და ჩამოყალიბება* (რედ.)

ცა ქსილოფონების ორი ჯგუფის საერთო წარმოშობის შესაძლებლობა მაინც რჩება.

მარიუს შნაიდერმა მსოფლიო პოლიფონიის ისტორიისადმი მიძღვნილ თავის მთავარ ნაშრომში (Schneider, 1934), ასევე, გამოიყენა გეოგრაფიული არეები. ამის შემდეგ, ურთიერთკავშირები ბალკანებს, შავი ზღვის მიმდებარე რეგიონსა და ინდონეზიას შორის, რომლებიც, სავარაუდოდ, ძვ.წ.-მდე 800 წლის წინანდელი მიგრაციის შედეგია, განიხილა იაapპ კუნსტმა (Kunst, 1954). მან აღნიშნა მსგავსებები რამდენიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტსა და ვოკალურ დუეტებში (ძირითადად, სეკუნდებისგან შედგენილი მოკლე ორნაწილიანი ფრაზები) და, ამრიგად, დაადგინა საკმაოდ ადრეული პერიოდის მუსიკალური *კულტურული წრის* მსგავსი რაღაც. აქ ვხვდებით ნიშან-თვისებებს, რომლებიც მოსალოდნელია კულტურულ წრეში, მაგრამ მსგავსებები იმდენად მოკრძალებული, ხოლო მათი საფუძველი – *ტოხარების*[3] (Schneider, 1976: 212-18) სავარაუდო მიგრაცია, – იმდენად ჰიპოთეტურია, რომ ამ აღმოჩენის სანდოობა ძალიან მცირე იყო.

როგორც ჩანს, გერმანელი დიფუზიონისტების გავლენა ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაზე უფრო მყარი იყო, ვიდრე კულტურული ანთროპოლოგიის მრავალი სხვა თეორიული მიმდინარეობისა. მათ, ასევე, გავლენა მოახდინეს მეცნიერებზე, რომლებიც უშუალოდ არ იყვნენ დაკავშირებული მათ თეორიებთან. ასე, მაგალითად, ერთ-ერთ მაგალითში ვიორა აღნიშნავს ალპების, სკანდინავიის, მონღოლეთისა და ტიბეტის (Wiora, 1975: 84) მესაქონლე ხალხების მუსიკის საერთო ელემენტებს, თუმცა არ ამტკიცებს, რომ ეს რეგიონები *კულტურული წრეების* ნაწილებია. მიუხედავად იმისა, რომ ჰერცოგს პიროვნულად ამ სკოლის აქსიომებისა და მეთოდების მიღების სურვილი არ ჰქონდა, მის მიერ იმ ფაქტის ახსნა, რომ ამერიკელი ინდიელების სათამაშო და სიუჟეტური სიმღერები, ჩვეულებრივ, განსხვავდება მათი რეპერტუარის სხვა სიმღერებისგან, თუმცა იზიარებენ ტომთაშორის სტილს, რადგან ისინი უფრო გვიანდელი შრის წარმომქმნელი არქაული ფენის ნაწილია (Herzog, 1935b: 33), საოცრად ჰგავს *კულტურული წრეების* დებულებას. მოგვიანებით, იოსებ ჟორდანიასა (Jordania, 2006) და რიჩარდ ქილინგის ნაშრომებში (Kiiling, 2012) *კულტურული წრეების* მიდგომის გავლენა ჩანს, ხოლო სავაჯისა და ბრაუნის (Savage & Braun, 2013) მრავლისმომცველ სტატიაში, რომელიც შედარებითი კვლევის შემდგომ განვითარებას ეძღვნება, იგი ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილადაა გამოყენებული..

რუკების შედგენა

მაშ, ასე, როგორ უნდა გადაიტანოთ მუსიკა რუკაზე? ეს უფრო რთულია, ვიდრე სოციო-კულტურული ანთროპოლოგიის ან არქეოლოგიის უამრავი მონაცემის შემთხვევაში, როცა შესაძლებელია იმის თქმა, რომ კულტურაში რაღაც, უბრალოდ, არის, ან არ არის. რა თქმა უნდა, არტეფაქტები შეიძლება კომპონენტებად დავყოთ. სიმებიანი ინსტრუმენტის რაიმე კონკრეტული ტიპისთვის შესაძლებელია აღვნიშნოთ სიმების რაოდენობა, მასალა, რომლისგანაც დამზადებულია ინსტრუმენტი, მისი ფორმა და ა.შ. (ეს გაკეთდა შვედური ციმბალებისთვის, რომლებიც ცნობილია, როგორც *ურქო* – Walin, 1952). მუსიკალური სტილების განხილვა მეტ სიზუსტეს მოითხოვს და, როგორც მსგავსებისა და განსხვავების შესახებ ჩემი მოსაზრებების გადმოცემისას უკვე აღვნიშნე (თავი 9), გაჩენილი შეკითხვები მოითხოვს პასუხებს: რომელია რეალურად ერთი ძირითადი მოტივის ვარიანტები უამრავი მსგავსი მოტივიდან? ან ორი უმნიშვნელოდ განსხვავებული პენტატონიკური ბგერათიგი რეალურად არის თუ არაერთი ძირითადი ფორმის ქვეტიპები? ზოგჯერ რუკაზე დატანის მთელი კონცეფციის უკუგდების ცდუნება ჩნდება. ჩემმა კოლეგა რიჩარდ უოტერმანმა მიამბო, როგორ მოასმენინა სტუდენტებს მუსიკის თორმეტიოდე ფრაგმენტი მათი ეთნიკური მიკუთვნებულობის განსაზღვრის მიზნით. სტუდენტებმა ერთი ნიმუში აფრიკულ მუსიკას

[3] ძვ.წ. I ათასწლეულში შუა აზიაში მცხოვრები ინდო-ევროპული წარმოშობის ხალხი (რედ.).

მიაკუთვნეს, მეორე – აღმოსავლეთ ევროპულს, მესამე ჩინურს და ა.შ. შემდეგ მან გაამხილა, რომ ყველა ნიმუში ავღანეთიდან იყო და მათში, შესაძლებელი იყო (განსაკუთრებით, თუ ძალიან მოინდომებდით) აღმოგეჩინათ მუსიკალური სტილების უდიდესი მრავალფეროვნება.

მეტიც, არსებობს იმ გეოგრაფიული ერთეულების შერჩევის პრობლემა, რომლებიც გავრცელებასთან დაკავშირებული განცხადებების საფუძვლად გამოდგებიან – რა უნდა გამოვიყენოთ მათი განსაზღვრისას: პოლიტიკური კავშირი, ენა თუ ფიზიკური გეოგრაფია, ანდა, იქნებ, სოფლებსა და ოჯახებს შორის უნდა მოვნიშნოთ რაიმე ნიშან-თვისებების გავრცელება? როგორც მეტყველების შემთხვევაში, თითოეულ ინდივიდს საკუთარი მუსიკალური იდიოლექტი (ისეთი, როგორიცაა ვანდერის სიმღერის ანაბეჭდები) აქვს და, ასე რომ, ერთი პიროვნება, ალბათ, შეგვეძლო კულტურული გეოგრაფიის მინიმალურ ერთეულად განგვეხილა. მაგრამ ენობრივი, კულტურული, ბუნებრივი და პოლიტიკური ერთეულები, რომლებიც ადამიანთა ჰომოგენურ ჯგუფებს მოიცავენ, პრაქტიკულ მიზნებს უნდა მოემსახურონ.

მუსიკალური რუკების შედგენის რამდენიმე გზა მოსინჯეს: ისეთი ინდივიდუალური ელემენტების, კომპონენტების ან მუსიკის ისეთი პარამეტრების გავრცელება, რომლებიც ყველაზე ადვილად შეიძლება დამუშავდეს, როგორც, მაგალითად, ბგერათრიგის ტიპი ან კონკრეტული ინსტრუმენტი. ლიტერატურა უამრავ მაგალითს გვთავაზობს, მათ შორის, ბაუმანის (Baumann, 1976) კვლევას შვეიცარიაში *იოდლის* სწავლების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ გეოგრაფიული გავრცელება მისი მთავარი მიზანი არ იყო, მან შეადგინა რუკა, რომელზეც აღნიშნული იყო *იოდლის* შესრულების ტიპები უამრავ შვეიცარულ დასახლებაში, ხოლო მინიშნებების ძირითად ერთეულებად აღებული იყო ქალაქები და სოფლები. უფრო გააზრებულად, თუმცა სქემატურად და რუკების ნაცვლად ცხრილების გამოყენებით, ალან ლომაქსის კანტომეტრიკული კვლევები (Lomax, 1968) გვიჩვენებს ინდივიდუალური ელემენტების ან პარამეტრების გავრცელებას, ერთეულებად კი დიდი კულტურული არეებია გამოყენებული. რაიმე ნიშან-თვისების არსებობის ან არარსებობის აღნიშვნა ცხრილებში გვაწვდის ინფორმაციას, რომ A კულტურას აქვს X და Y რიტმული ტიპები, ხოლო B კულტურას Y და Z, თუმცა, რა თქმა უნდა, გვენდომებოდა, რომ შედარებითი რაოდენობაც იყოს მითითებული. ახლო წარსულში, დეილ ოლსენმა (Olsen, 1986) შემოგვთავაზა სქემა, რომლითაც ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებზე კონცენტრირებით ყოველმხრივ და გეოგრაფიულად ახსნა პერუში არსებული მრავალი განსხვავებული მუსიკა.

მუსიკა შეიძლება დავიყვანოთ მის სტილურ ნიშნებზე ან ელემენტებზე. შესაბამისად, აზრი არ აქვს გავრცელების შესახებ საუბრისას უბრალოდ „არსებობა-არარსებობის“ აღნიშვნით დაკმაყოფილებას. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ძალიან ცოტაა მუსიკის ისეთი მახასიათებელი, რომელიც არ მოიძებნება კულტურათა უდიდეს ნაწილში, თუმცა ზოგიერთში ისინი უმრავლესობაშია, სხვებში კი – უმნიშვნელო როლს ასრულებენ. ზოგჯერ საჭიროა პროპორცია. ასე, მაგალითად, კოლერი (Collaer, 1958: 67) ერთერთ ადრეულ პუბლიკაციაში ღიად შეეხო პრობლემას და განაცხადა, რომ სასურველი იყო რუკაზე აღნიშნულიყო ანჰემიტონიკური პენტატონიკური გამის (შავი კლავიშების მსგავსად) გავრცელება. როგორც ჩანს, იგი რაღაც სახის რაოდენობრივ მიდგომას გულისხმობდა, რადგან თხზულებები, რომლებშიც ასეთი ბგერათრიგია გამოყენებული, კულტურების უმრავლესობაში მოიძებნება. თითოეულ რეპერტუარში ამ ბგერათრიგისაკენ მისწრაფების აღნიშვნა, მაგალითად, გვიჩვენებდა, რომ ის არსებობს *ჩერემისული*[4] სიმღერების უმრავლესობაში, პრერიების მკვიდრი ამერიკელების სიმღერების დაახლოებით ნახევარში, რაღაც სიხშირით გვხვდება ინდოეთში და საკმაოდ

[4] რუსეთის ფედერაციის მარის ავტონომიურ რესპუბლიკაში მცხოვრები ფინურ-უნგრული წარმოშობის ხალხის სახელი რევოლუციამდე (რედ.).

იშვიათად – ირანში. გაცილებით შორეულ წარსულს თუ მივმართავთ, დღეს ლეგენდარულ ნეანდერტალურ ფლეიტას, რომელიც სლოვენიაში აღმოაჩინეს, შეიძლება ჰქონდეს ორი დიდი სეკუნდა, თუმცა არავინ იცის, ეს ჩვეულებრივი ნეანდერტალური წყობა იყო, ერთ-ერთი მრავალ სტრუქტურათა შორის, თუ ერთი ინდივიდის უჩვეულო ექსპერიმენტი. შერჩეული ნიმუში ყოველთვის პრობლემას ქმნის.

ვინაიდან რეპერტუარში რაიმე მოცემული თვისების მქონე თხზულებების პროცენტული მაჩვენებლის შესწავლა ჯერ არ არის საყოველთოდ მიღებული, იმის უფრო დეტალურად საჩვენებლად, თუ როგორ იმუშავებდა ასეთი კვლევა, ნება მიბოძეთ, მოგაწოდოთ მოკლე მაგალითი. ის ემყარება სხვადასხვა სანდოობის მქონე რამდენიმე ნიმუშს და სულაც არ არის საბოლოო. მაგალითი დაკავშირებულია მკვიდრ ამერიკულ მუსიკაში არსებულ ფენომენთან, რომელიც ლიტერატურაში ცნობილია, როგორც „ამაღლება“ (rise). მისი გამოვლენა და სახელდება ჯორჯ ჰერცოგის სახელს უკავშირდება (Herzog, 1928). არასტროფული სტრუქტურის მქონე სიმღერაში მოკლე მონაკვეთი სულ მცირე ორჯერ მეორდება, შემდეგ კი მას მოსდევს კიდევ ერთი, ოდნავ უფრო მაღალ სიმაღლეზე, რომელსაც უფრო დაბალი ნაწილი მოჰყვება. ეს მონაცვლეობა შეიძლება რაღაც პერიოდის განმავლობაში გაგრძელდეს, მაგრამ უფრო დაბალი მონაკვეთი ხასიათდება ტენდენციით ერთზე მეტჯერ განმეორდეს, მაშინ როცა უფრო მაღალი ან „ამაღლებული“ მონაკვეთი ნაკლებად ხშირია.

ჰერცოგის აღწერა და ტერმინოლოგია შეერთებული შტატების სამხრეთ-დასავლეთში *იუმანის*[5] ენაზე მოლაპარაკე ზოგიერთი ეთნოსის მიმართ გამოიყენება, თუმცა რაღაც მსგავსი ფორმები სხვაგანაც გვხვდება. „ამაღლება“, რეალურად, შეერთებული შტატების ორივე სანაპიროს გასწვრივ, საკმაოდ ბევრი ხალხის მუსიკაში მოიძებნება, თუ გავითვალისწინებთ ამ ხალხების ბინადრობის ადგილებს იმ დროსთვის, როცა თეთრკანიანებმა ისინი პირველად აღმოაჩინეს და მათ ცხოვრებაში შეიჭრნენ და იმ მონაცემებს, რომლებიც, ძირითადად, 1960 წლამდე გამოიცა და ჩაიწერა. ყველაზე მყარად „ამაღლება“ სამხრეთ-დასავლეთის *იუმანების* ზოგიერთ ტომში და ცენტრალური კალიფორნიის *მიუოკის, პომოს, მაიდუს* და *პატვინის* ტომებშია, სადაც სიმღერების 50%-ზე მეტში გვხვდება. ჩრდილო-დასავლეთის სანაპიროს *ციმშიანის* და სამხრეთ-აღმოსავლეთის *ჩოკტაუს* რეპერტუარში ის სიმღერების 20-30 პროცენტში გვხვდება; ჩრდილო-აღმოსავლეთის *პენობსკოტის* და ჩრდილო-დასავლეთის *ნოოტკას* სიმღერების 10-20 პროცენტში; ხოლო *კვაკიუტლის*, ისევე, როგორც სამხრეთ-აღმოსავლეთის *ქრიკის, უიჩის* და *ტუტელოს* სიმღერების 10 პროცენტზე ნაკლებში. იმ შემთხვევაში, თუ ეს მაგალითი მინიმალურად მაინც სანდოა, „ამაღლების“ გავრცელების ცენტრი სამხრეთ-დასავლეთ შეერთებულ შტატებში იყო და მცირდება ქვეყნის სამხრეთ ნაწილებსა და ორივე სანაპიროზე. ეს ინფორმაცია შეიძლება სხვადასხვანაირად განვმარტოთ და ეჭვი შევიტანოთ, რადგან იდენტური ფორმა შეიძლება არ მიანიშნებდეს მსგავს მნიშვნელობაზე ან ფუნქციაზე – მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ის უფრო ღირებულია, ვიდრე მხოლოდ იმის თქმა, რომ ამ ხალხების მუსიკაში „გვაქვს“ „ამაღლება“.

მაშინ, როდესაც, ჩვენ შეგვიძლია გარკვეული მკაფიო მუსიკალური ნიშან-თვისებები მთელ მსოფლიოში აღმოვაჩინოთ და ერთი სახის სურათი ან რუკა მივიღოთ, კარტოგრაფიის პრობლემისადმი ჩვენი მიდგომის ამოსავალი ცალკეული თხზულებები, პიესები ან სიმღერები უნდა გახდნენ. როგორც მე-8 თავში უკვე განვიხილეთ, პირველი პრობლემა უნდა იყოს მუსიკალური შემოქმედების ასეთი ერთეულის იდენტობის დადგენა. მაგრამ სიმღერებისა და მუსიკალური ნაწარმოებების (და ნაწარმოებების განლაგე-

[5] ამ ენაზე საუბრობს მკვიდრი ამერიკელების სხვადასხვა ტომი, ცხოვრობენ მდინარე კოლორადოს ქვედა წელში, არიზონასა და კალიფორნიაში, უმეტესად, მექსიკის „დაბალ კალიფორნიად“ (Baja California) წოდებულ შტატში (რედ.).

ბისა და მათი ჯგუფების) ვარიანტების გავრცელების მონაცემები ხელმისაწვდომია ევროპული ხალხური მუსიკისათვის (Hungarians Academy of Sciences, 1992), მაშინ, როდესაც დანარჩენი მსოფლიოსთვის ასეთი მონაცემები ნაკლებია. თუმცა მაგონდება უილარდ როუდსის (Rhodes, 1958) ერთი ადრეული და კლასიკური მაგალითი; მან *პეიოტური* ცერემონიის გახსნის სიმღერის კვალი პრერიებისა და შეერთებული შტატების სამხრეთ-დასავლეთის რამდენიმე ტომში აღმოაჩინა. მსგავსი ან თითქმის იდენტური ჰანგების აღმოჩენას უნგრულ და *ჩერემისის* ხალხურ მუსიკაში (Kodali, 1956: 24-57) და მათ არარსებობას ფინელებთან, რომლებიც ენობრივად ახლოს არიან *ჩერემისებთან*, მივყავართ კითხვებთან მუსიკისა და კულტურის სხვა სფეროების კავშირის შესახებ. ამგვარი, უფრო დეტალური კვლევა დაგვანახებდა, ვრცელდება თუ არა უნიკალურად ყოველი სიმღერა; მთელი რიგი სიმღერების გეოგრაფიული გავრცელება ერთმანეთს ემთხვევა და ამის გამო ქმნის გარკვეულ არეებს; რამდენად ემთხვევა ეს არეები და სტილები ერთმანეთს. იყო რამდენიმე მცდელობა, გაეთვალისწინებათ მუსიკალური კულტურების თაობაზე ყოვლისმომცველი გეოგრაფიული გამონათქვამები მუსიკალური კულტურების შესახებ, მუსიკალური არტეფაქტების, ინსტრუმენტებისა და მუსიკალური ცხოვრების ასპექტების ჩათვლით. უახლეს მცდელობებს შორისაა დასავ ლეთ *რაჯასტანის*[6] მუსიკალური კულტურის ატლასი (Neuman, Chaudhuri & Kothari, 2006), რომელშიც ყოველი ცალკეული სოფლისათვის ნაჩვენებია ჟანრების, მუსიკოსთა ტიპების, ინსტრუმენტებისა და ა.შ. არსებობა და ეფექტურობა. ეს უაღრესად ინტენსიური ნაშრომი უპირისპირდება ორ პროექტს, ალან ლომაქსის „Universal Jukebox"[7] და დენიელ ნიუმანის „Musical Pilot",[8] რომელთა მიზანი, ძირითადად, საგანმანათლებლო იყო და იყენებდნენ რთულ კომპიუტერულ პროგრამებს, რათა სტუდენტებს შეძლებოდათ სხვადასხვა მუსიკალური ნიშან-თვისების ადგილმდებარეობის დადგენა. მაშინ, როდესაც მუსიკალური რუკების შედგენის სწავლას ცდილობდნენ, რამდენიმე ეთნომუსიკოლოგი იმის გარკვევასაც შეეცადა, თუ როგორ არის – ან იყო – გავრცელებული მუსიკა მთელ მსოფლიოში კოლონიალიზმისა და გლობალიზაციის ეპოქებამდე. სანიმუშოდ, ნება მიბოძეთ, პოლ კოლერი და ალან ლომაქსი დავასახელო. კოლერმა (Collaer, 1960, pl. 1) რამდენიმე საზოგადოების საფუძველზე მსოფლიო დაჰყო *მუსიკალურ ზონებად*, რომლებიც მთლიანად ემყარება რიცხვით სტრუქტურას და გამოაცალკევა „პრე-პენტატონიკური", „ანჰემიტონიკურ-პენტატონიკური", „ჰეპტატონიკური" და სხვა სტრუქტურები. იმის გამო, რომ კულტურების ნებისმიერი დიდი ჯგუფისთვის ტიპური ცენტრალური სტილი დაუშვა, მან უგულებელყო ის, რაც ცხადი იყო – რომ ევროპაში არსებობს უამრავი შვიდტონიანი და ხუთტონიანი ბგერათრიგი და რომ შვიდტონიანი ბგერათრიგები აღმოაჩინეს ჩინეთში – და ევროპა მიაკუთვნა შვიდტონიან არეს, ხოლო ჩინეთი მოაქცია პენტატონიკურ კატეგორიაში. ლომაქსს (Lomax, 1968: 75-110), რომელმაც უფრო მეტი კრიტერიუმი გამოიყენა და სტატისტიკურად უფრო დეტალური იყო, სურდა სამყარო უფრო ზუსტად დაეყო ქვეკლასებად, ასევე, დასჭირდა ცენტრალურობის პრობლემატური ცნება. „უპირატესი სასიმღერო სტილი" (იქვე: 133) ორმოცდაჩვიდმეტი არედან თითოეულის განმსაზღვრელია. მან დაადგინა ბუნებრივად ან კულტურულად განსაზღვრული არეების ჯგუფი და შემდეგ აღწერა თითოეულის მუსიკალური სტილი, შეამოწმა თითოეულის შინაგანი ერთგვაროვნების ხარისხი და მსგავსება სხვებთან. საინტერესოა, რომ მისი არეებიდან ზოგიერთი გაცილებით უფრო ერთიანია, ვიდრე სხვები. თუმცა, არსებითად, ის მუსიკალური არეების დადგენის ნაცვლად კულტურის არეების მუსიკას აღწერს.

თუმცა ერთ-ერთ ადრეულ პუბლიკაციაში ლომაქსმა (Lomax, 1959) მსოფლიო და-

[6] შტატი ინდოეთის სამხრეთ დასავლეთში (რედ.).

[7] *უნივერსალური მუსიკალური ავტომატი* (რედ.)

[8] *მუსიკალური გ ზამკვლევი* (რედ.).

ჰყო ათ მუსიკალურ სტილად, ძირითადად, იმის საფუძველზე, რასაც, ჩვეულებრივ, საშემსრულებლო პრაქტიკას უწოდებენ. სტილების ერთმანეთისაგან გამიჯვნით, რომელთაც მან დაარქვა ამერიკელ ინდიელთა, პიგმოიდური, აფრიკული, ავსტრალიური, მელანეზიური, პოლინეზიური, მალაიური, ევრაზიული, ძველი ევროპული და თანამედროვე ევროპული, მან დააჯგუფა რამდენიმე სტილი გეოგრაფიულ ან ადვილად ცნობად კულტურულ არეებად. თუმცა სხვა პუბლიკაციებში მან დაადგინა ის სტილები, რომლებიც ასეთ მიმართებაში არ არიან, მათ შორისაა ევრაზიული, ძველი ევროპული და თანამედროვე ევროპული, ასევე, ევროპული ხალხური სიმღერის სამი სახესხვაობა, რომელთაგან პირველს მან აზიის უდიდესი ნაწილი მიამატა. განსხვავებები ევროპულ სტილებს შორის მრავლისმთქმელია: ევრაზიული არის „მაღალი, ხშირად უხეში და მკვეთრი, რომელიც წარმოიშობა დაჭიმულ ყელში დიდი ვოკალური დაძაბულობით“ (იქვე, 1959: 936). ძველი ევროპული არის „მშვიდი … გამომეტყველებით ცოცხალი და … სადა“. თანამედროვე ევროპული სტილი როგორც ფიზიკურად, ასევე. მუსიკალურად ამ ორის ჰიბრიდია. მსოფლიოს ანალიზის მცდელობისას აშკარად ჩანს, რომ ლომაქსს ევროპული ხალხური მუსიკის შესწავლის საკმაო გამოცდილება ჰქონდა, ხოლო მის მიერ აზიის უდიდესი ნაწილის გამოყოფა ცალკე არედ ამ სფეროში, მის ნაკლებ გამოცდილებაზე მიუთითებს. თუმცა ლომაქსის ათი არე რეალურად განსხვავებული მუსიკალური სამყაროების ყველაზე წარუმატებელი დაჯგუფება არ არის.

ნება მიბოძეთ, ასევე, გავიხსენო უფრო ძველი თეორია, რომლის თანახმად ნორმალური კულტურული განაწილება შედგება დინამიკური ცენტრისა და მარგინალური გადმონაშთებისგან. ოდესღაც მას ფართოდ იყენებდნენ ფოლკლორისტები და, საზოგადოდ, ის დაკავშირებული იყო ფოლკლორის, როგორც *gesunkenes Kulturgut*-ის[9] ძველ და დრომოჭმულ განსაზღვრებასთან. ეს ცნება მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ისეთმა გერმანელმა მეცნიერებმა ჩამოაყალიბეს, როგორებიცაა როხუს ფონ ლილიენქრონი და ჰანს ნაუმანი (Dankert, 1939: 9-12; Naumann 1921: 4-6; Pulikowsky, 1939: 167-68). ის გულისხმობს, რომ ხალხური სიმღერები, თქმულებები, გამოცანები და რწმენები იმ პრაქტიკების ნაშთები თუ იმიტაციებია, რომლებიც განვითარდა კულტურის ცენტრებში, როგორებიცაა ქალაქები ან მეფის კარი, სადაც ისინი უარყვეს შემდგომი განვითარების სასარგებლოდ და მეზობელ სოფლებში არქაიზმებად არსებობის შესაძლებლობა მისცეს. ამ კონცეფციაზე, როგორც ფოლკლორის ზოგად თეორიაზე, მალევე თქვეს უარი, თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში მისი გამოყენება შესაძლებელია. მაგალითად, ე.წ. *ჰარდი–გარდი*[10] ერთ დროს გამოიყენებოდა დასავლეთ ევროპის სამეფო კარზე და ეკლესიებში, თუმცა შუა საუკუნეების შემდეგ ის, ძირითადად, ხალხურ ინსტრუმენტად იქცა. მას შემდეგ, რაც ცენტრში არტეფაქტები იცვლება, შესამჩნევი ხდება კულტურის არეს განაპირას მათი შენარჩუნების ტენდენცია, რაც ხსნის ემიგრაციის გარკვეულ მუსიკალურ გავლენას დიასპორის პირობებში.

მუსიკალური არეები: ჩრდილო ამერიკული პარადიგმა

გასაოცარია, რომ ეთნომუსიკოლოგიის ზოგადი გეოგრაფიული ორიენტაციის გათვალისწინებით, არ ჩატარებულა მუსიკალური სტილების, ნიშან-თვისებების ჯგუფების ან ელემენტების მთლიანი გავრცელების საკმარისად ფართო მასშტაბიანი კვლევები, მით უფრო, რომ ამ ინფორმაციას საკმაოდ არსებითი ღირებულება აქვს სხვა სახის კვლევებისთვის. მთელ რიგ პუბლიკაციებში მოცემულია გავრცელების ზოგადი დებულებები. სლობინმა (Slobin, 1976), მაგალითად, გამოარჩია რამდენიმე სუბკულტურა ჩრდილო ავღანეთში და დაადგინა როგორც მათი საერთო მახასიათებლები, ასევე, განსხვავებები. მერიემმა (Merriam, 1956: 76-80) აფრიკა შვიდ მუსიკალურ არედ გაჰყო, რომლებიც

[9] *ჩაძირული კულტურული ფასეულობები* (რედ.).

[10] ფრანგული მექანიკური სიმებიანი საკრავი, უწოდებდნენ ბორბლიან ვიოლინოსაც (რედ.).

მეტ-ნაკლებად ემთხვევა ჰერსკოვიცის მიერ დადგენილ კულტურულ არეებს. მაკლინმა (McLean, 1979), სტატისტიკური და გეოგრაფიული თვალსაზრისით რთულ გამოკვლევაში, დაადგინა მუსიკალური არეები ოკეანიისათვის და მუსიკალური სტრუქტურა გამიჯნა ინსტრუმენტებისგან, თუმცა მათი გავრცელება აჩვენებს ფართო კორელაციას ტრადიციულად აღიარებულ კულტურის არეებთან. ოცი წლის შემდეგ მაკლინმა (1999) პოლინეზიის მუსიკალური კულტურების უფრო სრული, ასევე, გეოგრაფიულად ორიენტირებული სინთეზი შემიგვთავაზა. ე. მ. ჯონსმა (Jones, 1959, ტ. 1) ნაშრომში ჩართო ჰარმონიის ტიპების რუკა სუბ-საჰარის აფრიკაში, რის საფუძვლადაც ხმებს შორის ყველაზე ცნობილი ინტერვალები გამოიყენა (უნისონი, ტერციები, კვარტები და კვინტები). არქეოლოგიური არტეფაქტების გავრცელება, რუკებთან ერთად, მოცემულია ე. ჰიკმანისა და ჰუგისის (Hickmann & Hughes, 1988) რამდენიმე კვლევაში.

მუსიკალური არეების ყველაზე მრავალრიცხოვანი კვლევები მოიცავს მკვიდრ ამერიკულ კულტურებს. „მუსიკალური არეს“ პარადიგმა მკვიდრი ჩრდილო ამერიკული კულტურების მუსიკალური რუკაა. შესაძლოა, ეს პარადიგმა კულტურის არეს კონცეფციის განვითარებაში ჩრდილო ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობის მნიშვნელობის გამო ჩამოყალიბდა, ან იქნებ იმიტომ, რომ მე-20 საუკუნის პირველი ნახევარი ამერიკის პირველი ერების კულტურების მუსიკალური კვლევების სიჭარბით გამოირჩევა. სწრაფად შენიშნეს, რომ თითოეული კულტურის არეს მხოლოდ საკუთარი მუსიკალური სტილი არ აქვს; მართლაც, რუკები უფრო საინტერესოა. ჰერცოგი (Herzog, 1928, 1930), ალბათ, პირველი იყო, ვინც ივარაუდა განსხვავებული მუსიკალური არეების არსებობა და მათი გამოსადეგობა მონაცემების უზარმაზარ მასაში გარკვეული წესრიგის შესატანად; მან განსაკუთრებით აღნიშნა, რომ სამხრეთ-დასავლეთის *იუმანების* სიმღერა და ფორმალური მახასიათებლები განსხვავდება კონტინენტის დანარჩენ ნაწილში მობინადრე *იუმანებისგან.* მნიშვნელოვან გამოკვლევაში ჰელენ რობერტსმა (Roberts, 1936) ინსტრუმენტებისა და ვოკალური სტილების გავრცელება აღწერა. იმ როლის გათვალისწინებით, რომელიც ინსტრუმენტებმა შეასრულეს გერმანელი დიფუზიონისტების ნაშრომებში, მოსალოდნელი იყო, რომ ის უფრო მეტ ადგილს ინსტრუმენტებს დაუთმობდა, ვიდრე ვოკალურ სტილებს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი მუსიკალური აქტივობის უმეტესობაში გვხვდება. საინტერესოა, რომ ინსტრუმენტების გავრცელების რობერტსისეული არეები გარკვეულწილად განსხვავდება ვოკალური სტილების გავრცელების არეებისგან. მისი ვოკალურ-სტილური არეები ძირითადად ემყარება კულტურულ არეებს და არა უფრო მცირე კულტურული ერთეულების მუსიკალურ დაჯგუფებებს. ის ჩამოთვლის *ესკიმოსებს;*[11] ჩრდილო-დასავლეთ სანაპიროსა და დასავლეთ პლატოს; კალიფორნიას; სამხრეთ-დასავლეთს, პრერიებსა და აღმოსავლეთ პლატოს; აღმოსავლეთსა და სამხრეთ-აღმოსავლეთს; და მექსიკას. მოგვიანებით მე გამოვაქვეყნე სტატისტიკურად უფრო ორიენტირებული კვლევა, ჩავატარე რობერტსის ნაშრომის რევიზია (Nettl, 1954) და მექსიკის ჩრდილოეთით მდებარე არე დავყავი ექვსად, რომლებიც ყოველთვის მომიჯნავე არაა: *ინუიტ-ჩრდილო-დასავლეთი* სანაპირო, კალიფორნია და *იუმანური* სტილი, პრერიები და *პუებლო, ათაბასკანები*, დიდი აუზი, აღმოსავლეთი და სამხრეთ-აღმოსავლეთი. მეთოდოლოგიური პრობლემები დაკავშირებული იყო საკმარისი რაოდენობის მონაცემების არარსებობასთან, მე-19-20 საუკუნეებში მომხდარი ცვლილებების განსხვავებულ ხარისხებთან, ინსტრუმენტებისა და სოციალური კონტექსტისგან მუსიკალური სტილის გამოცალკევების სირთულესთან და სოციალურ კონტექსტთან; პრობლემა იყო, ასევე, სტატისტიკური საქმიანობის საჭიროება, რადგან ინდიელთა სხვადასხვა მუსიკას მრავალი რამ აქვს საერთო და მათი გამოცალკევება მხოლოდ ნიშან-თვისებების შედარებითი სიხშირითაა

[11] ჩრდილო-აღმოსავლეთ ციმბირის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ციმბირის, ჩრდილო-ალასკისა და კანადის აბორიგენი მოსახლეობა (რედ.).

შესაძლებელი. მთავარი პრობლემა კი, ისევ და ისევ, მსგავსების ხარისხის გაზომვის სირთულე იყო და დამატებითი მონაცემები ახლა ამ საქმიანობას მეთოდოლოგიური ვარჯიშებისათვის უფრო სასარგებლოს ხდის, ვიდრე მისი დასკვნების შინაარსისათვის.

მთლიანობაში, ეს მუსიკალური არეები იმავე საშუალებით დაადგინეს, რომელიც გამოიყენეს უისლერმა (Wissler, 1917), კროებერმა (Kroeber, 1947) და დრაივერმა (Driver, 1961) კულტურის არეების დადგენისას. განმსაზღვრელი ფაქტორია ერთი გამოკვეთილი, მკაფიო ნიშანი, რომელიც დაახლოებით შეესაბამება უფრო კონკრეტული და, ალბათ, უფრო საეჭვო იზოგლოსების[12] ჯგუფს. ამ კულტურულ არეებში მკაფიო ნიშანი შეიძლება დაკავშირებული იყოს ცხოვრების კონტრასტულ ასპექტებთან. ჩრდილო-დასავლეთი სანაპიროზე ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო *პოტლაჩის*[13] ცერემონია ან გამორჩეული სტილი ხელოვნებაში, პრერიებში – ბიზონებთან დამოკიდებულება. ასევე, ზოგჯერ, მუსიკალური არეები, გამოირჩეოდნენ არაკოორდინირებული ნიშან-თვისებების არსებობით. ამის მაგალითებია დასარტყამების ზომიერი სირთულის რიტმი *ინუიტებთან* და ჩრდილო-დასავლეთი სანაპიროს კულტურებში და ანტიფონური და რესპონსორული სიმღერა აღმოსავლეთში. მუსიკალური არე, მეორე მხრივ, შეიძლება ემყარებოდეს რაიმე ნიშან-თვისების ბატონობას, ეს ნიშან-თვისება სხვაგანაც მოიძებნება, თუმცა გაცილებით ნაკლები სიხშირით. ეს შეიძლება ითქვას კალიფორნია-*იუმანის* არეს შესახებ, რომელიც დიდწილად ხასიათდება „ამაღლების“ ხშირი გამოყენებით, რაც, ასევე, სხვაგანაცაა გავრცელებული, თუმცა ნაკლებად თვალსაჩინოდ. მიუხედავად იმედისა, რომ გეოგრაფიული გავრცელების ეს კვლევა დაგვეხმარებოდა ისტორიისა და კულტურული სფეროების ურთიერთობის გაგებაში, მუსიკალური არეს სქემა მხოლოდ საწყის ორიენტირს თუ აწვდის მეცნიერებს, რომლებიც სპეციფიკური სიტუაციების შესწავლას იწყებენ. შესწავლილი რეპერტუარების ჩამოყალიბების პერიოდებში განხორციელებული მუსიკალური სტილის სწრაფი ცვლილებების აღიარებამ – ყველა იმ ცვლილებისა, რომლებიც გამოიწვია ინდიელი ეთნოსების იძულებითმა გადაადგილებამ, ტომთაშორისმა კონტაქტმა და ვესტერნიზაციამ – დაასუსტა მუსიკალური არეს კონცეფცია. ამ არეების ოთხ ძირითად არედ გადამუშავების მცდელობებმა და ერიქსონის უფრო სრულყოფილმა კვლევამ (Erickson, 1969) არსებითად ვერ შეცვალა ძირითადი პრინციპები. მუსიკალური არეების კონცეფცია დეტალურად განიხილა და გააკრიტიკა მაკლინმა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში (Mclean, 2006: 314–22), რომელშიც ავტორი იცავს ამ კონცეფციის ღირებულებას და დადებითად აფასებს მთელ რიგ კვლევებს, სხვებს კი ალმაცერად უყურებს. ამ კონტექსტში ის წინა პლანზე წამოსწევს კარტოგრაფიულ საქმიანობას – შემოაქვს ნაკადის რუკა, რომლითაც ჩემი ექვსი არეს მონაცემები გარდაქმნა ისტორიულ სეგმენტებად, ხოლო როუდისა (Rhodes, 1958) და მაკალისტერის (McAllester, 1949) მიერ გამოქვეყნებული მასალა *პეიოტური* მუსიკის ისტორიის შესახებ, ასევე, გარდაქმნა რუკად.

ის ფაქტი, რომ მკვიდრი ამერიკული მუსიკალური არეების მოწესრიგებას კრიტიკა და მისი მოდიფიცირება უნდა მოჰყოლოდა, სულაც არ აკნინებს მუსიკალური არეს ცნების, როგორც საკლასიფიკაციო იარაღის, ღირებულებას; ეს მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ არეების დადგენა ძნელია. ასეთივე იყო ანთროპოლოგების გამოცდილებაც, რაც შეიძლება შევამჩნიოთ ჩრდილო ამერიკელ ინდიელთა კულტურული არეების თანმიმდევრულ გადასინჯვაში უისლერის, კროებერის და დრაივერის მიერ. ერთ დროს ითვლებოდა, რომ კულტურული არეები უნდა განხილულიყო, როგორც ინდივიდუალური, დამოუკიდებელი ისტორიის მქონე ერთეულები, თუმცა, საბოლოოდ, ისინი ეთნოგრაფიული მონაცემების ქაოსში წესრიგის შეტანის საშუალებებად გამოიყენებოდა.

---

[12] გეოგრაფიულ რუკაზე დატანილი ხაზი, რომელიც მიჯნავს ამა თუ იმ ენობრივი მოვლენის ტერიტორიულ გავრცელებას (რედ.).

[13] საჩუქრების გაცვლის ტრადიციული ცერემონია (რედ.).

მუსიკა მოძრაობაში

მუსიკალური ფაქტების აღნიშვნა რუკაზე გონივრული ჩანს, თუმცა ამ კონტექსტში ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მუსიკა მუდმივი მოძრაობა-გადაადგილების ძლიერი ტენდენციით ხასიათდება. ადამიანები გადაადგილდებიან და თან მიაქვთ საკუთარი მუსიკა, გააქვთ ის საზღვარგარეთ. შევნიშნე, რომ სიმღერები, „ყველაზე მოუღლელი ტურისტები“, მოძრაობენ მსოფლიოს გარშემო, თუმცა, ძირითადად, მოძრაობენ იმ ხალხის ზურგზე აკიდებულები (ან თავებში დაბუდებულები), რომლებიც საცხოვრებელ ადგილს იცვლიან. დაახლოებით 1950 წელს გაუბედავად დაიწყო იმ ხალხის შესწავლა, რომელმაც საცხოვრებელი ადგილი შეიცვალა და დიასპორად მოედო მთელ მსოფლიოს, ისევე, როგორც მათი მუსიკალური კულტურებისა და რეპერტუარების, რაც ეთნომუსიკოლოგიური ძალისხმევის მთავარ სულისკვეთებად გადაიქცა. შეისწავლეს ამერიკაში მცხოვრები აფრიკული წარმომავლობის თემების, მთელ მსოფლიოში გაფანტული ინდოელების მუსიკა, ისევე, როგორც პირველ საუკუნეში თავდაპირველი დიასპორადან გამოსული ებრაული მოსახლეობისა, რომელმაც ორი ათასი წლის შემდეგ ისევ დატოვა თავისი საცხოვრებელი სახლები, რათა ისრაელში ჩასულიყო. ამ ტიპის შრომებმა მთავარი როლი შეასრულა ეთნომუსიკოლოგიაში მე-20 საუკუნის დასასრულს. ეს არ არის კარტოგრაფია ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, მაგრამ ეს არის პასუხი კითხვაზე „სად“.

მიუხედავად იმისა, რომ იმიგრანტული ანკლავების მუსიკის კვლევის ადრეული მოდელები არსებობს (მაგალითად, მე-18 საუკუნეში რუსეთში იმიგრირებული გერმანელების შესახებ იხ. Schunemann, 1923). ძირითადი გარღვევა მოჰყვა იმის გაცნობიერებას, რომ ჩრდილო ამერიკას შეეძლო ყოფილიყო ძველი ინგლისური ხალხური სიმღერების შეგროვების მთავარი წყარო (Sharp, 1932: XXI) და ამის საპირისპირო აღმოჩენას: რომ ისტორიული პროცესების ექსტრაპოლირება და ახსნა შესაძლებელი იყო აფრიკული და აფრო-ამერიკული მუსიკის შედარებითი კვლევის საფუძველზე (Herskovits, 1945). დიდი მოცულობის ცოდნა დაგროვდა ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და კანადაში მცხოვრები იმიგრანტული ჯგუფების ფოლკლორის, მათ შორის, ფოკლორული მუსიკის შესახებ, რის საფუძველზეც ჩამოყალიბდა ჰიპოთეზები ტიპურად იმიგრანტული მუსიკალური ქცევის შესახებ. ამან გააძლიერა ჰიპოთეზები სტაბილურობის შესახებ, რომელიც კავშირშია არქაული კულტურის ნიშან-თვისებების მარგინალურ შენარჩუნებასთან; სინკრეტული სტილების განვითარებისა და უფრო ძველი ევროპული მუსიკალური ტრადიციების თანდათანობითი მოდერნიზაციის, ვესტერნიზაციისა და ენობრივი და კულტურული ანგლიზაციასთან, ისევე, როგორც დიასპორულ იდენტობასთან. მნიშვნელოვანი სამუშაო ჩატარდა ისრაელშიც (Katz, 1968; Shiloah, 1992, 1995; Shiloah &ა Cohen, 1983; Gerson-Kiwi, 1963; Erdely 1964, 1979; *Ethnomusicology* 16, №3, 1972, „კანადური“ გამოცემა; Reyes, 1999; Myers, 1998; Lornell & Rasmussen, 1999; Turino & Li, 2004). მთელი ეს ლიტერატურა არის ნაწილი იმ გამოკვლევებისა, რომლებიც მიეძღვნა მუსიკალური ცვლილების, როგორც კულტურის ცვლილების ერთ-ერთი ასპექტს (იხ. თავები 20 და 30).

ემიგრაციასა და იმიგრაციაში საკუთარი მუსიკის თან წაღება დიდი ძალა იყო მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში. აღსანიშნავია გარკვეული მთავარი მოვლენები ან მიგრაციული ტალღები: ევროპელების გადასახლება შორეულ ქვეყნებში მე-17 საუკუნიდან მე-19 საუკუნის შუა წლებამდე, ძირითადად, ამერიკაში, თუმცა ასევე, ავსტრალიაში, სამხრეთ აფრიკაში, რუსეთში; აფრიკელი მონების იძულებითი მიგრაცია (ეს ამ მოვლენის ყველაზე თავშეკავებული აღნიშვნაა) ჩრდილო და სამხრეთ ამერიკაში და კარიბებზე; აღმოსავლეთ და სამხრეთ ევროპელების უაღრესად მნიშვნელოვანი მოძრაობა ჩრდილო ამერიკისაკენ 1880 და 1920 წლებს შორის პერიოდში; უამრავი ადამიანი, რომელიც გაექცა ნაცისტურ, ფაშისტურ და კომუნისტურ დევნას 1930-იან

და 1940-იან წლებში; ფართო-მასშტაბიანი შიდა მიგრაციები აზიასა და აფრიკაში მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში, რაც დესპოტური მთავრობებისა და სიღატაკის შედეგი იყო; განათლებული ადამიანების მნიშვნელოვანი მიგრაცია აზიიდან და აფრიკიდან ევროპასა და ჩრდილო ამერიკაში უკეთესი მომავლის იმედით. ეს არის პიკური მოვლენები; მათ გარდა, უამრავი სხვაც არსებობს.

ყოველივე ამას მუსიკალური შედეგიც მოჰყვა: ძველი ფორმების შენარჩუნება ახალ პირობებში, თუმცა შეცვლილი ფუნქციებით; მუსიკის შერეული, ჰიბრიდული და სინკრეტული ფორმების განვითარება; ეთნიკური, ეროვნული და პიროვნული იდენტობის შეცვლილი კონცეფციები; და კიდევ უამრავი რამ. მუსიკალურ და სოციალურ შედეგებს მრავალი ცვლადი განაპირობებს: დიასპორის მოსახლეობის შედარებითი რაოდენობა და შემადგენლობა; იმიგრაციის მოტივაცია; შემდგომში სამშობლოსთან შენარჩუნებული კონტაქტების ინტენსივობა; ფიზიკური, კულტურული და ენობრივი იზოლირების და მასპინძელ ქვეყანაში იმიგრანტების ინტეგრირების ხარისხი; კულტურული და მუსიკალური განსხვავებები და იმიგრანტული კულტურის თავსებადობა მასპინძელ კულტურასთან; ასეთი ჯგუფების დამოკიდებულება მრავალფეროვნებისა და ცვლილებისადმი; მუსიკის როლი და ღირებულება იმიგრანტულ და მასპინძელ კულტურებში და, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ჰეგემონიის, ჩაგვრისა და ძალაუფლებითი ურთიერთობების საკითხები.

ტერმინი „დიასპორა“, რომელიც თავდაპირველად ჩამოყალიბდა, როგორც მხოლოდ ებრაელთა, ხოლო მოგვიანებით, ასევე, ბერძნებისა და სომხების მთელ მსოფლიოში გაფანტვის აღმნიშვნელი სიტყვა, უფრო ფართოდ გამოიყენეს იმ მოსახლეობის დასახასიათებლად, რომელიც სხვადასხვა მიზეზით გაიფანტა და ჩამოაყალიბა ცალკეული თემები, რომლებიც ინარჩუნებენ კავშირს სამშობლოსა და ერთმანეთთან. 1990-იანებში აზიისა და აფრიკის, განსაკუთრებით, ინდოეთისა და ვიეტნამის მიგრანტთა ჯგუფების, ასევე, ჰოლოკოსტს გადარჩენილი ებრაელების შესწავლამ მთავარი როლი შეასრულა ეთნომუსიკოლოგიაში. ინდური მუსიკის ახალი ჟანრების ჩამოყალიბებას კარიბებზე სპეციალური კვლევა მიუძღვნა მანუელმა (Manuel, 2000), ხოლო ჰინდუს ტრადიციების შენარჩუნებას ტრინიდადში – მიერსმა (Myers, 1998). ვიეტნამელი ლტოლვილების მუსიკალური კულტურა ჯერ ფილიპინებზე, შემდეგ კი შეერთებულ შტატებში საგულდაგულოდ აღნუსხა რეიესმა. ისრაელსა და შეერთებულ შტატებში დასახლებული, ცენტრალური და დასავლეთ ევროპიდან გაქცეული ქალაქელი ებრაელი ლტოლვილების მუსიკალური კულტურა შეისწავლა ბოლმანმა (Bohlmann, 1989) და განხილულია *Driven into Paradise* [14]-ის (Brinkmann & Wolff, 1999) რამდენიმე გამოკვლევაში. კლეზმერის მუსიკის[15] გავრცელება აღმოსავლეთ ევროპაში და შემდეგ ჩრდილო ამერიკის ახალ ცენტრში ნაჩვენებია სლობინის ნაშრომში *Fiddler on the Move*[16] (Slobin, 2000). ამ საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურა საკმაოდ დიდია და მისი აქ ჩამოთვლა გაჭირდება.

ყოველივე ამაში მხოლოდ იმიგრაციის მიზეზები და პროცესი კი არ უნდა იყოს გათვალისწინებული, არამედ იმიგრანტის ზოგჯერ შეცვლილი დამოკიდებულება სამშობლოსა და მასპინძლის მიმართ. ასე, მაგალითად, ლტოლვილი შეიძლება იყოს ადამიანი, რომელიც ბეწვზე გადაურჩა სიკვდილს, ახალ ქვეყანაში თავისი მასპინძლების კეთილ ნებაზეა დამოკიდებული და მომავლის იმედი არ აქვს. საბოლოოდ, ასეთი ლტოლვილები შეიძლება იქცნენ განდევნილებად, რომლებსაც მე განვსაზღვრავ, რო-

---

[14] „დევნილი სამოთხეში“ – გამოცემის სათაური აღებულია არნოლდ შონბერგის სიტყვიდან, რომელიც მან გერმანიიდან ამერიკაში ემიგრაციის შემდეგ წარმოთქვა ლოს-ანჟელესში, ამერიკელი ხალხის მიმართ მადლიერების ნიშნად – „მე ვიყავი დევნილი სამოთხეში“ (რედ.).

[15] ებრაული ინსტრუმენტი (რედ.).

[16] *მევიოლინე მოძრაობაში* (რედ.).

გორც ადამიანებს, რომლებიც თვლიან, რომ დროებით ცხოვრობენ საზღვარგარეთ და სამშობლოში დაბრუნებას ელიან. ან შეიძლება, მათ, საბოლოოდ, დარჩენა გადაწყვიტონ და ასეთნაირად, იქცნენ იმიგრანტებად ტექნიკური აზრით. ამ კონფიგურაციის უამრავი ვარიაცია არსებობს და ჯგუფისა და ინდივიდის მუსიკალურმა კულტურამ შეიძლება მნიშვნელოვანი ზემოქმედება განიცადოს. ასე, მაგალითად, ინდოელები და ირანელები ჩრდილო ამერიკაში, რომლებიც ნამდვილი იმიგრანტები არიან, მაგრამ სამშობლოში სტუმრობის სურვილი აქვთ, როგორც ჩანს, უფრო მეტად არიან დაინტერესებული თავისი სამშობლოს მუსიკალური ტრადიციებით, ვიდრე ქვეყნის დატოვებამდე, თუმცა ისინი, ჩვეულებრივ, ცდილობენ არ ისაუბრონ ამის შესახებ, არ აქციონ ის თავისი ეთნიკურობის სიმბოლოდ გარესამყაროსათვის. ევროპელმა ებრაელმა მუსიკოსებმა, რომლებიც ნაცისტებს გაექცნენ, როგორც წესი, თავისი მუსიკალური კულტურაც გაიყოლეს და შეეცადნენ ის თავის ახალ სამშობლოში გაევრცელებინათ – ჩრდილო ამერიკაში, ბრიტანეთში, სამხრეთ აფრიკაში. ბერძნული წარმოშობის ამერიკელებმა თავისი ხალხური მუსიკა სხვა ეთნიკური ჯგუფების წევრებთან დაკავშირების საშუალებად გამოიყენეს, რისთვისაც ინგლისური, იტალიური ან პოლონური ქორწილების მუსიკალურ გაფორმებას უზრუნველყოფდნენ. 1990 წლის შემდგომ პერიოდში მთელმა რიგმა პუბლიკაციებმა ნათელი მოჰფინა იმას, თუ როგორ მოქმედებს მუსიკა დიასპორულ საზოგადოებებში. ზოგიერთი მათგანი (მაგალითად, Hemetek, 1996; Jurkova & Bidgood, 2009) საკითხს უმცირესობათა კვლევის თვალსაზრისით მიუდგა; ამ კვლევების წინამორბედი მკვიდრი ამერიკული მუსიკის და ჩრდილოეთ ამერიკაში იმიგრანტული თემების მუსიკის ადრეული გამოკვლევებია. სხვები უფრო ახალ მოვლენებს განიხილავენ – მე-20 საუკუნის დასასრულის დიასპორებსა და იძულებით გადასახლებებს (Reyes, 1998; McDonald, 2013; Turino & Li, 2004; *Asian Music*-ის 2009 წლის საგანგებო გამოშვება "Music and the Asian Diaspora", ტ. 40, №1].

მსოფლიო მუსიკის რუკის შედგენის გზების ძიებისას, ეთნომუსიკოლოგებმა გააცნობიერეს, რომ მუსიკალური თანხლებები და დიასპორების შედეგები მსოფლიო მუსიკალური ატლასის მნიშვნელოვანი კომპონენტებია. მთლიანობაში, მართალია, ვაცნობიერებთ, რომ ნებისმიერი მუსიკა შეიძლება მსოფლიოს თითქმის ყველა წერტილში აღმოვაჩინოთ, თუმცა, ჩვენი პირველი შეკითხვა ეთნომუსიკოლოგიაში შეიძლება ისევ, ჩვეულებრივ, იყოს „სად"?

24

ცხენის სიმღერა ვის გაუგია!
ტაქსონომიები და საზღვრები

დიდი ბილ ბრუნზი[1] **და მუსიკის კლასიფიკაცია**

საზღვრები: ამ ნარკვევებში საზღვრებს უკვე არაერთხელ შევხვდით, კონკრეტულად კი მაშინ, როცა მუსიკის სამყარო განვსაზღვრეთ, როგორც მრავალი მუსიკის ჯგუფი, როცა განვიხილეთ მუსიკალური ცვლილება და მუსიკალური გეოგრაფია. ამ თავში მინდა შევეხო ზოგიერთ მეთოდს, რომლებითაც საზოგადოებები (და მათი მკვლევარი ეთნომუსიკოლოგები) ჰყოფენ თავიანთ საკუთარ მუსიკას კლასად, კატეგორიად და ტიპად. როგორც ჩანს, თავს ვერასოდეს დავაღწევთ შეკითხვას: ყველა მუსიკა „ერთია“ თუ არსებობს მრავალი მუსიკა? „ყველა მუსიკა ხალხური მუსიკაა, ცხენის სიმღერა ვის გაუგია“ – ეს არის ყველაზე იშვიათად გავრცელებული ვერსია ერთ-ერთი გამონათქვამისა, რომელსაც სხვადასხვა ამერიკელ მუსიკოსს მიაწერდნენ. ყველაზე მეტად ის დიდ ბილ ბრუნზის და ლუი არმსტრონგს უხდებოდა (ჩემი მეგობარი ზოომუსიკოლოგების ნებართვით). „მხოლოდ ორი სახის მუსიკა არსებობს, კარგი მუსიკა და ცუდი მუსიკა“. ეს, ცხადია, არაერთი მუსიკოსისაგან მოგვისმენია, თუმცა ის კურტ ვაილს ეკუთვნის; მე მოვისმინე, როგორ გაიმეორა იგივე რეი ჩარლზმა ტელევიზიით. ორივე ციტატა თითქოს გვსაყვედურობს: „ხმამაღალ ღრიალს რაც შეეხება, თავს ნუ შეიწუხებთ იმით, თუ რომელ კატეგორიას მიეკუთვნება მუსიკალური ნაწარმოები“. თუმცა, რეალურად, ადამიანების უმრავლესობა, ისევე, როგორც საზოგადოებების უმეტესობა, მუსიკას, თავისი საკუთარი ერის მუსიკასაც კი, განიხილავს, როგორც „მრავალ მუსიკას“ და საზღვრები მათ შორის საკმაოდ მნიშვნელოვანია. მართლაც, ფილიპ ბოლმანის სტატიაში (Bolhmann, 2011a) საზღვრების იდეა უფრო ფართოდაა დანახული. ისინი წარმოდგენილია, როგორც ხაზები, რომლებიც უნდა გადაიკვეთოს ან ხაზები, რომელთა გადაკვეთა შეუძლებელია, ხოლო ერთეულებს (როგორიცაა მუსიკალური სტილები) შორის არსებული ზონები ფიზიკურ არეებადაა განხილული. ბოლმანი გვახსენებს, რომ საკუთრივ საზღვრების, როგორც ადგილის, დროის, კონცეფციისა და ყველა სახის ზონის კვლევამ შეიძლება ძალიან მნიშვნელოვან მიგნებებამდე მიგვიყვანოს მუსიკალური კულტურის შესახებ.

ის, რომ ყველა მუსიკა იმსახურებს შესწავლას და ყველა მუსიკა ყოველ საზოგადოებაში უნდა იყოს გამოკვლეული, ეთნომუსიკოლოგიის კრედოს ნაწილია. ყველა მუსიკა, რომელსაც რომელიმე თემი იღებს, როგორც საკუთარს, ამ ფაქტის ძალით, ყველაზე ნაკლებად კვალიფიცირდება. და მაინც, ეთნომუსიკოლოგები თავიდანვე

[1] Big Bill Broonzy – მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ამერიკელი ბლუზის მომღერალი, სიმღერების კომპოზიტორი და გიტარისტი (რედ.)

დაინტერესდნენ მუსიკის სტრატიფიკაციით საზოგადოებაში, თავს ახვევდნენ მას ისეთ მოდელებს, როგორიცაა ხალხური და კლასიკური მუსიკის დიქოტომია ან ხალხური – პოპულარული – კლასიკური მუსიკის ერთიანობა, ანდა საუბრობდნენ პრეზენტაციული და მონაწილეობითი მუსიკის შესახებ (Turino, 2000). მათ, ასევე, იცოდნენ ის ფაქტი, რომ ქვეჯგუფებმა საზოგადოებაში შეიძლება თავი გააიგივონ კონკრეტულ რეპერტუარებთან და მუსიკის სტილებთან, რომელთაგან თითოეულს ეს ეთნოსი განიხილავს, როგორც, გარკვეული თვალსაზრისით, საუკეთესოს.

ხალხური მუსიკა ის კატეგორიაა, რომელმაც განსაკუთრებული როლი შეასრულა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში. ვფიქრობ, რომ ეს ამ მეცნიერების წარმოშობის პერიოდში „ხალხური მუსიკის“ ცნების მნიშვნელობასთანაა დაკავშირებულია ევროპისა და ორივე ამერიკის მუსიკალურ და ინტელექტუალურ ცხოვრებაში. ტერმინს „ხალხური სიმღერა“ დასავლურ საზოგადოებაში ძლიერი ემოციური კონოტაციები ახლავს. ბოლო ორმოცდაათი წლის განმავლობაში ამერიკულ კულტურაში ის სხვადასხვაგვარად წარმოადგენს კლასს, პოლიტიკურ ორიენტაციას, ეთნიკურობას, ტრადიციას, სიწმინდეს, სოციალურ მიმართებას, გარემოს დაცვის აუცილებლობის გაცნობიერებასა და საპირისპირო შეხედულებებს განათლების შესახებ, რაც დეტალურად აქვს განხილული ფილიპ ბოლმანს (Bolhman, 1988, 2002) და, მოგვიანებით, მარკ სლობინს (Slobin, 2011). ის გამოხატავს მემკვიდრეობითობას, კულტურულ მთლიანობას, უკეთესი მომავალი დროის სიმბოლოს, წარსული ოქროს ხანის გახსენებას, ჩაკეტილი ჯგუფების ხელუხლებლად შენარჩუნების გზას, სხვადასხვა ჯგუფის წარმომადგენლების ურთიერთობის შესაძლებლობას. ხალხური მუსიკით ეთნომუსიკოლოგის დაინტერესებას უამრავი მიზეზი აქვს, თუმცა თანასწორობის მოტივაცია ერთ-ერთი უმთავრესია. საქმე ისაა, რომ მას შემდეგ, რაც ევროპასა და ჩრდილო ამერიკაში ხალხური მუსიკა გამოიკვლიეს და სათანადოდ შეაფასეს, მათ (და მეც) ყურადღება მიაქციეს მუსიკის ფორმებს სხვა საზოგადოებებში და შეეცადნენ, დაედგინათ ის ფენა თუ სტილი, რომლისთვისაც შეიძლებოდა „ხალხური მუსიკა“ ეწოდებინათ – მაგრამ თუ იზიარებ აზრს, რომ ყოველ კულტურას „თავისი ხალხური მუსიკა“ აქვს, ნახავთ, რომ მთელი ეს მუსიკა და კულტურა, რომელშიც ის არსებობს, ყოველ ეროვნებას სავსებით განსხვავებულად წარმოუდგენია. დასავლური ხალხური მუსიკისათვის ზეპირი გადაცემა, ეროვნული ერთიანობა და არაპროფესიონალების მიერ შესრულება მნიშვნელოვანი ასოციაციებია. ამის საპირისპიროდ, ირანში ხალხურ მუსიკას განმარტავენ, როგორც *musiqi-ye mahalli*, რაც „რეგიონულ მუსიკას“ ნიშნავს და დიდწილად წარმოადგენს ისეთი პროფესიონალების მიერ შესრულებულ მუსიკას, როგორებიც არიან ტრადიციული რელიგიური ამბების მთხრობელი მომღერლები ან ეროვნული ეპოსის დეკლამატორები. რაც შეეხება ხალხურ მუსიკას, აქ მნიშვნელოვანია რეგიონებს შორის არსებული განსხვავებები, მაშინ, როცა კლასიკური მუსიკა (განმარტებული, როგორც „ტრადიციული“ მუსიკა) აერთიანებს ერს. ნათელია, რომ თუკი ირანელებს სურთ, რომ გათანამედროვდნენ და მუსიკის დასავლური დაყოფა გაიზიარონ, ისინი ამას მხოლოდ მაშინ შეძლებენ, თუკი თავისი ტრადიციული ტაქსონომიის კლასებსა და მახასიათებლებს შეელევიან.

თავიდანვე, დახლოებით, 1800 წლამდე, სხვადასხვა კულტურისათვის ამ ტერმინს და ამ კონცეფციას განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც ეს უკვე უჩვენა (გერმანული კულტურისთვის) ჯულიან პულიკოვსკიმ (Pulikowski, 1933), რომელმაც ამ ტერმინის მასშტაბურ გამოკვლევაში აჩვენა, თუ როგორ განიხილავდნენ ამ ცნებას მემარცხენე და მემარჯვენე პოლიტიკოსები, სოციალური რეფორმატორები, ნაციონალისტები, პედაგოგები, ანტიკვარები, თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსი მუსიკოსები უკვე მე-19 საუკუნეში. უპირატესად, ზეპირი ტრადიციისა და ერთგვაროვან ეთნიკურ ჯგუფებთან სავარაუდო კავშირის წყალობით, ეს ცნება ეთნომუსიკოლოგიის განსაკუთრებული ზრუნვის საგნად იქცა. მრავალგვარი განახლება მოხდა სხვადასხვა მუსიკაში, რომლებსაც განსხვავებული ურთიერთობა ჰქონდათ უფრო ძველ, სოფლის ზე-

პირ ტრადიციებთან, საიდანაც, როგორც ამტკიცებდნენ, ისინი წარმოიშვა. საკმარისი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ 1840-იანების „განახლებული“ მუსიკა ჩეხეთში, ხალხური სიმღერის „განახლება“ ეერთებულ შტატებში ისეთი ადამიანების მიერ, როგორებიც იყვნენ ვუდი გათრი და პიტ სიგერი და 1980-იანების უნგრეთში ქუჩის მუსიკოსების მუსიკა, ამჟღავნებს ძალიან განსხვავებულ ურთიერთობებს თავიანთი უფრო ტრადიციული წინამორბედების მიმართ. ფინური ხალხური მუსიკა, როგორც ეს რამნარინემ აღწერა, ფინური საზოგადოებისათვის არსებობს განსხვავებულ – „ძველ“ და „ახალ“ კატეგორიებში, ეს უკანასკნელნი, მოგვიანებით, ასევე, გახდნენ პოპულარული მუსიკის კატეგორიის ნაწილიც (Ramnarine, 2003: 3–23).

რა ადგილს იკავებს ხალხური მუსიკა სხვადასხვა მუსიკას შორის? ეს ის შეკითხვაა, რომელსაც მუსიკალური ტაქსონომიების უფრო ზოგად საკითხთან მივყავართ. მაგრამ როგორ აგროვებენ დასკვნების გამოსატანად საჭირო მონაცემებს? საოცარია, მაგრამ ამ თემასთან დაკავშირებული ლიტერატურა მწირია. კლასიკურ მუსიკასთან დაკავშირებული ტაქსონომიის საკითხები განიხილეს ისეთმა სოციოლოგებმა, როგორებიცაა ჯონ მიულერი (Mueller, 1951) და პოლ ფარნსუორთი (Farnsworth, 1958), თუმცა მაინცა და მაინც ვერ განავითარეს. ცოტაა ისეთი ნაშრომები, რომლებშიც პანორამულადაა განხილული, ვთქვათ, ჩრდილო ამერიკული ან ევროპული მუსიკა, გამონაკლისს, როგორც არაერთ სხვა შემთხვევაშიც, წარმოადგენს ჩარლზ სიგერი (Seeger, 1977: 146–54), რომელმაც შემოქმედებითი პრაქტიკების სამყარო გლობალურ სქემაზე განალაგა. 1960-იანებში უამრავ ადამიანს ვკითხე (სავსებით თავისუფალი კვლევის ფარგლებში) „რა სახის მუსიკა არსებობს?“ და ათასნაირი პასუხი მივიღე, რომელთა ძირითად ნაწილში ფოლკლორული, კლასიკური, პოპულარული და ჯაზური მუსიკა იყო დასახელებული.

თუმცა თუ მუსიკალურ ცხოვრებას კითხვარის მიღმა განვიხილავთ, აღმოჩნდება, რომ მე-20 საუკუნის ბოლოს და 21-ე საუკუნის დასაწყისში თანამედროვე ამერიკული ქალაქური საზოგადოება მუსიკის დადგენისა და კლასიფიკაციისკენ რამდენიმე გზით მიდიოდა; თუმცა უმნიშვნელო უმცირესობის გარდა, რომლებიც დაჟინებით მხოლოდ იმას იმეორებენ, რომ ცხენის სიმღერა არ გაუგიათ, ადამიანები მართლაც თვლიან, რომ მუსიკა შედგება იერარქიულად მოწყობილი რამდენიმე სტილისა თუ რეპერტუარისგან. ტაქსონომიის კრიტერიუმები იცვლება კლასიფიკატორის კლასის, განათლების ან ეთნიკური კუთვნილების შესაბამისად. მუსიკალური სტრატიფიკაციის ორი ყველაზე ფართოდ გავრცელებული კრიტერიუმია სოციალური კლასები (რომელთაგან თითოეული, ძირითადად, მუსიკის ერთ სახესთანაა გაიგივებული) და წარმომავლობა (რეპერტუარის ან ცალკეული ნაწარმოებისა). საგანმანათლებლო დაწესებულებისათვის, როგორც ამას საბიბლიოთეკო კატალოგების ტერმინოლოგია გვიხსნის, „კლასიკური“ მუსიკა მთელი საზოგადოების ჭეშმარიტი და ცენტრალური მუსიკაა და მას, უბრალოდ, აღნიშნავენ სიტყვით „მუსიკა“, მაშინ როცა მუსიკის სხვა ტიპებს დამახასიათებელ ზედსართავებს ანიჭებენ. რამდენიმე ათწლეულის წინ მთელი არადასავლური მუსიკა (ან უფრო ზუსტად, დასავლელი კლასიფიკატორისათვის მთელი მუსიკა, რომელიც მისი საკუთარი კულტურის საზღვრებს გარეთ არსებობს) კლასიფიცირდება როგორც „პრიმიტიული“. ხალხური მუსიკა უნდა ყოფილიყო შორეული სოფლის მოსახლეობის მუსიკა, რომელსაც თაობიდან თაობას ზეპირად გადასცემენ არაპროფესიონალები და ქმნიან ვარიანტებს, რომელთაც უნდა უზრუნველყონ მათი შემდგომი არსებობა, „პოპულარული“ მუსიკა კი, რომელიც ძნელი განსასხვავებელია ხალხური ან კლასიკური მუსიკისაგან, უფრო დაბალი სოციალური სტატუსისა და განათლების მქონე კლასების მუსიკა უნდა ყოფილიყო. ამრიგად, ამ ტაქსონომიით, სოციალური და მუსიკალური თვალსაზრისით, ადამიანთა ოთხი ჯგუფი დადგინდა: ქალაქური ელიტა, ქალაქური მასა, სოფლის მოსახლეობა და მთლიანად კულტურის მიღმა მყოფი ადამიანები.

მეორე კრიტერიუმი, წარმომავლობა, გვეუბნება, რომ ის, რასაც ერთ დროს

„პრიმიტიულ“, მოგვიანებით „ტომობრივ“ და უფრო ახლო წარსულში კი „ადგილობრივ“ მუსიკას ვუწოდებდით, მოდის „საიდანღაც“, მრავალი ადამიანის აზრით, ძალიან შორეული ეპოქიდან; ხალხური მუსიკა დაკავშირებულია ანონიმურ მასასთან, კლასიკური მუსიკა – კონკრეტულ კომპოზიტორებთან, ხოლო პოპულარული მუსიკა, ძირითადად, შემსრულებლებთან (უფრო მეტად, ვიდრე აღიარებულ კომპოზიტორებთან). გარდა ამისა, ადამიანები მუსიკას მისი შექმნის დროის მიხედვით განასხვავებენ. ეს რამდენიმე მაგალითია იმისა, თუ როგორ ჰყოფენ მუსიკას ჩრდილო ამერიკელები. ეს თემა, ძირითადად, იმიტომ წამოვწიე, რომ შესაბამისად და საინტერესოდ მიმაჩნია. თუმცა ნათელია, რომ იმით, თუ სად მიუჩენ ადგილს რაიმე კონკრეტულ სიმღერას, შენ აკეთებ მნიშვნელოვან განაცხადს საზოგადოებისა და ხელოვნების, საკუთარი თავისა და „სხვების“ თქვენეული ხედვის შესახებ. მართლაც, მუსიკის ტიპს, რომელსაც თქვენს საკუთარ მუსიკად მიიჩნევთ, შეუძლია მიგიჩინოთ ადგილი სოციალური კიბის შესაფერის საფეხურზე. თითქმის ისე, როგორც მეტყველებას (როგორც ჰენრი ჰიგინსმა[2] თქვა: „ინგლისელის საუბრის მანერა მის ზუსტ კლასიფიცირებას ახდენს; იწყებს თუ არა საუბარს, ის სხვა ინგლისელში ამრეზის გრძნობას იწვევს“).

ყველაფერი, რაც თქვენ ხართ

ნება მიბოძეთ, ცოტათი უკეთ გაგაცნოთ, როგორ ახდნენ ერები საკუთარი მუსიკის კლასიფიცირებას. მრავლისმომცემი აღმოჩნდა ჩემს საკუთარ საზოგადოებაში, მშობლიურ ქალაქში ჩატარებული გამოკითხვა და იმ მეთოდების გარკვევა, თუ როგორ ახდენენ მუსიკის კლასიფიცირებას საგანმანათლებლო დაწესებულებები და აუდიოჩანაწერებით მოვაჭრე მაღაზიები, როგორ აჯგუფებენ ყველაფერს, რაც მუსიკაა. უკვე აღვნიშნე, რომ შუა დასავლეთის საუნივერსიტეტო მუსიკის სკოლები ნაყოფიერი ადგილები იყო და ახლა შევაჯამებ. ამ სკოლების ოფიციალურ პროგრამებში მოცემულია ყველაფერი, რაც არის მუსიკა: (1) ცენტრალური მუსიკა – დასავლური კლასიკა, ძირითადად, 1650 და 1950 წლებს შორის პერიოდში შექმნილი მუსიკა, რომელიც, თუნდაც რაღაც ზომით, ყველამ უნდა ისწავლოს და მუსიკა, რომელიც ყველაზე მეტად დაცულია ისეთი მოთხოვნებისაგან, როგორიცაა ბიუჯეტის შემცირება; (2) კლასიკური მუსიკის მეორე რიგის ფენა, ძირითადად, „ადრეული“ და „ახალი“ მუსიკა, რომელსაც ისეთსავე პატივს სცემენ, როგორც პირველს, მაგრამ ნაკლებად მნიშვნელოვანია სასწავლო საშესრულებლო მოთხოვნებში, რადგან ეს, ამავე დროს, ის მუსიკაა, რომელიც არასტანდარტულ ინსტრუმენტებს იყენებს; (3) ჯაზი ღირებულებათა შკალაზე ოდნავ დაბლაა განთავსებული თავისი იმპროვიზაციული ბუნებისა და საკონცერტო წრის გარეთ შესრულების ტიპური ადგილების გამო, და, უეჭველია, სხვა სოციალური ფაქტორების გამოც, რომლებიც, ასევე, განაპირობებენ ამ დაქვემდებარებულ სტატუსს; (4) მარშირებისა და საკონცერტო საორკესტრო მუსიკა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება უნივერსიტეტის სპორტულ პროგრამას; (5) არადასავლური და ხალხური მუსიკა, რომლის შესრულებით მუსიკოსი შემსრულებლად ვერ ყალიბდება; ამ მუსიკას ასრულებენ ანსამბლები, რომლებსაც შეზღუდული რესურსები აქვთ და რომლებსაც პირველებს დაითხოვენ ფინანსური სახსრების შემცირების შემთხვევაში; (6) პოპულარული მუსიკა, როგორიცაა როკი, ბლუზი, როკ-ენ-როლი, ლათინურ-ამერიკული ჟანრები და ა.შ. – ისინი გვხვდება, მხოლოდ როგორც ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ობიექტები, მახვილი კი სოციო-პოლიტიკურ საკითხებზე კეთდება; (7) სოფლის და დასავლური მუსიკა, რომელსაც განიხილავენ, როგორც (6)-ს, თუმცა, ზოგიერთისთვის ის მთლიანად მიუღებელია. არსებობს მრავალი სხვა მუსიკაც, რომელიც ამ ჩამონათვალში არ ჩავრთე, რადგან სკოლის ცხოვრებაში ისინი არ გვხვდება, როგორც

[2] ბერნარდ შოუს ნაწარმოები „პიგმალიონის“ და ფილმ-მუზიკლის „ჩემი მშვენიერი ლედის“ ერთ-ერთი მთავარი გმირი (რედ.).

კატეგორია; ასეთია მაგალითად, სამეჯლისო ცეკვების მუსიკა და ჩვეულებრივი პროტესტანტული ჰიმნები. ეს მრავალი მუსიკა, სხვათა შორის, ერთი მეორისგან განსხვავდება იმ კოსტიუმებითაც, რომლებიც, ჩვეულებრივ, აცვიათ წარმოდგენების დროს შემსრულებლებსაც და აუდიტორიასაც – თუმცა ეს ნაკლებად ეხება 1990 წლის შემდგომ პერიოდს, როცა მზარდმა არაფორმალურობამ ხელი შეუწყო ერთგვაროვნების ჩამოყალიბებას.

აუდიოჩანაწერებით მოვაჭრე მაღაზიებმა ყურადღებით უნდა დაახარისხონ თავისი საქონელი, რათა მყიდველებმა შეძლონ იმის პოვნა, რაც სურთ და ანგარიში უნდა გაუწიონ მომხმარებელთა წეს-ჩვეულებებს და ხმის ჩამწერი კომპანიების მარკეტინგულ მიდგომებს. ასე, მაგალითად, 2000 წელს ერთ-ერთი საუნივერსიტეტო ქალაქის მაღაზიაში აღმოვაჩინე, რომ ისეთი კატეგორიები, როგორიცაა „კლასიკური“ და „ოპერა“, ერთმანეთისაგან გამიჯნული იყო – თითქოს ოპერის მოყვარულები რაღაც დამოუკიდებელ სახეობას მიეკუთვნებიან. აქვეა ჯაზიც; პოპულარული მუსიკის სფეროს რამდენიმე ქვეჯგუფიც (როკი, R&B[3], სოული, რეპი); ხალხური მუსიკა პოპულარული მუსიკის ქვეჯგუფადაა წარმოდგენილი, რადგან ის, ძირითადად, წარმოდგენილია ისეთი არანჟირებებით, რომლებიც თანდათანობით პოპულარულ სტილში გადადიან. „ხალხური“ მხოლოდ ამერიკულ მასალას მოიცავს, თუმცა „ახალი დროის“ მუსიკასთან ინტეგრირებული „მკვიდრი ამერიკული“, განცალკევებულია. გამოყოფილია კატეგორია „საერთაშორისო“, რომელშიც გაერთიანებულია აზიისა და აფრიკის ტრადიციული მუსიკა, ისევე, როგორც ევროპული კულტურების ხალხური მუსიკა. თუმცა ლათინური ამერიკა ცალკე კატეგორიადაა წარმოდგენილი (Calhamer, 1993).

ეს მოდელი, მაგრამ არა მისი ყველა თავისებურებით, ამ ქალაქის სხვა მაღაზიებშიც აღმოვაჩინე და მათ მხოლოდ განსჯის მასალად გთავაზობთ. წლების წინ, დაახლოებით 1970 წელს, თეირანში, მუსიკალური აზროვნების კატეგორიების დადგენისას, ძალიან დამეხმარა მუსიკალური მაღაზიები. ერთ-ერთი მაღაზია – Safte-Beethoven (ბეთჰოვენის ჩანაწერები) – კლასიკური დასავლური და სპარსული მუსიკის მხოლოდ თორმეტ-ინჩიანი ხანგრძლივი ჟღერადობის ფირფიტებით ვაჭრობდა. დასავლური მუსიკა დალაგებული იყო კომპოზიტორების მიხედვით, ხოლო სპარსული – ინსტრუმენტისა და სერიების მიხედვით, თუმცა რეალურად სულ რამდენიმე ხანგრძლივი ჟღერადობის ფირფიტა იყო ხელმისაწვდომი და, შესაბამისად, ტაქსონომიაც არ დამდგარა დღის წესრიგში. რამდენიმე შენობის იქით იყო Musik-e Houshang (ჰაუშანგის მუსიკალური მაღაზია), სადაც მხოლოდ შვიდ-ინჩიანი 45 ბ/წ ფირფიტები იყიდებოდა. მაშინ როცა ხანგრძლივი ჟღერადობის ფირფიტები, ირანული სტანდარტების თანახმად, ძვირი ღირდა – მათი ფასი იგივე იყო, რაც ამერიკაში – ექვსი თუ შვიდი დოლარის ეკვივალენტი, 45-იანები კი ძალიან იაფი, დაახლოებით ოცდათხუთმეტი ცენტი ღირდა. მათ ირანში მრავალი, ძირითადად, მცირე კომპანია და სტუდია აწარმოებდა და ხარისხით სერიოზულად განსხვავდებოდნენ. აქ კატეგორიებად დაყოფის საფუძველი იყო ენა – ერთი დიდი სექცია, დალაგებული მომღერლების მიხედვით, ორი ქვეგანყოფილებით: ერთი – კლასიკური მუსიკისთვის (თუმცა 45 ბ/წ ფორმატის ფირფიტები შესატყვისი არანჟირებით და ფორმით და პოპულარული მუსიკის მოყვარულებისთვის უფრო ადვილად მისაღები) და მეორე – ხალხური მუსიკისათვის (*musiqi-ye mahalli* – რეგიონული მუსიკა) და რეგიონების, ანუ ამ ერის პროვინციების მიხედვით. იყო, ასევე, თურქული, არაბული, ქურთული და სომხური მუსიკის სექციები. დაბოლოს, იყო ყურანისა და ლოცვების აუდიოჩანაწერების სექცია. კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, ჩემი აზრით, ეს დაჯგუფება, ნაწილობრივ, შეესაბამება იმ შეხედულებებს, რომლებიც თეირანელების უმრავლესობას საკუთარი მუსიკის მიმართ ჰქონდათ. ჩვენ სავსებით დარწმუნებული ვართ, რომ ყველა კულტურას აქვს მუსიკის ტაქსონომიები, მაგრამ როგორ უნდა მი-

[3] Rhythm and Blues – პოპულარული აფრო-ამერიკული მუსიკის ჟანრი, შეიქმნა 1940-იან წლებში (რედ.).

ვუდგეთ მათ ისე, რომ შევძლოთ მთელ კულტურასთან მათი მიმართების არსებობის დასაბუთება, ჯერ კიდევ გაურკვეველია.

მუსიკალური ტაქსონომიის განხილვისას, ეთნომუსიკოლოგიამ, როგორც ჩანს, რამდენიმე ბუნდოვანი და ურთიერთგადამფარავი პერიოდი გაიარა. ერთ დროს არსებული ტენდენციის თანახმად, არსებობდა მხოლოდ ორი კლასი: ერთში დასავლური მუსიკა იყო მოქცეული, ხოლო ყველაფერი დანარჩენი მეორეში იყო გაერთიანებული (Adler, 1885: 14). მალე, იმ ფაქტის გაცნობიერებამ, რომ აზიურ კულტურებში ევროპულისგან განსხვავებული მუსიკის სტრატიფიკაცია არსებობდა, მიგვიყვანა სამწევრიან მოდელთან – „პრიმიტიული, კლასიკური და ხალხური“ მუსიკა. ითვლებოდა, რომ იმ კულტურებში, სადაც არსებობდა კლასიკური მუსიკა (ანუ მუსიკა, რომელსაც ასრულებდნენ დაოსტატებული პროფესიონალები, რომელთაც ფორმალურად და თეორიულად გაიაზრეს მუსიკა, რასაც ჩვენ მუსიკის თეორიას ვუწოდებთ) საზოგადოების სხვა ფენებში ან განსხვავებულ ტრადიციაში ხალხური მუსიკაც არსებობდა. კულტურები, რომლებშიც ასეთი კლასიკური მუსიკა არ გვხვდებოდა, „პრიმიტიულად“ მიიჩნეოდა და, შესაბამისად, მათი მუსიკაც „პრიმიტიული“ იყო. მესამე საფეხური იგულისხმება ჰუდის დებულებაში (Hood, 1963, 316) იმის შესახებ, რომ კლასიკური, ხალხური, პოპულარული და პრიმიტიული მუსიკა არის ნორმა. თუმცა პოპულარული მუსიკის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ფორმალური აღიარება გვიანდებოდა (იხ. მაგალითად, Vega, 1966, რომელმაც შექმნა ტერმინი „მესომუსიკა“[4], როგორც ნაკლებად პროვოკაციული).

საბოლოოდ, ისიც გავაცნობიერეთ, რომ ყოველ კულტურას მუსიკის კლასიფიცირების საკუთარი მეთოდი აქვს, აქვს ტაქსონომია, რომელშიც შეიძლება შედიოდეს რამდენიმე ან არც ერთი დაჯგუფება, რომელიც შეიძლება გვიჩვენებდეს იერარქიულ განლაგებას და შეიძლება არა. თუმცა ჩემი ვარაუდით, ყოველი კულტურა ცდილობს თავის მუსიკალურ სისტემაში რაღაც სახის იერარქია შეიტანოს, წარმოადგინოს უწყვეტობა რაღაც სახის ელიტურიდან პოპულარულამდე, რაც საზოგადოებაში ძალაუფლების განაწილებასთან არის დაკავშირებული. ის, თუ ზუსტად სად უნდა გავავლოთ ხაზები, ყოველ კულტურაში კამათის საგანია, ხოლო ჩვენს ზოგად ლიტერატურაში ეს გარკვეულ ანალიტიკურ მიზნებს უკავშირდება (Bose, 1967; Elbourne, 1976; Karpeles, 1968; Wiora, 1957).

მუსიკოსთა იერარქიები

ჯონ ბლექინგი (1973), ჩემი აზრით, სამართლიანად ამტკიცებდა, რომ ყველა ადამიანი და, მით უმეტეს, ყველა საზოგადოება, არსებითად და მეტ-ნაკლებად, მუსიკალურია, ხოლო განსხვავებები მუსიკალურ ნიჭსა და წარმატებებში იმის შედეგია, რომ საზოგადოებები ხასიათდება სოციალური კლასების შექმნის ტენდენციით. მაგრამ საზოგადოებების უმრავლესობა ნამდვილად გამოარჩევს, აფასებს და აჯგუფებს მუსიკოსებს მათი უნარის, ღირსების, მუსიკალური ან სოციალური როლისა და სხვა კრიტერიუმების მიხედვით და პოულობს გზებს სტატუსში განსხვავებების საჩვენებლად. მერიამმა (Merriam, 1964: 129-30) აღწერა მუსიკოსების ხუთი კლასი *ბასონჯის*[5] ტომში. უმაღლესი რანგის მრავალმხრივი ინდივიდი ნამდვილი პროფესიონალია, რომელიც მხოლოდ ამ საქმითაა დაკავებული. სხვებს, ასევე, აქვთ მუსიკოსის სტატუსი – ეს დაბალი სტატუსია, რადგან ისინი არასასურველი, მაგრამ აუცილებელი არიან, თუმცა მათი ანაზღაურება ძალიან დაბალია. საზოგადოება განსაზღვრავს მათ ადგილს და ანაზღაურება, დაახლოებით, ამ ადგილის შესაბამისია. მათი კლასიფიცირების სა-

[4] Meso ნიშნავს შუალედურს. ვეგამ Mesomusic უწოდა მასობრივ მუსიკას: *Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses – მესომუსიკა: ესე მასების მუსიკის შესახებ* (რედ.).

[5] ცენტრალური აფრიკის ბანტუს ენაზე მოლაპარაკე ერთ-ერთი ხალხი, ზაირეს (კონგო) ეთნიკური ჯგუფი, ასევე, უწოდებენ სონჯის (რედ.).

ფუძველი, როგორც ჩანს, დასარტყამი ინსტრუმენტების მნიშვნელობა, მათი სტატუსი და მუსიკალური როლია *ბასონჯის* კულტურაში. უფრო მაღალი რანგის მუსიკოსები დასარტყამ საკრავებზე უკრავენ; უფრო დაბალ რანგს ვოკალისტები მიეკუთვნებიან. ვერ ვიტყოდი., რომ ეს რანჟირება შეიძლება მუსიკის შინაგანი სირთულის შესატყვისად მივიჩნოთ; ასეთი შთაბეჭდილება არ შემქმნია.

ჰუდმა (Hood, 1971: 244–45) აღწერა მუსიკოსების შედარებითი ანაზღაურება და, მაშასადამე, სტატუსიც ჰავაიურ გამელანებში. როგორც ჩანს, მაღალ სტატუსს ორი სახის მუსიკალური როლი იმსახურებდა: პასუხისმგებლობა გამელანის მთლიანობის ხელუხლებლად შენარჩუნებასა და პასუხისმგებლობა ინოვაციაზე, ძირითადად, პარაფრაზირებისას საბაზისო მელოდიისგან განსხვავებული ვერსიის შექმნაზე. თუ ჯილდოს იმსახურებს ტექნიკური ვირტუოზულობა, რაც სხვა ღირებულებად მიიჩნევა, ეს შემთხვევითობად განიხილება. მუსიკოსი პატივს უნდა სცემდეს მუსიკალურ ავტორიტეტს და მუსიკალური სისტემის მთლიანობა შეინარჩუნოს.

დასავლურ სიმფონიურ ორკესტრში ანაზღაურება და აუდიტორიის შეფასება ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული. დირიჟორები ორივე მიმართულებით უმაღლეს რანგს მიეკუთვნებიან, პირველ რიგებში განლაგებული შემსრულებლები (ანუ პირველი ვიოლინო, ან ჩელო, ან კონტრაბასი) – მაღალს, ხოლო დანარჩენები – უფრო დაბალს. დირიჟორები პასუხისმგებელნი არიან ორივეზე – როგორც მთლიანობაზე, ისე ინოვაციაზეც, რიტმის დაცვაზე, ორკესტრის ერთიანობაზე, პარტიტურის ზუსტ ინტერპრეტაციაზე, თუმცა, ასევე, მასში საკუთარი იდეების წარმოჩენაზე, რასაც პარტიტურის ორიგინალური წაკითხვა უზრუნველყოფს. პირველ რიგებს მხოლოდ გამაერთიანებელი ფუნქცია აქვთ; მათ ხელი უნდა შეუწყონ, რომ მათმა სექციებმა მწყობრად დაუკრან. კონცერტმაისტერის მიზანი ორკესტრის მთლიანობის შენარჩუნებაა, თუმცა ხანდახან, ასევე, მისი მოვალეობაა სოლო მონაკვეთების გამომსახველი შესრულება, ასე, რომ ის, გარკვეული აზრით, იზიარებს დირიჟორის პასუხისმგებლობას და ამისთვის ჯილდოვდება კიდევაც.

მადრასის სამხრეთ ინდური კლასიკური მუსიკის კულტურაში მუსიკოსებს, ძირითადად, გამორჩეული ტექნიკური ოსტატობისა და სულიერების ასპექტების გათვალისწინებით აფასებენ. თუ ისინი სოლისტები არიან, მათ მოეთხოვებათ რაგას და ტალას პრინციპების ერთგულება, სხვა შემთხვევებში კი ვალდებული არიან, იყვნენ ნოვატორები, შემოქმედებითები და პიროვნულად გამოიჩინონ თავი იმპროვიზირებაში. თუ ისინი აკომპანიატორები არიან, სიზუსტე უნდა დაიცვან. თუმცა გარკვეული ტრადიციული სოციალური პრინციპები გავლენას ახდენენ შეფასებებზე (L'Armand & L'Armand, 1983). მაგალითად, არსებობდა გავრცელებული ვარაუდი, რომ ბრამინები უკეთესი ვოკალისტები – სოლისტები ხდებიან; რომ უფრო დაბალი კასტები აკომპანემენტისთვის გამოდგებიან; რომ მამაკაცები უკეთესი იმპროვიზატორები არიან, ვიდრე ქალები. ამჟამად მუსიკოსები აცნობიერებენ, რომ, რეალურად, ეს ასე არ არის, მაგრამ ის გზები, რომლებითაც, თუნდაც ამ საუკუნის დასაწყისში, მუსიკალური როლები ნაწილობრივ კასტისა და სქესის საფუძველზე ნაწილდებოდა, ჯერ კიდევ ასრულებს თავის ფუნქციას, სულ მცირე, ინფორმირებული აუდიტორიის თავდაპირველ მოლოდინებში მაინც.

თუ მუსიკოსთა რანჟირების მოძიება თანამედროვე პრერიის ინდიელთა შორის მოგვიწევდა, ამის გაკეთება ყველაზე მოსახერხებელი იმ მომღერალთა ანსამბლების შედარების საფუძველზე იქნებოდა, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ერთად ასრულებენ მუსიკალურ ნომრებს და, ასევე, თითოეული ანსამბლის სოციალური და მუსიკალური სტრუქტურის განხილვით. *ბლექფუტელთა პოუვოუზე,*- მთავარ ტომობრივ შეკრებაზე – ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების დღეების განმავლობაში 1960-იან წლებში მუსიკოსების (დასარტყამ საკრავებზე შემსრულებლების) რამდენიმე ჯგუფი ენაცვლებოდა ერთმანეთს, თითოეული ერთი ან ორი საათის განმავლობაში გამოდიოდა.

ჯგუფები დაკავშირებული იყვნენ რეზერვაციაში და მის გარეთ არსებულ ქალაქებთან – ბრაუნინგი, ჰართ ბუტი, სტარ სქული, ქარდსტოუნი (ალბერტა) და ა.შ. არ იყო სავალდებულო, რომ ჯგუფის წევრები ამ ქალაქების მცხოვრებლები ყოფილიყვნენ, წევრობა არაფორმალური და ცვალებადი იყო; ერთი ჯგუფის მომღერალს შეეძლო ხანდახან სხვა ჯგუფში ემღერა. თითოეულ ჯგუფს ჰყავდა ლიდერი, რომელიც იწყებდა ბევრ, თუმცა არავითარ შემთხვევაში ყველა სიმღერას და რომელიც არჩევდა მომღერლებს. ჯგუფის ყველა წევრს შეეძლო სიმღერების ხელმძღვანელობა, მაგალითად, იმის გადაწყვეტა, რა სიმღერა უნდა ემღერათ და პირველი ფრაზის სოლო შესრულებით დაეწყო ეს სიმღერა; სიმღერების წარმართვის რაიმე დადგენილი წესრიგი არ არსებობდა. ყოველ შემთხვევაში, ზედაპირულად, სიტუაცია არაფორმალური და თანასწორი ჩანდა. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ჯგუფებსა და მომღერლებს შორის განსხვავებას მნიშვნელოვნად არ მიიჩნევდნენ. კულტურის იმ სექტორში, რომელიც ქურუმებსა და შელოცვის ცერემონიალებს ეხება, არსებობს ინდივიდების მხოლოდ ერთი კლასი, რომლებიც ქმნიან, ასე ვთქვათ, მუსიკალურ ელიტას, (ძირითადად) მამაკაცების კლასს, რომელთაც „მომღერლებს“ უწოდებენ. მაგრამ *ბლექფუტები* ნამდვილად განასხვავებენ მუსიკალურობის ხარისხსა და სტატუსს. მომღერალთა ჯგუფები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ პრიზების მოსაპოვებლად, *ბლექფუტებთან* ჩემი ცხოვრების პერიოდში ერთი ჯგუფი საუკეთესოს რეპუტაციით სარგებლობდა, მისი განსაკუთრებულობა მიეწერებოდა წევრების მუსიკალურობას, თუმცა დეტალები არ იყო ზუსტად დადგენილი. ინდივიდუალური მომღერლები, ასევე, ხასიათდებოდნენ, როგორც განსაკუთრებით გამორჩეულები. კრიტერიუმები მოიცავდა დიდი რეპერტუარის ცოდნას, ისევე, როგორც დასარტყამ საკრავებზე დაკვრის კარგ უნარს (სიმღერის რეალური ხარისხი აშკარად ნაკლებად მნიშვნელოვანი კრიტერიუმი იყო), ვოკალურ რიტმთან ზედმიწევნით „არარიტმული“ მახვილით დაკვრასა და სრულყოფილ უნისონში შესრულების უნარზე. ადამიანები, რომლებიც ქმნიდნენ სიმღერებს, ასევე, (ავტომატურად) განიხილებოდნენ განსაკუთრებულ მომღერლებად, მაგრამ არ შედიოდნენ კომპოზიტორების ცალკე კლასში. 1960-იანი წლებიდან ცერემონიალური შემსრულებელთა ჯგუფების კულტურა და სოციალური მოწყობა გაცილებით უფრო ფორმალიზებული და კომერციალიზებული გახდა; ახლა მათი ყოფა ისეთივეა, როგორც, მთლიანად, პროფესიონალი მუსიკოსებისა ამერიკულ საზოგადოებაში, ხოლო მათი მუსიკა იქცა კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებებით რეკლამირებული ამერიკული მუსიკალური კულტურის ნაწილად (Scales, 2012).

ხალხური და არახალხური მუსიკის ხალხურობა

თუ ყოველ კულტურას აქვს თავისი მუსიკალური ფენები, ელიტურიდან დაწყებული მასობრივამდე, რთულიდან – მარტივამდე, სპეციალიზებულიდან ფართოდ აღიარებულამდე, კულტივირებულიდან – ხალხურამდე, მაშინ მას, ასევე, ექნება ელემენტები, რომლებიც ამ ფენების მთლიანობას განაპირობებს. ეს შეიძლება სტილური მახასიათებლები იყოს – ტონალური, რიტმული, ფორმალური, ჰარმონიული – ანუ ისეთები, რომლებიც ყველა დონეზეა მოცემული. მაგალითად, ირანული ხალხური და კლასიკური მუსიკის სასიმღერო სტილი მეტ-ნაკლებად ერთი და იგივეა, ხოლო ტრიადის მნიშვნელობას ადვილად დავინახავთ გერმანულ კლასიკურ, პოპულარულ და ხალხურ მუსიკაში. მეორე მხრივ, საერთო ელემენტებმა შეიძლება შეადგინონ მუსიკალური შინაარსი. ალან ლომაქსმა ეს ესთეტიკური ტერმინებით გამოხატა: როგორც ის ხედავდა, „პრივილეგებული“ სასიმღერო სტილი არის კულტურის სოციალური და ეკონომიკური ბირთვის კონკრეტული ასახვა, მისი კანტომეტრიკული პროექტი კი, ძირითადად, ამ ბირთვის დადგენაზე იყო დამოკიდებული (Lomax, 1968: 133). სხვათა შორის, ის, რასაც ლომაქსი გულისხმობდა, ხალხური მუსიკა იყო, ყოველ შემთხვევაში, მაშინ, როცა ის ევროპულ და ამერიკულ კულტურებს განიხილავდა. როცა თავისი მოსაზრებები

აფრიკასა და შორეულ აღმოსავლეთზე გაავრცელა, ის მზად იყო კლასიკური მუსიკაც ჩაერთო, თუმცა არ ვიცი, რატომ.

მაგრამ, რეალურად, „პრივილეგებული“ სასიმღერო სტილის დადგენა, ხშირად, შეიძლება უიმედო წამოწყება აღმოჩნდეს. ნაციონალიზმისა და გლობალიზაციის ეპოქაში, „მიკრომუსიკის“ სამყაროში და ინდივიდის მრავალი მუსიკალური იდენტობის პირობებში, როგორც სლობინმა აღნიშნა (Slobin, 1992b), ეს ცნება შეიძლება უსარგებლო აღმოჩნდეს. მე-19 და მე-20 საუკუნის დასაწყისის მეცნიერებისათვის ამ როლს ხალხური მუსიკა შეასრულებდა, რადგან ის, სხვას რომ თავი დავანებოთ, უცვლელ და უძველეს მემკვიდრეობად განიხილებოდა, რომელიც წინ უსწრებდა მეფის კარის, ტაძრების, ქალაქებისა და საშუალო კლასის ჩამოყალიბებას. მე-20 საუკუნის კულტურებისათვის პრივილეგებული სტილი, როგორც ჩანს, არის ის, რასაც ჩვენ „პოპულარულ“ მუსიკას ვუწოდებთ და რომელიც კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებებით ვრცელდება – მაგრამ რომელი პოპულარული მუსიკა?

თუ დიდმა საზოგადოებამ შეიძლება ცენტრალურ ან „პრივილეგებულ“ მუსიკაზე განაცხადოს პრეტენზია, ჩვენ ის, ასევე, შეგვიძლია ვიპოვოთ მუსიკის იმ ფენაში, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს საზოგადოების, ეთნიკური ჯგუფებისა და გეოგრაფიულიი არეების მუსიკალურად და კულტურულად მრავალფეროვანი სეგმენტების დიდ რაოდენობას, რადგან ის, რაღაცნაირად, საზოგადოების ცენტრალურ ღირებულებებს ასახავს. დღევანდელი ირანის კლასიკური მუსიკა მაინც და მაინც არ ჩანდა ისტორიის სცენაზე მე-19 საუკუნის ბოლო წლებამდე, ყაჯარების დინასტიის მმართველობის პირობებში (1797–1925) სპარსული კულტურისა და პოლიტიკური დასუსტების თანმხლები იგნორირების რაღაც პერიოდის შემდეგ, ის ასპარეზზე გამოვიდა. თუმცა, ბოლო წლებში, ნათელია, რომ ის იქცა ნამდვილ კლასიკურ სისტემად იმ აზრით, რომ ის (არასწორად) მიიჩნეოდა ძალიან ძველ და, ასევე, ჭეშმარიტად და აშკარად სპარსულ მუსიკად. ის დაკავშირებული იყო ირანული ცხოვრების სხვადასხვა დინებასთან და მას განიხილავდნენ მთელი ერის მუსიკად, რომელიც, სიმბოლურად, მის მთლიანობასა და თვითმყოფადობას გამოხატავდა განსხვავებით სხვადასხვა ხალხური და პოპულარული მუსიკისა (რაც მოწმობდა მის მრავალმხრივობას რეგიონული, კულტურული, ლინგვისტური, რელიგიური თვალსაზრისით) და დასავლური მუსიკისაგან (რაც მოწმობდა თვითმყოფადობზე უარის თქმას დასავლეთთან შერწყმის სასარგებლოდ). მისი სტრუქტურა ავლენდა ხალხური მუსიკის გარკვეულ მახასიათებლებს, თუმცა კიდევ უფრო განვითარებული ფორმით. როგორც არაერთხელ აღვნიშნე, მასში ტრადიციული ირანული საზოგადოების ზოგიერთი მთავარი სოციალური ღირებულების აღმოჩენაა შესაძლებელი. მის საფუძველს ირანის ერთმანეთისაგან შორს მდებარე მხარეებიდან აღებული მასალა წარმოადგენდა. ის დაკავშირებული იყო ირანის ელიტურ მოსახლეობასთან, მეფის კართან, არისტოკრატიასთან და, საბოლოოდ, განათლებულ, თუმცა ტრადიციულად მოაზროვნე საშუალო კლასთან.

თეირანის მოსახლეობის შესწავლის შედეგად მივიღეთ მრავალფეროვანი შეხედულებები სპარსული კლასიკური მუსიკის შესახებ და მისი შეფასებები. ბევრმა (იმ პირთა ჩათვლით, ვინც თითქმის არ იცნობდა მას) განაცხადა, რომ მოსწონდათ ის; სხვებს არ მოსწონდა. ზოგიერთი მას არასასურველი წარსულის სიმბოლოდ განიხილავდა, სხვები კი იმის სიმბოლოდ, რაც კარგი, მშვენიერი და ჭეშმარიტად სპარსულია. თუმცა უმრავლესობისათვის ის იყო რაღაც განსაკუთრებული. ინდოეთში, სადაც ორი კლასიკური სისტემა მრავალი ენობრივი და კულტურული განსხვავების საზღვრებს ლახავს, მსგავსი სურათის უფრო ინტენსიური ფორმა გვხვდება. დასავლური კლასიკური მუსიკა იმავე ფუნქციას სხვა გზით ასრულებს, რადგან ის იმ სახის მუსიკაა, რომელმაც, რეგიონული და ეროვნული განსხვავებების მიუხედავად, მუსიკალურად გააერთიანა ევროპული და არაევროპული ძირების მქონე კულტურა, მაშინ როცა ეროვნული და რეგიონული ხალხური მუსიკა ამ განსხვავების სიმბოლოა. კომუნიკა-

ციების მასობრივი საშუალებებით გავრცელებული პოპულარული მუსიკა, ასევე, ასრულებს ამ გამაერთიანებელ ფუნქციას, თუმცა სტილის თვალსაზრისით, ის ნაკლებად მდგრადია – პოპულარული მუსიკის რეპერტუარები იტალიაში, გერმანიასა და შეერთებულ შტატებში უფრო განსხვავებულია, ვიდრე მათი სიმფონიური ორკესტრებისა და ოპერების რეპერტუარები – და გეოგრაფიულად არათანაბრადაა განაწილებული. დასავლურ კულტურაში, ასევე, მოსახლეობის მხოლოდ მცირე ნაწილი იცნობს რეალურად კლასიკურ მუსიკას. მას „პრივილეგებულის“ სტატუსი, ძირითადად, შეიძლება მივანიჭოთ იმის გამო, რომ ის არის სიმბოლო იმისა, რაც მუსიკალურად დიადია და იმ პატივისცემისა, რომელიც მას აქვს იმ ადამიანთა შორისაც კი, რომლებსაც მაინც და მაინც არ მოსწონთ ის. მრავალი თვალსაზრისით, ის განსაკუთრებულია მუსიკალურად, საკმაოდ მკვეთრად განსხვავდება ხალხური მუსიკის, პოპულარული მუსიკის, ჰიმნებისა და მარშებისაგან, რომელთაც საერთო აქვთ ფორმის, სიმოკლისა და ჰარმონიული სიმარტივის ელემენტები; ის არ უზრუნველყოფს ხალხური ან პოპულარული მუსიკის სტილურ ერთიანობას.

კულტურაში საყოველთაოსა და განსაკუთრებულის ძიებისას შესაძლებელია ლომაქსის „პრივილეგებული“ სასიმღერო სტილი აღმოვაჩინოთ. აუთენტიკურობა ის ცნებაა, რომელიც ყველაზე ხშირად არის დაკავშირებული ხალხური მუსიკის იდეასთან, მაგრამ თუ ის საზოგადოებისათვის უმთავრესი მუსიკის დასადგენად უნდა გამოვიყენოთ, ის შეიძლება ზუსტად, ასევე, ხშირად გამოვიყენოთ მუსიკის სახეებისა და ფენების მიმართ. „პრივილეგებული სასიმღერო სტილის“ საკითხი ხალხური მუსიკის განსაზღვრებასთან, საზოგადოებაში არსებულ სხვა მუსიკასთან მის კავშირსა და სიმბოლურ როლთან გადაიკვეთება. ლიტერატურაში ორი ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულება ჩნდება.

პირველი შეხედულება, რომელიც ამჟამად ფართოდაა გავრცელებული, გამოყოფს კლასებს და თვლის, რომ საზოგადოებაში მოსახლეობის თითოეული ჯგუფი პირველადი მუსიკალური ერთგულებით ხასიათდება. ასე, მაგალითად, ირანის სასოფლო რეგიონებში, ქურთულ, თურქულ და სპარსულ სოფლებსა და ირანულ ქალაქებში, სომხებსა და ებრაელებს, ისევე, როგორც სპარსულ უმრავლესობას, საკუთარი მუსიკა ჰქონდათ. ეს სხვადასხვა მუსიკა შეიძლებოდა განსხვავებული მუსიკალური სტატუსის მაჩვენებელი ყოფილიყო, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს განსხვავებული მუსიკა სოციალური სტატუსის განსხვავებებს შეესაბამება. ინდოეთში სხვადასხვა კასტასა და თემებს საკუთარი მუსიკა ჰქონდათ – *ბაულსი, კოტა, პილაი*. ადგილობრივ რელიგიურ მუსიკაში რეგიონალობა დიდ როლს ასრულებს (იხ. Schulz, 2013, მარათის[6] რელიგიური წარმოდგენისა და ნაციონალიზმის შესახებ). კლასიკური მუსიკის სისტემაში, როგორც ვნახეთ, კასტები ანსამბლში განსხვავებული როლების შესრულების ტენდენციას ავლენენ, უფრო დაბალი კასტები, უფრო ხშირად, აკომპანიატორები არიან (Neuman, 1980: 124–29).

მეორე შეხედულების თანახმად, საზოგადოების ყველა წევრი მუსიკალურად ერთი ძირითადი ფენის წყალობით ერთიანდება, რომელსაც შეიძლება „ხალხური მუსიკა“ დავარქვათ. ვიორამ ეს, მთელი თავისი სირთულით, ნათლად ჩამოაყალიბა იმ ფორმით, რომელიც მისი დროის აზროვნებას ასახავს: „არ შეიძლება ნებისმიერ ხალხურს მიმსგავსებულ მუსიკას არაპროფესიული და ადვილად გასაგები, ხალხური მუსიკა ვუწოდოთ ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით. მეტიც, ეს ტერმინი გამოიყენება მხოლოდ იმის მიმართ, რაც, მკაცრად რომ ვთქვათ, ხალხური კულტურაა. ხოლო „ხალხში“ ჩვენ ვგულისხმობთ არა მხოლოდ საზოგადოების საბაზო ფენას, როგორიცაა გლეხები, მესაქონლეები, მეშახტეები, ხალხური მუსიკოსები და ა.შ., არამედ იმასაც, რაც ჭეშმარიტად და არსებითი ძალის მქონეა მთელი საზოგადოებისათვის“ (Wiora,

[6] ერთ-ერთი ეთნიკური ჯგუფი ინდოეთში (რედ.).

1957: 22).

ვიორა იმას გულისხმობს, რომ ის, რასაც საზოგადოების ხალხური მუსიკა შეიძლება ვუწოდოთ, საერთო უნდა იყოს ამ საზოგადოების ყველა კომპონენტისა და კლასისათვის. ნაშრომში, რომლის სათაურია "The Folkness of the Nonfolk and the Nonfolkness of the Folk"[7] (Wiora, 1977: 335–43). ჩარლზ სიგერი ასაბუთებს, რომ შეერთებული შტატების მოსახლეობა „ორ კლასად იყოფა: უმრავლესობად, რომელმაც არ იცის, რომ ის ხალხია და უმცირესობად, რომელიც თვლის, რომ ის არ არის ხალხი" (Seeger, 343). ნათელია, რომ სიგერის აზრით, მოსახლეობას მთლიანობაში საკმაოდ ბევრი რამ ჰქონდა საერთო იმისათვის, რომ, გარკვეული აზრით, შეედგინა „ხალხი", რომელიც იზიარებდა ხალხურ მუსიკას, თუ არა როგორც რეპერტუარს, არამედ, როგორც კონცეფციას მაინც და წუხდა, რომ ეს არ იყო სათანადოდ გაცნობიერებული. ვიორა და სიგერი მახვილს აკეთებენ იმაზე, რაც საზოგადოების წევრებს საერთო აქვთ მუსიკალური თვალსაზრისით. ზოგიერთი ინდივიდი შეიძლება „გავიდეს" ამ ძირითადი „ხალხური" ფენიდან და შექმნას ისეთი რამ, როგორიცაა „კლასიკური" მუსიკა, მაგრამ ის, რაც მათ აერთიანებს, არის საერთო ხალხური შემოქმედება. ისინი ვარაუდობენ, რომ ეს არის ის, რამაც მრავალგვარ დასავლურ ურბანულ კონტექსტში ხალხური შემოქმედების და ხალხური მუსიკის აღორძინება გამოიწვია.

ამავე თემის კიდევ ერთი ვერსიით, სწორედ კლასიკური ტრადიცია, – „დიადი ტრადიცია", როგორც მას სიგერმა და რედფილდმა უწოდეს (Seeger, 1972: 7–10) – არის ის, რაც აერთიანებს ადამიანებს, რომელთა ხალხური ტრადიციები, რეალურად, ძალიან განსხვავებულია. მრავალგვარი ეთნიკური ჯგუფები, კასტები, თემები და რელიგიები ინდოეთში, რომლებსაც ყოველდღიური მუსიკალური გამოცდილებისთვის განსხვავებული რეპერტუარი აქვთ, თუმცა მათ საერთო კლასიკური რეპერტუარის პატივისცემა და მისდამი ერთგულება აერთიანებს. უფრო ნაკლებად, ამის თქმა ირანის მიმართაც შეიძლება.

ორიოდე ნაშრომი თუ მოიძებნება, რომლებშიც მსოფლიოს ურბანულ კულტურებში სოფლური ხალხური მუსიკის როლი და ქალაქური საზოგადოების სხვადასხვა რეპერტუარის სიმბოლური ღირებულებაა შესწავლილი. მახვილი კეთდებოდა ხალხური მუსიკის როლზე, როგორც ეთნიკური ჯგუფების განსაკუთრებულობის სიმბოლოზე. მაგრამ ეს ყოველთვის არ არის ასე შეზღუდული. ამ საუკუნის პირველი ნახევრის ცენტრალური ევროპის ქალაქებში ცნობილი იყო ხალხური მუსიკის გარკვეული ნიმუშები, მათ ასწავლიდნენ სკოლებში, საშუალო კლასის ბავშვებს აცნობდნენ სოფლელი ძიძები და ამ საშუალო კლასის წარმომადგენლებმა, ჩვეულებრივ, იცოდნენ რაღაც, რასაც ისინი ხალხურ მუსიკად მიიჩნევდნენ. მათთვის ხალხური რეპერტუარი გამაერთიანებელი ფაქტორია, რადგან ის მუსიკალური ცხოვრების ფაქტია. „დიადი ტრადიცია", რომელიც სიმბოლოს ფუნქციას უფრო ასრულებს, სხვა თვალსაზრისით, შეიძლება გამაერთიანებელი ფაქტორი აღმოჩნდეს. მრავალ ინდოელსა და ირანელს არ გაუგია და არც იცნობს საკუთარ კლასიკურ ტრადიციებს, მაგრამ პატივს სცემს და განიხილავს მათ, როგორც კულტურული და ეროვნული იდენტობის სიმბოლოებს. ასევე, სწორედ ეროვნული იდენტობის სიმბოლოებად გამოიყენებოდა მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20-ს დასაწყისის ევროპული ხალხური სიმღერები. სიგერის კვალდაკვალ, აღვნიშნავთ, რომ ამ გამაერთიანებელი ფუნქციის შესრულება შეუძლია როგორც მარტივ, ასევე, რთულ რეპერტუარს. საერთო ფენა შეიძლება მაღალი ან დაბალი იყოს. იქნებ ბილ ბრუნზი ცდება და მთელი მუსიკა არ არის ხალხური მუსიკა. მაგრამ ყველა ხალხს შეიძლება ჰქონდეს იმ სახის მუსიკა, რომელიც ასრულებს ხალხური მუსიკის ფუნქციას, რომელიც ვიორამ დაადგინა – გააერთიანოს უფრო დიდი საზოგადოება.

[7] *არახალხურის ხალხურობა და ხალხურის არახალხურობა* (რედ.).

საბრძოლო ცხენების ჭენება[8]

ამ სახის ინტეგრაციისადმი ერთ-ერთი მიდგომა კანონის დამკვიდრებაა. „კანონის“ იდეას და თვით ამ ტერმინს ხანგრძლივი ისტორია აქვს ლიტერატურის მიზნებისა და შეფასების სფეროში და უფრო ნაკლებად, მათ კლასიკური მუსიკის სფეროშიც დაიმკვიდრეს ადგილი, როგორც ეს აღწერა სამსონმა *გროუვის* ლექსიკონში (*Grove*, მე-2 გამოცემა, 2001). 1950 წლის შემდეგ, როცა მუსიკოლოგია სულ უფრო მეტად დაინტერესდა საკუთარი ბუნებისა და ისტორიის გააზრებით, მისმა წარმომადგენლებმა დაიწყეს იმ გზების მონიშვნა, რომლებითაც კანონიკური კონცეფციები გავლენას ახდენდნენ მათ სამუშაოზე. სამსონი უოლტერ ვიორას მიიჩნევს (*Four Ages of Music*[9] – Wiora, 1965) ერთ-ერთ პირველ ავტორად, ვინც ყურადღება მიაქცია კანონიკურს მუსიკალურ აზროვნებაში და, ასევე, რამდენიმე მნიშვნელოვანმა მოღვაწემ, განსაკუთრებით, კარლ დალჰაუსმა (Dahlhaus, 1977) წვლილი შეიტანა საკმაოდ იშვიათ დიალოგში. მაგრამ კანონები, რომლებსაც მუსიკოლოგები თვითონ იყენებენ, მე-20 საუკუნის ბოლომდე ფართო კვლევის საგანი არ გამხდარა (Bergeron და Bohlman, 1992).

ეთნომუსიკოლოგიაში კანონებმა სხვადასხვაგვარად შეასრულეს თავისი როლი: ისინი მთელი მათი ისტორიის განმავლობაში იყენებდნენ კანონებს, იკვლევდნენ არსებულ კანონებს და თავიდან იშორებდნენ მათ. მომდევნო აბზაცებში სამი ტიპის კანონია განხილული: კანონები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ განათლებაში, კანონები, რომლებიც მეცნიერებმა ესთეტიკური ან იდეოლოგიური მოსაზრებების გამო შემოიღეს და კანონები, რომლებიც საველე მუშაობის პროცესში აღმოაჩინეს. სტუდენტი რომ ვიყავი („მოსწავლე“ რომ მეთქვა, უკეთესი იქნებოდა: ჯერ ათის არც ვიყავი), ჩემს მუსიკალურ განათლებაში კანონის ცნება ბატონობდა. იქნებ ის ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანია კლასიკური ორიენტაციის დასავლური მუსიკის სწავლებისა და დაუფლების პროცესში. ეს დაიწყო ფორტეპიანოს გაკვეთილებზე: „ბახის ინვენციები ჯერ არ დაგიწყიათ?“ – მეკითხება ჩემზე ოდნავ უფროსი გოგონა – არ ვიცი, თანაგრძნობას გამოხატავდა და ინფორმაცია აინტერესებდა, თუ ამაყობდა იმით, რომ ჩემზე წინ იყო. მან სწრაფად გაამყარა ჩემი რწმენა, რომ ამ მოკლე პიესების სწავლისათვის თავის არიდების გზა არ არსებობდა (მეც და სხვებიც ამას წამების სახეობად განვიხილავდით), თუკი მინდოდა ჩემი, როგორც პატივსაცემი დამწყების ადგილი შემენარჩუნებინა. მოგვიანებით, ინვენციები ჩაანაცვლა კლემენტის „Gradus ad Parnassum“-მა[10] და ბახის „კარგად ტემპერირებულმა კლავირმა“. უმაღლესი განათლების სფეროში არსებობენ „სახელები შენობებზე“ – კამპუსების ტერიტორიაზე განლაგებულ უამრავ სამუსიკო შენობასა და საკონცერტო დარბაზზე. ყველა შენობაზე ერთი და იგივე სახელები არ არის ამოტვიფრული, მაგრამ ის ფაქტი, რომ საერთოდ გვხვდება შენობებზე აღბეჭდილი სახელები, ცენტრალური რეპერტუარის კონცეფციას გადმოგვცემს. მეორეც, არსებობენ თეორიული კლასები, რომლებშიც რაღაცას „ზოგადი პრაქტიკა“ ეწოდება, არის ნორმა, რომელსაც ვადარებთ ყველაფერს, რაც იყო უფრო ადრე, ან უფრო გვიან, ან რაც უცხოურია. დაახლოებით 1950 წელს, როცა კოლეჯის სტუდენტი ვიყავი, პედაგოგებმა ჩამოაყალიბეს „მუსიკალური ლიტერატურის“ გაკვეთილების სისტემა, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობს. მახსოვს, რომ ფორტეპიანოს ლიტერატურის გაკვეთილებზე უნდა მოგვესმინა (ან სიამოვნება მიგვეღო) მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შესრულებისაგან: ბახის „48“,[11] მოცარტის ორიოდე სო-

[8] ორიგინალში გამოყენებულია სიტყვა warhorse, რაც, საბრძოლო ცხენის გარდა, ნიშნავს გაცვეთილ, მობეზრებულ მუსიკალურ ნაწარმოებს.

[9] *მუსიკის ოთხი ასაკი* (რედ.).

[10] *საფეხურები პარნასისკენ* (რედ.).

[11] იგულისხმება *კარგად ტემპერირებული კლავირის* 48 პრელუდია და ფუგა (რედ.).

ნატა, ბეთჰოვენის შუა პერიოდის სონატა, დიაბელის ვარიაციები, შუმანის „კარნავალი“, შოპენის რამდენიმე ეტიუდი. და ამაში კვლავ ის იგულისხმებოდა, რომ არსებობს მთავარი რეპერტუარი, რომელშიც დავანებულია საზოგადოების ცენტრალური ღირებულებები, რომ ყველა პროფესიონალი, ასე თუ ისე, უნდა იცნობდეს ამ ნაწარმოებებს. ჩვენ, სტუდენტებს, ცინიკური დამოკიდებულება გვქონდა ამის მიმართ და ერთ-ერთმა ჩვენთაგანმა ამ კურსს სახელად „საბრძოლო ცხენების ჭენება“ შეარქვა. სტანდარტული ლექსიკონები კანონის არაერთ განსაზღვრებას გვთავაზობს, ხოლო თემასთან დაკავშირებული პუბლიკაციები, ბერგერონისა და ბოლმანის (Bergeron & Bohlman, 1992) კრებულის და ჯიმ სამსონის (Samson, 2001) სტატიის ჩათვლით, მიგვანიშნებენ მთელ რიგ ისტორიულ პერიოდებზე დასავლურ მუსიკაში, რომელთაგან თითოეულში გამოყენებულია რაღაც, რასაც შეიძლება კანონი ეწოდოს. მაგრამ ამ ცნების ტექნიკურ გამოყენებას რომ თავი დავანებოთ, როგორც ეს არის „ბეთჰოვენის კანონში“, რომელიც გულისხმობს ყველა იმ ნაწარმოებს, რომლებიც ნამდვილად თვითონ ბეთჰოვენმა შექმნა, – და მივუბრუნდეთ კანონებს, რომლებიც, რაღაცნაირად, დაკავშირებულია მთელ მუსიკალურ კულტურასთან, ცხადი გახდება, რომ „კანონი“ მუსიკის გარკვეულ რაოდენობას, ან რაიმე მეთოდოლოგიას, ან მუსიკის შესახებ აზროვნების სტილს დანარჩენზე მაღლა აყენებს. მართლაც, კანონიკურის ცნება ვრცელდება, ასევე, ჩვენი განათლების სისტემაზე მუსიკოლოგიაში – ეს არის წარმოდგენა, რომ არსებობს რაღაც სიწმინდე, რომელიც ახასიათებს განსაკუთრებულ იდეებს, თეორიებს, წერილობით ნაშრომებს; ეს არის მოთხოვნა, რომ არსებობს გარკვეული რამ, რაც უნდა ვიცოდეთ, ან რისი გაკეთებაც უნდა შეგვეძლოს, არა აქვს მნიშვნელობა, თუ კიდევ რას ვაკონტროლებთ, შეიძლება იმასაც კი, რომ არსებობს გარკვეული მრავალი მუსიკა, რომლებიც რაღაცნაირად ინარჩუნებენ იმ დისციპლინის მთლიანობას, რომელიც მულტი-მუსიკალურ სამყაროს სწავლობს.

აქვს (ან ჰქონდა) თუ არა ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებას რაიმე კანონი? ერთ დროს ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, რომ ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობას, მიუხედავად მათი ერთმანეთისაგან განსხვავებული სპეციალიზაციისა, უნდა სცოდნოდა რაღაც გარკვეული პრივილეგებული რეპერტუარების შესახებ, რომელთა არსებობა ამ კანონში ემყარებოდა არა შინაგან მახასიათებლებს ან ღირებულებებს, არამედ განსაკუთრებულ მიმართებებს ამერიკულ კულტურას ან ამერიკულ მუსიკალურ კულტურასთან: გამელანის მუსიკა (არადასავლური საორკესტრო მუსიკა, რომელიც დასავლურ მუსიკაში უმაღლესი შეფასების მქონე დიდი ანსამბლის ანალოგიურია), ინდური კლასიკური ტრადიციები (მუსიკა, რომელსაც აქვს თეორიული სისტემა და დასავლური მუსიკის ანალოგიურიცაა და მისი შემავსებელიც), დასავლეთ აფრიკული დაფდაფების დაკვრის ტრადიციები (როგორც ჩანს, აფრო-ამერიკული მუსიკალური ღირებულებების წყარო) და მკვიდრი ამერიკული მუსიკა (ადგილობრივი „სხვების“ მუსიკა). ამ ამერიკელი სწავლულებისათვის მსჯელობა მათ შესახებ, შემთხვევით, რაღაც lingua franca-ს[12] მსგავსად იქცა. თუმცა სურათის მეორე მხარე გვაფიქრებინებს, რომ ეთნომუსიკოლოგია ანტიკანონიკური ასპექტის წარმოსაჩენად შეიქმნა: შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის კანონის გამანადგურებლების პროფესიაა. გარკვეულწილად, ეთნომუსიკოლოგებმა ეს გააკეთეს, როცა განზოგადებებისა და ტრადიციული სიბრძნის უარმყოფლებად თუ დამრღვევებად იქცნენ. ჩვენ ვსვამთ შეკითხვას, არსებობს თუ არა, რაიმე ფორმით, ყველა მუსიკალურ კულტურაში კანონები, არის თუ არა კულტურული უნივერსალია რეპერტუარის დაყოფა საზოგადო და მეტ-ნაკლებად პრივილეგებულ ნაწილებად და როგორ აღმოვაჩენთ კანონებს, თუ კანონის შესახებ ჩვენს დასავლურ წარმოდგენებს არ გავავრცელებთ მუსიკალური აზროვნების სხვა სისტემებზე. მოდით, მეორე მხარეც განვიხილოთ: ქმნიან თუ არა მეცნიერები კანონებს იმისთვის, რომ

[12] ენა, რომელიც გამოიყენება ხალხებს შორის საკომუნიკაციოდ (რედ.).

თავისი მონაცემები მოაწესრიგონ, უზრუნველყონ სხვა კულტურების მუსიკის თავსებადობა ჩვენს მუსიკასთან და ის, ამ გზით, ადვილად ასათვისებელი გახადონ, რასაც ემსახურება მუსიკის დაშლა ისეთ ელემენტებად, როგორებიცაა მელოდია, რიტმი, ფაქტურა? სწავლულები კანონებს აყალიბებენ იმის გამო, რაც მე ესთეტიკური და იდეოლოგიური მოსაზრებების შერწყმად მიმაჩნია. ზოგჯერ გვაინტერესებს, როგორ წარმოიშვა ისინი, მაგრამ გვაოცებს მათი ძალა და სიცოცხლისუნარიანობა. ნება მიბოძეთ, ჩემი მოსაზრებები ხალხური შემოქმედებიდან აღებული მაგალითის საფუძველზე ჩამოვაყალიბო: ეს არის ჩაილდის ბალადები[13] (Child, 1898). ხალხური შემოქმედება, როგორც სფერო, ამჟამად თავის თავს გარკვეული პროცესების კვლევად და კონკრეტული პერსპექტივებიდან მიდგომების კრებულად განსაზღვრავს, თუმცა მისი მომხრეები მე-20 საუკუნის პირველი სამოცი წლის განმავლობაში თავს, ტიპურად, ზეპირად გადაცემული ლიტერატურისა და მუსიკის კონკრეტული მთლიანობის მკვლევრებად მიიჩნევდნენ. შეერთებულ შტატებში მისი ერთ-ერთი ცენტრი იყო ანგლო-ამერიკული ხალხური სიმღერა, ხოლო მისი პუბლიკაციების მნიშვნელოვანი ნაწილი შედგებოდა რეგიონულად ორიენტირებული კრებულებისაგან, რომელთაგან ზოგიერთს ანალიზი და კომენტარი ახლდა. სამხრეთ *აპალაჩებში* შეგროვებული ინგლისური ხალხური სიმღერების სესილ შარპისეული (Sharp, 1932) კრებულით დაწყებული და გაგრძელებული ბელდენის (Belden, 1940) მისურის ხალხური სიმღერებით, დევისის (Devis, 1929) ვირჯინიის, ფლანდერსის (Flanders, 1960-65) ახალი ინგლისის, შინჰანის (Schinhan, 1957) ჩრდილო კაროლინის, ბრიუსტერის (Brewster, 1940) ინდიანას, ედის (Eddy, 1939) ოჰაიოს და მრავალი სხვა ხალხური სიმღერების კრებულებში მათი განლაგება, ტიპურად, იწყება ბალადებით და გრძელდება სხვა ჟანრებით („სიმღერები“). ბალადების ჯგუფში კი ისინი იწყება ჩაილდის ბალადებით და სრულდება ამერიკული წარმოშობის ბალადებით. შინჰანმა ბალადები ცალკე ტომში მოათავსა, ხოლო დევისმა მხოლოდ ჩაილდის ბალადები შეიტანა კრებულში. ყველა ამ კრებულში ჩაილდის ბალადები წარმოდგენილია, როგორც კანონი და, მართლაც, ტერმინი „ჩაილდის კანონი“ ფართოდ გამოიყენებოდა მსჯელობებში ფოლკლორის შესახებ.ფრენსის ჯეიმს ჩაილდს სწამდა, რომ ეს ბალადები საკმაოდ ძველი იყო, ანონიმურ ხალხურ კულტურაში წარმოშობილი, გვიყვებოდნენ ამბებს, რომელთა მნიშვნელობაც უფრო ფართო იყო, ვიდრე მხოლოდ ლოკალური და, ბოლოს, უბრალოდ, უკეთესი ლიტერატურა იყო სხვა ბალადებსა და სიმღერებთან შედარებით. თვითონ ჩაილდმა ეს ბალადები სწორედ ამ ჩამოთვლილი მოსაზრებების გამო გამოარჩია, რადგან მათი ფესვები ინგლისში ან შოტლანდიაში იყო, მაღალი ლიტერატურული და, მისი აზრით, ასევე, „აუთენტიკურობის“ მაღალი ხარისხით ხასიათდებოდა. ამ ცნებას კი კანონიკური მნიშვნელობა აქვს. და, მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტური დაჯგუფება და დაჯგუფება მოტივის მიხედვით, ნაწილობრივ, მართლაცაა თანხვდენილი, მოტივები, რომლებზეც ისინი იმღერებოდა, ასევე, იქცნენ ერთ მთლიანობად, როგორც ეს ნაჩვენებია ბრონსონის მონუმენტურ კრებულში *The Traditional Tunes of the Child Ballads*[14] (Bronson, 1959–72). ბრონსონის მიერ შეგროვებულ მოტივებს, მართლაც ჰქონდა გარკვეული სახის ერთიანობა. მაგალითად, “Lady Isabel and the Elf Knight”-ის[15] (Child, 4) 141 ვერსიიდან, რომელთა მოტივებიც აღმოაჩინა ბრონსონმა, 97 იმღერებოდა ერთი გვარის თუ ტიპის ვარიანტებზე და დანარჩენი – მეორის. ერთიანობასა და ნავარაუდევ თანხვედრას ორი ფაქტორი არღვევს: ამ მოტივებს ზოგჯერ, არაჩაილდისეული ბალადებისა და სხვა სიმღერების შესრულების

[13] კრებული, რომელიც შედგება 305 ინგლისური და შოტლანდიური ბალადისა და მათი ამერიკული ვარიანტებისგან. გამოცემულია 10 ტომად 1882-1889 წწ. (რედ.).

[14] *ჩაილდის ბალადების ტრადიციული ჰანგები* (რედ.).

[15] *ლედი ისაბელი და ელფების რაინდი* (რედ.)

დროსაც ვხვდებით. ლედი ისაბელის ამბავი, ისევე, როგორც ჩაილდის ბალადების უმრავლესობის შინაარსი, გამოიყენებოდა მრავალი სხვა ერის სიმღერებშიც, რაც დოკუმენტურად დადასტურებულია იივარ კემპინენის (Kemppinen, 1954) მიერ. ჩაილდის ბალადების, როგორც კანონის მიმართ, ეჭვს იწვევს ის ფაქტიც, რომ მაშინ, როცა მეცნიერები მიჯნავენ მათ სხვა ბალადებისა და სიმღერებისგან და კრებულების დასაწყისში ათავსებენ, ის ფოკლორული თემი ანუ მომღერლები, ვისგანაც ეს ბალადები შეკრიბეს და ვინც მათ, სავარაუდოდ, თავისუფალ დროს თავისთვის ღიღინებდა, ასევე, მათი ოჯახები და მეგობრები, სულაც არ განიხილავდნენ ამ ბალადებს ცალკე კატეგორიად, უფრო ზუსტად, არ განიხილავდნენ მანამ, სანამ არ გაიგეს, რომ შემკრებები ასე იქცევიან და მათგანაც იმავეს მოელიან.

ასეა თუ ისე, როგორც ჩანს, მსოფლიოს მრავალ მუსიკაში კანონის პარადიგმული მაგალითის ძიებაში, რომელიც ჩემი სიის სხვადასხვა კრიტერიუმს დააკმაყოფილებდა, მივადგებით სპარსულ *რადიფს*, რომელსაც სწავლობს თითოეული მუსიკოსი და რომელიც, რეალურად, ათვლის წერტილი ხდება ყველა იმპროვიზაციისა და კომპოზიციისათვის კლასიკური მუსიკის ტრადიციულ სექტორში. გარდა ამისა, ის გამოიყენება სხვადასხვა სახის მუსიკალური მინიშნებისათვის ირანულ-დასავლური მუსიკის სინთეზისას. ეს რამდენიმე თვალსაზრისით არის კანონი და აკმაყოფილებს ჩემ მიერ ჩამოთვლილ მთელ რიგ კრიტერიუმებს – ის ჩვეულებრივი პედაგოგიური იარაღია, ყველა სწავლობს მას მუსიკოსის პროფესიის დაუფლების პროცესში, და, ამდენად, ის ჰგავს ბახის ინვენციებსა და კრეიცერის სავიოლინო ეტიუდებს. ეს მართლაც ასეა, მით უფრო, რომ მრავალი სპარსი მუსიკოსისათვის ის შეიძლება მუსიკის ერთადერთი ძირითადი ნაწილი იყოს, რომელიც მათ თავიანთი კომპეტენციის დადასტურებამდე შეისწავლეს. მუსიკოსებთან საუბრისას ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ *რადიფი* ცენტრალური იყო. ისეთ შეკითხვებს, როგორიცაა „რა არის რეალურად ირანის ნამდვილი მუსიკა?“, მუსიკოსები, ტიპურად, პასუხობდნენ, რომ ეს იყო *რადიფი* (Zonis, 1973; Farhat, 1990), რომელსაც ისინი მიიჩნევდნენ მუსიკის ძირითად რეპერტუარად, თეორიულ კონსტრუქციად, ნაწილობრივ, აბსტრაქტულ წარმმართველად და აუთენტიკურობის საზომ ხელსაწყოდ. მუსიკოსებს ნაწილობრივ, აფასებენ იმით, თუ რამდენად კარგად აკონტროლებენ ისინი *რადიფს*. მუსიკოსები, ასევე, *რადიფს* აღწერდნენ, როგორც მუსიკალური სისტემის დამაგვირგვინებელ მიღწევას, დაახლოებით ისე, როგორც დიადი კომპოზიტორების ქმნილებები შეიძლება განვიხილოთ დასავლური მუსიკის უდიდეს მიღწევად, მუსიკად, რომელიც, ალბათ, უნდა სცოდნოდა ადამიანს, იმისათვის, რომ საგანმანათლებლო სისტემაში გაეკვალა გზა. ჩემი მასწავლებელი, დოქტორი ბოროუმანდი გამუდმებით იმეორებდა დაახლოებით ასეთ ფრაზას: „ეს ნამდვილად რაღაც დიადია, რაღაც განსაკუთრებით ნატიფი, ეს *რადიფი*, რომელიც აქ, ირანში, შევქმენით“. მე ახლაც მაოცებს ის საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი, რომ *რადიფი* მხოლოდ მე-19 საუკუნის ბოლოს შეიქმნა და არ არის უძველესი მემკვიდრეობა. თუმცა, რა თქმა უნდა, კანონების დამკვიდრებაზე, ხშირად, გავლენა შეიძლება მოეხდინა კანონების მნიშვნელობას დასავლურ მუსიკაში. მართლაც, დასავლეთ ჩინეთის *უიგრურის* ეთნიკური ჯგუფის *მაკამის* კანონი (Harris, 2008), როგორც ჩანს, მე-20 საუკუნის კიდევ ერთი მონაპოვარია.

მადრასში, ამჟამინდელ ჩენაიში, ხანმოკლე სტუმრობისას, ჩემი დროის დიდი ნაწილი ორი საზოგადოების – სპარსული და სამხრეთ ინდური – კლასიკური მუსიკის კულტურებს შორის მსგავსებებისა და განსხვავებების კვლევას დავუთმე. მადრასში კლასიკური მუსიკის კულტურა გაცილებით მაღალი იყო და გაცილებით მეტი მუსიკოსი და ფართო აუდიტორია ჰყავდა. მუსიკალური კულტურის სტრუქტურა, გარკვეულად, დასავლურ ქალაქებში არსებულის პარალელური იყო, შეიძლება, მიზანმიმართული მეტოქეობის გამო. ასე, რომ იქ ტარდებოდა საჯარო კონცერტები, არსებობდა საგაზეთო კრიტიკა, ვარსკვლავი შემსრულებლების სისტემა და ა.შ. მაგრამ, რა თქმა უნდა,

რამდენადაც მუსიკა შეთხზული ნაწარმოებებისა და იმპროვიზაციების კომბინირებაა, განსხვავებებიც იყო. კანონი აშკარად არსებობდა; მისი დადგენა შეიძლებოდა, თუ დავუკვირდებოდით ქცევას, არჩევანს, პრაქტიკებს და, ასევე, თუ მუსიკოსებს ასეთ კითხვებს დავუსვამდით: „რა არის თქვენი მუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტი?“ ცუდი იყო თუ კარგი, ასეთი პასუხები მივიღე: უმნიშვნელოვანესია სამოცდათორმეტი *მელაკარტა* რაგა, ის რაგები, რომლებიც მთავარია მუსიკის თეორიისათვის, რადგან მათ აქვთ ბგერათრიგის შვიდი საფეხური, ერთი და იმავე თანმიმდევრობით როგორც აღმავალ, ასევე, დაღმავალ ვერსიებში. საინტერესოა, რომ ისინი სულაც არ არიან ის რაგები, რომლებიც ყველაზე ფართოდ სრულდება. მეორე პასუხი ასეთია: დიადი *კრიტისი,* შეთხზული ნაწარმოებები, რომლებიც ყველამ იცის. და მესამე, დიადი კომპოზიტორები, ძირითადად, ე.წ. სამეული, რომელშიც შედიან ტიაგარაჯა, დიქშიტარი და სიამა სასტრი. და მართლაც, ინდოეთში ყოფნისას, ამ სამი კომპოზიტორის ნაწარმოებები ყველაზე ხშირად სრულდებოდა. რთული იყო ისეთი კონცერტის მოძებნა, რომელშიც ტიაგარაჯას, სულ ცოტა, ერთი ქმნილება მაინც არ იყო ჩართული. მუსიკალურ კულტურში მისი დომინანტური როლის გამო, ინდოელები ხშირად მას მის თანამედროვე ბეთჰოვენს ადარებდნენ. ასე, რომ ჩემი აზრით, სიმართლე ისაა, რომ კარნატული და დასავლური კლასიკური კანონები პარალელურია, მაგრამ ეს, ნაწილობრივ, იმის გამოა ასე, რომ კარნატელ მუსიკოსებს ევროპულ მუსიკასთან კავშირი და მეტოქეობა სურდათ. ამ კანონებმა – დასავლურმა, სპარსულმა, კარნატულმა – ასე ვთქვათ, თვითონ, დამოუკიდებლად წარმოადგინეს თავისი თავი; იმავეს ვიტყვი ჩაილდის ბალადებზეც, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი კანონად მეცნიერებმა აღიარეს და არა კულტურამ რომელსაც ეს მეცნიერები მიმართავდნენ. *ბლექფუტურ* კულტურაშიც აღმოვაჩინე, რომ გარკვეული სიმღერები გამოიყოფოდა და ყველამ იცოდა, როგორც რაღაც სახის კანონი. მეცნიერებისთვის რაიმე კანონის გარშემო ორგანიზება ხელსაყრელი, მაგრამ, ასევე, არარეალისტური შეიძლება იყოს. აკეთებს თუ არა ყველა მუსიკალური კულტურა რაიმე ამდაგვარს – ეს ჯერ კიდევ დასადგენია.

ცუდი ჰანგი არასოდეს მოგვისმენია

ზოგჯერ ეთნომუსიკოლოგები თითქოს თვალთმაქცობენ. ისინი აცხადებენ, რომ სურთ მსოფლიოს ყველა მუსიკა შეისწავლონ მისი საკუთარი ტერმინებით და წარმოადგინონ მხოლოდ ის ღირებულებები, რომელთაც თავად შესასწავლი კულტურა იზიარებს. თუმცა მათი ნაშრომები ხშირად გვიჩვენებენ, რომ არ შეუძლიათ (ან არ სურთ) თავი შეიკავონ ზოგიერთი საკუთარი ღირებულების შეტანისაგან. მაშასადამე, დასავლელი ეთნომუსიკოლოგები ევროპულ ხალხურ მუსიკას, აფრიკულ თუ ჩინურ მუსიკას იმ მეთოდებით შეისწავლიან, რომლებიც ასახავენ მათ დამოკიდებულებას დასავლური მუსიკის ღირებულებების მიმართ, იმის ჩათვლით, რაც პირველ რიგში აღმოჩნდა მიმზიდველი მათთვის ამ სხვადასხვა მუსიკაში (Blum, 1991). ევროპული ხალხური მუსიკის კვლევის შედეგად, ჩვეულებრივ, დიდი ბეჭდური კრებულები იქმნებოდა, მაშინ როცა ინდოეთის მუსიკამ ბიძგი მისცა კვლევებს, რომლებიც მუსიკალური დიზაინის სირთულეს აფასებენ. აფრიკული მუსიკა არაერთხელ აღმოჩნდა კულტურათშორისი ურთიერთობების, ხოლო სამხრეთ ამერიკული ინდური მუსიკა შამანიზმში მუსიკის რთული ფუნქციების შეფასების საშუალება. ხალხური მუსიკის მრავალი გამოკვლევა სიახლის გრძნობას ბადებს; ტიბეტური მუსიკისა – არქეოლოგიური ცნობისმოყვარეობის აურას; ამერიკელ ინდიელთა მუსიკის კვლევები – წარმოშობს გარკვეული სახის თავდაცვის განცდას ამ, შესაძლოა, არასაინტერესო მუსიკის მნიშვნელობის გამო, ისეთ რთულ ორგანიზმში, როგორიც კულტურაა.

ჩვეულებრივ, მიღებულია თვალსაზრისი, რომ ჩვენ ვცდილობთ აღმოვაჩინოთ როგორ აფასებს საზოგადოება მის სხვადასხვაგვარ მუსიკალურ პროდუქციას და როგორ შეიძლება კულტურის ფუნდამენტური ღირებულებები აირეკლოს მის მუსი-

კაში. მე განვიხილე ის ეთიკური და სოციალური ღირებულებები, რომლებიც განსაზღვრავენ, რა ტიპის პიროვნება შეიძლება იყოს ან გახდეს ეთნომუსიკოლოგი. მაგრამ ახლა მინდა, ასევე, ვიმსჯელო ზოგიერთ იმ ღირებულებაზე, რომლებმაც ხელი შეუწყო ამ პროფესიის განვითარებას კონკრეტული სამეცნიერო მიმართულებებით. რა არის კარგი მუსიკა ეთნომუსიკოლოგიური სტანდარტით? შეიძლება ითქვას, რომ ყველა მუსიკა იმსახურებს ერთნაირად დეტალურ კვლევას ან ყურადღების კონცენტრირებას იმ მუსიკაზე, რომელსაც თვითონ საზოგადოება მიიჩნევს ყველაზე ღირებულად. ან შეიძლება, როგორც გარეშემ, ჩვენი საკუთარი კრიტერიუმების საფუძველზე დავადგინოთ, თუ რომელია ყველაზე ღირებული სტილი, რომლის შენარჩუნება და გამოკვლევა ღირს. როგორც ჩანს, უამრავი კრიტერიუმი გამოიყენებოდა, მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, შესაძლოა, ისინი ადგენდნენ იდეალს, რომელიც, შესაძლოა, თავად მკვლევარს ეკუთვნოდა.

ცნება „აუთენტიკური“ დიდი ხნის განმავლობაში ბატონობდა შემგროვებელ საქმიანობაში და თანდათანობით შეერწყა „ძველს“, „ეგზოტიკურს“ და „კარგის“ სინონიმად იქცა. ჩარლზ სიგერმა (Seeger, 1977: 51-53), რომელმაც ხნოვანება და სტაბილურობა აუთენტიკურობის ნიშნად მიიჩნია, ეთნომუსიკოლოგებს ბრალი დასდო, რომ პრაქტიკულად ეთნოცენტრიზმის მომხრეები იყვნენ და საყვედურობს, რომ წინასწარშემუშავებული შეხედულებებით ვსაზღვრავთ, რა არის შესწავლის ღირსი, რის გამოც ყურადღების მიღმა რჩება უამრავი რამ, რისი გამოკვლევაც სასურველია. მართლაც, არც თუ შორეულ წარსულში, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ობიექტად ყველაზე ხშირად ირჩევდნენ მუსიკას, რომელიც, სხვადასხვა ასპექტით, ყველაზე მეტად განსხვავდებოდა თვით მკვლევრის მუსიკალური გამოცდილებისა და განათლებისაგან. ამ ობიექტებს შორის ყველაზე ტიპური იყო საყოველთაოდ წმინდად და შეურყვნელად მიჩნეული ხალხური ან ტომობრივი თემის სტილი. მე-19 საუკუნის შეხედულებები მუსიკალური და კულტურული სიწმინდის შესახებ ათწლეულების განმავლობაში საფუძვლად ედო იმ სფეროს, რომელიც ცდილობდა გამიჯვნოდა პრაქტიკულ საზოგადოებასა და პოლიტიკას. უცნაურია, რომ წმინდა მუსიკის იდეა, როგორც წმინდა და შეურყვნელი საზოგადოების ნიშანი, 21-ე საუკუნეშიც ინარჩუნებს ძალას. ჩვენი ტრანსკრიფციებისა და ანალიზური პროცედურებისათვის თვალის შევლებაც საკმარისია, მივხვდეთ, რომ ისინი შექმნილია ერთგვაროვანი წმინდა რეპერტუარებისათვის, მათი თანმხლები კომენტარები კი გვაფიქრებინებს, რომ ის, რასაც ვეძებთ, არის მუსიკა, რომელიც აცილებლად მიეკუთვნება რომელიმე კონკრეტულ საზოგადოებას.

1916 წელს სამხრეთ *აპალაჩებში* თავისი საქმიანობის აღწერისას, სესილ შარპი ტკბებოდა ამ იზოლირებული ადგილის ხალხური სიმღერის სტილის სიწმინდით: „როცა, შემთხვევით, თანამედროვე ქუჩის სიმღერა ამ მთებში შეღწევას ახერხებს, მას მაშინვე ტრადიციულ მოტივთან აწყვილებენ და ზოგჯერ კიდევ უფრო ხვეწნენ, როცა მას ტრადიციული ბალადის ფორმაში აქცევენ“ (Sharp, 1932: XXVI). მისი მრავალწლიანი თანამშრომელი მოდ კარპელესი, ამავე საველე ექსპედიციის აღწერისას, აღტაცებული იყო ფაქტით, რომ „მთებში ჩვენი ყოფნის მთელი დროის განმავლობაში არ გვსმენია არც ერთი ცუდი მოტივი, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა მისიონერთა დასახლებაში გვიწევდა ცხოვრება“ (Karpeles, 1973: 97). შარპისა და კარპელესის ცნობიერებაში დომინირებდა რწმენა, რომ მუსიკის გარკვეული სახეები კარგი იყო, სხვები ცუდი და რომ კრიტერიუმები ცხადადაა მოცემული მათ მოკლე დებულებებში (Karpeles, 1951). მაგრამ დაბინძურება ყველგან გარდაუვალია. „ქვეყანა გაიხსნა, გზები აშენდა და რადიოსა და ჩანაწერების ნიღაბს ამოფარებულმა გველმა ედემის ბაღში შეაღწია“ (Karpeles, 1973: 98). მნიშვნელობა არა აქვს, რომ გველი, ამ შემთხვევაში, ქრისტიანული ევანგელიზმის ავანგარდი იყო. აშკარაა, რომ შარპს *აპალაჩების* თემში არსებული ყველა მუსიკის შეგროვება კი არ სურდა, არამედ ჰქონდა კონკრეტული მოსაზრება, თუ რა მუსიკა იყო სათანადო. ასეთი კი იყო მუსიკა, რომელიც ძველ მუსიკად ითვლე-

ბოდა, ხასიათდებოდა სტილის ერთგვარობით და იყო უნიკალური მრავალ სხვა მუსიკასთან შედარებით, რომელსაც შეიძლება იქ ეარსება. ეს კრიტერიუმები განსაზღვრავდა სიწმინდესა და აუთენტიკურობას. არადასავლური კულტურების წარმომადგენელი მეცნიერები ხშირად იზიარებენ ამ მიდგომას, ამატებენ მას მათი საზოგადოებების წინაშე მდგარ პრაქტიკულ პრობლემებსა და საკითხების ხედვას. ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი სწავლული, ჰაბიბ ჰასან ტოუმა სხვადასხვა ბეჭდურ და ზეპირ დებულებებში აღნიშნავდა, რომ მნიშვნელოვანია, აუთენტიკურად მივიჩნიოთ და შევისწავლოთ ის, რაც ამ კულტურაში განიხილება, როგორც საუკეთესო. ის თანამედროვე არაბულ მუსიკაში არაბული და დასავლური ელემენტების შერევის მოწინააღმდეგეა და ამტკიცებს, რომ „ტიპური არაბი მუსიკოსი ახლა ასრულებს მუსიკის რაღაც სახეს, რომელიც არ არის არც ჭეშმარიტად არაბული და არც ჭეშმარიტად უცხოური, მაგრამ რომელზეც დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოების გემოვნებამ და მოთხოვნამ. ... ამრიგად, ახალი განვითარება სხვა არაფერია, თუ არა ტრადიციული მუსიკის წარმოუდგენელი დამახინჯება, არაარაბული კულტურებიდან აღებული უცხოური ელემენტების გამოყენების გამო“ (Touma, 1975: 129). მიუხედავად იმისა, რომ იგი პირდაპირ არ უარყოფდა თანამედროვე, შერეული სტილების სარგებლობას, მას სურდა, რომ ეთნომუსიკოლოგიას მხარი დაეჭირა ისეთი მოდერნიზებისათვის, რომელიც ხელს შეუწყობდა ახალი მუსიკის შექმნას და რომელიც – არსებულისაგან განსხვავებით, – იქნებოდა ტრადიციული კლასიკური მუსიკის ჭეშმარიტი გაგრძელება (იქვე: 132). საკუთარი კულტურული და მუსიკალური ღირებულებების საფუძველზე მკვლევარი აყალიბებს თავის მიდგომას სავალე კვლევისადმი, რომლის კრიტერიუმია საუკეთესო შემსრულებლების გამოვლენა. თუ გვინდა სათანადოდ გავიგოთ მუსიკალური კულტურის არსი, ამტკიცებს ტოუმა, ყურადღება საუკეთესო მუსიკოსებზე უნდა გავამახვილოთ (Touma, 1968: 22).

ძნელია სავალე მკვლევარი დავადანაშაულოთ იმაში, რომ ის ეძებს, რაიმე თვალსაზრისით, საუკეთესოს. მართლაც, დასავლური კლასიკური მუსიკის სავსებით განსხვავებულ სურათს მივიღებთ, თუ მას შევისწავლით ისააკ სტერნისა და მსტისლავ როსტროპოვიჩის და არა საუნივერსიტეტო ორკესტრების შესრულების მიხედვით. ამ უკანასკნელთ მომავალში დავუბრუნდებით მათი სიმრავლის გამოა, ახლა კი, მოდით, გავიხსენოთ, რომ ეს ორკესტრები არ იარსებებდა, იდეალებად რომ არ ჰყოლოდათ ცნობილი უდიდესი ვირტუოზები. ინფორმანტების რეკომენდაციები ხშირად საუკეთესოს ძიებისკენ გვიბიძგებს. ზოგჯერ მათთვის გაუგებარია, რომ მეცნიერს შეიძლება სხვა განზრახვა ჰქონდეს. ჩემი მთავარი ირანელი მასწავლებელი ვერ ხვდებოდა, რატომ უნდა ვყოფილიყავი დაინტერესებული რამდენიმე შემსრულებლის შედარებითი შესწავლით. საბოლოოდ, მიხვდა: „ამას იმის საჩვენებლად აკეთებთ, რომ მე სხვებზე უკეთესი მუსიკოსი ვარ!“ მას ვერ წარმოედგინა, რომ მე, შესაძლოა, მაინტერესებდა, რას აკეთებს საშუალო მუსიკოსი; სხვა თუ არაფერი, ეს ხალხიც ცდილობდა, თუმცა ბოლომდე ვერ ახერხებდა, მიეღწია იმისთვის, რაც დიდმა მუსიკოსებმა წარმატებით გააკეთეს, და ეს მათ იცოდნენ. რატომ უნდა შევისწავლოთ კულტურა იმის მეშვეობით, რასაც თვითონ ეს კულტურა არასრულყოფილად მიიჩნევს? დასავლური მუსიკის ისტორიკოსები ზოგჯერ იმავე მიდგომას იზიარებდნენ, მაგრამ რადგან ისინი არ იყვნენ რენესანსის ან მე-18 საუკუნის მუსიკოსები, მათ არ შეეძლოთ ისე ავტორიტეტულად ისაუბრათ, როგორც ჩემს მასწავლებელს, რომელიც, ყველაფერთან ერთად, თავისი კულტურის აუთენტიკური ინფორმანტი იყო. მაგრამ ჩემი მასწავლებელი შესანიშნავად მოერგებოდა თანამედროვე დასავლური ჰუმანიზმის ჩარჩოსაც. ეთნომუსიკოლოგიაში მიღებული ღირებულებების კრიტიკული განხილვისას იუჯინ ჰელმმა მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ჰუმანისტური პოზიცია: „როგორც ჩანს, ჩვენ დავივიწყეთ ხარისხი. ჩემს ასპირანტებს ისტორიულ მუსიკოლოგიაში არ ვურჩევ წარსულის მეორეხარისხოვანი კომპოზიტორების გაცოცხლებას და, გარდა ამისა, არ ვარ მზად, ვაღიარო, რომ ყველა არადასავლური მუსიკა თანაბრად იმსახურებს შესწავლას“ (Helm, 1977: 201). რიჩარდ

ფრანკო გოლდმანი სტატიაში "In Support of Art"[16] (1976), რომელიც გამოქვეყნების მომენტში პოლემიკური იყო, დეტალურად ასაბუთებდა ვენის კლასიკოსებისა და გოთიკური კათედრალების მუსიკის უპირატესობას ავღანურ და *ინუიტების* მუსიკასთან შედარებით.

ადვილია, ვიპოვოთ საკამათო პუნქტები ამ დებულებებში, რომლებიც ეფუძნება ეთნომუსიკოლოგების რწმენას, რომ შესაძლებელია, გამოვიყენოთ რაღაც სახის უნივერსალური ხერხი ხარისხის გასაზომად, რადგან მათ არ აინტერესებთ საზოგადოების კონსენსუსი ან შეხედულებები მათი საკუთარი მუსიკალური ღირებულებების თაობაზე. აღქმის ისტორიით დადასტურებული თვალსაზრისი, რომ ზოგიერთი დასავლელი კომპოზიტორი სხვებზე უკეთესია, არ არის იმ ვარაუდის ანალოგიური, რომ ზოგიერთი მუსიკა უკეთესია, ვიდრე სხვები. ისინი განსხვავებული ფერის ცხენებია. მუსიკის ისტორიკოსს, რომელიც, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, თუმცა, თავისი დროის, შესაძლოა, პოპულარულ კომპოზიტორს იკვლევს, შეიძლება, ისტორიაში მისი ჩართვის სურვილი ჰქონდეს, ხოლო ეთნომუსიკოლოგმა შეიძლება იკითხოს, ნუთუ არ არის საკმარისი იმის თქმა, რომ ყოველ მუსიკას, მისი საკუთარი სტანდარტებით, აქვს კარგი და ცუდი ნიმუშები? თუმცა ამ განზოგადებამ შეიძლება ძალიან შორს წაგვიყვანოს.. რა უნდა ვთქვათ, მაგალითად, *ბლექფუტელთა* ტრადიციის შესახებ, რომლის მიხედვითაც არის კარგი და ცუდი შესრულება, მაგრამ ადამიანები თავს უხერხულად გრძნობენ, თუ იტყვიან, რომ რომელიმე სიმღერა ცუდია, რადგან, მათი რწმენის სისტემაში ყველა სიმღერა ზებუნებრივი საჩუქარია? ან სპარსი ოსტატების შესახებ, რომლებსაც სურთ გამოჰყონ *რადიფის* არსებითი და მნიშვნელოვანი ნაწილები, მაგრამ რომლებიც არასდროს იფიქრებენ, რომ მისი ნაწილები „ცუდია" – და ამრიგად, შეუძლიათ თქვან, რომ შესრულება იყო ცუდი, მაგრამ მუსიკა არასდროს არის ცუდი?

ჩვენ გვაინტერესებს ის საზღვრები, რომლებსაც ხალხები ავლებენ საკუთარი მუსიკალური კულტურის შიგნით, ის გზები, რომლებითაც ისინი თავისი საკუთარი სხვადასხვა მუსიკის კლასიფიცირებას ახდენენ. მაგრამ, მრავალი თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა ყოველთვის იყო საზღვრებისა და კლასების კვლევა, იმ გზების კვლევა, რომლებითაც მუსიკის სხვადასხვა სახე დაკავშირებულია ადამიანთა სხვადასხვა ტიპთან. ჩვენ განვიხილეთ საზღვრები, მაგრამ თითქმის არ გაგვირკვევია, ზუსტად როგორია ეს საზღვრები და როგორ შეგვიძლია მათი წვდომა.

[16] *ხელოვნების მხარდასაჭერად* (რედ.).

25

იუბალის არსებები
ინსტრუმენტები

მუსიკოსი? რაზე უკრავთ?

ეთნომუსიკოლოგიისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ინსტრუმენტების კვლევას სხვადასხვა პერსპექტივიდან, რასაც განვიხილავთ, როგორც მუსიკის კვლევას კულტურაში. აქ ჩნდება შეკითხვა – თუ ვინ რაზე უკრავს და რას ნიშნავს ეს. ჩვენ გვინდა ვიცოდეთ, მაგალითად, კარნატულ მუსიკაში რატომ არიან უმეტესად ქალი მომღერლები; რატომაა, ასევე, ამერიკულ სამუსიკო სკოლებში და რატომაა, რომ, ბოლო დრომდე, სპილენძის ინსტრუმენტები (და, გარკვეულწილად, ხისაც) მამაკაცების საქმე იყო. ორგანოლოგიის ქვედისციპლინა – ინსტრუმენტების სისტემატური შესწავლა – ჩვენი სფეროს მნიშვნელოვანი ნაწილია და ის არსებობს მუზეუმების მზარდი მნიშვნელობისა და იმის გამო, რომ თანდათანობით ყალიბდება არქეომუსიკოლოგიის სფეროდ, რომელიც ემთხვევა ეთნომუსიკოლოგიის ქვესფეროს და, ძირითადად, დამოკიდებულია ინსტრუმენტების, როგორც უძველესი არტეფაქტების შესწავლაზე.

ინსტრუმენტები, რომლებიც მუსიკალურ კულტურაში, რეალურად, ყველაფერთანაა დაკავშირებული, ფართო თემაა, თუმცა მე მათ მხოლოდ მოკლე თავი შემიძლია მივუძღვნა – შევეხები ინსტრუმენტების ასპექტებს სოციალურ ცხოვრებაში, ინსტრუმენტების კლასიფიკაციასა და მუზეუმებს. ნება მიბოძეთ, დასაწყისისათვის აღვნიშნო, რომ აკადემიურ დისციპლინებში ინსტრუმენტების კვლევის სათანადო როლი საკამათო საკითხია. უნდა იყოს თუ არა ორგანოლოგია დამოუკიდებელი სფერო, რომელიც იყენებს ისტორიულ, ეთნომუსიკოლოგიისა და სისტემური მუსიკოლოგიის მეთოდებს, თუ ინსტრუმენტები, ძირითადად, უნდა განვიხილოთ მათ სოციალურ და ისტორიულ კონტექსტებში? ასევე, უნდა დაუკრან თუ არა მათზე ორივე – როგორც მათთვის ტრადიციული, ისე ინოვაციიური – სტილით? ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგიური მიმოხილვა (მაგალითად, Blacking, 1973; Bose, 1953; Czekanowska, 1971; Merriam, 1964) ინსტრუმენტების კვლევას დამოუკიდებელ ქვეგანყოფილებად არ განიხილავს, მაშინ როცა სხვა ნაშრომებში (როგორებიცაა Hood, 1971; Kunst, 1959; Myers, 1992; Nettl, 1964; Sachs, 1962) ზოგჯერ საკმაოდ მოცულობითი დამოუკიდებელი თავები ეძღვნება მხოლოდ ორგანოლოგიას, ინსტრუმენტული მუსიკის ან მისი გამომყენებელი საზოგადოების განხილვისგან დამოუკიდებლად. კამათი ეხება არა ინსტრუმენტების რეალურ მნიშვნელობას, არამედ იმას, თუ, რომელი დისციპლინაა უფრო უკეთესი მათ საკვლევად. ასე, რომ, იმის მიხედვით, თუ რომელ ბანაკს მიაკუთვნებენ თავს, ეთნომუსიკოლოგები რეალურად საკმაოდ დიდ დროს უთმობენ ინსტრუმენტების კვლევას, დაწყებული ნიმუშების შეგროვებით და საკლასიფიკაციო სისტემაში მათი გაერთიანებით – სემიოტიკურ ანალიზამდე და შემდეგ, მათზე დაკვრის შესწავლამდე. მასწავლებლები,

რომლებიც ეთნომუსიკოლოგიის შინაარსსა და იდეას აზიარებენ ახალგაზრდებს, უმაღლეს სასწავლებლებში, სულ უფრო მეტად აქეზებენ სტუდენტებს, დაინტერესდნენ ინსტრუმენტებით და მათზე დაკვრით. ამაში შეიძლება სტუდენტებისათვის მარტივი ინსტრუმენტების გამოგონებისა და დამზადების, მსოფლიოს რომელიმე ტრადიციის შესახებ გაკვეთილების ჩატარებისა და ანსამბლების შექმნის დავალებაც შედიოდეს.

მუსიკის ისტორიაში ორგანოლოგიის ერთ-ერთ როლს მუსიკოლოგიის სხვადასხვა ქვედისციპლინის ერთმანეთთან დაკავშირების ტენდენცია განსაზღვრავდა. ადლერის 1885 წლის მიმოხილვაში ორგანოლოგია „სისტემატური მუსიკოლოგიის“ ერთ-ერთი მთავარი ქვეგანყოფილებაა, ხოლო იმ მცირე რაოდენობის ინსტიტუტებს შორის, რომლებიც ამ სფეროს ემსახურებიან, რამდენიმე იკვლევს ინსტრუმენტებს – თუმცა ზოგჯერ, როგორც ფსიქო-აკუსტიკის ან ფსიქო-მუსიკოლოგიის პროგრამების ნაწილს. მუსიკის ისტორიკოსებისათვის, რომლებიც საშემსრულებლო პრაქტიკას სწავლობენ, ინსტრუმენტები არსებითი არტეფაქტებია იმის შესასწავლად, თუ როგორ ჟღერდა მუსიკა და სხვ. ეთნომუსიკოლოგებისათვის ინსტრუმენტები იმ ინფრასტრუქტურის ნაწილია, რომელიც მათ შესაძლებლობას აძლევს მუსიკა საზოგადოებასა და კულტურაში განიხილონ. სტუდენტებისათვის ინსტრუმენტები მთავარ ობიექტებს წარმოადგენენ მუსიკალური იკონოგრაფიისა და მუსიკის არქეოლოგიის შესწავლისას. სტუდენტები, რომლებიც წყობების სისტემებს სწავლობენ, მუშაობენ ინსტრუმენტებთან ან, სულ მცირე, სჭირდებათ ინსტრუმენტები იმის გასარკვევად, თუ როგორ შეესაბამება თეორია რეალობას. როგორც ჩანს, ინსტრუმენტები კულტურული უნივერსალიაა. დასავლურ კულტურასა და მის შუა აღმოსავლურ წინამორბედებში მუსიკა – ზოგჯერ კარგი და ზოგჯერ ცუდი ფენომენი – თითქმის საყოველთაოდ განიხილება, როგორც, ძირითადად, ინსტრუმენტული. „დაბადებაში“ (4:21) იუბალი აღწერილია როგორც „მეჩანგეთა და მესტვირეთა მამა“; ხალხური ტრადიცია მას ხშირად მუსიკის შემქმნელად განიხილავს, თუმცა, როგორც ჩანს, უეჭველია, რომ სიმღერა წინ უსწრებდა დაკვრას. ამჟამად, თანამედროვე ჩრდილო ამერიკაში, როცა ამბობენ, რომ მავანი მუსიკოსია, ავტომატურად ისმის კითხვა „რაზე უკრავს?“.

ლიტერატურას, რომელიც ცდილობს სპეციფიკურად ორგანოლოგიური იყოს, მთელი რიგი საზრუნავი აქვს: ინსტრუმენტების კლასიფიცირება ისეთ სისტემად, რომელიც შეიძლება საყოველთაოდ გამოვიყენოთ, ინსტრუმენტების წარმომადგენლობა ვიზუალურ ხელოვნებაში, მოცემული კულტურის სრული ინსტრუმენტარიუმის კატალოგებისა და ინსტრუმენტების კოლექციების შექმნა და მოვლა-პატრონობა. ამ ყველაფერს აქვს კავშირი ეთნომუსიკოლოგიასთან, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგებს ინსტრუმენტების კვლევისას კიდევ სხვა დამატებითი საზრუნავი აქვთ. ეთნომუსიკოლოგიის, როგორც ცნებებისა და საკითხების ერთობლიობის განხილვისას, უნდა ვიკითხოთ, თუ ორგანოლოგიის რა ასპექტებია კამათისა და დებატების საგანი. მოდით, განვიხილოთ რამდენიმე მათგანი.

მაგრამ ეს განა ინსტრუმენტია?

რეალურად, ეს რთული საკითხი შეიძლება იყოს, ერთ-ერთი იმ საკითხთაგანი, რომელსაც, სულ მცირე, ორნაირად შეიძლება მივუდგეთ: ეს „ჩვენი“ (დასავლური? სამეცნიერო? ობიექტური?) სტანდარტებითაა ინსტრუმენტი და განიხილავენ თუ არა მას მუსიკალური მსოფლიოს ნაწილად ის ადამიანები, რომლებიც ფლობენ ან ფლობდნენ მას? ეს საკითხი შინაური-გარეშეს პერსპექტივებიდანაა განხილული ორ უახლეს პუბლიკაციაში. ჰიკმანის, კილმერისა და ეიხმანის კრებულში (Hickmann, Kilmer & Eichmann, 2002) გაერთიანებული სტატიები, როგორც არქეოლოგიური ნაშრომებისადმი გაზრდილი ინტერესის სიმბოლოები, წარმოადგენენ უახლეს არქეოლოგიურ კვლევებს ან განაგრძობენ კამათს ძველი აღმოჩენების თაობაზე. მათში ყურადღება გამახვილებულია იდენტურობასა და იმ ტონალურ სისტემებზე, რომლებსაც ისინი შეიძლება

წარმოგვიდგენენ. *Vision of Sound*-ში[1] (Diamond, Cronk & von Rozen, 1994) შესწავლილია ჩრდილო ამერიკის აღმოსავლეთის მკვიდრი (ანუ პირველი) ხალხების ინსტრუმენტები; კვლევის ძირითადი თემებია ინსტრუმენტების ჟღერადობის სიმბოლიზმი; ის გზები, რომლებითაც ინსტრუმენტები ხელს უწყობენ ურთიერთმოქმედებასა და ურთიერთობას; ასევე, ინფორმაციის მოპოვება ადგილობრივისა და გარეშეს განსხვავებული პერსპექტივებიდან. მოკლედ რომ ვთქვათ, არქეოლოგებს სურთ იცოდნენ, არის თუ არა ფლეიტა „ნამდვილად“ ობიექტი; ეთნოგრაფებს სურთ გაიგონ, თუ რას ნიშნავს ფრაზა – „ეს არის ფლეიტა“.

მაგალითი: 1995 წელს სლოვენიაში ნეანდერტალური პერიოდის არქეოლოგიურ ობიექტზე აღმოაჩინეს ის, რაც შემდგომში უძველეს მუსიკალურ ინსტრუმენტად მიიჩნიეს – ძვლის ფლეიტის სეგმენტი, სულ მცირე, ორი თუ სამი სათითე ნასვრეტით (Kunej, 1997). რამდენიმე მტკიცებულება: ეს აშკარად ძვლის ფლეიტაა სათითე ნასვრეტებით, ნასვრეტების განლაგება გვაფიქრებინებს დიატონური გამის ან გამის სეგმენტის ჩანასახების არსებობას; ის მოგვითხრობს მუსიკის წარმოშობის ან, სულ მცირე, ყველაზე ადრეული მუსიკის წარმოშობის შესახებ (ლამის „ადამიანური მუსიკა“ დავწერე, მაგრამ ნეანდერტალების ევოლუციური სტატუსი ჯერ კიდევ არ არის ნათელი ბიოლოგ-ანთროპოლოგებისთვის).

ამ განცხადებებს საინტერესო შეკითხვებთან მივყავართ: როგორ უნდა დავრწმუნდეთ, რომ ძვლის ეს მცირე სეგმენტი ინსტრუმენტია? იქნებ, ის, უბრალოდ, შემთხვევითი ფორმაა, კაცმა არ იცის, რის. ზომა, რომლითაც სამი სათითე ნასვრეტის საფუძველზე შესაძლებელია მთელი ინსტრუმენტის გამის დადგენა, საკამათოა; არავინ იცის, ეს ინსტრუმენტი ოქტავას ემყარებოდა თუ კვარტას და, რაც უარესია, წარმოგვიდგენს თუ არა ეს ინსტრუმენტი ერთ-ერთს იმ რამდენიმე წყობიდან, რომლებსაც ნეანდერტალელები იყენებდნენ ან, საერთოდ, ,,აწყობდნენ“ თუ არა ისინი ინსტრუმენტს?. მართლაც, არ არსებობს ისეთი საშუალება, რომლითაც გავარკვევთ, ეს ინსტრუმენტი მთელი საზოგადოების მიერ იყო მიღებული, თუ ეს იყო რაღაც, რაც ერთმა ინდივიდმა, ალბათ, განსაკუთრებულმა ყმაწვილმა, თავისთვის დაამზადა. და ამ შემთხვევაში, თუ ნეანდერტალელები დამოუკიდებელ გენეტიკურ ჯგუფს წარმოადგენდნენ და *Homo sapiens*-ისგან განსხვავებული არსებებიც კი იყვნენ, არის თუ არა ეს ის ინსტრუმენტი, რომელიც, საერთოდ, შეიძლება ჩავრთოთ ადამიანის მუსიკის კვლევაში? ზოგიერთი გამოტანილი დასკვნა გამომდინარეობს ჩვენი უზომო სურვილიდან, დავაკანონოთ ჩვენი დასავლური პრაქტიკები იმის ჩვენებით, რომ მათ უძველესი ფესვები აქვთ. რა თქმა უნდა, ათიოდე წლის შემდეგ სამხრეთ გერმანიაში აღმოაჩინეს რამდენიმე უფრო ახალი და უფრო სრული ნიმუში, რომელთა თაობაზეც შეკითხვები არ გაჩენილა და რომლებიც არქეოლოგიურად *Homo sapiens*-თან იყო დაკავშირებული. უძველესი მუსიკალური ინსტრუმენტების არქეოლოგია ზედმიწევნით განიხილა იაინ მორლიმ (Morley, 2013).

მაგრამ, აი, ეთნომუსიკოლოგებისთვის განკუთვნილი კითხვა: გამოიყენებოდა თუ არა „ფლეიტის“, რომელიც რეალურად იყო ინსტრუმენტი, ეს სეგმენტური ნაწილი მუსიკის წარმოსაქმნელად და მეორე, იღებდა თუ არა ამ საზოგადოების კულტურა მას თავის საკუთარ ნაწილად? იყო ეს ის, რასაც ნეანდერტალელების ეს ჯგუფი ჩვეულებრივ მოიხმარდა? „ჰქონდათ“ მათ ფლეიტები? ეს ფლეიტა ორმოცი-ორმოცდაათი ათასი წლისაა. თუმცა ეს შეკითხვები უადგილო არც გაცილებით უფრო გვიანდელი ხალხებისთვის იქნება. მე-20 საუკუნის დასაწყისში *ბლექფუტებს,* როგორც ჩანს, არ ჰქონდათ ფლეიტები. მე ზოგიერთ მათგანს ვკითხე; მათ იცოდნენ, რომ მკვიდრი ხალხების უმრავლესობას ფლეიტები არ ჰქონდა. „იცით, გაგვიგია, რომ დიდი ხნის წინ ფლეიტები არსებობდა, მაგრამ ჩვენ არ გვაქვს“. მუზეუმების საგულდაგულო დათვა-

[1] *ჟღერადობის ხედვა* (რედ.).

ლიერების შედეგად ერთი არტეფაქტი აღმოვაჩინე – თოფის ლულისაგან დამზადებული ფლეიტა. უეჭველია, რომ დიდი ხნის წინ ფლეიტებს კიდევაც რომ ეარსება, ისინი თოფის ლულებისგან არ იქნებოდა დამზადებული, ასე რომ, მომიწია საკუთარი თავისთვის მეკითხა, იყო კი ეს ინსტრუმენტი ისეთი, როგორიც უნდა ყოფილიყო, რომელზეც შეძლებდნენ დაკვრას და რომელსაც გაითავისებდნენ. თუმცა მაშინ, 1981 წელს მადრასში სწავლისას, შევიტყვე, რომ ორი მუსიკოსი კარნატულ მუსიკას საქსოფონზე ასრულებდა. საკითხი იმას კი არ ეხებოდა, იყო თუ არა საქსოფონები ინსტრუმენტები, არამედ იმას, იყვნენ ისინი სამხრეთ ინდური კულტურისათვის დამახასიათებელი, თუ დროებით შეიჭრნენ სხვის ტერიტორიაზე. დღეს ვიცით: ისინი მიიღეს და კარნატულ მუსიკაში უფრო მეტი საქსოფონისტია. მაგრამ ამან წამოჭრა საკითხი, რომ აუცილებელია იმის დადგენა, რეალურად არის თუ არა რომელიმე ინსტრუმენტი ამა თუ იმ მუსიკალური კულტურის ნაწილი. და კიდევ, კულტურაში, რომელიც მუსიკალური და არამუსიკალური ბგერების განსხვავებისას აკუსტიკურ კრიტერიუმებს უფრო ნაკლებად იყენებს, ვიდრე სოციალურს, აუცილებელია ვიკითხოთ, არის თუ არა ორგანოლოგიური კვლევის საგანი ჯორჯ ანთეილის[2] ვერტმფრენის პროპელერები ან ჰელიუმის ბომბი (რაც, მთხრობელის ხმის ასაწევად, გამოიყენეს სალვატორე მარტირანოს L's GA-ში[3]).

არის თუ არა ინსტრუმენტი ობიექტი და განიხილავს თუ არა მას ასეთად საზოგადოება და, ამდენად, უნდა იკვლიოის თუ არა იგი ეთნომუსიკოლოგიამ? ამ ფუნდამენტურ შეკითხვას მივყავართ იმ ინსტრუმენტების რეესტრის შედგენასთან, რომლებიც კულტურას ეკუთვნის. წიგნები, რომელთა სათაურები ასე იწყება „…-ის მუსიკალური ინსტრუმენტები", ორგანოლოგიური ლიტერატურის, ალბათ, ყველაზე გავრცელებული ჟანრია. მათი ჩამონათვალი რამდენიმე გვერდს დაიკავებდა. ნება მიბოძეთ, მხოლოდ სამი საეტაპო ნაშრომი მოვიხსენიო, როგორც ისტორიის მთავარი მაგალითები. ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და, ასევე, ყველაზე სრული არის ფერნანდო ორტიცის (Ortiz, 1952-55) აფრო-კუბური ინსტრუმენტების ხუთტომიანი გამოკვლევა, რომელშიც მოცემულია ყველაფერი, რაც შეიძლება ვიცოდეთ გეოგრაფიულად შეზღუდული ინსტრუმენტული კულტურის შესახებ – სტრუქტურა, სოციალური როლი, ისტორია, მუსიკა და სხვ. უფრო ადრეული და ორტიცის ყოვლისმომცველი კვლევისაგან განსხვავებით, იზიკოვიჩის (Izikowiz, 1935) ვიწროდ ფოკუსირებული ნაშრომი სამხრეთ ამერიკელ ინდიელთა ინსტრუმენტების შესახებ, დიდწილად, ემყარება სამუზეუმო კოლექციებს და ადრეულ ეთნოგრაფიულ ლიტერატურას და ყურადღებას ამახვილებს ინსტრუმენტის სტრუქტურასა და გეოგრაფიულ გავრცელებაზე. მესამე მაგალითად შემოგთავაზებთ მრავალტომეულს *Handbuch der europäichen Volksmusikinstrumente*[4], რომლის მთავარმა რედაქტორებმა დორის სტოკმანმა და ოსკარ ელჩეკმა 1970-იან და 1980-იან წლებში გამოსცეს მთელი რიგი ტომები, რომლებშიც თითოეული ერის ინსტრუმენტები (მაგალითად, ჩეხოსლოვაკური ინსტრუმენტების მიმოხილვა, Kunz, 1974) განხილულია სტრუქტურის, ისტორიის, წარმოშობისა და, ნაწილობრივ, რეპერტუარის გათვალისწინებით.

---

[2] ჯორჯ ანთეილი (1900-1959) – ამერიკელი ავანგარდისტი პიანისტი, კომპოზიტორი და გამომგონებელი, რომელიც თავის მოდერნულ კომპოზიციებში მესიკალურთან ერთად იყენებდა თანამედროვე ე.წ. ინდუსტრიულ და მექანიკურ ჟღერადობებს (რედ.).

[3] სალვატორე მარტირანო (1927-1995) – ამერიკელი კომპოზიტორი, წერდა ელექტრონულ მუსიკას და იგონებდა ელექტრონულ საკრავებს, იყენებდა 12-ტონიან სისტემას, ჯაზს, ადგილობრივ დიალექტებს და მულტიმედიას. მისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებია "L's GA" (Lincoln's Gettysburg Address), რომელიც პოპულარული იყო 1960-იან წლებში და ასოცირდებოდა ანტივიეტნამურ მოძრაობასთან,

[4] *ევროპული მუსიკალური საკრავების ცნობარი* (რედ.).

საზოგადოებასა და კულტურაში

ეს მთავარი ნაშრომები და, მათ მსგავსად, სხვებიც, ინსტრუმენტებს განიხილავს, როგორც მუსიკალური კულტურის ერთგვარად ცალკე ასპექტს. ეთნო-ორგანოლოგიის (გავბედოთ ამ ტერმინის შემოტანა?) მნიშვნელოვანი ასპექტია ინსტრუმენტების როლი საზოგადოებასა და კულტურაში, მათი მუსიკალური როლისაგან დამოუკიდებლად. ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ ინსტრუმენტები, როგორც სხვა სფეროების ასპექტები. ასე, მაგალითად, საზოგადოების ტექნოლოგიის კვლევაში შევიდოდა ინსტრუმენტების დამზადება და ისინი, ვინც ასეთ კვლევას ატარებენ, სწრაფად აღმოაჩენენ, რომ მრავალ საზოგადოებაში ინსტრუმენტები ყველაზე უფრო განვითარებულ და რთულ პროდუქციას მიეკუთვნება და მიეკუთვნებოდა. ეს, შეიძლება, სწორია ნეანდერტალური ფლეიტის შემთხვევაშიც, რომელიც, ალბათ, დაამზადა იმან, ვისი იარაღიც მანამდე მხოლოდ ჯოხები და კომბლები იყო. ეს, ასევე, სწორია მე-18 საუკუნის ფორტეპიანოს შემთხვევაშიც, რომელიც ხასიათდება ჩაქუჩებისა და გამორთვის მექანიზმებით, პედალის მოქმედებით, სიმების უაღრესად რთული განლაგებით. ან, იქნებ, ბაროკოს პერიოდის ორგანი უკეთესი მაგალითია?

სტატიაში სათაურით *The Social Life of Musical Instruments*[5] ელიოტ ბეიტესი (Bates, 2012) ასაბუთებს მუსიკალური ინსტრუმენტების კვლევის გაფართოების საჭიროებას. იგი მათ განიხილავს, როგორც ეთნომუსიკოლოგიის მთავარ საშუალებას მუსიკალური სტილების, საზოგადოების რიგითი წევრის მუსიკასთან დამოკიდებულებისა და, განსაკუთრებით, საზოგადოებაში ინსტრუმენტების არამუსიკალური როლების გასააზრებლად. ბეიტესი მთელ გვერდს უთმობს ისეთ განსხვავებულ შეკითხვებას, როგორებიცაა „რატომ იზიდავს ზოგიერთი ინსტრუმენტი მუსიკოს-შემსრულებელს?“ და „რაშია ღვთაებრივი ინსტრუმენტების ძალა?“, რითაც კულტურასთან ინსტრუმენტების დაკავშირების ახალ გზებს გვთავაზობს.

ინსტრუმენტები, ასევე, სამართლიანად წარმოადგენს სახლის მოწყობის, საზოგადოებაში მისი როლისა და ესთეტიკის კვლევის ნაწილს. ისევ პიანინოს მივუბრუნდეთ: რა თქმა უნდა, ის ავეჯია – დააზუსტეთ ავეჯის გადამზიდავ კომპანიასთან – თუმცა, ის ასევე, არის დასავლური საზოგადოების საშუალო კლასის სიმბოლო, რომელსაც შეხვდებით ისეთ სახლებში, სადაც მისი დანიშნულება, უბრალოდ, ისაა, რომ იყოს, მაშინაც კი, თუ მასზე არასდროს დაუკრავთ; ის, ასევე, აზიური და აფრიკული ოჯახების ნაწილი და მათი თანამედროვეობის მაჩვენებელია (Kraus, 1989). ის, ასევე, სიმბოლოთა სამყაროს მნიშვნელოვანი კომპონენტია: დაუფიქრდით პიანინოს კლავიატურის, მისი თეთრი და შავი კლავიშების განლაგებას მუსიკოსებისათვის დაბადების დღის მისალოც ბარათებზე, ან აზიური თუ აფრიკული ინსტრუმენტების გამოფენას ჩრდილო ამერიკულ ან ევროპულ სახლებში, როცა არავის აზრადაც არ მოსდის მათზე დაკვრა (ან თუნდაც მათი ჩანაწერების მოსმენა), რაც არის მფლობელის ტოლერანტული, რელატივისტური მიდგომის სიმბოლო. დასავლურ საზოგადოებაში ინსტრუმენტები სხვა კულტურების უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად განიხილება: გაითვალისწინეთ ინდური სიტარის, აფრიკული არფისა და დოლის ან ავსტრალიური *დიჯერიდუს* მნიშვნელობა სამოგზაურო სარეკლამო აბრებსა და საფოსტო მარკებზე.

ინსტრუმენტები მნიშვნელოვანია გენდერულ და სხვა სახის კვლევებში, რომლებიც საზოგადოების ქვეჯგუფების ურთიერთქმედებას შეისწავლის. დაახლოებით 1940-იანი წლების ამერიკული საშუალო კლასის კულტურაში ქალები იშვიათად უკრავდნენ სპილენძის ჩასაბერ ინსტრუმენტებზე და კიდევ უფრო იშვიათად – დასარტყამ ინსტრუმენტებზე. ისინი, ძირითადად, უკრავდნენ პიანინოზე, სიმებიან ხემიან ინსტრუმენტებზე, იქნებ, ფლეიტაზეც და არსებობდა მათი განსაკუთრებული სფერო – არფა; მრავალ სიმფონიურ ორკესტრში მხოლოდ ერთი ქალი იყო – არფისტი. პოპულარული

[5] *მუსიკალური საკრავების სოციალური ცხოვრება* (რედ.).

მუსიკის სფეროში ინსტრუმენტალისტი ქალები იშვიათად გვხვდებოდა. ეს გარკვეული სახის სტერეოტიპია, რომელიც მე-20 საუკუნის ბოლომდე არსებობდა. ასე, მაგალითად, 1980-იანებშიც კი ცენტრალური ევროპის ერთ-ერთ უმაღლეს სამუსიკო სკოლაში, საყვირზე, ტრომბონსა და ტუბაზე დაკვრას, უმეტესწილად, მხოლოდ მამაკაცები სწავლობდნენ, მაშინ როცა ვოკალურ განყოფილებაზე არაპროპორციულად ბევრი ქალი და აფრო-ამერიკელი სწავლობდა. ეს გვაფიქრებინებს, რომ თეთრკანიანი მამაკაცების აზრით (თუ ამჟამად არა, ერთ დროს მაინც), მხოლოდ მათ ჰქონდათ რთული მექანიზმების მართვისთვის საჭირო კვალიფიკაცია. თუმცა, მეორე მსოფლიო ომის დროს, როცა ქალებმა ხელი მრავალ ისეთ საქმეს მოჰკიდეს, რაც მანამდე მამაკაცების საქმედ ითვლებოდა (როგორც სიმღერაში *Rosie the Riveter*[6]), ჩამოაყალიბეს „მხოლოდ ქალიშვილების ბენდები“ და ჩაენაცვლნენ ბიჭებს ამერიკის პატარა ქალაქებში პატრიოტული მარშების შემსრულებელ მუსიკალურ ჯგუფებში.

1960-იანი წლების ირანსა და 1980-იანი წლების მადრასში ინსტრუმენტები მნიშვნელოვანი იყო, როგორც სქესის აღმნიშვნელები, თუმცა ხაზები იქაც გადაიკვეთა. რევოლუციამდელ ირანში ინსტრუმენტებზე, ძირითადად, მამაკაცები უკრავდნენ, თუმცა სიტუცია რთული იყო და ცვლილების პროცესი მიმდინარეობდა. პოპულარული მუსიკის სფეროში მუსიკოსები მამაკაცები იყვნენ, გამონაკლისს ვოკალისტები წარმოადგენდნენ. კლასიკურ მუსიკაში ორიოდე ქალიც იყო, რომლებიც, ასევე, ძირითადად, მომღერლები იყვნენ, თუმცა რამდენიმე ინსტრუმენტალისტიც გვხვდებოდა, მაგრამ ისინი, ძირითადად, კერძო გარემოში უკრავდნენ და იშვიათად გამოდიოდნენ სცენაზე. მათი ინსტრუმენტები სიმებიანი იყო – სანთური, სეტარი და, ზოგჯერ, ვიოლინო. არ მახსოვს, *თარზე*, *იუდზე* ან *ნეიზე* (*tar, 'ud, ney*) შემსრულებელი ქალისთვის მომესმინა. თუმცა მოდერნიზებული კლასიკური მუსიკის სცენაზე რამდენიმე ქალი პიანისტი იყო. ხალხური მუსიკის კულტურა და მისი ის ასპექტი, რომელიც მოიცავდა საჯარო შესრულებას სათხრობი ან რელიგიური მასალის სპეციალისტების მიერ, მთლიანად მამაკაცური საქმე იყო. დაბლდეიმ (Doubleday, 1999) დოკუმენტურად დაადასტურა მთელ ისლამურ შუა აღმოსავლეთში ქალების ფართოდ გავრცელებული, განსაკუთრებული კავშირი დაფთან. ირანსა და ავღანეთში მუსიკის შექმნა, განსაკუთრებით, ინსტრუმენტებით, მხოლოდ მკაცრად გამოყოფილ კონტექსტებში ხორციელდებოდა. დაბლდეის თანახმად, „ქალები იყენებენ დაფს მხოლოდ არაფორმალური მუსიკალური გართობისათვის, ქალებისთვის განკუთვნილ ოჯახურ სივრცეში განმარტოებისას. ისინი ამბობენ, რომ „ცუდია დაკვრა, როცა მამაკაცები შინ არიან“ (იქვე, 1999: 166-67).

სამხრეთ ინდოეთში სიმღერას პოპულარულ რელიგიურ ჟანრებში თან ახლდა დასარტყამი საკრავი, რომელსაც ხშირად ქალები უკრავდნენ. კარნატულ მუსიკაში ქალები, ძირითადად, მომღერლები იყვნენ და ზოგჯერ უკრავდნენ ვიოლინოზე ან *ვინაზე*[7], ძალიან იშვიათად – ფლეიტაზე და, როგორც ვფიქრობ, არასდროს ჰობოის მსგავს *ნაგასვარამზე*. დასარტყამი ინსტრუმენტებიც მამაკაცების ხელში იყო, თუმცა 1980-იანი წლების დასაწყისში რამდენიმე ქალმა ამ სამყაროში შეღწევა დაიწყო. სამხრეთ ინდური კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთი მახასიათებელი არის მისი ტენდენცია შეითვისოს და მოირგოს უცხოური, ძირითადად, დასავლური ინსტრუმენტები და შეუწყოს ისინი კარნატული მუსიკისათვის იდეალურ ჟღერადობას. მე ვსაუბრობ ვიოლინოსა და ფისჰარმონიის შესახებ მე-19 საუკუნეში და საქსოფონის, კლარნეტის, გიტარისა და მანდოლინას შესახებ – მე-20-ში. თითოეულ შემთხვევაში ინსტრუმენტებზე ჯერ მამაკაცები უკრავდნენ, თუმცა, თუ ინსტრუმენტები რაღაც პერიოდის განმავლობაში საზოგადოებაში უკვე მიღებული იყო – ვიოლინო, ფისჰარმონია, – ქალი

[6] *როზი მომქლონავი* (რედ.)

[7] ოთხსიმიანი საკრავი ინდოეთში, გრძელი ბამბუკის გრიფით (რედ.).

შემსრულებლებიც არსებობენ.

როგორც 1970 წლის თეირანში, ასევე, 1980 წლის მადრასში ინსტრუმენტები საშუალო კლასის ოჯახებში მნიშვნელოვანი ობიექტები იყო და ახალგაზრდა ქალებისთვის ჩვეულებრივ საქმედ იქცა მათზე დაკვრის შესწავლა მაშინაც კი, როცა პროფესიული კარიერა წარმოუდგენელი იყო. თეირანში, სპარსული მუსიკის ერთგულ ოჯახებშიც კი, თანამედროვეობის სიმბოლოდ წარმოდგენილი იყო პიანინო, თუმცა მასზე არ უკრავდნენ. მაშინ, შუა ევროპის საუნივერსიტეტო ქალაქების ოჯახებში შეგეძლოთ გენახათ სიტარები ღია წიგნების თაროებზე, კედელზე ჩამოკიდებული ჩინური *ქინი*[8], ბუხრის თავზე შემოდგმული აფრიკული დასარტყამი საკრავები, სასტუმრო ოთახში გამოფენილი სალამურები პერუდან და მკვიდრი ამერიკელების საჟღარუნოები (რა თქმა უნდა, ყველაფერი ერთად არა). მათზე არავინ უკრავს, მფლობელმა შეიძლება არც კი იცოდეს მისი რაობა თუ დანიშნულება, მაგრამ ისინი ოჯახის კულტურათშორისი შემწყნარებლობის მაჩვენებელი ან მოგზაურის ნადავლია (მართლაც, ეს უკეთესია, ვიდრე ირმის რქები ან ვეფხვის ტყავის ხალიჩები). მათი, როგორც ინსტრუმენტების, ფუნქციონირება სულ სხვა რაღაცას ნიშნავს, ვიდრე იმ გიტარისა, რომელსაც ოჯახის თინეიჯერი წევრი ინახავს თავის ოთახში და თავისი ელექტრონული მუსიკის შესაქმნელად იყენებს ან იმ პიანინოებისა, რომლებიც სამუსიკო სკოლის სარეპეტიციო ოთახებშია.

თუ ინსტრუმენტები მრავალი კულტურის ტექნოლოგიების უმაღლეს მიღწევებს შორის იყო, რაღაც მიმართებით, ისინი, ასევე, განსაკუთრებული ფიზიკური სილამაზის ობიექტებად განიხილებოდა, მათ ხშირად ამკობდნენ და ახლაც ამკობენ მოზაიკით ან აფერადებენ და გამორჩეულად დიდ ყურადღებას უთმობდნენ მათთვის სასიამოვნო ფორმის მიცემას. კულტურების უმრავლესობაში განსაკუთრებული ნაბიჯები გადაიდგა, რათა ზოგიერთი ინსტრუმენტი განსაკუთრებით მშვენიერი ან მიმზიდველი დაემზადებინათ და ხშირად მათზე მრავალგვარი ვიზუალური ნიშნები და სიმბოლოებიც არის დატანილი. არ მინდა ამის ასახსნელად რაიმე ზოგადი თეორია შემოგთავაზოთ, რადგან ერთ კულტურაში ეს შეიძლება იყოს ადამიანის მიერ დამზადებული ნებისმიერი ნივთის შემკობის ტენდენციის შედეგი, მეორეში – ამან შეიძლება გაზარდოს ინსტრუმენტის სულიერი ძალა და სადმე სხვაგან შეიძლება მიუღებელ ხელოვნებასთან (მუსიკასთან) დაკავშირებული საგანი მისაღები გახადოს იმით, რომ ითანამშრომლოს უფრო დაფასებულ (ვიზუალურ) ხელოვნებასთან. მაგრამ ალბათ, იმასაც ვიტყვი, რომ, ვფიქრობ, ინსტრუმენტები, რომლებსაც ადამიანის წინაპრები განიხილავდნენ, როგორც მძლავრ იარაღს ზებუნებრივთან და უცხო ადამიანებთან ურთიერთობის დასამყარებლად, დამატებითი „ვიზუალური“ ძალის შეძენის წყალობით შეიძლებოდა გაძლიერებულიყვნენ.

ასე, რომ მნიშვნელოვანი აზრით, ორგანოლოგიის როლი ეთნომუსიკოლოგიაში მოიცავს ინსტრუმენტების კვლევას საზოგადოებაში, რათა ბოლომდე მიიყვანოს ის, რაც ადამიანის ძალებით ორგანიზებული ბგერის წარმოშობას საკმაოდ შორდება.

მაჰილონის და ზაქსის მემკვიდრეობა

რა თქმა უნდა, მუსიკალური ინსტრუმენტების კატალოგის შექმნის იდეა არ ეკუთვნოდა ვიქტორ-ჩარლზ მაჰილონს, მრავალი წლის მანძილზე ბრიუსელის სამეფო კონსერვატორიის საკრავების მუზეუმის კურატორს, რომელმაც ამ მუზეუმის კოლექცია მსოფლიოში ერთ-ერთ საუკეთესოდ აქცია. როგორც მარგარეტ კარტომი (Kartomi, 1990) თავის ინსტრუმენტების კლასიფიკაციის ამომწურავ ისტორიაში დეტალურად გვიჩვენებს, მრავალ კულტურაში – ან იქნებ, მათ უმრავლესობაში? – ჩამოყალიბდა ინსტრუმენტების, როგორც წესი, მათი საკუთარი საზოგადოების ინსტრუმენტების, კლასიფიკაციები. მაგრამ მაჰილონს დასჭირდა რაღაც საშუალება, რომლითაც იმ უა-

[8] შვიდსიმიანი ჩინური ციტრა (რედ.).

მრავ ინსტრუმენტს, რომლებიც მის კატალოგში შევიდა, რაღაცნაირად მოეწესრიგებინა, შეძლებოდა ეჩვენებინა მსგავსებები ერთმანეთისაგან დაშორებულ ადგილებში გავრცელებულ ინსტრუმენტებს შორის; გასაგები გაეხადა მასალის ძირითადი ნაწილი, რომლის გარკვეულ სეგმენტს – საველე მკვლევრებისა და ტურისტების მიერ მათ ანგარიშებსა და აღწერებში ხშირად დაშვებული შეცდომების გამო, კულტურისა ან ადგილმდებარეობის მიხედვითაც კი ვერ დავადგენთ. როგორც ჩანს, ინდოეთში შემუშავებული გეგმით შთაგონებულმა, მან ჩამოაყალიბა სისტემა, რომელიც გვთავაზობს კატეგორიებს ყველა ცნობილი ინსტრუმენტისთვის და ზოგიერთი ისეთი ინსტრუმენტისთვისაც, რომელსაც ჯერ არ ვიცნობთ, მაგრამ რომელიც, შეიძლება აღმოაჩინონ. ეს სისტემა (Mahillon, 1880–92), რომელიც მისი ყველაზე უფრო ფართოდ გამოყენებული ფორმატით გადაამუშავეს ერიკ ფონ ჰორნბოსტელმა და კურტ ზაქსმა (Hornbostel & Sachs, 1910), ისევე, როგორც ანდრე შეფნერმა (Schaeffner, 1932), გახდა ჰანს-ჰაინც დრეგერის (Draeger, 1948) უფრო რთული სისტემის საფუძველი. ეს სისტემა, რომელიც იქცა მუსიკოლოგიის სფეროში ინსტრუმენტების კლასიფიკაციის ძირითად ტენდენციად, შემდგომში კიდევ არაერთმა მკვლევარმა, მათ შორის, მენტლ ჰუდმა (Hood, 1971) გადაამუშავა, ხოლო სპეციფიკურ-კულტურული პერსპექტივიდან განიხილა მარგარეტ კარტომიმ (Kartomi, 2005). ამავე დროს, ინსტრუმენტების კლასიფიცირების იდეა, კვლავ აჯადოებს მრავალი კულტურის წარმომადგენელ მეცნიერს. კარტომი უამრავ კლასიფიკატორს ჩამოთვლის, განსაკუთრებულ ყურადღებას კი ამახვილებს იმაზე, რომ დასავლურ კულტურაში სულ უფრო ფართოვდება გაგება იმისა, თუ რა არის ინსტრუმენტი (Kartomi, 1990: 162–210).

კონკრეტულად, რისთვის სჭირდებათ ეთნომუსიკოლოგებს ინსტრუმენტების კლასიფიკაციები? თვითონ კლასიფიკაციის ცნება განსაკუთრებით კარგად მოერგო ჩვენს სფეროს: ეთნომუსიკოლოგებს სურთ ჰქონდეთ სისტემა, რომელიც შესაძლებელს გახდის კულტურათაშორის შედარებებს და სურთ შეისწავლონ თითოეული საზოგადოების კლასიფიკაცია, რათა გაარკვიონ, რას გვეუბნება ის კულტურის ფუნდამენტური წარმმართველი პრინციპებისა და მუსიკალური ღირებულებების ურთიერთმიმართების თაობაზე. კარტომი (Kartomi,1990) გვიჩვენებს, რომ მსოფლიო საზოგადოების უმეტესობა, თუ უმრავლესობა არა, ყურადღებას აქცევს ინსტრუმენტების დაჯგუფებას; ის მრავალ სისტემას აღწერს იმ სისტემების ჩათვლით, რომლებიც კლასიფიცირებას ახდენენ ბგერის წარმოქმნის, მასალის, შესრულების მანერის, სოციალური და რიტუალური დანიშნულებისა და მუსიკალური ფუნქციების შესაბამისად. ნებისმიერი მათგანი შესაძლებელია ისე გავაფართოოთ, რომ უნივერსალურად გამოსაყენებელი გავხადოთ, თუმცა, რეალურად, სულ რამდენიმე სქემაა, თუკი ასეთი საერთოდ არსებობს, რომელმაც საფრთხე შეუქმნა მაჰილონ-ზაქს-ჰორნბოსტელის სისტემას.

საინტერესოა, რომ ორგანოლოგიური ლიტერატურის მნიშვნელოვან იაპონურ ნაშრომებში ინსტრუმენტების კლასიფიკაცია არაერთგვაროვანია. აქ მთავარ როლს ასრულებს უფრო ძველი ტრადიციებით დაინტერესება და მათზე ზრუნვა, მკვიდრი კულტურის უნიკალურობის ხაზგასმა, ასევე, უაღრესად მრავალმხრივი მონაწილეობა დასავლური წარმომავლობის კვლევით პროექტებში. ასე, მაგალითად, ხელოვნებისა და მუსიკის ტოკიოს ეროვნული უნივერსიტეტის ინსტრუმენტების კოლექციის კატალოგში (კოიძუმი ფუმიოს მემორიალური არქივები, 1987) წარმოდგენილი და ილუსტრირებულია სხვადასხვა კულტურის (დასავლური კლასიკური ტრადიციების გარდა) 650 ნიმუში, შეტანილი და აღწერილი სტანდარტული სისტემის შესაბამისად – იდიოფონები, მემბრანოფონები, ქორდოფონები, აეროფონები – რასაც დაემატა კატეგორია ელექტროფონები, რომელიც ილუსტრირებულია იაპონური დაბალი სიხშირის უწყვეტი ელექტრონული ბგერის წარმომქმნელი საკრავით. ტოკიოს კუნიტაჩი კოლეჯის შედარებით დიდი კოლექციის კატალოგში გამოყენებულია ამ სისტემის შესწორებული, ალბათ, უფრო ლოგიკური ვერსია, რომელიც ინსტრუმენტებს ჰყოფს ჯერ ვიბრირე-

ბადი სხეულის ფორმის მიხედვით (Kunitachi College of Music, 1986: 4): მასოფონები (სხეული მასიურია – მაგალითად, ქვა), კაპოფონები (ფინჯნის ფორმის სხეულები, მაგალითად, ნაპრალის მქონე დასარტყამი საკრავები, საჟღარუნოები), კლავოფონები (ჯოხის ფორმის ინსტრუმენტები, მაგალითად, *კლავები*[9] ან ბრაზილიური *ქუიკა*[10]), ტაბულაფონები (ფიცრის ფორმის ინსტრუმენტები, რომლებსაც მიეკუთვნება ციმბალები და, ზოგადად, ყველა ჩასაბერი, ანუ ენაკიანი ინსტრუმენტი), მემბრანოფონები (დასარტყამი საკრავები) და ქორდოფონები (სიმებიანი). თითოეული კატეგორია იყოფა გამოყენების მეთოდის მიხედვით – დარტყმა, ხახუნი, ჩამოკვრა, ჰაერის ნაკადი, ელექტროვიბრაცია. თუმცა უფრო ადრე იაპონურ ტრადიციაში მუსიკოსები და ინტელიგენცია ინსტრუმენტებს სოციალური და ცერემონიული ფუნქციის მიხედვით აჯგუფებდნენ. ჩინური ტრადიცია ინსტრუმენტებს მათი ძირითადი მასალის მიხედვით აჯგუფებდა – სულ რვა ჯგუფად. უძველესი ინდური ფორმატი ჰგავს ზაქსისა და ჰორნბოსტელის ოთხ-კლასიან სისტემას და, ალბათ, მივყავართ კიდეც მასთან. კარტომიმ (Kartomi, 1990) გააანალიზა *იავური* ინსტრუმენტების კლასიფიცირების რამდენიმე გზა, მათ შორის, ერთი სქემა (იქვე: 92), რომელიც საკრავებს მასალის მიხედვით აჯგუფებს – ბრინჯაო, ტყავი, ხე და ბამბუკი – და რამდენიმე სისტემა, რომელთა საფუძველიც მუსიკალური ფუნქცია ან სოციალური იერარქიაა. უფრო მცირე ზომის საზოგადოებების განხილვისას გვიანდელ ნაშრომში (Kartomi, 2005) კარტომიმ წარმოგვიდგინა ის გზა, რომლითაც ჩრდილოეთ სუმატრის *აჩეჰის*[11] მუსიკოსები და სწავლულები აჯგუფებენ და განიხილავენ ინსტრუმენტებს: ერთი ჯგუფი დაკავშირებულია წინარე-ისლამურ, ნაწილობრივ, ჰინდუ კულტურასთან; მეორე ასოცირებულია ისლამურ კუოლტურასთან; ხოლო მესამე – დასავლური მუსიკალური კულტურის გავლენასა და მის ადაპტირებასთან.

უამრავი ანომალია არსებობს. აქვს თუ არა საზოგადოებას ინსტრუმენტების კლასიფიცირების სისტემა და რა სახის სისტემაა არჩეული, მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული. შესაძლოა, მსოფლიოს ადგილობრივ კულტურებში საკრავების დაჯგუფების ტიპური გზაა მათი კლასიფიცირება მუსიკალური ან სოციალური ფუნქციის საფუძველზე. არის თუ არა კლასიფიკაციის განსაკუთრებული სისტემა სხვა კრიტერიუმებზე დამყარებული, შეიძლება დამოკიდებული იყოს ინსტრუმენტული ანსამბლების არსებობაზე. ასე, მაგალითად, სოლომონის კუნძულების *'არე'არე-ს* რაოდენობრივად მცირერიცხოვან საზოგადოებას აქვს სოინარების დიდი ანსამბლები, რომელთაც საგულდაგულოდ აჯგუფებენ მუსიკალური და სოციალური კრიტერიუმების საფუძველზე (Zemp, 1979), მაშინ, როცა ჩრდილო ამერიკელი ხალხების უმრავლესობა, ხშირად უფრო დიდი მოსახლეობით, მაგრამ, ძირითადად, ვოკალური მუსიკალური კულტურით, ამ პროცედურას აუცილებლად არ მიიჩნევს. ინსტრუმენტების ტერმინოლოგია *ბლეკფუტურ* კულტურებში მომდინარეობს რიტუალური ან სოციალური კავშირებიდან, მაგალითად, სამედიცინო დასარტყამი საკრავი, *ცოფიანი ძაღლის საზოგადოების*[12] დასარტყამი საკრავი, სამკურნალო ჟღარუნა სალამური – ინსტრუმენტების დაჯგუფების არც კონკრეტული სისტემა არსებობს და არც ტერმინოლოგია.

ტრადიციულ დასავლურ კლასიკურ მუსიკალურ კულტურაში და 1940-იანი წლების ამერიკის უმაღლესი სამუსიკო სკოლის გაკვეთილებზე ასწავლიდნენ, რომ არსებობდა

---

[9] 20 სმ სიგრძისა და 2,5 სმ დიამეტრის ხის ორი მძიმე ჯოხი, რომლებიც შემსრულებელს თითებში უჭირავს და ერთმანეთზე დარტყმით ყრუ ხმას გამოსცემენ. ჩგამოიყენებიან ბრაზილიური ცეკვის თანხლებაში (რედ.).

[10] ბრაზილიური დასარტყამი საკრავი (რედ.)

[11] რეგიონი ინდონეზიაში, საიდანაც ისლამი გავრცელდა მთელ ინდონეზიაში (რედ.).

[12] ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ტომების – *შაიენის* სამხედრო საზოგადოებებიდან ერთ-ერთი, რომელიც, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა ტომის ხელმძღვანელ ორგანოს (რედ.).

სიმებიანი, ხის სასულე, სპილენძის სასულე და დასარტყამი ინსტრუმენტები და რომ ხის სასულე ინსტრუმენტებს მიეკუთვნებოდა ფლეიტები, ერთ- და ორ-ენაკიანი სალამურები.[13] ეს მომდინარეობს ჰაიდნის, მოცარტისა და ბეთჰოვენის ორკესტრებში ინსტრუმენტების ტიპური დაჯგუფებიდან და დღესაც არსებობს მუსიკის საუნივერსიტეტო სკოლების ინსტრუმენტების კლასიფიკაციებში. მათში არასაორკესტრო ინსტრუმენტები ადგილს გაჭირვებით პოულობენ. არფები და გიტარები სიმებიანი საკრავებია, რა თქმა უნდა, მაგრამ მაჩვენეთ სიმებიანი საკრავების განყოფილება, რომელსაც არფის ან გიტარის პროფესორი ხელმძღვანელობს. სად არის პიანინოს ადგილი? – სიმებიანებში, რა თქმა უნდა, მას უამრავი სიმი აქვს, მაგრამ მის კლავიშებს ვარტყამთ. ბრაზილიური *ბერიმბაუს* – მუსიკალურ მშვილდს, ტექნიკური თვალსაზრისით კი – ქორდაფონს, რომელზეც დარტყმით უკრავენ, ჩრდილო ამერიკაში დასარტყამ ინსტრუმენტებს შორის აქვს მიჩენილი ადგილი. იმის გაგება, თუ სად არის მუსიკალური ინსტრუმენტების ადგილი ერთმანეთთან მიმართებაში, მიგვიყვანს, ასევე, იმის განხილვამდე, თუ სად არის მათი ადგილი იმ ადამიანებთან მიმართებაში, რომლებიც მათ იყენებენ. ასე, მაგალითად, ინგლისურ, გერმანულ, ფრანგულ და სხვა ევროპული ენების უმრავლესობაში ინსტრუმენტზე დაკვრის აღნიშვნისთვის იყენებენ ზმნას „თამაში – to play“, რითაც მას ამ სიტყვის სხვა მნიშვნელობებთან აკავშირებენ. სპარსულში ინსტრუმენტებს „ურტყამენ – beaten“ და თუმცა ეს ლოგიკურია დასარტყამი ინსტრუმენტების, ჩაქუჩიანი ციმბალის და ჩამოსაკრავი სიმებიანი ინსტრუმენტების შემთხვევაშიც კი, ეს სიტყვა გამოიყენება ხემიანი და ჩასაბერი ინსტრუმენტების მიმართაც. ასევე, არსებობს ინსტრუმენტების იკონოგრაფიის სფეროც, რომელიც, სიიბასის თანახმად, (Meyers, 1992: 238), ჯერ კიდევ არასაკმარისადაა განვითარებული და ინსტრუმენტების გამოსახულებებს განიხილავს, როგორც ინფორმაციის გადამცემს განსხვავებულ პერიოდებსა და კულტურებში მუსიკალური ცხოვრების, ასევე, ინსტრუმენტების სემიოტიკის შესახებ. აქაც, აგრეთვე, სხვადასხვა სახის კლასიფიკაციაა მოსახერხებელი.

კლასიფიკაციის გარდა, ორგანოლოგიის ორი სხვა დარგიც მინდა ვახსენო. ორივე ეხება ისტორიას და ორივე, ნაწილობრივ, თანხვდება ეთნომუსიკოლოგიურ პრინციპებს. მრავალმა სწავლულმა მიუძღვნა თავი ინსტრუმენტების ისტორიის შესწავლას – მე ვგულისხმობ ინსტრუმენტების, როგორც მთლიანობის, ისტორიას, ყველა ინსტრუმენტს და არა უბრალოდ ცალკეული ინსტრუმენტების ან კონკრეტული ჯგუფებისა თუ კულტურების ინსტრუმენტულ რეესტრებს, რომლებსაც უთვალავი პუბლიკაცია ეძღვნება. ამ ჰერაკლეს შესაფერის საქმეზე დაფიქრებას აზრი აქვს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ დავუშვებთ, რომ მსოფლიოს ინსტრუმენტებს ან ყველა კულტურის ინსტრუმენტების რეესტრებს შორის რაღაც კავშირი არსებობს. ამ თვალსაზრისით ყველაზე ცნობილი იყო კურტ ზაქსი, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ კლასიფიკაციის პრობლემის გადაწყვეტაში შეტანილი წვლილის გამო (წინა თავებში კი – ეთნომუსიკოლოგიის მრავალი ასპექტის განვითარებაში შეტანილი წვლილის გამო) და რომელიც, როგორც ხშირად ამბობენ, იყო პიროვნება, რომელმაც ინსტრუმენტების შესახებ უფრო მეტი იცოდა, ვიდრე ნებისმიერმა სხვამ მთელ მსოფლიოში მანამდე ან მის შემდგომ. ინსტრუმენტების ადრეული, მაგრამ გასაოცრად სრული ლექსიკონის ავტორმა (Sachs, 1913), ხელი მოჰკიდა ინსტრუმენტების მსოფლიო ისტორიის წერას და მთელი სფერო ევოლუციონისტურ ჩარჩოში მოაქცია. ამ ისტორიაში ბევრი რამაა, რასაც შეიძლება არ დაეთანხმო, თუმცა, ამავე დროს, მასში დიდი სიბრძნეც და უამრავი სტიმულის მომცემი აზრიცაა.

ერთი რამ, რასაც ზაქსი არ ამბობს და რაც გამომდინარეობს მისი აზროვნებიდან, ისაა, რომ ცნების – „ინსტრუმენტი“ – საზღვრები ბუნდოვანია და, ალბათ, ბუნდოვანი იყო როგორც კაცობრიობის ადრეულ ისტორიაში, ისე თანამედროვე ეპოქაშიც. ყოვ-

[13] იგულისხმება ერთენაკიანი კლარნეტი და ორენაკიანი ჰობოი და ინგლისური ქარახსა (რედ.).

ელთვის იყო ობიექტები, რომლებიც შეგვეძლო განგვეხილა, როგორც ინსტრუმენტი და, ასევე, როგორც რაღაც სხვაც, მაგრამ ზაქსის ვარაუდით (Zachs, 1940: 25), ყველაზე ადრეული ინსტრუმენტი ადამიანის სხეული იყო, რომელსაც შეუძლია ტაში შემოჰკრას, ან ფეხები ისე დააბაკუნოს, რომ მიგიყვანოს უადრესი არამატერიალური ინსტრუმენტების განვითარებასთან. ინსტრუმენტები სხვა ხელმისაწვდომი საგნებისგან განვითარდა. ჩემს ქალიშვილს, რომელიც მომღერალია და გიტარის თანხლებით ასრულებს სიმღერებს, ზოგჯერ აკომპანემენტს უწევს მამაკაცი, რომელიც ტაქტს ითვლის ჩვეულებრივი ხის ე.წ. „დასარტყამ ყუთზე“. საინტერესოა, რომ ჩვ. წ. 2000 წლისთვის ჩვენ კვლავ ვხედავთ, რომ საზღვარი ინსტრუმენტებსა და არაინსტრუმენტებს შორის ბუნდოვანია, რადგან მუსიკოსები ერთჯერადი გამოყენებისთვის ახალ ჟღერად საშუალებებს იყენებენ, ხოლო ბგერებს სინთეზატორები და სხვა ელექტროწყაროები წარმოქმნიან, რომლებიც კომუნიკაციის სხვა ფორმებშიც გამოიყენება. ხომ არ ქრება თანდათანობით „მუსიკალური ინსტრუმენტის“, როგორც კულტურაში არსებული მყარი კლასის გაგება, სულ მცირე, ერთ მთავარ საზოგადოებაში მაინც?

მუზეუმებში

კურტ ზაქსს თვითონ არასოდეს ჩაუტარებია რაიმე ფართო საველე კვლევა. მისი კვლევები ემყარება კერძო და სამუზეუმო კოლექციებს. ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგის ამოცანა დანარჩენების კოლექციის შევსება, გაანალიზება და მოვლა-პატრონობაა. მათ უამრავ მუზეუმში შევხვდებით: ზოგიერთი მათგანი, როგორებიცაა ნახსენები კოლექციები იაპონიასა და ბრიუსელში, ან ჰორნიმანის მუზეუმისა ლონდონში ანდა სტერნსის კოლექცია მიჩიგანის უნივერსიტეტში (Libin, 1992), ავტონომიური კოლექციებია. ისინი შეგროვებულია ad hoc[14] ან გადაცემულია დონორების მიერ, როგორც მთლიანი კოლექცია და შემდგომში გააფართოვეს. რამდენიმე დაკავშირებულია ხელოვნების მუზეუმებთან – განსაკუთრებით, აღსანიშნავია ნიუ იორკში ხელოვნების მეტროპოლიტენ მუზეუმში დაცული დიდი და გამორჩეული კოლექცია – ამ მუზეუმებში ინსტრუმენტები წარმოდგენილია, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ობიექტები. ამ დაწესებულებების კოლექციებში მოსახვედრად, ინსტრუმენტი უნდა შეფასდეს, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ნიმუში, მაგრამ, საინტერესოა, რომ ზოგიერთი მუზეუმის კურატორი და მრავალი ხელოვნების მოყვარული დასავლურ კულტურაში მიიჩნევენ, რომ ინსტრუმენტები ipso facto[15] წარმოადგენენ ვიზუალური ხელოვნებისა და დიზაინის ნიმუშებს.

თუმცა ეთნომუსიკოლოგიური საქმიანობისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი კოლექციები ინახება ანთროპოლოგიურ მუზეუმებში ან მუზეუმებში, რომელთაც „ბუნებისმეტყველების მუზეუმები“ ეწოდება იმ საკმაოდ აბსურდული, მაგრამ ერთ დროს ფართოდ გავრცელებული მოსაზრების გამო, რომ გარკვეული კულტურების მატერიალური პროდუქტები უფრო „ბუნებას“ მიეკუთვნება, სხვები – უფრო „ხელოვნებას“. მაგრამ ეს არაფერია. პარიზის ადამიანის მუზეუმის გამორჩეულ კოლექციებს, ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის კოლექციას, ვაშინგტონის სმიტსონის კომპლექსის სხვადასხვა ნაწილს, ჩიკაგოს საველე მუზეუმსა და მსგავს ეთნოგრაფიულ მუზეუმებს მთელ მსოფლიოში მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ინსტრუმენტების შესწავლაში საზოგადოების, კულტურისა და ისტორიის კონტექსტში. სამუზეუმო კოლექციები სულ უფრო მეტად ხდებიან აქტიური განათლების ცენტრები. ისინი გვაწვდიან ინფორმაციას ობიექტების, მათ შორის, ინსტრუმენტების კულტურული კონტექსტის შესახებ და ხშირად მათ აქვთ აუდიო და ვიდეო ჩანაწერები ამ ინსტრუმენტების გამოყენების საილუსტრაციოდ. მათი უდიდესი უმრავლესობა ერთი საუკუნის წინაა დაარსებული, თუმცა ერთი ახლად

[14] ლათ. – ამ მიზნისათვის (რედ.).

[15] ლათ.— ფაქტის გამო, ფაქტის ძალით (რედ.).

დაარსებული დაწესებულებაა ძალიან დიდი მუსიკალური ინსტრუმენტების მუზეუმი (ცნობილი როგორც MIM _ Musical Instrument Museum) არიზონას შტატში, ფენიქსში, რომელიც 2010 წელს გაიხსნა. მისი გამორჩეული ნიშანია ინსტრუმენტების განსაკუთრებული კოლექცია, რომლებზეც მნახველებს შეუძლიათ დაუკრან. მრავალი მუზეუმი იქცა გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიისა და ამ დარგის პროპაგანდის ცენტრად, ხოლო საგანმანათლებლო ნიშან-თვისებები, როგორიცაა MIM-ის კულტურული კონტექსტის დეტალური აღწერები, გამოფენები, რომლებზეც უჩვენებენ ინსტრუმენტების დამზადების პროცესს, განსაკუთრებული გამოფენები ბავშვებისათვის და წარმოდგენების სპონსორობა, გამოარჩევენ თანამედროვე დაწესებულებებს უფრო ძველებისგან, რომელთა მიზანი, ძირითადად, შენახვა-კონსერვაცია იყო.

მაგრამ როგორ უნდა მოიქცნენ ეთნომუსიკოლოგები იმ აშკარა ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ამ მუზეუმებმა ეს მრავალი ინსტრუმენტი მოტყუებით ჩაიგდეს ხელში ან გაცილებით იაფად შეიძინეს, ვიდრე ისინი ღირდა, ანდა იქნებ მოიპარეს კიდევაც და, ნებისნიერ შემთხვევაში, მათმა შეძენამ, სავარაუდოდ, ხელი შეუწყო ადგილობრივი მატერიალური კულტურებისა და ტრადიციების გაღარიბებას? ხომ არ უნდა დააბრუნონ ეს ინსტრუმენტები, როგორც ეს მოითხოვეს მნიშვნელოვანი ხელოვნების ქმნილებების, თუნდაც, ელგინის მარმარილოს[16] ქანდაკებების მიმართ, რომლებიც მე-19 საუკუნეში საბერძნეთიდან ბრიტანეთის მუზეუმში გადაიტანეს? ისეთი აუდიოჩანაწერების „რეპატრიაცია“, როგორიც იყო National Cylinder Project-ი, შეიძლება ნიმუშად გამოდგეს.

და რომელი ინსტრუმენტები შეიძლება გავამზადოთ ასეთი რეპატრიაციისათვის? აქ, ასევე, საზღვრების პრობლემას ვეჯახებით, პრობლემას, რომელიც გამუდმებით გვიბრუნდება ამ თავებში სხვადასხვა საკითხის განხილვისას. აუთენტიკურობის საკითხიც გასათვალისწინებელია. უნდა გამოიფინოს თუ არა მკვიდრი ამერიკული ინსტრუმენტები, რომლებიც არამკვიდრის მიერაა დამზადებული, თუ მის დამამზადებლებს ჰქონდათ განსაკუთრებული დამოკიდებულება ამ საზოგადოების მიმართ? როგორ უნდა დავადგინოთ, პირადი თუ ეროვნული საკუთრებაა ესა თუ ის ინსტრუმენტი? რეალურად, ინსტრუმენტების კოლექციების, როგორც ინსტიტუტების კვლევა, თავისთავად საინტერესო გამოწვევაა მკვლევრებისათვის, რომლებიც სწავლობენ მუსიკას კულტურაში.

[16] ასე უწოდებენ მე-19 საუკუნეში შოტლანდიური წარმოშობის ბრიტანელი დიპლომატის, ეგლის ლორდის, ტომას ბრიუსის მიერ თურქების მიერ დაპყრობილი საბერძნეთიდან დიდ ბრიტანეთში გატანილ კულტურულ არტეფაქტებს – პართენონის მარმარილოს ქანდაკებებსა და არქიტექტურულ დეტალებს, როლებიც ინახება ბრიტანეთის მუზეუმში. საბერძნეთსა და დიდ ბრიტანეთს შორის დღემდე გრძელდება დავა მათ სამშობლოში დასაბრუნებლად (რედ.).

26

როგორ მოვხვდე კარნეგი-ჰოლში?
სწავლება და სწავლა

პრაქტიკა, პრაქტიკა, პრაქტიკა!

ასე უპასუხა მანჰეტენის ქუჩის კუთხეში მდგარმა ერთმა ჭკვიანმა ბიჭმა ტურისტს კითხვაზე, თუ როგორ მოხვედრილიყო ცნობილ საკონცერტო დარბაზთან[1]. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგებისთვის ეს ძალიან ადვილი პასუხია, რადგან „პრაქტიკა“, როგორც კონცეფცია და, ცხადია, „მუსიკის სწავლა“ ბევრ რამეს ნიშნავს. ზოგი სწავლობს ნაწარმოებებს, შესრულების წესს, ან მუსიკალური სისტემის აბსტრაქტულ ფუნდამენტურ პრინციპებს. შესაძლოა, ადამიანი სწავლობს, როგორ მოუსმინოს მუსიკას და შეაფასოს იგი, ან მეცადინეობს გამებსა და სასწავლად შექმნილი მოკლე და ადვილი პიესების შესრულებაში. რა თქმა უნდა, ასევე, სწავლობენ საზოგადოებაში მიღებულ დამოკიდებულებებსა და სოციალური ქცევის სახეებს. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის მუსიკალური სისტემის სწავლა. ყველა მსგავსი სისტემა შეიცავს მრავალ (და, ზოგჯერ, განსხვავებული ტიპის) ცალკეულ ერთეულს, რომლებითაც მანიპულირებას სწავლობს მუსიკოსი – კომპოზიტორი, შემსრულებელი, იმპროვიზატორი და თვით გათვითცნობიერებული მსმენელი. მუსიკისა და სიმღერების სწავლება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი საჩუქარი (ცოდნის ან უფრო კონკრეტულად შემოთავაზებული სიმღერებისა ან ნაწარმოებების სახით). ასეა თუ ისე, სწავლების მეთოდს ამ ძირითად ერთეულებამდე დაჰყავს სისტემა. დასავლურ აკადემიურ თუ კლასიკურ მუსიკაში ამ ერთეულს შეიძლება წარმოადგენდეს ნაწარმოები ან კომპოზიცია, ან მათზე უფრო პატარა, თუნდაც აკორდი, აკორდების სახასიათო თანმიმდევრობა, ან ტონები მელოდიაში. კარნეგი-ჰოლის უამრავი ანალოგის პოვნა შეიძლება მსოფლიო მუსიკაში.

დიდი დრო დასჭირდათ ეთნომუსიკოლოგებს იმისათვის, რომ შეესწავლათ მუსიკის სწავლების ან მისი გადაცემის მეთოდოლოგია. ამ საკითხის პირველ აღიარებულ დამუშავებას წარმოადგენს თავი მერიამის *მუსიკის ანთროპოლოგიაში*. არანოტირებული მუსიკა ხშირად (როგორც თავად მერიამი აღნიშნავდა) ისწავლებოდა „ზეპირად“, იმ რაღაცეების მრავალფეროვნების გაუთვალისწინებლად, რომელსაც ეს მუსიკა მოიცავდა. მუსიკის დამოუკიდებლად სწავლის დამაბნევლად ბევრი გზა არსებობს, რომელთა საშუალებითაც ზოგიერთი სრულყოფილად ეუფლება მას. ზოგიერთ საზოგადოებაში, კერძოდ, სამხრეთი ზღვის არეალში მცხოვრები ბავშვები და ახალგაზრდები სწავლობენ საკუთარი კულტურის უმნიშვნელოვანეს ელემენტებსა და ფასეულობებს მუსიკალური გამოცდილებით და ეს პროცესი გრძელდება მოზარდობიდან მოხუცებ-

[1] ხუმრობა, რომელიც აღიარებულია კარნეგი-ჰოლის ფოლკლორის განუყოფელ ნაწილად (რედ.).

ულობამდე (Ramseyer, 1970: 28–31). სამხრეთ ავსტრალიის *იირკალას* ხალხებს შორის მხოლოდ მოხუცმა მამაკაცებმა იცოდნენ სრული ცერემონიალის მუსიკალური რეპერტუარი (Waterman, 1956: 49), ხოლო ჩრდილოეთ ამერიკის სტეპის ინდიელთაგან, ის მამაკაცები, ვინც მეომარი თემის შიგნით გადაადგილდებოდნენ, ყოველ ჯერზე სწავლობდნენ ახალ რიტუალს და კოსმოლოგიურ მასალას; ეს განათლება შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული ვითარდება წარმატებულად. შესაძლოა, მუსიკა ასრულებს ენკულტურაციულ[2] ფუნქციას ყველგან. იმაზე, თუ როგორ სწავლობენ ადამიანები მუსიკას, მხოლოდ ახლახან, მას შემდეგ დავიწყეთ ყურადღების გამახვილება, რაც ვაღიარეთ მისი მნიშვნელობა კულტურათა შესწავლაში, მაგრამ ჯერ კიდევ ნაკლებად ვაანალიზებთ კულტურის რომელი ელემენტები და ფასეულობები ახდენენ გავლენას მუსიკის შესწავლაზე. მუსიკის, როგორც კულტურის, სრულყოფილი გაგება მოიცავს მისი სწავლის გზებსა და იმ მასალას, რომლის საშუალებითაც ასწავლიან მას.

ეს შეიძლება ნიშნავდეს უამრავ რამეს. როგორ სწავლობენ, რა არის ის. რასაც სწავლობენ, როგორ იყოფა მუსიკა იმ კომპონენტებად, რომლებიც შეიძლება ასწავლო, რა სოციალურ როლს ასრულებს სტუდენტისა და მასწავლებლის ურთიერთობები ამ კონტექსტში, რა არის სწავლების კონცეფცია – ბიზნესი თუ საჩუქარი – აქ მხოლოდ რამდენიმე საკითხი გამოვყავით. ფაქტობრივად, სწავლებისა და სწავლის კონცეფციები გავლენას ახდენს მუსიკალური კულტურის თითოეულ კომპონენტზე და ის გავლენას ახდენს ამ ესეს თითოეულ თავზე, დაწყებული მუსიკალური კულტურის იდენტობიდან მის ანალიზამდე, კულტურაში მუსიკის მუსიკალური ცვლილებების შესწავლამდე; ტრადიციის ტიპებიდან უმცირესობის გააზრებამდე და გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიამდე. ამ თავში მხოლოდ რამდენიმე საკითხს შევეხები. აქვე აღვნიშნავ, რომ, ფართო გაგებით, კულტურის მუსიკალური განათლება განხილულ უნდა იქნას ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ცენტრალურ სფეროდ. ცხადია, მუსიკის შესწავლით ადამიანები სწავლობენ საკუთარი კულტურის სხვა უმნიშვნელოვანეს კომპონენტებს, ეს ნათლადაა აღწერილი სხვადასხვა კვლევაში და კარგადაა ილუსტრირებული ლუის ვრაზენის (Wrazen, 2010) ნაშრომებში; მათში ნაჩვენებია ქალები კანადის პოლონური *გორალეს* თემში, როგორც ტრადიციების მთავარი მატარებლები და ამავე დროს მასწავლებლები; უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, დარდ ნიუმანი (Neuman, 2012), რომელიც გვიჩვენებს, თუ როგორ „ასწავლიან“ კრეატიულობას ჰინდუსტანის მუსიკის ქურუმები.

თანამედროვე დასავლურ კულტურაში ბევრი მიმართულებით შეიძლება დაფიქრება და მსჯელობა იმაზე, თუ როგორ ასწავლიან კლასიკურ მუსიკას. ეს საკმაოდ რთული და ჩახლართული მუსიკის სისტემაა; თავად „სწავლის“ კონცეფცია – მაშინაც, როცა გინდა გახდე კარგი მუსიკოსი და/ან გსურს იყო კარგი სწავლაში – საკმაოდ მნიშვნელოვანია. სწავლა და სწავლება საკმაოდ აქტუალურია ამერიკულ დისკუსიებში მუსიკის შესახებ. ბევრი მუსიკოსი შოულობს ლუკმა პურს სწავლებით, მოსახლეობის დიდი ნაწილი უთმობს დროს და ენერგიას მუსიკის ფორმალურ შესწავლას, მიუხედავად იმისა, რომ მათი უმრავლესობა მიზნად არ ისახავს გახდეს პროფესიონალი მუსიკოსი და გამოქვეყნებული მუსიკის დიდი ნაწილი დიდაქტიკურია. ჩვენ გვაინტერესებს, ვისგან იღებენ გაკვეთილებს და, ზოგადად, როგორ იღებენ გადაწყვეტილებას სწავლის დაწყების შესახებ. რომ შეგვეძლოს, ამ საზოგადოებაში მთელ მუსიკალურ ჟღერადობას ვადევნოთ თვალყური, აღმოჩნდება, რომ მისი უდიდესი ნაწილი ემსახურება სწავლის მიზანს, ამ სიტყვის გარკვეული თვალსაზრისით. ცხადია, ყოველდღიური პრაქტიკა არის არა მხოლოდ სწავლა, არამედ პროფესიული თავდაცვაც.

[2] ფუნქცია, რომელიც გულისხმობს ინდივიდის მიერ კონკრეტული კულტურის აზროვნებისა და ქცევის თავისებურებების შეთვისებას და ახდენს მისი პრაქტიკისა და ღირებულებების ასიმილირებას. იგივე პროცესი სხვადასხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში აღინიშნება ცნებებით „ინკულტურაცია“ და „სოციალიზაცია“ (რედ.).

ეთნომუსიკოლოგებს, რა თქმა უნდა, აინტერესებთ მუსიკის შესწავლის სხვა მნიშვნელოვანი ასპექტებიც. ერთი მხრივ, გვსურს ვიცოდეთ, როგორ სწავლობენ პატარა ასაკის ბავშვები მუსიკის საფუძვლებს; ამისათვის კვლევაში (Minks, 2002) გააანალიზდა ბიოლოგიურ და კულტურულ ფაქტორებს შორის ურთიერთკავშირის არსი. პატარა სიეტლელი ბავშვების მუსიკალური ცხოვრება, რომლებიც სწავლობენ მუსიკალურ სისტემას, ეთნოგრაფიულად აღწერილია და გაანალიზებულია კემპბელის (Campbell, 1998) თემატურ კვლევაში. მაგრამ როგორ სწავლობენ ძალიან პატარა ასაკში საკუთარ მუსიკას და რამდენად არის ეს „მუსიკალური ნაწარმოები“ ან „ზოგადად მუსიკა“, ძნელად სათქმელია. ეს, ნაწილობრივ, ჩემი აზრით, იმითაა გამოწვეული, რომ კვლევათა უმრავლესობა მუსიკის კონცეფციას მისი დასავლური გამოვლინებიდან იღებს.

ეთნომუსიკოლოგიური ინტერესების მქონე მუსიკის პედაგოგები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მუსიკის ტრანსმისიაში. ბიბლიოგრაფია შეიცავს ისეთ საყურადღებო კვლევებს, როგორიცაა კემპბელის *Lessons from the world*[3] (Campbell, 1991), ეთნოგრაფიული მოხსენებები (Berliner, 1994, Kingsbury, 1988, Neuman, 1980), ადგილობრივი მუსიკოსების მიერ საკუთარი გამოცდილების შესახებ გამოცემული და გაანალიზებული მოხსენებები (Mitchell, 1978) და შრომები, რომლებიც საინტერესოა როგორც ეთნომუსიკოლოგების, ისე მუსიკის განათლების სპეციალისტებისთვის, ანუ მათთვის, ვინც ცდილობს ჩართოს მშობლიური სისტემის ტრანსმისიის ზოგიერთი ასპექტი მუსიკის მასწავლებლებისათვის განკუთვნილ მასალაში (Lundquist & Szego, 1998; McCullough-Brabson & Help, 2001).

ამ მასშტაბური სფეროდან ფართო საკითხთა წრეა განსახილველი. აქ მხოლოდ რამდენიმეს მოვიყვან. ყველაზე ფუნდამენტური: რას სწავლობენ სინამდვილეში მუსიკის გადაცემის პროცესში? გარკვეული თვალსაზრისით, სასარგებლოა თუ არა განიხილო ჩაწერილი ან ზეპირად გადაცემული, მეტ-ნაკლებად ერთიანი, მუსიკალური სისტემა განსაკუთრებული ყურადღებისა და ინსტრუქტაჟის გარეშე? სხვა საკითხია, როგორ ვარჯიშობენ ადამიანები და რა აქტივობებს ეწევიან სინამდვილეში მუსიკის სწავლისას, როგორ და როდის ასრულებენ მასწავლებლის დავალებებს, რა ეტაპებს გადიან მიცემულ დავალებასა და შესრულებას შორის. ამასთან მიმართებით გამოიყენება სპეციალური მასალა, რომლის მიზანია ადამიანებს დაეხმაროს სავარჯიშოების, ეტიუდების, მუსიკის თეორიის შესწავლაში. სწორედ აქ დგება საკითხი მასწავლებელთა იდენტობისა და საზოგადოებასა და მუსიკაში მათი როლის შესახებ. ზოგადი იდეა არის ის, რომ მუსიკალური სისტემა, მისი სტილი, ძირითადი მახასიათებლები, სტრუქტურა მჭიდროდ უკავშირდება როგორც მუსიკის, ისე მისი ინდივიდუალური კომპონენტების სწავლების მეთოდს.

იმ თვალსაზრისით, რომ მუსიკოსი თავიდანვე ჩართულია „მუსიკის მიწოდების“ პროცესის მხოლოდ ერთ ასპექტში – კომპოზიციის შექმნა, შესრულება, სწავლება, დირიჟორობა და სხვ. – დასავლური კლასიკური მუსიკალური კულტურა, უდავოდ, ყველაზე მეტად არის სპეციალიზებული. ეს მკაცრად მიჯნავს ერთმანეთისგან სხვადასხვა ტიპის მუსიკოსებს. შეერთებულ შტატებში მომღერლები არც კი არიან მუსიკოსთა გაერთიანების ან კავშირის წევრები. სოლო და კამერული მუსიკის მევიოლინეები იშვიათად უკრავენ ორკესტრებში. პიანისტები, ძირითადად, სოლისტებად გვევლინებიან ან აკომპანიატორებად, ან ჯაზ ანსამბლის მუსიკოსებად. ამას გარდა, მუსიკის კურსები თითქმის ერთნაირია ყველასთვის, რაც შეიძლება ტიპური იყოს: ყველა იწყებს ინსტრუმენტის შესწავლით (მაშინაც კი, თუ ამთავრებს როგორც მომღერალი) და თითქმის ყველა, გარკვეული თვალსაზრისით, სწავლობს ფორტეპიანოს. გაკვეთილები ფორტეპიანოზე, როგორც წესი, იწყება სავარჯიშოებით. სერიოზულად დამწყები მოსწავლეებისთვის საშინელებას წარმოადგენს ყველა გასაღებში გამების მეცადინეობის მოთხოვნა,

[3] *მსოფლიოს გაკვეთილები* (რედ.).

მათ ყოველთვის უნდა დაიწყონ გაკვეთილები გამებით და სულ უნდა ახსოვდეთ, რომ მაშინაც კი, როცა ვირტუოზები გახდებიან, გამების მეცადინეობას თავს ვერ დააღწევენ. ინსტრუმენტის ცოტაოდენი ათვისების შემდეგ იწყებენ თეორიის სწავლას, რომელიც, დიდი ხანი არაა, რაც ჰარმონიის საფუძვლებისა და აკორდების ტიპების სწავლით შემოიფარგლება.

ინსტრუმენტული და თეორიული გაკვეთილების დროს ჯერ სწავლობენ იმას, რაც, ჩვეულებრივ, არ წარმოადგენს მუსიკას, მაგრამ ამით მანიპულირებენ, რომ ეს მუსიკის კომპონენტად იქნას აღქმული. მუსიკალური სისტემა წარმოდგენილია აბსტრაქტული და, გარკვეულწილად, ხელოვნური სახით. შესაბამისად, მხოლოდ ზოგიერთი სერიოზული პიესა იყენებს კილოს ან აკორდულ თანმიმდევრობებს ზუსტად ისე, როგორც მუსიკის თეორიის პირველ გაკვეთილებზე ისწავლეს. დასავლურ აკადემიურ მუსიკაში, მასწავლებელი, პირველ რიგში, ასწავლის თეორიულ კონცეფციებსა და სავარჯიშოებს, ნაცვლად უფრო მაღალი რიგის ერთეულებისა – კომპოზიციისა.

მსოფლიო კულტურათა უმრავლესობაში, კომპოზიციებს – მუსიკის ნამდვილ შინაარსს – მოსწავლეს მასწავლებელი აცნობს. ასე არ არის დასავლურ აკადემიურ მუსიკაში. მოსწავლე პიანისტები, როგორც წესი, არ სწავლობენ ბეთჰოვენის სონატას მათი მასწავლებლიდან, რომელიც დაუკრავდა მათთვის და შემდეგ თხოვდა, გაეკეთებინათ ინტერპრეტაცია მოსმენილზე. ჩვეულებრივ, მასწავლებელი ყურადღებას ამახვილებს ზოგად საკითხებზე, ტექნიკასა და მასალაზე, რომელიც დაეხმარება სტუდენტს კონკრეტული ტექნიკის ათვისებაში, ამას გარდა, თხოვს სტუდენტს აითვისოს ბეთჰოვენის ტექსტი პირდაპირ ნოტებიდან, ისე თითქოს კომპოზიტორიდან სწავლობდეს. ჩვენი სწავლების სისტემა, ჩემი აზრით, არის თეორიული და პრაქტიკული მასალის კომბინაცია.

კლასიკური ტრადიციის სამშენებლო ქვები

სამხრეთ ინდოეთის კლასიკურ მუსიკაში სიტუაცია დაახლოებით მსგავსია. მაშინ, როცა დასავლელი მუსიკოსები სწავლობენ სისტემის საფუძვლებს თეორიისა და ფორეტეპიანოს გაკვეთილებიდან, მაშინაც კი, თუ ისინი მომღერლობას გეგმავენ მომავალში, კარნატული მუსიკის სტუდენტები სწავლობენ მას ვოკალური მუსიკის საშუალებით და ეს მაშინაც კი, თუკი ინსტრუმენტალისტები გახდებიან მომავალში. მასწავლებელთან სტუდენტი სწავლობს სავარჯიშოების გრძელ რიგს, რაც წარმოაჩენს რაგასა და ტალას, მელოდიისა და რიტმის მახასიათებლებს და ორი მათგანის შეპირისპირებას სხვადასხვა კომბინაციაში. ეს სავარჯიშოები და მარტივი მოსამზადებელი პიესები შეიცავენ ისეთ საბაზისო ერთეულებს, როგორიცაა რიტმული და მელოდიური მოტივები, რომლებიც გამოიყენება უკვე ნასწავლ კომპოზიციებსა და, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, მოგვიანებით – იმპროვიზაციაში, რომელიც დიდწილად განაპირობებს მუსიკალური შესრულების ბირთვს. აქცენტი გაკეთებულია მასალის დამახსოვრებაზე, რაც იძლევა იმპროვიზაციისთვის აუცილებელ ლექსიკონს. ინდოელი კომპოზიტორები, რომლებიც იმპროვიზაციისგან განსხვავებით, ქმნიან ისეთ სიმღერებს, როგორიცაა, მაგალითად, იმპროვიზაციის მსგავსი სტრუქტურის მქონე სამხრეთ ინდური *კრიტი*, როგორც ჩანს, გადიან სხვა შემსრულებლების მსგავს სწავლებას. დასავლურ კლასიკურ სისტემაში, შემსრულებელსა და კომპოზიტორს, ნაწილობრივ მაინც, სწავლის სხვადასხვა გამოცდილება გააჩნიათ.

დასავლელ და ინდოელ მუსიკოსებს საერთო აქვთ დისციპლინა – ორივე საჭიროებს მეცადინეობას საათების განმავლობაში და მიმართავენ მცდელობას არაპირდაპირ იმისკენ, რაც უნდა მოხდეს კონცერტის დროს. პიანისტი ბევრ დროს უთმობს გამებსა და სავარჯიშოებს, შოპენის ნაწარმოებებით შედგენილი კონცერტის წინაც კი. სამხრეთ ინდოელი მომღერლები არ ანდომებენ მთელ დროს მხოლოდ მასალისა და იმპროვიზაციის კომბინაციიების რეპეტიციას, ისინი ყოველდღიურად საათობით მეცა-

დინეობენ მარტივ და რთულ სავარჯიშოებს. მართლაც, ინდოელი მუსიკოსები ერთმანეთს აფასებენ, ნაწილობრივ, მათ მიერ კონცერტზე წარმოდგენილი შესრულების ან რეპერტუარის ცოდნის მიხედვით, მაგრამ, ასევე, იმ რეპუტაციითაც, რომელიც დისციპლინისა და სწავლის უნარით მოიპოვეს; ამას ჩრდილოეთ ინდოეთში *რიაზს*[4] უწოდებენ (Neuman,1980: 32-43). „თუ მუსიკოსს სურს მეორე მუსიკოსის გენიოსობის აღნიშვნა, ის ამას აუცილებლად გააკეთებს... მეცადინეობის ჩვევებიდან გამომდინარე“ (იქვე: 31).

ამ ორი კულტურისგან განსხვავდება ირანული კლასიკური მუსიკა. ირანელი მუსიკოსი სწავლობს *რადიფს*, იმახსოვრებს მასწავლებლის ვარიანტს ზუსტად, რომელიც შეიძლება სხვა მასწავლებლის ვარიანტის მსგავსი იყოს, მაგრამ არა იდენტური. მასწავლებელი დაინტერესებულია მხოლოდ იმით, რომ მოსწავლემ წარმოაჩინოს გაკვეთილზე ნასწავლი სიმღერა ან შესრულება რაც შეიძლება ზუსტად. მასწავლებელი არ ხსნის *რადიფის* სტრუქტურის წვრილმანებს, მიუხედავად ამისა, მოსწავლეს სჭირდება დეტალების სწავლა, მათი იმპროვიზაციაში (რომელიც ნამდვილი შესრულების საკვანძო მომენტია) გამოსაყენებლად. მოსწავლემ უნდა შეძლოს, *რადიფის* მრავალი ვარიანტიდან და მაგალითიდან ამოიღოს სწორედ ის მელოდიური თანმიმდევრობა, მოტივთა გაფართოებული თუ შემცირებული ვარიანტები და სტრუქტურა, რაც უზრუნველყოფს იმპროვიზირების პროცესს. სტუდენტი, რომელმაც ერთხელ უკვე დაიმახსოვრა *რადიფი*, მზად არის მის შესასრულებლად შემდგომი მითითებების გარეშე. მან შეისწავლა თეორიული საფუძვლები და უნდა იცოდეს იმპროვიზაციაზე უეცარი გადასვლა. ინდოელ მუსიკოსს უნდა შეესწავლა განსხვავებული სირთულისა და ხარისხის მასალა და სტრუქტურები, რომელიც ნელ-ნელა ემსგავსებოდა ნამდვილ მუსიკას. ირანელი მუსიკოსი კი მოდის პირდაპირ სწავლის პროცესიდან, დეტალური, მაგრამ მხოლოდ ერთი დონის კონცეპტუალიზაციიდან – ნამდვილ შესრულებამდე.

ამ სამი კულტურისგან განსხვავებით, ჩვენ კიდევ უფრო ცოტა რამ ვიცით სწავლებასა და სწავლაზე იმ საზოგადოებებში, რომელთაც არ აქვთ მუსიკალური წიგნიერება ან დაწერილი თეორია. *ბლექფუტელ* ადამიანებს ტრადიციულად სჯეროდათ, რომ ადამიანებს შეეძლოთ მუსიკის შესწავლა ორი ერთმანეთთან დაკავშირებული გზით, ზებუნებრივი ძალებიდან (როგორიცაა მფარველი სულები) და ადამიანებიდან. იდეალური იყო სიმღერების შესწავლა ზებუნებრივი ძალებიდან; აქედან გამომდინარე, სწავლისა და მუსიკის შექმნის კონცეფციები მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს. სიმღერების, როგორც წესი, ერთი მოსმენით სწავლების მეთოდმა გავლენა მოახდინა იმ წარმოდგენაზე, რომელიც ადამიანებს გააჩნიათ მუსიკის სრულიად ადამიანურ კონტექსტში შესწავლაზე. *ბლექფუტელთა* კულტურაში, „ერთხელ“ შეიძლება ნიშნავდეს ოთხჯერ განუწყვეტლივ მთელი პროცესის მანძილზე, ასე, რომ იდეა იმის შესახებ, რომ მფარველი სული გასწავლის სიმღერას, უბრალოდ, საკუთარი შესრულებით, უმნიშვნელოვანესია. და მასწავლებლებიც იმავეს აკეთებენ. ამგვარად, პაკეტი, მისი თანმხლები სიმღერებით, გადაეცემოდა ერთი ადამიანიდან მეორეს ცერემონიის ჩატარებისას და სწორედ ამ პროცესში ახალ მეპატრონეს უნდა ესწავლა სიმღერა. დღეს, როცა ადამიანები ერთმანეთისგან სწავლობენ სიმღერებს, ამბობენ, რომ სწრაფი შესწავლა სასურველია და ნამდვილად შესაძლებელი, თუმცა დიდი ხანი არაა, რაც ადამიანებს კონკურენტი გამოუჩნდათ მაგნიტოფონების სახით. ფორმების სტანდარტიზაცია და შესაძლებლობა, უხეშად განჭვრიტო სიმღერა მისი საწყისი ფრაზიდან, ასევე, აადვილებს სწრაფ შესწავლას.

თითოეულ კულტურაში, მასწავლებლები ხაზს უსვამენ მუსიკალური სისტემის კონკრეტულ სტრუქტურებსა და ასპექტებს და ეხმარებიან მუსიკალური მასალის იდენტიფიცირებაში. ცხადია, რომ ჩრდილოეთის პრერიების მუსიკაში, სიმღერის დამწყები მთავარი მოტივი ყველაზე მნიშვნელოვანია, პრაქტიკულად, ის განსაზღვრავს სიმღე-

[4] სწავლების პრაქტიკა (რედ.).

რას, რომელსაც ხშირად არ აქვს სახელწოდება. მეორე მხრივ, *რადიფის* შესწავლისას ირანელმა მუსიკოსებმა მითხრეს, რომ მისი კონკრეტული ნაწილები ძალიან მნიშვნელოვანი იყო და ეს შესრულების დროსაც უნდა ხაზგასმულიყო. ფაქტმა, რომ ეს ნაწილები *რადიფის* სწავლებისას გამოყოფილია, შეიძლება კარგად ასახოს კულტურისათვის მნიშვნელოვანი იდეები. *დასტგიახის* ის ნაწილები, რომელიც წარმოადგენდა ნორმიდან გადახვევის მაგალითებს, ჩემი მასწავლებლის მიერ ხშირად აღნიშნებოდა, როგორც ძალიან მნიშვნელოვანი; ირანულ კულტურაში მომენტები, რომელიც ნორმიდან გადახრას გულისხმობდა, განსაკუთრებულად ფასობდა. ანალოგიურად, დასავლურ მუსიკაში სტუდენტის მიერ იმ თეორიულ სისტემის შესწავლა, რომელიც ემყარება 1720-1900 პერიოდის კონკრეტულ რეპერტუარს, საკმაოდ აშკარად მიუთითებს, რა მიგვაჩნია მნიშვნელოვნად ჩვენს მუსიკალურ გამოცდილებაში და მიდგომაზე, რომელიც საინტერესოდ უპირისპირდება ინოვაციის შეფასების ჩვენსავე მიდრეკილებას. თუმცა ჩვენ ვაცნობიერებთ, რომ მელოდიასა და რიტმს დიდი მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი საკუთარი მუსიკის შექმნისათვის. ის ფაქტი, რომ მუსიკის თეორია ყოველთვის უსვამდა ხაზს ჰარმონიას, მიუთითებს, რომ, შესაძლოა, იმ ყველაფრიდან, რაც მუსიკას ხელოვნებად აქცევს, სწორედ ჰარმონიის სისტემაა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი. არა მარტო ის, რასაც ასწავლი, არამედ სწავლაში ჩართული აქტივობებიც მოგვითხრობენ იმაზე, თუ რა არის ფასეული მუსიკაში. მეცადინეობა, როგორც ჩანს, თითქმის უნივერსალურია. საოცარია ინდოელ, ირანელ და ევროპელ მუსიკოსთა მეცადინეობა, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე დღეში 8 საათს გრძელდება. მეცადინეობის სირთულე ჯაზში აღწერილია ბერლინერის (Berliner, 1994) ნაშრომში ჯაზზე. აკადემიური მუსიკის დასავლელ პრაქტიკოსებს მეცადინეობის მრავალი ტექნიკა გააჩნიათ. საჭიროა მუდმივი კონცენტრირებულობა: პადერევსკიმ თქვა – ჩვენ გვასწავლდნენ, რომ თუკი არ იმეცადინებ ერთი დღე, ეს მხოლოდ შენ გეცოდინება, თუ ორი დღე არ იმეცადინებ – კრიტიკოსები მიხვდებიან, მეცადინეობის ჩაგდება სამი დღის განმავლობაში კი მსმენელისთვის გახდება შესამჩნევი. დიდაქტიკური მასალის მეცადინეობა – გამები, სავარჯიშოები და ეტიუდები – სტანდარტია. ბევრი მუსიკოსი უხალისოდ მეცადინეობს „ნამდვილ“ მუსიკას, სანამ წინასწარ არ შეისწავლის ზემოთ ნახსენები ხასიათის თეორიულ მასალას. ამ თეორიული გამებისა და სავარჯიშოების ფუნქცია შეიძლება არ იყოს მთლად ნათელი, მაგრამ გახურების კონცეფცია მენტალურად თუ ფიზიკურად, ძალზედ მნიშვნელოვანია. ინდოეთში მუსიკოსებს აქვთ ანალოგიური მიდგომა მეცადინეობისადმი, სავარჯიშოების ყოველდღიური მეცადინეობები თითქმის აუცილებლობაა და მათი ფუნქციაც იმპროვიზაციისათვის უფრო ნათელი ხდება. ისინი ზიმბაბვეს *შონას* ხალხში, მარაირეს ინტერპრეტაციის მიხედვით, შესრულებისათვის თავისებური გახურების ფუნქციას ასრულებენ. დასავლურ კლასიკურ მუსიკაში, როგორც ჩანს, მაინცა და მაინც ვერაა მიღწეული შეთანხმება მუსიკის სწავლებაში მეცადინეობის კომპონენტის შესახებ. ზოგიერთი მასწავლებელი ეყრდნობა მეცადინეობების სავარჯიშოთა წიგნს; სხვები მეცადინეობენ სტუდენტებთან ერთად – გაკვეთილები, ძირითადად, პრაქტიკას ეთმობა, რაც მოდელს წარმოადგენს სტუდენტისათვის, მაშინ, როცა დანარჩენები ამას მთლიანად სტუდენტს ანდობენ.

მეცადინეობის მეორე ასპექტი: ევროპელი აკადემიური მუსიკოსები ცდილობენ დაიმახსოვრონ ის, რაც საჭირო არ არის და ამას იმისთვის აკეთებენ, რომ აჩვენონ მუსიკალური მასალის შეთვისების უნარი. შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ ნოტაციის განვითარებას შეეძლო სრულიად საპირისპირო შედეგთან ჩვენი მიყვანა. მესამე: მუსიკის მოკლე მუსიკალური ფრაგმენტების გამოყოფა მისი განმეორების მიზნით, მიუთითებს ტექნიკური ჩვევების დიდ მნიშვნელობაზე დასავლურ მუსიკაში. დასავლური კონცერტი, დიდწილად, არის სავარჯიშო მენტალური და ტექნიკური მოქნილობის გამოსამუშავებლად. რაღაც ძალიან რთულის კეთების იდეა მეტად გავრცელებულია. მუსიკა ნამდვილად მოითხოვს განვითარებულ უნარ-ჩვევებს,

მსგავს შეხედულებას, ასევე, ვხვდებით ინდოეთში, მაგრამ უფრო ნაკლებად, ვიდრე ირანში, სადაც *რადიფის* მუსიკის ფილოსოფიური და მისტიკური მნიშვნელობის გამო, ტრადიციის თანახმად, ის ნელა უნდა ესწავლათ. დასავლური ნოტაციის შეტანა ირანულ მუსიკაში ყოველთვის წინააღმდეგობრივი იყო, ნაწილობრივ, იმიტომ, რომ შესაძლებელი გახადა *რადიფის* შესწავლა ძალიან სწრაფად და სწორად, რაც ანგრევდა წარმოდგენას მუსიკაზე, როგორც ჭვრეტისთვის განკუთვნილ ხელოვნებაზე. ნურალ ხანი, მაგალითად, ცდილობდა ჩემთვის ყოველ კვირა ესწავლებინა მხოლოდ მისი ძალიან პატარა ნაწილი და მიმეორებდა, რომ მისი ხშირად დაკვრა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის. თუ სხვადასხვა კუთხით შევხედავთ ამ მუსიკას, მოვუსმენთ, შევისწავლით, მაშინ შევძლებთ ჭვრეტას. შესაძლოა, ჭვრეტითობა გარკვეულ სტიმულს აძლევს მოსწავლეს *რადიფის* სტრუქტურის სწავლასა და შემეცნებაში, მისი ტექნიკის და იმპროვიზაციის კონცეფციის წვდომაში.

უდიდესმა მუსიკოსებმა განიცადეს ორი და მეტი კულტურის სწავლების მეთოდების გავლენა, მაგრამ არც ისე ბევრს უცდია, შეესწავლა ისინი კომპარატიული თვალთახედვიდან. ეს შტეფან სლავეკმა გააკეთა (Slavek, 2009), რომელმაც დეტალურად შეადარა რავი შანკართან აღებული სიტარის გაკვეთილები და ფილადელფიელ მუსიკოს ჯო სგროსთან მიღებული გაკვეთილები ჯაზის გიტარაში.

რა ვიცით იმის შესახებ, თუ როგორ მეცადინეობდნენ ადგილობრივი ამერიკელი ჯაზის მოღერლები? დღეს *პოუვოუს* დასარტყამ საკრავებზე შელოცვის ტექნიკის რეპეტიცია შეიძლება შევადაროთ მეინსტრიმის პოპულარულ მუსიკალურ ჯგუფებს. მაგრამ ადრე? ადასტურებენ, რომ იმ კულტურებშიც, რომლებიც საჭიროებდნენ მუსიკის ზუსტ შესრულებას რელიგიური რიტუალებისთვის ძალის მისანიჭებლად, ასევე, საჭირო იყო სისტემატური პრაქტიკა და რეპეტიცია. ჩვენ ამას ვამბობთ *ნავაჰოსა* და ჩრდილოეთ წყნარი ოკეანის სანაპიროს ადამიანების შესახებ (Herzog, 1938: 49, 106-7; McAllester,1954: 76-77; Frisbie, 1980). რეპეტიცია არსებითი იყო, შეცდომები ისჯებოდა, და რიტუალები, რომლებშიც შეცდომას იპოვიდნენ, უნდა გაემეორებინათ სრულად ან ნაწილობრივ. ჩრდილოეთის ბარის ხალხი შედარებით ნაკლებ ფორმალურად უდგებოდა ამ საკითხს. ინდივიდი, მეტწილად, სწავლობდა თვალით, ამიტომ მუსიკა ასოცირდებოდა ინდივიდუალურ და კერძო რიტუალთან და, შესაბამისად, თემის კონტროლი მუსიკალურ შესრულებაზე ნაკლებად ხორციელდებოდა. მამაკაცი, რომელმაც ისწავლა სიმღერა თვალით, ბანაკში ფეხით თუ ცხენით დაბრუნებას გამოიყენებდა სიმღერაზე სავარჯიშოდ. ეჭვგარეშეა, კომპოზიცია სწორედ ამ პროცესში იქმნებოდა; ინსპირაცია მომდინარეობდა ხილვიდან და რაციონალურად მუშავდებოდა; ამ დამუშავების შემდეგ სიმღერა მზად იყო ტომის სხვა წევრებისათვის წარსადგენად. მაგრამ, რადგან მუსიკა ინდივიდუალური, პერსონალური აქტივობა და გამოცდილება იყო, მეცადინეობას არ ჰქონდა სისტემატური ხასიათი და არც შესრულების სიზუსტეს დაგიდევდნენ დიდად. როგორც შეთხზვა და სწავლა არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, ასევე, ფარავს ერთმანეთს კომპოზიციის შექმნა და პრაქტიკა. როგორ იცვლება ყველაფერი! შელოცვის რიტუალების კულტურებში რეპეტიციების განხილვა სქეილსს ეკუთვნის (Scales, 2012: 13–40).

დასავლური ნოტაციის შეტანა არადასავლურ კულტურებში, ალბათ, იწვევს ცვლილებას პრაქტიკაში. ნოტაციის სხვადასხვა ტიპი, ხანგრძლივად გამოიყენებული აზიურ საზოგადოებებში (Kaufman, 1967), ძნელად თუ გამოიყენებოდა საკითხავად თავად შესრულების მომენტში; მათ საცნობარო მასალის ფუნქცია ჰქონდათ და, შესაძლოა, ასრულებდნენ დამხმარე საშუალების ფუნქციას მუსიკის შესახებ გამართულ სამეცნიერო დისკუსიებში. დასავლური მუსიკის პარალელურად, ძირითადად, მე-19 და მე-20 საუკუნეებში, სმენითთან შედარებით, მუსიკის ვიზუალურად შესწავლის იდეა უფრო პოპულარული გახდა. ნოტაციის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი მუსიკოსები ირანსა და ინდოეთში, მიხვდნენ, რომ ეს იყო იმაზე მეტი, ვიდრე მხოლოდ მექანიკური

უპირატესობა; უფრო მეტიც, სწორედ მისი გამოყენებით გახდებოდა შესაძლებელი ფუნდამენტური ცვლილებები მუსიკალურ სისტემაში..

***გურუები*[5] და სულები**

მუსიკის შესწავლა თითქმის ყველგან არის მოსწავლესა და მასწავლებელს შორის არსებული ინტენსიური დამოკიდებულების გამოცდილება. მუსიკის მასწავლებლის იდენტიფიცირება, სოციალური როლი და მიდგომა არის სოციალურ-მუსიკალური სისტემის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი; ეთნომუსიკოლოგებმა ბოლო პერიოდში აღწერეს და საფუძვლიანად დაახასიათეს ზოგიერთი მაგალითი (Bakan, 1999; Berliner, 1978, 1994; Danielu, 1973; Nettl, 1974a; Neuman, 1980; Tracey,1948; Mitchel, 1978).

საინტერესოა რომ მრავალ კულტურაში, მათ შორის, ამ თავში აღწერილის ჩათვლით, არის განსხვავება შემსრულებელ მუსიკოსსა და ოსტატ მასწავლებელს შორის. დარწუნებული ვარ, ჩვეულებრივი მუსიკოსები ასწავლიან, მაგრამ დიდ მასწავლებელებად გვევლინებიან ის ადამიანები, რომლებმაც კარგად იციან მასალა, თუმცა არ არიან მისი საუკეთესო შემსრულებლები. საზოგადოების დიდ ნაწილში, როგორც წესი, არსებობს მუსიკის მასწავლებლის სპეციალისტის კონცეფცია. დასავლურ მუსიკაში, რა თქმა უნდა, არის პროფესიონალთა დიდი ჯგუფი, რომლებიც მხოლოდ ასწავლიან. ესენი ხშირად არიან ადამიანები, რომლებიც დიდი პატივისცემით არ სარგებლობენ და, შესაძლოა, იყვნენ დაკნინებულნი შემსრულებლებისა და კომპოზიტორების მიერ, როგორც ადამიანები, რომლებსაც არ ჰქონდათ არაფერი გაკეთებული პრაქტიკულ სფეროში და, შესაბამისად, გახდნენ მასწავლებლები. სინამდვილეში, საზოგადოება არც ისე წყალობს მათ. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ შემსრულებელთა უმრავლესობას უფრო ცუდად უხდიან, ვიდრე მასწავლებლებს და ისიც, რომ ეს უკანასკნელნიც უზრუნველყოფილი არიან გარკვეული სახეობის სამუშაოთი, რომელზეც ხელი არ მიუწვდებათ შემსრულებელებსა და კომპოზიტორებს. ყოველივე ზემოთ თქმული შეიძლება გამოწვეული იყოს თავად მუსიკის ნაკლები მნიშვნელობით და განათლების, როგორც ასეთის, მაღალი ღირებულებით. უფრო ფართო ინტერპრეტაციით, შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩვენს კულტურაში ტრადიციის გადაცემა ბევრად მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი გავრცელება.

ინდოეთში უდიდესი მასწავლებლები არ არიან ამავე დროს სახელგანთქმული შემსრულებლები, მაგრამ ისინი ცნობილნი არიან საკუთარი *რიაზით*. შემსრულებლისთვის, არსებითია, შესაძლოა, უფრო მეტადაც, ვიდრე სხვა საქმეში, იყოს მაღალკვალიფიციურ მასწავლებელთან ასოცირებული. მოსწავლე-მასწავლებლის ურთიერთობის გენეალოგიის ჩვენება ხშირია ინდურ კონცერტებზე და შემსრულებელი ფასდება ამ მასწავლებლის *გჰარანას* ტრადიციის ერთგულების მიხედვით. ინდოეთში ორი ტერმინი გამოიყენება ფართოდ, *გურუ* (ასოცირდება ჰინდუიზმთან) და *უსტადი*[6] (მუსულმანური წარმოშობის). ეს ორი კონცეფცია აღარ არის შეზღუდული მხოლოდ რელიგიურ თუ ეთნიკურ ჯგუფებში გამოყენებით და მეტ-ნაკლებად ურთიერთმონაცვლეა. პრაქტიკული გამოყენებისას, ისინი წარმოადგენენ სწავლების კონცეფციის ორ მიდგომას (Neuman, 1980: 44-45), ტერმინი *უსტადი*, საუკეთესო ვარიანტში ითარგმნება, როგორც „ოსტატი“ ან „პროფესორი“. ის არის მასწავლებლის ტექნიკური, მუსიკალური უნარებისა და ცოდნის სიმბოლო. *გურუ* კი გვევლინება მასწავლებლის, როგორც მძერწავის სიმბოლოდ, რომელიც პასუხისმგებელია მოსწავლის მიერ არა მარტო მუსიკის შესწავლაზე, არამედ შესაბამისი ცხოვრების სტილის არჩევასა და მუსიკის, როგორც კულტურის ნაწილის შესისხლხორცებაზე. ერთი და იგივე ადამიანი შეიძლება იყოს

[5] ინდუიზმში ეწოდება რელიგიურ მასწავლებელს, სულიერ მოძღვარს, რომელიც ადამიანს აზიარებს ჭეშმარიტებას და ეხმარება ღმერთთან დასაბრუნებელი გზის პოვნაში (რედ.).

[6] მასწავლებლის საპატიო წოდება აზიაში (რედ.)

გურუც და *უსტადიც*.

იმისათვის რომ ინდურ კლასიკურ ტრადიციაში მომხდარიყო მუსიკოსად აღიარება, საჭირო იყო გარკვეული ტიპის პიროვნებად ჩამოყალიბება. მუსიკის სწავლებისადმი თანამედროვე და დასავლური დამოკიდებულების შემოსვლამ მე-20 საუკუნეში გამოიწვია ორი განშტოების განვითარება: ისინი ვინც სწავლობდა ტრადიციული მიდგომით, *გურუსთან* ან *უსტადთან* და ისინი, ვინც შევიდა უმაღლეს მუსიკალურ სკოლაში, გაატარა იქ 3 წელი კონსერვატორიულ ატმოსფეროში, გაიარა კურსები სხვადასხვა პროფესორთან და გახდა ხელოვნების ბაკალავრი. ამ უკანაკნელს შეიძლება მივაგოთ საკადრისი ცოდნის და უზადო ტექნიკის გამო, მაგრამ მათ ნაკლები პატივისცემით ეპყრობიან ტრადიციულ სკოლაგამოვლილებთან შედარებით. როგორც ჩანს, მათ აკლია მჭიდრო პერსონალური ასოციაციები, მათ შორის, ავტორიტეტის მქონე ფიგურა, რომელიც ნიშნავს უფრო მეტს, ვიდრე მხოლოდ მუსიკას.

ჩვეულებრივ, მუსიკის მასწავლებლები ადამიანები არიან, მაგრამ ზოგიერთი, ინდური მუსიკის ისტორიის კონკრეტული წარმომადგენელი, თითქმის მითოლოგიურ ფიგურად გადაიქცა. *უსტადი* ალაუდინ ხანი, თანამედროვე ჩრდილოეთ ინდური კლასიკური მუსიკის ფუძემდებელი, ფლობდა 80 ინსტრუმენტს. მეორე მუსიკოსი შეუსვენებლად 16 საათს მეცადინეობდა ყოველ დღე. ცხადია, არსებობს მრავალი ლეგენდა მუსიკოსების უნარზე, გავლენა მოახდინონ ბუნებისა და ისტორიის მსვლელობაზე რაგას საშუალებით. ლეგენდები მუსიკის ძალის შესახებ თითქმის უნივერსალურია და ცნობილია ორფეოსისა და ტამინოს სახეებიდან, მაგრამ ინდოეთში დიდი მასწავლებლის ძალა განსაკუთრებით ხაზგასმულია. ზოგიერთ სხვა კულტურაში მასწავლებელი პირდაპირ ზებუნებრივ ფიგურად არის გამოცხადებული.

ბარის ინდიელები სწავლობენ თავიანთ სიმღერებს სიზმრებში მოსული არსებებიდან; ამგვარად, სიმღერების სწავლების კონცეფცია, რომ აღარაფერი ვთქვათ პროცესზე, ჩნდება ფოლკლორსა და მითოლოგიაში. თანამედროვე *ბლექფუტის* კულტურაში (როგორც თავად გამოვცადე 1960-იან წლებში) არსებობს მკვეთრი განსხვავება სოციალური ცეკვების მომღერლებსა და ინდივიდუალებს შორის; ამ უკანასკნელმა, *გურუს* ყაიდის ტრაიდიციიდან, იცის უძველესი ტრადიცია, მაგრამ არ ასრულებს აუდიტორიის წინაშე. ზებუნებრივი და ადამიანი-მასწავლებლების შერეული სისტემა, ზიმბაბვეს *მბირას* შემსრულებლებისთვის *შონადან,* აღწერილია ბერლინერის მიერ (Berliner, 1978: 136–45). მიიჩნევენ, რომ სიზმრებში სულები ეხმარებიან მოსწავლეებსა და შემსრულებლებს და, ასევე, ასწავლიან ინსტრუმენტზე დაკვრასა და რეპერტუარს. *შონას* ადამიანი-მასწავლებლები მიმართავენ სხვადასხვა გზას ამოცანის გადასაჭრელად: ზოგიერთი (იქვე: 140-41) ყოფს მუსიკას ფრაზებად და ასწავლის მათ სათითაოდ. სხვები ცალ-ცალკე ასწავლიან ცერა თითით თითოეული სიმის მოზიდვის თავისებურებებს და შემდეგ აერთებს მათ. ბერლინერი ხაზს უსვამს საერთო მეთოდის სისუსტეს, რომელიც არ მიდის უფრო შორს, ვიდრე სწორი მიდგომის აუცილებლობისა და მეხსიერების განვითარების მოთხოვნაა. მეთოდების ეს მრავალგვაროვნება დაკავშირებული უნდა იყოს *შონას* მუსიკოსების ინდივიდუალისტურ მიდგომასთან ინსტრუმენტებისა და რეპერტუარისადმი. და კვლავ აღვნიშნავ, მუსიკალური სისტემა არის რეზულტატი, მაგრამ, ამასთან ერთად, ის განაპირობებს სწავლების მეთოდსაც.

მულტიმუსიკალური კულტურა ან მულტიკულტურული მუსიკა

საკითხის კვლევისას – თუ როგორ ასწავლიან და სწავლობენ მსფლიოს ხალხები საკუთარ მუსიკას, – ისმის კითხვა, როგორ შეუძლია ეთნომუსიკოლოგიას, ხელი შეუწყოს ჩვენ (ამერიკული მეინსტრიმის კულტურაში) მიერ მუსიკის სწავლებას; აღნიშნულს მივყავართ მულტიკულტურალიზმის კონცეფციის განხილვამდე და, შესაბამისად, დღის წესრიგში დგება საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ აწვდიან ბავშვებს კულტურას და, კერძოდ, ხელოვნებას ჩვენს სკოლებში. ამ საკითხს ეძღვნება დიდი რა-

ოდენობის ლიტერატურა და მათი მიმოხილვის მაგივრად, საკუთარი გამოცდილებიდან შემოგთავაზებთ ორ მაგალითს; მათ უფრო ნათელი გახადეს ეს პრობლემა ჩემთვის. ფუნდამენტური კითხვა შემდეგში მდგომარეობს: მივეკუთვნებით თუ არა ჩვენ და ჩვენი შვილები საკუთარი მუსიკის მქონე სხვადასხვა სოციალურ ჯგუფს, მულტიკულტურულ მუსიკალურ საზოგადოებას, თუ ჩვენ ვართ მულტიმუსიკალური კულტურის საზოგადოება. ეს ძალიან ნაცნობი თემაა: ერთი მუსიკალური სამყარო თუ სამყარო სხვადასხვა მუსიკით – რომელი მიდგომაა უფრო მიზანშეწონილი და რომელი მათგანი გვთავაზობს ზუსტ გაგებას?

შეერთებულ შტატებში მუსიკის მასწავლებლები და მეთოდისტები ბოლო პერიოდში განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ეთნომუსიკოლოგიასთან ინტერაქციით. არსებობს სადოქტორო პროგრამებიც (PhD), რომლებიც ამ ორი დისციპლინის კომბინაციაზეა აგებული. საჯარო სკოლებში მსოფლიოს მუსიკისა და აქამდე ეგზოტიკური მასალის შეტანამ (მაგალითად, იმპროვიზაცია ან რთული რიტმები) გამოიწვია სპეციალური მუსიკალური განათლების ჯგუფებისა და პროგრამების ჩამოყალიბება ეთნომუსიკოლოგიურ საზოგადოებაში, ხოლო კოლეჯის მუსიკალურ საზოგადოების მმართველ ორგანოში – ეთნომუსიკოლოგების ოფიციალურ წევრებად ჩართვა. მუსიკალურ განათლებაში იმპროვიზაციის როლი თვალსაჩინო გახდა, ნაწილობრივ, ჯაზში მისი მნიშვნელობის აღიარებისა და მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის გამო. მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მუსიკის სწავლებას ახალი იმპულსი იმპროვიზაციამაც (პირველად გამოთქვა ემილ ჟაკ-დალკროზმა) შეიძლება მისცეს, კიდევ უფრო გავრცელდა (Cambell, 2009). SEM-ის პანელების მთელი სერიის ძირითადი საკითხი გახდა მსოფლიო მუსიკის სწავლების მიდგომები ლიბერალურ ხელოვნების კოლეჯებში, ხოლო გერმანულ და ბრიტანულ უნივერსიტეტებში ეთნომუსიკოლოგიის სწავლების განსხვავებული გამოცდილების ანალიზი წარმოდგენილი იყო სიმონ კრუგერის მიერ (Kruger, 2009).

რამდენიმე წლის წინ ჩავატარე ყოველწლიური რიტუალი, რომლიც დიდ სიამოვნებას მანიჭებს, მაგრამ რომლისთვისაც რამდენიმე დღიანი შიშით ვემზადები ხოლმე. ვეწვიე ჩემი ქალიშვილის, ელემენტარული სკოლის მასწვლებლის, პირველკლასელთა ჯგუფს, რომელთათვისაც საათნახევრის განმავლობაში უნდა მესწავლებინა მშობლიური ამერიკული მუსიკა. რა თქმა უნდა, გამამხიარულა ჩემი ქალიშვილის (რომელსაც კვლავ პატარა გოგოდ აღვიქვამ, მისი, როგორც პედაგოგის, დიდი გამოცდილების მიუხედავად) ნახვამ, და გამხიარულდნენ ბავშვებიც: მათ გაიცნეს მასწავლებლის მამა, რომელიც იცნობდა მათი საშუალო ასაკის პედაგოგს პატარაობაში. რატომ მთხოვა მან ამის გაკეთება? კლასში არ იყვნენ მკვიდრი ამერიკელი ბავშვები. უფრო ცხადი რომ გახდეს, ვიტყვი, რომ იყვნენ ამერიკული უმცირესობის წევრები; გაძლევთ ეს რაიმე განმარტებას? სილაბუსში შედიოდა თავი ადგილობრივ ამერიკელებზე, მაგრამ ჩემი ქალიშვილი არ იყო მუსიკის მასწავლებელი და, შესაბამისად, არ ჰქონდა ვალდებულება, გამოემუშავებინა ბავშვებისთვის შესაბამისი მუსიკალური ჩვევები (კლასიკური მუსიკა ან მსოფლიო მუსიკა), მაშ, რატომ მუსიკა? ჰქონდა ამას აზრი, რომ მე, არაადგილობრივ ამერიკელს, ელემენტარულ სკოლაში მუსიკის სწავლების ტრენინგის გარეშე, ხელო მომეკიდა ამ საქმისათვის? იქნებ საკმარისი იქნებოდა იმის თქმა, რომ ჩემთვის ადგილობრივი მუსიკის სწავლების მიზეზი ის არის, რომ ეს მუსიკა არსებობს და იმსახურებს არანაკლებ ყურადღებას, ვიდრე სხვა.

ამგვარად, რა ვასწავლო? რა უნდა აიღონ ამ გამოცდილებიდან ბავშვებმა? მიზანი იყო კლასამდე მიმეტანა ჩემი ცოდნა და გამოცდილება. მე შემეძლო დამეკრა ჩანაწერები, მაგრამ ბავშვებში ყურადღების კონცენტრირება საკმაოდ ხანმოკლეა. შემეძლო მესწავლებინა ზოგიერთი სიმღერა, მაგრამ საბოლოოდ ისინი მაინც ვერ გაჟღერდებოდა ადგილობრივი ამერიკული სიმღერის მსგავსად; შემეძლო ამეხსნა მუსიკალური სტილის მახასიათებელები, რაც, ვფიქრობ, ზედმეტი იქნებოდა პირველკლასელ-

თათვის. ჩვენ შეგვეძლო ზოგიერთი აქტივობის იმიტაცია, გვესწავლა *stomp dance*[7]-ის სიმღერა, ან მოკლე შელოცვა. ეს აქტივობები წარმოდგენას შეუქმნიდა მუსიკალურ სტილზეც და მუსიკაზეც.

ფაქტობრივად, ყველა მათგანი მოვსინჯე, არც ერთი იყო სრულად წარმატებული ან სრულად წარუმატებელი. ჩემდა გასაკვირად, ბავშვები უცებ სწავლობდნენ ზოგიერთ სიმღერას და ცეკვის ტიპურ ნაბიჯებს (Campbell, 1998). დაბოლოს, ზოგიერთმა შეძლო გაეაზრებინა განსხვავება ბარის მუსიკისა და *ნავაჰოს* ტალღისებური მელოდიების კონტურებს შორის. მე მაინტერესებდა, შეძლებდნენ თუ არა ისინი ამის გახსენებას ერთი კვირის შემდეგ – კონტურის გამოცნობას, იმის ახსნას, თუ რას ჰგავს *ბაკუნით ცეკვა*, რომ სიმღერა მნიშვნელოვანია ლოცვისას, რომ დასარტყამები და ფლეიტები გვევლინებიან მთავარ ინსტრუმენტებად.

შესაძლოა, ჩემი ქალიშვილი ფიქრობდა, რომ დღეიდან ოცი წლის შემდეგ, კოლეჯში, მსოფლიო მუსიკის კურსის გავლისას, რომელიმე მათგანი საკუთარ თავს ეტყოდა „დიახ, ეს მახსოვს პირველი კლასიდან“. ასე რომ, მე არ ვარ დარწმუნებული, რამდენად ღირებული იყო ჩემი მცდელობები, მაგრამ სულ მახსოვდა ჩემი მისია – არა კულტურული მისია, რომელიც სრულიად ნათელი იყო, არამედ მუსიკალური. მე მაინტერესებდა, უნდა მეჩვენებინა თუ არა, რომ ეს მუსიკა მართლაც „ჩვენია“, ადვილად გასაგები და გასათავისებელი. ამ შემთხვევაში, უნდა ყოფილიყო თუ არა ეს სიმღერები მეტად ინტეგრირებული, ინგლისური სიტყვებით და თანხლებით? იქნებ აზრი ჰქონდა, ხაზი გამესვა იმისთვის, რომ ეს მუსიკა მართლაც ძალიან „განსხვავებულია“, „უცხოა“, მეჩვენებინა, რომ მეცადინეობის გარეშე რთულია მისი შესრულება. ხომ არ უნდა ვუთხრა, რომ „ეს მართლაც მსგავსია იმ მუსიკის, რომელიც თქვენ იცით“ და ხომ არ უნდა შევადარო *ბაკუნით ცეკვა* მათთვის კარგად ცნობილ სხვა კითხვა-პასუხის თამაშებს, ხოლო *პეიოტეს* მარცვლები ტრა-ლა-ლა-ლას ან ე-ი-ე-ი-ოს? იქნებ, იმაზე გავამხვილო ყურადღება, რომ ეს სიმღერები დაკავშირებულია ისეთ აქტივობებთან, როგორიცაა რიტუალი, რეკრეაცია? მაინტერესებდა, როგორ მიმეტანა პირველკალსელებამდე ისეთი პრობლემატიკა, როგორიცაა ეთიკურობა, „მუსიკის ვინაობა“ – ანუ „ვისი მუსიკაა ეს“? ყველაზე მნიშვნელოვანია, როგორ გამენეიტრალებინა ქვეტექსტი – ეს მუსიკა საინტერესოა მხოლოდ იმიტომ, რომ ადგილობრივი ამერიკულია, მაშინ როცა ბახის, მოცარტის უდიდესი მუსიკა – ბავშვებს მოსმენილი ჰქონდათ ისინი – ყოველთვის საინტერესოა ყველასთვის? დაბოლოს, ეს ენერგიული პირველკლასელები არ ფიქრობდნენ, რომ ეს მუსიკა უცხოა, არ სვამდნენ კითხვებს, ჟღერდა თუ არა ის, როგორც მუსიკა, იმთავითვე მიიღეს ის, როგორც ადგილობრივი ამერიკელების მუსიკა, რომელიც განსხვავდებოდა მათი საკუთარისგან, მაგრამ, ამის მიუხედავად, შეძლეს შეესრულებინათ და მოესმინათ; მათ გამიქარწყლეს ჩემი ღელვა.

კითხვები, რომელიც დაიბადა ჩემი გამოცდილების მანძილზე და რომლის წინაშე ვიდექი, როცა მსოფლიოს მუსიკას ვასწავლიდი კოლეჯში, შემდეგი იყო: ვინ უნდა გადაწყვიტოს საკითხი იმის შესახებ, არის თუ არა მთელი მსოფლიოს მუსიკა, ძირითადად, ერთი სისტემა, რომელიც შეიძლება აღქმულ იქნას ყველა სტუდენტის მიერ მცირეოდენი ძალისხმევით; ან არის თუ არა მუსიკის სამყარო განსხვავებული მუსიკალური ენების ჯგუფი, სადაც თითოეული მათგანი შეიძლება შესწავლილ იქნას დიდი ძალისხმევით და ვერასდროს სრულყოფილად, რომლის როლს კულტურაში სრულად ვერასდროს შეიმეცნებს უცხო ტომელი; მე დარწმუნებული ვარ, რომ მიდგომა, რომელსაც უნდა მივყოლოდი, გამომდინარეობდა შემდეგი მოსაზრებიდან: ნებისმიერ საზოგადოებაში, მუსიკის სწავლებისა და გადაცემის გზები მუსიკალური კულტურის განუყოფელი ნაწილია. ასე, რომ დაგეგმვისას, როგორ მესწავლებინა არსებითი საკითხები პირველკლასელი მეგობრებისათვის, შევეცადე გამეკეთებინა ისე, როგორც

[7] სამხრეთ-აღმოსავლეთის ამერიკელი ინდიელების რიტუალური ე.წ. „ბაკუნით ცეკვა“ (რედ.).

ამას ადგილობრივი ამერიკელები გააკეთებდნენ თავიანთი შვილებისათვის საკუთარი მუსიკის სწავლების პროცესში.

ჩემი გამოცდილება ძალიან პატარაა, მაგრამ ეს საკითხი უფრო ფართოდ იქნა განხილული მუსიკალური განათლების საერთაშორისო საზოგადოების მიერ, იმ ორგანიზაციის მიერ, რომელიც ჩამოყალიბდა იმისათვის, რომ ხელი შეეწყო დასავლური კანონის სწავლებისათვის მთელ მსოფლიოში. 1990-იან წლებში ISME-მ გადაწყვიტა, რომ „რაღაც“ უნდა გაკეთებულიყო მსოფლიო მუსიკის ამ კონკრეტულ სფეროში და, აგრეთვე, მისი საბჭოს ზოგიერთი წევრის შესაშინებლად, ჩამოაყალიბა კომიტეტი, რომელიც გასცემდა რეკომენდაციებს და იმოქმედებდა კიდეც. მათ შორის არის მსოფლიო მუსიკის პედაგოგებისათვის შესათავაზებელი გამოცემა „მსოფლიო მუსიკა“ (Lundquist & Szego, 1998). კომიტეტმა გამოსცა რეკომენდაცია, რომ თითოეულ საგანმანათლებლო სისტემას უნდა შეეთავაზებინა სამი კომპონენტი: ადგილობრივი მუსიკა, დასავლური აკადემიური მუსიკა და მსოფლიო მუსიკის ნიმუშები. საბჭომ აღნიშნული რეკომენდაცია გარკვეული პირობით მიიღო. ზოგიერთმა წევრმა ეს აღიქვა, როგორც მათ მიერ კლასიკური მუსიკის პოპულარიზაციისათვის გაწეული მძიმე შრომის დარტყმის ქვეშ დაყენება, ნაკლებად ღირებულ მუსიკასთან შეჯიბრის გამო ათი წლის შემდეგ ISME-ს პრეზიდენტმა მკითხა: „რატომ შეიტანა კომიტეტმა დასავლური მუსიკა მოთხოვნებში?“ ცხადი იყო, რომ ის ამის საჭიროებას ვერ ხედავდა და ფიქრობდა, რომ მსგავსი ქმედება იყო თავსმოხვეული. მე მას ავუხსენი, რომ ჩვენი აზრით, ამ კომპონენტის გარეშე რეკომენდაცია არ იქნებოდა მიღებული.

ამგვარად, ეთნომუსიკოლოგიამ, რომლის მიზანი ნამდვილად არ არის დასავლური კლასიკური მუსიკის დანგრევა, დიდი გავლენა მოახდინა მუსიკალურ განათლებაზე. საკითხი, თუ როგორ ართმევენ თავს მუსიკის პედაგოგები ამ ახალ მასალას, დიდი დისკუსიის საგანია. მაგრამ, როგორ რთულ გარემოებას მივადექით ახლა! დაწყებითი სკოლის სწავლებიდან, რომელიც აბსოლუტურად უნიმუსიკალურია, მივდივართ კონფლიქტამდე სამყაროს ბენებასა და მულტიკულტურალიზმს შორის; შეჯიბრამდე მულტიკულტურალიზმსა და K-12 სტანდარტებს[8] შორის; კოლეჯის კურიკულუმში მარგინალური მსოფლიო მუსიკის პოზიციიდან ცენტრალური ადგილისკენ ლტოლვაში; ისეთი ცნებებიდან, როგორიცაა მუსიკის სამყარო, როგორც სხვადასხვა მუსიკის ერთობლიობა ან უნივერსალური ენა, მიკრომუსიკისა და მუსიკის, როგორც პერსონალური იდენტობის ემბლემის კონცეფციებისკენ – ეს იყო ნახევარ საუკუნოვანი მარცხი და შეცდომები მუსიკალური განათლების ყველა საფეხურზე.

ჩვენ ვცდილობდით მიგვეღო ინფორმაცია დაწყებით სკოლაშიც და უნივერსიტეტშიც. ჩვენ გვსურს, ჩვენმა სტუდენტებმა შეიძინონ ცოდნა და გააცნობიერონ მუსიკის მრავალფეროვნება, მაგრამ ჩვენ, ასევე, გვინდა, მათ იფიქრონ შემდეგნაირად: „მე შემიძლია ვიმღერო აფრიკული სიმღერა იმ მუსიკალური აპარატურით, რაც მაქვს“, ან „შემიძლია ვისწავლო დაკვრა გამელანზე რამდენიმე გაკვეთილში“. აგრეთვე, მეტ ანალიზზე დაყრდნობით გვსურს, თქვან: „დიდი ხნის წინ, როცა ჩანაწერები პირველად კეთდებოდა, მსოფლიო მუსიკის უდიდესი ნაწილი უცნაურად ჟღერდა, მაგრამ ახლა მათი უმრავლესობა გვეცნობა, იყენებს ჩვენს მსგავს დიატონურ კილოს, ფუნქციონალურ ჰარმონიას და მელოდიებს“.

როგორც მასწავლებლები, ბევრს ვფიქრობთ იმაზე – პირველ კალსელებთანაც და უნივერსიტეტშიც – თუ რაზე გავამახვილოთ ყურადღება. ჩემთვის უმნიშვნელოვანესია მრავალფეროვნება, ნაცნობი ჟღერადობიდან, სოციალური კონტექსტიდან განსხვავებულობის ხარისხი. ასე რომ, როცა პირველად ვეწვიე ჩემი შვილის პირველკლასელ მოსწავლეებს, უფრო კომფორტულად ვგრძნობდი თავს ამ სიტყვების თქმისას: „ეს არ

[8] სტანდარტი, რომელიც გულისხმობს სასწავლო წლების რაოდენობას აშშ-ში, ავსტრალიაში, კანადაში, ინდოეთში, ირანში, თურქეთში და ა.შ. ქვეყნებში საბავშვო ბაღიდან მე-12 კლასამდე (რედ.).

ჟღერს განსხვავებულად ყველაფერ იმისგან, რაც აქამდე მოგისმენიათ? არის თუ არა ეს საინტერესო? აბა, შეეცადეთ, იმღეროთ“. გადავიფიქრე, მეთქვა: „ეს არის ადგილობრივი ამერიკული სიმღერა. თქვენ შეიგიძლიათ იმღეროთ ის; ეს ძალიან ადვილია“. ჩვენ გვინდა, სტუდენტებმა, ამ ყველაფრის გარდა, შეძლონ მოაქციონ საკუთარი თავი ფართო კულტურულ, ისტორიულ და მუსიკალურ სივრცეში; განცვიფრდნენ მუსიკის შესახებ მსოფლიოს მუსიკალური იდეების საოცარი მრავალგვარობით და მუსიკალური ჟღერადობით – ეს, ვფიქრობ, ყველგან პერსპექტიული და მიზანშეწონილი დამოკიდებულებაა ბავშვების მასწავლებლებისთვისაც და თავად ბავშვისთვისაც.

27

მე აქ უცხო ვარ
ქალების მუსიკა, ქალები მუსიკაში

რატომ დაგვჭირდა ამდენი ხანი?

კურტ ვაილის „ვენუსის ერთი შეხება“[1] წარმოგვიდგენს უნივერმაღის მანეკენს, რომელიც სიყვარულის ქალღმერთად გადაიქცევა და უკმაყოფილებას გამოხატავს ამერიკელი მამაკაცების უუნარობაზე, გაუგონ ქალებს. ამას იგი საკუთარ თავს უხსნის რეფრენით: „მე აქ უცხო ვარ“ და სვამს კითხვას, დადგება თუ არა ოდესმე დრო, როდესაც მამაკაცები და ქალები გაუგებენ ერთმანეთს. გენდერული ურთიერთობების საკითხების შესწავლა საზოგადოებისა და პიროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებისათვის, ყველა ასპექტით, არსებითია მუსიკალური კულტურების ინტერპეტაციისთვის; ხოლო მათი მნიშვნელობის სათანადო გააზრება, მიმაჩნია, ასევე, არის ერთ-ერთი იმ ორი პარადიგმიდან, რომელიც 21-ე საუკუნის დასაწყისში ეთნომუსიკოლოგიის დომინანტურობის განსაზღვრის მთავარ ინსტრუმენტს წარმოადგენდა. მეორე, მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული არის ის, რომ, პრაქტიკულად, ყველა ურთიერთობა და ყველა ცვლილება მუსიკაში, საზოგადოებებსა და ადამიანების ჯგუფებში საზოგადოების შიგნით, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სახელისუფლებო ურთიერთობების ფუნქცია და გამოხატულება. 1970-80-იან წლებში ეთნომუსიკოლოგიის მსგავსი აღიარებები, უეცრად, საშიში გახდა, მაგრამ, ცხადია, ეს ისტორია უფრო ადრე იწყება. დღეს ეს მიეკუთვნება იმ საკითხთა წრეს, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიაში დისკუსიის საგანს წარმოადგენს. ამ თემებზე მე ცალ-ცალკე არ ვსაუბრობ, რადგან ჩვენ მიერ შესასწავლ საზოგადოებებში საერთო რეალობადაა მიჩნეული მამაკაცებსა და ქალებს შორის ძალთა არათანაბარი გადანაწილება, განსხვავებულად თუ სხვადასხვა მასშტაბით, მამაკაცთა დომინირება ქალებზე. ამ მიდგომის შედეგად, ჩვენ (ეთნომუსიკოლოგებმა) უფრო მეტი გავიგეთ ქალების მიერ შექმნილ მუსიკაზე, რადგან მანამდე მხოლოდ მამაკაცებს მიეწერებოდათ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შექმნა, ან მუსიკალური მოღვაწეობა გენდერულად ნეიტრალურად იყო მიჩნეული. ამან გააჩინა უმნიშვნელოვანესი კითხვები უმთავრესი ვარაუდის მისამართით: კულტურის ფუნდამენტური ჰომოგენურობის მიმართ, რომლის რწმენისა და ხედვის ჩამოყალიბებაშიც საზოგადების ყველა წევრი თანაბრად მონაწილეობს.

დასავლური საშუალო კლასის ბევრ კულტურაში, მამაკაცებისა და ქალების მუსიკალური გამოცდილება სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ორივესთვის მუსიკა ასრულებს უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას ადამიანის კულტურასთან ზიარების პროცესში. ჩემი ცხოვრების ადრეულ ეტაპზე ვგრძნობდი, რომ მუსიკა ქალური საწყისის მატარებელი

[1] გერმანელი კომპოზიტორი (1900–1950), მუსიკალური კომედია (1943) (რედ.).

იყო; ეს დამოკიდებულება რადიკალურად შემეცვალა ასაკის მომატებასთან ერთად, მაშინ, როცა გოგოებით დავინტერესდი, მაგრამ ძველი გამოცდილება ბოლომდე არ მტოვებდა. გაცვეთილ კითხვას დავსვამ: რატომ არის ეთნომუსიკოლოგების (მამაკაცების და ქალების) ასეთი დიდი ყურადღება დათმობილი მუსიკის მამაკაცური მხარის გამოვლენისკენ? ამ ტიპის პარადოქსი იმ ძირითად პრინციპებს შორისაა, რომელიც განაპირობებს ეთნომუსიკლოგიაში გენდერის გარშემო საგანგებო მსჯელობისა და განხილვის დაწყებას.

ამგვარად, ეს თავი განიხილავს (ძალიან მოკლედ) მეტად ვრცელ საკითხს – ქალებს მუსიკასა და მუსიკალურ ცხოვრებაში, მუსიკას ქალების ცხოვრებაში და ქალებს ეთნომუსიკოლოგიაში. ეს არის „ურთიერთობათა მოქმედებაში მოყვანის“ კონცეფციითა და სექსსა და გენდერს შორის განსხვავებით შემოსაზღვრული თემა – პირველი ბიოლოგიური მოცემულობაა, მეორე – „სოციალურად კონსტრუირებული და შემონახული შეთანხმება მამაკაცებსა და ქალებს შორის, დამყარებული კულტურისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელ გენდერულ იდეოლოგიაზე (Koskoff, 1987: 5). მე ვსვამ შეკითხვებს: არის თუ არა მამაკაცებსა და ქალებს შორის გარდაუვალი განსხვავება შემეცნების, შექმნის, ინტერპრეტაციის, აღქმისა და მუსიკის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის პროცესში; არიან თუ არა მამაკაცები და ქალები რეალურად ერთი და იმავე კულტურის ნაწილი, თუ აუცილებლად „უცხოებად“ გვევლინებიან. ასევე, მაინტერესებს, როგორ გავლენას ახდენს მსოფლიოს საზოგადოებებში გენდერებს შორის დადებული შეთანხმებები მუსიკაზე. ეს არის ეთნომუსიკოლოგიაში ქალების კვლევის ფუნდამენტური საკითხები: გენდერის კვლევა, ფემინიზმის ისტორია. ეს სფეროები პასუხობს, ხსნის და გარკვეულწილად კომპენსაციას უკეთებს ქალების, როგორც მეცნიერებისა და მუსიკის შემქმნელების მარგინალიზაციის ტენდენციას. მხოლოდ ქალები როდი იყვნენ მარგინალიზებულნი. ეს კითხვები, ასევე, შეიძლება დაისვას უფრო ფართო კონტექსტში სხვა ჯგუფების მისამართითაც – ბავშვები და ჰომოსექსუალები მომდის თავში და, ასევე, ყველა სახის უმცირესობები.

ამ თავის კვლევის ორბიტაშია ქალები მუსიკაში და ქალები ეთნომუსიკოლოგიაში ისეთ პრობლემატიკასთან ურთიერთკავშირში, როგორიცაა დისკრიმინაცია, უუფლებობა, უნიკალურობა. ამ საკითხებს უფრო ფართოდ, „განსხვავებულობის“ კონცეფციის მსხვილ ჭრილში განიხილავს დებორა ვონგის (Wong, 2006) ნაშრომი. იგი გვიჩვენებს გზებს, რომლითაც მუსიკაში ქალთა მონაწილეობის კვლევა განვითარდა, როგორც კრიტიკული თეორიის ნაწილი.

საკითხი – ქალები მუსიკაში – შეიცავს მთელ რიგ ზოგად კითხვებს, რომლებითაც ჩვენ დავინტერესდით და რომელთაც პასუხი უნდა გაეცეს როგორც ცალკული საზოგადოებების, ისე ადამიანური საზოგადოების ფართო ჭრილში: როგორი იყო ქალის როლი და მისი წვლილი მსოფლიოს მუსიკალურ კულტურაში? როგორია ქალების მუსიკალური ცხოვრება – ყველგან – და არსებობს თუ არა ინტერკულტურული წესები? როგორ მოახდინეს გავლენა ქალებმა, როგორც განსხვავებულმა კულტურულმა ჯგუფმა, საზოგადოების მუსიკალური ცხოვრების განვითარებაზე? რა სახით ახდენდა გავლენას მუსიკაზე ქალებისა და მამაკაცების ურთიერთობა საზოგადოებაში? რეაგირებდნენ თუ არა ქალები მუსიკალურად მამაკაცთა დომინირებაზე? როგორ ახორციელებს მუსიკა გენდერულ ინტერაქციას? შესაძლებელია უფრო მარტივადაც: მამაკაცებისგან განსხვავებულად ჟღერს თუ არა ქალების მუსიკა? მაგრამ, ამავე დროს, მედლის მეორე მხარეს: აქვთ თუ არა საკუთარი გზა ქალებს ეეთნომუსიკოლოგიის სფეროში მუშაობისას? არიან თუ არა ისინი კვლევასა და სწავლებაში მიდრეკილნი – კონკრეტული ტიპის ტრენინგის, გამოცდილების, და დამოკიდებულების ან კავშირის გამო – კონკრეტული პრობლემების, მიდგომების, მეთოდებისადმი? ეს კითხვა აუცილებელს ხდის შევიმეცნოთ გენდერული პრობლემატიკა იმ საზოგადოების კონტექსტში, რომლისთვისაც თავად ვართ უცხოები. აქ არის კვლევისა და აქტიური მხარდაჭერის ერთობლიობა:

როგორ შეგვიძლია ჩვენი ცოდნის გამოყენება სამყაროს სრულყოფისთვის?

საკამათოა, მაგრამ ქალები ქმნიდნენ მხოფლიო მუსიკის ნახევარს, თუმცა ეთნომუსიკოლოგები (და მუსიკის ისტორიკოსები) დიდი ხნის მანძილზე არ იღებდნენ ამას მხედველობაში. არსებობს უამრავი მიზეზი: მაგალითად, ქალების ორაზროვანი, ხშირად გაურკვეველი როლი დასავლური მუსიკალური კულტურის წარსულსა და აწმყოშიც კი; ჩვენი ამოსავალი სხვა მუსიკალური კულტურის განხილვაში და მისი ზეგავლენა ყველა ტიპის შემეცნებაზე. უახლოეს დრომდე, არ იყო მუსიკალურ ცსოვრებაში გენდერის საკითხის განხილვის სურვილი. სიმართლეა, ასევე, ისიც, რომ ქალების საკითხის გარშემო არსებული კვლევები და გენდერული ლიტერატურა დასცილდა „აკადემიური განხილვების ძირითად მიმართულებას“ (Sarkissian წიგნში Myers, 1992: 337). ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ ქალების მიერ მუსიკის კეთებასა და გენდერის ინტერპრეტაციას ძირითადი ფუნქცია ჯერ კიდევ შესასრულებელი აქვს ჩვენ სფეროში. ამგვარად, როცა ვათვალიერებ ეთნომუსიკოლოგიაში შექმნილ ადრეული პერიოდის ლიტერატურას, რომელიც თითქმის საუკუნეს ითვლის და რომელშიც ქალების მონაწილეობას მუსიკაში არასაკმარისი ადგილი ეთმობა, აგრეთვე, როცა ვუყურებ მსოფლიოს მუსიკას იმ პერსპექტივით, რომ მრავალი არც ისე შორეულ წარსულში დაწერილი კვლევა ცდილობს სხვაგვარად შეგვახედოს შექმნილ ვითარებაზე და შეცვალოს სიტუაცია, სულ უფრო მეტად მინდება დავსვა კითხვა: „რატომ დაგვჭირდა ამდენი ხანი?“

ურთიერთკავშირების კომპლექსი

ერთ-ერთი მიზეზი, ეჭვგარეშეა, მამაკაცთა დომინირებაა დიდი ხნის მანძილზე. მეორე მოდის ჩახლართული ურთიერთზეგავლენებიდან და იმ დიდი სირთულიდან, რომელიც თან სდევს გენდერისა და მუსიკის ფუნქციას ადამიანის ცხოვრებაში. ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა, მსოფლიოს მასშტაბით, აღწერს ქალებსა და მამაკაცებს შორის მუსიკალური ურთიერთობების სხვადასხვა სახეობას. ზოგიერთი მათგანი გვიჩვენებს, რომ ისინი ცხოვრობენ სრულიად განსვავებულ მუსიკალურ და სოციალურ სამყაროში; მიუხედავად ამისა, მათი უმრავლესობა წარმოდგვიდგენს ქალების მუსიკალურ კულტურას, როგორც მამაკაცთა კულტურის გაგრძელებას. მე არ მიპოვია საზოგადოება, რომლის მუსიკალურ ცხვორებაშიც მამაკაცები და ქალები სრულიად თანასწორად მონაწილეობდნენ. ასე რომ, თუკი გადავალთ ზოგადიდან კონკრეტულზე, გთავაზობთ მოკლე თემატურ კვლევას, რომელიც გვიჩვენებს მუსიკაში გენდერული ურთიერთავშირების სირთულეს.

იმ კულტურაში, რომელშიც ვცხოვრობდი, მათ შორის, მუსიკაშიც და მუსიკოლოგიაშიც, ქალები ყოველთვის დისკრიმინაციას განიცდიდნენ. ამის გააზრებას წლები მოვანდომე. ჩემს ბავშვობაში, დედა პიანისტი იყო, სამზარეულოში ფუსფუსის დროს ბებია მღეროდა ოპერეტიდან ფრაგმენტებს, ძიძა მასწავლიდა ჩეხურ ხალხურ სიმღერებს. ცხადია, ქალები გარკვეულ ავტორიტეტს ფლობდნენ მუსიკაში, მუსიკა ქალური საქმე იყო. შესძინა თუ არა ამან მუსიკას „ქალური სამუშაოს“ დამდაბლებული სტატუსი (Cuzik, 1999: 472) ან აამაღლა თუ არა ქალების, როგორც სიცოცხლის ერთ-ერთი არსის მიმწოდებლის, სტატუსი? შეუწყო თუ არა ამან ხელი ჩემ მიერ მუსიკის, როგორც სიმშვიდისა და სინაზის მატარებლის აღქმას? (Wrazen, 2012).

მოგვიანებით შევისწავლე მამაკაცი კომპოზიტორები – ბახი და მოცარტი, მაგრამ ისინი იყვნენ არა იმდენად რეალური „მამაკაცები“, რამდენადაც წარმოადგენდნენ ნაწარმოებების გამაერთიანებელ სახელებს, გვევლინებოდნენ ადამიანებად, რომლებსაც ვერც ერთ შემთხვევაში პირადად ვერ შევხვდებოდი. მალე, მევიოლინეების ოჯახურ წყვილთან დავიწყე ვიოლინოში მეცადინეობა. ცოლი ჩემი მასწავლებელი გახდა; ასე გადაწყდა, რომ ბავშვისთვის მასწავლებლად ქალი ბევრად უკეთესი იქნებოდა, ვიდრე მისი ბევრად ცნობილი ქმარი. მოგვიანებით დავრწმუნდი, რომ ჩემი ორიგინალური

პერსპექტივა არასრული იყო, რადგან მუსიკალურ ცხოვრებაში, რეალურად, მამაკაცები დომინირებდნენ. მაგრამ ერთი წუთით მოიცადეთ: დაწყებითი სკოლის მუსიკის მასწავლებელი ქალი იყო, ასევე დავინახე, რომ სკოლის შემდეგ ვიოლინოში მეცადინეობა, ბევრად მისაღები იყო გოგოებისთვის, ვიდრე ბიჭებისთვის. მეშვიდე კლასამდე ბიჭები მიისწრაფოდნენ დამოუკიდებელი მუსიკალური პრაქტიკისკენ და ყურის მტანჯველი საცეკვაო ბენდის მეშვეობით ცდილობდნენ ტომი დორსის[2] სიმღერების შესრულებას. ათი წლით გვიან, მუსიკალურ კოლეჯში ქალები მღეროდნენ და უკრავდნენ დორტე-პიანოსა და სიმებიან ინსტრუმენტებზე (მამაკაცებიც რა თქმა უნდა), მაგრამ მხოლოდ მამაკაცები უკრავდნენ ლითონის ინსტრუმენტებზე და სწავლობდნენ კომპოზიციას; კომპოზიციის სპეციალობით ორ ქალს ეჭვის თვალით უყურებდნენ. მეტიც, ასევე, მსმენია, რომ მამაკაცთა უფრო პატარა კოლეჯებში მუსიკალური მიმართულება საერთოდაც არ ჰქონდათ, რადგან ეს მთელი ქალაქის მასშტაბით ქალთა კოლეჯებში იყო წარმოდგენილი – მუსიკა ხომ „ქალების საქმე იყო“.

არ ვიცი, რამდენად უცხო ვარ ამ კულტურისთვის, მაგრამ დასავლური კულტურა, მე-20 საუკუნის შუა პერიოდიდან მოყოლებული, ორჭოფობს და გვიჩვენებს საოცარ ორაზროვნებას ქალებისა და მამაკაცების მუსიკალური როლების გააზრებაში. ცხადია, მამაკაცები და ქალები არ აკეთებენ (აკეთებდნენ) ერთსა და იმავეს: ამგვარად, ბავშვებისთვის, მუსიკა იყო „გოგოების“ საქმე, მაგრამ როცა საქმე რისკზე მიდგებ;და, მაშინ გადაიქცეოდა „ბიჭების საქმედ“. ზოგმა შეისწავლა მუსიკის საფუძვლები ქალებისგან. მამაკაცები და ქალები აკონტროლებენ სხვადასხვა ჟღერადობას, ჰქონდათ განსხვავებული როლები შესრულებისა და, განსაკუთრებით, სწავლებისას. თვით მე-20 საუკუნის ევროპულ კულტურაშიც კი, სადაც ქალები და მამაკაცები შედარებით მსგავსად ცხოვრობდნენ (სხვა საზოგადოებებისგან განსხვავებით), განსხვავება ცხადად ავლენს თავს. ეთნომუსიკოლოგს შორეული სამყაროდან, შეიძლებოდა დაესკვნა, რომ მუსიკას იმ საზოგადოებაში „აკეთებდა“ კაცი, ხოლო „ასწავლიდა“ ქალი. მაგრამ მას, ასევე, შეეძლო დაეფიქსირებინა, რომ მუსიკაში ქალების ჩართულობის ხარისხი უფრო მეტი იყო, ვიდრე მამაკაცებისა. მუსიკა და მუსიკალური კულტურა ყველა მოვლენაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა და სწორედ იქ შევისწავლე ჩემი კულტურის პრინციპები.

ჩემი გამოცდილება ირეკლავს, ძალიან უხეშად, მრავალი ეთნომუსიკოლოგის მიერ წარმოდგენილი კვლევების დასკვნას. საზოგადოებები იყენებენ მუსიკას სწავლებისთვის, სიმბოლიზებისა და გენდერული ურთიერთობების გაძლიერებისთვის; მუსიკა ხშირად გვევლინება სოციალური ურთიერთობების ცენტრად. თვალსაჩინოებისთვის გთავაზობთ ზოგიერთ ცნობილ მაგალითს: *პრესპა*[3] ალბანელების კულტურაში შუგერმანი (Sugarman, 1989) განიხილავს ხმის გამოყენების თავისებურებებს და მათ პირდაპირ მნიშვნელობას მამაკაცებისა და ქალების ინკულტურაციაში, ასევე, გვაჩვენებს (Sugarman, 1997), რომ საქორწინო ცერემონიებზე გენდერული კავშირები და საზოგადოების ორგანიზების პრინციპები სიმღერასა და მუსიკალურ სტილს ემყარება. ენტონი სიგერი (Seeger, 1979) აღწერს *სუიას* კულტურის მუსიკალური და სოციალური ურთიერთგაცვლის სისტემას, რომელშიც მამაკაცებს შეეძლოთ მიემართათ თავიანთი დებისა და დედებისთვის (როცა ვერ სტუმრობდნენ მათ) კონკრეტული სასიმღერო ჟანრებით და მამაკაცთა ჯგუფის უნისონური სიმღერით, თან ისე, რომ მათი ინდივიდუალური ხმა და ვოკალური სტილი იდენტიფიცირებული ყოფილიყო მათივე ნათესავების მიერ.

ექსპედიციის მონაწილეებისა და ჩანაწერის გამკეთებელთა გამოვლენა უმნიშ-

[2] ამერიკელი მუსიკოსი. კომპოზიტორი (1899–1993), ქრისტიანი ევანგელისტი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა 20-იანი წლებში ბლუზისა და სასულიერო სიმღერის, *გოსპელის* განვითარებაში (რედ.).

[3] ტერიტორია, რომელიც საზიაროა მაკედონიის, ალბანეთისა და საბერძნეთისათვის, მდებარეობს ამავე სახელწოდების ორი ტბის გარშემო (რედ.).

ვნელოვანესი ფაქტორია. აქ არის ამის მაგალითი. კატრინ ელისი აღწერს სამუშაოს დაწყებას ავსტრალიელი აბორიგენ ქალთა კონკრეტულ ცერემონიაზე:

„საწყისი კონტაქტი ანდაგარინიას[4] ქალთა ცერემონიაზე შედგა 1963 წელს, პორტ აუგუსტაში. ქალები ძალიან მორცხვები იყვნენ და არ ჰქონდათ გადაწყვეტილი, შეასრულებდნენ თუ არა რაიმეს საერთოდ. ჩემი თხოვნა მათ მიმართ არ ყოფილა სიმღერის შესრულება, ეს მათი ქმრების ინიციატივა იყო, რომელთათვის უცხო არ იყო მათი სიმღერების შეგროვების იდეა და რომლებსაც გაცნობიერებული ჰქონდათ მომღერალი ქალების მიერ ამ მანერაში შესრულებული სიმღერების შენახვის ფასეულობა. თავდაპირველად ქალებმა იმღერეს (რასაც თან ახლდა ხითხითი), მამაკაცები მათ მხარში ედგნენ და ამხნევებდნენ, ამასთან, გვთავაზობდნენ სიმღერების განმარტებას. ერთი შეხვედრის შემდეგ, ქალები დამოუკიდებლად მოვიდნენ ჩემთან და მკითხეს, ხომ არ წავყვებოდი მათ ბანაკის გარეთ, სადაც ისინი შეასრულებდნენ საიდუმლო სიმღერას შიშის გარეშე, რომ მამაკაცები მოუსმენდნენ მათ“ (Ellis, 1970: 101).

ბლექფუტელთა შორის მე-20 საუკუნის შუა პერიოდში მუსიკალური ურთიერთობები მეტად რთული იყო. ქალები, სავარაუდოდ, იშვიათად მღეროდნენ პუბლიკის წინაში (ჩემი კონსულტანტი ამას ურცხვობის მოწმობად მიიჩნევდა). მე მითხრეს, რომ მათ ჰქონდათ გარკვეული სიმღერები თავისთვის (ზოგიერთი შეიძლებოდა მამაკაცებისთვისაც მიეცათ), მაგრამ ხშირად ისინი „ეხმარებოდნენ“ მამაკაცებს და, როგორც აღმოჩნდა, კარგად იცოდნენ, თუმცა არ მღეროდნენ მამაკაცთა სიმღერების დიდ ნაწილს. მე, ასევე, ვიცოდი (წაკითხულიც მქონდა), რომ ქალები იყვნენ მუსიკალური რიტუალების ინიციატორები და მითოლოგიაში ისინი შთაბერავდნენ სიმღერას სიცოცხლეს. 1980 წლიდან ქალები გააქტიურდნენ *პოუვოუს* რეპერტუარში, უმცირესობის სახით მონაწილეობდნენ დასარტყამთა ჯგუფში და ქმნიდნენ „მხოლოდ ქალების“ დასარტყამთა ჯგუფს. ადრეული ჩანაწერები გვიჩვენებს ქალების სასიმღერო სტილს, რომელიც მკვეთრად განსხვავდებოდა მამაკაცებისგან. ამგვარად, საჯაროდ შესასრულებელ საცეკვაო რეპერტუარში რიტმული პულსაცია, რომელსაც მამაკაცთა სიმღერის ამპლიტუდაში ან დინამიკაში უეცარი ეფექტი შეჰქონდა, სრულდებოდა ქალების მიერ. 1980 წლის შემდეგ გაკეთებულ ჩანაწერებში, ქალების სიმღერის სტილი მამაკაცებისას ჰგავს.

როცა უკან ვიყურები

როგორც უკვე აღვნიშნე, მნიშვნელოვანმა კვლევებმა – ქალები მუსიკაში, ქალების მუსიკა და გენდერული კვლევები მუსიკაში – გაძლიერება დაიწყო 1970-იანი წლების დასავლეთ ევროპულ და ამერიკულ მკვლევართა წრეებში. ეს ისტორია ელენ კოსკოვის მიერაა განხილული (Moisala & Diamond, 2000:X), როგორც სამი ერთმანეთის თანმხვედრი ეტაპის შედარება. ელენ კოსკოვი 1980-იანი წლების დასაწყისს უწოდებს „ქალებზე ორიენტირებულ“ კვლევებს, რაც მიზნად ისახავდა უსამართლოდ იგნორირებული ქალების წვლილისა და ღვაწლის ხაზგასმასა და ჩვენებას, ძირითადად, დასავლეთ ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში. მსგავსი გამოცემები დღემდე გვხვდება, მაგრამ 1980-იანი წლების ბოლოს მათ შეუერთდა მეორე ტალღა კვლევებისა, სადაც ქალების მუსიკაში ყოფნა უფრო ფართო კონტექსტშია დანახული. კერძოდ, იგი განიხილავს ქალებისა და მამაკაცების მუსიკის შექმნის საკითხებს, სცილდება „ქალების მუსიკის“ ფარგლებს და სწავლობს გენდერული ურთიერთობების პრობლემატიკას. მესამე ტალღა ემთხვევა 1990-იანი წლების დასაწყისს, იგი აფართოებს აღნიშნულ საკითხს სამი მიმართულებით: გენდერი ფართო სპექტრს მოიცავს და მიმოიხილავს გეისა და ლესბოსის, აგრეთვე ᲚᲒᲑᲗᲡ მთელი სპექტრის როლს მუსიკაში; იყენებს სხვა, მათ შორის, ახლად განვითარებული სფეროების მეთოდოლოგიას, როგორიცაა ფემინიზმის თეორია, კულტურის თეორია, საშემსრულებლო კვლევები, სემიოტიკა; ცდილობს გენდერის

[4] სამხრეთ ავსტრალიის ადგილობრივი ხალხი (რედ.)

პერსპექტივიდან გამოიკვლიოს, რა კავშირია სოციალურ და მუსიკალურ სტრუქტურებს შორის. ამ თვალსაზრისით, მეცნიერება ნაბიჯ-ნაბიჯ მისდევს სოციალ-კულტურული ცვლილებების მიმართ სოციალურ და პოლიტიკურ ვალდებულებებს და, როგორც დაიმონდი განმარტავს, იმას, ვინც, მაგალითად, გვთავაზობს, გამოიყენოს უნივერსიტეტის მასწავლებლის თანამდებობა, რომ დაარღვიოს „სავარაუდო ბუნებრიობა იმის გასარკვევად, თუ ვინ ან რა არის მნიშვნელოვანი“ (Moisala & Diamond, 2000: 7).

1970-იანი წლებიდან მოყოლებული, როცა გენდერული სწავლებანი საკმაოდ პოპულარული გახდა, რასაც, ცხადია, თავისი წინაპირობა გააჩნდა – 1950-იან წლებში არსებობდა, თუმცა, მხოლოდ რამდენიმე გამოცემა, საიდანაც ქალების მუსიკასა და გენდერულ ურთიერთობებზე მრავალი საინტერესო ინფორმაცია შეიძლება მოვიძიოთ. თითზე ჩამოსათვლელი კვლევები, რომლებიც აშუქებდნენ მუსიკოსი ქალების პრობლემატიკას, ჩამოთვლილია სტატიაში „ქალები მუსიკაში“. იგი დაიბეჭდა *გროუვის* ლექსიკონის მეორე გამოცემაში (Grove, 2001). პირველი უმნიშვნელოვანესი ნაშრომი, რომელიც განიხილავს გენდერული და სოციალური ურთიერთობების საკითხებს, არის სოფი დრინკერის კლასიკური ნაშრომი „მუსიკა და ქალები“ (Drinker, 1948; Solie, 1993 წ). სახელდობრ, დრინკერი ეხება ანთროპოლოგიურ საკითხთა წრეს. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიაში ის არ გვხვდება ბოლო პერიოდამდე. დარწმუნებით რომ ვთქვათ, ქალებზე, როგორც ძლიერ მომღერლებზე, ინფორმაციის მიმწოდებლებზე, კონსულტანტებზე მსჯელობა დაწყებულია ბევრად ადრე ისეთ ნაშრომებში, როგორიცაა სესილ შარპის (Sharp, 1932) გამოკვლევა, რომელიც შეიცავს 1920 წლამდე შეგროვებულ მასალას: ასევე, აღსანიშნავია შიორინგის გამოცემები (Schiorring, 1956), შელმა ნილსენის რეპერტუარის კრებულით. ბარტოკი და ლორდი (Bartok & Lord, 1951: 247) წარმოგვიდგენენ სერბიულ-ქროატიული სიმღერების ორად გაყოფილ – მამაკაცებისა და ქალების რეპერტუარს; მამაკაცების რეპერტუარი შეიცავდა ეპიკურ, ხოლო ქალების კი – ყველა ტიპის ლირიკულ სიმღერას, რაც კი ქალებსა და მამაკაცებს შეეძლოთ შეესრულებინათ.

ზოგადად, 1975 წლამდე ენომუსიკოლოგები არც ისე ხშირად ცდილობდნენ განესხვავებინათ, თუ რა მუსიკას აკეთებდნენ ქალები და მამაკაცები. ჩვეულებრივ, საზოგადოების ან თემის მთლიან რეპერტუარზე კონცენტრირების ნაცვლად, ბედნიერები იყვნენ, ნებისმიერი მუსიკოსისგან – ქალი იქნებოდა ის თუ კაცი – გენდერის მიუხედავად, მიეღოთ ის, რისი მიღებაც შესაძლებელი იქნებოდა. მრავალ საზოგადოებაში მამაკაცები დაკავებული იყვნენ უფრო მეტ მუსიკალურ აქტივობაში, ვიდრე ქალები. ამ შთაბეჭდილებას ამყარებს ზღვა საექსპედიციო მასალა და გამოცემები. ამგვარი შთაბეჭდილება იმის შედეგიც შეიძლება იყოს, რომ ეთნომუსიკოლოგიურ ექსპედიციებში ბევრი მამაკაცი იყო ჩართული წლების მანძილზე; ქალი მეცნიერების მიერ გაკეთებული მრავალი კრებული დაახლოებით იმავე ტენდენციაზე მიუთითებს. რეალურად, რთული განსასაზღვრია, მართლა არიან თუ არა მამაკაცები მუსიკალურად უფრო აქტიურები, ვიდრე ქალები. ეს შეიძლება ასე ჩანდეს იმიტომ, რომ მრავალ კულტურაში, მამაკაცები მეტნაკლებად საჯარო ცხოვრებას ეწევიან და პასუხისმგებელი არიან გარე სამყაროსთან ურთიერთობაზე – რომელიც, მათ შორის, მოიცავს ეთნომუსიკოლოგებსაც. ექსპედიციის მონაწილეები, შესაძლოა, არც ისე იშვითად დამდგარან ქალი კონსულტანტების მოზიდვის სირთულის წინაშე.

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ მუსიკალური სტილების განსაზღვრის პროცესში გენდერული ურთიერთობების პრობლემა – მაშინ ყოველგვარი იარლიყის გარეშე – ჩვენი სფეროს ზოგიერთი პიონერის მიერ არ იყო უგულებელყოფილი. ეთნომუსიკოლოგები ფლობდნენ ანთროპოლოგიურ მოდელებს, დაწყებული ბრონისლავ მალინოვსკისა და მარგარეტ მიდის კლასიკური ნაშრომებიდან, რომლებშიც განიხილებოდა საკითხი, თუ როგორ აირეკლავდა მუსიკა მამაკაცებსა და ქალებს შორის სოციალური ურთიერთობების ხარისხს. ზოგიერთი ადრეული ეთნომუსიკოლოგიური განაცხადი გვიჩვენებს

ერთგვარ უცნაურობებს, ხოლო სხვები კი – მიგვითითებს საკითხის უფრო სიღრმისეულ შესწავლაზე. ვნახოთ, თუ როგორ მიმოიხილავს აღნიშნულ საკითხს ადრეული პერიოდის ორი ყველაზე განზოგადებული და გაბედული შრომა.

კურტ ზაქსი გვთავაზობს პრინციპულ განსხვავებას ტომობრივი საზოგადოების მამაკაცებისა და ქალების სიმღერაში: „თუკი სიმღერა ნამდვილად არის ჩვენი არსობის აქტივობა, სქესი, როგორც ადამიანთა შორის განსხვავებულობის ყველაზე ძლიერი გამოხატულება, უნდა ახდენდეს უდავო გავლენას მუსიკალური სტილის ჩამოყალიბებაზე“. ცეკვაში, აღნიშნავდა ის, მამაკაცები ცდილობენ გამოხატონ ძლიერი ემოციები, მაშინ, როცა ქალების ემოცია გამოხატვის პროცესში ნელდება, ისინი მოძრაობენ „შიგნით, თავისთვის“ და ინარჩუნებენ კავშირს ნიადაგთან. „იმავეს ვხვდებით განსხვავებული სქესის სასიმღერო სტილებშიც“. აი, მაგალითიც: „ესკიმოსთა ნავის სიმღერები ტერციებზე ჩერდება; როცა ქალები წრეში დგებიან და შთაგონებით მღერიან იმავე სიმღერებს, ისინი ცდილობენ თავი აარიდონ დიდ მამაკაცურ ნაბიჯებს“ (Zachs, 1943: 40). აღნიშნული მაგალითები ხაზს უსვამენ განსხვავებას; ისინი ნამდვილად არ გვევლინებიან უნივერსალური ნორმის ნაწილად.

ზაქსის მიერ შემოთავაზებულ მუსიკალური სტილების განსხვავებულობას დიდი ინტერვალების შემცველ მელოდიებსა და პატარა ინტერვალებზე აგებულ შეზღუდული დიაპაზონის მელოდიებს შორის, შეიძლება ჰქონდეს სექსუალური მნიშვნელობაც. არსებობდა დიდი ხნის წინ ჩამოყალიბებული მოსაზრება, რომ კონკრეტული საზოგადოებებში დომინირებს მამაკაცური ფსიქოლოგია და ფიზიოლოგია. ეს, მართლაც, ასეა, მაშინ, როცა ზოგიერთ სხვა საზოგადოებებში დომინიებულია ქალური პრინციპები და დომინანტ ჯგუფადაც ქალები გვევლინებიან. ზაქსი ქალების დომინირებასა და აგროკულტურას ერთმანეთთან აკავშირებს და წერს: „რაც უფრო მეტი ადამიანი არის ჩართული მთესველობით კულტურაში, მით უფრო ჩაკეტილია მათი ცეკვა; რაც უფრო ტოტემური და პატრიარქალურია იგი, მით უფრო დიდი ნახტომებს იყენებენ მასში“ (Zachs, 1937: 33). მას შესაძლებლად მიაჩნდა, შეესაბამებინა ერთმანეთისთვის ცეკვის პატარა ნაბიჯები და პატარა მუსიკალური ინტერვალები თუ სიმეტრიული ფორმები, ხოლო მკვეთრი მოძრაობები და ნახტომები კი – დიდ ინტერვალებისა და ირაციონალური ფორმებისათვის. ამგვარად, „ერთი და იგივე ჭვრეტითი, აუღელვებელი, მდორე, ინტრავერტული ხასიათი, რომელიც ქალური ხასიათის გავლენით ქმნის ფემინისტურ კულტურას ... თავს ავლენს ცეკვასა და მუსიკაში შეზღუდული მოძრაობებსა და სტატიკისა და სიმეტრიისკენ მისწრაფებაში. მოუთმენლობა, ღელვა, ცოცხალი და იმპულსური ექსტრავერტული ხასიათი, რომელიც განაპირობებს მასკულინურ დომინანტობას კულტურაში, აირეკლება ცეკვასა და მუსიკაში ფართო მოძრაობებით, დანამიკითა და ასიმეტრიულობით“ (იქვე: 203). მოგვიანებით ზაქსმა შეარბილა ეს მოსაზრება, თუმცა ბოლომდე არ უარყო იგი, ბოლო შრომაშიც კი შეინარჩუნა იგივე იდეა „ქალები, როგორც ჩანს, უპირატესობას პატარა (მელოდიურ) ნაბიჯებს ანიჭებენ, ზუსტად, ისე როგორც ცეკვისას“ (Zachs, 1962: 62).

რწმენამ იმის შესახებ, რომ ზოგ საზოგადოებაში დომინირებენ მამაკაცები, ზოგში კი – ქალები, მრავალი ათწლეულის განმავლობაში შეასუსტა ნდობა ანთროპოლოგების მიმართ. „მატრიარქატი არასდროს არსებობდა“, ამბობს ჰარისი ყოველგვარი ქვეტექსტების გარეშე (Harris, 1971: 582) და განავრცობს: „მიუხედავად პოპულარული და დაჟინებული თვალსაზრისისა, რომ არსებობს მატრილინეარული ჯგუფები, რომლებიც აირეკლავენ მამაკაცებზე ქალების პოლიტიკურ ან ეკონომიკურ დომინანტობას, ამ საზოგადოებებშიც, არანაკლებ პატრილინეარული საზოგადოებისა, მამაკაცები აკონტროლებენ პროდუქტიულობისა და რეპროდუქტიულობის რესურსებს“ (იქვე, 328). დღეს შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ზაქსის მცდელობა, მუსიკის კლასიფიცირება მოახდინოს სექსუალური დომინანტობის მიხედვით, გვიჩვენებს, რომ ადრეულ ეტაპზეც კი ჩვენი დისციპლინა გვთავაზობდა იდეას, რომლის თანახმად

მუსიკალური სტილი შეიძლებოდა განპირობებული ყოფილიყო სქესებს შორის ურთიერთობების ხარისხით. ყოველივე ამის შემდეგ, ზაქსმა, იმ ჰიპოთეზაზე დაყრდნობით, რომ ქალები და მამაკაცები მიდრეკილნი არიან იმღერონ განსხვავებულად, დაიწყო საუბარი იმაზე, ზოგიერთ საზოგადოებაში ადამიანები მღერიან ისე, როგორც მამაკაცები, სხვაში კი – როგორც ქალები და დაასკვნა, რომ ეს არის ფუნქცია, რომლითაც სქესი დომინირებს საზოგადოებაში.

მოგვიანებით, ეს ხაზი გააგრძელა ალან ლომაქსმაც, რომელმაც მსოფლიო მუსიკის დიდი ნაწილის შესწავლის შემდეგ, მოძებნა ურთიერთმიმართება მუსიკალური სტილისა და კულტურის ექვს ასპექტს შორის, რომელთაგან ორი ემყარებოდა სექსუალურ ჩვევებსა და ნორმებს და, აგრეთვე, ბალანსს მდედრობითისა და მამრობითის გავლენას შორის (Lomax, 1968; 6). რამდენიმე გამოცემაში იგი ხაზს უსვამს საკუთარ დებულებას იმის თაობაზე, რომ ქალებისა და მამაკაცების შედარებითი თანასწორობა ქმნის კარგად დაბალანსებულ სასიმღერო ანსამბლებსა და თავისუფალ, სადა ვოკალურ ტექნიკას, მაშინ, როცა ქალების შევიწროება ან სუბორდინაცია წარმოქმნის ცხვირისმიერ, შეზღუდულ, ვიწრო, ორნამენტულ ტექნიკას. ლომაქსს მუსიკალური სტილის განსხვავებულობის სიმძიმე გადააქვს კულტურებში სქესებს შორის ურთიერთოებების ხარისხსა და ტიპზე. მისი აღმოჩენები, უკეთეს შემთხვევაში, სკეპტიკურად იქნა მიღებული და სხვა ფაქტორებიც, შესაძლოა ამის გამო, აღარ იქნა სათანადოდ აღიარებული. თუმცა, მართებულია მისი მტკიცება იმის შესახებ, რომ მსოფლიოს ხალხთა შორის მუსიკალური სტილების მკვეთრი განსხვავება შეიძლება მიეწეროს ადამიანების ურთიერთმიმართებას და ამ ურთიერთობების საკვანძო ასპექტი ეხება სქესს.

ღირშესანიშნაობები

მუსიკაში გენდერული კვლევების უახლესი გამოცემები და ბიბლიოგრაფია (Magrini, 2003: Moisala & Diamond, 2000: Sarkissian in Myers, 1992) შეიცავს ამ საკითხთან დაკავშირებული ნაშრომების დიდ ჩამონათვალს. ამასთან, უფრო განზოგადებული სახის მრავალი გამოცემა ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რაც მათი წინამორბედების მიერ არ იქნა შესწავლილი. ნება მომეცით ჩამოვთვალო ზოგიერთი ანთოლოგია, მონოგრაფია და ესსე.

კვლევების ორი ანთოლოგია, ბაუერსი და თიკი (Bowers & Tick, 1986), შეიცავს 15 ესეს ქალი კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების, ასევე, ქალთა ინსტიტუტების შესახებ, კოსკოვი (Koskoff, 1987), ასევე, აერთიანებს 15 ესეს ქალების შესახებ ყველა ტიპის მსოფლიო მუსიკიდან (დასავლური ხელოვნების ტრადიციის ჩათვლით); ეს ნაშრომები თავისებურ ნახტომს წარმოადგენს ამ საკითხის კვლევის პროცესში. ბაუერსის და თიკის ესეები განიხილავენ საკითხს ტრადიციულ ისტორიულ სტილში, კოსკოვისა კი – ინტერპრეტაციულია და ორივე წარმოადგენს გენდერის კვლევის მიმართულებით გადადგმულ პირველ ნაბიჯს. ორივე წიგნი გვაცნობს ინფორმაციას ტრადიციის შემნახველი ქალებისა და მუსიკალურ დატირებაში ქალების განსაკუთრებული როლის შესახებ, მუსიკალურ სტილსა და რეპერტუარში გამოხატულ გენდერულ ურთიერთობებზე, ცვლილებებზე კულტურაში და მის გავლენაზე ქალების მუსიკაში ჩართულობაზე და სხვ. *Women in Noryh American Indian Music*[5] (Keeling, 1989) წარმოგვიდგენს ექვს მოკლე ესეს, რომელიც გვიჩვენებს ქალი მომღერლებისა და სიმღერის შემქმნელი ქალების როლს ექვს აბორიგენ ამერიკულ საზოგადოებაში, განიხილავს ისეთ საკითხებს, როგორიცაა გენდერული კომპლიმენტარიზმი მუსიკალურ ცხოვრებაში, მუსიკა ქალების სულიერ ცხოვრებაში და ქალების სასიმღერო სტილის განვითარება კულტურის ცვლილების ჭრილში.

Musicology and difference,[6] მეორე ანთოლოგიაა, რომელიც გამოიცა რუთ სოლის

[5] *ქალები ჩრდილოეთ ამერიკელ ინდიელთა მუსიკაში* (რედ.).

[6] *მუსიკოლოგია და განსხვავება* (რედ.).

მიერ (Solie, 1993). იგი შეიცავს, როგორც ისტორიულ, ისე ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევას. მასში მოცემული 16 ესე მოიცავს გენდერული ურთიერთობებისა და იდეოლოგიის ანალიზს პოსტმოდერნული კულტურული კვლევების, კრიტიკის თეორიისა და გეი და ლესბოსური მოძრაობის თვალთახედვიდან. მეხუთე უმნიშვნელოვანესი ანთოლოგია გამოიცა მოისალა და დაიმონდის (Moisala & Diamond, 2000) მიერ. მისი 15 ესე (მაგიური რიცხვი?) შედგება საშემსრულებლო ჯგუფების კვლევების, ბიოგრაფიების, „ერების ახალ განსაზღვრებაში გენდერული მუსიკალური ხედვებისა“ და აწმყოს განვითარებაში ტექნოლოგიის ახალი როლის გააზრებისგან. ესეებში უფრო მეტად გაანალიზებულია ევროპული ხალხური და პოპულარული მუსიკის ტრადიცია, აშკარად ჩანს, რომ ისინი მჭიდროდ არის ერთამანეთთან დაკავშირებული; შრომას თან ახლავს რედაქტორების წინასიტყვაობა, რომელიც ასახავს ავტორთა შორის საუბარს, სადაც განსხვავებული შეხედულებებია მოცემული მუსიკალური გენდერის კვლევების როლზე მათ საკუთარ ცხოვრებასა და კარიერაში. დაბოლოს, გენდერზე ორიენტირებული კვლევებისა და მხარეთმცოდნეობის კომბინირებით, მაგრინიმ (Magrini, 2003) გამოსცა ესეების ანთოლოგია, რომელიც მოგვითხრობს მუსიკისა და გენდერის შესახებ ხმელთაშუაზღვის აუზში, კულტურულად განსხვავებულ რეგიონში, რომლის საზოგადოებაც საერთო გენდერული ურთიერთობებით ერთიანდება.

საინტერესოა, რომ კლასიკური გამოცემების უმრავლესობა არის ერთგვარი თანამშრომლობის შედეგი, რომელსაც მივყავართ რედაქტირებულ კრებულებამდე. არის ეს დემონსტრირება იმ ტიპის კულტურისა, სადაც ქალები მეტად თანამშრომლობენ, ვიდრე მამაკაცები? რა თქმა უნდა, ეს არის უმნიშვნელოვანესი მონოგრაფიული ნამუშევრები. ნება მომეცით, აღვნიშნო რამდენიმე მათგანი. იუდიტ ვანდერის *Songprints* (Vander, 1988), რომელიც ადრე განვიხილეთ, მნიშვნელოვანია ინდივიდუალური კონცეფციის გამო. იგი მოგვითხრობს ხუთი ქალის ბიოგრაფიას, რომლებიც ერთად გვესაუბრებიან საზოგადოებასა და ინდივიდუალობებზე, მუსიკის როლზე ტრადიციაში; მამაკაცებსა და ქალებში მომხდარ ცვლილებებზე მუსიკალურ ფასეულობებსა და პრაქტიკაში, როგორც ეს მოხდა *უინდ-რივერ შოშონეს*[7] კულტურაში, რომელიც 1940-იანი წლების შემდგომ შეიცვალა. ჯეინ შუგერმანის *Engendering Songs*[8] (Sugarman, 1997), რომელიც უკვე განვიხილეთ, შეისწავლის ქალების მუსიკასა და გენდერულ ურთიერთობებს მუსიკაში, *პრესპა* ალბანელების კულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი რიტუალების – ქორწილის მეშვეობით, აანალიზებს პატარძლისა და სასიძოს აქტოვობებს, მათ ოჯახებს, ზოგადად, მამაკაცებსა და ქალებს, მათ სოციალურ და კულტურულ ფასეულობებსა და მუსიკის გამოვლენის გზებს. ამის მიუხედავად, ნაშრომს არანაირი პრეტენზია არ აქვს ეთნომუსიკოლოგიაზე. სუზან მაკკლერის კვლევა *Feminine Endings*[9] (McClary, 1991) უნდა გამოიყოს, როგორც ნაშრომი, რომელმაც გავლენა მოახდინა ეთნომუსკოლოგიაზე და შეეცადა ეჩვენებინა კავშირი მუსიკალურ სტრუქტურასა და სოციო-კულტურულ ფასეულობებს შორის, თუმცა ის არ არის ექსპლიციტურად გენდერულ კვლევად მიჩნეული. ვირგინია დანიელსონის (Danielson, 1997) მიერ დაწერილი დიდი ეგვიპტელი მომღერლის, უმ კულთუმის ბიოგრაფია ფართო კონტექსტს აღწერს და მიმოიხილავს გენდერული ურთიერთობების წინააღმდეგობრივ თავისებურებებს ეგვიპტურ საზოგადოებაში.

დაბოლოს, მეთოდოლოგიური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, სულ სამი ესე უნდა გამოიყოს. უპირველეს ყოვლისა, სოლის (Solie, 1992) მოსაზრება სოფი დრინ-

---

[7] *შოშონეს* ტომის ხალხი, რომელიც ე.წ. *ქარის მდინარის* სანაპიროზე, ამერიკის ჩრდილოეთში ცხოვრობს, *ბლექფუტის* ტომის მეზობლად (რედ.).

[8] *სიმღერის დაბადება* (რედ.).

[9] *ქალური დაბოლოებები (*რედ.).

კერის ნაშრომზე *Music and Women.*[10] მასში აღწერილია მუსიკოლოგიური პრობლემები, რომლებიც მოგვიანებით კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარეს, მისი მამრობით-დომინირებული ხედვის გამო და რომლებიც ჯერ კიდევ მიღებული იყო 1930-იან წლებში არაფორმალურად განსწავლული ინტელექტუალების მიერ. დრინკერი არაერთხელ დაუპირისპირდა „მამაკაცური მეცნიერებისა და ისტორიული ნაშრომების ერთ-ერთ სირთულეს, რომელიც აბნევდა ქალის გულწრფელ გონებას“ (ციტ. Solie, 1992: 38). მეორე, ექსპედიციის საინტერესო ხედვების გამო, აღვნიშნავ ბაბირაკის *What's the Difference? Reflections on Gender and Research in Village Indua*[11] (Babiracki, 1997), რომელიც ძალიან პირდაპირ ასახავს ეთნომუსიკოლოგიურ ექსპედიციაში გენდერული კავშირების მისეულ გამოცდილებას, სიტუაციებს, რომლებშიც გენდერული იდენტობა უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას ასრულებს მუსიკის შექმნისას და ცეკვისას. ისტორიისა და პროპაგანდის კომბინირებისთვის, კუზიკის ესე *Gender, Musicology*

მოკლე ისტორია *Gender, Musicology and Feminism*[12] (Cusick, 1999) წარმოადგენს, ნაწილობრივ, კვლევას და, ნაწილობრივ, სარეკლამო ტიპის პუბლიკაციას სამომავლო პერსპექტივით.

ღირსშესანიშნავი გამოცემების სიას დღემდე წარმოადგენს გენდერული კვლევები ეთნომუსიკოლოგიაში. მკითხველი, რომელიც აღიქვამს მას ეთნომუსიკოლოგიური ისტორიის ჭრილში, შეამჩნევს რომ ეთნომუსიკოლოგიის გამოყოფა ისტორიული მუსიკოლოგიისგან, რაც სახეზე იყო უფრო ადრეულ ეტაპზე, თანდათან ქრება და ეთნომუსიკოლოგები უფრო მეტ ინტერესს იჩენენ ისტორიული ფაქტებისა და ინტერპრეტაციის მიმართ, მაშინ როცა მუსიკის ისტორიკოსები განიცდიან მზარდ ანთროპოლოგიურ გავლენას. უდავოა, რომ ამ ტიპის ლიტერატურამ მუსიკოლოგია უფრო სრული გახადა.

განსხვავებული ეთნომუსიკოლოგია?

როგორც ჩანს, მიზანშეწონილია გენდერული ურთიერთობების შესწავლა მსოფლიო მუსიკალური კულტურაში მეცნიერთა გენდერული ურთიერთობების კონტექსტში. აქვს კი მნიშვნელობა იმას, თუ ვინ აკეთებს კვლევას? ჩვენ განვიხილეთ კულტურის შინაურები“ და „გარეშეები“ (თავი 14). როგორ არის მამაკაცი და ქალი, ტრადიციული ორიენტაციისა და გეი მეცნიერების საქმე? ცხადია, განსხვავება ნამდვილად არის, როგორც ბაბირაკი (Babiracki, 1997) აღწერს ექსპედიციაში საკუთარ რთულ ურთიერთობებს ქალებთან, მათ შორის, გაუთხოვართან, სტუდენტთან, გარეშე დამკვირვებელთან თუ თანამშრომელთან. ექსპედიციის მონაწილესა და კონსულტანტს შორის არსებული გენდერული ურთიერთობის შედეგი პროგნოზირებადი არ არის. ელისის უკვე აღნიშნულ ავსტრალიურ მაგალითში, ქალებს ჰქონდათ, ნაწილობრივ მაინც, ცალკე რეპერტუარი და მამაკაცები აღიარებდნენ მის მნიშვნელობას, მაგრამ მათი ჩაწერა მოითხოვდა მდედრობით შემგროვებელს. თუ განვიხილავთ პირობებს, რომლებიც უთანასწორობის ნოყიერ ნიადაგს ქმნიან საზოგადოებებსა და გენდერს შორის, რაც ექსპედიციებზეც აისახება, შესაძლოა, გასაკვირი იყოს, მაგრამ ექსპედიციის ქალი წევრები ხშირად განსაკუთრებული წარმატებით იღებენ ინფორმაციას როგორც მამაკაცი, ისე ქალი კონსულტანტებისგან. ირანში, სადაც ქალებს, 1979 წლის რევოლუციამდეც კი, ხშირად არიდებდნენ ნებისმიერი ტიპის საზოგადო საქმიანობას, ადრეული საექსპედიციო ჩანაწერები ასახავს, ძირითადად, მამაკაცთა შესრულებას. და მაინც, სამუშაოების დიდი უმრავლესობა ჩატარებულია ქალი მეცნიერების, მაგალითად, ედიტ

[10] *მუსიკა და ქალები* (რედ.).

[11] *რაში მდგომარეობს განსხვავება? რეფლექსია გენდერზე და კვლევა ინდოეთის სოფელში* (რედ.).

[12] *მუსიკა და ქალები* (რედ.).

გერსონ-კივის, ელა ზონისისა და მარგარეტ კატონის მიერ; ყველა მათგანი მუშაობდა მამაკაც მუსიკოსებთან ერთად.

ქალთა მდიდარი რეპერტუარის არსებობა შუა აღმოსავლეთში მრავალი ავტორის მიერ იქნა აღწერილი, მათ შორის, აღსანიშნავია დანიელსონის (Danielson, 1997), ნაროდიცკაიას (Naroditskaya, 2000) და დაბლდეის (Doubleday, 1999) შრომები. ამისგან განსხვავებით, 1960-იან წლებში, თავად მქონდა (მე ვფიქრობ) გენდერთან ასოცირებული პრობლემები *ბლექფუტელების* ჩაწერის პროცესში. საკმაოდ რთული აღმოჩნდა, დამერწმუნებინა ქალები, ემღერათ მარტო, ამის მიუხედავად, ისინი ზოგჯერ მღეროდნენ მამაკაცებთან ერთად, ეხმარებოდნენ მათ იმ რეპერტუარში, რომელიც შედგებოდა, ძირითადად, იმ მამაკაცების სიმღერებისგან.

ფაქტობრივად, ქალებმა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ, გარკვეულწილად, სხვა აკადემიურ დისციპლინებშიც არ იღებდნენ, საკმაოდ ადრე დაიწყეს მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანა ეთნომუსიკოლოგიაში და, დარწმუნებული ვარ, რომ ამან მნიშვნელოვანწილად განაპირობა დისციპლინის ხასიათის ჩამოყალიბება. მაგალითად, 1950-იან წლებამდე ამერიკული მუსიკის ხუთ ყველაზე აღიარებულ მეცნიერთა რიცხვს მიეკუთვნება ოთხი ქალი (ჯორჯ ჰერცოგთან ერთად). ამ ჯგუფის ძირითადი მიღწევა საფუძველს უყრის იმ პერიოდის კლასიკას: ალის ს. ფლეტჩერი (Fletcher, 1904), რომელმაც გამოაქვეყნა ცერემონიის პირველი დეტალური აღწერა, სრული ტრანსკრიფციებით; ფრანსის დენსმორის გამოცემების სამეცნიერო ღირებულება, სავარაუდოდ, დღესაც აღემატება შემდგომ გამოცემულ ნაშრომებს. მაგრამ *ჩიპევას*[13] და *ტეტონ სიუს* მუსიკის მის მიერ შედგენილი კრებულები (Densmore, 1910, 1913, 1918 და სხვ,) დეტალური მუსიკალური და ეთნოგრაფიული მონაცემებით, წარმოადგენს მუსიკალური კულტურის კომპლექსური აღწერის სამეცნიერო მაგალითს. ნატალი კურტისის ძირითადმა შრომამ, *The Indian's Book*[14] (Curtis-Burlin, 1907) წვლილი შეიტანა ადგილობრივი ამერიკული მუსიკისა და კულტურის ფართო აუდიტორიისთვის გაცნობაში. ამ სფეროს ცენტრალურ ლიტერატურათა რიცხვს მიეკუთვნება ელენ რობერტსის მხატვრულ-ანალიტიკური ნაშრომი პირველ კონტინენტურ სინთეზზე, ადგილობრივ კალიფორნიელ და ჩრდილო-დასავლური სანაპიროს მუსიკაზე და მისი კვლევა მუსიკალური სტილების გეოგრაფიულ გავრცელებაზე (Roberts, 1936). 1950-იანი წლების შემდეგ, ქალი მეცნიერები, გერტრუდა კრატის, იდა ჰალპერნის, შარლოტა ფრისბის, იუდიტ ვანდერის, შარლოტა ჰეიტის, ვიქტორია ლევაინის, ბევერლი დაიმონდის და ტარა ბროუნერის ჩათვლით, აგრძლებდნენ ლიდერობას. შედარებით მოკრძალებულად, იგივე შეიძლება ითქვას სხვა სფეროებისა და რეპერტუარის შესახებ.

საინტერესოა ადგილობრივ ამერიკულ კულტურაში ქალი მეცნიერების წვლილის ინდივიდუალური თუ კულტურული ძირების განხილვა. ამ მიმართულებით ქალების მოტივირება იმითაც აიხსნება, რომ საკუთარმა, არც ისე სახარბიელო, სოციალურმა მდგომარეობამ, ისინი უფრო მგრძნობიარე გახადა შევიწროვებული ხალხის მიმართ და იმითაც, რომ მათ დაინახეს საკუთარი მარგინალიზება – მარგინალი ხალხი და მუსიკა, დასავლური განათლებისა და თვით ამერიკული ხელოვნების მარგინალური სფერო. ეჭვგარეშეა, რამდენიმე ადრეული წარმომადგენელი, რომლებმაც ჩვენამდე შემთხვევით მოაღწიეს, პერსონალური ინტერესისა და მიზანდასახულობის წყალობით, როგორც ეს დენსმორისა და ფლეტჩერის შემთხვევაში მოხდა, სხვებისთვის სამაგალითო გახდნენ. ფრანც ბოასმა, მისი ამერიკული წლების ადრეულ ეტაპზე, ბიძგი მისცა ქალებს, დაინტერესებულიყვნენ ანთროპოლოგიით. ქალების აქტიური მონაწილეობა, შესაძლოა, ყოფილიყო ამ ჯერ კიდევ დაუმკვიდრებელი სფეროს მახასიათებელი; ეთ-

[13] ჩრდილოეთ ამერიკელ ინდიელთა ტომის ანგლიფიცირებული სახელწოდება რომელსაც სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ, მათ შორის, მაგალითად, კანადაში, როგორც *ოჯიბვეს* (რედ.).

[14] *ინდიელთა წიგნი* (რედ.).

ნომუსიკოლოგია არ განიხილებოდა ისევე სერიოზულად, როგორც უძველესი ისტორია და ლათინური ფილოლოგია, რაც, მაგალითად, უადვილებდა ქალებს სფეროზე წვდომას. ის ფაქტი, რომ ამერიკელი და ინგლისელი ქალები ძლიერად არიან წარმოდგენილნი ამ ჯგუფში, შესაძლოა, ასევე, უკავშირდებოდეს მუსიკის არც ისე მნიშვნელოვან პოზიციას ინგლისურენოვანი კულტურის ქალებში და იმ ფაქტსაც, რომ მუსიკის ფაკულტეტები ჩრდილოეთ ამერიკაში პირველად ქალთა კოლეჯებში ჩამოაყალიბეს.

საინტერესოა ისიც, რომ, როცა ჩამოყალიბდა სამეცნიერო ორგანიზაციები და მუსიკის კვლევა უფრო მისაღები გახდა აკადემიურ საზოგადოებაში, ქალებმა ვერ მიიღეს შესაძლებლობა ისევე მიეღოთ მონაწილეობა ამ ორგანიზაციების მუშაობაში, როგორც აქამდე კვლევაში შეეძლოთ. ნიუ იორკის მუსიკოლოგიურ საზოგადოებაში, რომელიც ჩამოყალიბდა 1930 წელს, არც ერთი ქალი არ იყო და რუტ კრაუფორდის გარიცხვის ისტორიაც მთავარი ორგანიზატორის ჩარლზ სიგერის მიერ (რომელიც მოგვიანებით მისი ცოლი გახდა) დეტალურად არის გაანალიზებული (Cusick, 1999: 471-72). დაარსებიდან მოყოლებული, 1934 წლიდან ვიდრე 1980 წლამდე, ამერიკულ მუსიკოლოგიურ საზოგადოებაში დომინირებდნენ მამაკაცები, იმისათვის, რომ მოეპოვებინათ პატივისცემა განსწავლულ საზოგადოებაში. არც ისე უკეთესი მდგომარეობა იყო ეთნომუსიკოლოგიურ საზოგადოებაშიც. შარლოტ ფრისბი (Frisbie, 1991) აღწერს სერიოზულ შეუსაბამობას ქალების სამეცნიერო წვლილსა და SEM-ის მუშაობაში მათ სუბორდინაციულ როლს შორის. 1965 წლამდე აქ ქალები შეადგენდნენ საზოგადოების მმართველი აღმასრულებელი საბჭოსა და კომიტეტის მხოლოდ 16%-ს. მაშინ, როცა ამერიკული საზოგადოების ტრადიციას მამაკაცების ხელმძღვანელობა წარმოადგენდა, რომლებიც, ამავე დროს, მონაწილეობას იღებდნენ იტელექტუალურ მმართველობაში, ქალები კი ასრულებდნენ რუტინულ სამუშაოს. შეიძლება ვინმემ არასწორად იფიქროს, რომ ეთნომუსიკოლოგიაში ხელმძღვანელობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ სფეროში ჩატარებული ინტელექტუალური სამუშაო – ანუ ის სამუშაო, რომელსაც დიდი მონდომებით ასრულებდნენ ქალები. ისინი საექსპედიციო სამუშაოებსა და მონაცემთა შეკრებას აღიქვამდნენ, როგორც ლაქების ამოვსების ერთადერთ შესაძლებლობას, რაც სრულიად იმედიანად შეიძლებოდა ქალებს ჩაბარებოდა, ხოლო SEM-ის პოლიტიკური ხელმძღვანელობა „მამაკაცების საქმედ“ რჩებოდა.

1971 წელს ბარბარა კრადერი აირჩიეს SEM-ის პირველ ქალ პრეზიდენტად. სიტუაცია სრულიად განსხვავებული იყო ამ პერიოდში 1988 წლამდე, როცა საბჭოს წევრებისა და პრეზიდენტების უმრავლესობას ქალები შეადგენდნენ; ნამდვილად, 1990-დან 2003 წლამდე დირექტორთა საბჭო, ჩვეულებრივ, შედგებოდა 6 ან 7 ქალისა და 1 ან 2 მამაკაცისგან.

თუ კვლევას დავუბრუნდებით, 1950-იან წლებში ქალები აგრძელებენ მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანას მეცნიერებაში – გერტრუდა კურატის, ბარბარა კრადერის, იოანა სპექტორის, მაუდ კარპელესის, ეტა ჰარიხ-შნაიდერის, ედიტ გერსონ-კივის, დორის სტოკმანის, როუზ ბრანდელის სახელები მომდის უცებ თავში (თუმცა ბევრად მეტია). 1980-იანი წლების შუაში იზრდება ლიტერატურის რაოდენობა, რომელიც იწერება ქალების მიერ და შეიცავს გენდერის საკითხებსა და მასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას; 1990-იანი წლებისთვის ქალების წვლილი მნიშვნელოვნად გაიზარდა. ამგვარად, *Chicago Studios in Ethnomusicology* -ის 43 ტომიან გამოქვეყნებულ სერიაში (1990–2003) 18 ავტორი ან რედაქტორი ქალი იყო. 1999-2002 წლებში ჟურნალ *Etnomusicology*-ს რედაქტორმა მიიღო 37 სტატია მამაკაცებისგან და 29 ქალებისგან. როგორც აქედან ჩანს, როლები თითქმის შებრუნებული იყო; 1950-იან წლებში, მამაკაცები უძღვებოდნენ საზოგადოებას, ქალებს კი წვლილი შეჰქონდათ კვლევაში; 1990-იან წლებში, როცა ქალები ლიდერობენ საზოგადოებაში, მამაკაცებზე მოდის სამეცნიერო წვლილის ნახევარი. მსგავსი მოსაზრებები შეიძლება გამოითქვას ბრიტანულ ეთნომუსიკოლოგიურ ფორუმზეც, ევროპულ ეთნომუსიკოლოგიურ სემინარსა და ფრანგულ ეთნომუსი-

კოლოგიურ საზოგადოებაზე.

კოსკოვის სამმა „ტალღამ“ – ქალების მუსიკის, მუსიკალური ცხოვრების, როგორც გენდერული ურთიერთობების შესწავლისა და ახლად აღმოცენებული თეორიული ხედვების მეთოდოლოგიის შემოტანამ, მნიშვნელოვნად შეცვალა არა მარტო ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების ორიენტაცია, არამედ შეიცვალა ან ცვლის ეთნომუსიკოლოგიისადმი დამოკიდებულებასაც. ლიტერატურა ხშირად მკაცრად კრიტიკულია იმის მიმართ, რაც წარსულში იქნა შესწავლილი, რადგან ცდილობს შეცვალოს მარადიულად დამკვიდრებული ხედვები და შემოგვთავაზოს მუსიკალური ცხოვრების უფრო სამართლიანი და დაბალანსებული შესწავლა. კანონების, როგორც მუსიკის შემადგენელი ნაწილის, კრიტიკა მამაკაცთა დომინირებით არის შექმნილი; იმის დაჟინებით მტკიცება, რომ ექსპედიციის წევრებისა და მეცნიერების იდენტობა, სქესი და გენდერი თამაშობს განმსაზღვრელ როლს კვლევაში, შეიძლება არ იყოს მისაღები სხვა კულტურებისთვის, ისევე, როგორც გენდერზე დამყარებული დასავლური კონცეფციები, ისეთი, როგორიცაა ჰომოსექსუალიზმი და ჰეტეროსექსუალიზმი. 1990-იანი წლებში, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო ეთნომუსიკოლოგიის სრულიად განსხვავებულ სფეროდ გარდაქმნას საბაზისო ვარაუდების ცვლილებამ, რომელიც ქალების კულტურულ პრაქტიკაში ხედავს მამაკაცური „ნორმიდან“ გადახრის მიზეზს და, აგრეთვე, კრიტიკულმა მიმოხილვებმა, დაფუძნებულმა ლიტერატურაზე, რომელიც სოციალურ ცხოვრებას ხსნის, როგორც ხელისუფლების ურთიერთობების ფუნქციას,

გენდერზე ორიენტირებული ლიტერატურის ფართო და, იმედია, ისტორიული პერსპექტივიდან შესწავლისას, ადამიანს უჩნდება კითხვა მისი სტილური თავისებურების შესახებ. განსხვავდება ის ამავე პერიოდის სხვა ეთნომუსიკოლოგიური კვლევებისგან? უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურა გვთავაზობს პროფესიულ თანამშორომლობას და გუნდურ მუშაობას. აღსანიშნავი გამოცემები წარმოადგენენ ესეების კრებულებს, რომლებშიც ავტორები მიმართავენ და ანგარიშს უწევენ ერთმანეთს. მეტიც, მუსიკაში ქალების როლის შესახებ დაწერილ ამ ღირშესანიშნავ და ცნობილ კვლევებში გვხვდება ერთგვარი ისტორიების მოყოლის ტენდენცია (Danielson, 1997; Vander, 1988). შესაძლოა, ამ საინტერესო დაკვირვებამ განაცვიფროს მკითხველი, თუმცა მგონია, რომ ქალების მიერ შესრულებული ეთნომუსიკოლოგიური ნაშორმების უმრავლესობაში მეტი ფოკუსირებაა ინდივიდუალურ მუსიკოსებზე და (ხშირად) მათ ისტორიებზე; ეს არის ტენდენცია, რომელსაც შეაქვს კორექტივები ლიტერატურის მთავარი მიმართულების კულტურულ განზოგადებებში. თეორიისა და მისი კონცეფციების შესწავლისა და გენდერის, როგორც კულტურის განსახილველი საკითხის გარდა, ქალების მიერ შექმნილ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ვხვდებით საჭირო შენიშვნებს კულტურის აღქმის რეალისტურობის შესახებ. ასევე, ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ერთგვარმა მოთხოვნამ, რომ მთელ მსოფლიოში ბევრი რამ არის სწრაფად გასაკეთებელი ქალი მუსიკოსებისთვის თანასწორი პირობების შესაქმნელად: არა აუცილებლად მამაკაცების მსგავსად, არამედ ქალთა წვლილის სათანადო აღიარებისთვის მუსიკალურ ცხოვრებაში და იმ იდეის გასავითარებლად, რომ გენდერის გაგება და ურთიერთობები დიდად ვარირებს კულტურიდან კულტურაში.

2005 წლიდან დღემდე გამოიცა კვლევების დიდი რაოდენობა ქალი მუსიკოსების შესახებ, ზოგიერთი მათგანი მეტად სპეციფიკური რაკურსით გამოირჩევა. სულ ახლახან რიტ ჰილერის რედაქტორობით გამოიცა კრებული *Women Singers in the Global Contexts*[15] (Hellier, 2013), რომელიც, როგორც ინდივიდუალურად, ისე შედარების ჭრილში, მოგვითხრობს 10 ქალზე იმ კულტურებიდან, რომლებისთვისაც სიმღერა ცხოვრების უნიკალურ ელემენტს წარმოადგენს. ისინი იღებენ სხვადასხვა გამოცდილებას, შესაძლებლობებს, აკეთებენ არჩევანს, მათ შორის უმნიშვნელოვანესია საჯარო და პირადი

[15] *ქალი მომღერლები გლობალურ კონტექსტში* (რედ.).

საზღვრის იდენტიფიცირების ხერხები. საინტერესოა, რომ ამ კრებულის ავტორების უმრავლესობა ქალი მეცნიერები არიან.

ელენ კოსკოვი არის მეცნიერი, რომელიც ყველაზე მეტად განიხილავს გენდერის საკითხს ეთნომუსიკოლოგიაში. შრომების ქრონოლოგიური ანთოლოგია (Koskoff, 2013) 1976 წლიდან მოიცავს მისი კვლევითი მუშაობის 40 წელიწადს და მოგვითხრობს, როგორც წინ გადადგმულ მნიშვნელოვან ნაბიჯებსა და ლიტერატურის უდიდეს ზრდაზე, მეცნიერი ქალებისა და უმცირესობათა მკვლევარი მეცნიერების დაუსრულებელ კარიერაზე, ასევე, მუსიკის ნამდვილი არსის წვდომის ძალიან ნელა განვითარებულ ტემპზე, რომელიც იმედგაცრუებას იწვევს მსოფლიოს მოსახლეობის ნახევრის – ქალების ცხოვრებაში. ბევრი რამ შესრულდა და მიღწეულ იქნა. ახალი თაობის ეთნომუსიკოლოგიური შედეგის შემხედვარე, მარცია ჰერნდონი, მისი გარდაცვალების შემდომ მოისალასა და დაიმონდის კრებულში გამოქვეყნებულ ბოლოსიტყვაობაში, აცხადებს „გენდერის ინკლუზიურობა, როგორც მთელი ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების არსობრივი ასპექტი, შორს არის რელობისგან“ (Herndon წიგნში Moisala & Diamond, 2000: 347). შეუძლებელია არ დაეთანხმო. იქნებ ნამდვილი პროგრესი მაშინ მოხდება, როცა მამაკაცი მეცნიერები ისევე ჩაებმებიან მუსიკალურ კულტურაში გენდერისა და ქალების როლის კვლევაში, როგორც ქალი მკვლევრები.

28

მრავალფეროვნება და განსხვავება
მრავალგვარი უმცირესობები

ეთნომუსიკოლოგია და განსხვავება

სიტყვა „განსხვავება“, როგორც ის ლექსიკონებშია განმარტებული, საკმაოდ ნეიტრალურია. თუმცა, როცა ის 1990-იანებში ყოველდღიურ ამერიკულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შემოიტანეს, მან უარყოფითი ელფერი შეიძინა, რადგან ბავშვებს, მაგალითად, ასწავლიან, რომ არ უნდა გააკრიტიკონ „განსხვავებული“ ადამიანები (ძირითადად, იგულისხმება რასობრივი, ეროვნული, შესაძლებლობის, გარეგნობასთან დაკავშირებული განსხვავებები). ჩვენ სამყაროს განვიხილავთ, როგორც დაპირისპირებების სერიას – ყველაზე მარტივია: ჩვენი/სხვისი, ჩვენ/მათ, მაგრამ, ასევე, ჩრდილოეთი/სამხრეთი, აღმოსავლეთი/დასავლეთი, მამაკაცები/ქალები და, როგორც ჩანს, ვუბრუნდებით კეთილი/ბოროტის თავდაპირველ (თუმცა, ცოტა ხნის წინ ხელახლა აღმოჩენილ) დაპირისპირებას. კრიტიკული თეორიის სფეროში მოღვაწე ავტორები უფრო შორს წავიდნენ ამ ტერმინის სპეციფიკურად თეორიულ გამოყენებაში და დაასკვნეს, რომ განსხვავებები გამოიყენება მსოფლმხედველობის აგებისა და იერარქიების დასამკვიდრებლად. რუთ სოლი ამტკიცებს, რომ „ადამიანთა ჯგუფებს შორის არსებულ მნიშვნელოვან განსხვავებებში სულ რამდენიმე თუ არის ბუნებრივი, დანარჩენი, ძირითადად, … ხელოვნურადაა შექმნილი“ (Solie, 1993: 8). ბინარული ოპოზიციები, დერიდას თანახმად (Derida, 1982: 129; Korsyn. 1999: 54), გამოიყენება იერარქიებისა და დაქვემდებარებული წყობის შესაქმნელად, სადაც დაპირისპირების ერთი მხარე ბატონობს მეორეზე ან აკონტროლებს მას. ამრიგად, „განსხვავება“ ხდება კოდური სიტყვა იმ უამრავი ურთიერთობისათვის, რომლებიც არათანაბარი ძალით ხასიათდება.

სტოუკსის თანახმად, სწორედ გენდერული საზღვრები „აყალიბებენ დომინირების ყველაზე ღრმად ფესვგადგმულ ფორმებს, რომლებიც გვაწვდიან ძირითად მეტაფორებს სხვებისათვის“ (Stokes, 1994: 22). სხვა სიტყვებით, ფორმები, რომლებითაც დომინანტი (თეთრკანიანი, მამრობითი სქესის, დასავლური) საზოგადოება ახასიათებს ქალების ბუნებასა და ქცევას, არის მოდელი სხვა არადომინანტური ჯგუფების დასახასიათებლად, შესაფასებლად, სტერეოტიპების შესაქმნელად. ეთნომუსიკოლოგიის ეს ასპექტი – ყურადღება „განსხვავების“ მიმართ – დაკავშირებულია იმ მუსიკალურ შედეგებთან, რომლებითაც დასავლური საზოგადოება და სხვები სამყაროს იერარქიებად ჰყოფენ; ამ პროცესებს მოხერხებულად შეარქვეს „გადასხვაგვარება“ (othering) და „გაიგივება“ (saming) (ნაომი შორის ტერმინი. ციტ.: Solie, 1993: 2) ავტორი, ასევე, აკრიტიკებს იმას, თუ როგორ იყენებენ ეთნომუსიკოლოგები ამ პროცესებს თავიანთ კვლევებში. სხვაგვარობის სხვადასხვა ნაწილის თავმოყრის უახლესი მცდელობა დ. ვონგს (Wong, 2006) ეკუთვნის, რომელმაც, ჩემი აზრით, გვიჩვენა 21-ე საუკუნეში ცნე-

ბა „განსხვავების“ ცენტრალური მნიშვნელობა ჩვენს სფეროში.

ეთნომუსიკოლოგებისთვის განსხვავებისა და მისი დადებითი ეკვივალენტის – მრავალფეროვნების – იდეა პარადოქსს წარმოადგენს. ჩვენ ყველანი, სტუდენტები, ვიყავით „სხვების“ ჯგუფის წევრები და აკადემიაში მრავალფეროვნებას ვიცავდით. მაგრამ ჩვენ, ასევე, ვაცხადებდით, რომ უნდა ვიკვლიოთ *კულტურათა* მუსიკა, ვამბობდით, რომ კულტურა არის ის, რაზეც ადამიანები აღწევენ შეთანხმებას, რომ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მისი ერთიანობა, მისი უნარი საზოგადოებაში ყველას ესაუბროს – ხალხს, მთელ ერს. ჩვენ, ანუ ეთნომუსიკოლოგებმა, დავიწყეთ იმით, რომ ჩამოვაყალიბეთ ჩვენი დებულებები ხალხების, ერების, საზოგადოებების მუსიკის შესახებ – როგორც ეს იყო შტუმპფის *ბელა კულას,* ჰორნბოსტელის *ფუეგიანების*[1], ჰერცოგის *იუმანების* შემთხვევაში და ასი წლის შემდეგაც ჩვენ ჯერ კიდევ (ან კვლავ), ძირითადად, ვიკვლევთ მუსიკას, როგორც „წარმოსახვითი საზოგადოების“[2] შექმნისა და შენარჩუნების ფაქტორს – როგორც ეს მოცემულია ესკიუს (Askew, 2002), პ. უაიდის (Wade, 2000), რამნარინის (Ramnarine, 2003) ტურინოს (Turino, 2000), ბოლმანის (Bohlman, 2011b) და ნუშინის (Nooshin, 2009) ნაშრომებში – და ნაციონალიზმს განვიხილავთ, როგორც ცხოვრებისეულ ფაქტსა და ამხსნელ საშუალებას.

მეორე მხრივ და, ზუსტად ამდენად, ჩვენ იმ სფეროს წარმოვადგენთ, რომელსაც აქვს პრეტენზია იზრუნოს უყურადღებოდ დარჩენილზე, ქვეყნის დასალიერში მცხოვრები თემების რეპერტუარზე, მუსიკაზე, რომელიც კანონს არ ითვალისწინებს, იმ ხალხების ჰანგებზე, რომლებიც გადაშენების პირას იმყოფებიან, სიმღერებზე, რომლებიც, ალბათ, უკვე არავინ იცის, ინსტრუმენტებზე, რომლებზეც პროფესიულად დაკვრა ერის ორ თუ სამ „ეროვნულ საგანძურს“ შეუძლია. ამრიგად, ეთნომუსიკოლოგია არის სფერო, რომელიც გამუდმებით ზრუნავს უმცირესობების მუსიკაზე, სწავლობს იმას, თუ როგორ ჰყოფს საზოგადოება თავის თავს რასის, კლასის, სქესის, ასაკის კატეგორიებად, რომელთაგან თითოეულს „საკუთარი“ მუსიკა აქვს.

უმცირესობების მიმართ დამოკიდებულება მე-20 საუკუნის ერების განსაკუთრებული პრობლემაა და შეერთებულ შტატებში, 1990-იანი წლების შემდგომ პერიოდში, საზოგადოების მრავალგვაროვნების (ჰეტეროგენურობის) გაგების, მიღებისა და აღნიშვნის მნიშვნელობა, რაც იგულისხმება კოდურ სიტყვაში „მრავალფეროვნება“, საჯარო პოლიტიკის საქმედ იქცა. ამან მიგვიყვანა ეთნომუსიკოლოგების საქმიანობისა და მათთვის საინტერესო ზოგიერთი მუსიკის საზოგადოებრივი მხარდაჭერის ზრდასთან. ეთნომუსიკოლოგია სასარგებლო აღმოჩნდა საგანმანათლებლო ინსტიტუტებში, რადგან ის გვპირდება, რომ, კულტურული მრავალფეროვნების პატივისცემის მეშვეობით, თავის წვლილს შეიტანს ყველა სახის უმცირესობების – „განსხვავებულების“ – მარგინალიზაციის პროცესის შეჩერებაში, თანაც ისე, რომ არ მოხდეს მათი შთანთქმა, აბსორბაცია. ეთნომუსიკოლოგია, ნაცვლად იმისა, რომ ყველა იძულებით ერთ ქვაბში მოაქციოს, კულტურულ მოზაიკას აფასებს. ასე რომ, იმ ძველი, ერთგვარი სექსისტური კულმინაციის შესუსტების შედეგად, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მამაკაცებსა და ქალებს შორის განსხვავება მცირეა და რომელსაც ვპასუხობდით – „მრავალჟამიერ“, ახლა ჩვენ მივესალმებით მრავალფეროვნების ცნებასა და ფაქტს ადამიანურ კულტურებში.

ის, რომ ჩვენ ყველა სახის უმცირესობის, ანუ, სინამდვილეში, ჩაგრული უმრავლესობის მუსიკას ვიკვლევთ, დიდი ხანია, თავისთავად იგულისხმება. ზოგიერთისთ-

[1] *ფუეგიანები* – ადგილობრივ ინდიელთა ტომები ამერიკის სამხრეთში (რედ.).

[2] ბენედიქტ ანდერსონის კონცეფცია, რომელიც განხილულია ნაციონალიზმისადმი მიძღვნილ წიგნში „წარმოსახვითი საზოგადოება“. იგი ერს განიხილავს, როგორც ხალხის წარმოსახვაში არსებულ სოციალურად ორგანიზებულ საზოგადოებას, რომლის წევრები თავს აღიქვამენ ამ საზოგადოების ნაწილად, თუმცა არ იცნობენ ამ საზოგადოების ყველა დანარჩენ წევრს.

ვის ჩვენ ვართ „ეთნოსების მუსიკოლოგები“ – განსაზღვრება, რომელსაც ვებრძვით, მაგრამ რომელიც, უნდა ვაღიაროთ, არც მთლად მცდარია. ჩვენ ვაღიარებთ, რომ რასობრივი, კულტურული, ლინგვისტური უმცირესობების, მკვიდრი ამერიკელების, იტალიელი ამერიკელების, ინდოეთში სხვადასხვა ტომის, ისრაელის მაროკოელი ებრაელების მუსიკა, არსებითად, ჩვენი საზრუნავია. მართლაც, ეთნომუსიკოლოგია, ზოგიერთი თვალსაზრისით, ყოველთვის იყო რაღაც სახის „სხვისი“ მუსიკის შესწავლა, დაწყებული იმით, რაც განსხვავდება დასავლური მუსიკისაგან და დამატებული ყველა სახის იმ მუსიკით, რომელიც ერის ან საზოგადოების დომინანტური ჯგუფების მიერ განიხილება, როგორც „სხვა“.

27-ე თავში შევეცადე მომეწოდებინა რამდენიმე შეხედულება იმ მრავალ ფენომენზე, რომლებიც შეიძლება ჩავრთოთ ტერმინში „ქალები მუსიკაში“ და მიმოვიხილე ძირითადი პუბლიკაციები მუსიკაში გენდერული კვლევების შესახებ. ეს თავი იმავე ხაზს აგრძელებს, მასში მოკლე ჩანართებია ჩემი პირადი გამოცდილებიდან ადამიანთა იმ გარკვეული ჯგუფების შესახებ, რომლებიც, ალბათ, ყველა ერში მოიძებნება და რომლებიც, ჩვეულებრივ, შეადგენენ გარიყულ უმცირესობებს და ზოგიერთის პოზიციიდან შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „სხვები“.

იდენტობები და ურთიერთობები

ეთნომუსიკოლოგიას, როგორც ჩანს, ჯერ არ წამოუყენებია ზოგადი თეორია იმის თაობაზე, თუ გენდერულად განსაზღვრულ იდენტობებს, როგორებიცაა ჰომოსექსუალობა, ჰეტეროსექსუალობა, ბისექსუალობა ან ტრანსგენდერი, რა კავშირი აქვს მუსიკასთან. ეს, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია იმასთან, რომ რთულია მოვიძიოთ ინტერკულტურულად ძალის მქონე და მისაღები ტერმინოლოგიები და იდენტობების ტაქსონომიები. როგორც მარცია ჰერდონმა აღნიშნა, (Herndon, 2000: 347), იმის დაშვება, რომ ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა ჰეტეროსექსუალობა და ჰომოსექსუალობა, შეიძლება ეფექტურად გადავიტანოთ სხვა საზოგადოებებზე, ეთნოცენტრიზმია. მაგრამ ნათელია, რომ მრავალ საზოგადოებაში ჰომოსექსუალებმა და სხვა, გენდერულად განსაზღვრულმა უმცირესობებმა განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს მუსიკალურ ცხოვრებაში. ეს თემა ხშირად გენდერულ კვლევებში შედის, მაგრამ კვლევები, რომლებშიც განხილულია ჰომოსექსუალიზმი, ძალიან კონკრეტულად აღმოცენდნენ ისტორიული მუსიკოლოგიიდან. ამას გზა გაუკვალა ფილიპ ბრეტის, ელიზაბეთ ვუდისა და გერი ქ. თომასის (Brett, Wood, Thomas, 1994) კვლევებმა და სოლის (Solie, 1993) ზემონახსენებმა ნაშრომმა. ამ სფეროს საუკეთესო მიმოხილვა მოცემულია ფილიპ ბრეტისა და ელიზაბეთ ვუდის სტატიაში, რომელიც დაიბეჭდა *გროუვის* ლექსიკონის (*Grove,* 2001) უახლეს გამოცემაში და გვაწვდის ლიტერატურასა და ამ საკითხის მოკლე ანგარიშს არადასავლურ კულტურებში.

კვლევის ამ სფეროში ეთნომუსიკოლოგები ჯერ მხოლოდ იწყებენ. როგორც ქეროლ რობერტსონი აცხადებს, „გეი, ლესბოსელი, ჰომოსექსუალი, ბისექსუალი, ჰეტეროსექსუალი ... წარმოიდგინეთ მხოლოდ შეზღუდული სურათი ვარიაციებისა სქესის თემაზე, რომლებიც სხვადასხვა კულტურის კვლევებიდან იწყებენ აღმოცენებას“ (ციტ.: Brett & Wood, 2001: 604). ეთნომუსიკოლოგებისათვის ნაყოფიერი ეს სფერო, ასევე, განსაკუთრებით სენსიტიურია საველე კვლევისას და მოითხოვს საგულდაგულო სოციალურ ანალიზს. თუმცა, იმ ადამიანების მუსიკალური როლები, რომლებიც არიან ჰომოსექსუალები ან, გარკვეულ საზოგადოებაში, რაიმე სხვა ასპექტით, განიხილებიან გენდერულად განსაზღვრული კულტურის მთავარი ტენდენციიდან ამოვარდნილებად, დიდ ინტერესს იწვევს. ქვემოთ რამდენიმე მაგალითია მოცემული.

მე-20 საუკუნებში კლასიკური მუსიკის ამერიკულ სამყაროში ჰომოსექსუალი მუსიკოსები წამყვან როლს ასრულებდნენ და უდიდეს უმრავლესობას წარმოადგენდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ეს ჩვეულებრივი შეხედულებაა, თუმცა რაიმე სარწმუნო

სტატისტიკა ხელთ არ მაქვს, თუ ვინმე ამ შეხედულების გავრცელების მიზეზებს ეძებს, პირველ რიგში, ვიტყოდი, რომ იგი გამოიწვია „გარეშე“ მუსიკოსების როლმა, საზოგადოდ და, აგრეთვე, ამერიკული საზოგადოების პურიტანულ წრეებში მუსიკის საყოველთაოდ აღიარებულმა ისტორიულმა კავშირმა ქალებთან. ინდოეთში, სავარაუდოდ, ჰერმაფროდიტი *ჰიჯრები* (რეალურად, ადამიანები, რომლებსაც აქვთ ატიპური სქესობრივი ორგანოები და შეადგენენ კასტისმაგვარ თემს) მუშაობენ მუსიკოსებად და კონფერანსიებად. ჩრდილოეთ პრერიების მკვიდრ ამერიკულ კულტურებში, მამაკაცები, რომლებსაც ინგლისურად და ფრანგულად *berdaches*-ს უწოდებენ – რომლებიც ზოგჯერ ჰომოსექსუალები, ზოგჯერ, უბრალოდ, ქალთა ცხოვრების წესით მოხიბლულები იყვნენ, – როგორც ჩანს, განსაკუთრებით აქტიურები იყვნენ მუსიკაში. *ბლექფუტების* კულტურაში, ლიუსის თანახმად (Lewis, 1941), ზოგიერთმა ე.წ. მამაკაცურმა ქალმა (რომელთა შორის ზოგიერთი ლესბოსელი იყო) მუსიკალურ ცხოვრებაში მამაკაცთა როლი მოირგო.

ის, თუ რატომ უნდა ყოფილიყო მთელ რიგ საზოგადოებებში განსაკუთრებული კავშირი მუსიკოსობასა და ჰომოსექსუალობას შორის, თითქმის შეუსწავლელი საკითხია. დასავლური მუსიკის ისტორიაში იმ ფაქტმა, რომ ზოგიერთი კომპოზიტორი ჰომოსექსუალი იყო (ჩაიკოვსკი, ბრიტენი, კოპლენდი, კეიჯი), მიგვიყვანა იმის ჩვენების მცდელობასთან, რომ მათი მუსიკალური სტილი ამ ორიენტაციის ასახვაა. ზოგიერთი კომპოზიტორის სექსუალური იდენტობა, მაგალითად, შუბერტისა და ჰენდელის, მნიშვნელოვანი სპეკულაციების საგანი იყო: ზოგჯერ მათი მუსიკალური არჩევანის ახსნის იმედით, ზოგჯერ კი მათი მუსიკის აღქმისა და ანალიზის საფუძველზე (Kramer, 1993; McClary, 1991, თავი 1 და 3; Solomon, 1989). მაგრამ ჩვენ (მუსიკოლოგებმა დასავლურ კულტურებში) რეალურად, ძალიან ცოტა რამ ვიცით ამ კომპოზიტორების, როგორც პიროვნებების, შესახებ, იმის შესახებ, თუ რას გრძნობდნენ ისინი და რისი გამოხატვა სურდათ და გაცილებით ნაკლები ვიცით მუსიკოსების შესახებ სხვა კულტურებში. ეს მუსიკალური ცხოვრების ის სფეროა, რომელიც ჯერ კიდევ შესასწავლია კულტურათშორისი ურთიერთობების საფუძველზე. დასაწყისისათვის კარგი იქნება, თუ სექსუალურ უმცირესობებს სექსუალური ურთიერთობების სფეროში, საზოგადოდ, უმცირესობების კონტექსტში განვიხილავთ. უეჭველია, რომ მრავალ კულტურაში, საზოგადოება, რომელიც უმრავლესობას წარმოადგენს, იმდენად ამბივალენტურია მუსიკით ტკბობისა და მუსიკალური პრაქტიკის მიმართ, რომ უმცირესობები განსაკუთრებით არიან მასთან დაკავშირებული და რომ უამრავი მუსიკა, ასე ვთქვათ, უფრო გულთბილ მიღებას პოვებს სოციალური უმცირესობების, სხვადასხვა სახის „სხვების“ კულტურაში, რომლებიც დისკრიმინაციის ობიექტი არიან.

მუსიკის შემქმნელები: ეშმაკთან კავშირში?

დასავლური საზოგადოების ზოგიერთ სეგმენტში, განსაკუთრებით წარსულში, ისევე, როგორც სხვა საზოგადოებებშიც, მუსიკოსები მიაჩნდათ უცნაურ ადამიანებად, რომლებსაც შეეძლოთ გაეკეთებინათ ის, რაც აუხსნელი იყო სხვებისთვის; ჰქონდათ უნარები, რომლებიც ჩვეულებრივ ადამიანებს შეეძლოთ აეხსნათ, როგორც მხოლოდ ფაუსტური შეთანხმების შედეგი და რომლებსაც, ასევე, ჰქონდათ უცნაური პიროვნული ჩვევები, რის გამოც ადამიანმა შეიძლება ინატროს, რომ მისმა ქალიშვილმა ასეთი პიროვნება ქმრად არ აირჩიოს. მათი ვირტუოზულობა ადასტურებს იმას, რომ ისინი, რაღაცნაირად, ეშმაკთან არიან შეკრული. „უცნაური ადამიანები“, უცხოელები, ჩაგრული უმცირესობების წარმომადგენლები ხშირად მუსიკის უპირველეს მფლობელებად და მომწოდებლებად ითვლებოდნენ. კონცეპტუალური სტერეოტიპების შექმნას ზოგჯერ სოციალურ სტრუქტურაში არსებულ ფაქტთან მივყავდით. ამერიკის ისტორიაში უცხოელების ჯგუფებს თანმიმდევრობით განიხილავდნენ ყველაზე მნიშვნელოვან მუსიკოსებად: მე-19 საუკუნეში ასეთები იყვნენ გერმანელები, ირლანდიელები,

იტალიელები, შემდეგ აფრო-ამერიკელები და ებრაელები და, როგორც ჩანს, ამჟამად, გარკვეულ სფეროებში, აზიელი ამერიკელები[3]. სამხრეთ და ცენტრალური ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში ასეთები იყვნენ ბოშები; ირანში – არამუსლიმი უმცირესობები; ხოლო ინდოეთში – გარკვეული მუსლიმური ჯგუფები. რა არის ეს – დამთხვევა, მონათესავე კულტურების რაიმე ჯგუფის შიგნით არსებული ტრადიცია, თუ თავად მუსიკის ხასიათის შედეგი? შესაძლებელია, უფრო საგულდაგულო შესწავლის შედეგად, განზოგადება არ დადასტურდეს. თუმცა, ასევე, თუ ხშირად ხდება ისე, რომ მუსიკოსები უმცირესობების წევრები არიან, ჩვენ უნდა შევეცადოთ და დავადგინოთ მუსიკის განსაკუთრებული როლი უმცირესობების კულტურებში.

თემა უზარმაზარია, მაგრამ, ნება მომეცით, მოკლე ორიგინალური ექსკურსი შემოგთავაზოთ. გარკვეული აზრით, მუსიკა „ანტიკულტურის“ ნაწილია, რომელიც უპირისპირდება კულტურის ნაკადს და შვებას გვგვრის მოთხოვნებისა და ნორმებისგან. ვიღაც საუბრის ნაცვლად მღერის, სხვა კი ისეთ ბგერებს წარმოქმნის, რომლებიც ამ ცხოვრებაში საერთოდ არ გვხვდება, ვიღაც ინიღბება – ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, თეატრსა და ცერემონიის დროს, პიროვნულად – ინსტრუმენტზე დაკვრისას, სულიერად – რელიგიურ რიტუალში, სოციალურად – როცა უცნაურ პიროვნებად გვევლინება. ყველგან (ან თითქმის ყველგან) ადამიანები მუსიკას ყოველდღიურობისგან თავის დასაღწევად მიმართავენ. ეს ცხოვრების ის მხარეა, რომელიც ცხოვრების სხვა, საწინააღმდეგო ასპექტებს მართავს. ეს, შესაძლოა, მუსიკის სწორედ ის ხასიათია, რომელსაც საზოგადოება ქმნის და იყენებს, ის, რაც მუსიკას აკავშირებს ადამიანებთან, რომლებიც, რაღაც აზრით, „უცნაურები“ არიან. მერიამი (Merriam, 1979) იყო იმ პირველ ეთნომუსიკოლოგებს შორის, რომლებმაც შენიშნეს მუსიკოსების, როგორც ექსცენტრიკული ადამიანების, ანდა სულაც სოციალური დევიანტების[4] განსაკუთრებული როლი და რეპუტაცია, რაც მოწმობს საზოგადოების არადომინანტური სეგმენტების მძლავრ მუსიკალურ როლს. მერიამი საუბრობდა ცალკეულ დევიანტებზე, მაგრამ იმ ჯგუფების ურთიერთმოქედებისას, რომლებიც ერთობლივად ქმნიან საზოგადოებას, ტიპური „დევიანტური“ ჯგუფები, სხვადასხვა ჯურის უმცირესობები არიან.

ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის სოლიდური ნაწილი ეძღვნება უმცირესობების კვლევას, თუმცა თითქმის არ გვხვდება განზოგადებები ან თეორიები ამ ჯგუფების მუსიკალური ქცევისა და უმცირესობების კულტურებში მუსიკის განსაკუთრებული როლის შესახებ (Porter, 1978; Diamond & Witmer, 1994; უფრო ახალი, Turino & Lee, 2004). მოდით, გამოვტოვოთ ტექნიკური განსაზღვრება და ისეთი რამ, როგორიცაა ფაქტი, რომ თითოეული პიროვნება, ასე თუ ისე, ერთი ან რამდენიმე უმცირესობის წევრია. ჩვენ ვსაუბრობთ მოსახლეობის შედარებით მცირერიცხოვანი ჯგუფების შესახებ, რომლებსაც ხშირად „ეთნიკურს“ უწოდებენ (თუმცა ეს ორი რამ ერთმანეთს არ ემთხვევა), ცხოვრობენ დომინანტ მოსახლეობას შორის ან მათ მახლობლად და ამ დომინანტი მოსახლეობის ენისა და კულტურისგან არსებითად განსხვავებულ ენასა და კულტურას იზიარებენ. გარდა ამისა, მე მაინტერესებს მოსახლეობის ჯგუფები, რომლებიც უმრავლესობისგან წარმომავლობით და ზოგჯერ სულ ოდნავ, თუკი საერთოდ, კულტურითა და ენით განსხვავდებიან. რამდენიმე ტიპი მახსენდება. მაგალითად, უმცირესობები, რომლებიც, როგორც ასეთები, დიდი ხნის წინ დამკვიდრდნენ დომინანტი კულტურის შიგნით, შესაძლებელია, ისეთ შორეულ წარსულში, რომ ამის დამადასტურებელი წერილობითი წყაროები არ არსებობს, როგორც ეს იყო 1979 წლამდე ირანში მცხოვრები ებრაელი მოსახლეობის შემთხვევაში; ისინი, რომლებიც დამკვიდრდნენ იმიგრაციის შედეგად, თუმცა შეინარჩუნეს უმცირესობის სტატუსი, როგორებიცაა

[3] აზიელ ამერიკელებს უწოდებენ აზიური წარმოშობის ამერიკის მოქალაქეებს (რედ.)

[4] ადამიანები, რომელთა ქცევა ეწინააღმდეგება საზოგადოებაში არსებულ ნორმებს. ნაწარმოებია სიტყვიდან *დევიაცია* (რედ.).

გერმანული წარმომავლობის შუადასავლეთის *ამიშები;*[5] ისინი, ვინც ერთი რეგიონიდან მეორეში აკულტურაციის პროცესის დასრულებამდე გადავიდა, დროებით მოირგო უმცირესობის როლი, რისი მაგალითიცაა მრავალი ევროპული ეთნიკური ჯგუფი ჩრდილო ამერიკაში, როგორებიცაა ირლანდიელები და სკანდინავიელები; და ისინი, ვინც უმცირესობად იმის წყალობით იქცნენ, რომ ახლად ჩასული უმრავლესობის მიერ გარშემორტყმული და დათრგუნული აღმოჩნდნენ, როგორც ეს მოხდა ჩრდილო ამერიკელი ინდიელების შემთხვევაში. ყველა ამ შემთხვევაში, უმცირესობა დომინანტ უმრავლესობასთან ერთად ან მათ შორის ცხოვრობს. თუმცა სხვა სახის სიტუაციებიც არსებობს: კასტა ან თემი უმცირესობაა ინდოეთის კულტურაში, სადაც ნამდვილი უმრავლესობა არ არსებობს; ან სამხრეთ აფრიკის შავკანიანი მოსახლეობა, რომელიც არ არის უმცირესობა რაოდენობრივად, მაგრამ წარსულში მასზე სხვა ჯგუფი დომინირებდა.

რადგან შეიძლება რთული აღმოჩნდეს იმის ჩვენება, რომ მუსიკალურ სტილზე უშუალო გავლენას ახდენს უმცირესობის სტატუსი, ჩვენ ჯერ უნდა ვიკითხოთ, რა არის ზუსტად უმცირესობის *მუსიკა*. ეს კითხვა დაკავშირებულია შეკითხვასთან – რა არის რეალურად ნებისმიერი კულტურული ჯგუფის მუსიკა? პასუხი შეიძლება მოიცავდეს მთელ იმ მუსიკას, რომელიც ამ ჯგუფმა იცის და რაღაცნაირად იყენებს, ან მთელი მუსიკალური გამოცდილების მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელსაც ეს ჯგუფი განიხილავს, როგორც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარს და რომელთანაც აიგივებს თავს. გარკვეული უმრავლესობების შემთხვევაში კულტურათა მუსიკის განსაზღვრის ეს ორი გზა შეიძლება მნიშვნელოვნად ემთხვეოდეს ერთმანეთს. ასე, მაგალითად, უმცირესობის წევრები შეიძლება მონაწილეობდნენ უმრავლესობის მუსიკაში, რომელიც, გარკვეული აზრით, მათი მუსიკაცაა, მაგრამ ისინი, ჩვეულებრივ, ასევე, თავიანთ თავს აიგივებენ კონკრეტულ რეპერტუართან, რომელიც არ არის საზიარო სხვებთან.

ჩრდილოეთის პრერიების მკვიდრი ამერიკელი ეთნოსები ადვილად განასხვავებენ ერთმანეთისგან „ინდიელთა“ და „თეთრების“ მუსიკას, ასრულებენ და უსმენენ ორივეს. „თეთრების“ სოციალურ კონტექსტებს, როგორებიცაა ბარებში სასმელის მიღება ან ქრისტიანულ ეკლესიაში სიარული, თან ახლავს თეთრების მუსიკა ინდიელთა შესრულებით. ინდიელთა მუსიკის ტრადიციული კონტექსტები შეიძლება დიდწილად გამქრალი იყოს, მაგრამ როცა ადამიანები ერთვებიან აქტივობებში, რომლებითაც საკუთარი იდენტობის ხაზგასმა სურთ, როგორებიცაა შელოცვის/ინდიელთა შეკრების ცერემონია, სოციალური ცეკვები ან აზარტული თამაშები, ისინი თავიანთ მუსიკას იყენებენ.

მაგრამ რა შეიძლება ითქვას კონკრეტულად მუსიკალური ურთიერთობის შესახებ უმცირესობასა და დომინანტ უმრავლესობას შორის? ერთი ფაქტორი, რომელზეც ის დამოკიდებულია, არის უმცირესობისა და უმრავლესობის მუსიკის სტილური მსგავსება. ერს, რომელიც უმცირესობის მდგომარეობაში ჩააყენეს, შეუძლია მუსიკალურად მრავალგვარად უპასუხოს ამას, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, მასზე გავლენას ახდენს უმრავლესობის მუსიკალური სტილი. ბერძენი ამერიკელების ხალხურმა მუსიკამ შეითვისა დასავლეთ ევროპული ქალაქური ინსტრუმენტები, ფუნქციური ჰარმონია, ანსამბლური შესრულების იდეა. ანდების მთიანეთის მცხოვრებლებმა, რომლებიც არიან კულტურული, თუმცა არა რიცხობრივი უმრავლესობა, თავისი სოინარების ორკესტრები და მუსიკალური სტილი დასავლური ჰარმონიის საფუძველს შეუწყეს. მაგრამ, ასევე, ცნობილია, რომ უმცირესობები ზოგჯერ რეაგირებენ საკუთარი უნიკალური სტილის

[5] რელიგიური მოძრაობა, რომლის მიმდევრები გამორჩევიან უჩვეულო ჩაცმულობით, ცხოვრების მარტივი წესითა და უარყოფითი დამოკიდებულებით ყოველგვარი ტექნოლოგიის მიმართ, შეიქმნა მე-17 ს.-ში. განსაკუთრებით გავრცელებული იყო გერმანიასა და შვეიცარიაში, ამერიკაში ცხორობენ შვეიცარიელი და გერმანელი ამიშები (რედ.).

შენარჩუნებით და, რეალურად, მასსა და უმრავლესობის მუსიკალურ სტილს შორის განსხვავების გაზვიადებით.

ტიპურ უმცირესობას, როგორც ჩანს, მიუხედავად სერიოზული საწინააღმდეგო მონაცემებისა, აქვს სურვილი შეინარჩუნოს, იმის რწმენა, რომ მას აქვს გამორჩეული სტილის უნიკალური მუსიკა. ავსტრალიაში ქალაქელი აბორიგენების ჯგუფთან შეხვედრისას მოვისმინე ჩივილი, რომ დაკარგეს თავისი ტრადიციული კულტურა, აბორიგენების ენა, ცერემონიები, სიმღერები, ადათები. მიუხედავად ამისა, ისინი მწვავედ გრძნობდნენ, რომ თეთრებისგან დამოუკიდებელი ჯგუფი იყვნენ, რომელსაც თეთრები, რა თქმა უნდა, ექცეოდნენ როგორც უმცირესობას. მე ვკითხე, ხომ არ იყო რაიმე სახის მუსიკა, რომელსაც ისინი ნამდვილად თავის საკუთარ მუსიკად მიიჩნევდნენ, რომელთანაც აიგივებდნენ თავის თავს, *როგორც* აბორიგენებს. საოცარი პასუხი მივიღე ერთი მამაკაცისგან და მას სხვებიც მაშინვე დაეთანხმნენ: *The Old Rugged Cross*.[6] მაგრამ ამ სიმღერას თეთრებიც მღერიან, ეს რომ ვუთხარი, პასუხად მივიღე, „დიახ, მაგრამ ჩვენ მას განსხვავებულად ვმღერით“, ამის შემდეგ კი პიანინოს გარშემო შეიკრიბნენ, რომ ჩემთვის ემღერათ. მე ვერანაირი განსხვავება ვერ შევნიშნე ამ შესრულებასა და თეთრკანიანი ავსტრალიელების მოსალოდნელ შესრულებას შორის. თუ უფრო დეტალური ანალიზი სხვა რამეს არ გვიჩვენებს, ეჭვი მაქვს, რომ *ა ზრი* განსაკუთრებული რეპერტუარის თუ არა, განსაკუთრებული *სტილის* ფლობის შესახებ მათთვის მნიშვნელოვანი იყო, როგორც ჯგუფური იდენტობის სიმბოლო.

მრავალ საზოგადოებაში უმცირესობები, უმრავლესობის საპირისპიროდ, განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ. შეიძლება იკითხონ, არის თუ არა რაიმე კავშირი ამ ფაქტსა და მრავალი უმცირესობისთვის დამახასიათებელ ტენდენციას შორის – გამოიყენოს მუსიკა, როგორც გაერთიანების საშუალება. შუა აღმოსავლეთში, საყოველთაო შიშმა, განსაკუთრებით, ინსტრუმენტულ მუსიკასთან დაკავშირებით, გამოიწვია მორწმუნე მუსლიმების მიერ მუსიკალური საქმიანობის ნაწილობრივი გადაბარება რელიგიური უმცირესობებისათვის, რომლებიც კანონგარეშე არ ცხადდებიან. მათ შორის მთავარი არიან ებრაელები, რომლებიც ირანსა და არაბულ ქვეყნებში დიდი ხნის განმავლობაში იკავებდნენ მუსიკალური თანამდებობების არაპროპორციულ რაოდენობას. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ირანში ისინი ასრულებდნენ პროფესიონალი გამრთობების როლს ქორწილებში და სხვა მუსლიმურ ღონისძიებებზე, მონაწილეობდნენ და ავითარებდნენ ირანულ მუსიკალურ სისტემებს ისეთ ქალაქებსა და დასახლებებში, როგორებიცაა ჯერმანი და იაზდი. ქურთების უმცირესობა, რომელიც, ჩვეულებრივ, ცალკე სოფლებში, სპარსულენოვან სოფლებთან ახლოს ცხოვრობდა და კავშირი ჰქონდათ მათთან, ამ კულტურის ხალხურ შემოქმედებაში განსაკუთრებით კარგ მომღერლებად და, ასევე, სხვათა შორის, განსაკუთრებით ვნებიან საყვარლებად მიიჩნეოდნენ. სომხებმა, რომლებიც ირანში, ძირითადად, ქალაქურ უმცირესობას წარმოადგენდნენ, შეინარჩუნეს რაღაც ზომით დამოუკიდებელი მუსიკალური კულტურა, მაგრამ თეირანში ისინი, ასევე, ინსტრუმენტების დამზადების ოსტატები იყვნენ. საინტერესოა, რომ ისინი არ მონაწილეობდნენ ინსტრუმენტებით საცალო ვაჭრობაში, რაც, ძირითადად, უფრო ებრაული საქმიანობა იყო და არც შემსრულებელთა შორის იყო მათი რაოდენობა არაპროპორციული. რა თქმა უნდა, თეირანში ამ სპეციალობებს შორის მიჯნა არ იყო მკაცრად დადგენილი და მუსიკოსებს, ინსტრუმენტების ოსტატებსა და მოვაჭრეებს შორის სპარსულენოვანი მუსლიმებიც იყვნენ.

უმცირესობების განსაკუთრებული მუსიკალური როლები, რა თქმა უნდა, დასავლეთშიც მოიძებნება. უამრავი მოსაზრება არსებობს იმ მიზეზებთან დაკავშირებით,

---

[6] *ძველი მტკიცე ჯვარი*. ჯორჯ ბენარდის ამერიკული ქრისტიანული სასულიერო მუსიკის, გოსპელის ჟანრში დაწერილი (1912) ჰიმნი, შედიოდა თითქმის ყველა გამოჩენილი ამერიკელი მომღერლის, მათ შორის, მაჰალია ჯეკსონისა და ელა ფიტცჯერალდის რეპერტუარში (რედ.).

რამაც იქ ებრაელი მუსიკოსების დიდი რაოდენობა განაპირობა; მათი, როგორც უმცირესობის სტატუსი, თავისთავად, შეიძლება ხელშემწყობი ფაქტორი იყოს. ასეთნაირადვე, შავკანიანი ამერიკელები თეთრებთან მუსიკის სფეროში უფრო მეტად ურთიერთობენ, ვიდრე ცხოვრების მრავალ სხვა ასპექტში, თანაც იმდენნაირად, რომ ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. სხვა უმცირესობებმაც – ირლანდიელებმა, იტალიელებმა, გერმანელებმა, ასევე, სხვადასხვა დროს, განსაკუთრებული მუსიკალური როლები შეასრულეს ანგლო-ამერიკულ კონტექსტში. რეალურად, აზრი უცხოელი მუსიკოსის, მუსიკის, როგორც სპეციალურად უცხოელებისთვის განკუთვნილი ფენომენის შესახებ, ფართოდაა გავრცელებული ევროპულ ისტორიაში. შეგვიძლია ვივარაუდოთ კიდევაც, რომ არსებობს გარკვეული მსგავსება ევროპულ სოფლებში ბოშა მუსიკოსების პოპულარობასა და ამერიკულ სიმფონიურ ორკესტრებში უცხოელი დირიჟორების მოწვევის ტენდენციას შორის (ან, ყოველ შემთხვევაში, ამ საქმის შემსრულებლებს თითქმის არასდროს ირჩევდნენ საკუთარი წევრებიდან).

სამხრეთ აზიიდან დასავლეთისკენ განლაგებული კულტურების ფართო ზოლში მუსიკას უბრალო ადამიანები გარკვეული ეჭვით ეკიდებიან: როგორც გასართობს, რომელიც უკავშირდება აკრობატებსა და სპორტს შუა საუკუნეების ევროპაში და თანამედროვე ამერიკაში; როგორც რაღაცას, რაც სერიოზული ადამიანების საქმე არ არის; როგორც ძნელ საქმიანობას, რომელსაც მხოლოდ უცნაური ინდივიდები სწავლობენ სათანადოდ, რომლებსაც, თავიანთი ზებუნებრივი უნარების დასახვეწად, ეშმაკთან შეთანხმების დადებაც შეუძლიათ (Halpert, 1942). ეს არის რაღაც, რაც მრავალ საზოგადოებაში დაბალი სტატუსის მქონე ადამიანებისთვისაა განკუთვნილი, რომლებიც, მიუხედავად ამისა, მაინც აუცილებელნი არიან. როგორც მერიამი ვარაუდობს (Merriam, 1979), ხშირად ეს დევიანტების სფეროა, ადამიანებისა, რომელთა ქცევაც მიუღებელია – მოვალეები, აღვირახსნილი სუბიექტები, ჰომოსექსუალები, ლოთები, ნარკომანები, უქნარები, იმპულსური პიროვნებები – თუმცა, ასევე, უცხო კულტურებისა და უმცირესობების წევრები, ადამიანები, რომლებიც, რაღაცნაირად, უმრავლესობისაგან განსხვავებულად და მისთვის მიუღებლად იქცევიან. იქნებ, მათ შორის საუკეთესოებს, მართლაც, ეშმაკთან აქვთ კავშირი. სხვაგვარად როგორ შეძლებდნენ მეცადინეობისა და რეპეტიციების მთელი ამ პროცესისთვის გაეძლოთ?

კონკრეტული კვლევა 1: უმრავლესობის მიერ დაპყრობილები

მიუხედავად იმისა, რომ უმცირესობების მუსიკალურ ქცევაში ბევრი საერთო შეიძლება აღმოვაჩინოთ, მე უდიდესი მრავალფეროვნება უფრო მაოცებს. ნება მიბოძეთ, მოკლედ განვიხილო ორი კონტრასტული შემთხვევა ჩემი გამოცდილებიდან. უმცირესობების ჩამოყალიბების უამრავი გზა არსებობს. მკვიდრი ამერიკელების შემთხვევაში, ისინი, უბრალოიდ, დაიპყრეს მათ მიწებზე ჩასულმა იმიგრანტებმა, რომლებიც უმრავლესობად იქცნენ. მაგრამ მათი მუსიკალური კულტურები, ამ ასპექტით, სერიოზულად არ შეუსწავლიათ (Browner, 2009), თუმცა ამ თავალსაზრისით, შეიძლებოდა ჩართული ყოფილიყო მათი მუსიკალური ურთიერთობები გარშემომყოფ უმრავლესობასთან. მე ვგულისხმობ ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: როგორი გავლენა მოახდინა უმცირესობად ყოფნამ მკვიდრი ტომების მუსიკალურ კულტურაზე, როგორი გავლენა მოახდინა მათზე უმრავლესობის მუსიკამ, როგორ შეეძლოთ გამოეყენებინათ მუსიკა (თეთრ) უმრავლესობასთან ურთიერთობაში ან როგორი გავლენა მოახდინეს თეთრი უმრავლესობის მუსიკალურ კულტურაზე. ამერიკელ ინდიელთა ტიპურ კვლევებში არსებითად არის განხილული თითოეული კულტურა თუ ტომი იზოლირებულად და მოცემულია მათი მუსიკალური ცხოვრების რეკონსტრუირების მცდელობა, როგორიც ის შეიძლებოდა ყოფილიყო მანმადე, უმრავლესობის – თეთრი ადამიანებისა და მათი მუსიკის შემოსვლამდე.

ჩემი ძირითადი გამოცდილება მონტანას *ბლექფუტელ* ინდიელებთან შევიძინე და

ამ ტრადიციულ მიდგომას ვიყენებდი, როცა, ძირითადად, პატარა ქალაქ ბრაუნინგსა და მის შემოგარენში კვლევებს ვატარებდი (Nettl, 1980). ახლა, უკან რომ ვიყურები, ვფიქრობ, შემეძლო მიმეღო ოდნავ განსხვავებული ეთნოგრაფიული და მუსიკოლოგიური სურათი, თუ *ბლექფუტებს* განვიხილავდი, როგორც უმცირესობას ჩრდილო ამერიკის მრავალგვარ კულტურებს შორის. ნება მიბოძეთ, რამდენიმე მცირე მაგალითი შემოგთავაზოთ იმის საჩვენებლად, თუ რა საკითხებზე შემეძლო ყურადღების გამახვილება.

ძირითადად, *ბლექფუტები* ამბობენ, რომ მათ აქვთ როგორც ინდური, ასევე, თეთრი მუსიკა და მათ მუსიკალურ ცხოვრებაში ინდური მუსიკა უმცირესობის მუსიკაა, მაგრამ მოდერნიზებულ *ბლექფუტურ* კულტურაში მას განსაკუთრებული ფუნქციები აქვს. მათი უმნიშვნელოვანესი მუსიკალური აქტივობა გამოიყენება შელოცვის ან ტომის შეკრების ცერემონიის, მოლაპარაკებების ან კონფლიქტების გადასაჭრელად. მაგალითად, *პოუვოუს* – დიდი შეკრებების დროს ამერიკულ სამხედრო ყარაულს აშშ-ს დროშა ყოველდღიურად აშკარად ინდური მუსიკის თანხლებით გამოაქვს. ტრადიციული რეპერტუარის ფუნქციები და მიზნები კულტურული ცვლილების შესაბამისად შეიცვალა. ტომის შეკრებები თანამედროვე მოვლენებია, ხოლო ზოგიერთ უფრო ძველ და, ერთ დროს, ცენტრალურ *ბლექფუტურ* მუსიკალურ ტრადიციებს, რომლებიც განდევნილი, დავიწყებული ან მიტოვებული იყო, აღადგენენ და ვიღებთ თეთრებისა და მკვიდრი მოსახლეობის მუსიკის შერევის შედეგად წარმოშობილ მუსიკალურ სტილებს. *ბლექფუტების* მუსიკალური ცხოვრების გარკვეულ კომპონენტებში არა*ბლექფუტი* მკვიდრი ამერიკელების და, ასევე, თეთრი მოცეკვავეებისა და მომღერლების (რომლებსაც, ჩვეულებრივ, მოიხსენიებენ, როგორც „ჰობისტებს“) მონაწილეობის შესწავლა მნიშვნელოვანი იქნებოდა. ახლა, იმ თავდაპირველი სამეცნიერო ტრადიციის თანახმად, რომელიც მახვილს აკეთებდა გამოსაკვლევი კულტურის სიწმინდესა და აუთენტიკურობაზე, ჩემივე სამეცნიერო ტრადიცია უნდა გავაკრიტიკო, რადგან ეს საკითხები, უბრალოდ, აღნიშნულის გაუთვალისწინებლად განვიხილე.

მაგრამ *ბლექფუტური* სურათი უფრო რთული ხდება, რადგან მათი მთავარი ქალაქი ბრაუნინგი, მონტანა, დაახლოებით, რვა ათასი მცხოვრებით, ერთგვაროვანი კი არაა, არამედ შედგება რამდენიმე ჯგუფისგან, რომლებიც, ალბათ, ყველაზე უკეთ შეიძლება მოვიხსენიოთ, როგორც უმცირესობები. ჩემი იქ მუშაობის პერიოდში, დაახლოებით 1966-83 წლებში, თეთრების რაოდენობა – პროფესიონალებისა და ბიზნესის მფლობელების, მდიდრების უმრავლესობის ჩათვლით – მცირე იყო. არსებობდა ადამიანების უმრავლესობა, ვინც თავის თავს შერეული სისხლის მქონეებს უწოდებდნენ, თუმცა ეს უფრო კულტურული კატეგორია იყო, ვიდრე ბიოლოგიური, რადგან ბიოლოგიური წარმომავლობის დადგენა უფრო რთულია და კულტურული ღირებულებებისა და პრაქტიკების ნაზავისადმი ერთგულებაზე მიუთითებდა; და კიდევ, არსებობდა ე.წ. წმინდასისხლიანების მცირერიცხოვანი, ძირითადად, ღარიბი მოსახლეობა, რომელთა კულტურული ინტერესები უფრო ახლო იყო ძველ ტრადიციებთან. დანარჩენები მათ ისე ექცეოდნენ, როგორც უმცირესობას, რაც მოიცავდა სხვა, არასასურველი დამატებითი მნიშვნელობების შემცველ სტერეოტიპულ შეხედულებებს – ლოთობა, სიზარმაცე, თანამედროვე წეს-ჩვეულებების არცოდნა. ამ ტიპის ნაზავი საწყისს იღებს თეთრებამდელ პერიოდში, როცა იმ მრავალფეროვან და რთულ სქემას, რომლითაც ტრადიციული *ბლექფუტები* თავის თავს სოციალურად ჰყოფდნენ – ქალების განსაკუთრებული როლის ჩათვლით – თავისი მუსიკალური ანალოგიები ჰქონდა.

ასე რომ, ისევე, როგორც მკვიდრი ამერიკელი ხალხების უმრავლესობის შემთხვევაში, *ბლექფუტების* მუსიკალური კულტურა, მიუხედავად მათი მოსახლეობის სიმცირისა, არ იყო ერთგვაროვანი. ძალიან მარტივად რომ ვთქვათ, ყველა სიმღერა ყველა ადამიანმა არ იცოდა. პირიქით, *ბლექფუტების* რეპერტუარი განაწილებული იყო ფორმალურად აგებულ ასაკობრივ ჯგუფებს შორის, იმ ადამიანებს შორის, რომლებიც

სხვადახვა მფარველ სულთან იყვნენ დაკავშირებული.

საკმაოდ ნიშანდობლივია, რომ ზოგიერთი ამ სიტუაციებიდან მე-19 საუკუნის მოვლენების შედეგი იყო, როცა მკვიდრმა ამერიკელმა ერებმა უმცირესობის სტატუსი შეიძინეს დამპყრობელი თეთრების გარემოცვაში (Olson & Wilson, 1984). მუსიკალურმა რეპერტუარებმა, როგორც ცენტრიდანული, ასევე, ცენტრისკენული ზემოქმედება განიცადეს. ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ ცალკეული *ბლექფუტების* ტომობრივი ერთგულება შეიცვალა და, ზოგიერთ შემთხვევაში, უბრალოდ, დაიკარგა, ტიპური მუსიკალური იდიოლექტი (პიროვნების მუსიკალური გამოცდილება) უფრო განსხვავებული გახდა. ზოგიერთი ადამიანი აგრძელებდა მრავალი სიმღერის შესრულებას, ისეთი სიმღერებისაც კი, რომელთა შესრულების უფლებაც მათ, ტრადიციულად, არ ჰქონდათ. სხვებმა ისევ დაივიწყეს ინდიელთა სიმღერების უმრავლესობა და ისწავლეს „თეთრების“ მუსიკა – საეკლესიო, ადგილობრივი, ხალხური მუსიკა. მეორე მხრივ, იმის გამო, რომ მკვიდრი ამერიკელი ხალხების უმრავლესობის არსებული რეპერტუარები მათი ფუნქციების გაუქმების ან გაქრობის შედეგად შემცირდა; აგრეთვე, იმის გამოც, რომ ერთ დროს ცალკეული ტომების წევრები ერთად შეყარეს საერთო რეზერვაციებსა და ქალაქებში და ზოგიერთი სიმღერა გახდა საერთო საკუთრება, რომელიც ტომთაშორისი შეკრებების ციკლის მეშვეობით, საზიარო ტომთაშორისი მოხმარების საგნად იქცა (Browner, 2002).

ვროპული წარმოშობის ამერიკული უმცირესობების დიდი ნაწილის მსგავსად, მკვიდრი ამერიკელების სერიოზული ნაწილი შეერთებულ შტატებში დღეს დიდ ქალაქებში ცხოვრობს, ინარჩუნებს სუსტ, შეიძლება სიყვარულ-სიძულვილის ურთიერთობას რეზერვაციასთან, რომლიდანაც ისინი მოდიან და სადაც მათი ნათესავები ცხოვრობენ. ევროპელების (უფრო ზუსტად, ევრო-ამერიკელების) მსგავსად, მათ ჩამოაყალიბეს ეროვნული მუსიკის, ცეკვის, სამზარეულოს ფესტივალები, რომელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია უკვე ნახსენები ტომთაშორისი შეკრება. ასე, მაგალითად, მთელი ქვეყნის *ბლექფუტი* მოსახლეობის ნახევარი ცხოვრობს ჩრდილოეთის დიდ ქალაქებში – ძირითადად, სიეტლსა და მინეაპოლისში და ბევრი მათგანი მონტანაში მცხოვრებ ნათესავებთან ყოველწლიურ სტუმრობას გეგმავს ისე, რომ შეძლოს მონაწილეობა ტომის მთავარ ოთხდღიან შეკრებაში. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ქალაქებში მცხოვრები ამერიკული თემების ანთროპოლოგიური კვლევები, ბევრი არაფერი გაკეთებულა მათი მუსიკალური კულტურის შესასწავლად. რამდენად ჰგავს ან განსხვავდება ის იტალიელი ამერიკელების, არაბი ამერიკელების, მექსიკელი ამერიკელების, უნგრელი ამერიკელების მუსიკალური კულტურისგან? მიუხედავად იმისა, რომ, ჩვენდა გასაკვირვად, არსებობს გარკვეული პარალელები, მნიშვნელოვანი განსხვავებები გამოაგნებელია.

კონკრეტული კვლევა 2: უმცირესობების ერი

საკმაოდ განსხვავებული მაგალითისთვის, ნება მიბოძეთ, მოკლედ განვიხილო მუსიკის და უმცირესობების საკითხი იმ მიწების ტრადიციებსა და ისტორიაში, რომლებიც დღეს ჩეხეთის რესპუბლიკას ეკუთვნის. ასე, მაგალითად, შეერთებულ შტატებში, ტენესის შტატი და ქალაქი ნეშვილი „მუსიკის ქვეყნად“ ყოფნის პრეტენზიას აცხადებენ, ტენესის ოცდახუთცენტიან მონეტაზე ამოტვიფრულია გიტარა, ვიოლინო, საყვირი და ნოტების ფურცელი. მაგრამ დაბადებით ჩეხოსლოვაკელი, ვგრძნობ, რომ ჩეხურ მიწებს უფრო გამართლებული პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს ამ ტიტულზე. მართლაც, 1939 წლამდე ბოჰემიაში ცხოვრობდა სხვადასხვა ხალხი, რომელთაგან ყველა აცხადებდა პრეტენზიას ან რომელთა სახელითაც გამოითქმოდა პრეტენზიები, რომ ისინი ინარჩუნებდნენ გარკვეული სახის პირველობას მუსიკის ხელოვნებაში: ჩეხები, რომლებსაც წინათ ხშირად, უბრალოდ, ბოჰემიელებს ეძახდნენ და რომელთა ნაციონალისტური მოძრაობებისთვის მე-19 და მე-20 საუკუნეებში მუსიკა წარმოუდგენლად მნიშვნელოვანი იყო; მე-18 საუკუნეში მათ ჩარლზ ბერნიმ (Burney, 1975: 131) შეასხა ხოტბა, რო-

გორც ერს, რომელიც. მუსიკალური შესაძლებლობის თვალსაზრისით, იტალიელებსაც კი სჯობნის; გერმანელები (ავსტრიელების ჩათვლით), ვისი კომპოზიტორებიც იმდენად მძლავრად ბატონობენ მსოფლიო კლასიკურ მუსიკაში, რომ პამელა პოტერმა (Potter, 1998) თავისი წიგნი გერმანული მუსიკოლოგიის შესახებ დაასათაურა *Most German of the Arts*,[7] ხოლო ვლადიმერ კარბუსინსკიმ თავის წიგნს სარკასტულად დაარქვა *Wie deutsch ist das Abendland?*[8] (Karbusincky, 1995); ებრაელები, ტრადიციული მუსიკოსები ქრისტიანებისა და მუსლიმების სამყაროში, ევროპის მრავალ ქვეყანაში, ორივე ამერიკაში, შუა აღმოსავლეთში; ბოშები, რომლებსაც ბევრი უმთავრეს მუსიკოსებად განიხილავს და ძალიან ჰგვანან სამხრეთ აზიის ზოგიერთ, მემკვიდრეობით მუსიკალურ კასტებს; 1900 წლამდე, იტალიელების მცირერიცხოვანი, მაგრამ დიდი ხნის ფეხმოკიდებული მოსახლეობა. ყველა თავისებური უმცირესობა იყო: ბოშების, ებრაელებისა და იტალიელების შემთხვევა აშკარაა; ჩეხები წარმოადგენდნენ კულტურულ თუ არა რიცხობრივ უმცირესობას გერმანული ჰეგემონიის ხანგრძლივ პერიოდებში; გერმანელები (რომლებიც თავს *Deutschboehmen*-ს[9] უწოდებდნენ) წარმოადგენდნენ მე-20 საუკუნის უმცირესობას აღორძინებულ ჩეხურ კულტურაში, რადგან ისინი რეალურად ნამდვილ გერმანელებთან ან ავსტრიელებთან კი არ აიგივებდნენ თავს, არამედ შეინარჩუნეს ბოჰემიური გამიჯნულობა – ნაცისტურ პერიოდამდე მაინც. ბავშვიც კი ვამჩნევდი, რომ ამ საზოგადოებებმა თავიანთი კულტურული სფერო ხალხური და კლასიკური მუსიკის მიმართ განსხვავებული მიდგომებით მოიპოვეს.

მე-14 საუკუნიდან დაწყებული, კონფლიქტები ამ ჯგუფებს შორის ხშირად ძალიან სასტიკი იყო; შეხსენება არ სჭირდება თარიღებს, რომლებიც ყველას ახსოვს: 1412, 1620, 1918, 1938, 1948, 1968, არც ადამიანების ფანჯრებიდან გადაყრის, დარბევებისა და ანტისემიტური არეულობების ისტორია, ბოშების ფიზიკური დასჯა და ოსტრაკიზმი[10] დავიწყებია ვინმეს. მაგრამ შედარებითი სიმშვიდის ხანგრძლივი პერიოდებიც არსებობდა და ამ პერიოდებში მეტოქეობა ეთნიკურ ჯგუფებს შორის ხშირად მუსიკალური იყო, რაც ინდივიდებისა და ოჯახების გამოცდილებაშიც კი შეიმჩნეოდა.

როგორ ხდებოდა ეს? ნება მიბოძეთ, შემდგომი განხილვისათვის, ძირითადად, რამდენიმე სფერო დავასახელო. ერთი სფერო მოიცავს კლასიკური მუსიკის მნიშვნელობას, რითაც ეთნომუსიკოლოგები იშვიათად თუ დაინტერესებულან, და, ასევე, გარკვეულ კომპოზიტორებისა თუ ჟანრების მნიშვნელობას სხვადასხვა უმცირესობის შეფასებისას. მეორე არის მოსაზრება, რომ თითოეულ ინდივიდს თავის მუსიკალურ ცხოვრებაში აქვს სხვადასხვა მუსიკალური კონცეფციისადმი ერთგულების განწყობა, რომელთაგან თითოეული დაკავშირებულია რაღაც სახის (სოციალურ ან მუსიკალურ) უმცირესობასთან. მესამე სფერო დაკავშირებულია იმ საკითხთან, თუ როგორ ხედავს მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფი ერთმანეთს მუსიკაში ან ესმით ერთმანეთის მუსიკა. ეს ყველაფერი დაკავშირებულია ინდივიდის მუსიკალური იდიოლექტისა და მუსიკის (სტილის, რეპერტუარის, ჟანრის), როგორც საზოგადოების კუთვნილების, ურთიერთმიმართებასთან. შევეცდები მოკლედ აღვადგინო როგორც ჩემი საკუთარი ადრეული გამოცდილება, ასევე, პრაღაში ჩემი სოციალური წრის გამოცდილება და განვაცხადო, რომ პირადი რეპერტუარების, შესრულებული მუსიკის, ნაცნობი მუსიკის, საყვარელი თუ საძულეველი მუსიკის შესწავლა საზოგადოების წევრების მიერ შეიძლება სასარგებლო აღმოჩნდეს იმის გასარკვევად, თუ როგორ აგვარებენ უმცირესობები თავიანთ ურთიერთობებს მუსიკის მეშვეობით.

---

[7] *ყველაზე გერმანული ხელოვნება* (რედ.).

[8] *რამდენად გერმანულია დასავლეთი?* (რედ.).

[9] ბოჰემიელი გერმანელი (რედ.).

[10] განდევნა, გაძევება (რედ.)

მუსიკალური ურთიერთობები ეთნიკურ ჯგუფებს შორის, მუსიკალური ბაზრების გაზიარება და კონკურენცია მუსიკაში ჩეხეთის ტერიტორიაზე შორეულ წარსულში იწყება. პოლ ნეტლის ადრეულ სტატიაში (Nettl, 1923) აღწერილია ებრაელი მუსიკოსების ქცევის დასარეგულირებლად მიღებული პოლიტიკური ღონისძიებები. იმისათვის, რომ ხელი შეეშალათ მათი და ქრისტიანი მუსიკოსების არათანაბარი კონკურენციისათვის ისეთ ღონისძიებებზე, როგორებიცაა ქრისტიანული ქორწილები, ებრაელებს დართეს ნება, რომ მუსიკალური განათლება მხოლოდ ორი შვილისათვის მიეცათ.

მე-20 საუკუნის პრაღაში, საშუალო კლასის გერმანული, სეკულარული ებრაული და ჩეხური ფესვების მქონე ოჯახში, ბუნებრივია, რომ კლასიკური მუსიკის ატმოსფეროში გავიზარდე; ხალხური მუსიკაც კი კლასიკური მუსიკის მახასიათებლებს – ჰარმონიას, სტანდარტიზაციას ექვემდებარებოდა. მაგრამ როგორი იყო მუსიკალური კულტურის სტრუქტურა? არსებობდა ცენტრალური მუსიკა, რომელიც, ალბათ, ყველაზე უკეთ მისი მთავარი კომპოზიტორებით შეიძლება დავადგინოთ: მოცარტი, რომელიც ორი თავით სხვებზე მაღლა დგას, შუბერტი, შოპენი, ჰაიდნი. იყო ჩეხური კომპონენტიც, რომლის მთავარი მახასიათებელი იყო კავშირი ხალხურ მუსიკასთან – სმეტანა და დვორჟაკი, რომლებიც, ძირითადად, უფრო „ჩეხ“ კომპოზიტორებად განიხილებოდნენ, ვიდრე საყოველთაო ღირებულების მქონე მუსიკოსებად; აგრეთვე, არსებობდა ხალხური სიმღერების დიდი რაოდენობა, რომლებსაც ტიპური, დახვეწილი საფორტეპიანო არანჟირება ახლდა. მუსიკალური ცხოვრების ამ სტრუქტურაში ებრაული სექტორიც არსებობდა, მაგრამ ის არ შედგებოდა ლიტურგიკული მუსიკის ან ებრაული ხალხური სიმღერებისგან, თუმცა მასში მართლაც განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ებრაული წარმომავლობის კომპოზიტორებს, როგორებიცაა მენდელსონი, მალერი, შონბერგი და ზემლინსკი.

თუმცა, უკვე რვა წლის ასაკში შევნიშნე და მოგვიანებით უფრო სრულად გავაცნობიერე, რომ მაშინ, როცა პრაღის მოსახლეობის ყველა ჯგუფი მეტ-ნაკლებად იზიარებდა საერთაშორისო კლასიკურ რეპერტუარს და, მიუხედავად ქალაქელობისა, ასე თუ ისე იცნობდა ხალხურ სიმღერას, თითოეულ ამ ჯგუფს ყველაფრისადმი საკუთარი მიდგომა ჰქონდა და მიდგომების უნიკალურ კონფიგურაციას აგებდა. საინტერესოა, რომ პრაღის გერმანულენოვან მცხოვრებლებს, ჩემი აზრით, ჰქონდათ რაღაც თეორია იმის თაობაზე, თუ რა ქმნიდა მათ კონკრეტულ მუსიკას, რომელიც განსხვავდებოდა გერმანიაში მცხოვრები გერმანელების ან ავსტრიელების მუსიკისაგან. კულტურათაშორისი მითვისების გარკვეული ნიშნები არსებობს: ჩეხი მუსიკოსები და მუსიკის მოყვარულები ახლაც კი, ჩემი აზრით, მოცარტს ლამის ადგილობრივ კომპოზიტორად განიხილავენ, გამოსცემენ მნიშვნელოვან ჩეხურ ჟურნალს, რომელსაც ჰქვია *ბერტრამკა* (იმ ვილის სახელი, სადაც 1787 წელს, პრაღაში სტუმრობისას, მოცარტი ცხოვრობდა), მაშინ როცა გერმანელები კარგად სარგებლობენ იმ ფაქტით, რომ თავისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში სმეტანა გაცილებით უკეთესად საუბრობდა გერმანულად, ვიდრე ჩეხურად.

მაპატიეთ ეს პირადი გადახვევა. რეალურად, 2000 წლიდან პერიოდი *par excellence*[11] უმცირესობების მუსიკის კვლევების, აგრეთვე, ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში გამოაგნებელი რაოდენობის კვლევებისა და პერსპექტივების პერიოდი იყო. ერთ-ერთი პირველი ეთნომუსიკოლოგი, ვინც თავისი ძირითადი ნაშრომები ამ თემას მიუძღვნა, იყო ავსტრიელი მეცნიერი ურსულა ჰემეტეკი (Hemetek, 1996, 2001), რომელიც მუშაობდა ავსტრიაში, ქვეყანაში, რომელსაც ძნელად თუ დავაკავშირებთ უმცირესობის ცნებასთან. დიდი მოცულობის კვლევა ჩატარდა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში, რაზეც მიუთითებს სერიბაშიჩის (Cerebasic, 2006, 2007) პუბლიკაციები და იურკოვას და ბიგვუდის (Jurkova & Bidgood, 2009) რამდენიმე გამოკვლევა. უმცირესობების

[11] Par exellence (ფრ.) – ძირითადად (რედ.)

მუსიკის გადარჩენას აფრიკულ კულტურებში ეძღვნება კუბიკის (Kubik, 2008) და რუგეს (Rouget, 2008) გამოკვლევა, ხოლო დიასპორაში ინდური საზოგადოებების მუსიკა შეისწავლეს ჩაუდჰურიმ და სიგერმა (Chaudhuri & Seeger, 2011). ინდონეზიაში ინდონეზიური ეთნიკური უმცირესობების შესწავლის მაგალითებია მოცემული სპილერის (Spiller, 2010) და რაპოპორტის (Rapoport, 2009) ნაშრომებში. ეს კვლევები მუსიკალურ სამყაროს სხვადასხვა უმცირესობის პოზიციებიდან განიხილავენ. ერთი ერის შიგნით მრავალი უმცირესობის განხილვა უმრავლესობის პოზიციიდან მოცემულია დუს (Du, 2012) მიმოხილვაში, რომელიც ეძღვნება ორმოცდათექვსმეტ ეროვნებას ჩინეთში. მაგრამ ეს პუბლიკაციები აისბერგის მწვერვალია მხოლოდ.

მომავალი მათ ეკუთვნით

საბავშვო მუსიკა და მუსიკალური ქცევა განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ეთნომუსიკოლოგიაში – კვლევებში, რომლებიც ეძღვნება მუსიკის შესწავლასა და გადაცემას, მუსიკის უნივერსალიებს, მის წარმოშობასა და მრავალ სხვა საკითხს. მაგრამ, ასევე, გარკვეული თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია, თუ ბავშვებსაც, ასევე, უმცირესობად განვიხილავთ. მინდა მუსიკალური უმცირესობების ნიმუშების ეს ჩამონათვალი დავასრულო რამდენიმე მოკლე კომენტარით საბავშვო მუსიკის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 საუკუნის ეთნომუსიკოლოგიის რამდენიმე მნიშვნელოვანმა წარმომადგენელმა თავისი წვლილი შეიტანა ამ სფეროში (Blacking, 1967; Brailoiu, 1954; Campbell, 1998; Kartomi, 1980, 1991), საბავშვო მუსიკის კვლევა შორს არ წასულა, რაც შეიძლება აღმოჩნდეს მიზეზი ამერიკულ საზოგადოებაში 1990-იანი წლების ბოლოს უცნაურად ეთნოცენტრული ისეთი ფართოდ გავრცელებული ცნებების დამკვიდრება, როგორიცაა „მოცარტის ეფექტი“.[12]

ბოლო სტატიაში, რომელშიც ბავშვთა ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის მიმოხილვაა მოცემული, ამანდა მინკსმა (Minks, 2002) უჩვენა, რომ, პოტენციურად, ეს კვლევის ძალიან ფართო სფეროა. მან უნდა გამოიკვლიოს, როგორ ითვისებენ თავდაპირველად ბავშვები მუსიკას და დაუკავშიროს ის ენის დაუფლებას; ბავშვების მუსიკალური რეპერტუარები, რომლებშიც იგულისხმება ის, რასაც ისინი ისმენენ, რასაც მღერიან ფორმალური სწავლებისგან დამოუკიდებლად, რა სიმღერებს სწავლობენ ადრეულ ასაკში და რა მუსიკალურ ბგერებს გამოსცემენ ხელებით; რა საერთო შეიძლება ჰქონდეთ საბავშვო რეპერტუარებს მთელ მსოფლიოში; რითი განსხვავდება საბავშვო მუსიკა უფროსების მუსიკისგან; ბავშვები, როგორც მკვეთრად გამოხატული კულტურის ჯგუფები თუ უმცირესობები (სკოლამდელები, დაწყებითი კლასების მოსწავლეები, თორმეტწლიანები, ცამეტიდან ცხრამეტი წლის ასაკის ახალგაზრდები). ყველა ეს საკითხი საინტერესოა ეთნომუსიკოლოგიისათვის; ზოგიერთი, ძირითადად, სხვა დისციპლინების კომპეტენციაა (მუსიკალური განათლების, კოგნიტური კვლევების, ბიოლოგიისაც კი), მაგრამ ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო იქნება ბავშვთა რეპერტუარების შესწავლა მთელი მსოფლიოს შედარებითი პერსპექტივიდან, მუსიკის შესწავლა ბავშვთა მკვეთრად გამოხატულ კულტურაში და ბავშვების, როგორც უმცირესობების კვლევა.

საზოგადოებები განსხვავდება ერთმანეთისგან ხარისხით, რომლითაც ისინი ქმნიან დამოუკიდებელ რეპერტუარს ბავშვებისათვის ან გარკვეულ სიმღერებს თუ ნაწარმოებებს აღნიშნავენ, როგორც საბავშვო მუსიკას. ბავშვების მიერ მუსიკის შესწავლის მერიამისეული მიმოხილვის (Merriam, 1964: 147-50) თანახმად, მათი აქტივობები, დიდწილად, უფროსებისათვის განკუთვნილი მუსიკის შესწავლაზეა მიმართული. მაგრამ ბავშვები, ასევე, არიან მუსიკალურად განცალკევებული, ყველაზე ახალგაზრდა უმცირესობა.

[12] თეორია, რომლის თანახმად მოცარტის მუსიკის მოსმენას შეუძლია დროებით აამაღლოს ინტელექტის გამოსავლენი ტესტის კოეფიციენტი ზოგიერთ ნაწილში (რედ.).

დასავლურ კულტურებში მათი სიმღერები ცალკე კატეგორიაა, რომელიც, ჰერცოგის თანახმად, მთელ ევროპაში ერთი და იგივეა „მიუხედავად ხალხური მუსიკის ცალკეული სტილებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნებისა, რომლებითაც ეს სიმღერები სრულდება“ (Herzog, 1935b: 10). სხვა კულტურებს რაც შეეხება, კლასიკური ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის ზოგიერთი ნიმუშისათვის თვალის გადავლებაც კი სწრაფად დაგვარწმუნებს, რომ განსაკუთრებული საბავშვო სიმღერები ყველგან არსებობს – ჩინურ (Reinhard, 1956: 170), იაპონურ (May, 963), არაბულ (Simon, 1972: 24), *ნოოტკას*[13] (Densmore, 1939: 229–41), *სიუს* (Densmore, 1918, 492–94), *აშანტის*[14] (Nketia, 1974: 36), ავსტრალიელ აბორიგენთა (Kartomi, 1980, 1991; R. Waterman, 1956), *ვენდას* (Blackingi, 1967), ავღანურ (Baily და Doubleday, 1990) და *იუროკას*[15] (S. Waterman, 1990) რეპერტუარებში და, მოდით, ამ მოკლე ჩამონათვალით შემოვიფარგლოთ. საბავშვო მუსიკის ამ ნიმუშებისათვის თვალის გადავლება ან მათი მოსმენა მიგვანიშნებს, რომ მისი დიდი ნაწილი სავსებით განსხვავდება უფროსების მუსიკისაგან. მისი რაღაც ნაწილი, რა თქმა უნდა, უბრალოდ, უფრო მარტივია, აქვს შეზღუდულ დიაპაზონი, ბგერათრიგი და მოკლე, განმეორებადი ფორმები. მაგრამ სიმარტივე შეიძლება არ იყოს განსხვავების ერთადერთი სადიაგნოსტიკო ნიშანი. ბლექინგი: „მე, ასევე, საგონებელში ჩამაგდო საბავშვო სტილებსა და *ვენდას* სხვა მუსიკას შორის კავშირის აშკარა ნაკლებობამ. ეს არალოგიკური ჩანდა საზოგადოებაში, რომელშიც არ არსებობდა ბავშვების აღზრდის კულტურა და რომელშიც ბავშვები ხშირად ჩართული იყვნენ უფროსების საქმიანობაში, თუმცა როგორც უმცროსი დამკვირვებლები. … საბავშვო სიმღერები არ არის ყოველთვის უფრო ადვილი, ვიდრე უფროსების სიმღერები და არ არის აუცილებელი, რომ ბავშვებმა ჯერ მარტივი სიმღერები ისწავლონ“ (Blacking, 1967: 28-29). ასევე, ავსტრალიელი აბორიგენი ბავშვების შესახებ კარტომი წერდა: „ეს განსხვავება უფროსებისა და საბავშოს მსგავსი მუსიკის სტილს შორის არსებობს … რადგან ბავშვები ასრულებენ, იმეორებენ და ქმნიან თავიანთი ბავშვური პრიორიტეტების შესაბამისად“ (Kartomi, 1980: 211).

თუ ბავშვებს შეუძლიათ ისწავლონ მუსიკა, რომელიც სირთულით უფროსების მუსიკას უტოლდება, რატომ ხდება, რომ მუსიკალურად საბავშვო მუსიკა ხშირად განსხვავებული სტილისაა? „სურთ“ ბავშვებს, რომ მუსიკალურად (და, სავარაუდოდ, სხვაგვარადაც) განსხვავებულები იყვნენ თუ უფროსებს, უბრალოდ, უნდათ, რომ მათ, ასე ვთქვათ, თავიანთი ადგილი იცოდნენ? ვფიქრობ, შესაძლებელია, რომ ჩვენი ბავშვები, რომლებიც ყველაზე მეტად გვიყვარს, რომლებსაც, როგორც ვამბობთ, ეკუთვნით მომავალი, გარკვეული მიმართებით ჩაგრული უმცირესობა იყვნენ (არა აქვს მნიშვნელობა, რომ ზოგიერთი მშობლის აზრით, სწორედ ისინი არიან დაჩაგრულები თავიანთი მომთხოვნი შვილების მიერ). და სხვა უმცირესობების მსგავსად, მათი გამოკვეთილი სტატუსი წარმოდგენილია მათი მუსიკის გამორჩეულობითა და გარკვეული როლით მთელი საზოგადოების მუსიკალურ ცხოვრებაში.

მთელს მსოფლიოში ბავშვთა მუსიკას რამდენიმე მიზანი აქვს. არსებობს იავნანები და სხვა სახის სიმღერები, რომლებსაც უფროსები ბავშვების დასამშვიდებლად და გასართობად მღერიან; სიმღერები, რომლებიც დაკავშირებულია ბავშვების თამაშსა და გართობასთან და მუსიკა, შეიძლება, ინსტრუმენტული, რომელიც თვითონვეა თამაში. არსებობს სიმღერები, რომელთა დანიშნულებაა დაეხმარონ ბავშვებს საკუთარი კულტურის შესწავლაში და რომლებშიც ჩართულია ანდაზები ან ამბები, რომლებიდანაც შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნები იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა მოვიქცეთ; და არსებობს მუსიკა, რომელმაც მუსიკალურობის საწყისები უნდა განუვითაროს. ჭეშ-

[13] კანადაში, წყნარი ოკეანის ჩრდილო-დასავლეთ სანაპიროზე მცხოვრებ ადგილობრივ ინდიელთა ტომი (რედ.).

[14] დასავლეთ აფრიკაში, განას რესპუბლიკაში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფი (რედ.).

[15] დასავლეთ აფრიკაში, ნიგერიაში, ბენინსა და ტოგოში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფი (რედ.).

მარიტად განცალკევებული საბავშვო ტრადიციების შემთხვევები, როგორც ეს *ვენდას* კულტურის მაგალითზე ივარაუდა ბლექინგმა, რომლის აზრითაც „გასაგებია, რომ მრავალი ეს სიმღერა ბავშვებმა შექმნეს და მემკვიდრეობით არ გადაუციათ მათთვის“, რეალურად, ალბათ, შედარებით იშვიათია (Blacking, 1967: 28).

ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში განხილული კულტურების მოკრძალებული მიმოხილვის საფუძველზე ვთვლი, რომ საზოგადოებების უმრავლესობაში სწორედ უფროსები წყვეტენ იმას, თუ როგორ და რა უნდა იმღერონ ბავშვებმა. ისინი ასწავლიან გამოკვეთილ მკაფიო სტილს, რომელიც კონკრეტული მიზნებისათვის მათ თვითონაც შეიძლება გამოიყენონ. ევროპული და ზოგიერთი სხვა საბავშვო სიმღერების მარტივი სტილი, ასევე, გვხვდება უფროსების ზოგიერთ თამაშში (მაგალითად, ზოგიერთი მკვიდრი ამერიკელის აზარტულ თამაშთან დაკავშირებული სიმღერები) და ძველ რიტუალებში (მაგალითად, წინარე ქრისტიანული სეზონური რიტუალის ნაშთი ევროპაში). ევროპაში, ასევე, მარტივი საბავშვო ინსტრუმენტები, როგორებიცაა საჩხაკუნოები, *მბრდღვინავი ხარი* (bullroarer) და ფლეიტები სათითე ნასვრეტების გარეშე, შემორჩენილია უძველესი სერიოზული ცერემონიებიდან, რომლებიც აღარ ტარდება და საბოლოოდ ისეთ ქრისტიანულ დღესასწაულებს შეერწყა, როგორებიცაა იოანე ნათლისმცემლის სახელთან დაკავშირებული დღესასწაულები, შობა და აღდგომა.

შეიძლება ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ ზოგიერთ საზოგადოებაში, დასავლურის ჩათვლით, რატომ უნდა აერჩიათ უფროსებს მუსიკის კონკრეტული სახე, რომელსაც ბავშვებს ასწავლიდნენ, რატომ თავიდანვე უფროსების მუსიკით არ იწყებენ. შეიძლება, ყველგან თვლიან, რომ მარტივი მუსიკა – მარტივი გარკვეული შეთანხმებული კრიტერიუმების საფუძველზე – შესაფერისია ბავშვებისთვის მათი სავარაუდო უნარებისა და ინტერესების გამო. ამის მიღმა და ეს, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანია, დგას საჭიროება, რომ ბავშვებს უჩვენონ მათი დამოუკიდებელი სტატუსი საზოგადოებაში, სტატუსი, რომელიც აუცილებლად თავისუფალია უფროსების მრავალი პასუხისმგებლობისა და პრივილეგიისგან. მაგრამ, როგორც კემპბელი (Campbell, 1998: 168–94) განმარტავს, ბავშვების მუსიკალური კულტურა მდიდარი და მრავალგვარია და ბავშვებისთვის უამრავ რამეს ასრულებს. მრავალ კულტურაში საბავშვო სიმღერები არ არის უბრალოდ რაღაც სახის *gradus ad Parnassum*, რომლის მეშვეობითაც ისინი ნაბიჯ-ნაბიჯ ავითარებენ უფროსების მუსიკის შექმნის უნარს. ბლექინგმა დაასკვნა, რომ ამით ბავშვებს ცალკეულ სოციალურ ჯგუფად აღიარებენ, ხოლო მიზეზი იმისა, თუ რატომ არ ასრულებენ ბავშვები უფროსების მუსიკას, ისაა, რომ „თითოეულ სოციალურ ჯგუფს აქვს მუსიკის მასთან დაკავშირებული სტილი, იდენტობის საკუთარი აკუსტიკური ნიშანი“ (Blacking, 1967: 29). თანამედროვე ამერიკულ მუსიკალურ კულტურაშიც, ბავშვებს განიხილავენ, როგორც უმცირესობას და ისინიც თავის თავს უყურებენ, როგორც უმცირესობას. ისინი ზრდასრულობაშიც კი აგრძელებენ თავიანთი სოციალური განცალკევებულობის წარდგენას იმით, რომ დაბეჯითებით უცხადებენ ერთგულებას თავის საკუთარ მუსიკას, ხშირად სასოწარკვეთამდე მიჰყავთ მშობლები, როცა თავგანწირვით იცავენ ხმის გამაძლიერებლის განსაკუთრებულ ძალას. მ. მ. ბახტინის კვალდაკვალ და უილიამ უილის ნეველის მე-19 საუკუნის ნაშრომის გათვალისწინებით, მინკსი ამტკიცებს, რომ საბავშვო მუსიკის (და სხვა მუსიკის) გამოხატვა უნდა გავაანალიზოთ ძალაუფლებითი ურთიერთობებისა და ღირებულებათა იდეოლოგიების გათვალისწინებით. ბავშები, ასევე, მუსიკალურად მონაწილეობენ თითოეული საზოგადოების ტენდენციაში გაჰყოს სამყარო „თვითონ“ და „სხვებად“. ეროვნული და ეთნიკური უმცირესობების, ადამიანების, რომლებიც, სხვა მხრივ, საზოგადოების ძირითადი ბირთვის გარეთ ცხოვრობენ და, ასევე, ბავშვების მუსიკა და მუსიკალური ცხოვრება, რეალურად ძალიან განსხვავებული სახის ფენომენებია, თუმცა იმ გზების თვალსაზრისით, რომლებითაც ძალაუფლების არათანაბრობა აირეკლება მუსიკალურ ცხოვრებაში და გამოკვეთილ მუსიკალურ არსებობასთან მივყავართ, მათ მრავალი რამ აქვთ საერთო.

ნაწილი VI

ფართო პერსპექტივიდან

29

ვინმესთვის რაიმე სიკეთე მოგაქვთ?
ფიქრები გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ

ეთნომუსიკოლოგია, რისთვის?

ჯონ ბლექინგმა შესანიშნავად დაიწყო ლექცია შეკითხვით: „ეთნომუსიკოლოგია – რისთვის?“ ამის წაკითხვისას არაერთგვაროვანი რეაქცია მქონდა. ერთი მხრივ, ვიფიქრე, ნუთუ, უბრალოდ, ეთნომუსიკოლოგიის „კეთება“, მონაცემების შეგროვება, ცოდნის შეძენა, ინტერპრეტირება საკმარისი არ არის? მეორე მხრივ კი, ნუთუ ეს ცოდნა ვინმესთვის სიკეთის მოსატანად არ უნდა გამოვიყენო? რეალურად, უკვე სტუდენტობისას, ადამიანები მეკითხებოდნენ, თუ რისი მიღწევის იმედი მქონდა იმით, რასაც ვსწავლობდი. მაგრამ ვფიქრობდი, რომ თუ კარგად ვისწავლი და ბედი გამიღიმებს, მივიღებ თანამდებობას და სტუდენტებს ვასწავლი. სტუდენტებისთვის იმის სწავლება, რის შესახებაც მათ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ, შესაფერის პასუხად მიმაჩნდა კითხვაზე „რისთვის“?

როგორც ვიქტორია როჯერსი დეტალურად აღწერს (Rogers, 2012), ჯონ ბლექინგი, რომელმაც თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი გაატარა, როგორც პოლიტიკურმა და სოციალურმა მოღვაწემ, ცდილობდა დაერწმუნებინა ადამიანები თავიანთ ეგალიტარულ პერსპექტივაში მუსიკისა და კულტურის მიმართ და დაჟინებით თხოვდა ეღიარებინათ, რომ მათი ურთიერთობა მუსიკასთან გარკვეულ ვალდებულებებსაც მოიცავდა. ასე, მაგალითად: „მუსიკის კეთება უნდა გამოვიყენოთ პირადი ცნობიერებისა და გამოცდილების გასაძლიერებლად“ (Blacking, 1987: 131). ბლექინგი შეიძლება ჩავთვალოთ ლიდერად ან იქნებ მამადაც იმ მოძრაობისა, რომელიც, მის შემდეგ, თანდათანობით უფრო საყოველთაო და თვალსაჩინო გახდა.

რეალურად, როგორც დენ შიიჰი (Sheehy, 1992: 325–29) უჩვენებს, მრავალი ადამიანი, რომელიც ეთნომუსიკოლოგი გახდა ჩვენი სფეროს განვითარების ადრეულ წლებში, ზოგადად, ნამდვილად შეეცადა, რაღაც გაეკეთებინა იმ ხალხისთვის – და მათი სახელითაც, ვის მუსიკასაც ისინი სწავლობდნენ; თუმცა, მრავალ შემთხვევაში, ამის მიზეზი შეიძლება მათი თავდაჯერებულობა და ბუნებრივი სიამაყე უფრო იყო, ვიდრე სურვილი, დახმარებოდნენ მათ მემკვიდრეობის შენარჩუნებაში. 1960-იანი წლებისთვის, ჩამოყალიბდა მძლავრი მოძრაობა „ეთიკის“ სახელწოდებით (Slobin, 1992a), რომლის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ურთიერთობები მკვლევრებსა და მათ ინფორმანტებს/ კონსულტანტებს/მასწავლებლებს, აგრეთვე, „პირველი სამყაროს“[1] მეცნიერებსა

[1] ინდუსტრიულად განვითარებული ქვეყნები (რედ.).

და ღარიბ ან განვითარებად ქვეყნებში მათ კოლეგებს შორის, ან კიდევ, მუსიკოსების დაცვა ექსპლოატაციისაგან. მართლაც, ამ თავის თემა, *გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგია*, ხშირად მოიცავს ეთიკის საკითხებს.

მაშ ასე, დაახლოებით 1990 წლის შემდგომ პერიოდში, ეს ეთიკური საკითხები ეთნომუსიკოლოგიის გამოკვეთილ სფეროდ – გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიად გარდაიქმნა. ის აღიარებულია; ორმა მთავარმა პროფესიულმა საზოგადოებამ SEM და ICTM შექმნეს ქვეგანყოფილება – „სექცია“ და „კვლევითი ჯგუფი“ და ამ სფეროში მნიშვნელოვანი ნაშრომები შეიქმნა. გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგია მრავალფეროვანი სფეროა. ერთი მხრივ, ის გვიჩვენებს, თუ რას ნიშნავს იყო ეთიკური მეცნიერი და მასწავლებელი, მაგრამ, ასევე და ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ის ცდილობს დაადგინოს, თუ რა არის ის, რაც ჩვენ, ეთნომუსიკოლოგიური განათლების მქონე პიროვნებებს შეგვიძლია ადამიანების (და, შეიძლება, სხვა არსებების) დასახმარებლად გავაკეთოთ.

აი, ICTM-ის განსაზღვრება: „*გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგია* არის მიდგომა, რომელიც ხელმძღვანელობს სოციალური პასუხისმგებლობის პრინციპებით, აფართოებს ცოდნისა და შემეცნების გაღრმავების ტრადიციულ აკადემიურ მიზანს, მუშაობს კონკრეტული პრობლემების გადასაწყვეტად ტიპურ აკადემიურ კონტექსტებსა და მათ მიღმა“. ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოების გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის სექცია აღწერს თავის თავს, როგორც დარგს, რომელიც „ეძღვნება კვლევებს ეთნომუსიკოლოგიაში და იყენებს მუსიკას მრავალგვარ კონტექსტში – აკადემიურშიც და სხვაგვარშიც – განათლების, კულტურის პოლიტიკის, კონფლიქტების მოგვარების, მედიცინის, ხელოვნების პროგრამირებისა და სათემო მუსიკის ჩათვლით“. როგორც ხედავთ, ორივე ცდილობს უპასუხოს შეკითხვას: „ეთნომუსიკოლოგია – რისთვის?“. მინდა იმ სამუშაოს რაღაც ნაწილი განვიხილო, რომელიც ჩატარდა ან რომლის შესახებაც დაიწერა ამ რუბრიკით, თუმცა მნიშვნელოვანია იმის გაცნობიერება, რომ მიჯნა გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიასა და სიკეთის კეთების სხვა საშუალებებს შორის არ არის მკაფიო. მაგრამ მოდით, მივუბრუნდეთ იმ კონკრეტული პრობლემების გადაწყვეტის მცდელობებს, რომლებიც ICTM-ის განსაზღვრებაშია დასახელებული.

მონაწილეობა ჯანმრთელობის დაცვაში

„სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგია“? ეს ტერმინი არსებობს და, ასევე, არსებობს სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოება, რომელიც დამოუკიდებელია, თუმცა, ამავე დროს, დაკავშირებულია SEM-თან. რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს? – მკითხეს, როცა კვლევის ეს ახალი სფერო ვახსენე. როგორ შეიძლება, რომ მუსიკის კვლევა შორეულ ამაზონურ კულტურაში ან იაპონური საიმპერატორო კარის მუსიკალურ ანსამბლში მონაწილეობა დაეხმაროს მედიცინას? რა თქმა უნდა, ზოგიერთი თვალსაზრისით, ეს სფერო ძალიან შორსაა ჩვენი ტიპური საზრუნავისაგან. მაგრამ, მეორე მხრივ, ის ავლენს ყველაზე ბუნებრივ კავშირებს, რადგან სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგია მოიცავს ყველაფერს – დაწყებული ადგილობრივ საზოგადოებებში მუსიკის გამოყენებით მკურნალობის პროცესს (რასაც ჩვენ ერთი საუკუნეა ვაკეთებთ – Densmore, 1927b; Roseman, 1991; Friedson, 1996) ან იმის დადგენის მცდელობას, შეუძლია თუ არა მუსიკალურ აქტივობას კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინოს მოხუცებულთა სახლის ბინადრებზე და დასრულებული იმის გარკვევით, თუ როგორ გვეხმარება ეთნომუსიკოლოგების მიერ აღმოჩენილი ზოგიერთი მუსიკალური ჟღერადობა აუტისტ ბავშვებთან კონტაქტის დამყარებაში, შორეულ კუთხეებში მცხოვრები ერების წახალისებაში; გამოიყენონ ტრადიციული მუსიკალური პრაქტიკები HIV/AIDS[2]-ის გავრცელების შესაფერხებლად. ზოგი რამ შეიძლება ჩვეულებრივი მუსიკალური თერაპიის მსგავსად მოგვეჩვენოს და, მართლაც, ზოგიერთი მუსიკალური თერაპიის მიმდევარი ეთნომუსიკოლოგიაშ-

[2] HIV – ადამიანის იმუნოდეფიციტის ვირუსი, AIDS – შეძენილი იმუნოდეფიციტის სინდრომი.(რედ.).

იც იძენს გარკვეულ ცოდნას, მაგრამ კულტურული განსხვავებებისა და მუსიკალური მრავალფეროვნების მიმართ მგრძნობელობა – ეს ეთნომუსიკოლოგიური საქმიანობის ნაწილია. ადამიანები, რომლებიც ამ საქმიანობას უკავშირებენ თავიანთ ცხოვრებას, გრძნობენ, რომ მრავალი რამ აქვთ საერთო. ნება მიბოძეთ, გავიხსენო სამი პროგრამა, რომელთა შესახებაც ცოტა რამ გამეგება.

ერთში ჩართულია ჩემი ყოფილი სტუდენტი ტერეზა ელისონი, რომელიც ერთ-ერთია იმ რამდენიმე ადამიანს შორის, რომლებიც როგორც მედიცინის, ასევე, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორები არიან. მისი დისერტაცია (2011) იყო მოხუცებულთა დიდი სახლის მცხოვრებთა მუსიკალური ცხოვრების ეთნოგრაფიული კვლევა. ელისონის კვლევა მოიცავდა მონაწილეობას სახლის როგორც მუსიკალურ, ასევე, არამუსიკალურ ღონისძიებებში, ფორმალურ და არაფორმალურ ინტერვიუებს, თანამშრომლობას ამ აქტივობების ხელმძღვანელ პერსონალთან და იმ დიდი ჯგუფების დაკვირვებას მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში მუსიკის როლის შესასწავლად, რომლებიც ამ სახლში ცხოვრობენ, მუშაობენ და სტუმრობენ. ეს კვლევა კვალიფიცირდება, როგორც ეთნომუსიკოლოგია, რადგან მოხუცებულთა სახლი გამოიკვლიეს ისე, თითქოს ის იყო ამერიკის საზოგადოებაში არსებული თემების მთელი რიგი ტიპების ერთ-ერთი ნიმუში. ამისთვის მათ გამოიყენეს სტანდარტული ეთნოგრაფიული მეთოდები, რომლებიც ანალოგიურია სოფლის მუსიკალური ცხოვრების შესასწავლად გამოყენებული მეთოდებისა. ელისონმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მეხსიერების როლს სიმღერების შეთხზვის, სიმღერის შესრულებისა და დემენციის[3] ბოლო სტადიის კონტექსტში. ეს კვლევა უნდა დახმარებოდა თერაპევტებს მუსიკის გამოყენებაში. მოსალოდნელი იყო, რომ კვლევა უჩვენებდა, თუ როგორ იყენებენ ინსტიტუციონალიზებული მოხუცებულები მუსიკას მზარდ ფიზიკურ, კოგნიტურ და სოციალურ შეზღუდვებთან გასამკლავებლად. ნაცვლად ამისა, ელისონმა აღმოაჩინა, რომ მუსიკას აქ მცხოვრები მოხუცები იყენებდნენ ავადმყოფობის შესაზღუდავად და დაწესებულების მიერ მათზე ზრუნვისაგან თავის დასაღწევად.

გრეგორი ბარცი შეიძლება ის პიროვნებაა, რომელიც ყველაზე მეტადაა პასუხისმგებელი „სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგიის“, როგორც ქვესფეროს განვითარებაზე. მისი წიგნი *Singing for Life*[4] (2005) აღწერს მის მონაწილეობას აღმოსავლეთ აფრიკაში HIV/AIDS-ის წინააღმდეგ ბრძოლაში. თავდაპირველად ის ტრადიციული ეთნომუსიკოლოგიით იყო დაკავებული, როცა აღმოაჩინა AIDS-ის პრობლემის მასშტაბურობა საზოგადოებაში და გადაწყვიტა შეესწავლა, ხომ არ შეიძლებოდა ტრადიციული ადგილობრივი მუსიკის როლის ადაპტირება დაავადების წინააღმდეგ საბრძოლველად და უკვე დაავადებულების საცხოვრებელი პირობების გასაუმჯობესებლად. ბარცი უჩვენებს, თუ როგორ ახერხებს მუსიკა – განათლებასა და კულტურასთან ზიარების ტრადიციული ფორმა – ისევე, როგორც სხვა ხელოვნებები, სამედიცინო ინფორმაციის გავრცელებასა და დახმარებას სოციალური ქცევის რეგულირებაში. ის წარმოგვიდგენს კონკრეტულ შემთხვევებს, რომლებსაც თვითონ და მისი კონსულტანტები ჰყვებიან და რომლებშიც განხილულია ურთიერთმიმართება მუსიკას, HIV/AIDS-სა და სოციალურ ცვლილებას შორის; ვიზუალური მიდგომები HIV-ის შესახებ განათლების გავრცელებაში; რადიოს და ტელევიზიის, როგორც „განათლება-გართობის“ იარაღებად გამოყენება; რამდენიმე ცალკეული ხელოვანის დაპირისპირება HIV/AIDS-თან; სხვადასხვა შემსრულებელთა ჯგუფების რეაქცია ეპიდემიაზე; HIV/AIDS-თან ბრძოლა ადგილობრივი კულტურული მოქმედებით და მრავალი სხვა. უახლესი ლიტერატურა ეთნომუსიკოლოგიის და HIV/AIDS-ის შესახებ მოიცავს ბარცის და ჯუდო კოჰენის რე-

[3] დემენცია – თავის ტვინის დაავადება, რომელსაც ახასიათებს მეხსიერების, აზროვნების, ორიენტაციის, დასწავლისა დ სხვ, ფუნქციების მოშლა (რედ.).

[4] *სიმღერა სიცოცხლისთვის (*რედ.).

დაქტორობით გამოცემულ კრებულს და ქეთლინ ვან ბურენის სტატიას, რომლებიც დაბეჯითებით მოგვიწოდებენ საქმეში ჩართვისკენ: „სულ უფრო მეტად ვრწმუნდები იმის უკიდურეს აუცილებლობაში, რომ ყველა ეთნომუსიკოლოგმა მიაქციოს ყურადღება ამ პანდემიას – გაიაზროს, თუ რისი გაკეთება შეუძლია და რა შეიძლება გვასწავლოს – და სულ უფრო მეტად მაფიქრებს ჩვენი თვითკმაყოფილება“ (Buren, 2010: 202).

მესამე მიმართულება დაკავშირებულია მეცნიერის უაღრესად პიროვნულ ჩართულობასთან. მე ვგულისხმობ, მაიკლ ბაკანის ნაშრომს; ის ინდონეზიური მუსიკის სპეციალისტია, რომელსაც საკუთარ ოჯახში მოუწია აუტიზმთან შეხვედრა და რომელმაც ჩათვალა, რომ გამოადგებოდა მუსიკის საკუთარი ცოდნა. ის ამ პრობლემის გადაჭრას მიუდგა როგორც მეცნიერი და როგორც მკურნალი, შექმნა მთელი რიგი კვლევითი შრომები (*Following Frank*-[5]ის საფუძველზე, Bakan at al., 2008), რომლებიც ეფუძნება მის ეთნომუსიკოლოგიურ ცოდნას – ისეთ დებულებებს, როგორებიცაა მუსიკალური საზოგადოება, კამათისგან თავის შეკავება გემოვნების საკითხებში, სწავლა და სწავლება კულტურული საზღვრების ორივე მხარეს – იმისათვის, რომ გაიგო და დაეხმარო.

ეს არის სამი მაგალითი იმისა, რაც გადაიქცა საკმაოდ მნიშვნელოვან მოძრაობად. ამ და სხვა მეცნიერებმა მონაწილეობა მიიღეს *Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*-ის შექმნაში (Koen, 2008), რომელმაც ქვედისციპლინას დამოუკიდებელი იდენტობის ხარისხი შესძინა. ასევე, SEM-მა 2013 წელს თავისი ყოველწლიური მოსამზადებელი კონფერენცია მიუძღვნა თემას: “Music and Global Health: Toward Collaborative Paradigms”[6], რომლის სათაური ამ ღონისძიების დისციპლინათშორის ხასიათზე მუთითებს და მასში ჩართული იყვნენ ექიმები, მუსიკალური თერაპევტები, საზოგადოებრივი ჯანდაცვის ადმინისტრატორები, ანთროპოლოგები და მკვლევარი მუსიკოსები.

ახსნა, თუ რატომაა ეს მნიშვნელოვანი, არ არის საჭირო. მაგრამ ეს ნამდვილად ეთნომუსიკოლოგიაა? ეს მკითხეს არაპროფესიონალებმა, როცა ეს საკითხი წამოვჭერი: პირველი, რაც ენაზე გვადგება, არის „ვის ანაღლებს?“ ეს არის ის, რაც უნდა გაკეთდეს და ადამიანებს ამის გაკეთების სტიმული უნდა მივცეთ. გზიდან ჩამომეცალეთ, შარიანებო! მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს არ არის კლასიკური ეთნომუსიკოლოგია, რომლის ფარგლებშიც მთელი წლით მივდიოდით ჩანაწერების გასაკეთებლად რომელიმე გადაკარგულ სოფელში და ა.შ. და ა.შ. და მაინც, ეს ნათელი ილუსტრაციაა იმ მიმართულებისა, რომელშიც ეთნომუსიკოლოგები აერთიანებენ ძალებს სხვა დისციპლინებთან, კვეთენ დისციპლინურ საზღვრებს; ჩვენ ვაერთიანებთ ძალებს მუსიკალურ განათლებასთან, ვუერთდებით მუსიკის ისტორიკოსებსა და თეორეტიკოსებს, ჩვენ კიდევ ერთხელ უფრო მჭიდროდ ვუკავშირდებით ფოლკლორს და ანთროპოლოგიას, ჩვენ ვუღრმავდებით ფსიქოლოგიას, ფიზიკას, ბიოლოგიას (ისეთი მცდელობებისას, როგორებიცაა „ევოლუციური მუსიკოლოგია“). ასე რომ, ჩემი აზრით, სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგია ინტერდისციპლინის სახეობაა, იქნებ, თვით ეთნომუსიკოლოგიის მსგავსად.

მაშინ, როცა ამ სახის საქმიანობაში მართლაც შეიძლება იმ ადამიანებმა მოსინჯონ ძალები, რომლებიც სამედიცინო სფეროსთან თანამშრომლობენ, თუმცა სავსებით განსხვავებულ სფეროებს წარმოადგენენ (თეოლოგიის, პოლიტიკური მეცნიერების, ჯანმრთელობის დაცვის და მუსიკალური განათლების სფეროებსაც კი), გავბედავ და ვიტყვი, რომ ეთნომუსიკოლოგიური გამოცდილება და მომზადება ძალიან სასარგებლოა და ამ ძალისხმევას გამოკვეთილ თვისებას ანიჭებს. ტიპურად, ბევრი მეცნიერი

---

[5] ბაკანის წიგნი: ფრენკის კვალდაკვალ: რეაგირება-შესაძლებლობა და კულტურის ერთობლივად შექმნა სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგიაში აუტიზმით დაავადებული ბავშვებისათვის (*Following Frank: Response-Ability and the Co-Creation of Culture in a Medical Etnomusicology Program for Children on the Autism Spectrum) (რედ.).*

[6] „მუსიკა და გლობალური ჯანმრთელობა: თანამშრომლობის პარადიგმებისკენ“ (რედ.).

და ჰუმანიტარული სფეროს წარმომადგენელი, რომლებსაც აინტერესებთ მუსიკის მოტანილი სიკეთე, ამოდიან უნიკულტურული პერსპექტივიდან და უნივერსალისტური დასკვნები გამოაქვთ მონაცემებიდან, რომლებიც მხოლოდ დასავლურ კულტურასა და დასავლურ მუსიკას ეხება. ეთნომუსიკოლოგიის ინტერკულტურული პერსპექტივა, მართლაც, სერიოზული აქტივია.

გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიას ყველამ უნდა მივმართოთ?

გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის დარგებს შორის ყველაზე სპეციალიზებული, ჩვენი ჩვეულებრივი საქმიანობისგან ყველაზე დაშორებული, ალბათ, სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგიაა. ამის საპირისპიროდ, შეიძლება ვაღიაროთ, რომ ყველა ის საშუალება, რომლებითაც რეალურად მთელი ეთნომუსიკოლოგია სარგებლობს, „გამოყენებითია“ და ჩვენ, ყველანი, გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგები ვართ. მრავალი ჩვენთაგანი დარწმუნებულია, რომ ყველამ გაცილებით მეტი უნდა გავაკეთოთ; ავიღოთ ვალდებულება; ვიაქტიუროთ, როგორც ჩვენი რწმენის დამცველებმა; ვიმოქმედოთ სიტუაციებში, რომლებიც აუტანელია და გამოსწორებას მოითხოვს.

პირველი სერიოზული პუბლიკაციები, რომლებშიც თავმოყრილია პერსპექტივები, ზოგადად, გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიად რომ შეიძლება ჩავთვალოთ, არის ჟურნალ *Ethnomusicology*-ის 1992 წლის გამოშვებაში (36, №3) დაბეჭდილი მთელი რიგი სტატიები. მათი სათაურია *Music and the Public Interest*[7]. ხოლო შემდგენელი – ჯეფ ტიტონი, რომლის ინტერესი იყო ის სარგებელი, რომელიც მეცნერებას აკადემიის კედლებს გარეთ მოაქვს. ოთხი სტატია, რომელთა ავტორებია დენიელ შიიჰი, ბეს ლომაქს ჰოუესი, ენტონი სიგერი და მართა ელენ დევისი, ერთად აღებული, გვაწვდის განსაკუთრებით ფართო სურათს, თუ რა მიმართება აქვთ ეთნომუსიკოლოგებს დანარჩენ საზოგადოებასთან. შიიჰი მიუთითებს, რომ გამოყენებითი პერსპექტივა ყოველთვის არსებობდა და გვახსენებს, რომ ეთნოსები და ამერიკული ხალხური მუსიკის პირველი შემგროვებლები და არქივების ადმინისტრატორები, ისეთები, როგორებიცაა ბენჯამინ ბოტკინი, ჯონ ლომაქსი და ალან ლომაქსი – ყოველთვის ფიქრობდნენ თავიანთი ინფორმანტებისა და საზოგადოების სარგებლობაზე. ნება მიბოძეთ, დავამატო, რომ თავის 1904 წლის ცნობილ ლექციაში ჰორნბოსტელმა დაცვა-შენარჩუნება, ყველას სასიკეთოდ, მთავარ მიმართულებად გამოაცხადა. ენტონი სიგერი გვიჩვენებს იმ მიმართულებებს, რომლებითაც ეთნომუსიკოლოგები უნდა დაინტერესდნენ – კანონი მუსიკის შესახებ, ისეთი საკითხები, როგორებიცაა საავტორო უფლება და საკუთრება. მართა დევისის ესეში ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, თუ როგორ უნდა მოუტანოს სიკეთე გამოყენებითმა ეთნომუსიკოლოგიამ თვით ამ დისციპლინის წევრებს და უზრუნველყოს აკადემიის ფარგლებს გარეთ ისეთი საქმიანობას, რომელიც მოითხოვს ეთნომუსიკოლოგიურ ექსპერტიზას.

თემების, მოტივაციებისა და მიდგომების მრავალფეროვნება, რომლებიც ამ მეცნიერებმა განიხილეს, გვაფიქრებინებს: ხომ არ უნდა განვიხილოთ ისინი, როგორც ერთგვარი გაერთიანებული ქვესფერო და რა აქვთ მათ საერთო. გარდა „საზოგადოებრივი სიკეთისა“, რისგანაც, ალბათ, „სპილოს ძვლის კოშკებიც“ – საპროფესიო ოფისებიც კი არაა მთლიანად დაცლილი. და მაინც, შეიძლება, შიიჰის მსგავსად, ვიკითხოთ (Sheehy, 1992: 325–260: რატომ გააკეთა ასე ცოტა ეთნომუსიკოლოგიამ, როგორც პროფესიამ, იმისათვის, რომ გააზრებულად და კომპლექსურად გამოეკვლია და განეხორციელებინა მისი მისიის გამოყენებითი მხარე? ვეჭვობ, რომ ეს ადრეული უგულებელყოფა რეალურად იყო პასუხი კიდევ უფრო შორეულ ეპოქაზე, ხალხური მუსიკის შეგროვებისა და კვლევის იმ საწყის პერიოდზე, როცა მთელ ამ წამოწყებას, როგორც ჩანს, „გამოყენებითი“ მიზნები ჰქონდა. ხალხური სიმღერების პირველ

[7] *მუსიკა და საზოგადოებრივი ინტერესი* (რედ.).

შემგროვებლებს – მე ვუბრუნდები იოჰან გოთფრიდ ჰერდერს და თომას პერსის, ჩეხი შემგროვებლების: იოსებ რიტერსბერკისა და ქეროლ იარომირ ერბენის ჩათვლით, რომელთაც ჰქონდათ ნაციონალიზმისა და კულტურის პოლიტიკის საკმაოდ ნათელი მიზნები. გერმანულ ინტელექტუალურ ისტორიაში პულიკოვსკიმ (Pulikowski, 1933) აჩვენა ხალხური მუსიკის ცნებისადმი მრავალი მიდგომა, რომელთა შორის წმინდა აკადემიურ მიდგომას ძალიან მცირე ადგილი დაეთმო. ასე რომ, გავბედავ, ვივარაუდო, რომ ეს მიდგომა, რომელიც, თითქოს, მე-20 საუკუნის შუა პერიოდისთვის იყო დამახასიათებელი, შეიძლებოდა გაჩენილიყო, როგორც ძველის გამოძახილი.

ადამიანებისთვის სიკეთის კეთებამ ნამდვილად შეიძლება დიდი და მრავალფეროვანი სფეროები მოიცვას და ჯეფ ტიტონი თავისი 1992 წლის კრებულით ნამდვილად იმსახურებს პატივისცემას მრავალი ამ მიდგომის შეკრებისათვის. „გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის“ ერთგვარად გაერთიანებულმა ცნებამ, ასევე, მნიშვნელოვან პუბლიკაციებამდე მიგვიყვანა, რომლებიც უპირატესობენ. რამდენიმეს ჩამოვთვლი: რამნარინიმ (Ramnarine, 2008) განიხილა ის საშუალებები, რომლებითაც ეთნომუსიკოლოგია, როგორც კვლევა და თეორია, უთვალავი გზითა და ხერხით აკავშირებს სხვადასხვა მუსიკას (და, შესაბამისად, საზოგადოებებსაც). ენტონი სიგერმა (Seeger, 2006) სფეროს ქვედანაყოფები გაიაზრა ეთნომუსიკოლოგიური ექსპერტიზის მოთხოვნებისა და ხარისხის შესაბამისად: ინტენსიური ცოდნა, რომელმაც შეიძლება მიგვიყვანოს სწავლებამდე, შესრულებამდე და წერამდე; კარგი ცოდნა, რომელმაც შეიძლება მიგვიყვანოს ტურების ორგანიზებასა და სამუსიკო განათლების პროგრამების შედგენასთან; და უფრო ზოგადი, თუმცა ნაკლებად ინტენსიური ცოდნა, რომლითაც შესაძლებელია, მაგალითად, კულტურის პოლიტიკის ჩამოყალიბება. ერთ-ერთი საეტაპო ნაშრომი ამ სფეროში არის კრებული (Harrison, McKinlay & Pettan, 2010), რომელშიც შევიდა ხუთივე კონტინენტის წარმომადგენლების სტატიები და ესეები სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილში არსებული პრობლემების, მუსიკალური კულტურების პოტენციური ხელშეწყობისა და კონფლიქტების გადაჭრაში მუსიკის გამოყენების შესახებ. და საბოლოოდ, ზოგადი ხასიათის პუბლიკაციებს შორის მინდა ვახსენო ქ. ჰარისონის (Harrison, 2012) სტატია, რომელშიც – როგორც ვიცი, პირველად ერთი ავტორის მიერ – მოცემულია მცდელობა, თავი მოუყაროს ყველა საკითხს, რომლებიც გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის ქოლგის ქვეშ ხვდება და გამოიკვლიოს, თუ რა აქვთ მათ საერთო; ავტორი, როგორც მეჩვენება, გაერთიანებულ გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიას იმედიანად, თუმცა, ცოტა ბუნდოვნად ხედავს.

სიტყვა „გამოყენებითი“ ეთნომუსიკოლოგიაში ანთროპოლოგიიდან შემოვიდა და არა მუსიკის მეცნიერებიდან, სადაც მას, საკმაოდ უცნაურად, იყენებენ „მუზიცირების“ ყველაზე სპეციფიკური მნიშვნელობით – თუმცა ის არ დაზარალებულა იმ ამბივალენტურობისგან, რომელსაც ზოგიერთი ანთროპოლოგი თავის „გამოყენებით“ კოლეგებში ხედავდა. მას განსაზღვრავენ, როგორც ანთროპოლოგიური მეთოდისა და თეორიის პრაქტიკულ გამოყენებას საზოგადოების საჭიროებებისთვის ან სულაც, უბრალოდ, როგორც სასიკეთოდ გამოყენებულ ანთროპოლოგიას, ზოგჯერ უწოდებენ მას „მეხუთე სფეროს“, რომელსაც უმატებენ ტრადიციულ ბოასისეულ „ოთხსფეროიან ანთროპოლოგიას“[8]. მაგრამ დიდი ნაწილი კვლევისა, რომელიც შეიძლება

[8] „ამერიკული ანთროპოლოგიის მამად“ წოდებულმა, ფრანც ბოასმა ჩამოაყალიბა ანთროპოლოგიის „ოთხი სფეროს“ კონცეფცია. ანთროპოლოგია არის მეცნიერება ადამიანის წარმოშობისა და ევოლუციის შესახებ: ფიზიკური ანთროპოლოგია (ადამიანების ბილოგიური და ქცევითი ასპექტები), კულტურული ანთროპოლოგია (შეისწავლის კულტურას, როგორც აზროვნებისა და ქცევის განსაკუთრებულ ნორმებს, რომლებიც ადამიანთა სოციალურ ჯგუფებს ახასიათებს). დანარჩენ ორ სფეროს თანამედროვე ანთროპლოგიაში განიხილავენ კულტურული ანტროპოლოგიის ქვეჯგუფებად – ლინგვისტური ანთროპოლოგია (ენების წარმოშობა, ენების ცვალებადობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე და ა.შ.), არქეოლოგიური ანთროპოლოგია (წარსულის ადამიანების ცხოვრებისა და წეს-ჩვეულებების აღდგენა

„გამოყენებითი“ რუბრიკის ქვეშ მოვაქციოთ, მკაცრი კრიტიკის საგანი გახდა იმის გამო, რომ ის, შესაძლოა, სამთავრობო სააგენტოს მოთხოვნითა და განსაკუთრებული განრიგით ყოფილიყო განხორციელებული ან იმიტომ, რომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს ავტორმა გამოიყენა ის საზოგადოებები, რომლებსაც იკვლევდა და მათ ცხოვრებაში ერეოდა, ანდა იმიტომ, რომ ამ კვლევამ საზოგადოება არახელსაყრელი სახით წარმოადგინა. ამის მაგალითია რუთ ბენედიქტის კლასიკური *The Chrysanthemum and the Sword*[9] (Benedict, 1946). ის დაიწერა აშშ-ის საომარი ინფორმაციის სამინისტროს შეკვეთით იმ მიზნით, რომ, იაპონურ ტრადიციულ კულტურაში არსებული წინააღმდეგობების გათვალისწინების საფუძველზე, ჩასწვდომოდნენ და წინასწარ განესაზღვრათ იაპონელების ქცევა მეორე მსოფლიო ომში. ნაპოლეონ ჩეგნონის ნაშრომი *იანომამოების*[10] შესახებ გააკრიტიკეს, რადგან ჩათვალეს, რომ მან ამ ხალხს მისცა თანამედროვე იარაღი, რომელმაც მათში აგრესიულობა გააღვივა და რომ მან განზრახ გამოიწვია ეპიდემია (ორივე ბრალდება უსაფუძვლო ჩანს).

ყველაზე უცნაური, ალბათ, არის რეაქცია ოსკარ ლუისის, ჩემი ინსტიტუტის თანამშრომლის ნაშრომზე, რომელშიც შესწავლილია ცხოვრების დაბალი დონის მქონე საზოგადოებები მექსიკაში, კარიბებზე და ინდოეთში. მან აღმოაჩინა, რომ ყველა ეს საზოგადოება სიღატაკეზე გარკვეული საერთო ფორმებით რეაგირებდა და შექმნა ფრაზა – „სიღატაკის კულტურა“. დარწმუნებული ვარ, რომ ავტორი შორს იყო იმ აზრისაგან, რომ ყველა ეს საზოგადოება, სიღატაკეში ცხოვრების შედეგად, ტოტალურად ერთნაირი იყო, მას, პირიქით, მიაჩნდა, რომ სიღატაკემ მიგვიყვანა გარკვეულ პროგნოზირებად კულტურულ წარმონაქმნებთან. მიუხედავად ამისა, მრავალმა ლათინოამერიკელმა მეცნიერმა და სტუდენტმა შეერთებულ შტატებში მკაცრად გააკრიტიკა ეს ტერმინი. ოსკარ ლუისს, როგორც წესი, არ მიიჩნევენ გამოყენებით ანთროპოლოგად, მაგრამ მისი ნაშრომები ნათელს ჰფენს იმას, თუ როგორ ცხოვრობდნენ ის საზოგადოებები, რომლებიც მან შეისწავლა და იმასაც, თუ როგორ იყენებდნენ ამ ადამიანებს მათი საზოგადოების წევრი სხვა აქტორები, ისევე, როგორც კოლონიური სახელმწიფოები და ამით უბიძგებდნენ აქტივიზმისკენ – კომერციული ფილმის *The Children of Sanchez*[11]-ის ჩათვლით, რომელშიც ენტონი კუინი მონაწილეობდა. ეს ნამდვილად უნდა შეფასდეს, როგორც გამოყენებითი ანთროპოლოგია (Rigdon, 1988).

გაღატაკებული მუსიკოსები და კულტურული სიღატაკე

ჩემი აზრით, დიდი უსამართლობაა ოსკარ ლუისისათვის რასიზმის დაბრალება მის მიერ შემოღებული ცნების – „სიღატაკის კულტურის“ გამო. არც იმის თქმაა ნაციზმი, რომ ძალიან დიდი – უდიდესი ნაწილი იმ ხალხისა, რომელთა მუსიკასაც ეთნომუსიკოლოგები ძირითადად იკვლევენ, რეალურად, ღარიბია. მრავალი მათგანი თავს ღარიბად არ მიიჩნევს, რადგან იმ ქვეყნებში ცხოვრობენ, სადაც ცხოვრების სტანდარტი დაბალია. მაგრამ, რეალურად, ეს ადამიანები, მუსიკოსების ჩათვლით, *არიან* ღარიბები და ამან აიძულა სხვები ეკითხათ ეთნომუსიკოლოგებისთვის: „რაიმე სიკეთე თუ მოგაქვთ ამ ადამიანებისათვის?“

არქეოლოგიური არტეფაქტების საფუძველზე) (რედ.).

9 *ქრიზანთემა და მახვილი* (რედ.).

10 სამხრეთ ამერიკის ადგილობრივი ეთნიკური ჯგუფი, ცხოვრობს ვენესუელისა და ბრაზილიის 250-მდე სოფელში

11 სანჩესის შვილები – ფილმი მექსიკურ-ამერიკული დრამა (1978), რომელიც შექმნილია ოსკარ ლუისის წიგნის მიხედვით და მოგვითხრობს ღარიბი ოჯახის ტრაგედიაზე – კონფლიქტზე სიღარიბის გამო აგრესიულ დესპოტ მამასა და ქალიშვილს შორის, რომელიც ოცნებობს მისგან თავის დაღწევაზე და გათხოვებით შველის თავს. ერთსახელიანი სიმღერა ფილმიდან, რომლის ავტორი ჯაზმუსიკოსი ჩაკ მანჯონია, გრემის ჯილდოს მფლობელია (რედ.).

თავისთავად სიღატაკის, როგორც მუსიკალური კულტურის ფაქტორის საკითხი, იშვიათად გამხდარა განსჯის საგანი. მართლაც, *Yearbook for Traditional Music*-[12]ის ერთ-ერთი გამოშვების შესავალში, კლისალა ჰარისონი (Harrison, 2013: 1) აცხადებს, რომ წინა წლებში ამ თემისათვის სტატიები არ მიუძღვნიათ. *YTM*-ში დაბეჭდილია ევროპელი და ამერიკელი ავტორების სტატიები, რომლებიც სწავლობენ ვითარებებს თანამედროვე ქალაქურ და ტრადიციულ ტომობრივ კონტექსტებში; მათში განხილულია მოდერნიზაციის, კულტურის ცვლილების, სამთავრობო ჩარევის, კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებებისა და მრავალი სხვა საკითხი. მათში ღრმა წუხილის გრძნობა გამოსჭვივის ყველა ტიპის მუსიკოსის მიმართ და ადამიანური არსებობის პირობების გამო, რომლებშიც ადამიანების დიდ მასებს, ყველა სახის კლასებსა და მთელ ქვეყნებს სიღატაკეში უწევთ ცხოვრება. მეცნიერები, რომლებიც მუსიკისა და სიღატაკის შესახებ წერენ, როგორც გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგები, განსხვავდებიან ზოგიერთი სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგისაგან იმით, რომ ისინი უფრო მეტად ამ აუტანელი სიტუაციებისათვის ყურადღების მიპყრობით არიან დაკავებული, ვიდრე ამ სიტუაციის გამოსწორების მიზნით რაიმე კონკრეტული საქმის კეთებით,

არც არის გასაკვირი. ამჯერად, როცა სამყაროსა და მუსიკის სამყაროს ვუყურებ, როგორც რაღაც მთლიანობას, მაოცებს, რომ თითქმის საყოველთაო კავშირი არსებობს სიღატაკესა და მუსიკას შორის. არსებობს ტენდენცია, რომ მუსიკოსები ღარიბები უნდა იყვნენ და რომ მათმა მდგომარეობამ უნდა მოახდინოს გავლენა მათ სოციალურ როლსა და მუსიკის სტრუქტურაზეც კი. დაწყებული ამერიკული გაცვეთილი ხუმრობით მუსიკოსების შესახებ („გინდათ, თქვენი ქალიშვილი მუსიკოსს გაჰყვეს ცოლად?“), გაგრძელებული მათი არასანდოობით, როგორც ნარკოტიკების მომხმარებლის, არასტაბილური შემოსავლის მქონე და მეცადინეობებისადმი მანიაკალურად მიდრეკილების სტერეოტიპული რეპუტაციით, შეიძლება გავიზიაროთ ტრადიციულ ისლამურ საზოგადოებებში მუსიკოსების დისკრიმინაციისა და მუსიკის არამუსლიმი (და ასევე, მუსლიმი) უმცირესობებისათვის გადაცემის ტენდენცია; დავაკავშიროთ მუსიკოსები სოციალურ დევიაციასთან (Merriam, 1979); ვაღიაროთ ტენდენცია, რომ მუსიკასთან ურთიერთობა ამერიკის ისტორიაში დიდწილად კონცენტრირებულია თავიდანვე ღარიბ ემიგრანტულ საზოგადოებებში, როგორებიცაა – ასეთი თანმიმდევრობით – გერმანელები, იტალიელები, ებრაელები, აფრო-ამერიკელები; და ის ტენდენციაც, რომ ჯგუფები, რომლებიც დისკრიმინაციას განიცდიან, როგორებიცაა *ჰიჯრები* ინდოეთში, ბოშები ევროპაში, ბრმა და სხვა ფიზიკური ნაკლის მქონე ადამიანები მრავალ ქვეყანაში, პურის ფულს მუსიკით შოულობენ. მართლაც, მუსიკის კავშირი სიღატაკესთან არ არის კულტურული უნივერსალია, თუმცა ის ნამდვილად ძალიან ფართოდაა გავრცელებული. ეთნოგრაფებმა ეს არაერთ შემთხვევაში შენიშნეს და, როგორც ცალკეულმა პიროვნებებმა, მათი დახმარება სცადეს – უხდიდნენ კონსულტანტებს და მასწავლებლებს, ეხმარებოდნენ იმაში, რომ მოეპოვებინათ აღიარება, როგორც შემსრულებლებს, აწყობდნენ ტურნეებს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს ზღვაში წვეთია და, შესაძლოა, ჯერჯერობით, სიტუაციისადმი ყურადღების მიპყრობა ისაა, რისი გაკეთებაც ახლა შეგვიძლია.

მაგრამ, აი, ეთნომუსიკოლოგის დილემა. წარმოიდგინეთ, მხოლოდ წარმოიდგინეთ, რომ მსოფლიოს უმდიდრესი ადამიანი ეუბნება ყველა ქუჩის მუსიკოსს, ყველა მოხეტიალე მსახიობს მთელს მსოფლიოში „მე გადაგიხდით კარგ, საშუალო კლასის ხელფასს – თქვენ შეგიძლიათ განაგრძოთ დაკვრა ქუჩის კუთხეში, თუ ამის სურვილი გაქვთ, მაგრამ მაშინ, როგორც გინდათ, ისე იცხოვრეთ“. განა ეს, დიდი ალბათობით, არ გამოიწვევდა მთავარ ცვლილებას მუსიკალურ ცხოვრებაში? გაქრებოდა ქუჩის მუსიკა? გაუმჯობესდებოდა მუსიკა იმის წყალობით, რომ მუსიკოსები ივარჯიშებდნენ

[12] *ტრადიციული მუსიკის წელიწდეული* (რედ.).

და გაკვეთილებზეც ივლიდნენ? პირადად მე, სიხარულით მივიღებდი ამგვარ ცვლილებას სიამოვნების რაღაც ნაწილის დათმობის ხარჯზე. ახლა დავუშვათ, – გადავიდეთ წარმოდგენილიდან სავსებით წარმოუდგენელზე – რომ ეს მდიდარი მფარველი რეალურად ეთნომუსიკოლოგია; შესაძლებელი იქნებოდა ეს ფულადი თანხები გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიად განგვეხილა? განა რაღაც მსგავსი არ მოხდა, როცა შესანიშნავი, თუმცა მხოლოდ ადგილობრივად აღიარებული ინდოელი მუსიკოსებისთვის მსოფლიო ტურები მოაწყვეს? როცა კულტურები, რომელთა მუსიკა, არსებითად, სოლო ხასიათისაა, დაარწმუნეს, რომ ეს მუსიკა დიდ ანსამბლებში შეესრულებინათ? ასეთი ცვლილებების განხორციელება, რა თქმა უნდა, მუსიკოსების გადაწყვეტილებაა. მაგრამ ეს ეთნოგრაფიაა, კონტრაქტია თუ ჩარევაა? თუ საქმე საქმეზე მიდგება, ვიტყვი, რომ ადამიანებისათვის სიკეთის კეთება ეთნოგრაფიაზე მეტია. მაგრამ ჩვენ უნდა ვიცოდეთ, თუ რას ვაკეთებთ. მახსენდება ხუმრობა მდიდარი ქალბატონის შესახებ, რომელიც დატკბა სიმებიანი კვარტეტის შესრულებით და პირველ ვიოლინოს მიმართა: „ძალიან მომეწონა თქვენი პატარა ორკესტრი და მინდა მილიონი დოლარი მოგცეთ, რომ მეტი მუსიკოსის დაქირავება შეძლოთ. მაშინ ნამდვილად შეძლებთ იმ მუსიკის შესრულებას“. წარმოიდგინეთ, ასეთ შემთხვევაში რამდენიმე მუსიკოსი, იშოვიდა ალბათ, სამსახურს, მაგრამ...

სამწუხაროდ, ეს დიდებული უნივერსალური დონორი ჩვენ არ გვემუქრება და მუსიკოსების შთამბეჭდავი რაოდენობა კვლავ სიღარიბეში ცხოვრობს, ჩვენ კი მხოლოდ ის შეგვიძლია, რომ ამაზე გავამახვილოთ ყურადღება და უმნიშვნელო დახმარება აღმოვუჩინოთ. მაგრამ სიღატაკე და მუსიკა სხვა მხრივაცაა დაკავშირებული ცნებები. არსებობს გაღატაკება ერების, ტომების, რეპერტუარების – მუსიკის ამ სიტყვის ყველა მნიშვნელობით. აქ, რეალურად, ეთნომუსიკოლოგები აქტიურობდნენ და ცდილობდნენ კულტურის სიღატაკე თავიდან აეცილებინათ დაცვით (შეგროვებით, წახალისებით, მონაწილეობით) და სამთავრობო სააგენტოებისათვის დაცვის, ისევე, როგორც იმ კვლევის ხელშეწყობის მოთხოვნით, რომელსაც მივყავართ დაცვისაკენ და რომელიც მისგან გამომდინარეობს. ამ მიდგომების დიაპაზონი უდიდესი იყო, დაწყებული მე-19 საუკუნის ევროპით, სხვადასხვა ხალხური მუსიკის აღორძინებისა და მსოფლიოს მრავალ ერში არქივების, ფესტივალებისა და სასწავლო პროგრამების განვითარების ჩათვლით. ამ საკითხების ნაწილი მე-12 თავში განვიხილე – ეროვნული არქივები, მასშტაბური ყოვლისმომცველი დაწესებულებები. გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიისთან ყველაზე ახლოსაა მკვიდრი ამერიკული ტომების ან ერების არქივები, რომლებიც, ნაწილობრივ, ეთნომუსიკოლოგებთან თანამშრომლობით შეიქმნა. მათი საზოგადოებების წევრები ამ არქივებს იყენებდნენ სწავლებისათვის, ეროვნული ან ეთნიკური ერთიანობისა და მთლიანობის ასაგებად და ზოგჯერ იმ ადათებისა და რიტუალების აღსადგენად, რომლებიც ამჟამად მცხოვრებმა ინდივიდებმა აღარ იციან. პრაქტიკამ, რომელიც ცნობილია, როგორც რეპატრიაცია და გულისხმობს მასალების დაბრუნებას იმ საზოგადოებებისათვის, რომლებიც მათი პირველწყაროა – არა უბრალოდ ჩანაწერების, არამედ ცერემონიალური ობიექტებისა და ინსტრუმენტების, – შეერთებული შტატების მთავრობის მხარდაჭერა მოიპოვა და ადვილად ჩაითვლება „გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიად“ და, რა თქმა უნდა, მას თავისი წვლილი შეაქვს კულტურული სიღატაკის შემცირებაში. თუმცა, მთლიანობაში, შეერთებულ შტატებში კულტურული სიღატაკის შემცირებაში სამთავრობო დახმარება როგორც, მაგალითად, სიღატაკის აღმოფხვრისაკენ მიმართული ომის ნაწილი, განსაკუთრებით წარმატებული არ აღმოჩნდა (Titon, 2010).

და დილემაც – გააკეთე სიკეთე ან თავი შეიკავე ჩარევისგან, ასევე, დაკავშირებულია აუთენტიკურობის ცნებასთან. მე ვახსენე (მე-15 თავში) სესილ შარპის სურვილი, შეეგროვებინა ინგლისური ხალხური სიმღერების ძველი, წმინდა ვერსიები ამერიკის სამხრეთში, რათა დაეცვა კულტურული დანაკარგისაგან და მისი მტკივნეული იმ-

ედგაცრუება, როცა აღმოაჩინა, რომ ადამიანებს თავიანთ რეპერტუარებში ადგილობრივი ჰიმნები შეჰქონდათ (შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ იმ ქვეყნად, თავი, ალბათ, ბედნიერად მიიჩნია, რადგან არ გახდა ქანთრის სტილის მუსიკის შემდგომი განვითარების მოწმე). უამრავი მსგავსი ამბავი არსებობს: ბარტოკი ცდილობდა უნგრული ხალხური მუსიკის გაწმენდას, ფრანც ფერდინანდ რიტცი (Berger, 2013), გერმანელი მისიონერი, რომელსაც ეთნომუსიკოლოგიური განათლება ჰქონდა, 1930-იან წლებში შეეცადა ტრადიციული აფრიკული მუსიკა გამოეყენებინა საეკლესიო ჰიმნების განვითარებისთვის. ჰორნბოსტელი, ასევე, დაინტერესებული იყო აფრიკული მუსიკის გამოყენებით ეკლესიებსა და მისიონერულ სკოლებში (1928). როგორ უნდა მოვიქცეთ: ხელი შევუწყოთ სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენლებს, რომ განავითარონ თავანთი მუსიკა როგორც სურთ, ვუბიძგოთ იმ მიმართულებით, რომლებსაც ისინი, მოგვიანებით, სასიკეთოდ ჩათვლიან. თუ, უბრალოდ, დავაკვირდეთ, დავადგინოთ რა ხდება და რატომ? დამაკმაყოფილებელ საყოველთაო პასუხს ვერასოდეს მივაგენი, თუმცა, გარკვეულ შემთხვევებში, ჩემთვის ნათელი იყო, თუ რა უნდა გამეკეთებინა.

და, საერთოდ, დაეხმარა თუ არა ტექნოლოგიური მოდერნიზაცია მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკას? ერთი მხრივ, ამჟამად მუსიკის ყველა სტილი მისაწვდომია მსოფლიოს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილისათვის. მაგრამ ეს იწვევს იმას, რომ უამრავი მუსიკა დავიწყებას ეძლევა – თუმცა, ალბათ, შენახულია ელექტრონულ ფორმატში. *უტარაქჰანდის*, ინდოეთის ჩრდილოეთში არსებული ახალი პატარა შტატის საგანგებო კვლევამ (Fiol, 2013) მინიატიურაში გვიჩვენა ის, რაც ხდება გაცილებით დიდ ტერიტორიებზე, თუ როგორ უბიძგებენ გაქრობისკენ მცირე ტერიტორიის უნიკალურ ტრადიციებს გზების გაყვანისა და კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებების შეღწევის შედეგად, ეს ყველაფერი კი მატერიალური გაუმჯობესების ნაწილია. მუსიკალური ცვლილებისა და მოდერნიზების ამ ყველა განხილვაში მოთხრობილი ამბები ნაცნობია – და უამრავ ნაშრომშია განხილული – მაგრამ ამ ყველაფრის განხილვა პირადი და კულტურული გაღატაკების პერსპექტივიდან არ იყო მიღებული. ის, რომ მუსიკოსები ღარიბები არიან, სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ როგორც ჩვენი ინტელექტუალური განვითარებისა და, ასევე, როგორც მოქმედი სტიმული, სასარგებლო იქნება თუ ისეთ ცნებას, როგორიცაა „სიღატაკე“ გამოვაცალკევებთ და დამოუკიდებლად განვიხილავთ.

კულტურული გაღატაკება გვახსენებს მასთან დაკავშირებულ საკითხს – გარემოს გაღატაკებას და, საზოგადოდ, გარემოსთან დაკავშირებულ საზრუნავს. არც თუ დიდი რაოდენობის ლიტერატურა ამახვილებს ყურადღებას ზიანზე, რომელიც მუსიკალურ ცხოვრებას გარემოს დაზიანებამ მიაყენა. ნება მიბოძეთ, მაგალითისათვის *Ethnomusicology*-ის 2009 წლის ნომერში დაბეჭდილი ორი სტატია მოვიტანო (Guy, 2012; Ramnarine, 2012). გაის სტატიაში განხილულია ცვლილებები, რომლებიც განხორციელდა მუსიკალურ ცხოვრებაში ტაივანში, მდინარეზე ან მის მახლობლად მცხოვრებ ხალხებში. რამნარინი აანალიზებს გარემოსთან დაკავშირებულ შეშფოთებას, რომელიც გამოხატულია ტრადიციული და კლასიკური ფინური მუსიკის მაგალითებში. მართალია, დიდხანს ვიმტვრიე თავი იმის გასაგებად, თუ ეთნომუსოლოგებს, *როგორც ეთნომუსიკოლოგებს,* ზუსტად რისი გაკეთება შეუძლიათ გარემოსთვის. თუმცა ამ საკითხზე უკეთესი ნაშრომი არსებობს. ტიმოთი ქული *Ethnomusicology*-ის (53, №2) რედაქტორის სვეტში წერს: „შეუძლია ეთნომუსიკოლოგიას გარემოს გადარჩენა? ჩვენ უნდა შევძლოთ“.

მეხუთე კლასელთა გუნდი და პრეზენტაციის პოლიტიკა

გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის პოლიტიკა ყველაზე არსებითად იმ იდეასთან არის დაკავშირებული, რომ მეცნიერებმა რაღაც უნდა გააკეთონ იმ ადამიანებისათვის, ვის მუსიკასა და კულტურას იკვლევენ. ამასთან, არსებობს აზრი, რომ „გამოყენებითი“ ეთნომუსიკოლოგებისთვის გულისხმობს ისეთი რაღაცის აღმოჩენას, რაც არ გულისხ-

მობს მხოლოდ პედაგოგიურ მოღვაწეობას უმაღლეს სასწავლებლებში ან კვლევით საქმიანობას. მიუხედავად იმისა, რომ საქმიანობის ეს სახეები ორგანულად არ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან, აშკარაა, რომ აკადემიის კედლებს გარეთ ეთნომუსიკოლოგების მუშაობა და პრაქტიკული სიკეთის მოტანა ერთმანეთშია გადახლართული. ამ ტიპის სიმბიოზის ერთ-ერთი მთავარი შედეგი რამდენიმე მიმართულების განვითარებაა, რომელთაგან თითოეული მოიცავს სწავლების არატრადიციულ ფორმებს.

მე ვახსენე ადგილობრივ დაწყებით სკოლებში მკვიდრ ამერიკულ და საერთაშორისო მუსიკასთან შეხვედრით მიღებული ჩემი გამოცდილება. ნათელია, რომ ამ სახის სწავლება სრულიად განსხვავდება კოლეჯში მსოფლიო მუსიკის სწავლებისაგან. ეს არის ნაბიჯი, გადადგმული ეთნოს კვლევიდან იმის გააზრებისკენ, თუ როგორ და რა ვასწავლოთ, როგორ გავხადოთ ეთნოკვლევები გამოსადეგი მუსიკის მასწავლებლებისათვის და გავიაზროთ, რა სიკეთე შეიძლება ამან მოიტანოს. მაგალითად, საბოლოოდ, რის სწავლებას ცდილობთ? იმის, რომ მუსიკის სამყარო მრავალფეროვანია, იმის, რომ ყველა მუსიკა ერთი და იგივეა, იმის, რომ ზოგიერთი მუსიკა განსაკუთრებით მიმზიდველია, იმის, რომ ყველა ერს საკუთარი მუსიკა აქვს და უყვარს ის, რომ შესაძლებელია ისწავლოთ თქვენგან განსხვავებული ადამიანების პატივისცემა მათი მუსიკის მოსმენის ან შესრულების შედეგად, იმის, რომ თქვენს საკუთარ სახელმწიფოში უამრავი ერი ცხოვრობს და უამრავი მუსიკაა და ისინი ყველა თქვენი თანამემამულეები არიან? ეს ყველაფერი და, ალბათ, მეტიც, მაგრამ ის, თუ რაზე გააკეთებთ მახვილს, განსაზღვრავს იმას, თუ როგორ განაგრძობთ სწავლებას. გამოყენებით ეთნო კვლევებს პოლიტიკური განზომილებაც აქვს, რაც მდგომარეობს მარადიულ ბრძოლაში მუსიკის სასწავლო გეგმებში კულტურული მრავალფეროვნების ჩასართავად (დაწყებით, საშუალო და უმაღლესი განათლების დონეებზე). 26-ე თავში შევეხე შეერთებულ შტატებში მუსიკალურ განათლებაში კულტურული მრავალფეროვნების შეტანის პრობლემებსა და, ნაწილობრივ, წარმატებებს და ISME[13]-ის როლს საყოველთაო ცვლილებების წახალისებაში.

გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის საინტერესო კვლევებს შორის იყო პაკისტანელი ემიგრანტი მოსწავლეების ნორვეგიულ სკოლაში ინტეგრირების შესწავლა. პაკისტანურ (რეალურად ინდუსტანის) მუსიკასთან ნორვეგიელი სტუდენტების შეხვედრამ გააძლიერა მათი „შემწყნარებლობა უცხოების“ მიმართ; სამწუხაროდ, ის ცოტა შემცირდა, როცა მუსიკამ სიახლის თვისება დაკარგა. მიზნები აშკარად მრავალგვარია: სტუდენტების დახმარება (ალბათ, კულტურული და მუსიკალური ასპექტით მეტი შემწყნარებლობის აზრით) მათთვის მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკის ნიმუშების ჩვენებით, უმცირესობათა წევრი სტუდენტებისთვის მათი საკუთარი მუსიკის სწავლება, რამაც უნდა გააძლიეროს მათი ღირსების გრძნობა, ისეთი მუსიკის მოძიება (მაგალითად, დასავლეთ აფრიკულ დოლზე დაკვრა, ბალის გამელანი), რომელიც დაეხმარება მუსიკალური უნარების განვითარებაში, რისი შეძენა დასავლური მუსიკიდან არ არის ადვილი. შეერთებულ შტატებში სკოლებში არადასავლური მუსიკის შეტანა თითქმის მხოლოდ შესრულების სწავლას გულისხმობდა, ძალიან მცირე დრო ეთმობოდა ჩაწერილი ნიმუშების მოსმენას, მოსმენის სწავლას და მუსიკის კულტურული კონტექსტის დადგენას ან განხილვას. მუსიკალური განათლების მმართველი რომ ვყოფილიყავი, მოვითხოვდი, მეტი ყურადღება მიექციათ ბოლო ორი მიდგომისათვის.

დაბოლოს, როცა სკოლის მოსწავლეებს აზიურ ან აფრიკულ მუსიკას ვასწავლით, ეს უნდა დავაშენოთ დასავლური მუსიკის და მისი წარმოდგენისა და გაგების ცოდნას, თუ უნდა შევეცადოთ მუსიკის საკუთარი კულტურის სტილით სწავლება მოვსინჯოთ? როგორი შეიძლება იყოს შერწყმული მუსიკის, აუთენტიკურობის, ახლად შექმნილი ჟანრების როლი?

[13] ISME – International Society for Music Education – მუსიკალური განათლების საერთაშორისო საზოგადოება

1998 წლის დეკემბერში შესაძლებლობა მომეცა მეხუთე კლასელთა – ჩემი შვილიშვილის გუნდის კონცერტს დავსწრებოდი. სრული წარმატება: ბავშვები მონდომებული იყვნენ და აშკარად ბევრი იმუშავეს უამრავი სიმღერის შესასწავლად მასწავლებლის ხელმძღვანელობით, რომელიც, რა თქმა უნდა, მონათა ზედამხედველიც იყო და ანგელოზიც. ტექნიკური თვალსაზრისით, ბავშვებს დიდი მიღწევები ჰქონდათ. ინტონაცია, რიტმი, ანსამბლი კარგი იყო. ჩემგან მაღალი ქულები ერგოთ „სტანდარტებში“, მუზიცირების ასპექტებში. მაგრამ პროგრამა აგებული იყო, როგორც „მუსიკა მრავალი ქვეყნიდან“, ხოლო თორმეტი სიმღერიდან ერთი აღწერილი იყო, როგორც სამხრეთ აფრიკული, ერთი – როგორც ებრაული, ერთი – როგორც კარიბული, ერთი – ძველი ინგლისური, ერთიც – როგორც მექსიკური. იყო, ასევე, სიმღერა *Hello, from the World,*[14] რომელშიც ჩართული იყო მისალმება სხვადასხვა ენაზე. მელოდიები, ძირითადად, იყო ის მოტივები, რომლებიც კონკრეტულად სკოლებში მუსიკის შესწავლისათვის შეთხზეს. საკუთარ თავს ვეკითხებოდი, როგორ ასწავლიდა ეს რეპერტუარი მსოფლიო მუსიკას, რა აზრით იყო ის მულტიკულტურული. სამხრეთ აფრიკული და კარიბული მოტივები ოდნავ განსხვავდებოდა ამერიკული გაბატონებული სასკოლო მელოდიური მოდელებისგან, თუმცა საფორტეპიანო აკომპანემენტის თანხლებით შესრულდა და მინორულ სამხმიანობასაც კი ძნელად თუ მოჰკრავდი ყურს. ტექსტი, ბუნებრივია, ინგლისურენოვანი იყო. ბავშვები არ სწავლობდნენ, რომ განსხვავებულ კულტურებს ძალიან განსხვავებული მუსიკალური ბგერები აქვთ. ძირითადად, ჩემი აზრით, ისინი სწავლობდნენ, რომ განსხვავებულ კულტურებს თავიანთი მუსიკა აქვთ და რომ ყველა ეს მუსიკა პატივისცემას იმსახურებს და, რეალურად, თითქმის ერთნაირად ჟღერს. სოციალური მიზნები მიღწეულია, ისევე, როგორც მუსიკალური მიზნები, იმ აზრით, რომ ბავშვები თავიანთი მშობლებისთვის შესასრულებლად სწავლობდნენ დასავლურ მუსიკას. მაგრამ მსოფლიოს მუსიკალური მრავალფეროვნება?

არ ვიცი, რამდენად ტიპურია ასეთი მოვლენა ამერიკაში, მაგრამ მე გაოგნებული ვარ პარალელით იმასთან, რასაც ბოლო დროს ვასწავლით „მსოფლიო მუსიკის“ საინსტიტუტო პროგრამებში, განსხვავებით 1960-იანი ან 1970-იანი წლების კურსებისგან. მსოფლიო მუსიკას თანამედროვე სამყაროს ნაწილად წარმოვადგენთ თუ, ძირითადად, ისტორიულ ფენომენად? წინა პერიოდის მიმოხილვები კონცენტრირებული იყო „აუთენტიკურობაზე“, იმაზე, რაც ყველაზე გამოკვეთილი იყო, რაზეც მოდერნიზაციამ გავლენა ვერ მოახდინა; ასევე, იმაზე, რაც შორს იყო შერეული და ჰიბრიდული პოპულარული მუსიკისგან, გარდა, ალბათ, იმ შემთხვევებისა, როცა ეს მუსიკა წარმოადგენილი იყო, როგორც უცნაურობა. აზიის კლასიკური ტრადიციები და მკვიდრი ამერიკელების უფრო ძველი მუსიკალური სტილები ასეთი კურსების ბირთვს ქმნიდა. მოგვიანებით, განსაკუთრებით, ამერიკის აფრიკული წარმოშობის კულტურებში, სინკრეტიზმის ცნებები შეიტანეს. მაგრამ ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში ვითარება მნიშვნელოვნად შეიცვალა. მსოფლიო მუსიკის კურსები, ჩემი აზრით, კონცენტრირებულია უახლეს განვითარებებზე, ისეთი მუსიკოსების მკვიდრ ამერიკულ სიმღერებზე, როგორებიცაა კარლოს ნაკაი, ქსიტი და *Northern Wind Singers*[15]; საოცარ ჩრდილო აფრიკელ პრიმადონებზე; ინდურ კინომუსიკასა და *ბჰანგრაზე*[16]; ევროპელების და ამერიკელების მიერ შესრულებულ ცენტრალური აზიის ყელისმიერ სიმღერაზე.

როდესაც, დაახლოებით 1970 წელს, ირანში, მუსიკოსებს ვკითხე, თუ როგორ სურდათ რომ ამერიკულ მუსიკალურ განათლებაში ყოფილიყვნენ წარმოდგენილი,

---

14 *სალამი მსოფლიოდან რფედ.).*

15 *ჩრდილოეთის ქარის მომღერლები* (რედ.).

16 პოპულარული მუსიკის – ფოლკფიუჟენის ტიპი, რომელიც დაკავშირებულია ბრიტანეთში მცხოვრებ პანჯაბის დიასპორასთან. პანჯაბი არის ინდოეთისა და პაკისტანის საზღვარზე მცხოვრები ეთნოსი, რომლის ფოლკლორში *ბჰანგრა* ცეკვას *წარმოადგენს* (რედ.).

აზრთა სხვადასხვაობა არ ყოფილა: კლასიკური რეპერტუარი და საშემსრულებლო პრაქტიკა. სოფლების ხალხური მუსიკა – დიახ, მაგრამ ის, დიდწილად, იმის გამოა საინტერესო, რომ კვებავდა კლასიკურს, მისი ერთ-ერთი ფესვია; კლასიკური – ეს იმ თვალსაზრისის მსგავსია, რომელსაც მრავალი ევროპელი მუსიკოსი იზიარებდა რამდენიმე ათწლეულის წინ. არ ვიცი, ეს აზრები ევროპიდან შემოვიდა ირანში თუ არა, მაგრამ რეალურად, ეჭვი მეპარება, რომ ასე იყო. ის უფრო იმ გზას ასახავს, რომლითაც კლასიკური მუსიკა, რეალურად, როგორც ფეჰლევის დინასტიის კულტურული პოლიტიკის ნაწილი, ღიად იქცა ეროვნულ პროდუქტად და ემბლემად. ხალხური მუსიკა, რომელსაც „რეგიონულ“ მუსიკას უწოდებდნენ, სხვადასხვა რეგიონს ახასიათებდა. სწორედ კლასიკურმა მუსიკამ გააერთიანა და, ამავე დროს, გამოარჩია სპარსული კულტურა. მაგრამ არავის არასდროს უხსენებია პოპულარული მუსიკა; ეს იყო მუსიკა, რომელიც ყველაზე ნაკლებად შეეფერებოდა ისლამურ ტრადიციებს მუსიკაში, რომელშიც არასასურველი ფორმით მსოფლიოს განსხვავებული მუსიკა ირანულს შეერწყო. და მაინც, ნათელი იყო, რომ ადამიანებს უყვარდათ პოპულარული მუსიკა.

ვცდილობთ დავეხმაროთ მშვიდობის დამყარებაში

ეს ვარაუდია კულტურის უნივერსალობის თაობაზე: მუსიკა ყველგან მნიშვნელოვანი მოვლენების თანხლებისათვის გამოიყენება. მნიშვნელოვანი? რა გვახსენდება? რა თქმა უნდა, მრავალთა შორის, სხვადასხვა სახის კონფლიქტები, დაწყებული სპორტული ღონისძიებებით, რომლებიც შეერთებულ შტატებში აღინიშნება ეროვნული ჰიმნით და სამხედრო ბენდის წარმოდგენებით, ომების ჩათვლით, რომლებსაც აქვთ პატრიოტული სიმღერების საკუთარი მარაგი, გამამხნევებელი პოპულარული მუსიკა, კონცერტები და სასცენო ღონისძიებები ზეიმისათვის, მარშები და საყვირის სიგნალები, სამგლოვიარო მუსიკა, მუსიკა, რომელიც ხოტბას ასხამს მეომარ სახელმწიფოს. ომების მუსიკა (ისევე, როგორც უფრო მცირემასშტაბიანი კონფლიქტების), დაახლოებით 1990 წლამდე, მაინცადამაინც არ განიხილებოდა ეთნომუსიკოლოგიაში. უფრო ადრე, რა თქმა უნდა, განიხილებოდა ისეთი კატეგორიები, როგორიცაა, „საომარი სიმღერები“ მკვიდრ ამერიკულ კულტურებში და არსებობს, მაგალითად, ომების სამხრეთ სლავური ეპიკური აღწერების კვლევები. თუმცა ისეთ კატეგორიებთან შედარებით, როგორიცაა რელიგია, სოფლის მეურნეობა, ქორწილები და იმიგრაცია, რომელთაგან თითოეული მონოგრაფიული განხილვის მთავარი საგანი იყო, ომი და კონფლიქტი არ იყო ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის დამოუკიდებელი საგანი. ისე ჩანს, თითქოს ეთნომუსიკოლოგებს, რომლებიც მთლიანობაში მშვიდობისმოყვარე ადამიანები არიან და საკუთარ კონფლიქტებს კომიტეტებისადმი მიმართვებით აგვარებენ, ერჩიათ, თავი მოეტყუებინათ, თითქოს ომები არ არსებობდა, ანდა, უბრალოდ, ანომალია იყო.

არცთუ შორეულ წარსულში, დიდი რაოდენობით კვლევები მიეძღვნა მუსიკას, რომელიც აკეთებს კომენტარს, ახალისებს ან, უბრალოდ, საომარი სიტუაციების, ძირითადად, მიმდინარე ან უახლოესი წარსულის კონფლიქტების შედეგია (იხილეთ Pettan, 1998; O'Connel & Castelo-Branco, 2010; McDonald, 2013). ჩემი აზრით, ამგვარი ნაშრომების ავტორები აუცილებლად კონფლიქტის ერთი ან მეორე მხარის თანამგრძნობნი ხდებიან. მაკდონალდი განიხილავს მუსიკის როლს, რომელიც დაკავშირებულია ისრაელში პალესტინის წინააღმდეგობის მოძრაობასთან, ოკუპაციასა და დევნილობასთან, მაშინ როცა კანაანეჰისა და სხვების მიერ გამოცემული (Kanaaneh, et al., 2013) კრებულის ავტორები, რომელთა შორის არიან მეცნიერები, შემსრულებლები, კომპოზიტორები და აქტივისტები, ნაკლებად ანალიზურ და უფრო ისტორიულ ნარატივად განიხილავენ იმ მრავალ ფორმას, რომლითაც მუსიკა, როგორც ძალა, მონაწილეობდა სახელმწიფოს მშენებლობაში და სოციალურ მოვლენებში. პეტანის (Pettan, 1998) კრებულის ავტორები აღწერენ იმ მუსიკას, რომელიც, რამდენიმე საუკუნის წინ, ავსტრიელების, სერბებისა და თურქების წინააღმდეგ ხორვატების ბრძოლის შედეგია.

განსაკუთრებით ფართო პოზიციაა მოცემული ო'კონელისა და კასტელო-ბრანკოს კრებულში (O' Connel & Castelo-Branco, 2010), რომელიც გვთავაზობს იმ ავტორების თორმეტ ესეს, რომელთა ძირითადი წვლილი გამოყენებითი ეთნომუსოლოგიის ფარგლებს გარეთაა. რედაქტორები მათ კატეგორიებად ჰყოფენ, კონტექსტებისა (მუსიკა ომში, საზღვრების გადამკვეთი, გადაადგილების შემდგომი) და ინტერპრეტაციების (იდეოლოგია, გამოყენება და თვით მუსიკა როგორც კონტექსტი) შესაბამისად. ეს, განსაკუთრებით საინტერესო ესეები, კარგ შესაძლებლობას გვაძლევენ, დავინახოთ ის მრავალი როლი, რომელსაც მუსიკა ასრულებს ეროვნულ და ეთნიკურ კონფლიქტებში (თუმცა უნდა დავამატო, რომ არა პიროვნული კონფლიქტის დროს, რაც, ასევე, შეიძლება, კვლევისა და ინტერპრეტაციისათვის მსუყე ლუკმა გამოდგეს). ეს ნაშრომი, ისევე, როგორც ჩემ მიერ ნახსენები სხვა ნაშრომები და ბოლო დროს კონფერენციებზე წარმოდგენილი მოხსენებები, გვიჩვენებენ კონფლიქტის მონაწილეებისა და მსხვერპლთა მიერ მუსიკის მიზნების გაგების მნიშვნელობას. უბრალოდ, თუნდაც ჩვენი ცნობიერების ამაღლება, თავისთავად არის მნიშვნელოვანი წვლილი.

ეს კვლევები, ჩემი აზრით, ერთმნიშვნელოვნად გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიად უნდა ჩაითვალოს. ესეები ო'კონელისა და კასტელო-ბრანკოს ხსენებულ კრებულში, რომელიც ამ სფეროში მთავარი პუბლიკაციაა, მართლაც გვიჩვენებენ, მრავალ შემთხვევაში, როგორ შეუწყო ხელი მუსიკამ კონფლიქტის თანმხლები ბოროტების შემცირებას. სტეფენ ბლუმი (O'Connel & Castelo-Branco, 2010: 233) გვახსენებს იმ უზარმაზარ გავლენას რასობრივ ურთიერთებებზე, რომელიც მოახდინა მერიან ანდერსონის შესრულებამ 1939 წელს შეერთებული შტატების ე.წ. ნაციონალურ მოლში.[17] ამავე კრებულში ადელაიდა რეიესის კვლევა (იქვე: 131-36) გვიჩვენებს, თუ როგორ იყენებენ მუსიკას უგანდაში მრავალი ეროვნების ემიგრანტის მშვიდობიანი თანაცხოვრებისათვის. ადვილი დასანახია, ასევე, როგორ შეუძლიათ ეთნომუსიკოლოგებს ამგვარი გამოყენების დაკვირვება და ინტერპრეტირება და, იქნებ, წახალისებაც კი. მრავალ შემთხვევაში მათ მხოლოდ ბიძგის მიცემა შეძლეს ადამიანებისათვის იმ მიმართულებით, რომელსაც ისინი თვითონვე უკვე განიხილავდნენ. მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაში მოახერხეს იმ გზების მოძიება, რომლებითაც, თავისი ეთნომუსიკოლოგიური ექსპერტიზის გამოყენებით, შეძლეს რეალურად და ყველასათვის სასიკეთოდ ჩარეულიყვენენ.

თუმცა უახლეს ლიტერატურაში იმის მაგალითებიცაა, რის შესახებაც ახლა ვსაუბრობ. ო'კონელის და კასტელო-ბრანკოს აღნიშნულ კრებულში ენტონი სიგერი, ბრაზილიის *სუიას* კულტურის გამორჩეული მკვლევარი, მოგვითხრობს, თუ როგორ გაატარა უამრავი დრო თავისი აღმოჩენების კეთებასა და თავისი მომღერლების დანარჩენი ბრაზილიისათვის გაცნობაში, გარდა იმისა, რომ ცდილობდა დახმარებოდა საზოგადოებასა და ხელისუფლებასთან ურთიერთობაში. სვენიბორ პეტანი (იქვე: 181-84) განიხილავს ექსპერიმენტს, რომელიც ჩაატარა, როცა ცდილობდა მუსიკის მეშვეობით ხელი შეეწყო ბოსნიელი ლტოლვილების ინტეგრირებისათვის ნორვეგიაში. ბრიტა სვეერსი (იქვე; 202-6), რომელიც იკვლევდა ნეონაცისტურ მოძრაობებს როსტოკში, ყოფილი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, წარმოგვიდგენს მთელ რიგ გზებს, რომლებითაც მუსიკა მხარს უჭერდა და წარმართავდა კულტურულ ურთიერთმოქმედებას გერმანელების სხვადასხვა ჯგუფს, ისევე, როგორც გერმანელებსა და

[17] National Mall – დიდი ღია პარკი აშშ-ს დედაქალაქის, ვაშინგტონის ისტორიულ ცენტრში, რომელშიც განთავსებულია პრეზიდენტებისა და სხვადასხვა ომის მონაწილეთა მემორიალები, მუზეუმები და ა.შ. 1939 წელს, მას შემდეგ, რაც მერიან ანდერსონს აუკრძალეს თეთრებთან ერთად ერთ-ერთი ორგანიზაციის სადღესასწაულო კონცერტში მონაწილეობა, პრეზიდენტ რუზველტის მეუღლის, ელეონორას ინიციატივით, მან ამ პარკში, ლინკოლნის მემორიალურ ცენტრში გამართა დიდი კონცერტი, რომელსაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა და ფირზეც აღბეჭდეს. ის იყო პირველი აფრო-ამერიკელი მომღერალი (კონტრალტო), რომელიც მეტროპოლიტენ ოპერის სცენაზე გამოვიდა (რედ.).

ვიეტნამიდან, აფრიკიდან, რუსეთიდან ჩასულ ემიგრანტებს შორის. ეს შესანიშნავია, მაგრამ ამის მისახვედრად და მონაწილეობის მისაღებად, აუცილებელია ეთნომუსიკოლოგები ვიყოთ? მაშ, შევეშვათ ამას: პირველ ყოვლისა, სვეერი მიუთითებს, რომ ეთნომუსიკოლოგიის მხოლოდ შეტანაც კი როსტოკის საგანმანათლებლო სისტემაში იყო „უაღრესად ხელსაყრელი კონფლიქტურ სიტუაციებში გამოყენებითი მიდგომის განვითარებისათვის“ (იქვე: 202). გავლენა კი, რომელიც შედეგად მივიღეთ დაწყებით და საშუალო სკოლებში – ალბათ, არც ჩამოყალიბდებოდა, თუკი ეთნომუსიკოლოგიის ეგალიტარულ მიმართებებს არ შეიტანდნენ პროგრამებში.

მაშ, ასე, ვასკვნი: როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები, ჩვენ უნდა ჩავერთოთ და გავაკეთოთ ის, რაც შეგვიძლია კონფლიქტების, დისკრიმინაციის, სიღატაკის, უცოდინარობის პრობლემების გადაჭრისა და შემცირებისათვის. როგორც მუსიკის სფეროს ადამიანებმა, ჩვენ უნდა გავარკვიოთ, როგორ შეიძლება მუსიკა დაეხმაროს ამ ძალისხმევას, მიუხედავად იმისა, თუ რა სახის – მცოდნეობაა ეს. როგორც ეთნომუსიკოლოგებმა, ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ჩვენი განათლება აღწერისა და ინტერპრეტირებისათვის, ჩვენი კოლეგებისა და ჩვენი პროფესიის განვითარებისათვის და, თუ ვნახავთ, რომ ვითარების გამოსწორება შესაძლებელია, მოვიკრიბოთ ენერგია და ვუთხრათ ამის შესახებ იმ ადამიანებს, ვისაც შეუძლია რაღაც გააკეთოს ამასთან დაკავშირებით. ეს პირველ თავში ჩამოყალიბებული ჩემი მრწამსის მეხუთე პუნქტია.

სამსახურის ძიებაში

ვინ არიან ის ეთნომუსიკოლოგები, რომლებიც ამ გამოყენებით სამუშაოს ასრულებენ? ბევრი მათგანი, უბრალოდ, ჩვეულებრივი მეცნიერია, რომლებიც ასწავლიან კოლეჯებში და ბეჭდავენ ნაშრომებს ან იღუპებიან. თუმცა კონფერენციებზე, რომლებიც მოიცავენ გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიას, ხშირად გვხვდებიან გამომსვლელები, რომლებიც იმათ, ვისაც არ შეუძლია ან არ უნდა ცეცხლის ხაზზე მყოფი მეცნიერი იყოს, აქეზებენ სხვა სამუშაოს საძიებლად. ასე ვპოულობთ სხვადასხვა პროფესიაში ადამიანებს, რომლებიც თავს „გამოყენებით ეთნოსებს“ უწოდებენ. ზოგიერთები K12[18]-ის მასწავლებლები არიან, სხვები – ბიბლიოთეკარები ან არქივის თანამშრომლები, ზოგიერთი მუსიკალური საზოგადოების ორგანიზატორად მუშაობს, შეიძლება „სახელმწიფო ფოლკლორისტის“ თანამდებობაც უკავია. ძალიან ცოტა, დოქტორ ელისონის მსგავსად, ვინც ამ თავის დასაწყისში გამოჩნდა, ექიმები არიან ან, შეიძლება, სოციალური მუშაკები ანდა მუსიკალური თერაპევტები. სფეროს განვითარების შედეგად ზოგიერთი მათგანი საგამომცემლო საქმიანობითაა დაკავებული, ან მედია ორგანიზაციებსა და ხმის ჩამწერ კომპანიებში მუშაობს. ბევრი მათგანი შემსრულებელია, ხოლო სხვები, ვისაც ეთნომუსიკოლოგიური განათლება აქვთ მიღებული, ინსტრუმენტებზე დაკვრას ასწავლიან და ანსამბლებს დირიჟორობენ, შეიძლება, ისინი, ასევე, თავს „გამოყენებითი“ დარგის წარმომადგენლად მიიჩნევენ. გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის მოძრაობის ერთ-ერთი მიზანია პროფესიონალების მომზადება სხვადასხვა სფეროში, რომლებსაც მცირე ან დიდი ცოდნა ექნებათ ეთნომუსიკოლოგიაში. რეალურად, შეერთებულ შტატებში ამ სახის კომბინაციების მქონე რამდენიმე ორგანიზაცია არსებობს.

ბოლო წლების გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები იყენებენ ეთნომუსიკოლოგიის განათლებას, იმას, რაც ეთნომუსიკოლოგიამ შეიძლება ასწავლოს. ასე, თუ თქვენ ხართ მკითხველი, რომელიც ფიქრობს ამ სფეროში მუშაობას, მაგრამ ღელავს სამსახურის თაობაზე, გეტყვით, რომ ადამიანმა ყოველთვის უნდა იღელვოს, მაგრამ პროფესიორობის გარდა, აქ უამრავი რამაა გასაკეთებელი. გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის სპეციფიკური ინტელექტუალური საფუძვლის შექმნას,

[18] K12 – ონლაინ საგანმანათლებლო პროგრამა ამერიკაში

შესაძლოა, მეტი დრო დასჭირდეს, შეიძლება, თავისთავად, არც აღმოჩნდეს არსებითი. მაგრამ ეს შეიძლება არაარსებითი იყოს მხოლოდ მაშინ, თუ ჩვენ დაჟინებით განვაგრძობთ ამ პროფესიის „გამოყენებითი“ მხარისათვის უფრო დაბალი სტატუსის მინიჭებას.

არ ვარ დარწმუნებული, რომ ეს მაინცა და მაინც აქ უნდა ითქვას, მაგრამ აღვნიშნავ, რომ ეთნომუსიკოლოგიამ უნდა წაახალისოს და ხელი შეუწყოს ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებას იქ, სადაც ის ჯერ არ არის (კარგად) განვითარებული. ეთნომუსიკოლოგიის წარმატებული და იმ მიმართულებების განვითარების წახალისება, რომლებიც შეესაბამება ჩვენი მასპინძლების საჭიროებებსა და ღირებულებებს, ძალისხმევის ღირსი მცდელობაა. უამრავი ასეთი რამ განხორციელდა; უფრო ადრეულ პერიოდში მოღვაწე მეცნიერებს შორის იყვნენ ჯოზე მაკედა, ჯ. ჰ. კვაბენა ნკეტია და ფუმიო კოიძუმი; სხვების დასახელებისაგან თავს შევიკავებ და, სამაგიეროდ, ჩამოვთვლი იმ საქმეებს, რომლებიც გასაკეთებელია.

რეალურად, როგორც ჩანს, „გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის“ ჯგუფი უფრო სწრაფად იზრდება, ვიდრე ამ სფეროს „ორთოდოქსული“ აკადემიური მხარე. საგანმანათლებლო დაწესებულებები ბევრს მუშაობენ იმ გზების მოსაძიებლად, რომლებითაც მათი კვლევის შედეგი მომსახურებაში გამოვლინდება. ნამდვილად არსებობენ მეცნიერები, რომლებიც ღელავენ ამის გამო, იმ გზის გამო, რომლითაც „მომსახურების კომპონენტმა შეიძლება ხელი შეუშალოს წმინდა კვლევით კომპონენტს. უეჭველია, რომ გრანტების მიღება ხშირად მოითხოვს განაცხადს, რომელშიც ნაჩვენებია, თუ როგორ მოუტანს კვლევა ადამიანებს სიკეთეს. ნამდვილად სამარცხვინო იქნება, თუკი მოგვიწევს კვლევის დამოუკიდებელ სფეროზე უარის თქმა, რომელიც საღია ინტელექტუალურად, მაგრამ არ გვპირდება სწრაფ კონკრეტულ სარგებელს. სხვა სფეროს რომ გადავწვდეთ, შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, რომ ალბერტ აინშტაინს ფარდობითობის თეორიაზე მუშაობისას მხარდაჭერა მხოლოდ რაღაც სახის ხელსაწყოს შექმნის პირობის სანაცვლოდ აღმოუჩინეს? ჩვენ ნამდვილად გვჭირდება ადამიანები, ვინც კვლევას კონკრეტული სარგებლის წინასწარი აღნიშვნის გარეშე განახორციელებს.

მაგრამ სასიამოვნოა იმის წარმოდგენა, რომ რაღაც სიკეთე გავაკეთეთ, რომ სხვადასხვაგვარი მისწრაფების მქონე ადამიანებმა რაღაც სარგებელი მიიღეს იმისაგან, რასაც ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ და შეუძლიათ ასწავლონ; და რომ ჩვენ მოვახდინეთ და შეგვიძლია სულ უფრო მეტად მოვახდინოთ გავლენა ისეთ განსხვავებულ სფეროებზე, როგორებიცაა მედიცინა, პოლიტიკა, განათლება, სოციალური საქმიანობა, მუსიკის ინდუსტრია, საზოგადოების გაუმჯობესება. თუ ამ პროცესში შევძლებთ დავასაქმოთ ზოგიერთი ადამიანი, რომელსაც ვასწავლით, ძალიან კარგი იქნება.

გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ ამ მსჯელობის დასასრულს, საჭიროდ მიმაჩნია საკუთარ თავს შევახსენო, რომ მაშინ, როცა ჩვენ დასავლურ კულტურაში (ისევე, როგორც სხვა კულტურებში) მუსიკას, რომელსაც „აქვს ხიბლი“ და არის „სიყვარულის საკვები“, ვაკავშირებთ სიხარულთან, სიცილთან, სიამოვნებასთან, ის, ასევე, მნიშვნელოვანია სირთულეების დაძლევის პროცესშიც. და, მართლაც, ტიმოთი რაისის (Rice, 2014b) უახლეს სტატიაში ნაჩვენებია, რომ გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის სხვადასხვა ქვესფეროს მიზანი არის ადამიანების დახმარება გაჭირვებაში, ომისა და კონფლიქტის მოგვარებაში, იძულებითი მიგრაციისას, სიღატაკეში, კლიმატის ცვლილების და მრავალ სხვა ვითარებაში. უნდა გვახსოვდეს, რომ ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის დიდი ნაწილი იმ ადგილებში და იმ ხალხებს შორის ტარდება, სადაც და ვისი ცხოვრებაც ძალიან რთულია.

30

მოსაზრებები ინტერდისციპლინის თაობაზე
მუსიკოლოგია, ანთროპოლოგია და ცეკვის კვლევა

მშობლები, და-ძმები, მათი შვილები

ზოგჯერ ადამიანები მეკითხებიან, რომელ დეპარტამენტში ვმუშაობ. მე ვეუბნები: „ორი დეპარტამენტში ვარ: მუსიკისა და ანთროპოლოგიის“. ოჰ, რა უჩვეულო კომბინაციაა – ასეთი რეაქცია ხშირი იყო, თუმცა ბოლო წლებში, აზრი, რომ ადამიანი შეიძლება რამდენიმე დეპარტამენტში მუშაობდეს, საკმაოდ მისაღები გახდა და, მართლაც, „ინტერდისციპლინურ“ საქმიანობას ხოტბას ასხამენ, როგორც აკადემიური მომავლის სურათს. ეთნომუსიკოლოგიაში ჩვენ ამას ყოველთვის ვაკეთებდით. გაბრიელ სოლისმა მთელი ჩვენი სფეროსადმი მიძღვნილი სტატია დაასათაურა *“Thoughts on an Interdiscipline”*[1] (Solis, 2012). თუმცა მე ჩვენს სფეროს ხშირად „დისციპლინას“ ვუწოდებ, ვფიქრობ, საბოლოოდ, ის მართლაც „ინტერდისციპლინაა“. მრავალ ჩვენთაგანს სურს, რომ ეთნომუსიკოლოგია აკადემიაში შემავალ დამოუკიდებელ ერთეულად წარმოადგინოს, მაგრამ, რეალურად, ჩვენ დასაწყისიდანვე დამოკიდებული ვიყავით მთელ რიგ „მშობელ“ და „დედმამისშვილ“ დისციპლინებზე: ჯერ, ცხადია, მუსიკოლოგია იყო, შემდეგ, თითქმის მაშინვე, ანთროპოლოგია გამოჩნდა, რასაც მოჰყვა ფოლკლორი თუ ფოლკლორისტიკა – შეიძლება ითქვას, თავადაც ინტერდისციპლინური, შემდეგ კი ასპარეზზე, ალბათ, ბიძაშვილები გამოჩნდნენ: ენათმეცნიერება, ფსიქოლოგია, ბიოლოგია და ფიზიკაც კი და, არც თუ დიდი ხნის წინ, ამას დაემატა ეკოლოგია, ეკონომიკა, მედიცინა და მოძრაობის კვლევები.

ღირს იმის გახსენება, რომ ყველაზე შორეული წინამორბედები, როგორებიც იყვნენ ჰერდერი (უპირატესად, ფილოსოფოსი), სერ უილიამ ჯონსი (ენათმეცნიერი), პიერ ამიოტი (მისიონერი), ჰელმჰოლცი (ფიზიკოსი), ელისი (მათემატიკოსი) და მოგვიანებით, ჩვენი დაბადების ოფიციალურ თარიღთან უფრო ახლოს, შტუმპფი (ფსიქოლოგი), ადლერი (პროფესიონალი მუსიკის ისტორიკოსი), ჰორნბოსტელი (ფიზიკოსი და ქიმიკოსი), ოტო აბრაჰამი (ექიმი), ელის ფლეტჩერი (ანთროპოლოგი), დენსმორი (განათლებით – კომპოზიტორი), ზაქსი (განათლებით – ხელოვნების ისტორიკოსი), კუნსტი (ერთ დროს ადვოკატი და ბანკირი, წარმოგიდგენიათ?) – მე, უბრალოდ, რამდენიმე დავასახელე – ყველა მრავალი განსხვავებული დისციპლინის წარმომადგენელი და განსხვავებული განათლების მქონეა. თუმცა კონფლიქტები „მუსიკოს“ და „ანთროპოლოგ“ ეთნომუსიკოლოგებს შორის დეტალურადაა აღნუსხული, უეჭველია, რომ ეთნომუსიკოლო-

[1] მოსაზრებები ინტერდისციპლინურობის შესახებ (რედ.).

გიური კვლევის დიდი ნაწილი სარგებლობს როგორც მუსიკალური დისციპლინების, ასევე, ანთროპოლოგიის იდეებითა და ტექნიკით. ჩვენი სფეროს სტანდარტული ისტორიოგრაფიული ლიტერატურა – მერიამის (Merriam, 1964), ბლექინგის (Blacking, 1973), მიერსის (Myers, 1992), მაკლინის (McLean, 2006) ნაშრომები და ჩემი რამდენიმე წინა თავი ამ წიგნში – ნათელს ჰფენს ამ საკითხს. ჩვენ სხვა სფეროების დახმარებით ჩამოვყალიბდით.

1970-იანებში ამბობდნენ, რომ 1950 წლის შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვანი წინსვლა მუსიკოლოგიაში იყო ეთნომუსიკოლოგიის ჩამოყალიბება. თუმცა გაცილებით ადრე ადლერი (Adler, 1885: 14) მუსიკოლოგიის ქვესფეროების აღწერისას, ახსენებს „მუსიკოლოგიას, ანუ შედარებით მუსიკოლოგიას“, როგორც „ძალიან სასარგებლოს“. ევროპაში ეთნომუსიკოლოგიური საქმიანობა ყოველთვის მუსიკოლოგიის სახედ განიხილებოდა, პოზიციათა ისეთი შეჯახების დროსაც კი, როგორიც იყო გრევის (Greve, 2002) და ბრენდლის (Brandl, 2003) შემთხვევაში. 2014 წელს ვენაში შემოთავაზებული ლექციების სერიის დროს, როცა განიხილებოდა საკითხი ეთნომუსიკოლოგიის გაქრობის ან მისი თვითმყოფადობის შეცვლის, ანდა ახალი ძირითადი პრინციპების მიღების შესახებ, კამათი მუსიკოლოგიური პერსპექტივის საფუძველზე იწყებოდა. შეერთებულ შტატებში, როგორც თითქმის ყველა ქვეყანაში, ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა მუსიკის დეპარტამენტებში ანდა მუსიკოლოგიის პროგრამებში ასწავლის. მიუხედავად იმისა, რომ ნამდვილად არსებობს გამონაკლისები, ძნელია იმის უარყოფა, რომ ეთნომუსიკოლოგია ყველაზე მჭიდროდ დანარჩენ მუსიკოლოგიასთან არის დაკავშირებული.

ეს საკითხი სხვა პუბლიკაციებში მაქვს განხილული (მაგალითად, ნეტლი 2010, თ. 1, 2 და 6) და მსურს აქ რამდენიმე სიტყვა დავამატო, რომლებიც, უფრო კონკრეტულად, საპირისპირო გავლენის პოზიციის სასარგებლოდ მეტყველებს. ზოგჯერ ეთნომუსიკოლოგები მადლიერებით იხსენებენ მკვებავ სფეროებს – ანთროპოლოგიასა და ფოკლორისტიკას. მათ ადრეულ პერიოდში, არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა დაბეჭდეს – თუმცა ჩვენ, ასევე, უნდა განვიხილოთ, თუ როგორ მოახდინეს გავლენა ამ უფრო დიდ დისციპლინებზე ეთნომუსიკოლოგებმა და იმ საკითხებმა, რომლებითაც ისინი არიან დაინტერესებული. რა მივეცით მათ სამაგიეროდ?

ამჟამად ყველა მათგანი ეთნომუსიკოლოგია?

ეს შეკითხვა ნიკოლას კუკმა (Cook) დასვა და დეტალურად განიხილა (Stobart, 2008: 48-70). კუკი, მრავალი ეთნომუსიკოლოგის მსგავსად, დაინტერესებული იყო დისციპლინათა იერარქიით, რომელსაც, სავარაუდოდ, მათი მიმართულების მაჩვენებელი ორიენტირები უნდა დაეკონკრეტებინა. ის სვამდა კითხვებს: არსებობს მუსიკოლოგია, რომლის ქვესფეროებია ეთნო- და ისტორიული მუსიკოლოგია? შესაძლებელია, რომ მასში, რასაც ამჟამად უწოდებენ ეთნომუსიკოლოგიას (რომლის დასახელებაც შეიძლება შემოკლდეს), დასავლური კლასიკური მუსიკის ისტორიული კვლევა შევა უბრალოდ ქვესფეროდ (როგორც ეს სიგერმა და ჰუდმაც შემოგვთავაზეს)? კუკის აზრით, კარგი იქნებოდა იმის თქმა, რომ „ახლა ყველანი მუსიკოლოგები ვართ“, თუმცა აღიარებს, რომ ეს მტრული გადატრიალების მსგავსად ჟღერს (Stobart, 2008: 66). ის იმოწმებს ლოდან ნუშინს იმ აზრით, რომ ეთნომუსიკოლოგია ყოველთვის იყო „სხვა“ მუსიკოლოგია, სფერო, რომლის საქმეცაა თქვას „დიახ, მაგრამ ...“ ან „მეორე მხრივ კი“. ქეროლაინ ბითელი მიუთითებს, რომ „მუსიკოლოგია გაცილებით იშვიათად შეჭრილა დასავლეთის იქით არსებულ „დანარჩენში“, ვიდრე ეთნომუსიკოლოგია, ვთქვათ, ევროპული პოპულარული მუსიკის კვლევებში“ (Stobart, 2008: 8).

ეს „სიყვარულ-სიძულვილის“ ურთიერთობა მუსიკოლოგიასთან, რომელიც აცხადებს, რომ მიუკერძოებელი მშობელია, მაგრამ, რეალურად, 96%-ით ერთგულია დასავლეთის ქალაქური საზოგადოებების მუსიკისა, ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ნაკლებად ვამჩნევდით, როცა ეთნომუსიკოლოგი ცოტა იყო. საქმე ისაა, რომ მუსიკის

ისტორიკოსებს ყოველთვის ორი მთავარი მიზანი ჰქონდათ – ახალი მუსიკის ან ცნობილი მუსიკის ახალი ნიუანსების აღმოჩენა და ყველა ამ მუსიკალური ქმნილებისა და კომპოზიტორის აქტიური პროპაგანდა. მათ უჭირთ იმის თქმა, (როგორც ეს ჰელმისთვის [Helm, 1977] და გოლდმანისთვის [Goldman, 1976] იყო), რომ მუსიკა, რომელსაც ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ, მუსიკოლოგებმა ასეთივე ღირებულების მქონედ უნდა განიხილონ. ასე რომ, სანამ მრავალი ჩვენთაგანი – ნიკოლას კუკი, ქეროლაინ ბითელი, ფილიპ ბოლმანი და უფრო ადრე კლოდ პალისკა, მასზე ადრე კი ჩარლზ სიგერი და ზოგჯერ მეც – ველოდებოდით იმ დროს, როცა მხოლოდ ერთი ინტეგრირებული მუსიკოლოგია იქნებოდა, დღეს, როცა უამრავი მუსიკოლოგი-ისტორიკოსი ეთნომუსიკოლოგიის მხრიდან დიდ ზემოქმედებას განიცდის, ეს ორი სფერო, როგორც ისინი წარმოდგენილია ჩრდილო ამერიკაში თავისი საზოგადოებებითა და ჟურნალებით, მაინც მნიშვნელოვან დამოუკიდებლობას ინარჩუნებენ.

და მაინც, მუსიკოლოგიამ ნამდვილად განიცადა ეთნომუსიკოლოგიის გავლენა. როგორ შემიძლია ამ განცხადების დასაბუთება? ნება მიბოძეთ, შევეხო ზოგიერთ ნაშრომს, რომლებსაც აქვთ პრეტენზია, რომ მიეკუთვნებიან „მუსიკოლოგიას“. საეტაპო პერიოდული გამოცემის *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*[2]-ის პირველ ორ ტომში (1885-86) შესულია ექვსი სტატია, რომლებიც, ალბათ, ჩაითვლება ეთნო-ს წინამორბედებად – ძალიან ცოტაა, თუმცა იმ პერიოდის მუსიკის ისტორიკოსებს მათი წაკითხვა შეეძლოთ. სამოცზე მეტი წლის შემდეგ, *JAMS*[3]-ის პირველ ნომერში დაიბეჭდა ორი ისტორიული ხასიათის სტატია და ერთი რიჩარდ უოტერმანის სტატია აფრიკული მუსიკის შესახებ – და ისევ, შეგვეძლო გვევარაუდა, რომ მუსიკის ისტორიკოსები, რომლებიც მკითხველთა უმრავლესობას შეადგენდნენ, დაინტერესდებოდნენ უოტერმანის ნაშრომით. *Musical Quarterly*-ში, რომელიც მუსიკალური კვლევების სფეროში მთავარი ამერიკული ჟურნალი იყო *JAMS*-მადე, 1960-იანებში თითქმის ყოველწლიურად იბეჭდებოდა სტატიები არადასავლური და ხალხური მუსიკის შესახებ და მონათესავე თემებზე.

საინტერესოა, რომ ასეთი ტენდენციები მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში არ შეინიშნება. ეს, დიდწილად, შეიძლება იმის შედეგი იყო, რომ მომრავლდა ის ორგანიზაციები და პერიოდული გამოცემები, რომლებიც პირდაპირ ეთნომუსიკოლოგიას ეძღვნებოდა. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ, ასევე, მოიმატა პროვინციალიზმმაც. თუ მუსიკის ისტორიკოსებს ექნებოდათ იმის განცდა, რომ ეთნომუსიკოლოგია, რომელიც თანდათანობით ფართოვდებოდა, მათი დისციპლინისა და მათი საზრუნავის ნაწილი იყო, ისინი ადვილად შეძლებდნენ თავიანთი ჟურნალების რედაქტორებისა და კონფერენციების საორგანიზაციო კომიტეტებისთვის მოეთხოვათ პროგრამაში მისი ჩართვა. ამ ისტორიკოსებს შეეძლოთ უბრალოდ გამხდარიყვნენ SEM-ის ან ICTM-ის წევრები, იტყვით თქვენ, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში მათ ეს არ გააკეთეს. წარსულს თუ გადავხედავთ და გავითვალისწინებთ, რომ *Zeitschift für vergleichende Musikwissenschaft*[4]-ის (1933–35) ხელმომწერთა სიაში ბევრი იყო მუსიკოსი-ისტორიკოსი (Katz, 2002). მეჩვენება, რომ მუსიკის ისტორიკოსების მონაწილეობა ეთნომუსიკოლოგიურ ცხოვრებაში იმის შემდეგ რეალურად, შემცირდა.

ვფიქრობ, ეს მონაწილეობა განახლდა 1990 წლის შემდგომ პერიოდში, როცა დღის სინათლე იხილა რამდენიმე ძირითადმა ნაშრომმა, რომლებშიც მუსიკის ისტორიკოსებისა და ეთნომუსიკოლოგების თანამშრომლობა გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე 1950-ში. ნება მიბოძეთ, ორიოდე მაგალითი შემოგთავაზოთ: JAMS-ის ერთ-ერთი ნომერი (48,

[2] *კვარტალური მუსიკოლოგიური ჟურნალი* (რედ.).

[3] ამერიკის მუსიკოლოგიური საზოგადოების ჟურნალი (რედ.).

[4] შედარებითი მუსიკოლოგიის ჟურნალი (რედ.).

№3) შედგება სტატიებისაგან, რომლებშიც დარღვეულია ტრადიციული საზღვრები, არადასავლური კულტურები განხილულია მუსიკალურ-ისტორიული პერსპექტივიდან, ხოლო დასავლური მუსიკა ეთნოგრაფიის პოზიციიდან. ავტორები არიან კოფი აგავუ, რეგულა ქურეში, გარი ტომლისონი, ინგრიდ მონსონი და მართა ფელდმანი. კრებულში *Rethinking Music*[5] (Cook &Everist, 1999), ეთნომუსიკოლოგები, მუსიკის ისტორიკოსები და რამდენიმე თეორეტიკოსი უამრავ განსხვავებულ მუსიკას განიხილავენ პოსტმოდერნული ინტერპრეტაციული პერსპექტივებიდან. საკამათო კითხვები – ყველა ერთსა და იმავე პროფესიას წარმოვადგენთ? აქვს თუ არა მნიშვნელობა იმას, რომ ყველა ჩვენთაგანი „საკუთარ“ ტრადიციას სწავლობს, სხვები კი უცხოებისას? ან არიან თუ არა ბაროკოს მუსიკის ამერიკელი ისტორიკოსები თითქმის ისეთივე უცხოები, როგორებიც ინდონეზიაში მომუშავე ფრანგი ეთნოგრაფები? – თითქმის არავითარ როლს არ ასრულებს. ჩემზე შთაბეჭდილება მოახდინა ელენ კოსკოვის ანგარიშმა (Cook & Everist, 1999: 556), რომელიც ბაროკოს მუსიკის მიმოხილვის სწავლებას ეხებოდა და მისმა გადაწყვეტილებამ, შეეტანა მასში ის, რაც ინდოეთსა და აფრიკაში მე-17 საუკუნის ბოლოს ხდებოდა. მან აღმოაჩინა, რომ სტუდენტები მისი „მცოცავი მულტიკულტურალიზმის“ წინააღმდეგი იყვნენ და ფიქრობს, რომ მათთვის ბაროკოს მუსიკის გაცნობას თავისი მულტიკულტურული ასპექტები ჰქონდა.

მესამე თვალსაჩინო პუბლიკაცია არის კრებული *The Cambridge History of World Music* (Bolman, 2013). იგი ოცდაათზე მეტ ავტორს აერთიანებს (მეცნიერთა დიდი უმრავლესობა, ძირითადად, ეთნომუსიკოლოგიასთან იყო დაკავშირებული), რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მუსიკის ისტორიას განსხვავებულად წერდნენ. მაგალითები: მსოფლიო მუსიკის ცნების ისტორია დასავლურ კულტურაში, ის ფორმები, რომლებითაც განსხვავებული საზოგადოებები საკუთარი მუსიკის ისტორიას განიხილავენ, არაწერილობითი ტრადიციების საფუძველზე ისტორიის კვლევის რესურსები (მაგალითად, არქივები), მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში ისეთი უახლესი მოვლენების ინტერპრეტაცია, როგორიცაა გლობალიზაცია, ტექნოლოგიის როლი და ეკონომიკური განვითარების შედეგები, როგორიცაა მუსიკის საქონლად გარდაქმნა. ეს ის საკითხებია, რომლებიც, ასევე, აღელვებს 21-ე საუკუნის მუსიკის ისტორიკოსებს, განსაკუთრებით მათ, ვინც ტრადიციული გერმანულ-ფრანგულ-იტალიური ცენტრის გარეთ არსებულ, ანუ ჩრდილო და ლათინური ამერიკის, აღმოსავლეთ ევროპის მუსიკალური კულტურებითაა დაკავებული და საერთაშორისო (ანუ „დასავლური“) ორიენტაციის მქონე კომპოზიტორებს იაპონიასა და ჩინეთში. მეჩვენება, რომ *CHWM* გაცილებით უფრო ფართო აუდიტორიისათვის არის დაწერილი, ვიდრე ეთნომუსიკოლოგების წრეა და ცდილობს, მუსიკის მკვლევრებსა და სხვადასხვა ჟურის მუსიკის მოყვარულ ინტელექტუალებს დაუჭიროს მხარი.

მაშ, ასე, მართალია თუ არა ნიკოლას კუკი, როცა აცხადებს, რომ „ახლა ჩვენ ყველანი ეთნომუსიკოლოგები ვართ“? ამ დაკვირვებების გასამყარებლად კიდევ რამდენიმე საბუთი არსებობს: მუსიკის ისტორიკოსის სტერეოტიპი არის მეცნიერი, რომელიც არქივებში ზის და სწავლობს ხელნაწერებს; ეთნომუსიკოლოგის სტერეოტიპი კი არის პიროვნება, რომელსაც ხმის ჩამწერი მოუმარჯვებია და სოფელში ცხოვრობს. მართალია, ჩამწერი მოწყობილობები შეიცვალა, ხოლო ისტორიკოსები ონლაინ მუშაობენ, მაგრამ რეალურად, ეს ორი პროფესია ერთმანეთს კიდევ უფრო მეტად დაემსგავსა მათი აქტივობების ხასიათით. მუსიკის ისტორიკოსები იკვლევენ ჩანაწერებს, კომერციული ჩანაწერების ისტორიამ საუკუნეს გადააბიჯა და ისინი მე-20 საუკუნის მუსიკის ისტორიის მთავარ წყაროებს შორისაა. მუსიკის ისტორიკოსები იქცნენ ზეპირი ისტორიის მთავარ მონაწილეებად, როცა იღებენ ინტერვიუებს თვითმხილველებისაგან, სწავლობენ ფოტოებსა და ფილმებს. მათ აინტერესებთ ერთი და იმავე ნაწარმოების

[5] *მუსიკის გადააზრება* (რედ.).

განსხვავებული ჩანაწერების შედარება, საშემსრულებლო პრაქტიკის უახლესი ისტორია, მსჯელობა იმის შესახებ, თუ როგორ ასრულებდნენ და იმპროვიზირებდნენ წარსულის მუსიკოსები. და, რა თქმა უნდა, მათ სულ უფრო მეტად აინტერესებთ მუსიკის მიმართებების ინტერპრეტირება პოლიტიკასთან, საზოგადოებასთან, ეკონომიკასთან, ხელოვნებასთან და ყოველივესთან, რაც ხდება (თუმცა ამაში ადლერმა ყველას გაუსწრო, როცა 1885 წელს წერდა *Hilfwissenschaften*-ის – დამხმარე მეცნიერებების მნიშვნელობის შესახებ).

და დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგები? ძველი სტერეოტიპიც აღარ მუშაობს. ჩვენ, ასევე, გვაინტერესებს ჩანაწერების ისტორია – საველე და კომერციული ჩანაწერები; ჩვენ ყველა სახის სანოტო ჩანაწერების ისტორიას ვსწავლობთ (Levine 2002); ჩვენ გვაქვს ქვესფერო, რომელსაც ჰქვია „ისტორიული ეთნომუსიკლოგია“. ეთნომუსიკოლოგები თანამშრომლობენ ისტორიკოსებთან და თეორეტიკოსებთან ანალიზის მეთოდების განვითარების მიზნით (Tenzeri, 2006), ინდივიდუალური ოსტატებისა და შედევრების შესწავლაც, ასევე, ისაა, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიაში ისტორიული კომპონენტი ყოველთვის იყო: 1960-იანებში წარმოდგენილი „დიაქრონული“ და „სინქრონული“ დიადა უბრალოდ მცდარი იყო. ასე რომ, ყურადღებას ნუ მიაქცევთ დისციპლინულ დამოუკიდებლობას.

ისტორიული ინტერესის მქონე ეთნომუსიკოლოგებისათვის პერსპექტიული არეა დასავლური მუსიკის ისტორიული კვლევა აზიურ და აფრიკულ კულტურებში, აგრეთვე, დასავლელი მუსიკოსების გამოცდილება აზიაში. მაგალითად, სპინეტი (Spineti, 2010), რომელიც წერდა თურქეთში მოღვაწე იტალიელ კომპოზიტორზე; მაგალდი (Magaldi, 2004), რომელმაც შემოგვთავაზა რიო დე ჟანეიროს მუსიკის ისტორიის ეთნომუსიკოლოგიური განხილვა; სპილერი (Spiller, 2009), რომელიც საუბრობს ლოუ ჰარისონის გამელანის მუსიკის „დასავლურობის“ შესახებ; ტაკენაკა (Takenaka, 2010), რომელმაც გადმოგვცა იაპონელი მეცნიერის შეხედულება ვესტერნიზაციის შესახებ მე-19 საუკუნის იაპონურ მუსიკაში და ბონი უედის (Wade, 2014) ისტორიული და ეთნოგრაფიული ანალიზი იაპონელი კომპოზიტორებისა, რომლებმაც თავიანთ მუსიკაში ეროვნული ტრადიციისა და დასავლური მოდერნის სინთეზი განახორციელეს. ამ მიმართულებით შემდგომ კვლევებს წარმოგვიდგენს ლარგეი (Largey, 2006) ნაშრომში ჰაიტიზე მცხოვრები კომპოზიტორების შესახებ და ესეები ევერეტისა და ლაუს (Everett & Lau, 2004) კრებულში, რომელშიც საერთაშორისო მუსიკის[6] აღმოსავლეთ აზიელი კომპოზიტორების შესახებ ეთნომუსიკოლოგიური პოზიციიდან მსჯელობენ. 21-ე საუკუნის დასაწყისის ეს მაგალითები გვიჩვენებენ იმ შემთხვევების რაოდენობასა და მრავალგვაროვნებას, რომლებითაც ისტორიულმა მუსიკოლოგიამ და ეთნომუსიკოლოგიამ ერთმანეთი გადაფარა.

მაშ ასე, თუ 1950-1990 წლების პერიოდი ის დრო იყო, როცა ეს ორი სფერო თითქოს ერთმანეთს დაშორდა, ვფიქრობ, სამართლიანი იქნება ვთქვათ, რომ მიდგომებითა და ინტერესებით ისინი, ცოტა ხნის წინ, ერთმანეთს დაუახლოვდა. თუ დავეთანხმებით კუკს, რომ „ჩვენ ახლა ყველანი ეთნომუსიკოლოგები ვართ“, მაშინ ეთნომუსიკოლოგების სახელით ვიტყოდი: „მაგრამ ჩვენ ყოველთვის (რაღაც ფორმით) ისტორიკოსები ვიყავით“.

ანთროპოლოგიის მუსიკა

უეჭველია, რომ ეთნომუსიკოლოგიამ ბევრი შესძინა ფართოდ გაგებულ მუსიკოლოგიის სფეროს და მის ყველაზე ხალხმრავალ არეს, ისტორიულ მუსიკოლოგიას. მაგრამ არა მგონია, რომ იმავეს თქმა შეგვიძლია სხვა მშობლიური დისციპლინის – ანთროპოლოგიის შესახებ, რომლის გარეშეც ეთნომუსიკოლოგია არ იარსებებდა. გასა-

[6] ასე უწოდებენ დასავლური მუსიკის სფეროში მომუშავე კომპოზიტორებს (რედ.).

ოცარია, თუ როგორი მძლავრი იყო ეს ურთიერთმიმართება ძველ დროს. მაგალითად, ორგანოლოგიის მთავარი ნაწილი – ზაქს-ჰორნბოსტელის (1910) კლასიფიკაცია დაიბეჭდა ეთნოლოგიურ ჟურნალში. ადრეული ათწლეულების მრავალი კლასიკური სტატია, იქნებ, მათი უმრავლესობაც, ანთროპოლოგიურ და ფოლკლორულ ჟურნალებში გამოქვეყნდა. მე აღვნიშნე, ამ სფეროს ინტელექტუალური აპარატის რა დიდი ნაწილი მივიღეთ ანთროპოლოგიიდან. შეერთებულ შტატებში პირველ სადოქტორო პროგრამებს ანთროპოლოგიის პროფესორები ჰერცოგი და რ. უოტერმანი ხელმძღვანელობდნენ. SEM-ის დამფუძნებელი კრება ამერიკის ანთროპოლოგიური ასოციაციის ეგიდით გაიმართა. ჩვენი სფეროს ძალიან ბევრმა წამყვანმა მეცნიერმა როგორც წარსულში, ასევე, ამჟამადაც, დოქტორის წოდება ანთროპოლოგიურ პროგრამებში მიიღეს – ჰერცოგმა, ორივე უოტერმანმა, მერიამმა, ფრისბიმ, ფელდმა, მაკალისტერმა, ნიუმანმა, ფოქსმა და კიდევ უამრავმა სხვამ. სიის გაზრდა კიდევ შეიძლებოდა.

მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიას, საუკეთესო შემთხვევაში, საკმაოდ მოკრძალებული გავლენა აქვს ანთროპოლოგიაზე. ასეთი შეკითხვა დავსვი: თუ არსებობდა მუსიკის ანთროპოლოგია, როგორც ეს მერიამის წიგნის სათაურშია მოცემული, არსებობს თუ არა „ანთროპოლოგიის მუსიკა“? მართალია, დისციპლინური ურთიერთმიმართებები, რომლებზეც აქ ვსაუბრობ, არ არის სიმეტრიული: მუსიკოლოგია მუსიკის შესახებაა, ანთროპოლოგია კი – ყველაფრის შესახებ. და მაინც, მინდა კომენტარი გავაკეთო ანთროპოლოგიაში მუსიკის, ცოტა არ იყოს, უცნაური ისტორიის შესახებ – იმ ანთროპოლოგების მუსიკალური ინტერესების შესახებ, რომელთა სპეციალიზაცია არ არის ეთნო, არა ჩემ მიერ ეს-ესაა ჩამოთვლილი, არამედ სოციო-კულტურული ანთროპოლოგების ძირითადი ნაწილის შესახებ.

საინტერესოა, რომ ანთროპოლოგიის მთავარ ეროვნულ სკოლებს შორის ისტორიული განსხვავებები არსებობს. ნება მიბოძეთ, მოკლედ შევეხო მუსიკის როლს გერმანულ, ამერიკულ და ბრიტანულ ისტორიულ ანთროპოლოგიაში ამ სფეროს არსებობის პირველი რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში და შემდეგ აღვნიშნო სამი გამორჩეული ანთროპოლოგი, რომლებიც, ამავე დროს, თავს ამა თუ იმ დონის მუსიკოსებად მიიჩნევდნენ.

მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში არსებობდა ანთროპოლოგების ორი ჯგუფი, რომელთა პუბლიკაციებში მუსიკა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. ერთ ჯგუფში გაერთიანებული იყვნენ გერმანული *Kulturkreis*-ის სკოლის წევრები, რომელიც 23-ე თავში აღვწერე. გერმანელ დიფუზიონისტებს მუსიკაში მისი სექტორებად, ნიშან-თვისებებად, პარამეტრებად დაყოფის შესაძლებლობა იზიდავდა, არაფერი რომ არ ვთქვათ იმ ფაქტის შესახებ, რომ 1900-იანებში გერმანელი ინტელექტუალები მთელ მუსიკას, ძირითადად, გერმანულ სფეროდ განიხილავდნენ. ასე, ალბრეხტ შნაიდერის თანახმად, *Kulturkreis*-ის ანთროპოლოგები თავიანთ ეთნომუსიკოლოგ კოლეგებს თავისი გუნდის აუცილებელ წევრებად განიხილავდნენ. *Kulturkreis*-ორიენტირებულ ანთროპოლოგიაში ეთნომუსიკოლოგიის შეტანილი წვლილის აღწერისას, შნაიდერმა უჩვენა, რომ მრავალ შემთხვევაში, ამ ადრეული ეთნომუსიკოლოგიის მეთოდები და დასკვნები არასწორი იყო.

მეორე ჯგუფი, დღესდღეობით ჩვენთვის ნაკლებად ეგზოტიკური, შედგება, ძირითადად, ამერიკელი მეცნიერებისაგან, რომელთა უმრავლესობა პირდაპირ თუ ირიბად იყო ფრანც ბოასის სტუდენტი, რომელიც, როგორც მასწავლებელი, მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიას კი არ უჭერდა მხარს, არამედ, საზოგადოდ, თავის სტუდენტებში მუსიკისადმი ინტერესსაც აღვივებდა (Boas, 1927). მის სტუდენტებს შორის გამოირჩევა მელვილ ჰერსკოვიცი, რომელმაც ბევრი რამ გააკეთა ამერიკულ კულტურულ ანთროპოლოგიაში აფრიკული კვლევების დასამკვიდრებლად (Herskovits 1941, 1936). ცნობილია, რომ სტუდენტობისას ის სერიოზულად იყო გატაცებული დასავლური მუსიკით, მეტროპოლიტენ ოპერაში მასობრივ სცენებშიც კი მონაწილეობდა. მის კვ-

ლევებში დასავლეთ აფრიკული, აფრო-ბრაზილიური და სურინამული[7] კულტურების შესახებ ბევრი რამაა ნათქვამი მუსიკალური კულტურისა და სტილის შესახებ, ხოლო მისი ყველაზე გავლენიანი წიგნი *The Myth of the Negro Past*[8] (1941) წარმოადგენს აფრო-ამერიკული და აფრიკული მუსიკის ურთიერთობების პირველ განხილვას. ჰერსკოვიცმა, ასევე, ერთმანეთს შეადარა ამერიკაში არსებული აფრიკული ძირების მქონე მრავალი კულტურა.

სხვა მკვლევართა შორის რობერტ ჰ. ლოუისთან გვგხვდება მნიშვნელოვანი მსჯელობა მუსიკაზე. *ქროუს*[9] ეთნოგრაფიაში (Lowie, 1935) ის გვაწვდის სიმღერებს, გვიყვება, რა თქვეს ადამიანებმა მათ შესახებ და გვაძლევს მუსიკის, როგორც კულტურის ერთ-ერთი სფეროს დამოუკიდებელ აღწერას. თავის მრავალ ნაშრომში *ბლექფუტების* შესახებ, რომლებიც, ძირითადად, 1912 წლამდე გამოაქვეყნა, კლარკ უისლერი (Wissler, 1912), ბევრს გვეუბნება მათ სიმღერებზე, ადგილობრივების შეხედულებებზე მათ ტექსტებსა და მუსიკაზე, რიტუალსა და სოციალურ ცხოვრებაში მათი როლის შესახებ. იგი ბოასის უშუალო სტუდენტი არ ყოფილა, მაგრამ მისი მნიშვნელოვანი გავლენა განიცადა და მისი ნაშრომების ნაწილი *ბლექფუტელ* ფოლკლორისტ დ. ს. დიუვალთან თანამშრომლობითაა შექმნილი. ედუარდ საპირმა (Sapir, 1910) განიხილა ენობრივ-მუსიკალური ურთიერთმიმართებები, მარგარეტ მიდმა კი თავის ცნობილ წიგნში სამოასა და ახალი გვინეის შესახებ (Mead, 1928) მოგვაწოდა მოსაზრებები მუსიკალური ნიჭისა და მუსიკის სწავლების შესახებ და შემოგვთავაზა მუსიკის მოკლე, მაგრამ ინფორმაციული ეთნოგრაფია. 1940 წლამდე გამოცემული ამ გამორჩეული ნაშრომების დამოწმება უბრალოდ ცალკეული მაგალითები არ არის.

ამ ორი ჯგუფისაგან განსხვავებით, მეცნიერთა მესამე ჯგუფი, რომელსაც, ჩვეულებრივ, მოიხსენიებენ, როგორც სოციალური ანთროპოლოგიის ბრიტანულ სკოლას, პროფესიულ საქმიანობაში თითქოს უფრო ნაკლებადაა დაკავშირებული მუსიკასთან. მათ ნაშრომებში მუსიკა თითქმის არ არის ნახსენები. მიუხედავად ამისა, ბრონისლავ მალინოვსკიმ, რომლის ეთნოგრაფიული ნაშრომი ტრობრიანის კუნძულების[10] მცხოვრებლების შესახებ ყოველთვის სამაგალითოდ იყო მიჩნეული მისი ყოვლისმომცველი დეტალურობის გამო, მუსიკას ნამდვილად მიაქცია ყურადღება. მისი დაინტერესება და მიკერძოება დასავლური კლასიკური მუსიკის მიმართ ნათლად ჩანს მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოცემულ *Diary-*[11]*ში* (Malinowski, 1967). თუმცა ნაშრომში *The Sexual Life of Savages*[12] (Malinowski, 1929) იგი სხვადასხვა ადგილას ახსენებს ტრობრიანულ მუსიკას, ინსტრუმენტებსა და სიმღერებს. როგორც ჩანს, მალინოვსკი ამ მუსიკას კულტურული სისტემის ნაწილად განიხილავს და ადარებს დასავლურ მუსიკას, ყოველ შემთხვევაში, შინაარსობრივად, როცა, მაგალითად, მიუთითებს, რომ ტრობრიანელ ქალებს კარგი სასიმღერო ხმის მქონე მამაკაცები ხიბლავენ.

ა. ჰ. რედკლიფ-ბრაუნსა და მისი მიმდევრების უმრავლესობას, მეორე მხრივ, რო-

---

[7] სამხრეთ ამერიკის ჩრდილოეთ ნაწილში, ატლანტის ოკეანის ნაპირას მდებარე სურინამის რესპუბლიკაში მცხოვრები მრავალეთნიკური ხალხი, რომლის მოსახლეობა ძველი სამყაროს ემიგრანტების შთამომავლებისგან შედგება, ყოფილი ჰოლანდიის კოლონია, ყველაზე პატარა დამოუკიდებელი სახელმწიფო სამხრეთ ამერიკაში (რედ.).

[8] *მითი ნეგროიდული წარსულის შესახებ* (რედ.).

[9] *ქროუ* არის ინდიელთა ტომი აშშ-ში, რომელიც ამჟამად ცხოვრობს რეზერვაციაში მონტანას შტატში (რედ.).

[10] ტრობრიანის კუნძულები მდებარეობს წყნარი ოკეანის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, ეკუთვნის პაპუა-ახალ გვინეას (რედ.).

[11] დღიური (რედ.).

[12] *ველურების სექსუალური ცხოვრება* (რედ.).

გორც ჩანს, ამ თემის შესახებ რეალურად არაფერი აქვთ სათქმელი. რეიმონდ ფერთს უამრავი რამ ჰქონდა სათქმელი მუსიკის შესახებ ტიკოპიაში,[13] ძირითადად, გამოუქვეყნებელ საველე ჩანაწერებში, რომლებიც გამოიყენეს ჰერნდონმა და მაკლეოდმა (Herndon & McLean, 1980) და ბოლო წიგნში სიმღერების შესახებ, რომელიც ეთნომუსიკოლოგ მერვინ მაკლინთან ერთად დაწერა (Firth, 1990). ამასთან, უცნაურია, რომ ეს არ მოხდა მის სხვა, შესაფერისი თემატიკის, ნაშრომში – გავლენიან წიგნში სიმბოლოების შესახებ (Firth, 1973).

მკვეთრად ნაციონალური მიმართულების ანთროპოლოგიურმა სკოლებმა მუსიკის მიმართ განსხვავებული მიდგომები გამოავლინეს, მაგრამ იქაც, როგორც ჩანს, დროთა განმავლობაში რაღაც შეიცვალა. ჩემი გამოცდილებით, ამერიკელი და დასავლეთ ევროპული უნივერსიტეტების პროფესორები ყველა სფეროში კულტურულ რელატივიზმსა და ეთნოცენტრიზმს შორის მერყეობენ. ამასთან, ესთეტიკური ხასიათის კულტურის სფეროებში, – ვგულისხმობ რელიგიას, ხელოვნებას, ტანსაცმლის სტილს ან სამზარეულოს და არა სოციალურ სტრუქტურას, შრომის დანაწილებას თუ სოფლის მეურნეობას, – ისინი მუსიკის მიმართ განსაკუთრებით ეთნოცენტრული ტენდენციით ხასიათდებიან – კითხულობენ *The Tale of Genji*-ის[14] და სადილობენ ინდონეზიურ რესტორნებში, მაგრამ გაგაკუს ან გამელანის მოსმენა არ სურთ. შეიძლება გაზვიადებული ნათქვამია, მაგრამ შემეძლო ამ აზრის გამამყარებელი უამრავი ამბავი მომეთხრო. როცა დასავლელ ინტელექტუალებს უყვართ მუსიკა, ისინი ამტკიცებენ, რომ მისი გაგება რთულია და მკვეთრ ხაზს ავლებენ „მუსიკოსებსა“ და სხვებს შორის. მაგრამ იქნებ ამ სამმა, ძალიან მოკლე, კონკრეტულმა მაგალითმა ნათელი მოჰფინოს საკითხს.

კლოდ ლევი-სტროსის შემოქმედება, რომლის დაინტერესება მუსიკით საყოველთაოდ ცნობილი და დოკუმენტურად დადასტურებულია, დასავლური ინტელექტუალური ამბივალენტურობის ნიმუშია. ავიღოთ მისი უაღრესად გავლენიანი წიგნი *The Raw and the Cooked*[15] (Levi-Strauss, 1969). ის ეძღვნება „მუსიკას“, აქვს სანოტო ციტატა ემანუელ შაბრიედან[16], ხოლო წიგნის თავები, რომლებიც, ძირითადად, სამხრეთ ამერიკელ ინდიელთა მითებს ეძღვნება, დასათაურებულია მუსიკალური ფორმებისა და ჟანრების მიხედვით: „ხუთი გრძნობის ფუგა“, „კარგი მანერების სონატა“, „ოპოსუმის კანტატა“. შესავალში არსებითადაა განხილული მუსიკის და მითის ერთგვაროვნება, მაგრამ მუსიკის კონცეფცია ამ ნაშრომში მხოლოდ და მხოლოდ დასავლურია. ლევი-სტროსი მუსიკას, გარკვეული აზრით, განიხილავს როგორც კულტურულ უნივერსალიას და ის, ასევე, გვიჩვენებს მითის უნივერსალურობასაც, მაგრამ გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ მისთვის ამ „უნივერსალური“ მუსიკის ხასიათი, უბრალოდ, მე-19-20 საუკუნეების ევროპული კლასიკური მუსიკის სტილია. მეორე მხრივ, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამერიკის მითების დეტალური და სიღრმისეული განხილვისას, რეალურად, არაფერია ნათქვამი იმ ფაქტის შესახებ, რომ ამ მითების თხრობით შესრულება ხშირად სიმღერას მოიცავს. და მაინც ლევი-სტროსი, ადამიანი, რომელმაც დასავლური მუსიკა პროფესიონალის დონეზე იცოდა, დარწმუნებულია, რომ მუსიკის გაგება არსებითია კულტურის გასაგებად.

ლევი-სტროსი, როგორც ჩანს, მუსიკას, მითის მსგავსად, ერთ ცალკეულ ადამი-

---

[13] ტიკოპია არის მთიანი კუნძული მელანეზიაში, დასახლებული პოლინეზიური კულტურის წარმომადგენლებით (რედ.).

[14] *მოთხრობა უფლისწულ გენძის შესახებ* არის X-XI საკუნეების მიჯნის იაპონური რომანი, დაწერილი სეფექალ მურასაკი შიკიბუს მიერ (რედ.)

[15] *ნედლი და მოხარშული* (რედ.)

[16] ფრანგი რომანტიკოსი კომპოზიტორი (1841- 1894) (რედ.)

ანურ სისტემად განიხილავდა და არა, როგორც ეს ეთნომუსიკოლოგებისთვისაა დამახასიათებელი, ენების მსგავსად, ცალკეული ელემენტების ჯგუფად. მისი მგრძნობელობა დასავლური მუსიკის მიმართ ავსებს კულტურის მისეულ ანალიზს. და პირიქით, მითის მისეულმა გაგებამ სტიმული მისცა მუსიკის ანალიზს ისეთი ეთნომუსიკოლოგების მიერ, როგორებიცაა სტივენ ფელდი (Feld, 1982) და პანდორა ჰოპკინსი (Hopkins, 1977).

საინტერესო დრო გავატარე, როცა ვცდილობდი დამედგინა მუსიკის როლი ზიფრიდ ნადელის კარიერაში. რეალურად, მას ორი კარიერა ჰქონდა და მათ შორის თითქმის არაფერია საერთო. უნდა ვაღიარო, რომ ერთ დროს ვფიქრობდი, რომ ეს ორი ადამიანი იყო. მისი კარიერა სტუდენტობისას, ვენაში დაიწყო, სადაც ის მუსიკას, მუსიკოლოგიას და ფსიქოლოგიას ეუფლებოდა და იყო იმ პერიოდის გამორჩეული ეთნომუსიკოლოგის რობერტ ლახის მოსწავლე. როდესაც 1940-იანი წლების ბოლოს მუსიკას ვსწავლობდი, ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება სამმა ნაშრომმა მოახდინა. ესენია: მცირე მოცულობის წიგნი ქსილოფონების შესახებ აფრიკაში, აზიასა და ოკეანიაში (Nadel, 1931), რომელიც მთლიანად „კულტურული წრეების“ დოქტრინას მიჰყვებოდა; თეორიული ნაშრომი დუალიზმის შესახებ დასავლური მუსიკის ისტორიაში; და ძალიან გავლენიანი სტატია მუსიკის საწყისების შესახებ (Nadel, 1930).

გაცილებით უფრო გვიან გადავაწყდი *A Black Byzantium*-ს[17] (Nadel, 1942) და *The Foundations of Social Anthropology*-ს[18] (Nadel, 1951) ვინმე ზ. ნადელის ავტორობით, რომელიც აშკარად უმნიშვნელოვანესი ფიგურა იყო სოციალურ ანთროპოლოგიაში. აზრადაც არ მომსვლია, რომ ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო ზიგფრიდ ნადელი, რომელიც მარიმბასების შესახებ წერდა. რადიკალური ცვლილება *Kulturkreis*-ის სამუზეუმო ნაშრომიდან ბრიტანული სტილის სოციალური ანთროპოლოგიისკენ და ის, რომ მინიშნებულიც კი არ იყო, რომ ავტორს მუსიკის სპეციალური ცოდნა გააჩნდა, წლების მანძილზე იწვევდა ჩემს გაოცებას. მართალია, *შავ ბიზანტიაში* არის რამდენიმე შენიშვნა მედოლეებისა და რიტმული მოდელების შესახებ, მაგრამ, *საფუძვლებში,* რომელშიც ფართოდაა წარმოდგენილი კულტურის სფეროები, მუსიკა მხოლოდ გაკვრითაა ნახსენები. ნადელს, ალბათ, უნდოდა, ანთროპოლოგები მიეხვედრებინა, რომ კულტურის გარკვეულ სფეროებში მუშაობისათვის სპეციალიზებული ცოდნა იყო საჭირო. ასე, მაგალითად, ის ფიქრობს, რომ მხოლოდ მუსიკოსებს შეუძლიათ მუსიკის გაგება და ამბობს: „ვერც ერთი ანთროპოლოგი ვერც კი დაუშვებს, რომ მხოლოდ იმის გამო, რომ ის ანთროპოლოგია, პრიმიტიული მუსიკის კვლევაც შეუძლია“ (Nadel, 1951: 88). იგივე ითქმის ეკონომიკის შესახებაც, განაგრძობს ის. ასევე, აშკარაა, რომ მისი აზრით, მუსიკა და სხვა ხელოვნებები ნაკლებად არიან დაკავშირებული კულტურის გულთან, ვიდრე სოციალური სტრუქტურისა და ეკონომიკის მომცველი სფეროები. „არ არსებობს კავშირი ჯგუფის ორგანიზებასა და მუსიკაში ჰომოფონიას ან პოლიფონიას შორის. … შესაბამისად, სტილი ხელოვნებაში არსებობს დამოუკიდებლად, არ იწვევს და არც წინაპირობად მოითხოვს რაიმე კონკრეტულ სოციალურ ურთიერთმიმართებას“ (იქვე: 88). მისი პოზიციის ამ ფუნდამენტური ცვლილების აღმოჩენამ გამაოგნა. უნდა ვთქვა, რომ არ ვეთანხმები და რომ ამჟამად, უახლესი ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის წაკითხვის შემდეგ, ნადელს თავისუფლად შეეძლო კვლავ შეეცვალა პოზიცია.

ჩემს მესამე მუსიკოს-ანთროპოლოგად უნდა ოსკარ ლიუისი ავირჩიო, რომელიც სხვა კონტექსტებში უკვე ვახსენე, კოლეგა, რომელიც, უდროო გარდაცვალებამდე, ილინოისის უნივერსიტეტში მუშაობდა. ის დასავლური კლასიკური მუსიკის ტრადიციის უშუალო მონაწილე იყო, მაგრამ ანთროპოლოგიურ კვლევებში თავს არიდებდა მუსიკას. ლიუისს, რომელიც იყო შესანიშნავი არაპროფესიონალი საოპერო მომღერალი,

[17] *შავი ბიზანტია* (რედ.).

[18] *სოციალური ანთროპოლოგიის საფუძვლები* (რედ.).

ჩვენი სამუსიკო სკოლის სტუდენტი-ვოკალისტი, მომღერალი სინაგოგებში, დასავლური კლასიკური მუსიკის ყოვლისმომცველი ცოდნა ჰქონდა. მაგრამ მრავალ ნაშრომში, რომლებიც ლათინურ ამერიკაში, ინდოეთში, უფრო ადრე კი *ბლექფუტებს* შორის ჩატარებული საველე კვლევების შედეგად შეიქმნა, მუსიკა, რეალურად, არ არის ნახსენები. თუმცა მის სტატიაში (სადაც განსაკუთრებით აღნიშნავს თანამშრომლობას რუთ ლიუისთან), რომლის სათაურია *Manly-Hearted Women among the Northern Piegan*[19] (Lewis, 1941), გვხვდება საინტერესო შენიშვნები სიმღერის შესახებ. *ბლექფუტების* კვლევის პიონერი, ოსკარ ლიუისი ძალიან დამეხმარა, როცა ვემზადებოდი საველე კვლევებისთვის მონტანაში. ის სულითა და გულით უჭერდა მხარს მუსიკის, როგორც კულტურის კვლევას ეთნომუსიკოლოგიური პოზიციიდან, მაგრამ არ ესმოდა, როგორ შეიძლებოდა მომწონებოდა ან მდომოდა *ბლექფუტების* სიმღერების ანალიზი ან, რაკი ამას შევეხეთ, როგორ შემეძლო ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში მათი მოსმენა ამეტანა.

მაშ, ვხედავთ, რომ ლევი-სტროსი და ლიუისი ღრმად არიან ჩაფლული დასავლურ მუსიკაში, თუმცა თავიანთი ზოგადი ხასიათის ეთნოგრაფიულ ნაშრომებში მუსიკის განხილვას საჭიროდ არ მიიჩნევენ, სერიოზული ეთნომუსიკოლოგიური განათლების მქონე ნადელმა კი გადაწყვიტა, რომ მუსიკის დეტალური ანალიზი მართლაც არ არის არსებითი კულტურისათვის. ეს მეცნიერები წარსულის მთავარი ფიგურები არიან, თანამედროვე სცენაზე კი მათ მიერ შეთავაზებული ნორმისაგან უმნიშვნელო დაცილება შეიმჩნევა. ზოგადი ხასიათის ლიტერატურა ანთროპოლოგიაში, ისევე, როგორც სტუდენტების სახელმძღვანელოები, იმავე ტენდენციებს გამოხატავენ.

ასე, რომ ლიტერატურულ ან ვერბალურ და ვიზუალურ ხელოვნებასთან შედარებითაც კი, მუსიკა და არადასავლური მუსიკალური კულტურის კვლევა, როგორც ჩანს, მოკრძალებულ როლს ასრულებდა ანთროპოლოგების კვლევებში. თუ ახსნას მომთხოვთ, მომიწევს მოვიშველიო დასავლურ კულტურაში ფართოდ გავრცელებული თეორია, რომ მუსიკის განხილვის ან მის შესახებ საუბრის უფლება რომ გქონდეს, „მუსიკოსი“ უნდა იყო. ასე რომ, იძულებული ვარ დავასკვნა, რომ აქ ბევრი არაა „ანთროპოლოგიის მუსიკა“, რომ ეთნომუსიკოლოგიამ უზარმაზარი სარგებელი მიიღო იმის შედეგად, რომ ის ანთროპოლოგებმა შეიფარეს და გამოზარდეს და ის მათი მადლიერი უნდა იყოს დახმარებისათვის, რომელიც ხელმძღვანელებით უზრუნველყოფის თვალსაზრისითაც გაუწიეს. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგიას ვალი არ გადაუხდია; როგორც ჩანს, ჩვენ კარგად ვერ ვისწავლეთ, როგორ დავეხმაროთ ანთროპოლოგებს იმის გარკვევაში, თუ როგორ მოექცნენ მუსიკას, როგორც კულტურის რთული მთელის ერთ-ერთ სფეროს.

ტერფსიქორე, ჩვენ ყოველთვის გიცნობდით

ჩვეულებრივ, ამბობენ, რომ ეთნომუსიკოლოგია ყველაზე მჭიდროდ მუსიკოლოგიასთან და ანთროპოლოგიასთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ამით უგულებელყოფენ იმ ხელოვნებასა და დისციპლინას, რომელთანაც ჩვენ რეალურად, ყველაზე მეტად ვართ დაკავშირებული – ცეკვის ხელოვნებასა და ქორეოლოგიას (ამ პროფესიის წარმომადგენლები ამჯობინებენ ტერმინს „ცეკვის კვლევა“), ცეკვის მეცნიერულ კვლევას და მის ქვედისციპლინას – ეთნოქორეოლოგიას, ჩვენს ორეულს ცეკვების კვლევებში. რატომ არ არის ეს უფრო მკაფიოდ ჩამოყალიბებული? ზოგიერთი ადამიანი ამბობს, რომ „ცეკვა, რეალურად, მუსიკის ნაწილია“. ნამდვილად არსებობს მუსიკა ცეკვის გარეშე და ცეკვა მუსიკის გარეშე, მაგრამ მათი ურთიერთმიმართება, მართლაც, ძალიან ძლიერია. რეალურად, ანტიკურ ბერძნებს მიაჩნდათ, რომ ისინი ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ხელოვნებაა და თითოეულს საკუთარი მუზა მიუჩინეს – ევტერპე

[19] *ვაჟკაცური ქალები ჩრდილოეთ პიეგანში. პიეგანი – ბლექფუტის* ენაზე მოლაპარაკე ინდიელები ჩრდილოეთ ამერიკაში (რედ.).

და ტერფსიქორე. ცეკვის კვლევის სფეროს საკუთარი ისტორია და კვლევის ტექნიკა აქვს. უცნაურია, რომ როცა ეთნომუსიკოლოგებისგან მოითხოვენ ანთროპოლოგიური თეორიის საკმაოდ საფუძვლიან ცოდნას, ანთროპოლოგიურ მომზადებას და – ეს უთქმელადაც ცხადია, – მუსიკის სტანდარტული პროგრამის ყველა საკითხის ცოდნას, ისინი მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში ხდებიან ცეკვის მეცნიერების ექსპერტები.

და მაინც, ეთნოქორეოლოგიის ისტორია მჭიდროდ არის გადაბმული ეთნომუსიკოლოგიიის ისტორიასთან. ეს ურთიერთმიმართება სიმბოლურად გამოიხატება იმ პუბლიკაციების არაერთ სათაურში, რომლებიც ცეკვასაც ეხება (თუმცა ცეკვის ტექნიკური დეტალების განხილვა შეიძლება არც იყოს დაწყებული), – მაგალითად, ბროუნერი (Browner, 2002), კისლიუკი (Kisliuk, 1998), მაკლინი (McLean, 1999). მიუხედავად იმისა, რომ ეთნომუსიკოლოგებს შეიძლება ბრალი დავდოთ, რომ არ იციან როგორ მოექცნენ ცეკვას, ისინი მის არსებობას არ უგულებელყოფდნენ. არსებობდნენ ხელოვანები და ინტელექტუალები, ვინც მუსიკასა და ცეკვას ერთ მთელად მიიჩნევდნენ ან ცეკვა მუსიკის ქვესახედ წარმოედგინათ. რა თქმა უნდა, არსებობენ ისეთი საზოგადოებებიც, რომლებიც კონცეპტუალურად აერთიანებენ მათ და მუსიკა/ცეკვა/ცერემონიის აღსანიშნავად მხოლოდ ერთი სიტყვა აქვთ. ჩვენ, დასავლურ მუსიკალურ კულტურაში, ჩვეულებრივ, ამ ორ ხელოვნებას განვიხილავთ ერთმანეთზე დამოკიდებულად, მაგრამ არა რეალურად თანასწორებად. უაღრესად უჩვეულოა ცეკვა მუსიკის გარეშე, მაგრამ როცა ორივე ერთად სრულდება, ცეკვა, ტიპურად, წინა პლანზეა – ჩვენ მივდივართ საცეკვაოდ ან ცეკვის ანსამბლის კონცერტზე და მუსიკალური აკომპანემენტი მეორეხარისხოვნად მიგვაჩნია; ჩვენ არ ვამბობთ „მე ამ ორკესტრის მოსასმენად მივდივარ და მოსმენასთან ერთად, შეიძლება, ვიცეკვო კიდევაც“.

ამავე დროს, ცეკვის განსაზღვრა და მისი გამიჯვნა სხვა აქტივობისაგან უფრო რთულია, ვიდრე მუსიკის. საცეკვაო მოძრაობები შეიძლება ყოველდღიურ ცხოვრებაში აღმოვაჩინოთ. მაშინ, როცა მუსიკაში ჩვენ, ჩვეულებრივ, ვმღერით ან ვუკრავთ კონკრეტულ სიმღერას, ნაწარმოებს ან აღიარებულ მუსიკალურ ქმნილებას, ცეკვაში, შეიძლება, უბრალოდ „ვიცეკვოთ“ რაღაც კონკრეტული ფორმით, სტილით ან ჟანრით. დიახ, არსებობს გამონაკლისები იმ ადამიანისათვის, რომელიც, უბრალოდ, თავისუფალ იმპროვიზაციებს ასრულებს და თავისთვის ღიღინებს და, არსებობს საცეკვაო კულტურები ქორეოგრაფების მიერ შესრულებული საცეკვაო ნაწარმოებებით, რომლებიც ისევე ზუსტად და თანმიმდევრულად სრულდება, როგორც სიმფონიური ქმნილებები. მაგრამ ამ გამონაკლისების გარდა, ძირითადმა განსხვავებამ ხელი შეუშალა პარალელური მეთოდოლოგიების განვითარებას მუსიკოლოგიასა და ცეკვის კვლევაში.

ნება მიბოძეთ, ვახსენო რამდენიმე საეტაპო ქმნილება ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაში, რომლებშიც გაშუქებულია მუსიკისა და ცეკვის ურთიერთობა: ადლერის, ელისის და შტუმპფის 1880-იანებში შექმნილი ნამუშევრები, ასევე, ფრანც მაგნიუს ბოემეს, იმ პერიოდში ხალხური მუსიკის ერთ-ერთი მთავარი შემგროვებლის, ორტომიანი კლასიკური ნაშრომი *Geschichte des Tanzes in Deutschland*[20] (Boehme, 1886). ბოემემ განიხილა ისტორია, სოციალური კონტექსტი, რელიგიის პრეტენზიები ცეკვისადმი და უცხოური ცეკვების შემოტანა და უამრავი რამ გვითხრა საცეკვაო მუსიკისა და მუსიკოსების შესახებ. იმ პერიოდის ეთნომუსიკოლოგიის წინამორბედები ცეკვას ახსენებენ, თუმცა მასზე ბევრს არაფერს ამბობენ. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, მუსიკასთან კავშირში ცეკვის კვლევის მთავარი ფიგურა იყო კურტ ზაქსი, რომელიც პირველი ეცადა ცეკვის საყოველთაო ისტორია შეექმნა (Sachs, 1937), თუმცა იმ მეთოდებით, რომლებმაც რეალურად არ გაამართლა – იგი მუსიკა/ცეკვის ურთიერთობის ინტერპრეტირებას, განსაკუთრებით ხალხურ და ადგილობრივ კულტურებში, ისეთი ფართო განზოგადებების გამოყენებით შეეცადა, რო-

[20] *ცეკვის ისტორია გერმანიაში* (რედ.).

გორებიცაა დიდი და პატარა საცეკვაო ნაბიჯებისა და მოძრაობების დაკავშირება დიდ და მცირე მუსიკალურ ინტერვალებთან, მამაკაცური და ქალური საზოგადოებების დაპირისპირებასთან. მაგრამ ზაქსმა, რომელიც მის ეპოქაში მუსიკოლოგიის მთავარ ფიგურად და ინსტრუმენტების სფეროში განსაკუთრებულ ავტორიტეტად იყო აღიარებული, ბევრი რამ გააკეთა, რათა ცეკვის კულტურათშორის სამეცნიერო კვლევისათვის რესპექტაბელობა შეეძინა.

ცეკვა ასრულებდა მთავარ როლს ეთნომუსიკოლოგიის ორი ძირითადი საზოგადოების ICTM-ისაA და SEM-ის ჩამოყალიბების საწყის პერიოდში. ICTM – თავდაპირველად International Folk Music Council (IFMC, ხალხური მუსიკის საერთაშორისო საბჭო) – განვითარდა ხალხური ცეკვის მოძრაობიდან, რომელიც მე-19 საუკუნის დასაწყისის ევროპაში, განსაკუთრებით კი, ინგლისში განვითარდა. The Folk Song Society, რომლის მთავარი მიზანი ხალხური სიმღერის დაცვა იყო, 1898 წელს დააარსეს მუსიკოსებმა, მათ შორის, სესილ შარპმა, რომელმაც მოგვიანებით, 1911 წელს English Folk Dance Society – ხალხური ცეკვის საზოგადოება შექმნა. ამ ორი საზოგადოების გაერთიანების შედეგად, 1932 წელს წარმოიშვა English Folk Song and Dance Soceity (ინგლისური ხალხური სიმღერისა და ცეკვის საზოგადოება) რამაც, საბოლოოდ, 1947 წელს, ICTM-ის ჩამოყალიბებამდე მიგვიყვანა, რომლის მთავარი ამოცანა მისი შექმნისთანავე გაცხადდა, როგორც „ყველა ქვეყნის … ტრადიციული მუსიკისა და ცეკვის … კვლევა“. მისი მმართველი საბჭოს წევრები ყოველთვის იყვნენ ცეკვის მკვლევრები, ხოლო 2010 წლიდან მისი პრეზიდენტია წამყვანი ეთნოქორეოლოგი ადრიენ კეპლერი. ცეკვა ყოველთვის შუქდებოდა მის პუბლიკაციებში, ხოლო YTM-ის (ტრადიციული მუსიკის წელიწდეული) 2006 წლის შემდეგ გამოცემული ნომრების სტატიების დაახლოებით 15 პროცენტი პირდაპირ (ყოველ შემთხვევაში, ძირითადად) ეძღვნება ცეკვის კვლევას.

1955 წელს SEM-ის დამფუძნებელი კრების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მონაწილე იყო ჰერტრუდ პ. ქურათი, შეიძლება ითქვას, ეთნოქორეოლოგიის დამფუძნებელი (Kurath, 1960). *Etno-Musicology Newsletter*-ის მეშვიდე ნომერში (1956) რომელიც SEM-ის ფორმალური დაფუძნებიდან მალევე გამოვიდა, რედაქტორმა ალან მერიამმა გამოაცხადა ქურათის დანიშვნის შესახებ ცეკვის სვეტის მუდმივ ავტორად, სულ მალე ის ფორმალურად დაინიშნა „ცეკვის რედაქტორის“ თანამდებობაზე, რომელიც ლიტერატურული მიმოხილვის რედაქტორის თანაფარდი იყო. ჟურნალ *Ethnomusicology*-ს მრავალი წლის განმავლობაში ჰყავდა ცეკვის რედაქტორი. მას ევალებოდა თვალყური ედევნებინა, რომ ყოველ ნომერში ყოფილიყო მასალა ცეკვის შესახებ, და, ვფიქრობ, რედაქტორებს ზოგჯერ პრობლემები ექმნებოდათ შესაფერისი მასალის ძიებისას. აშკარაა, რომ ცეკვის კვლევა, განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებში, უფრო ნელა ვითარდებოდა, ვიდრე მუსიკალური კვლევა.

1973 წელს ეთნომუსიკლოგიის საზოგადოების ყოველწლიური კონფერენცია ახლადდაარსებულ ცეკვის კვლევის კონგრესთან (Congress for Research in Dance – CORD) ერთად ჩატარდა; ჩემთვის ეს იყო მჭიდრო თანამშრომლობის იმედის სიმბოლო და, ამავე დროს, ცეკვის კვლევის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის დაფუძნება. ფაქტი ისაა, რომ SEM-ის ძველი პროგრამების განხილვისას ვხედავთ, რომ 1990-იანი წლების ბოლომდე ძალიან ცოტაა ისეთი მოხსენებები, რომლებიც, რეალურად, ცეკვას ეძღვნება. ეს, ასევე, ეხება ჟურნალებში დაბეჭდილ სტატიებს. რა თქმა უნდა, ცეკვას ახსენებენ და განხილულია მოვლენები, რომლებშიც ჩართულია ცეკვა, მაგრამ ცეკვა არ არის მთავარი საკითხი. ახლო წარსულში უფრო მეტი გაკეთდა. SEM-მა ცეკვა თავისი განსაკუთებული ინტერესის ერთ-ერთ სექციად გამოაცხადა; და მაინც, სტატიები, რომლებიც ცეკვას ეძღვნება, არ არის ჩვეულებრივი რამ *Ethnomusicology*-ში – 2013 წელს, მაგალითად, თხუთმეტი სტატიიდან მხოლოდ ერთი ეხებოდა ცეკვას. გაცილებით მეტი შეიძლება ვიპოვოთ *YTM*-ში. მნიშვნელოვანი მაგალითია ბაკასა და კარობლისის (Bakka & Karoblis, 2010) სერიოზული სტატია, რომელიც გათვალის-

წინებულია, როგორც ცეკვის, ასევე, მუსიკის სპეციალისტებისათვის და რომელშიც გვერდი-გვერდ განხილულია ცეკვის გაგებისა და ანალიზის მრავალი მეთოდი, გაკრიტიკებულია ცეკვის ჩაწერის მეთოდები, მხარს უჭერს „ცეკვის“ პრობლემას – „რაღაც ერთი ცეკვის“ საპირისპიროდ და გამოთქვამს აზრს, რომ ცეკვის „გაგება“ შეიძლება სავსებით განსხვავდებოდეს მუსიკის გაგებისგან. მასში, ასევე, ხაზგასმულია ეთნომუსიკოლოგიაში სკანდინაველი და უნგრელი მეცნიერების ლიდერობის მნიშვნელობა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში. საზოგადოებაში ცეკვის, ხშირად პრობლემატური, როლი ისტორიული ლიტერატურის მთავარი ნაწილია დაწყებული ბოემედან (Boehme, 1886), რომელიც მთელ თავს უძღვნის სამთავრობო და რელიგიურ მოსაზრებებს ცეკვის წინააღმდეგ სხვადასხვა პერიოდში, დამთავრებული ნესტა რამაზანის (Ramazani, 2002) მიერ ჩამოთვლილი სირთულეებით, რომელთა დაძლევაც უწევთ მოცეკვავეებსა და ცეკვის შემსწავლელებს მე-20 საუკუნის ირანში.

ეთნოქორეოლოგებმა უამრავი რამ გააკეთეს საკუთარი სფეროს, როგორც დისციპლინის დაფუძნებასა და გაფართოებაში. ჰერტრუდა ქურათის მრავალრიცხოვანი ნაშრომების შემდეგ, ძირითად საეტაპო ნაშრომებს შორის გამოირჩევა ანია როისის *Anthropology of Dance*[21] (Royce, 1977), ჯუდით ჰანას *To Dance Is Human*[22] (Hanna, 1979) და ადრიენ კეპლერის მრავალი ესე, მათ შორის კომპლექსური სტატია ეთნოქორეოლოგიის შესახებ *Grove's*-ში (2001), მოწინავე სტატია ცეკვის ესთეტიკისადმი მიძღვნილ სერიაში *YTM*-ში (Kaeppler, 2003) და კომენტარები გლობალიზაციაზე (Kaeppler, 2010). ქურათის კვალდაკვალ, კეპლერი, რამდენიმე პუბლიკაციაში, ცდილობს ეთნომუსიკოლოგებს ასწავლოს ზოგიერთი რამ ცეკვის შესახებ. *International Encyclopedia of Dance*-ს (1998) ექვსტომიანი ნაშრომის შედარება *Grove*-თან გვიჩვენებს, რომ ცეკვის კვლევას უფრო მოკლე ისტორია აქვს და ნაკლები მომხრე ჰყავს, ვიდრე მუსიკას. მაგრამ თუმცა *Grove* თავის 2001 წლის საფუძვლიანად გაფართოებულ გამოცემაშიც კი, ძირითადად, დასავლეთის კლასიკურ მუსიკას ეხება, ცეკვის ენციკლოპედია და ცეკვისადმი მიძღვნილი ზოგადი ხასიათის ლიტერატურის უმრავლესობა თავისი სივრცის უფრო დიდ ნაწილს უძღვნის ეთნიკური, ხალხური, არადასავლური ცეკვის ფორმებს. არავითარი განსჯა ან ბრალდება: ეს ხელოვნებები, უბრალოდ, დასავლეთში განსხვავებულად განვითარდნენ.

მაგრამ გამეორება მიწევს – ჩვენთვის, ვინც ეთნომუსიკოლოგიაში ვართ ჩართული, ცეკვა ყოველთვის აქვე იყო.

მაშ, რატომ არ ვიცნობთ მას უკეთესად?

თუ გავითვალისწინებთ მუსიკისა და ცეკვის ურთიერთკავშირს მსოფლიო კულტურებში და ცეკვის კვლევის და ეთნოქორეოლოგიის განვითარებას, ისევე, როგორც მნიშვნელოვანი პროფესიული ორგანიზაციების მხარდაჭერას ცეკვის ჩასართავად მათი ინტერესების სფეროში, უცნაური მეჩვენება, რომ ეთნომუსიკოლოგიურ პუბლიკაციებში და სასწავლო პროგრამებში ძალიან მცირე მასალაა ცეკვის შესახებ და რომ მუსიკისა და ცეკვის ურთიერთობის კვლევები მრავალრიცხოვანი არ არის. გავბედავ და რამდენიმე ვარაუდს გამოვთქვამ: საქმე საქმეზე თუ მიდგა, ტრადიციულ დასავლურ საზოგადოებაში ცეკვას ისე სერიოზულად არ უყურებდნენ, როგორც მუსიკას; მუსიკა, რეალურად, ჩვენს ცხოვრებაში ყველგან არსებობს, ცეკვა კი რაღაც შემთხვევითი და განსაკუთრებულია. ის სასიამოვნოა, რა თქმა უნდა, მაგრამ სერიოზული ანალიზი? თუმცა უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ეთნომუსიკოლოგებს (გამონაკლისს ზოგიერ-

[21] *ცეკვის ანთროპოლოგია* (რედ.).

[22] *ცეკვა ადამიანურია* (რედ.).

თი დაწესებულება, მაგალითად, UCLA[23] წარმოადგენს), ჩვეულებრივ, არ აქვთ დიდი შესაძლებლობა, რომ ცეკვის შესახებ, რეალურად, ბევრი რამ ისწავლონ. ისინი კითხულობენ ისეთ ფრაზებს, როგორებიცაა „[ამ ან სხვა სიტუაციაში] ადამიანები ცეკვავენ“ ან „ისინი წრეში ჩამდგარი ცეკვავენ“, მაგრამ იმ სახის სიღრმისეული ანალიზი, როგორიც მუსიკის შემთხვევაში არსებობს, ცეკვის მიმართ, რეალურად, არ ჩატარებულა და, რა თქმა უნდა, მუსიკის მოყვარულები ამის გაკეთებას არ სწავლობენ. ვფიქრობ, ფაქტია, რომ ცეკვის მკვლევრებმა ყოველთვის მეტი იციან მუსიკის შესახებ, ვიდრე მუსიკის მკვლევრებმა ცეკვის შესახებ.

შეიძლება, ეს არც უნდა გაგვიკვირდეს. განვიხილოთ ერთი საკითხი: თითოეულ ხელოვნებას თავისი ძირითადი სეგმენტებისა და მათი ურთიერთმიმართებების დადგენის საკუთარი მეთოდი აქვს. მუსიკაში ნოტები გვაქვს; ლიტერატურაში – სიტყვები. ვიზუალური ხელოვნების შემთხვევაში საქმე უფრო რთულადაა, ხოლო ცეკვას რეალურად არ აქვს ნოტების ეკვივალენტი. ჩვენ (ეთნომუსიკოლოგებმა), ასევე, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი კონცენტრირება „ნოტებზე“ ან „ტონებზე“, როგორც მინიმალურ ერთეულებზე, შესაძლოა, მცდარი იყო და შეიძლება, უკეთესი ყოფილიყო (წლების წინ!), თუ კონცენტრირებას მოვახდენდით იმაზე, რაც ნოტებს შორის ხდება. მაგრამ მუსიკის შესახებ საუბრის ანალოგიურად თუ ვსაუბრობთ ცეკვის შესახებ?

რა თქმა უნდა, არსებობს ცეკვის ჩაწერის სისტემები, რომელთა დახმარებითაც შეიძლება გავაკეთოთ ის, რასაც ეთნომუსიკოლოგები მუსიკის ტრანსკრიფციისას აკეთებენ და რაც შეიძლება პარალელური ანალიზის საფუძვლად გამოდგეს. მათგან ყველაზე ფართოდ გამოიყენება ლაბანოტაცია, რომელიც 1920-იანებში ჩამოაყალიბა რუდოლფ ფონ ლაბანმა (Hutchinson-Guest, 2005); ეს არის უაღრესად დახვეწილი სისტემა, რომელიც გვეუბნება, თუ რას აკეთებს სხეულის თითოეული ნაწილი მოცემულ დროს, გვიჩვენებს პოზიციას, მოძრაობის ტიპსა და მიმართულებას. ეს სისტემა გაცილებით უფრო რთული წასაკითხია, ვიდრე დასავლური მუსიკალური სანოტო ჩანაწერები, ამიტომ ის რეალურად არ გამხდარა ცეკვის მკვლევართა მთავარი იარაღი და იშვიათად იყენებენ (მას ან ჩაწერის ნებისმიერ სხვა სისტემას) პუბლიკაციებში მაგალითების გადმოსაცემად, როცა ცეკვის შესახებ წერენ. ამის გაკეთების მცდელობის მაგალითებად, ნება მიბოძეთ, დავასახელო როდერიკ ლანგის პუბლიკაციები (Lange, 1974) და *YTM*-ის მე-6 ტომში შემოთავაზებული სილაბუსი სიმბოლოების თანმხლები ტერმინებისათვის (Lange, 1974: 115–34). არსებობს ჩაწერის სხვა სისტემებიც, რომლებიც ფართოდ არ გამოიყენება. ლაბანოტაცია, რომელიც შეიქმნა ძირითადად ქორეოგრაფიის შედევრების ზუსტი აღწერისათვის, მნიშვნელოვნად შეავსეს და, ხშირად, ჩაანაცვლეს კიდეც ფილმებმა და ვიდეოგადაღების სიმარტივემ. მაგრამ ფაქტია, რომ მუსიკისა და ცეკვის მკვლევრებს არ უპოვიათ ის ფორმა, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა მუსიკისა და ცეკვის თანასწორად წარმოდგენას.

ნება მიბოძეთ, მივუბრუნდე ორ მეცნიერს, რომელთაც ამ სახის კავშირის დასადგენად მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგეს. ჰერტრუდა ქურათი, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა, რომ ეთნომუსიკოლოგები დაერწმუნებინა, სერიოზული ყურადღება მიექციათ ცეკვისთვის, თავის არაერთ პუბლიკაციაში შეეცადა ეპოვა მუსიკისა და ცეკვის ერთად განხილვის მეთოდი. ამისათვის იგი ორივეს ტრანსკრიფციას გვთავაზობს, იყენებს თავის შექმნილ საკმაოდ მარტივ მეთოდს, რომლითაც საცეკვაო მოძრაობებს უშუალოდ მუსიკის ქვემოთ ან ზემოთ აღნიშნავს, წარმოგვიდგენს მოცეკვავეების მწკრივების მოძრაობას იმით, რომ ფურცელზე სანოტო ჩანაწერები მათ მიჰყვება და ყოველთვის დაჟინებით მოითხოვდა ორივეს ცოდნას. იმავე მიდგომას ვხვდებით მისი მთავარი მოსწავლის, ჯოან კილიინოჰომოკუს ნაშრომებში. თუმცა იმის

[23] UCLA – University of California, Los Angeles, USA. კალიფორნიის უნივერსიტეტი ლოს ანჯელესში, აშშ (რედ.).

გამო, რომ ქურათს არასოდეს უმუშავია პედაგოგად, მან მუსიკის/ცეკვის მკვლევართა სკოლის ჩამოყალიბებაში მოკრძალებულ წარმატებას მიაღწია.

ალან ლომაქსმა, რომლის შესახებ მის კანტომეტრულ სისტემასთან დაკავშირებით უკვე ვისაუბრეთ, ასევე, ჩამოაყალიბა (Lomax at al., 1968: 222–73) ცეკვის დახასიათების სისტემა – რეალურად ეს იყო არა ჩაწერა ნიშნების მეშვეობით, არამედ კანტომეტრიკის ანალოგიური მონაცემების მიწოდება – რასაც მან ქორეომეტრიკა დაარქვა. ამ სისტემამ ის მოკრძალებული გავლენაც კი არ მოახდინა, რაც შეძლო კანტომეტრიკამ, მაგრამ ლომაქსი იმსახურებს პატივისცემას მცდელობისათვის, ერთად ეჩვენებინა კულტურაში მუსიკისა და ცეკვის როლი.

ამდენ ეთნომუსიკოლოგს რომ არ ვიცნობდე – მითიური ეთნომუსიკოლოგი რომ ვიყო მარსიდან, რომელიც პირველად ეცნობა ადამიანების სამყაროს, ალბათ, აღმოვაჩენდი შეუსაბამობას იმ უეჭველ ფაქტში, რომ ადამიანები ერთდროულად ბევრს უკრავენ და ცეკვავენ, მუსიკა და ცეკვა გაერთიანებულია, ხოლო მუსიკის და ცეკვის მკვლევრებს კი ასე ცოტა რამ აქვთ საერთო, თავი რომ დავანებოთ ათასში ერთხელ ჩატარებულ კონფერენციებს. მე მიკვირს (მარსიდან აღარ ვარ), რომ ეთნომუსიკოლოგიის დამამთავრებელი კურსის სტუდენტები ავტომატურად არ სწავლობენ უამრავ რაიმეს ცეკვის ტექნიკური ნაწილის, მისი ჩაწერისა და ანალიზის შესახებ. გამონაკლისებიც არსებობს. მენტლ ჰუდი თავის ტექსტში (Hood, 1971) დაბეჯითებით ურჩევს ეთნომუსიკოლოგებს ცეკვის ჩაწერის შესწავლას და აცხადებს, რომ ეთნომუსიკოლოგი სტუდენტების საერთო საცხოვრებლის უფროსი რომ ყოფილიყო, აიძულებდა რომ ძილის დროს თავქვეშ *Harvard Dictionary* დაედოთ, ხოლო ფეხებთან ჰატჩინსონის წიგნი (Hutchinson-Guest, 2005: 121). ის ელოდა დროს, როცა მუსიკისა და მოძრაობის ჩაწერის მეთოდები ერთ სისტემად გაერთიანდებოდა (თავი 6). ჯონ ბლექინგმა მრავალ პუბლიკაციაში გაამახვილა ყურადღება ცეკვასა და მოძრაობაზე (Blacking, 1977c, 1992) და ისინი დააკავშირა მოძრაობის კვლევასთან ბიოლოგიის პოზიციიდან (Blacking, 1977b). ჩემი კომენტარები ცეკვის კვლევისა და ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ მკითხველს შეიძლება ცოტა პესიმისტური მოეჩვენოს. ცეკვის მიმართ მეტი ყურადღება – ეს ის სფეროა, რომელიც ეთნომუსიკოლოგებმა უნდა განავითარონ.

ამასთან ერთად, მეჩვენება, რომ ეთნომუსიკოლოგები ამბივალენტურნი არიან. ისინი თავის სფეროს, ერთი მხრივ, ხედავენ როგორც ნამდვილ ინტერდისციპლინას, სფეროს, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მუსიკოლოგიას, ანთროპოლოგიასა და ცეკვის კვლევას (და ასევე, სხვა სფეროებსაც). მართლაც, ჩვენ ხანდახან ვტკბებით საკუთარი მულტიდისციპლინურობით, რაც პოსტმოდერნული მეცნიერების ემბლემა და კვლევის ადმინისტრატორების, ფონდებისა და აკადემიების საყვარელი სფეროა, რომლებიც მხარს უჭერენ და ახალისებენ მას. მაგრამ, მეორე მხრივ, მრავალ ჩემს კოლეგას მართლაც უნდა, რომ ეთნომუსიკოლოგია არ ითვლებოდეს რაღაც სხვის ნაწილად, რომ საკუთარ ფეხზე იდგეს, როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინა და თავისი საკუთარი ადგილი ჰქონდეს.

31

მეორეხარისხოვანი აზრები
რამდენიმე პირადი აღიარება

ისრები, წრეები, შემობრუნება ასოთხმოცი გრადუსით

ამ წიგნში, ჩემი პირადი თვალსაზრისების გათვალისწინებით, ვცდილობდი განმეხილა ეთნომუსიკოლოგიის მნიშვნელოვანი საკითხები, კონცეფციები და პრობლემები, ის, რაზეც ადამიანები კამათობენ და თითოეული თემის ისტორიული ფონი მომეხაზა. ბოლო სამი თავი უშუალოდ ამ სფეროს ისტორიას ეძღვნება, მაგრამ წინა თავებშიც ბევრი ვისაუბრე ისტორიის შესახებ, განსაკუთრებით, მისადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების კონტექსტში. რადგან ჩვენ არ გვაკლია ისტორიული კვლევები, ვფიქრობ, შევეშვა თხრობის ქრონოლოგიას და სამაგიეროდ სხვა რამ ვცადო. მართლაც მაოცებს, რომ ეთნომუსიკოლოგები უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ საკუთარ ისტორიას, ვიდრე სხვა დისციპლინების წარმომადგენელი მეცნიერები. მნიშვნელოვან მიმოხილვებში – მერიამის (Merriam, 1964) ჰუდის (Hood, 1963), მიერსის (Myers, 1992), ბოლმანის (Bolman, 2013), რაისის (Rice, 2014a) კვლევებში ყველგან შეჯამებულია ისტორია. ამ საკითხს მე მთელი ტომი მივუძღვენი (Nettl, 2010) და ესეების კრებულის თანარედაქტორიც ვიყავი (Nettl & Bolman, 1991). ყველაზე მნიშვნელოვანია, რომ მერვინ მაკლინი (McLean, 2006) გვთავაზობს სერიოზულ ანგარიშს, რომელშიც მოცემულია მიდგომებისა და ტენდენციების დეტალური კრიტიკა და ასი ბიოგრაფიული ნარკვევი. მთავარი საზოგადოებების სხდომების დროს ყოველთვის ტარდებოდა ისტორიისადმი მიძღვნილი სესიები და კითხულობდნენ მოხსენებებს. SEM-ის არსებობის პირველ ათწლეულებში საზოგადოების წარმოშობის რეტროსპექტული განხილვა იშვიათი რიტუალი იყო: მისი დამფუძნებელი ოთხი სპეციალისტი – დევიდ მაკალისტერი, ალან მერიამი, უილარდ როდსი და ჩარლზ სიგერი 1952 წლის 31 დეკემბერს შეიკრიბნენ, რათა განეხილათ იმ საინფორმაციო ბიულეტენის დაბეჭდვის გეგმა, რომელსაც საზოგადოების დაფუძნება უნდა მოემზადებინა. შეკრებებს რომ ვესწრებოდი ან ახალ წიგნებს ვფურცლავდი, ზოგჯერ მახსენდებოდა *ბლექფუტების* ტიპური სამედიცინო ბოხჩის რიტუალი, როგორც მას უფროსები ჰყვებოდნენ: რიტუალი საკუთარი ისტორიის მოყოლით იწყება. ნება მიბოძეთ, ამის ნაცვლად, ორიგინალობა გამოვიჩინო და, როგორც აქამდეც ხდებოდა, ცოტა ავტობიოგრაფიაც გავურიო.

ახლახან ახალგაზრდა კოლეგამ აღნიშნა, რომ ჩემი პირველი ცოდნა ეთნომუსიკოლოგიაში სამოცდახუთი წლის წინ შევიძინე და მკითხა: „არის რაიმე ისეთი საკითხი, რომლის თაობაზეც რადიკალურად შეიცვალეთ აზრი? შეგიძლიათ თქვათ, რომ არსებობს საკითხები, რომელთა შესახებაც მთლიანად მცდარი წარმოდგენა გქონდათ?“ ჩემი პირველი რეაქცია ასეთი იყო: „მეხუმრებით? თითქმის ვერ გავიხსენებ ისეთ საკითხს, რომლის თაობაზეც არ ვცდებოდი, განსაკუთრებით, დიდი ხნის წინ მომხდარ

მოვლენებთან დაკავშირებით“. მაგრამ როცა დავფიქრდი, ასევე, მივხვდი, რომ ჩემმა აზროვნებამ დროთა განმავლობაში (და ალბათ, მრავალი ჩვენთაგანის აზროვნებამ) რამდენიმე ფორმა გამოიცვალა.

ერთი ფორმა, შეიძლება, წარმოვიდგინოთ ერთი მიმართულებით მოძრავი (თუმცა არც ისე სწრაფად) ისრის სახით; არსებობს აზროვნების სფეროები, რომლებშიც ჩვენ თანმიმდევრულად განვაგრძობთ მოძრაობას, შეიძლება, ვაფართოებთ არეალს, თუმცა მტკიცედ მივიწევთ წინ. მაგალითად შეიძლება გამოგვადგეს ის, თუ როგორ გაფართოვდა საველე კვლევა მარტივი აუდიოჩანაწერიდან უფრო მრავლისმომცველი მონაცემების შეგროვებამდე, მასწავლებლებთან ან კონსულტანტებთან მკვლევრის უფრო რთულ ურთიერთობამდე, იმის თეორიულ განხილვამდე, თუ ზუსტად რას ნიშნავს საველე კვლევის ცნება. და კიდევ, გაიზარდა ინტერპრეტაციების მნიშვნელობა მონაცემების პოზიტივისტურ წარდგენასთან შედარებით.

მეორე ფორმა არის წრე ან, იქნებ, ბორბალი, რომელიც წარმოგვიდგენს იმ გზებს, რომლებითაც მივდიოდით რაღაც მიმართულებით მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩვენს საწყის წერტილს დავბრუნებოდით. მაგალითები? თუნდაც ის, რომ ეთნომუსიკოლოგიის ორიენტაცია მთლიანად ერგება ამ ფორმას; საკმაოდ დიდი მასშტაბით ჩვენი ყველა მეცნიერი ჩვენს სფეროში თითქმის ერთსა და იმავეს აკეთებდა. ჩვენ გვქონდა შედარებით საერთო და ერთიანი მიდგომა. შემდეგ, როგორც არაერთ ანგარიშშია აღწერილი, განსაკუთრებით მაკლინის (2006) ისტორიაში, მოხდა განხეთქილება მუსიკალური და ანთროპოლოგიური ორიენტაციის მეცნიერებს შორის (შეიძლება, ის არც არასდროს ყოფილა ისეთი სერიოზული, როგორადაც ის ზოგიერთმა წარმოადგინა). ამას, დაახლოებით 1990 წლიდან (ათი წლით ადრე ან გვიან) მოჰყვა გაერთიანების პერიოდი, როცა თითქმის ყველა მეცნიერი მუსიკას მისი შესრულების მეთოდით იკვლევდა და, ასევე, იზიარებდა შეხედულებას, რომელიც, ძირითადად, ანთროპოლოგიიდანაა ნასესხები. კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ დამოკიდებულება არქივების მიმართ, რაც მე-12 თავში განვიხილე: ჩანაწერების არქივები და კოლექციები მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ძირითადი იყო, შემდეგ კი, მათი მნიშვნელობა, რომელიც სფეროს, როგორც მთელის, მიმართ ჰქონდათ, რამდენადმე შემცირდა. 1990 წლის შემდეგ გავლენის დიდი ნაწილი მათ ისევ დაიბრუნეს. ვაღიარებ, მაინტერესებს ბევრი კოლეგა თუ დაეთანხმება ჩემს ინტერპრეტაციებს და ისტორიის ამ ფორმებს.

ასე, რომ, არსებობს თუ არა ახლა ისეთი არეები, რომლებშიც ეთნომუსიკოლოგიის სფერო, ასე ვთქვათ, ასოთხმოცი გრადუსით შემობრუნდა, მთლიანად შეცვალა თავისი შეხედულება? დარწმუნებული არ ვარ და სჯობს ისტორიის ეს ასპექტი პირადი პოზიციიდან განვიხილო, რისთვისაც დავბრუნდები უკან და ვუპასუხებ ჩემს კოლეგას, რომელმაც მკითხა, შევიცვალე თუ არა შეხედულება. ნება მიბოძეთ, რამდენიმე მაგალითი შემოგთავაზოთ.

მერიამის „კონცეპტუალური“ სექტორის აღდგენა

მთავარი ისაა, რომ დაახლოებით 1950 წელს ძირითადი განსხვავება ადგილობრივი საზოგადოებების მუსიკასა (რომელსაც მაშინ „პრიმიტიულს“ უწოდებდნენ) და „კლასიკურს“ (ანუ „კულტივირებულს“) შორის გულისხმობდა ინტელექტუალიზაციას. ფიქრობდნენ, რომ ადგილობრივ მუსიკაში წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ მუსიკის ტექნიკური მხარეების შესახებ, მაშინ როცა კლასიკური მუსიკა (ევროპაში, თუმცა, ასევე, ე.წ. აზიის მაღალ კულტურებში) ემყარებოდა რთულ თეორიულ სისტემებს. არსებითად, ამას ასწავლიდა ჩემი მასწავლებელი ჯორჯ ჰერცოგი, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ სტატიაში *Music in The Thinking of the American Indian*[1] (1938), ის ამ პოზიციას დაუპირისპირდა. თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ ეს (ძალიან საინტერესო) სტატია მეტისმეტად მოკ-

[1] *მუსიკა ამერიკელ ინდიელთა აზროვნებაში* (რედ.).

ლეა და დაიბეჭდა ნაკლებად ცნობილ პერიოდულ გამოცემაში. ჰერცოგის 1930-იანი წლების რამდენიმე ძირითადი ნაშრომი მკვიდრი ამერიკული მუსიკის შესახებ დაიბეჭდა გავლენიან ჟურნლებში და ხშირად საკმაოდ მოცულობითი იყო, თუმცა, მათში, რეალურად, არაფერია ნათქვამი იმის შესახებ, თუ რა შეხედულებებს იზიარებდნენ ინდიელები მუსიკის შესახებ. მან გააანალიზა სიმღერები და გვიჩვენა, რომ სტრუქტურულად ისინი, ხშირად, ზომიერად საინტერესო იყო. უნდა ვაღიარო, რომ დიდი ხნის განმავლობაში, ეს ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო. დამწერლობის არმქონე საზოგადოებებს, რომლებიც ზეპირად სწავლობდნენ სიმღერებს, არ ჰქონდათ მუსიკის სწავლების ფორმალიზებული სისტემა – ჩემი აზრით, არ შეეძლოთ ჩამოეყალიბებინათ რაიმე მნიშვნელოვანი, რისთვისაც შეგვეძლო გვეწოდებინა შეხედულებების სისტემა მუსიკის შესახებ.

ახლა საპირისპირო პოზიციას ვიზიარებ. მკვიდრი ამერიკელების სიმღერების სტილები ნამდვილად საინტერესოა, მაგრამ ძნელია მათ რთული ვუწოდოთ, თუმცა, ჩემი გამოცდილებით, მაგალითად, *ბლექფუტებს* არ მიაჩნდათ, რომ სტრუქტურა დიდ ყურადღებას იმსახურებდა. მათთვის დასავლური მუსიკა – რომელსაც „თეთრ“ მუსიკას უწოდებდნენ – რთული მუსიკა იყო. მის შესასრულებლად ადამიანს უამრავი რამ უნდა სცოდნოდა, ნოტების კითხვისა და ჰარმონიის ჩათვლით. მაგრამ თეთრი ადამიანები, როგორც რამდენიმე *ბლექფუტმა* მომღერალმა მითხრა, ძალიან არ უღრმავდებიან საკუთარ მუსიკას, ისინი, უბრალოდ, მისი ჟღერადობით ტკბებიან.

უამრავი ინტერვიუსა და დაკვირვების, უფრო ძველი ეთნოგრაფიების კითხვისა და მითების ანალიზის საფუძველზე აღმოვაჩინე, რომ *ბლექფუტებს*, რეალურად, ჰქონდათ შეხედულებების საკმაოდ რთული სისტემა მუსიკის შესახებ. მე შევეცადე ამ სისტემის მოწესრიგებული სურათი შემეთავაზებინა მკითხველისთვის (Nettl, 1989) და რადგან ჩემს მოსაზრებებს წინა თავებში ვიმოწმებდი, ახლა უბრალოდ შეგახსენებთ. ჯერ ერთი, მუსიკა ცხოვრების მთლიანობის ასახვა, მისი ორეული იყო. ყველაზე მნიშვნელოვანი მითი და ცერემონიაა თახვის სამკურნალო ფუთის[2] წარმოშობის შესახებ (Wisler & Duvall, 1908: 74-78), რომელიც მოგვითხრობს, რომ თითოეულ ცხოველსა თუ ჩიტს საკუთარი სიმღერა ჰქონდა და ზებუნებრივ ძალას ფლობდნენ. ყველაფერს თავისი სიმღერა აქვს. ადამიანმა შეიძლება გააფართოოს თავისი მუსიკალური ცოდნა იმით, რომ გაიმეოროს ხილვები, რომლებიც სიმღერების შესწავლისას ჰქონდა და გაიაროს ასაკობრივად დაყოფილი საზოგადოების საფეხურები, რომელთაგან თითოეულს თავისი სიმღერები აქვს. ყველაზე პატივცემული მოხუცი ადამიანი ისაა, ვინც ყველაზე მეტი სიმღერა ისწავლა. მეტიც, სიმღერები ნივთებს ჰგვანან: ისინი შეიძლება მოგცენ, შეგიძლია გაცვალო, იყიდო, მემკვიდრეობით მიიღო – თუმცა რა შეადგენს სიმღერის თვითმყოფადობას, ბოლომდე ცხადი არ არის – და, შესაბამისად, სწამთ, რომ სიმღერების გაყოფა ან შეცვლა არ შეიძლება.

არსებობს რაღაც, რაც გვიჩვენებს, რომ მკვიდრ მოსახლეობას ნამდვილად აქვს რთული შეხედულებები მუსიკისა და კულტურაში მისი როლის შესახებ. მე მართლაც უნდა შემეცვალა ჩემი შეხედულებები ამასთან დაკავშირებიით, რადგან თავდაპირველად ვფიქრობდი, რომ ადგილობრივ მოსახლეობას აქვს სიმღერები, მაგრამ არ აქვს მათთან დაკავშირებული რაიმე წარმოდგენები, თუმცა აღმოჩნდა, რომ ისინი ერთ-ერთია იმ ხალხებს შორის, რომელთა შეხედულებების სისტემა მუსიკის შესახებ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია მათი კულტურის გასაცნობად, ვიდრე, უბრალოდ, ამ სიმღერების მოსმენა. თუ ჩემი საკუთარი ასოთხმოცგრადუსიანი შემობრუნება ასახავს ეთნომუსიკოლოგების განწყობის შეცვლას, შემობრუნების წერტილად უნდა განვიხილოთ მერიამის პუბლიკაციები, საზოგადოდ, მუსიკის ანთროპოლოგიისა (Merriam, 1964) და *ფლეთჰედების* მუსიკალური კულტურის შესახებ (Merriam, 1967). მათში ის

[2] ეს არის ტოტემებისა და საგნების ფუთა, რომელშიც წარმოდგენილია 400-მდე სიმღერა და შელოცვა (რედ.).

ასაჯაროებს მუსიკის საკუთარ სამ-შტოიან მოდელს და თითოეულ შემთხვევაში, ძირითადად, საუბრობს შეხედულებებზე მუსიკის შესახებ იმ კულტურებში, რომლებიც შეისწავლა, *ფლეთჰედებსა* და ცენტრალური აფრიკის ტომში.

ამ აზრებმა მკვიდრი ამერიკული მუსიკის უფრო ფართო განხილვასთან მიგვიყვანა. ამ მუსიკას ყველაზე მეტი დრო დავუთმე, დასაწყისში კი ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება, როგორც მნიშვნელოვანმა ფენომენმა, ორმა რამ მოახდინა, რაც, საზოგადოდ, იმ პერიოდამდე, სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული იყო. ერთი ის იყო, რომ ყოველ საზოგადოებასა თუ ერში არსებობდა ერთი გაბატონებული სტილი. ეს მუსიკალური სტილები დაჯგუფებული იყო მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვან, გეოგრაფიულად შემოსაზღვრულ არეებში; ეს არეები, ძირითადად, შეესაბამებოდა კულტურის არეებს და თითქმის ემთხვეოდა იმ არეებსაც, რომლებიც ენობრივი ურთიერთკავშირებით იყო განსაზღვრული, მაგრამ ისინი არც ერთს – როგორ ვთქვა – მონურად არ მიჰყვებოდა. და მეორე: ბევრ მკვიდრ ერს ჰქონდა მთელი რიგი, სხვა სიმღერებზე უფრო მარტივი სიმღერები – თამაშის სიმღერები, სიმღერები, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიების ნაწილი იყო, ძილისპირულები – რომლებიც მსგავსი იყო მთელს კონტინენტზე. ამან გააჩინა რწმენა, რომ შესაძლებელი იყო მკვიდრი ამერიკული მუსიკის ფართო ისტორიის რეკონსტრუირება, რომელშიც მარტივი სიმღერების, რომლებსაც ყველა ერი იზიარებდა, ძველ ერთგვაროვან ფენას მოჰყვებოდა სტილების ფენა. Eეს ფენა მეტ-ნაკლებად შეესაბამებოდა ენასა და კულტურას, ხოლო ამას მოჰყვებოდა ინდივიდუალური და უნიკალური განვითარებები თითოეულ ერში, რაც შედარებით ახალ მოვლენებს წარმოგვიდგენდა.

წლების შემდეგ გავაცნობიერე, რომ ეს ძალიან გამარტივებული მიდგომაა. ნება მიბოძეთ, სწრაფად გადავავლო თვალი იმ გასულ ორ ათეულ წელს, როცა თანდათანობით გავიაზრე, რომ თუ არსებობს „რაღაც“ ისტორია, ის, შეიძლება, სავსებით განსხვავებული იყოს. ჩვენ სულ უფრო მეტად ვაცნობიერებთ 1492 წლამდე არსებული მრავალი ადგილობრივი კულტურის რთულ ხასიათს. მაღალგანვითარებული სოფლის მეურნეობა, უამრავი ხელოვნურად გამოყვანილი საკვები მცენარე, რომლებიც შემდგომში ჩაიტანეს ევროპაში, სადაც ისინი მთავარ საკვებ პროდუქტებად იქცა; დიდი ქალაქები, როგორც ანდებსა და მექსიკაში, ასევე, იმ ტერიტორიაზე, რომელიც ახლა შეერთებულ შტატებს უკავია, ისეთები როგორიც იყო დიდი ქალაქი კაჰოკია[3] ამჟამინდელი სენტ-ლუისის მახლობლად – ეს ყველაფერი მიუთითებს კულტურებზე, რომელთა სოციალური, რელიგიური და ეკონომიკური სტრუქტურები ევროპულის და აზიურის თანაფარდი იყო, ისევე, როგორც ამ ქალაქების მოსახლეობის რაოდენობა. ძნელად წარმოსადგენია, რომ მათ არ ჰქონდათ მუსიკა, რომელიც შედგებოდა რთული სტრუქტურის მქონე დიდი კომპოზიციებისაგან, შეიძლება, პოლიფონიური ნაწარმოებებისაგან, რომლებსაც მომღერლების, დასარტყამ და სხვა ინსტრუმენტებზე შემსრულებელთა დიდი ჯგუფები ასრულებდნენ. შეიძლება არსებობდა სამეფო კარის მუსიკა და, უეჭველია, მასობრივი ცერემონიების მუსიკაც. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ გვაქვს სანოტო ჩანაწერების ან რთული მელოდიის წარმომქმნელი ინსტრუმენტების არსებობის დამადასტურებელი რაიმე საბუთი. თანაც, ჩვენ ვერ ვისაუბრებთ მუსიკალური სტილების შესახებ სხვაგვარად, თუ არა მე-20 საუკუნის ადგილობრივი მუსიკის პოზიციიდან. თუ დავუშვებთ, რომ კაჰოკიის მცხოვრებლებს ჰქონდათ მუსიკა, რომელიც რთული სტილებით ხასიათდებოდა. ჩვენ წარმოდგენაც კი არ გვაქვს იმის შესახებ, თუ როგორ ჟღერდა ის (1492 წლამდე ქალაქში მცხოვრები ამერიკელების შესახებ უახლესი აღმოჩენების თაობაზე, იხ. Mann, 2006; Pauketat, 2009).

[3] კოლუმბიამდელი ამერიკის ადგილობრივი ამერიკელების ერთ-ერთი უდიდესი ქალაქი-ყორღანი თანამედროვე სენტ-ლუისის (მისურის შტატი) მახლობლად, რომლის ნაშთი დღესაც არსებობს და შეტანილია ЮНЕСКОს მატერიალური კულტურის ძეგლთა ნუსხაში (რედ.).

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ თანამედროვე მკვიდრ კულტურებს, რომლებსაც ვიცნობთ, არ ჰქონდათ შესანიშნავი, რთული მუსიკა, განსაკუთრებით, როცა საქმე ეხება არქიტექტონიკურ სტრუქტურას. მხედველობაში მაქვს სამხრეთ-აღმოსავლეთის ერების, *პუებლოს* ხალხების, *ნავაჰოს* სიმღერების ციკლები, *კიოვას პეიოტური* სიმღერები. მაგრამ ნაცვლად იმისა, რომ ეს სიმღერები მკვიდრი ამერიკული მუსიკალური შემოქმედების მწვერვალად განვიხილოთ, ახლა მინდა ისინი შევაფასო, როგორც იმის ნაშთი, რაც ერთ დროს შეიძლება ყოფილიყო უფრო რთული მუსიკალური კულტურა – ან კულტურები.

რატომ ნაშთი? სკოლაში რომ ვსწავლობდი, ა. ლ. კროებერის (Kroeber, 1947) მსგავსი ანთროპოლოგების ნაშრომებიდან ვისწავლე, რომ მექსიკის ჩრდილოეთით მკვიდრი მოსახლეობა ერთ თუ ორ მილიონზე მეტი არასდროს ყოფილა. უფრო ახლო წარსულში ნათელი გახდა, რომ 1492 წლამდე მოსახლეობა გაცილებით უფრო მრავალრიცხოვანი იყო. ზოგიერთი შეფასებით, ის ოთხმოცდაათ მილიონს აღწევდა, თუმცა ჩემი აზრით, დაახლოებით ოცი მილიონი ადამიანი რეალობასთან უფრო ახლოს უნდა იყოს. ამ მოსახლეობის უზარმაზარი ნაწილი მე-17 და მე-18 საუკუნეებში გაანადგურეს, თუმცა, შესაძლოა, უფრო მეტი ადრევე, უკვე მე-16 საუკუნეში გაქრა – თითქმის მაშინვე, როცა თეთრკანიანები აღმოსავლეთ სანაპიროზე გადასხდნენ და თან მოიტანეს დაავადებები, რომლებიც, რეალურად, მათზე სწრაფად გავრცელდა კონტინენტზე და მუსრი გაავლო ადგილობრივ მოსახლეობას. ამ კატასტროფებს – მათ მხოლოდ ბუნებრივ ან ხელოვნურ ჰოლოკოსტებს თუ შევადარებთ – კულტურებიც უნდა გაენადგურებინა. ერთ დროს რთული მუსიკალური რეპერტუარის, ცერემონიებისა თუ ღონისძიებების უფრო მარტივი ვერსიების შენარჩუნება უფრო ადვილი ჩანდა. ასე რომ, ის რთული მუსიკალური სტრუქტურები, რომელთა აღქმაც ახლა შეგვიძლია (მაგალითად, *პეიოტურ* სიმღერებში) მირჩევნია ერთ დროს დიდებული ქალაქური სამეფო კარის მუსიკალური კულტურის ნაშთად განვიხილო, რომელიც შემდგომში კვლავ განვითარდა და ევროპულ მუსიკალურ სტილებსა და ღირებულებებს შეერწყა.

ეს აზრები დაკავშირებულია ზოგიერთ ჰიპოთეზასთან, რომლებსაც ბოლო დროს მხარს უჭერენ იოსებ ჟორდანია (Jordania, 2006, 2011) და ვიქტორ გრაუერი (Grauer, 2006), რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ შედარებით რთული მუსიკა – პოლიფონიური სიმღერა, ჟორდანიას აზრით, – გაცილებით ფართოდ იყო გავრცელებული ადგილობრივ საზოგადოებებში, ვიდრე ამჟამადაა, რაც მაფიქრებინებს, რომ მაშინ, როცა მსოფლიოს მრავალი კულტურა სულ უფრო რთულ სისტემებზე გადავიდა, საპირისპირო ტენდენცია – გამარტივება, რთული სტრუქტურების უარყოფა – შეიძლება, მრავალი სხვადასხვა მიზეზის გამო, განვითარების კიდევ ერთი ტიპი ყოფილიყო. ასეა თუ ისე, ბევრი რამ გადავაფასე; საზოგადოების მუსიკის ტიპური ისტორია შეიძლება სულაც არ აღმოჩნდეს ერთი მიმართულების მქონე.

საზღვრების უარყოფა

ამ წიგნის წინა თავებში შენიშნავდით, რომ დაახლოებით სამოცი წლის წინ მუსიკალური სამყარო საკმაოდ მარტივი მეჩვენებოდა. როგორც ვხვდები, იმავეს ფიქრობდნენ ჩემი კოლეგები და მასწავლებლები. ჩვენ დისკრეტული, უნიტარული კატეგორიებით ვაზროვნებდით. გვეგონა, რომ ვიცოდით, რა იყო მუსიკა, რა იყო საზოგადოების მუსიკა, რომ ყველაფრის საწყისი აშკარა იყო, რომ სიმღერა, რა თქმა უნდა, იყო ერთეული და შეიძლებოდა მისი წარმოდგენა სწორი ტრანსკრიფციით.

დასაწყისიდანვე, ეთნომუსიკოლოგიის წინამორბედებს სწამდათ, რომ მუსიკა ყველა საზოგადოებას ჰქონდა. თუ დავუბრუნდებით ალექსანდერ ელისს, რომელიც 1885 წელს წერდა, რომ ყველა მუსიკა ერთნაირად ბუნებრივი და ერთნაირად „მუსიკა“ იყო, მას შემდეგ, ჩვენ არასდროს დაგვიჭერია მხარი ადამიანებისთვის, რომლებიც ნებისმიერი მუსიკის შესახებ ამბობდნენ „თქვენ ამას მუსიკას ეძახით? ჩემი სმენისთ-

ვის ეს არ არის მუსიკა“ და ჩვენ ვაფასებდით, თუმცა ბოლომდე არ ვეთანხმებოდით ლონგფელოს, რომელმაც დაწერა „მუსიკა კაცობრიობის უნივერსალური ენაა“, რადგან გვერჩია გვეფიქრა, რომ „მუსიკა უნივერსალურია, მაგრამ ის უამრავი სხვადასხვა მუსიკისაგან შედგება“.

ბოლო წლებში იმ დასკვნამდე მივედი, რომ საქმე კიდევ უფრო რთულადაა. დეტალებში ჩაღრმავების გარეშე, ახლა, შემიძლია დავასაბუთო, რომ მუსიკა არ არის „ერთი“ რაღაც; მუსიკას არ აქვს წარმოშობის ერთი წყარო; მუსიკის „ქონა“ მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურისათვის განსხვავებულ რაღაცას ნიშნავს, განსხვავებულს იმისგან, რასაც ის ჩვენთვის ნიშნავს; და როცა ვამბობ „*არაპაჰოს* მუსიკა“, ეს ცნება გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ერთ დროს გვეგონა.

და აი, კიდევ ერთი ასოთხმოცგრადუსიანი შემობრუნება, რომელიც განვახორციელე, დაკავშირებულია ჩემს მზარდ სკეპტიციზმთან დისკრეტული კატეგორიების მიმართ. სენტიმენტალური ხომ არ ვხდები სიბერეში? მაშ, ნება მიბოძეთ, მცირე ხნით, ჩემს მაგალითებს მივყვე (ბოდიშს გიხდით იმ ფაქტებისა და აზრების გამეორებისათვის, რომლებიც უკვე გაგაცანით).

„მუსიკას აქვს ხიბლი“, „მუსიკა სიყვარულის საკვები რომ იყოს“, „არსებობს მხოლოდ კარგი მუსიკა და ცუდი მუსიკა“: ამ პოპულარული გამოთქმების თანახმად, არსებობს ისეთი რაღაც, როგორიცაა მუსიკა და ჩვენ ვიცით, რა არის ის, ზუსტად ისე, როგორც ვიცით, რომ იხვი იხვია, რადგან ის იხვივით ყიყინებს და ცურავს. მაშ, ჩვენ (ჩვენში საკუთარ თავსაც ვგულისხმობ), საშუალო კლასის დასავლურ საზოგადოებაში, ბედნიერები ვართ, რადგან გვაქვს ის, რაც გვიყვარს და რაზეც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. მაგრამ ჩვენ მარტო არ ვართ და ჩვენი კულტურაც არ არის ძალიან ძველი და, ასე რომ, სულ უფრო მეტად ვგრძნობ, რომ როგორც ეთნომუსიკოლოგმა, უნდა გავითვალისწინო, რომ მაშინ, როცა ყველა კულტურას, როგორც ჩანს, აქვს რაღაც, რაც ჩვენთვის მუსიკის მსგავსად ჟღერს, ამ კულტურებმა მას შეიძლება არ დაუდგინონ იგივე საზღვრები და იგივე მიზნები ანდა მიაწერონ იგივე თვისება და, საერთოთ, შეიძლება, სულაც არ ჰქონდეთ ეს ცნება. და ასე რომ, უარი ვთქვი აზრზე, რომ მუსიკას ჰქონდა წარმოშობის ერთადერთი წყარო და ვარჩიე მსოფლიო კულტურები განმეხილა ისე, თითქოს ისინი შედგენილია ბგერითი კომუნიკაციის მრავალი სახისგან, რომლებსაც ისინი (ოდესღაც მაინც) აჯგუფებდნენ რამდენიმე ან შეიძლება მრავალი განსხვავებული გზით და რომლებსაც წარმოშობის მრავალი განსხვავებული წყარო ჰქონდათ.

და თანაც არსებობს აზრი, რომ მუსიკის სამყარო შედგება მრავალი მუსიკისგან – ეს იყო ეთნომუსიკოლოგიის დიდი წვლილი: მუსიკის სამყაროს განხილვა, როგორც ენის მსგავსი „მრავალი მუსიკის“ ჯგუფისა. თუმცა, მართალია, ეს ძალიან ხელსაყრელი კონცეფციაა პედაგოგიკისთვის, მე მის მართებულობაში არ ვარ დარწმუნებული. ნებისმიერ შემთხვევაში, საზღვრები სხვადასხვა მუსიკას შორის ბუნდოვანია, ხოლო ზომა, რომლითაც მუსიკალური ფრაზა საზოგადოებისათვის მთავარია, ტიპურია თუ თითქმის მიუღებელი, ანდა, უბრალოდ, ბუნდოვნად გვახსენებს იმას, რაც განსაზღვრავს მუსიკას, ალბათ, ნაწილ-ნაწილ უნდა გაანალიზდეს. გვეუბნებიან, რომ ენობრივი საზღვრები არ არის ზუსტი, მით უმეტეს არ არის ზუსტი სხვადასხვა მუსიკას შორის არსებული საზღვრები.

ნაწილობრივ, ბარტოკის გავლენით (Bartok, 1931), ჯორჯ ჰერცოგი, ისევე, როგორც ის რამდენიმე მეცნიერი, რომლებიც ამგვარ საკითხებზე მუშაობდნენ დაახლოებით 1950 წელს, გვასწავლიდნენ, რომ საჭიროა აფრიკელების, ოკეანიის მცხოვრებლების, ევროპული სოფლების მოსახლეობის და მკვიდრი ამერიკელების აუთენტიკური მუსიკის კვლევა და თავის შეკავება იმის განხილვისგან, რაც ბოლო დროს თეთრკანიანებთან კონტაქტის შედეგად ჩამოყალიბდა. ის ნამდვილად არ თვლიდა, რომ იმისგან, თუ როგორ იყენებდნენ არამკვიდრი კომპოზიტორები ადგილობრივ მასალას, რაიმეს შეს-

წავლა იყო შესაძლებელი. ასევე, ის არ ფიქრობდა, რომ ეთნომუსიკოლოგები უნდა ინტერესდებოდნენ პოპულარული მუსიკით, ნაწილობრივ, მისი კომერციული საფუძვლის გამო, მაგრამ, ვეჭვობ, იმის გამოც, რომ ის, თითქმის უეჭველად, კულტურული შერევის შედეგი იყო.

ჩემი სტუდენტობის წლებში, აუთენტიკურობის ცნებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მახსოვს დისკუსია, რომელიც სტით ტომპსონის ფოლკლორულ სემინარზე გაიმართა. ვიღაცამ იკითხა, ითვლებოდა თუ არა რაღაც კონკრეტული მოთხრობა ფოლკლორად. იცით, თქვა პროფესორმა, ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენი ხნის განმავლობაში იყენებდნენ მას, რამდენი ხანია, რაც ის ზეპირ ტრადიციაშია, ასაკს მნიშვნელობა აქვს. და რამდენ ხანს უნდა იყოს მიმოქცევაში ამბავი ან სიმღერა, ეს მოთხოვნა რომ დააკმაყოფილოს? დოქტორ ტომპსონს მაშინვე არ უპასუხია, თუმცა ნათელი იყო, რომ ფოლკლორული ნაწარმოები იმისათვის, რომ აუთენტიკურად მიეჩნიათ, ძველი უნდა ყოფილიყო. „ორმოცდაათი წელი“, გარისკა ბოლოს. მაშ, აუთენტიკურობის ცნებამ ან კრიტერიუმმა, რომლითაც გადაწყდება, მიეკუთვნება თუ არა არტეფაქტი მუსიკას, რომელიმე კულტურას, კონკრეტული დატვირთვა შეიძინა. საზოგადოების მუსიკა შეიძლება შედგებოდეს აუთენტიკური და არააუთენტიკური მასალისაგან (ამ უკანასკნელს, ალბათ, უნდა მოვერიდოთ), ან შედგებოდეს მთლიანად, ნაკლებად და თითქმის აუთენტიკური მასალისაგან – შეიძლება, ისეთის, როგორიცაა ანგლო-საქსური ლექსიკა, ინგლისურ ენაში ფრანგული ძირების მქონე და იაპონური წარმოშობის სიტყვები. თუმცა იმის გასაგებად, თუ როგორ მუშაობს ინგლისური ენა დღეს, უკეთესია, თუ სუშის მოვიხმობთ, ხოლო თუ გვინდა გავიგოთ, როგორ მუშაობს ამერიკული მუსიკა დღეს, კარგი იქნება, თუ მრავალგვარ აზიური და აფრიკული ძირების მქონე ჟანრებს ჩავრთავთ. 1950 წელს ტიპურ ეთნომუსიკოლოგს შეეძლო ეთქვა მკვიდრი ამერიკული მუსიკის შესახებ, რომ ტომთაშორისი წარმომავლობის „ორმოცდაცხრა სიმღერა“ ინგლისური ტექსტებით არ უნდა განვიხილოთ – თუმცა, არა მგონია, დღეს მას ეს გაემეორებინა.

ასე რომ, როგორც ვხვდები, ასოთხმოცგრადუსიანი შემობრუნებაში მოიაზრება სხვადასხვა ტიპის საზღვრებზე უარის თქმა არამუსიკას და მუსიკას, ცალკეული მუსიკის წარმოშობასა და განვითარებას, მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკას, აუთენტიკურსა და დანარჩენს შორის. ან, ყოველ შემთხვევაში, მათთვის ნაკლები ყურადღების მიქცევა. ვითარება გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ჩვენ (ან ყოველ შემთხვევაში, მე) ერთ დროს წარმოგვედგინა.

საშემსრულებლო ეთნომუსიკოლოგიის ღირსებები

Performing Ethnomusicology – ეს არის ესეების გავლენიანი კრებულის სათაური, რომლის რედაქტორია ტედ სოლისი (Solis, 2004) და რომელშიც განხილულია ეთნომუსიკოლოგიის შესწავლისა და სწავლების საშემსრულებლო კომპონენტი. გარკვეული აზრით, მაკვირვებს, რომ ამ სახის წიგნი უფრო ადრე არ გამოჩნდა. 1950-იან წლებში ამერიკულმა მუსიკოლოგიურმა საზოგადოებამ (AMS) ოფიციალური განცხადება გააკეთა მუსიკოლოგიასა და მუსიკოლოგების განუყოფლობის შესახებ. ამ განცხადების თანახმად, მუსიკოლოგი, პირველ ყოვლისა, მუსიკოსი უნდა იყოს. დამატებითი განმარტება არ იყო მოცემული, მაგრამ, ყოველთვის იგულისხმებოდა, რომ მუსიკოლოგი რომელიმე ინსტრუმენტზე უნდა უკრავდეს ან საკმაოდ კარგად მღეროდეს. რაღაც მიმართებით, ეს უპირისპირდება აკადემიურ დამოკიდებულებას მეცნიერულობისადმი სხვა ხელოვნებებში. არ არის აუცილებელი, რომ ხელოვნების ისტორიკოსები მხატვრები ან მოქანდაკეები იყვნენ და არც ყველა ცეკვის ისტორიკოსი იყო მოცეკვავე. მართლაც, ლიტერატურის მკვლევრებისგან არავინ მოელის, რომ ისინი რომანისტები ან პოეტები აღმოჩნდებიან – თუმცა ზოგიერთს შეიძლება ჰქონდა კიდევაც ამის მცდელობა. მაშ, AMS რეალურად, რაიმე სხვას ხომ არ გულისხმობდა – მაგალითად,

„მუსიკოსობა“ იმას ხომ არ გულისხმობს, გესმოდეს მუსიკა და მასში თავს შენაურად გრძნობდე? და მაინც, გავბედავ და ვიტყვი, რომ ძალიან ცოტა მუსიკის ისტორიკოსი თუ მოიძებნება, რომელიც საკმაოდ კარგად არ ასრულებდა იმ მუსიკას, რომელსაც იკვლევდა – ყოველ შემთხვევაში, საკუთარი სახლის კედლებში მაინც.

ჰორნბოსტელის თაობის ეთნომუსიკოლოგებისთვის ან მისი სტუდენტებისა თუ მოსწავლეებისთვის, რომლებიც საუკუნის ბოლოს დაიბადნენ, ჯორჯ ჰერცოგის, მიეჟისლავ კოლინსკის, მარიუს შნაიდერის, ერნსტ ემსჰაიმერის მსგავსად, ალბათ, ძალიან უცნაური იქნებოდა აზრი, რომ უნდა ეფიქრათ იმ მუსიკის დაკვრაზე ან სიმღერაზე, რომელიც ჩაიწერეს ინფორმატებისაგან ან ჩანაწერებიდან გადმოიღეს და რომელსაც იკვლევდნენ. მათ, ალბათ, შეეძლოთ დასავლური მუსიკის შესრულება, მაგრამ აზიური და აფრიკული და მრავალი სახის ადგილობრივი მუსიკის მკვლევრებისთვის ამ კულტურული საზღვრების გადალახვა ისევე უცნაური იყო, როგორც ინტერკულტურული ფესვების მქონე „არააუთენტიკური“ მუსიკის განხილვა. ევროპული ხალხური მუსიკის მკვლევრებს შეიძლება მხოლოდ ოდნავ ნაკლებად მკვეთრი დამოკიდებულება გამოეხატათ. 1950-იან წლებში აზიური კანონიკური მუსიკის საველე კვლევის პირობებში, შემდეგ კი აუდიტორიებში სწავლების კონცეფცია უკავშირდება მენტელ ჰუდს UCLA-ში და მის სტუდენტებს (რობერტ ე. ბრაუნი, რობერტ გარფიასი, უილიამ მალმი, ლუის ანდერსონი და მრავალი სხვა) უესლეიანის აკადემიურ პროგრამებში, ვაშინგტონის, მიჩიგანის და ვისკონსინის უნივერსიტეტებსა და სხვა სკოლებში. ამჟამად მრავალი ჩვენთაგანი მზადაა ეს საველე კვლევისა და განათლების ცენტრალურ თემად განიხილოს.

ასე, თანდათანობით, აქტიური მუზიცირებისადმი დამოკიდებულების მიხედვით, ეთნომუსიკოლოგების რამდენიმე ტიპი ჩამოყალიბდა – ისინი, ვინც მუსიკას ეუფლებოდა, მხოლოდ როგორც თავისი საველე კვლევების ნაწილს, ისინი, ვინც ასწავლიან და გაკვეთილებზე უკრავენ იმისათვის, რომ მუსიკალური სისტემა ახსნან, ისინი, ვინც უძღვება ანსამბლებს პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად და ისინიც, ვისთვისაც შესრულება ძირითადი საქმიანობაა (თუმცა ზოგიერთი მათგანი „ოლოგიაზე“ პრეტენზიას არ აცხადებს). მართლაც, დაახლოებით, 1960 წელს უესლეიანის უნივერსიტეტის ერთ-ერთმა სტუდენტმა მკითხა, ხომ არ ვფიქრობდი, რომ ეთნომუსიკოლოგიაში მოიძებნებოდა იმ ადამიანის ადგილი, ვისაც მხოლოდ კარნატული მუსიკის შესრულება სურდა.

უნდა ვაღიარო, რომ თავიდან, ამგვარი პრაქტიკების მიმართ არაერთგვაროვანი განწყობა მქონდა. როგორც საველე მუშაობის პროცესში სწავლის გზა ან სახლში ადგილობრივი ავტორიტეტის დახმარებით ცოდნის მიღება, რა თქმა უნდა, ჩემთვის მისაღებია. მაგრამ გაფართოების შემთხვევაში, ხომ არ გადაიქცევა ეს პრაქტიკა დასავლურ აკადემიურ საკონცერტო ტრადიციად და ჩამოაყალიბებს თავის საკუთარ პრაქტიკებს, რომლებიც დასავლური ნორმებით იქნება ნაკარნახევი? ამერიკული გამელანები ჯერ ისევ ითვლება ნამდვილ ინდონეზიურ მუსიკად? უნდა გავაგრძელოთ თუ არა ამერიკული და ევროპული აუდიტორიებისთვის მხოლოდ მოკრძალებული კომპეტენციის მქონე აღმოსავლეთ აზიის ანსამბლების წარდგენა, რაც, შეიძლება შევადაროთ, მაგალითად, დასავლური საორკესტრო მუსიკის სხვა კულტურებისათვის მეშვიდე კლასის ორკესტრების მიერ წარდგენას? და გამელანსა და გაგაკუზე შესრულების დასავლური ნორმები მოახდენენ თუ არა მავნე გავლენას ინდონეზიის და იაპონიის მუსიკალურ კულტურებზე? ნებისმიერ შემთხვევაში, უნდა მეთქვა ჩემი მეგობრისათვის უესლეიანში, რომ მუსიკოსი, რომელიც მხოლოდ კარნატულ მუსიკას ასრულებს, არის მხოლოდ მუსიკოსი ან კარნატული მუსიკის შემსწავლელი. რა თქმა უნდა, მას მოუწევდა ინდური მუსიკის თეორიის სწავლა, თუმცა ვიოლონჩელისტმაც, ასევე, უნდა შეისწავლოს დასავლური თეორია და მუსიკის ისტორია, მაგრამ ეს მას მუსიკოლოგად არ აქცევს – ის ვიოლონჩელისტია (და ეს, მართლაც, ძალიან კარგია!).

ყოველ შემთხვევაში, მრავალი გამელანი და სხვა ანსამბლები მინახავს, რომლებიც შეიქმნა შეერთებულ შტატებში 1960-იანი წლების ბოლოს. როგორც სერიოზული ეთნომუსიკოლოგიისაკენ ადამიანების მიზიდვის საშუალება ან როგორც მუსიკის შექმნის ალტერნატული ფორმა ან როგორც ეთნომუსიკოლოგიის სანახაობითი ნაწილი. გულწრფელად ვაღიარებ, რომ როცა ირანში საველე კვლევები დავიწყე, იმპროვიზაციის სფეროში მინდოდა შეჭრა და აღმოვაჩინე, რომ არავინ არაფერს მასწავლიდა, თუ არ მოვინდომებდი და მუსიკას, მეტ-ნაკლებად, ისე არ ვისწავლიდი, როგორც ამას ირანელი მუსიკოსები აკეთებდნენ: უნდა დამეწყო დაკვრა – თუნდაც არც თუ დიდი წარმატებით – რომელიმე ტრადიციულ ინსტრუმენტზე. დაახლოებით ამავე პერიოდში, ჩემი სახელოვანი კოლეგა დენიელ ნიუმანი, იმ პერიოდში ასპირანტი, მიემგზავრებოდა ინდოეთში, სადაც უნდა შეესწავლა რაღაც პრობლემა, რომელიც არსებითად სოციალური ანთროპოლოგიის კომპეტენციას მიეკუთვნებოდა. „იქ რომ ჩახვალთ, ალბათ, რაიმე ინსტრუმენტზე დაკვრის სურვილი გაგიჩნდებათ“, – ვივარაუდე. „არა, არა, მე ანთროპოლოგი ვარ“, მიპასუხა დენმა. რამდენიმე თვის შემდეგ შესაძლებლობა მომეცა დელიში ვწვეოდი მას და შევესწარი, როგორ მეცადინეობდა თავის *სარანგიზე* და მომავალი გაკვეთილისთვის ემზადებოდა. როგორც ჩანს, არავინ მიიღებდა მას სერიოზულად, როგორც მუსიკის ანთროპოლოგს, თუკი არ შეეცდებოდა „სიტყვა საქმით გაემყარებინა“. მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომ ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი, საბოლოოდ, იმ მუსიკის აღიარებული და გამორჩეული შემსრულებელიც კი გახდა, რომელსაც იკვლევდა. გავიხსენებ მხოლოდ რამდენიმეს – სტეფან სლავეკს, რავი შანკარის მოსწავლეს; ჯონ ჰიგინსს, კარნატული მუსიკის მომღერალს, რომელიც ტ. ვისვანათანთან სწავლობდა; და პეტერ მენუელს, სიტარისტ-ვირტუოზს, ნ. ა. ჯაირაზბჰოის მოსწავლეს.

ახლა ვფიქრობ, რომ ჩემი მაშინდელი შეშფოთება, გარკვეული აზრით, გამართლებული იყო, მაგრამ შესრულებაში დაოსტატების უარყოფით მხარეებს მისგან მიღებულმა სარგებელმა, როგორც განათლების, ასევე, საველე კვლევის სფეროში, მნიშვნელოვნად გადააჭარბა. საბოლოოდ, მუსიკის შესწავლა მისი შესრულებით, წარმოუდგენლად წარმატებული გამოდგა – ამის თქმა ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შემიძლია. ასე რომ, მე არც აწონ-დაწონა და არც კიდევ ერთხელ, ორჯერ თუ მეტჯერ დაფიქრება მჭირდება. უეჭველია, რომ ინსტრუმენტებისა და სიმღერების შესწავლა და მონაწილეობა ყველა სახის ანსამბლებში (განსაკუთრებით პოპულარულია გამელანები, რადგან ისინი შეესაბამება დასავლური მუსიკის იდეალს – დიდ ორკესტრს) უდიდეს როლს ასრულებს ეთნომუსიკოლოგიური განათლების განვითარებაში ჩრდილო ამერიკასა და ევროპაში. გარდა იმისა, რომ ეს სასწავლო და კვლევითი პროგრამებისთვის რაღაც სახის დამხმარე საშუალებად იქცა. საკმაოდ ბევრ დაწესებულებაში, სადაც არ ისწავლება მსოფლიო მუსიკა ან არ იკითხება მასთან დაკავშირებული კურსები, ასეთი ანსამბლები არადასავლურ მუსიკასთან შეხვედრის ერთადერთი შესაძლებლობაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ეთნომუსიკოლოგიურ განათლებაში მუზიცირების მართებულობისა და ეფექტურობის შესახებ აზრი შევიცვალე, ჯერ ისევ დარწმუნებული ვარ, რომ სწორი იქნება, თუ მცირეოდენ ამბივალენტობას შევინარჩუნებთ. მაგალითი, რომელიც გაფრთხილებად გამოდგება, ჩემს საკუთარ ინსტიტუტში მოხდა, როცა ერთ-ერთმა კოლეგამ (უკვე დიდი ხნის გარდაცვლილია), რომელიც არ იყო აქტიურად ჩართული რაიმე სახის -მცოდნეობაში, გამელანის ყიდვა მოგვთხოვა. ის თვითონ უხელმძღვანელებდა ორკესტრს, მიუხედავად იმისა, რომ ჩანაწერების მოსმენის გარდა, არაფერი გაუკეთებია. რა მნიშვნელობა აქვს, იკითხა, თუკი ინდონეზიელი მუსიკოსების თანახმად ეს აუთენტიკურია? ჩვენ ნებისმიერ შემთხვევაში კარგ და საინტერესო მუსიკას შევქმნიდითო. მისთვის მხოლოდ ეს იყო ნამდვილად მნიშვნელოვანი. სულაც არ არის ადვილად შესადავებელი პოზიცია; მე, ზოგიერთი ასპექტით, ნამდვილად გარკვეულ თანაგრძნობას ვგრძნობ ამ შეხედულების მიმართ, მაგრამ მეეჭვება, რომ

ამას ეთნომუსიკოლოგიური შესწავლის მეთოდი შეიძლება ვუწოდოთ.

მოდით, დავასრულოთ ეს კამათი: თუ მთხოვდნენ, დამესახელებინა მთავარი განსხვავება ეთნომუსიკოლოგიის სწავლებასა და კვლევას შორის 1950 წელს და ამჟამად, ვიტყოდი, რომ ეს არის მუზიცირების, როგორც მთავარი კომპონენტის, დამატება.

მაშ, ასე, ეს არის ჩემი რამდენიმე აღიარება. ზოგიერთმა შეიძლება თქვას, „როგორ შეიძლება, რომ ასე შემცდარიყავით 1950 წელს?“ მაგრამ, ჩემი აზრით, ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობამ, – ისევე, როგორც მეცნიერთა დიდმა ნაწილმა – საკუთარი ცხოვრების განმავლობაში მკვეთრად შეიცვალა აზრი ზოგიერთი მნიშვნელოვანი საკითხის შესახებ. სხვაგვარად თითქმის არ ხდება. მიუხედავად ამისა, ინტელექტუალურ ისტორიას თუ ჩავუღრმავდებით, ადვილად დავინახავთ სტერეოტიპული კარიერების ტენდენციას – ზაქსი: *Kulturkeis*-ის თეორია; ჰორნბოსტელი: სავარძლის ეთნომუსიკოლოგია; ლომაქსი: ჩაწერა, ჩაწერა, ჩაწერა; კოლინსკი: შედარებითი ანალიზის ცხრილები; მერიამი: მუსიკის სამნაწილიანი მოდელი. ანთროპოლოგები – მარვინ ჰურისი: კულტურული მატერიალიზმი; ლესლი უაიტი: კულტურული ევოლუცია; ლევი-სტროსი: მითის უეჭველობა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, თითოეულ მათგანს უამრავი სხვა რამეც აქვს გაკეთებული და, ალბათ, პოზიციების ასოთხმოცგრადუსიანი შეცვლაც მოუწევდათ.

ტიპური ფორმა, რომლითაც მეცნიერებს რომელიმე სფეროს ისტორიის დანახვა სურთ, არის პარადიგმების თანმიმდევრობა – მიღებული მეთოდები და აღმოჩენები, შემდეგ საჭირო დასაბუთება, შემდეგ ჩანაცვლება – ერთი უზარმაზარი, ერთი მიმართულების მქონე ისრის სახით. ვიტყოდი, რომ ის, ასევე, შედგება მოძრაობების კავშირებისგანაც – ისრები, წრეები, ასოთხმოცგრადუსიანი შემობრუნებები, როგორც ინდივიდების გამოცდილებაში, ასევე, ზოგჯერ, მთელი სფეროს მასშტაბითაც, როგორც მისი მთავარი მოვლენები.

32

ისტორიის ფორმის შესახებ
იდეებისა და პრაქტიკების ისტორიის პერსპექტივები

საკითხები, რომლებიც მუდამ თან გვდევს

ეს თავი ისტორიას ეხება, მაგრამ ეს არ არის თხრობა ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიის შესახებ. როგორც წინამდებარე, ისე ორ, უფრო ადრე გამოცემულ, წიგნში (2002, 2010) ამ საკითხს გამუდმებით ვუბრუნდებოდი და იმავეს ძალიან კარგად და ყოველმხრივ აკეთებდნენ სხვა ავტორებიც (Myers 1992; McLean, 2006). ამის ნაცვლად, მინდა ჩვენს ისტორიას რამდენიმე ნაკლებად პოპულარული კუთხიდან მოკლედ გადავხედო.

პირველი: ისტორია არის ის, რაც მოხდა, მოხდენა კი გულისხმობს ცვლილებას, ასე რომ, ჩვენ ველით, რომ ისტორია გვეტყვის, თუ რა შეიცვალა. მაგრამ, ასევე, ნებისმიერი ფენომენის ისტორიაში, უნდა შევეცადოთ ვიპოვოთ ის, რაც არ შეცვლილა. მე ვახსენე წრე – ის, რითაც ვიწყებთ და რომელსაც ვუბრუნდებით. მაგრამ, თუ შესაძლებელია რომელიმე დისციპლინის ან სფეროს განსაზღვრა იმის საფუძველზე, რის შესახებაც მათი წარმომადგენლები კამათობენ, რა არის ის მთავარი საკითხები, რომლებზეც ვკამათობთ, ჩვენ ერთი სახის ისტორიას მივიღებდით.

ასე რომ, მინდა ვიკითხო, არსებობს თუ არა ისეთი ფართო საკითხები, რომლებიც დასაწყისიდანვე იყო და კვლავაც ჩვენი კვლევის სფეროშია. ერთ-ერთი ასეთი საზრუნავი დარგის განსაზღვრების საკითხია. მართლაც, ჰელენ მასპექტითიერსი, თავის შესანიშნავ ისტორიის შეჯამებაში (Myers, 1992: 2–19), აღწერს დაინტერესებას განსაზღვრებით, როგორც „უცნაურ თემას … რომელიც შეიძლება აიხსნას ამ ახლად შეღერებული დისციპლინის არამყარი პოზიციით უკვე ჩამოყალიბებულ აკადემიურ სფეროში“ (იქვე: 10). ეს საკითხი, ალბათ, სულ ჩვენთან იქნება, რადგან ეთნომუსიკოლოგიას არ განსაზღვრავენ საგნობრივი სფეროთი (მუსიკა) ან რაიმე განსაკუთრებული მეთოდოლოგიური ასპექტით (შედარება, ეთნოგრაფია, საველე კვლევა) ან იმით, რა უნდა გააკეთოს ან იცოდეს ადამიანმა, რომ ეთნომუსიკოლოგი იყოს. როგორც წინა თავში ვივარაუდე, ეს, შეიძლება, იყოს „ინტერდისციპლინა“, მაგრამ, ვფიქრობ, არავინ მოინდომებს უშუალოდ იყოს დაკავშირებული ასეთნაირად აღწერილ პროფესიასთან. იყო დრო – 1960–1980 იანი წლები – როცა სესიებზე მრავალი მოხსენება იწყებოდა იმით, რომ მომხსენებელი გამოხატავდა თავის პოზიციას ამ დისციპლინის ხასიათის თაობაზე. ცხადია, ეს იყო მომიჯნავე არგუმენტი იმის დასტურად, რომ ეს პიროვნება ითვლებოდა ეთნომუსიკოლოგად. არც თუ დიდი ხნის წინ, ჩემი აზრით, ადამიანები ხშირად ხელებს მაღლა სწევდნენ და ამბობდნენ „არ მკითხოთ, რა არის ეს. თქვენ ამას გაიგებთ, როცა ნახავთ (ან წაიკითხავთ)“. დიახ, სფეროს განსაზღვრება ის საკითხია,

რომელზეც ყოველთვის ვკამათობთ.

შემდეგი საკითხი, რომელზეც, ასევე, ყოველთვის ვდავობთ, აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს. ის დაკავშირებულია დისციპლინის საკუთარ ბაზასთან – ძირითადად, მუსიკოლოგიასთან ან ანთროპოლოგიასთან – მაგრამ ეს ამ საკითხის ჩამოყალიბების ძალიან მარტივი გზაა. საკითხი იმას ეხება, მახვილი მუსიკის განხილვაზე კეთდება თუ (ჯეფ ტიტონის სიტყვებით) „მუსიკის მკეთებელ ადამიანებზე“. ეს არ არის ისეთი საკითხი, რომლის თაობაზეც უშუალო არგუმენტები გვსმენია. მაგრამ სად არის ეთნომუსიკოლოგიის ადგილი აკადემიურ დაწესებულებაში – დამოუკიდებელი დეპარტამენტია, მუსიკოლოგიის ნაწილია, ანთროპოლოგიის განყოფილებაშია გაერთიანებული, ფოლკლორთან ერთად ან იქნებ, საერთაშორისო კვლევებთანაც, თუ მუსიკალურ განათლებასთან – ეს ის საკითხია, რომელიც, როგორც ჩანს, ყოველთვის ჩვენთან იყო.

მესამე საკითხი დაკავშირებულია ბალანსთან „წმინდა“ მეცნიერულობასა და სხვის სასიკეთოდ შრომის პრინციპს შორის ანუ ბალანსთან ტრადიციულ ეთნომუსიკოლოგიასა და გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიას შორის. ჰორნბოსტელი პირველ სტატიაში (Hornbostel, 1904-5), რომელშიც ჩამოყალიბებულია ამ დარგის პრობლემები და საკითხები, სპეციალურად ეხება ამ თემას, როცა განიხილავს დაცვას. როგორც თქვენც ნახეთ 29-ე თავში, ეს არის ჩვენი ამჟამინდელი განხილვების წინა პლანზეც.

ეს საკითხები, რომლებზეც მე ვისაუბრე, ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო, ამდენად, ჩვენს ისტორიას გარკვეული სახის თანმიმდევრულობას ანიჭებენ და ეთნომუსიკოლოგიის ფუნდამენტურ ხასიათს მოიცავენ.

ისტორიკოსების სიტყვა

ეთნომუსიკოლოგიის ისტორიაზე ბევრი ავტორი წერდა. მათი აზრით, რას მივაღწიეთ? გარდა იმისა, რომ მოგვითხრობენ მნიშვნელოვანი მოვლენების, ბიოგრაფიების, პუბლიკაციების შესახებ, გვეუბნებიან ისინი რაიმეს იმის შესახებ, შეგვიქმნია თუ არა რაიმე მნიშვნელოვანი, იქნებ მხოლოდ ვოცნებობდით, გმირულად მოვიქეცით თუ არასწორი გზით წავედით? ჩვეულებრივი პოლიტიკური ისტორია – ერების ან მსოფლიოს ისტორია თანმიმდევრულად უღრმავდება ამგვარ საკითხებს, მაგრამ სამეცნიერო დისციპლინების ისტორიები – არც ისე. მაგალითად, რეალურად სულ თითო-ოროლა ავტორმა სცადა დეტალურად გადმოეცა მუსიკოლოგიის ისტორია. ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი არის ჯოზეფ კერმანის მოკლე *Contemporary Music*[1] (Kerman, 1985), რომელშიც კოლეგებს თავაზობს მიმართულების შეცვლას – რეალურად, დაშორებას იმ საკითხებისაგან, რომლებიც ეთნომუსიკოლოგებს აინტერესებთ და მოუწოდებს უფრო კრიტიკული მიდგომების გამოყენებისა და მუსიკის, როგორც ესთეტიკური გამოცდილების კვლევისაკენ. *გროუვის* ლექსიკონში (*Grove,* 2001) მუსიკოლოგიის შესახებ დაბეჭდილი სტატიის ავტორები, კოლექტიურად, კმაყოფილებით საუბრობენ მუსიკოლოგიის ისტორიაზე, მაგრამ ენთუზიაზმით ხვდებიან პოსტმოდერნული ინტერპრეტაციით შეცვლილ მიდგომებს და (იმ დროისათვის) ახალ ასპექტებს, როგორებიცაა გენდერული კვლევები, მუსიკის როგორც სოციალური ძალის გააზრება, მუსიკისა და პოლიტიკის ურთიერთობისა და იმ მრავალი, მანამდე უგულებელყოფილი, მუსიკის შესწავლა, როგორებიცაა გეოგრაფიულად პერიფერიებში მცხოვრები ერების მუსიკა, ქალი კომპოზიტორების, უმცირესობების წარმომადგენელი კომპოზიტორებისა და პოპულარული მუსიკა. მაგრამ ისინი არ მიიჩნევენ, რომ წარსულში ცდებოდნენ; ისინი ინარჩუნებენ პატივისცემას წინაპრებისადმი და გვიჩვენებენ, თუ, რეალურად, როგორ მიიწევდნენ წინ სწორი მიმართულებით. მიუხედავად ამისა, 1980-იანი და 1990-იანი წლების ბოლოს „ახალი მუსიკოლოგიის“ ჩამოყალიბება, რაც ისტორიაზე, შედევრებზე, კანონებზე ყურადღების გამახვილების ნაცვლად გულისხმობდა გადასვლას ინტერ-

[1] *თანამედროვე მუსიკა* (რედ.)

პრეტაციებზე მრავალი სოციალური და პოლიტიკური პერსპექტივიდან, შეიძლება გავიგოთ, როგორც ამ სფეროს მიღწევების კრიტიკა. მრავალი თავი კუკისა და ევერისტის წიგნში (Cook & Everist, 1999) კრიტიკულია იმის მიმართ, რაც გაკეთდა მუსიკოლოგიაში ხოლო ლეო ტრეიტლერი, რომელიც, მთლიანობაში, უნდობლადაა განწყობილი „ახალი მუსიკოლოგიის“, მიმართ, გვთავაზობს უფრო ადრეულ ღირებულებებთან დაბრუნებას: „ამჟამად, ამოცანა … მუსიკის რე-ისტორიზაციაა, მისი დაბრუნება იმ მნიშვნელობის სამყაროში, სადაც მისი საზრისის წვდომას შევძლებთ“ (იქვე: 177).

მუსიკოლოგებისაგან განსხვავებით, ანთროპოლოგებმა არაერთი ტომი შექმნეს, რომლებშიც გააზრებული და, ზოგიერთ შემთხვევაში, შეფასებული, ხანდახან კი მკაცრად გაკრიტიკებულია მათი კოლეგების ნააზრევი. რობერტ ჰ. ლოუვის ნაშრომი (Lowie, 1937), რომელიც ახლა განიხილება, როგორც ადრეული ქმნილება, თავის დროზე ისე ჩანდა, თითქოს ხანგრძლივ ისტორიას გადმოგვცემდა. იგი ნოსტალგიით იხსენებს ტაილორისა და ბოასის შემოქმედების საწყის ეტაპებს და აკრიტიკებს იმას, რაც მოგვიანებით სხვადასხვა პერსპექტივიდან მივიღეთ, რადგან ფიქრობს, რომ უამრავი მცდარი ნაბიჯი გადაიდგა და არასწორი ინტერპრეტაცია შეიქმნა. მისი დასკვნით, ეთნოლოგიას გადაარჩენს „ტაილორისა და ბოასის უნივერსალისტური და ობიექტური მიდგომის შენარჩუნება […] ჩვენს მეცნიერებას არ შეუძლია უგულებელყოს სოციალური ცხოვრების რომელიმე ასპექტი, როგორც, დანარჩენებთან შედარებით, არსებითად დაბლა მდგომი“ (იქვე: 290). გაცილებით უფრო გვიან, მარვინ ჰარისმა (Harris, 1968) დეტალურად შეისწავლა ანთროპოლოგიური ლიტერატურა, მაგრამ, საბოლოოდ, დაასკვნა, რომ მის მიერ ჩამოყალიბებული მიდგომა, რომელსაც სახელად „კულტურული მატერიალიზმი“ უწოდა, ყველაზე იმედისმომცემი იყო. ჰარისამდე, ზოგიერთი ანთროპოლოგი თავისი სფეროს ისტორიას, შეიძლება, განიხილავდა როგორც მწვერვალამდე განვითარების პერიოდს და შემდგომ დაქვეითებას. მარგარეტ მიდის და რუთ ბუნზელის რედაქტორობით გამოცემული ანთოლოგია (Mead & Bunzel,1960), რომელსაც არაორაზროვანი სათაური აქვს *The Golden Age of American Anthropology*,[2] ამგვარ პერიოდად 1880–1920 წლების მონაკვეთს ასახელებს. ყველაფერი, რაც შემდეგ გაკეთდა, სათავეს ამ პერიოდში ჩატარებული სამუშაოდან იღებს.

როგორც ვთქვი, ეთნომუსიკოლოგებმა ბევრი რამ დაწერეს თავისი საკუთარი ისტორიის შესახებ. თუმცა, რეალურად, ისტორია სრულყოფილად მხოლოდ ერთ წიგნშია გადმოცემული (Mclean, 2006) და, ასევე, არსებობს ესეების კრებული, მაგრამ მისი შეფასებისგან თავს შევიკავებ (Nettl, 2010). ამ სფეროს შესახებ გამოთქმული ზოგადი დებულებებიც კი ისტორიის გამოყენების ტენდენციით ხასიათდება. უმრავლესობა ფიქრობს, რომ ჩვენ ძალიან კარგად ვიმუშავეთ რაც, ალბათ, არც არის გასაკვირი. მიერსი, ცოტა არ იყოს, დაბნეული ჩანს განსაზღვრებებთან დაკავშირებული გაუგებრობებისა და მიდგომების სიმრავლის გამო, თუმცა, საბოლოოდ, ეთნომუსიკოლოგიის „ეგალიტარულობა“ მიიჩნია მის უდიდეს წვლილად მუსიკოლოგიაში (Myers, 1992, 16). მერიამი, განსაზღვრებებისა და მათში ნაგულისხმები მიდგომების ისტორიის განხილვისას, მზად არის მარცხი აღიაროს, თუმცა ბოლოს მაინც ოპტიმიზმი იმარჯვებს: „ეჭვიც არ მეპარება, რომ კვლავაც შემოგვთავაზებენ ახალ განსაზღვრებებს და რომ ისინი, ასევე, კვლავაც ასახავენ ამ სფეროს და მისი მოღვაწეების სულ უფრო მეტ სიმწიფეს“ (Merriam, 1977a: 198). სტობარტის კრებულში (Stobart, 2008) ავტორები ბევრს წერენ ახალი მიდგომების შესახებ, თუმცა მათი კომენტარები ემყარება ისტორიის სერიოზულ წაკითხვას და თავს უკვე დამკვიდრებული მიმართულებების მიმდევრებად უფრო მიიჩნევენ, ვიდრე მეამბოხე ნოვატორებად. არომი და ალვარეს-პერეირა (Arom & Alvarez-Pereyre, 2007), ისტორიას სკოლებად განიხილავენ (ბერლინის, ამერიკული, აღმოსავლეთ ევროპული) და კრიტიკულად არიან განწყობილი ერთი დისციპლინის

[2] *ამერიკული ანთროპოლოგიის ოქროს ერა* (რედ.)

დაფუძნების მცდელობების მიმართ – ისინი უპირატესობას ანიჭებენ *ეთნომუსიკოლოგიას,* რომელიც კონცენტრირებულია მუსიკის ანალიზზე და *მუსიკალურ ანთროპოლოგიას,* რომლისთვისაც მუსიკის კვლევა თავისთავად მეორეხარისხოვანია. ეს, რა თქმა უნდა, მუსიკოლოგია-ანთროპოლოგიის ამერიკული დიადის მსგავსია, თუმცა თუ ამერიკელები ამ გაყოფის დაძლევას ცდილობდნენ, არომს და ალვარეს-პერეირას, რომლებიც ნაკლები ენთუზიაზმით განიხილავენ ისტორიას, ეს პრობლემა გადაწყვეტილად მიაჩნიათ. ზოგიერთი მეცნიერი, რომელთა ნაშრომებიც არ არის აშკარად ისტორიული, მაგრამ რომლებისთვისაც ისტორია ინტერესის საგანია (სხვებთან ერთად, ვგულისხმობ ტიმოთი რაისს, ფილიპ ბოლმანს, ენტონი სიგერს, მარტინ კლეიტონს, ქეი შელემაის, მარტინ სტოუკისს), აღიარებენ, რომ ეთნომუსიკოლოგია სწორი მიმართულებით – პოზიტივიზმიდან მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციული მიდგომებისკენ – მოძრაობს, თუმცა, შეიძლება, არასაკმარისად სწრაფად.

ერთი გავლენიანი დისიდენტური ხმა მერვინ მაკლინისაა (McLean, 2006, 2007), რომელიც ფიქრობს, რომ ჩვენ სწორ გზას ავცდით. თავის უაღრესად ყოვლისმომცველ ისტორიაში (McLean, 2006; Rice, 2007), ის მრავალ წამყვან მეცნიერს, განსაკუთრებით ჩარლზ სიგერსა და ჯონ ბლექინგს რამდენიმე მიზეზის გამო აკრიტიკებს. ჩემი ამოცანა არ არის ამ კრიტიკის შეჯამება, საკმარისია იმის თქმა, რომ ბევრ შემთხვევაში, მისი არგუმენტები საყურადღებოდ მიმაჩნია. 2007 წლის სტატიაში, რომლითაც მკითხველთა ფართო წრის დაინტერესების იმედი ჰქონდა, ის ისტორიაში ორ მთავარ შემობრუნების პუნქტს აღნიშნავს – ელისის მიერ მუსიკალური სისტემების შედარებითი კვლევის საფუძველზე შედარებითი მუსიკოლოგიის დაფუძნებას (1885) და 1950-იან წლებში მერიამის თაოსნობით ანთროპოლოგიური მიდგომის შემოტანას. მე მაკლინის პოზიცია ასე მესმის: მაშინ. როცა მუსიკის კვლევა აღმავლობისა და დაღმავლობის სხვადასხვა პერიოდის მონაცვლეობით (მაგალითად, ჯერ მელოგრაფიული ტრანსკრიფციით გამოწვეული ენთუზიაზმი და მალე მასზე უარის თქმა) მიმდინარეობდა, მისი წინსვლა ანთროპოლოგიის შემოჭრამ შეაფერხა. მიუხედავად ამისა, ამბობს მაკლინი, მერიამი მიიჩნევდა, რომ თავისთავად, მუსიკის კვლევა და მუსიკის, როგორც კულტურის კვლევა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია (მაგრამ თვითონ ორივეს სწავლობდა). 1980 წელს მერიამის გარდაცვალების შემდეგ, ანთროპოლოგიური ფრთის ლიდერობა ჯონ ბლექინგს ერგო, რომელიც მხარს უწევდა ინტეგრაციულ მიდგომას და ამტკიცებდა, რომ მუსიკალური სტილი და მუსიკა კულტურაში განუყოფლადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული და რომ სტილი შეიძლება გავიგოთ, როგორც მხოლოდ კულტურის ნაწილი. ამ საფუძველზე კულტურების შედარება, რეალურად, შეუძლებელი ხდება, წერს მაკლინი, რომელსაც ეეჭვება, რომ მუსიკისა და კულტურის ამგვარი ურთიერთკავშირის არსებობა ოდესმე დადასტურებულიყო, თუნდაც ორ კლასიკურ ნაშრომში (Feld, 1982; A. Seeger, 1988), რომლებსაც ხშირად ციტირებენ სამაგალითოდ. მაკლინი დარწმუნებულია, რომ ამაში, „ჯონ ბლექინგი, უბრალოდ, ცდებოდა“ (McLean, 2007: 138). მეორე, ანალიტიკური მხარის განვითარება შეჩერდა ტრანსკრიფციის მიმართ რწმენისა და ინტერესის გაქრობის შედაგად. ამ ორი განშტოების მარცხი, მაკლინის აზრით, განპირობებული იყო „ტრანსკრიფციის, ანალიზისა და შედარების მიმართ რწმენის გაუმართლებელი დაკარგვით“ (McLean, 2007: 138).

მაშ ასე, მე ვეთანხმები აზრს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ნდობის დაკარგვის შესახებ, მაგრამ არ ვარ დარწმუნებული, რომ ეს ბლექინგის ბრალია. კულტურის ცნების საფუძვლიანობის ჩემი რწმენა მაფიქრებინებს, რომ მუსიკა, საბოლოოდ, უნდა განვიხილოთ, როგორც კულტურის სფერო, რათა ის რაც შეიძლება ფართოდ წარმოვადგინოთ. ვხვდები, რომ ჩემთვის და, ალბათ, ბევრისთვისაც რწმენის საკითხად რჩება ის, რომ პასუხი ჩემს „ფუნდამენტურ შეკითხვაზე“ – რა არის ის, რაც განაპირობებს მუსიკალურ სტილს? – საბოლოოდ, არის რაღაც, რაც კულტურასთანაა დაკავშირებული. თუ გასაღები ჯერ არ გვიპოვია (თუმცა ლომაქსმა და სხვებმა სცადეს), ეს ძებნის

შეწყვეტის მიზეზი არ არის.

მაგრამ თუ მაკლინი ეთნომუსიკოლოგიის წარუმატებლობებს ტრანსკრიფციის, ანალიზისა და შედარების (ეს ყველაფერი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოზიტივისტური) ნდობის ნაკლებობას აბრალებს, ტიმოთი რაისი საპირისპირო შეხედულებას ქომაგობს და სჯერა (Rice, 2010), რომ მაშინ, როცა ჩვენს აღმოჩენებზე ვსაუბრობთ, განსაკუთრებით, სტატიის მოცულობის პრეზენტაციებში, ინტერპრეტაციისთვის არ ვქმნით რაიმე თეორიულ საფუძველს. მუსიკისა და იდენტობის კავშირისადმი ჩვენი ინტერესის შესახებ საუბრისას, რაისი წერს: „ჩვენი წარუმატებლობა ერთმანეთთან შესაბამისობაში მოვიყვანოთ ჩვენი იდიოგრაფიული[3] კვლევები მუსიკალური პრაქტიკისა და იდენტობის კავშირის შესახებ – ინტერტექსტუალური მინიშნებებით, განზოგადებებითა თუ შედარებითი თეორიული ვარაუდებით, – წარმოადგენს დაკარგულ შესაძლებლობას“ (Rice, 2010: 324).

თუ შეიძლება, გავამარტივებ: ჩემი აზრით, რაისს სურს, რომ, საზოგადოდ, თეორიულად უფრო გამოცდილი ვიყოთ, განსაკუთრებით კი, იდენტობის საკითხის განხილვის ან სხვა ოთხმოცდაათი საკითხის კვლევისას. ჩვენ შეგვიძლია ასეთები გავხდეთ, ვარაუდობს ის, თუ სხვა სფეროების მიდგომებს განვიხილავთ და – საქმეც სწორედ ამაშია – ჩავატარებთ ჩვენს ინტერ- და, ალბათ, ინტრაკულტურულ შედარებებს; ასევე, შევადარებთ სხვა კვლევებს, რომლებიც განიხილავენ მსგავს ან დაკავშირებულ თემებს. მაკლინი, ისევე როგორც რაისი, თვლის, რომ ჩვენ, ჩვენდა საზარალოდ, ხელი ავიღეთ შედარებებზე; მაკლინის აზრით, ეს ასე იმის გამოა, რომ მეტისმეტად ბევრი თეორია გადმოვიღეთ სოციალური მეცნიერებებიდან, რაისი კი ფიქრობს, რომ თეორიული საფუძველი საკმარისი არ არის. არსებობენ სხვა ავტორები, რომლებიც ფიქრობენ, რომ გზას ავცდით, რომ თავს უფლება მივეცით აგვეფორიაქებინა ის საზოგადოებები, რომელთა შესწავლასაც ვცდილობთ. ზოგიერთის აზრით, ჩვენ კაბინეტური ეთნომუსიკოლოგიით თავიდანვე არასწორ გზას დავადექით და ამაოდ ვცდილობთ შესწორებების შეტანას. სხვები ფიქრობენ, რომ ჩვენ საკმარისად არ გავისარჯეთ და დასავლური კლასიკური მუსიკის დამკვიდრება ჩვენს მტრად არ დავსახეთ. შემიძლია გავაგრძელო. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ყველა ამ შეტევის მიუხედავად, საბოლოოდ, უამრავმა ავტორმა გაიზიარა ოპტიმისტური პოზიცია – ისინი ფიქრობენ, რომ 1885 წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგიამ წარმატებას მიაღწია და ბევრი რამ გააკეთა, თუმცა, ჩამოვთვლი რამდენიმე ავტორს, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ ჩვენ ამ საქმეს უნდა შევეშვათ.

მერიამმა მითხრა, რომ ერთხელ ვიღაცამ ჰკითხა, რატომ იყო ის ეთნომუსიკოლოგი. მან, თავის მხრივ, მოუთხრო ა. ჰ. რადკლიფ-ბრაუნთან შეხვედრის შესახებ, რომელმაც შეკითხვაზე „რატომ ხართ ანთროპოლოგი?“ უპასუხა; „იცით, მიყვარს ეს საქმე“. გავბედავ და ვიტყვი, რომ მაკლინსაც უყვარს, ეთნომუსიკოლოგი რომ არის, მაგრამ არ უყვარს მრავალი რამ, რაც გასული ოცდაათი-ორმოცი წლის განმავლობაში მოხდა. და მაინც, რადგან მისი წიგნი ისტორიის ერთადერთი სრული გადმოცემაა, ვფიქრობ, საჭიროა იმის თქმა, რომ წიგნი სავსეა ღირებული ინფორმაციით, თუმცა მასში არის რამდენიმე ძირითადი საკითხი, რომელთა თაობაზეც შეიძლება არ დავეთანხმოთ. ჩემი აზრით, ის მეტისმეტად შორს მიდის, როცა აქცენტს აკეთებს მერიამისა და ჰუდის დაპირისპირებაზე, რაც, ჩემი აზრით, არასოდეს მიუღიათ ისე სერიოზულად, როგორც ზოგჯერ ლაპარაკობენ და, თუნდაც, როგორც თვითონ მთავარ მოქმედ პირებს უნდო-

[3] კვლევის იდიოგრაფიული მეთოდი გულისხმობს კონკრეტულ შემთხვევაზე, ადგილზე ან ფენომენზე კონცენტრირებას, მიზნად ისახავს კვლევის კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტას და არ არის გამიზნული განზოგადებებისთვის.
ამისი საპირისპირო მეთოდია კვლევის ნომოთეტური მეთოდი, რომელიც ისწრაფვის მასშტაბური განზოგადებებისკენ და მიჩნეულია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში (მაგ. ასტრონომია, ჩგეოგრაფია, გეოლოგია, ბიოლოგია, ქიმია, ფიზიკა და სხვ.) მიდგომის ჭეშმარიტ პარადიგმად (რედ.).

დათ რომ ყოფილიყო; ანდა, როცა ბლექინგს გვიხატავს რაღაც სახის bête noire[4]-ად, ხოლო ჩარლზ სიგერს „მეფის ახალი სამოსის“[5] კონტექსტში ახასიათებს. და მაინც, მისი კრიტიკის დიდი ნაწილი კარგად მიიღეს, ხოლო ვიღაცეებმა ტაშიც დაუკრეს, როგორც ერთ-ერთს იმ მცირერიცხოვან მეცნიერს შორის, რომელთაც აღმოაჩნდათ გამბედაობა, ხმამაღლა ეთქვათ, რაც არ მოსწონდათ.

უმნიშვნელოვანესი მიღწევები

რადგან მინდა თავი შევიკავო თხრობისაგან, ნება მიბოძეთ, ისტორიის კომენტირება რამდენიმე სიის შედგენით ვცადო – ესაა ჩემთვის მნიშვნელოვანი რამდენიმე რამ: დროის მოკლე პერიოდები, პუბლიკაციები და ადამიანები. მკითხველს ვთხოვ, ამას შეხედოს, როგორც უაღრესად პიროვნულ ანგარიშს.

მაკლინისთვის ისტორია გარკვეული მნიშვნელოვანი მოვლენების გარშემო ბრუნავს და, მგონი, ეს კარგი ინტერპრეტაციაა, თუმცა მის ორ მთავარ პუნქტს – ელისი 1885 და მერიამი 1964 – მე რამდენიმე სხვასაც დავუმატებდი. მაგრამ, ნება მიბოძეთ, ასეთივე მიდგომით დავადგინო განსაკუთრებული ინტენსივობის პერიოდები და მომენტები, როდესაც მთელი რიგი მნიშვნელოვანი მოვლენები მოხდა.

პირველი ნაყოფიერი ათწლეული 1880-იანი წლებია, როცა შემთხვევით ერთსა და იმავე წელს გამოქვეყნდა ადლერისა და ელისის გეზის განმსაზღვრელი სტატიები (Adler, 1885; Eliss, 1885), დაიბეჭდა შტუმპფის გზის გამკვალავი რევოლუციური სტატია *ბელა კულას* შესახებ (Stumpf, 1889) და დასრულდა პირველი საველე აუდიოჩანაწერებით, რომლებიც ჯეს უოლტერ ფიუკისმა გააკეთა. უფრო ადრე გამოცემულ წიგნში, ამ აყვავების მიზეზების პოვნას პოლიტიკური და სოციალური ისტორიის კონტექსტში შევეცადე (Nettl, 2010).

შემდეგი პერიოდი მალევე დადგა: მე-20 საუკუნის პირველი ხუთი წელი. 1990-1901 წლებში დაარსდა ბერლინისა და ვენის არქივები, გამოქვეყნდა ჰორნბოსტელის (Hornbostel, 1904-5) სტატია შედარებითი მუსიკოლოგიის შესახებ, ისევე, როგორც შტუმპფის რამდენიმე ნოვატორული სტატია (სიამის მუსიკის შესახებ, 1901), ასევე, აბრაჰამისა და ჰორნბოსტელის სტატიები (*Japanese music*, 1903; *Tunisian music and Indian music*, 1904; *Thompson River Indians* 1906[6]). 1904 წელს, ასევე, დღის სინათლე იხილა ელის ფლეტჩერის სანიმუშო აღწერამ *The Hako, a Pawnee Ceremony*.[7]

არ მინდა ეჭვი შევიტანო შემდგომი ოცი წლის პუბლიკაციების მნიშვნელობაში, მაგრამ ჩემთვის ნათელია, რომ მესამე პერიოდია 1930-იანი წლები (კარგი, დავიწყოთ 1928 წლიდან), რომელიც უდიდესი რაოდენობის მასალის, პროგრესისა და საკმაოდ ბევრი ისტორიული საეტაპო მოვლენის მოწმე გახდა. მათგან რამდენიმეს გავიხსენებ. უამრავი რამ დაიბეჭდა ამერიკელ ინდიელთა მუსიკის შესახებ: ფრენსის დენსმორის რამდენიმე წიგნი, კულტურის არეების მუსიკის გეოგრაფიული მიმოხილვის პირველი სერიოზული მცდელობა ჰელენ რობერტსის მიერ (Roberts, 1936), მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ჯორჯ ჰერცოგის მონოგრაფიული სტატიების სერია სხვადასხვა საზოგადოების მუსიკის შესახებ. ამ სტატიებში მრავალგვარი მიდგომა იყო გამოყენებული და ისინი კვლევის ეტაპებისათვის სანიმუშოდ იქცნენ (Nettl, 2013). 1930-იანი

---

[4] bête noire – (ფრ.) აუტანელი, საძულველი ადამიანი (რედ.).

[5] „მეფის ახალი სამოსი“ – ჰანს ქრისტიან ანდერსენის ცნობილი ზღაპარი, რომელშიც მოცემულია ფრაზა – „მეფე შიშველია“ (რედ.).

[6] *იაპონური მუსიკა; ტუნისური მუსიკა და ინდური მუსიკა; ტომპსონის მდინარის ინდიელები* (რედ.).

[7] ჰაკო, *პაუნიის რიტუალი. პაუნიი* არის ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობა, რომლის ყველაზე მთავარი რიტუალი არის კალუმეტი, რომელიც ფოკუსირებულია კალუმეტზე ანუ წმინდა ბუმბულიან სტვირზე. რიტუალის ერთ-ერთი სახეობაა ჰაკო, რომლის დროს სრულდება რთული რიტმისა და სტრუქტურის *სხვადასხვა სიმღერა* (რედ.).

წლები პირველი ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების ჩამოყალიბების მომსწრეა (Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients,[8] რომელიც გარდაიქმნა Gesellschaft für vergleichende Musikwissenschaft-[9]ად), რომელმაც გამოუშვა ამ თემისადმი მიძღვნილი პირველი ჟურნალი (1933-35). ამ პერიოდში დაიბეჭდა კურტ ზაქსის მთავარი ანთროპოლოგიური ნაშრომი ინსტრუმენტების შესახებ (Zachs, 1929), ისევე, როგორც მისივე ცეკვის ისტორია (Zachs, 1937) და, აგრეთვე, ანდრე შეფნერის (Shaeffner, 1936) მნიშვნელოვანი კრიტიკული ნაშრომი ინსტრუმენტების წარმოშობის შესახებ. ეთნომუსიკოლოგიამ საზღვრები გადალახა: ჩრდილო ამერიკასა და პალესტინაში დაარსდა არქივები და შემუშავდა პროგრამები. 1932 წელს ქაიროში ჩატარდა ცნობილი საერთაშორისო კონგრესი, რომელიც არაბულ მუსიკას მიეძღვნა.

ჩემი ეს მოკლე ანგარიშები, უბრალოდ, ზედაპირულად გადმოგვცემს საკითხს, თუმცა ისინი გვიჩვენებენ იმ მომენტებს, როცა განსაკუთრებულ წინსვლას მოვაღწიეთ. შემდეგ პერიოდს ყველა იცნობს, როგორც შემობრუნების წერტილს: ეს არის, დაახლოებით, 1950 წელი. ინდიანას, ჩრდილო-დასავლეთის, კალიფორნიის (UCLA) უნივერსიტეტებში სერიოზულად დაიწყო ეთნომუსიკლოგიის სწავლება. დაიბეჭდა იააპ კუნსტის (Kunst, 1950) წიგნის პირველი გამოცემა, რომელიც პროპაგანდას უწევს ეთნომუსიკოლოგიას, ისევე, როგორც *Etno-Musicology Newsletter*[10] (1953). ამ პერიოდით თარიღდება, ასევე, მუსიკასა და კულტურაზე ორიენტირებულ მეცნიერთა განსხვავებული მიდგომების აღიარება. აქამდე, ნება მიბოძეთ, შეგახსენოთ, რომ შედარებით მუსიკოლოგიაში მუშაობდნენ მეცნიერები, რომლებიც სხვადასხვა სფეროდან მოვიდნენ და რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ მრავალგვარ აკადემიურ ორგანიზაციასთან, მაგრამ რომლებიც, როგორც ჩანს, მიიჩნევდნენ, რომ ერთმანეთთან სუსტად იყვნენ დაკავშირებული. მალევე, 1950 წლის შემდეგ, მოხდა განხეთქილება, თუმცა ის არასდროს ყოფილა ისე ღრმა ან სერიოზული, როგორადაც ზოგჯერ წარმოაჩენენ ხოლმე.

შემდეგი პერიოდი, 1960-იანი წლების შუახანები, სფეროს ინტეგრირების მცდელობების მოწმე გახდა. დღის სინათლე იხილა სამმა პუბლიკაციამ, რომლებშიც ეს მეცნიერება განხილული იყო კვლევის სფეროდ და არა მუსიკის ანთოლოგიის სახედ – ესენია ჰუდის მოცულობითი ესე (Hood, 1963), მერიამის *Anthropology of Music* (Merriam, 1964) და პირადად ჩემი მცდელობა ასპირანტობის დროინდელ ტექსტში (Nettl, 1964). შემდეგ, ამ ინტეგრაციას მხარი დაუჭირა *Ethnomusicology*-ის ორმა სპეციალურმა ნომერმა (Ethnomusicology, v.7 N 3, 1963, მეათე საიუბილეო გამოცემა), რომლებშიც სფერო განხილულია ჰოლისტურად სხვადასხვა პერსპექტივიდან (ცეკვის ჩათვლით) და ტრანსკრიფციასა და ანალიზისადმი მიძღვნილმა სიმპოზიუმმა (Symposium on Transcription and Analysis, 1964), რომელიც შეეცადა ყველას ყურადღება მიემართა ამ ცენტრალური ტექნიკისა და აქტივობისკენ. 1962 წელს ალან ლომაქსმა დაიწყო თავისი კანტომეტრული კვლევითი პროექტი და 1963 წელს ალან დანიელოუმ დასავლეთ ბერლინში დააფუძნა მუსიკის შედარებითი კვლევის ინსტიტუტი. საერთაშორისო მასშტაბის არაერთ ბიბლიოგრაფიულ პროექტს ჩაეყარა საფუძველი ამ ათწლეულში. მერიამმა გამოაქვეყნა (Merriam, 1967) პროტოტიპი იმისა, რაც, ალბათ, წიგნის ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეობაა ეთნომუსიკოლოგიურ რეპერტუარში – მუსიკალური თემის ეთნოგრაფია.

საბოლოოდ, 1980-იანი წლები დაიწყო ალან მერიამის ტრაგიკული დაღუპვით ავიაკატასტროფაში. მიუხედავად ამისა, ეს დეკადა სერიოზული გაფართოების მოწმე გახდა, უამრავი ნოვატორული წიგნი გამოქვეყნდა, ეთნომუსიკოლოგია აღიარეს

[8] აღმოსავლეთის მუსიკის შემსწავლელი საზოგადოება (რედ.).

[9] შედარებითი მუსიკოლოგიის საზოგადოება (რედ.).

[10] ეთნო-მუსიკოლოგიური ბიულეტენი (რედ.).

იმ დარგად, რომელიც უნდა ისწავლებოდეს უნივერსიტეტებში მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ამ ტომის პირველი გამოცემა გამოჩნდა 1983 წელს. ფელდის (Feld, 1982), ე. სიგერისა (E. Seeger, 1988) და კინგსბარის (Kingsbury, 1988) ძირითადმა მნიშვნელოვანმა ეთნოგრაფიებმა მიმართულებების გაფართოება გვიჩვენა. ათწლეულის ბოლოსთვის ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს პოპულარული მუსიკის კვლევა დასავლეთში და სხვაგანაც (Manuel, 1988).

დაწყებული ამ პუნქტიდან, ყველაფერი ჩემთვის ძალიან ახლობელია და შემობრუნების პუნქტების დადგენა გამიჭირდება. უმჯობესია, თუ 33-ე თავს გაეცნობით.

ჩემი საყვარელი წიგნები

ახლა, გთხოვთ, რამდენიმე პირადი შენიშვნის უფლება მომცეთ. ჩემი სფეროს ისტორიაზე ფიქრისას გადავწყვიტე შემედგინა, ჩემი აზრით, გასული 125 წლის ყველაზე გავლენიანი პუბლიკაციების სია. თუმცა მათ, რეალურად, ძალიან ხშირად ვახსენებ და, მგონია, მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომელ ნაშრომებს ვგულისხმობ: კუნსტის, ზაქსის, მერიამის, ჰუდის, ბლექინგის, სიგერების (ბაბუის და შვილიშვილის), კოსკოვის, ფელდისა და სხვათა ნაშრომები. მაგრამ რადგან 65 წელია ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურას ვკითხულობ, გადავწყვიტე ჩემი საყვარელი წიგნების მოკლე სია წარმოგიდგინოთ. ეს ის წიგნებია, რომლებმაც თავისი ამოცანა, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მიმზიდველად და ელეგანტურად შეასრულეს, ან რომლებიც პირადად ჩემთვის იყო მნიშვნელოვანი და შთამბეჭდავი. ეს მოკლე და მრავალფეროვანი სიაა, მასში ზოგიერთი ნაშრომი გამოცდილ მკვლევრებს ეკუთვნის, სხვები იმ ადამიანების დაწერილია, რომლებიც ცოტა ხნის წინ შეუერთდნენ ამ დარგს. რა თქმა უნდა, ჩემი ზოგიერთი წიგნის ჩართვის სურვილიც გამიჩნდა – ისინი საკუთარი შვილებივით მიყვარს, მაგრამ შვილების მსგავსად, ისინიც, დროდადრო, ყურის აწევას იმსახურებენ.

დავიწყებ სესილ შარპის წიგნით *English Folk Songs from the Southern Appalachians*[11] (Sharp, 1932), რომელშიც მრავალი რამ მოკრძალებულად და, ცოტა არ იყოს, გულუბრყვილოდაა მოცემული – მასში ასობით სიმღერა ისეა მოწოდებული, რომ შეგროვების პროცესს ასახავს, ზოგიერთი არასრულია, რადგან მომღერლებმა ისინი ასე წარმოადგინეს; გვიყვება, თუ ვინ, რა და როდის იმღერა; მოცემულია კომენტარები, თუ როგორ შეაგროვეს ისინი, მაგრამ, ასევე, გვაწვდის ავტორის უაღრესად პიროვნულ და მიკერძოებულ შეხედულებას იმაზე, თუ როგორ ჯდება ეს სიმღერები მუსიკის სამყაროში. მასში მოძველებული, თუმცა სერიოზული ანალიზია ჩატარებული. მთლიანობაში ეს ნაშრომი ხელს უწყობს რეპერტუარის გაგებას, ის არის დიასპორაში მუსიკის კვლევის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუში – მომღერლებისა და მოვლენების აღწერა და მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ დეტალებს გვაწვდის. აუთენტიკური სიმღერებისა და ვერსიების შენარჩუნების დაჟინებული მოთხოვნით, ის გამოყენებითი მუსიკოლოგიის ადრეული ნიმუშია. როდესაც პირველად წავიკითხე, ჩავთვალე, რომ არ უნდა გამეთვალისწინებინა, რადგან მოძველებული იყო, თუმცა ის სულ უფრო მეტად ზემოქმედებდა ჩემზე.

ერთი წიგნი, რომელიც ჩემთვის მოულოდნელად ინფორმაციული გამოდგა, არის გერმანული დისერტაცია: *Musikwissenschaft und Kulturkreisleh re*[12] (Schneider, 1976). გერმანელი დიფუზიონისტების ნაშრომებთან ამა თუ იმ ასპექტით დაკავშირებული გერმანელი და ავსტრიელი (ისევე როგორც სხვა) მეცნიერების ნაშრომების წაკითხვის შემდეგ, ვაღიარებ, რომ ვერ შევძელი ჩამომეყალიბებინა ლოგიკური სურათი იმისა, თუ როგორ უკავშირდება ეს მიდგომა მსოფლიო კულტურების შესახებ ამომწურავი მონაცემებისადმი, მუსიკას ან როგორ არის შესაძლებელი ჰორნბოსტელის, ზაქსის,

[11] *ინგლისური ხალხური სიმღერები* სამხრეთის აპალაჩებისგან (რედ.).

[12] *მუსიკოლოგია და კულტურის კვლევები (რედ.).*

შნაიდერის, ნადელის, ვიორას, დანკერტის, კუნსტის და მრავალი სხვა ავტორის ნაშრომების სინთეზირება ისტორიულ-გეოგრაფიულ თეორიასთან და მასში მათი საერთო საფუძვლის აღმოჩენა. შნაიდერმა, რომელმაც ეს ახალგაზრდობაში დაწერა, მოახერხა ამის გაკეთება, თავი მოუყარა უამრავ უაღრესად განსხვავებულ ლიტერატურას, დარგი დაჰყო ისეთ კატეგორიებად, როგორებიცაა ინსტრუმენტები, ინტერვალების ზომა, მელოდიის ტიპებისა და პოლიფონიური სტილების განაწილება. მაგრამ განსაკუთრებით ის უნდა აღინიშნოს, რომ ანალიზსა და ისტორიასთან ერთად, შნაიდერი გვიჩვენებს, რომ *Kulturkreis*-ის საფუძველზე შემქნილი კვლევების უმრავლესობა უაღრესად სუსტი და აუტანელი იყო. თამამი განაცხადია დისტერტაციის მწერალი ახალგაზრდა კაცისათვის. ეს ყოველთვის მაოცებდა, როგორც განსაკუთრებული აღფრთოვანების ღირსი მცდელობა.

შნაიდერის წიგნი ხელს უწყობს ჩვენი დარგის ისტორიის გაგებას, ისევე, როგორც შემდეგი წიგნი, რომელსაც ახლა შევეხები, ვიქტორია ლევაინის *Writing American Indian Music*[13] (Levine, 2002). ეს არის მკვიდრი ამერიკული სიმღერების ტრანსკრიფციების ისტორიული ანთოლოგია, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიის პორტრეტს მისი ერთ-ერთი მთავარი ტექნიკის აღწერითა და ილუსტრირებით ქმნის. მასში, ასევე, მოცემულია მკვიდრი ამერიკული მუსიკის ისტორია მე-19 საუკუნის ბოლოდან და შემდგომ. ეთნომუსიკოლოგებისა და მუსიკის სხვა მკვლევრების მიერ შექმნილი ტრანსკრიფციების გარდა, ის გვაწვდის მკვიდრი ამერიკელების მიერ შექმნილი სანოტო ჩაწერის მაგალითებს, ასევე, კლასიკური მუსიკის შემქმნელი კომპოზიტორებისა და არანჟირების ავტორების მიერ მკვიდრი ამერიკული მელოდიების გამოყენების ნიმუშებს, რითაც გვიჩვენებს ურთიერთკავშირებს მკვიდრი ამერიკელებისა და დანარჩენი ამერიკის მუსიკას შორის. ეს ჩვენს დარგში შეტანილი სავსებით უნიკალური წვლილია.

შემდეგი სამი წიგნი, რომლებიც მინდა გავიხსენო, მიეკუთვნება კონკრეტული კულტურების ეთნოგრაფიების კატეგორიას, ჟანრს, რომელსაც მე-17 თავი მივუძღვენი. არ ვამტკიცებ, რომ ეს სამი ნაშრომი აუცილებლად ამ ჟანრის წიგნების მწკრივის სათავეშია, მაგრამ ისინი სიაში ჩავრთე, რადგან თითოეულმა თითო კონკრეტული საქმე ისე გააკეთა, როგორც მე მომწონს. ერთი წიგნი არის დენის ნიუმანის *The Life of Music in North India*[14] (Neuman, 1980), რომელიც გვაცნობს ინდოელი მუსიკოსების სოციალურ ორგანიზაციას დელიში, სტუდენტებისა და მასწავლებლების ურთიერთდამოკიდებულებას და *გჰარანას* ცნებას, ისევე, როგორც მთავარი სახელმწიფო ორგანიზაციის, სრულიად ინდოეთის რადიოს გავლენას კლასიკური მუსიკის სამყაროზე. ეს არის ნიუმენის დისერტაციის (რომლის აუდიოჩანაწერის მრჩეველი ვიყავი) ოდნავ გადამუშავებული ვერსია და ვაღიარებ, რომ დისერტაციის დაცვაზე თითები გადაჯვარედინებული მქონდა და ვოცნებობდი, რომ ჩემს კოლეგებს კომიტეტში ეს საკმაოდ მოკრძალებული ნაშრომი მისაღებად ჩაეთვალათ. შემდეგში, მისი არაერთხელ წაკითხვისას, სულ მიკვირდა, რატომ ვერ მივხვდი, რომ ის შეიძლება გავლენიანი ნაშრომი გამხდარიყო. თუმცა მე მასში მიმზიდველად მიმაჩნია ის სულისკვეთება, რომლითაც ნიუმანი, როგორც ის წერს, გამუდმებით უმეორებს თავის თავს, „ო, ამ კავშირზე არასოდეს მიფიქრია. ეს მართლაც საინტერესოა“. ჩემთვის გასაკვირი ენთუზიაზმით სავსე ტონი და აღმოჩენის გრძნობაა.

ეთნოგრაფიებიდან, ასევე, მომწონს ერიკ ჩერის *Mande Music*[15] (Cherry, 2000), რადგან მასში გაკეთებულია ის, რასაც, ჩემი აზრით, უნდა აკეთებდეს მუსიკის ეთ-

---

[13] *ამერიკელ ინდიელთა მუსიკის დამწერლობა* (რედ.).

[14] *მუსიკის ცხოვრება ჩრდილოეთ ინდოეთში (რედ.).*

[15] მანდეს მუსიკა – დასავლეთ აფრიკის სხვადასხვა ქვეყანაში მანდეს ენაზე მოსაუბრე ეთნიკური ჯგუფები (რედ.).

ნოგრაფია – მოგვაწოდოს საზოგადოების მუსიკალური კულტურის ყოვლისმომცველი ანგარიში, როგორც ამის გაკეთებას 1967 წელს მერიამი ცდილობდა. ჩერი წერს მალიში მცხოვრები *მანდეს* ეთნოსის შესახებ და ეს ამოცანა მისგან ბევრს მოითხოვდა, რადგან *მანდები* ერთი კომპაქტური ჯგუფი კი არ არის, არამედ გაშლილი და გაფანტული არიან რამდენიმე ქვეყანაში. ამავე დროს, უწევდა ისეთი კულტურული ცვლილებების განხილვაც, როგორიცაა ისლამის მიღება და *მანდეს* ეთნოსის მრავალგვარი კავშირი მასთან. მიუხედავად ამისა, ჩერი გვაწვდის წარმოუდგენელი რაოდენობის მონაცემებს ინსტრუმენტების, მუსიკოსების, ჟანრების, სტილების, მუსიკალური ტერმინოლოგიის, მოდერნიზაციის შესახებ. ეს ნაშრომი, რომელსაც საფუძვლად, ასევე, დისერტაცია დაედო, იკითხება, როგორც ძალიან ხანგრძლივი და ინტენსიური საველე გამოცდილების შედეგი, რომლის ავტორსაც ნათლად ესმის თავისი თითოეული აღმოჩენის კონტექსტის სირთულე. წიგნი არ არის საგულდაგულოდ აწყობილი და ზოგჯერ თავისუფალი ასოციაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ჩერი გვიყვება რთულ ამბავს უამრავი გადახვევებით, თუმცა მკითხველს, საბოლოოდ, იშვიათი ყოვლისმომცველი ნაშრომის შთაბეჭდილება ექმნება.

მესამე ეთნოგრაფია, რომელიც მინდა ვახსენო, არის ელენ კოსკოვის *Music in Lubovitcher Life*[16] (Koskoff, 2001), რომელიც ეხება ბრუკლინის ხასიდურ თემს. ის განიხილავს იმ თემის მუსიკალური ცხოვრების ასპექტებს, რომელმაც დიდ ქალაქში იზოლირებული ცხოვრების შენარჩუნება შეძლო. მე მასში მომწონს ის განცდა, რომელსაც მკითხველი იღებს, როცა ავტორი თანდათანობით იწყებს *ლუბავიჩების* ცხოვრების სტილის გაგებას და მის მიმართ თანაგრძნობით იმსჭვალება. ამბავი კონცენტრირებულია რაბინის, მ. მ. შნეერსონის პიროვნების გარშემო და მისი სიკვდილის შემდეგ მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ნაშრომის სტრუქტურა თავისთავად არის ხელოვნების ქმნილება, დრამის სახე, რომელშიც აქტები და სცენები ერთმანეთს ენაცვლება. ავტორი, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით კარგად აბალანსებს გარეშე ეთნომუსიკოლოგი დამკვირებლისა და ანალიტიკოსის, ებრაელი, მაგრამ არა ხასიდი მონაწილე და ამ კულტურის შინაური დამკვირვებლების პერსპექტივებს.

ამ სიას დავასრულებ ჩემი კოლეგის თომას ტურინოს წიგნით *Music as Social Life*[17] (Turino, 2008), რადგან ის ეხება რამდენიმე ძირითად პუნქტს – იმას, რომ მუსიკა ურთიერთქმედებს სოციალურ ცხოვრებასთან, რომ დანარჩენ კულტურაში მისი როლის გაგება შეიძლება, თუ მას გავაანალიზებთ პირსისეული სემიოტიკის დახმარებით, რომ მუსიკალური გამოცდილება მოიცავს წარდგენასა და მონაწილეობას და გადაცემის სხვა ფორმებს. ეს ის წიგნია, რომელიც საკმაოდ გაჯერებულია თეორიით, მაგრამ ის საოცრად ცოცხალია თავიდან ბოლომდე, რადგან ავტორი ეყრდნობა თავის მრავალფეროვან გამოცდილებას, რომელიც მიიღო პერუში, ზიმბაბვესა და შეერთებულ შტატებში და იმის გამოც, რომ ის გვიყვება თავის ოჯახთან და სტუდენტებთან ერთად მუსიკის შექმნის საკუთარი პრაქტიკის შესახებ. დარწმუნებული არ ვარ, რომ ყოველთვის ვეთანხმები – ისევე, როგორც მასში ნაგულისხმები მონაწილეობითი მუსიკის მორალურ უპირატესობას წარდგენით მუსიკაზე ან კულტურის ცნების მისეულ კრიტიკას – მაგრამ აღტაცებული ვარ მისი ორიგინალური აზროვნებით: მაგალითად, როცა ის მუსიკას ნაცისტურ მოძრაობაში განიხილავს არა როგორც განსაკუთრებულობის წარმოჩენას (როგორც ჩვეულებრივ ხდება), არამედ როგორც იმას, რაც უახლესი ისტორიის სხვა (არა იმავე მასშტაბის, მაგრამ მაინც) სავალალო მოვლენების კონტექსტში უნდა გაანალიზდეს. თუ უკაცრიელ კუნძულზე ეთნომუსიკოლოგიის წიგნების წაღება მომიწევდა, ეს წიგნი, თავისი მთლიანობისა და მრავალფეროვნების გამო, მათ შორის იქნებოდა.

---

[16] *მუსიკა ლუბავიჩების ცხოვრებაში.* (რედ.).

[17] *მუსიკა, როგორც სოციალური ცხოვრება* (რედ.)

მაშ ასე, სხვა დროს ან ხუთი წლის წინ რომ დამეწერა ეს წიგნი, ალბათ, ჩემი საყვარელი წიგნების ჯგუფი სხვა შემადგენლობის იქნეოდა. ვიმეორებ, ეს წიგნები სულაც არ არის „საუკეთესო“ ან ყველაზე მნიშვნელოვანი; ეს ის წიგნებია, რომლებიც მომწონს იმის გამო, რომ მათში განსაკუთრებით კარგად არის განხორციელებული ის, რისთვისაც ისინი შეიქმნა. ეს წიგნები ეთნომუსიკოლოგიაა ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით.

მნიშვნელოვანი თარიღები

თუკი ჩემი დარგის ისტორიის შესახებ მსჯელობისას ჩემს საყვარელ წიგნებს ვეყრდნობოდი, საყვარელი თარიღებიც უნდა მქონდეს. რამდენიმეს ჩამოვთვლი – ზოგიერთს რეალურად ვესწრებოდი, სხვების დასახატად წარმოსახვის გამოყენება დამჭირდება. და კიდევ, არსებობს უამრავი სხვა წამიც, რომელიც აქ უნდა იყოს ნახსენები და, დავამატებ, ასევე, რომ ზოგიერთმა ავტორმაც წარმოგვიდგინა საკუთარი დიადი მომენტების ანგარიში (Hood, 1971; Merriam, 1964).

ვენა 24 მარტი, 1905. საერთაშორისო მუსიკოლოგიური საზოგადოების (International Musicological Society) ვენის ფილიალის კრება. სიტყვით ჰორნბოსტელი გამოდის, მისი მოხსენების სათაურია “Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”[18] (ლექცია გამოქვეყნდა 1904-5). ჰორნბოსტელმა ასე დაიწყო: „დისციპლინის ახალი სპეციალიზაცია ვალდებულია საკუთარი არსებობა გაამართლოს“ და მან, საკმაოდ დეტალურად და აუდიოჩანაწერების მოშველიებით (ჩანაწერები ცილინდრებზე იყო გაკეთებული – არც ისე ადვილი გამოსაყენებელია), დაიწყო საუბარი იმის შესახებ, თუ, მისი აზრით, რა იყო შედარებითი მუსიკოლოგია საზოგადოდ. მისთვის ამ დისციპლინის მთავარი საკითხები იყო მუსიკის საწყისები, შენარჩუნება და ესთეტიკის საკითხები, მაგრამ, ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ობიექტური შედარების, ტრანსკრიფციისა და ანალიზის მეთოდები და ტექნიკა. ის შეუსვენებლად საუბრობდა და შემიძლია წარმოვიდგინო, თუ როგორ უქნევდა თავს ზოგიერთი დამსწრე და ეს ყველაფერი ძალიან ახალი და საინტერესო იყო. ნეტავი, კედელზე მჯდარი ბუზი ვყოფილიყავი, რომ მენახა, თუ როგორ წარადგინეს პირველად ჰოლისტური სტილით ჩემი დარგი.

ქაირო, მარტი, 1932. ეს ცნობილი არაბული მუსიკის კონგრესია, რომელიც მოიწვია ეგვიპტის მთავრობამ იმ მიზნით, რომ შუა აღმოსავლეთის მეცნიერებს გამოჩენილი ევროპელების დახმარებით გადაეჭრათ იდენტობის, აუთენტიკურობისა და არაბული მუსიკის მომავლის საკითხები. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა არადასავლური და დასავლური მუსიკის მკვლევრები შეიკრიბნენ საქმიანი სესიისათვის. ცხადია, სიამოვნებით დავაკვირდებოდი არაბი და თურქი მკვლევრებისა და მუსიკოსების ურთიერთობას ევროპელებთან. მიწვეულებს შორის იმ პერიოდის ეთნომუსიკოლოგიისათვის ძალიან ბევრი მნიშვნელოვანი ევროპელი მოღვაწე იყო – მათი სახელები ამ ტომში არაერთხელ ვახსენე – ჰორნბოსტელი, ზაქსი, ლახმანი, ბარტოკი; მათთან ერთად, ასევე, იყვნენ ისეთი კომპოზიტორები, როგორებიცაა პოლ ჰინდემიტი და მიკროქრომატულ კომპოზიციაში მომუშავე ალოის ჰაბა, აღმოსავლეთმცოდნე ჰენრი ჯორჯ ფარმერი, მუსიკალური კრიტიკოსი ანტონიო სალაზარი და თურქი მეცნიერი იექტა ბეი (ა. ჯიჰად რეისის მიერ დეტალური აღწერა იხ.; Blum, 1991; Bohlman, 1991). ძალიან ცუდია, რომ არ შემეძლო იქ ყოფნა; ეს მოვლენა აშკარად ჩემი მეორედ დაბადების დღეს დაიწყო.

ნიუ ჰეივენი, კონექტიკუტი, 31 დეკემბერი, 1952. ეს იყო ამერიკის მუსიკოლოგიური საზოგადოების (*Americam Musicological Society*) ყოველწლიური შეკრება, რომელიც დეტალურად აღვწერე (Nettl, 2002: 92-108). ეს იყო დღე, როცა მაკალისტერი, მერიამი, როუდსი და ჩარლზ სიგერი ერთმანეთს სადისკუსიოდ შეხვდნენ და სათავე დაუდეს პროცესს, რომელმაც საბოლოოდ SEM-ის დაფუძნებამდე მიგვიყვანა. მე ვესწრებო-

[18] *შედარებითი მუსიკოლოგიის პრობლემები (რედ.).*

დი ამ შეკრებას, მოხსენებაც წავიკითხე და შევხვდი ზემონახსენებ ოთხ მეცნიერს, თუმცა არაფერი ვიცოდი მათი კერძო დისკუსიების შესახებ. ეს მნიშვნელოვანი დღე იყო ჩვენი სფეროს ისტორიაში, მაგრამ ჩემთვის ეს გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო, რადგან მოხსენება გავაკეთე და აუდიტორიიდან მსუბუქად გამაკრიტიკა ასაკოვანმა წვერმოშვებულმა ბატონმა, რომელიც კურტ ზაქსი აღმოჩნდა.

ბოსტონი, 18 ნოემბერი, 1955. ეს იყო SEM-ის დამფუძნებელი კრება, რომელიც გაიმართა ამერიკის ანთროპოლოგიური ასოციაციის (*American Anthropological Association*) სესიის და რომლის დეტალებიც დევიდ მაკალისტერმა გადმოგვცა (*Ethnomusicology Newsletter,* №6, 1956]). გამოცხადდა დაინტერესებული პირების შეკრება საზოგადოების სტრუქტურის განხილვის მიზნით. ვიცოდი, რომ ეს მნიშვნელოვანი შეხვედრა უნდა ყოფილიყო და, რადგან მხარდამჭერი ფონდების ნაკლებობას განვიცდიდი, დეტრიოტიდან ბოსტონამდე ავტობუსით ვიმგზავრე და მალე, ოცდასამ სხვა ადამიანთან ერთად, პატარა ოთახში აღმოვჩნდი. ვაღიარებ, რომ უაღრესად აღელვებული ვიყავი. უცნაურია, მაგრამ შეხვედრას რამდენიმე წამყვანი ფიგურა აკლდა – სიგერი (რატომ, არ ვიცი), მერიამი ავადმყოფობის გამო, უოტერმანი საზღვარგარეთ იმყოფებოდა. ახლა ვიხსენებ, რომ დამსწრეთა შორის მხოლოდ რვა ადამიანი იყო ისეთი, რომელიც იყო ან გახდა აქტიური ეთნომუსიკოლოგი (ბაროუზი, კრეიდერი, კურათი, კოლინსკი, მაკქოლესტერი, მაკალესტერი, ნეტლი და როუდესი); დანარჩენებიდან კი ზოგიერთი ინტერესის, ზოგი კი, უბრალოდ, ცნობისმოყვარეობის გამო ესწრებოდა. რეალურად, განხილვა თითქმის არ ყოფილა. შემოვიდა წინადადება საზოგადოების დაარსების შესახებ, პრეზიდენტად უილარდ როუდესი აირჩიეს, კოლინსკი ვიცე-პრეზიდენტი გახდა, მაკალისტერი – მდივანი-ხაზინადარი, ხოლო მერიამი – რედაქტორი. დაადგინეს გადასახადიც – წელიწადში ორი დოლარის ოდენობით.

ოკლენდი, კალიფორნია, ოქტომბერი, 1990. ეს სამახსოვრო დღეა, რადგან ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების (Society for Ethnomusicology), ამერიკული მუსიკოლოგიური საზოგადოების (American Musicological Society) და მუსიკის თეორიის საზოგადოების (Society for Music Theory) გაერთიანებული ერთობლივი შეხვედრა გაიმართა. მსგავსი, თუმცა ნაკლებად ინტეგრირებული მცდელობები ადრეც იყო, თუმცა ამჯერად ორგანიზატორებმა იზრუნეს, რომ სესიებში მონაწილეობა სამივე საზოგადოების წარმომადგენლებს შესძლებოდათ. პლენარული ლექცია წაიკითხა ერთმა პიროვნებამ, რომელიც შეიძლება აღვწეროთ, როგორც სამივე საზოგადოების წევრი – ჰაროლდ ს. პაუერსმა, რომლის წარდგენის პატივიც, როგორც ერთობლივი პროგრამის კომიტეტის თავმჯდომარეს, მე მხვდა წილად. დროის უმეტესი ნაწილი სხვადასხვა საკონფერენციო ოთახში დავდიოდი, ვამოწმებდი, ვინ ესწრებოდა და ნასიამოვნები დავრჩი იმით, რომ ეთნომუსიკოლოგიის საკითხებისადმი მიძღვნილ სესიებს მრავალი მუსიკის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ესწრებოდა, რომელთაც იმედი ჰქონდათ, ჩასწვდებოდნენ მრავალი მათგანისათვის ამ ჯერ ისევ ახალი დარგის საქმიანობის არსს.

ნორთფილდი, მინესოტა, 10 ივნისი, 2000. ამ წიგნის დასაწყისში ვთქვი, რომ *New York Times*-ის კროსვორდში სიტყვის „ეთნომუსიკოლოგია“ გამოჩენა სრულწლოვანების მიღწევს ჰგავს. თუმცა ამავე დატვირთვას ატარებს, ალბათ, ის მომენტიც, როცა ამ სფეროს შესახებ, სავარაუდოდ, პირველად, შეიტყო შეერთებული შტატების პრეზიდენტმა. 2000 წლის დასაწყისში უაღრესად ნასიამოვნები დავრჩი და დაფასებულად ვიგრძენი თავი, როცა შევიტყვე, რომ ჩემთვის უნდა მოენიჭებინათ ხარისხი – კარლეტონ კოლეჯის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საპატიო დოქტორის წოდება (Doctor of Humane Letters Honoris Causa), რაზეც ჩემმა ყოფილმა სტუდენტმა, დოქტორმა მელინდა რასელმა წარმადგინა. რამდენიმე თვის შემდეგ, როცა დაჯილდოების ცერემონიალზე წარმოსათქვამ შვიდწუთიან სიტყვას ვამზადებდი, გავიგე, რომ მთავარი შესავალი სიტყვით გამოდიოდა პრეზიდენტი ბილ კლინტონი, რომელსაც უნდა შევხვედროდი. მაშ, მეძლეოდა იშვიათი შესაძლებლობა: დაჯილდოებისას, მას შემდეგ,

რაც მოკრძალებით მივმართავდი „ბატონო პრეზიდენტო“, შვიდიათას კაციანი აუდიტორიისა და სახელმწიფოს მეთაურისთვის, რომელიც ბევრს ზრუნავდა უმაღლეს განათლებაზე, მოკლედ ამეხსნა, რა იყო ეთნომუსიკოლოგია. მოგვიანებით, კარლეტონის პრეზიდენტმა სტივენ ლუისმა მითხრა, რომ ჩემი გამოსვლის დროს, როცა მსოფლიო მუსიკის რამდენიმე მოკლე ნიმუშის აუდიოჩანაწერს ვასმენინებდი აუდიტორიას, ბატონი კლინტონი მისკენ გადაიხარა და უთხრა: „საინტერესო რაღაცაა“.

ეს, მართლაც, ასეა.

იუმორისტული განტვირთვა? შეკითხვები რიპლისთვის[19]

ჩემს სფეროს რომ ვუღრმავდები, სულ მაოცებს რამდენიმე უცნაურობა, რომელიც შეიძლება გამოდგეს რიპლის სვეტისთვის „გინდ დაიჯერეთ, გინდ არა“. აქ, იუმორისტული განტვირთვისთვის, რამდენიმე შეკითხვას ჩამოვაყალიბებ.

პირველი: ვინ წაიკითხა პირველად მსოფლიო მუსიკის მიმოხილვის კურსი შეერთებულ შტატებში? რამდენადაც შემიძლია გითხრათ, ეს იყო არა ერთ-ერთი იმ ადამიანებიდან, ვისაც, ჩვეულებრივ, ვაკავშირებთ ეთნომუსიკოლოგიასთან, არამედ კომპოზიტორი ჰენრი ქოუელი (Cowell), სოციოლოგიური კვლევის ახალი სკოლის (New School for Social Research) წარმომადგენელი. ქოუელი ინტენსიურად მეცადინეობდა ჰორნბოსტელთან ბერლინში; ჩარლზ სიგერთან კონსულტაციის შედეგად შეიმუშავა და 1932 წელს ასწავლიდა კურსს, რომელსაც ერქვა „მსოფლიოს მუსიკალური სისტემები“ (Bick, 2013: 168-73). რამდენიმე თვის შემდეგ ჯორჯ ჰერცოგმა, რომელმაც იელის უნივერსიტეტში მიიღო ასოცირებული მკვლევრის თანამდებობა, ასევე, დაიწყო დასავლეთ აფრიკული მუსიკის სწავლება (Siskin, 1989). თუმცა, ჩემი აზრით, პირველობა ქოუელს ეკუთვნის.

მეორე: ვინ შექმნა ტერმინი „ეთნომუსიკოლოგია“? ეს საკითხი პირველ თავში განვიხილე, მაგრამ მინდა კიდევ ერთხელ გავიმეორო, რომ ეს, 1927 წელს, უკრაინული ხალხური მუსიკის მკვლევარმა კლემენტ კვიტკამ გააკეთა (Lukaniuk, 2010). არ არის ნათელი, 1950 წელს იააპ კუნსტმა ეს ტერმინი (როგორც ლუკანიუკი ვარაუდობს) კვიტკასგან კოლინსკის შუამავლობით შემოიტანა, თუ არა, რასაც მეც ვეჭვობ. ასევე, არ არის ნათელი, ამერიკელმა ანთროპოლოგებმა, ისეთებმა, როგორებიცაა უოტერმანი და მერიამი, კუნსტისგან გადაიღეს ეს ტერმინი თუ არა. ლუკანიუკი ვარაუდობს, რომ კოლინსკი ამ ტერმინს კვიტკას ან მასთან დაახლოებული პირებისაგან გაეცნო და შემდეგ გააცნო ის ჰერსკოვიცს, რომლისთვისაც მან ტრინიდადის მელოდიების ტრანსკრიფციები გააკეთა. ისტორიის ამგვარი ინტერპრეტაცია კუნსტს გვერდს უვლის.

მესამე: წლების განმავლობაში ვინ ცხოვრობდა ტრანსკრიფციით მიღებულ შემოსავალზე? ვეჭვობ, რომ იყო დრო, როცა არადასავლური და ხალხური მუსიკის შემსწავლელ სტუდენტებს იმდენი ტრანსკრიფცია ჰქონდათ გასაკეთებელი, რომ ამას ისინი თავიანთ „ყოველდღიურ საქმედ“ მიიჩნევდნენ. თუმცა მე მხედველობაში მაქვს ერთი პერიოდი მისჟისლავ კოლინსკის ცხოვრებიდან, როცა ის 1930-იანი წლების შუახანებში პრაღაში ცხოვრობდა და ფინანსურად გამოუვალ მდგომარეობაში იყო. მისი კოლეგები ჯორჯ ჰერცოგი (ამერიკაში) და მარიუს შნაიდერი (ბერლინში) შეეცადნენ ეშოვათ მისთვის შეკვეთები შემგროვებლებისა და ანთროპოლოგებისგან, რომლებსაც თავისი აუდიოჩანაწერების ტრანსკრიფციები სჭირდებოდათ, რათა გამოექვეყნებული კოლექციებისთვის დაერთოთ (Zdralek, 2010). კოლინსკიმ, ასევე, მრავალი აუდიოჩანაწერის ტრანსკრიფცია გააკეთა ბერლინის ფონოგრამების არქივისათვის (Berlin Phonogram-

[19] რობერტ რიპლი (Ripley, Robert. 1893–1949) კარიკატურისტი. 1918 წელს შექმნა უჩვეულო რეკორდსმენების სურათების სერია სახელწოდებით „გინდ დაიჯერეთ, გინდ არა“, რომელშიც გამოსახული იყო ზურგით წინ მორბენალი, ყინულზე სიგრძეში მხტომელი და ა.შ. 1928 წელს გამოსცა ალბომი იმავე სახელწოდებით (რედ.).

marchiv) (Ziegler, 2006: 351). სამმხრივ მიმოწერაში კოლინსკი მოხსენიებულია, როგორც „კოლი“, ჰერცოგი – როგორც „შემთავაზებელი“, ხოლო შნაიდერი, როგორც „Masch“ – „მანქანა“.

მეოთხე: ვინ იყო პოპულარული მუსიკისადმი მიძღვნილი პირველი სტატიის ავტორი, რომელიც *Ethnomusicology*-ში დაიბეჭდა? უცნაური საკითხია. თუ თვალს გადაავლებთ *EM*-[20]ს, ნახავთ, რომ სტატიების უმრავლესობა ეხება ჟანრებს ან პრაქტიკებს, რომლებიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოპულარული მუსიკის სამყაროს კუთვნილება. მაგრამ ჩვენი დარგის ადრეულ წლებში, პოპულარული მუსიკის კომერციული და კულტურული ასპექტების შერეული ხასიათის გამო, ამ სფეროს უფრთხოდნენ. პირველი სტატია, რომელშიც ღიად არის განხილული პოპულარული მუსიკა – რეალურად კი, უფრო ვედრებას წააგავს, რომ პოპულარული მუსიკა ჩართონ კვლევაში – ეკუთვნის რობერტ კანტრიკს “The Blind Men and the Elephant: Scholars on Popular Music” (Kantrick, 1965). მას მოჰყვა არგენტინელი მეცნიერის, კარლოს ვეგას სტატია „Mesomusic: An Essay on Music of the Masses“[21] (Vega, 1966), თუმცა 1968 წელსაც კი, საკითხი იმის შესახებ, უნდა დაბეჭდოს თუ არა ამ ჟურნალმა სერიოზული სტატიები პოპულარული მუსიკის სპეციფიკური რეპერტუარის შესახებ, დირექტორთა საბჭოს უნდა გადაეწყვიტა.

მეხუთე: ვინ იყო ეთნომუსიკოლოგიაში დაცული დისერტაციების უმრავლესობის ხელმძღვანელი 1950 წლამდე? იცით, მე ვფიქრობ, რომ ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას მივიჩნევთ ეთნომუსიკოლოგიად, მაგრამ გაითვალისწინეთ, რომ ჰორნბოსტელი მხოლოდ ორის – მ. შნაიდერის და კოლინსკის დისერტაციების ოფიციალური ხელმძღვანელი იყო. ზდრალეკის (Zdraleck, 2010) თანახმად, გერმანელი მუსიკოლოგი გუსტავ ბექინგი, რომელსაც 1932-1945 წლებში პრაღის გერმანულ უნივერსიტეტში მუსიკოლოგიის პროფესორის თანამდებობა ეკავა, შვიდი დისერტაციის ხელმძღვანელი იყო, რომლებიც, შეიძლება ითქვას, რომ ეთნომუსიკოლოგიურია. მიუხედავად იმისა, რომ ის არ აიგივებდა თავს ე.წ. ბერლინის სკოლის ისეთ ეთნომუსიკოლოგებთან, როგორიც იყო კოლინსკი. მიუხედავად იმისა, რომ ის ნაცისტური პარტიის გულმხურვალე წევრი, აქტივისტი და პროპაგანდისტი გახდა, ფაქტია, რომ მისმა შვიდმა სტუდენტმა დისერტაცია მიუძღვნა ხალხური მუსიკის, კერძოდ კი, სამხრეთ სლავური ეპოსების მუსიკის კვლევას. ფაქტია ისიც, რომ, შემდგომში, ამ ნაშრომების ავტორებიდან არც ერთი არ გამხდარა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფიგურა – თვითონ ბექინგი ზუსტად ომის დამთავრების წინ დაატყვევეს ჩეხეთის იატაკქვეშა მოძრაობის წევრებმა და ნაცისტურ პარტიაში მისი მაღალი მდგომარეობის გამო, სიკვდილით დასაჯეს. ასე რომ, ესეც რიპლისთვისაა.

მეექვსე: ვინ არიან ის ადამიანები, რომლებსაც ვერ წარმოიდგენდით *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*-ის (შედარებითი მუსიკოლოგიის ჟურნალი) ხელმომწერებად მისი გამოსვლის პერიოდში (1933-35)? რუთ კაცმა (Katz, 2003) მისი რედაქტორის, რობერტ ლახმანის ბიოგრაფიაში გამოაქვეყნა ხელმომწერთა სია. მაშ ასე, რა თქმა უნდა, ამ სიაშია ყველა, ვისი ინტერესი არადასავლური ან ხალხური მუსიკის მიმართ ცნობილი იყო; ეს სია იმ პერიოდის ეთნომუსიკოლოგების თითქმის სრული ჩამონათვალია. მაგრამ ძალიან საინტერესოა, რომ მასში ვხვდებით ადამიანებს, რომლებსაც მიიჩნევენ კონსერვატორ მუსიკის ისტორიკოსებად, კრიტიკოსებად, მუსიკოსებად, კომპოზიტორებად, რომლებიც დასავლური კლასიკური მუსიკის სფეროში მოღვაწეობენ – ალფრედ აინშტაინი, ოლგა სამაროვ-სტოკოვსკი, პერსი შოლესი, ჰერმან შერხენი, ჯოზეფ იასერი, რუდოლფ გერბერი, რუდოლფ ფონ ფიკერი და მრავალი სხვა. და, ასევე, საინტერესოა, რომ მასში თითქმის არ გვხვდებიან ანთროპოლოგები

[20] შემოკლებული ეთნომუსიკოლოგია (რედ.).

[21] *მესომუსიკა: ნარკვევი მასების მუსიკის შესახებ* (რედ.).

– არ არის ბოასი, ანკერმანი, შმიდტი, ფრობენიუსი. საინტერესო და გასაოცარი რეესტრია, თავისი ხასიათით ძალიან განსხვავებული SEM-ის თავდაპირველი წევრების სიისგან.

დაბოლოს: ვინ არის ის რამდენიმე ადამიანი, რომლებიც 1955 წელს ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების დამფუძნებელ კრებას ესწრებოდნენ და ვისი დანახვაც, ალბათ, გაკვირვებას გამოიწვევდა? კრებას მხოლოდ ოცდაოთხი ადამიანი ესწრებოდა, თუმცა საინტერესოა გამოვარჩიოთ რამდენიმე ანთროპოლოგი, რომლებიც სერიოზულად იყვნენ დაინტერესებული მუსიკით – მელვილ ჯ. ჰერსკოვიცი, ჯჯინ ველტფიში, ქეროლ რეჩლინი, ჰელენ კოდერი. იმ დროს ისინი, ალბათ, ამერიკის ანთროპოლოგიური ასოციაციის[22] კრებებს ესწრებოდნენ, თუმცა საჭიროდ ჩათვალეს ამ შეკრებასაც დასწრებოდნენ. ასევე, საინტერესოა ამ სიაში ჯჯონ უორდის სახელის ნახვაც, რომელიც იმ პერიოდში ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცნობილი მუსიკის ისტორიკოსი იყო და არც თუ დიდი ხნის წინ ჰარვარდის ფაკულტეტზე დაიწყო მუშაობა; მან ინგლისური რენესანსის მუსიკის კვლევის პარალელურად, მთელი სიცოცხლის მანძილზე შეინარჩუნა ინტერესი მკვიდრი ამერიკული და იაპონური მუსიკისადმი. ასევე, საინტერესოა, თუმცა არა გასაკვირი, ამ სიაში მოსე ეშის, Folkways Records[23]-ის დამფუძნებლის ხილვა.

ჩვენს ისტორიაში მართლაც მრავალი უჩვეულო და გასაოცარი მოვლენაა.

ეთნომუსიკოლოგიის დასასრულის შესახებ

უამრავი რამაა დაწერილი ეთნომუსიკოლოგიის დასაწყისის შესახებ. მისი დასასრულიც უნდა გავიაზროთ? რა თქმა უნდა, არა, იტყვით თქვენ; მეცნიერების დარგების უმრავლესობასთან შედარებით, ჩვენ ჯერ მხოლოდ ვიწყებთ. თუმცა, რეალურად, მთელი ისტორიის განმავლობაში რაღაც სახის დასასრულის შესახებ უამრავი რამაა ნათქვამი. საზოგადოდ, დასასრულებისადმი ეთნომუსიკოლოგების ინტერესი დაწვრილებით განიხილა ფილიპ ბოლმანმა (Bolhman, 2002b). თუმცა ცოტა ადრე გაიმართა მცირე შეხლა-შემოხლა, რომელიც გამოიწვია ფრედრიკ ლიბერმანის სტატიამ სათაურით „Should Ethnomusicology be Abolished?“[24] (Liberman, 1977), რომელსაც სერიოზული პასუხი გასცა იუჯინ ჰელმმა (Helm, 1977). 1977 წელს მერიამი, იმ დროისთვის ჩამოყალიბებული მრავალი განსაზღვრების განხილვისას, როგორც ჩანს, დაფიქრდა იმაზე, შესაძლებელი იყო თუ არა, ოდესმე მაინც, ყველაფერი მოწესრიგებულიყო. უფრო ადრე, 1960-იან წლებში ამერიკის მუსიკოლოგიურ საზოგადოებაში სერიოზულად განიხილავდნენ, რა იყო უფრო ხელსაყრელი – მეზობლად ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოება ჰყავდეთ თუ, უბრალოდ, შთანთქან ის და ამით შეამცირონ მისი გავლენა. თუ უახლეს წარსულს გადავხედავთ, დრო და დრო კრიზისის განცდა გვეუფლებოდა. გრივის (Greve, 2002) წინადადება, რომ ეთნომუსიკლოგია უნდა გაქრეს (რომელსაც დაუპირისპირდა Brendl, 2003), ისევე, როგორც კოფი აგავუს (Agawu, 2003) და სხვების კრიტიკა, ნაწილია უნდობლობის იმ სერიისა, რომლითაც 21-ე საუკუნეს შევხვდით და რომელიც გაგრძელდა ტიმოთი რაისის ნაშრომებში (Rice, 2010). და, ასევე, მნიშვნელოვანია ყურადღება მივაქციოთ უამრავ სტატიასა და ესეს, რომლებიც, ასე ვთქვათ, ამ დარგის იმდროინდელ მდგომარეობას აჯამებენ. ნება მიბოძეთ, მკითხველს რამდენიმე მაგალითზე მივუთითო: Rhodes, 1956; Merriam, 1969b, 1975; Nettl, 1975; ტიმოთი რაისის უკვე ნახსენები რამდენიმე პუბლიკაცია; *Ethnomusicology*-ს ორი საგანგებო გამოცემა (*Ethnomusicology* 7, №3, 1963; 50, №2, 2006). ამ პუბლიკაციების უმრავლესობა,

22 ორიგინალშია triple-A – American Anthropological Association (მთარგმნ.).

23 1948 წელს დაარსებული ხმის ჩამწერი კომპანია, რომლის მიზანი იყო მსოფლიოს ხმებისა და მუსიკის ჩაწერა (რედ,).

24 *უნდა დასრულდეს ეთნომუსიკოლოგია?* (რედ.).

საზოგადოდ, თუმცა არა მთლიანად, ვარდისფრად წარმოგვიდგენს საქმის ვითარებას. ტონი, ძირითადად, ასეთია: კარგი რამ უკვე გავაკეთეთ, კიდევ გვაქვს გადასაჭრელი პრობლემები და წინ ბევრი საქმე გველის.

როდესაც რამდენიმე წლის წინ ისტორიას გადავხედე, იმისკენ ვიხრებოდი, რომ თვითკრიტიკა, დასაწყისიდანვე, ჩვენი სფეროს ერთ-ერთ მახასიათებლად ჩამეთვალა (Nettl, 2010). მაგრამ არ ვარ დარწმუნებული, რომ არ ვცდებოდი ეთნომუსიკოლოგიური თვითკრიტიკულობის განსაკუთრებულობაზე. დისციპლინების უმრავლესობა შინაგანი კრიტიკის წყალობით არსებობს; მეცნიერების ისტორიაში კრიტიკა მთავარია – შეკითხვები, პარადიგმები, უკმაყოფილება. თუმცა, რეალურად, მე არ ვიცნობ ისეთ დარგს, რომლის არსებობის უფლებაში მის წევრებს შეაქვთ ეჭვი. მაშ, რას გულისხმობენ, რეალურად, ის ადამიანები, რომლებიც ეთნომუსიკოლოგიის „გაუქმების“ შესახებ საუბრობენ? თავიდან ეს შეკითხვა ეხებოდა იმას, საჭიროა თუ არა ამ ნაკლებად ღირებული პროდუქციისა და ადამიანების კვლევა, თუმცა ამან დიდხანს არ გასტანა; და მაინც, ამ საკითხისადმი მიძღვნილი კვლევის გამოკვეთილი სფეროს არსებობის გამართლება არ არის ადვილი (Hornbostel, 1904-5; Goldman, 1976).

გთავაზობთ იმ მიზეზების სიას, რომელთა გამოც ეთნომუსიკოლოგიის გაუქმება ან შეკვეცა სურთ: (1) ის, რასაც აკეთებენ ადამიანები, რომლებიც თავს ეთნომუსიკოლოგებს უწოდებენ, რეალურად, არ არის საჭირო; მას არავისთვის არ მოაქვს სარგებელი. (2) ეთნოსები ხელს უშლიან იმ ადამიანებს, ვინც ცდილობს გააუმჯობესოს მუსიკალური ცხოვრება და მუსიკალური გემოვნება და ეთნოსები ნაწილობრივ პასუხისმგებელნი არიან იმ პრობლემებზე, რომლებიც კლასიკური მუსიკის წინაშე დგას. (3) ბოლოდროინდელი კულტურული ცვლილების გამო, მათი ამოცანა – აუთენტიკური ტრადიციული მუსიკის შეგროვება და ანალიზი – უკვე შეუძლებელი გახდა. (4) მათ შეასრულეს ის, რისთვისაც წამოიწყეს ეს საქმიანობა – შექმნეს მსოფლიოს ტრადიციული მუსიკის ყოვლისმომცველი გამოკვლევა – და შეუძლიათ დაისვენონ. (5) და წინასთან დაკავშირებული: ის მუსიკა, რომლის შესწავლაც ეთნომუსიკოლოგებმა დაისახეს მიზნად, გაქრა და ისინი დაკავებული არიან იმ მუსიკით, რომელიც სერიოზული კვლევის ღირსი არ არის. (6) როგორც დისციპლინა, ეთნომუსიკლოგია არ იმსახურებს სპეციალიზებული დარგის სტატუსს; მასში, უბრალოდ, გაერთიანდნენ სხვადასხვა დისციპლინის წარმომადგენლები და კვლევის უცნაური არე შექმნეს. (7) მათი არსებობა მთელი ამ დროის განმავლობაში იყო პოლიტიკური ჟესტი, რომელსაც მნიშვნელობა აღარ აქვს. (8) მათ თითქმის არაფერი აქვთ საერთო – თეორია, მეთოდი, ფუნდამენტური საკითხი, რაც საჭიროა სახელის დასამსახურებლად, რომ არაფერი ვთქვათ დეპარტამენტებისა და საერთაშორისო საზოგადოების არსებობაზე. (9) ისინი მთელი ამ დროის განმავლობაში იყვნენ მსოფლიოს პოლიტიკური და ეკონომიკური მჩაგვრელების რიცხვში და უნდა შეჩერდნენ და კვლევის ევროპული ან ჩრდილო ამერიკული რეგიონებით დაკმაყოფილდნენ. (10) ისინი მეტისმეტად განსხვავებული არიან და თუ არ გააერთიანეს თავისი მოქმედება და არ იპოვეს ერთობლივი მუშაობის გზები, ისინი არ იმსახურებენ სახელს და პროფესიის ატრიბუტებს. ეს უბრალოდ, მაგალითისთვის. ბრალდებები და პროტესტი, რაც დისციპლინის შიგნითაც გაისმის და გარეთაც, მერყეობს რწმენიდან – ის, რასაც ეთნომუსიკოლოგები აკეთებენ, მეტისმეტად ვიწროა – რწმენამდე, რომ მათ სურთ ყველაფერი მოიცვან.

ცხადია, არაა საჭირო იმის თქმა, რომ ეთნომუსიკოლოგიის გაუქმებას არ ვემხრობი და ნაკლებად მწამს იმ ლიდერების განცხადებების, რომლებიც დანარჩენებს გვეუბნებიან, თუ რა უნდა გავაკეთოთ ან რა არ უნდა გავაკეთოთ. მე ვიტყოდი, რომ ადამიანი იქ უნდა იყოს, საითაც ინსტინქტი გაუძღვება, თუმცა, ამავე დროს, ის ღირსეული ადამიანი უნდა იყოს, გამოცდილი და ფართო განათლების მქონე. თუმცა თვითკრიტიკის განსაკუთრებული გრძნობა და კრიზისი, რომელიც ჩვენს ისტორიაში დავინახე, შესწავლას იმსახურებს.

როცა ვცდილობ სხვა დარგების წარმომადგენლებს ავუხსნა, თუ რას ეხება ეთნომუსიკოლოგია, მათ შეიძლება თანაგრძნობით დამიქნიონ თავი, თუმცა მზერაში შეკითხვა ჩანს. ვეჭვობ, ამის მიზეზი ისაა, რომ აკადემიაში მისი ანალოგიური დარგები მართლაც არ არის. შესაძლოა, ზოგადი მუსიკოლოგებიც იტანჯებიან ამგვარი გაუგებრობებისაგან. სხვა თუ არაფერი, არ არსებობს ისეთი დისციპლინა, რომელსაც შეიძლება ვიცნობდეთ, როგორც „ხელოვნებათმცოდნეობას“ (artology) და რომელიც ვიზუალური ხელოვნების სამეცნიერო კვლევის ყველა სახეს მოიცავს. არსებობენ ხელოვნების ისტორიკოსები, მათ შორის აფრიკული, ჩინური და მკვიდრი ამერიკული ხელოვნების ისტორიკოსები. მაგრამ არიან ადამიანები, რომლებიც ხელოვნებას განიხილავენ ანთროპოლოგიური პერსპექტივიდან ან სწავლობენ ხალხურ ხელოვნებას? ისინი, როგორც წესი, ანთროპოლოგიის ან ფოლკლორის დეპარტამენტებში მუშაობენ. იმავეს თქმა შეიძლება ლიტერატურის სამეცნიერო კვლევის შესახებაც. მუსიკალური დისციპლინები სხვაგვარად განვითარდნენ, დაწყებული საყოველთაო მოლოდინით, რომ მუსიკის მკვლევარი, რაღაც აზრით, მუსიკოსი უნდა იყოს, რაც, როგორც ვთქვი, სხვა ხელოვნებების მიმართ არ ხდება. და, რა თქმა უნდა, არ არსებობს „ეთნოხელოვნებათმცოდნეობა“, ხოლო არადასავლური ხელოვნების კვლევით დაკავებულ პროფესიონალებს არ თხოვენ ჰქონდეთ ისეთივე უნარები, როგორებიც ეთნომუსიკოლოგებს აქვთ, შეასრულონ იმავე მოცულობის საველე სამუშაო (თუმცა ბევრი მათგანი, რა თქმა უნდა, აკეთებს ამას) ან გახდნენ მონაწილე დამკვირვებლები და რაღაც დონის შემსრულებლები. მათი კვლევები მოითხოვს განსხვავებული სახის აქტივობას, რა თქმა უნდა, არანაკლებ მომთხოვნსა და პატივსაცემს.

ამრიგად, აზრი, რომ ანთროპოლოგიური მიდგომების გასაგებად ეთნომუსიკოლოგებს მუზიცირება უნდა ეხერხებოდეთ და – როგორც პროფესია – პასუხისმგებელი უნდა იყვნენ მთელ მსოფლიო მუსიკაზე, მათ, როგორც არსით, ასევე, ბუნებით, უნიკალურებად აქცევს მეცნიერებაში.ში. შეიძლება სწორედ ამის გამოა, რომ ბევრი მათგანი ასე ბევრს წერს და საუბრობს თავისი დარგის, როგორც მთელის შესახებ და, ამავე დროს, წვლილი შეაქვს ცალკეული მუსიკისა და მუსიკალური კულტურის კვლევაში; ეს არის მიზეზი, რის გამოც ისინი საკუთარ კვლევით პროექტებს სვამენ დარგის, როგორც მთელის ჩარჩოში; და შესაძლოა, იმის მიზეზიც, რატომ არიან ისინი ასე დაინტერესებული საკუთარი ისტორიით.

33

ახალი საუკუნის მომენტალური ფოტო
შენიშვნები დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ

რა არის ჩვენი დარგის უდიდესი აღმოჩენები?

„რა არის თქვენი დარგის უდიდესი აღმოჩენები?“ შეკითხვის ავტორი მეცნიერი იყო და სადილობისას ჩემი სამუშაოს შესახებ დამისვა შეკითხვები. რამდენადაც თვითონ სიმებიანი კვარტეტის მოყვარული იყო, ძალიან ცდილობდა გაეგო, თუ რით ვიყავი დაკავებული. ეს არ იყო მტრული შეკითხვა; მას სურდა გაეგო, თუ რას შევთავაზებდი, რა თქმა უნდა, მოკრძალებით, იმ აღმოჩენების – ფარდობითობის ან ევოლუციის, კვანტური ან ზეგამტარობის თეორიების ეკვივალენტად, რომლებმაც შეცვალეს ჩვენი წარმოდგენა სამყარზე. ჩემი აზრით, „წვლილი“ ან თუნდაც „გააზრება“ თუ „ინტერპრეტაციები“ შეიძლება „აღმოჩენებად“ ჩაგვეთვალა. პასუხის გაცემა არ იყო ადვილი და დესერტმა, მართლაც, სულზე მომისწრო და მიხსნა.

მაგრამ ეს შეკითხვა ამეკვიატა. მუსიკის ისტორიკოსები დიდ აღმოჩენებად თვლიან, თუ უცნობ ნამუშევარს მიაგნებენ რენესანსისდროინდელი ხელნაწერების კოლექციაში ან, ახლად აღმოჩენილი ჩანაწერების საფუძველზე უეცრად მიხვდებიან, თუ როგორ მუშაობდა კომპოზიტორის გონება. უეჭველია, რომ ის, რასაც ჩვენ ინტერპრეტაციებად მივიჩნევდით – ვინ მოახდინა გავლენა შუბერტზე, რატომ მოსწონდათ ვაგნერი ნაციონალისტებს, როგორ ჟღერს რეალურად შოპენის იმპროვიზაციები – მნიშვნელოვანი იყო, მაგრამ არ ვარ დარწმუნებული, უნდა ჩავთვალოთ თუ არა ეს ყველაფერი დიდ აღმოჩენებად, თუმცა, დიახ, პარადიგმების დამკვიდრება ან მუსიკის ისტორიის განხილვის მიღებული მეთოდები – პერიოდიზაციის კონცეფცია, შემოქმედებითი პროცესის ცნება – შეიძლება ჩაითვალოს მუსიკის ისტორიის მთავარ აღმოჩენებად და, ვაღიარებ, მათ მართლაც შეცვალეს ჩვენი ძირითადი შეხედულებები მუსიკის ისტორიის შესახებ.

და სოციალური ანთროპოლოგია? დიახ, ყოველი ახლად აღმოჩენილი კულტურა ან სოციალური სისტემა, სამყაროს თითოეული კულტურულად განპირობებული გააზრება, ითვლება აღმოჩენად, ისევე, როგორც აღმოჩენად ჩაითვლებოდა ყოველი ტექნიკური გადაწყვეტა იმ ახალი აღიარებული გამოწვევისა, რომელიც ბუნების ან ადამიანის გარემოდან მოდის. მაგრამ რა არის სოციალური ანთროპოლოგიის დიადი აღმოჩენები? ვფიქრობ, მათ უნდა მივაკუთვნოთ უნივერსალიებისა და ტოპოლოგიების აღიარება (მაგრამ ეს უფრო წვლილია თუ აღმოჩენა?) და მთავარი თეორიული სისტემები, რომლებიც გვიხსნიან, თუ როგორ იქცა ჩვენი სამყარო იმად, რაც ის არის – ისეთი კონცეფციები, როგორებიცაა დიფუზიონიზმი, ევოლუციონიზმი, სტრუქტურალიზმი,

მატერიალიზმი, თუმცა მათაც, მე, ალბათ, უფრო ინტერპრეტაციებად ჩავთვლიდი, ვიდრე აღმოჩენებად. ზოგიერთი სხვებზე უკეთ დადასტურდა.

მაშ ასე, რისი თქმა შემეძლო ჩემი კოლეგისთვის ეთნომუსიკოლოგიის სახელით? მართალია, ჩვენ მრავალი მუსიკა აღმოვაჩინეთ – განზრახ ვთქვი „აღმოვაჩინეთ“. იმ ადამიანებისთვის, ვინც ამ მუსიკას ქმნის, ეს არ იყო აღმოჩენა, ასე რომ, შეიძლება, „აღწერა“ უკეთესი ზმნაა. მაგრამ იმ აზრით, ჩვენ აღმოვაჩინეთ გამის, რიტმის, პოლიფონიის ახალი სისტემები; ახალი ინსტრუმენტები; და ახალი შეხედულებები მუსიკის შესახებ, რომლებსაც მრავალი ადამიანი იზიარებდა – ეს ჩვენთვის იყო ახალი. ყოველთვის, როცა საველე კვლევას ატარებ და რაღაც ახალს იგებ (და იმედი გაქვს, რომ შეძლებ და ამ სიახლეს პუბლიკაციისთვის გამოიყენებ), ეს აღმოჩენად ითვლება. ასე, რომ, შემეძლო შთაბეჭდილება მომეხდინა ჩემს კოლეგაზე ან გამერთო ის იდუმალი ამბებითა და უცნაურობებით იმ საზოგადოების შესახებ, რომელშიც თითოეულ პიროვნებას თავისი საკუთარი ერთი მოტივი აქვს და მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მის მეტს არაფერს მღერის; მომეთხრო *დიჯერიდუზე* შემსრულებლების წრიული სუნთქვის ტექნიკის შესახებ; ან მეთქვა, რომ ჰინდუსტანის მუსიკოსები ვალდებული არიან დღეში ცხრა საათი იმეცადინონ; ანდა მესაუბრა აწყობის რთულ სისტემასა და უნისონისგან თავის შეკავებაზე ბალის გამელანებში; მომეთხრო მუსიკის წარმოშობის ვარსკვლავი-ქმრის მითი მკვიდრ ამერიკელებში; გამეცნო მისთვის კულტურა, რომელიც მუსიკას განიხილავს არა როგორც ერთ ცალკეულ კატეგორიას, არამედ როგორც კომუნიკაციის ხუთ თუ ექვს ფუნდამენტურად განსხვავებულ ფორმას. ამგვარი აღმოჩენები, ერთად აღებული, შეცვლიდა მუსიკალური სამყაროს გაგებას ჩვენ მიერ.

მაგრამ, აი, რას მეკითხებოდნენ რეალურად: თუ არსებობს ეთნომუსიკოლოგების მიერ შეტანილი მთავარი წვლილი, ისეთი წვლილი, რომელმაც გავლენა მოახდინა მუსიკის სამყაროს ჩვენეულ აღქმაზე? მაშ, ნება მიბოძეთ, შევეცადო პასუხი გავცე და ისე მოვიქცე, თითქოს ეთნომუსიკოლოგია არც კი წარმოშობილა. შესაძლებელი იყო, რომ ჩვენ მცდარი წარმოდგენების ტყვეობაში დავრჩენილიყავით: მაგალითად, იმ წარმოდგენისა, რომ დასავლური მუსიკის განვითარების კონკრეტული გზა და მისი ჟღერადობა ბუნებით დადგენილი ადამიანური ნორმაა; რომ მუსიკა არის რაღაც, რასაც გასართობად უსმენენ, რაღაც, რაც შოკოლადია ყურისათვის და არც ისე მნიშვნელოვანია ცხოვრებისთვის; რომ ნორმალური მუსიკა მელოდიური და ჰარმონიულია, ხოლო რიტმი და დასარტყამი ინსტრუმენტები – ნაკლებად მნიშვნელოვანი დანამატებია; რომ ყველაზე კარგია, თუ მუსიკას გავიაზრებთ, როგორც იერარქიას, რომლის სათავეში დიადი კომპოზიტორების შედევრებს მივუჩენთ ადგილს, დანარჩენებს კი უკან გადავწევთ; რომ სხვა კულტურების მუსიკა უფრო დაბალი ხარისხისა და სოციალური ფესვების მქონეა. თქვენ, ალბათ, ხვდებით, რისი თქმაც მინდა: ეს ყველაფერი ისაა, რითაც ეთნომუსიკოლოგებმა უსაზღვროდ გააფართოვეს ჩვენი წარმოდგენა მსოფლიოს მუსიკაზე.

ასე რომ, ამის თქმა სულაც არ იყო რთული. მაგრამ, სწორედ ამ ინტერპრეტაციების წყალობით, ეთნომუსიკოლოგიამ, ასევე, გავლენა მოახდინა დასავლურ მუსიკალურ პრაქტიკაზე, კლასიკურ მუსიკასა და პოპულარულ მუსიკაზე. დავიწყოთ იმით, რომ ჩვენ დასავლურ მუსიკას განვიხილავთ როგორც მხოლოდ ერთ-ერთს, მსოფლიოში არსებულ მრავალ მუსიკას შორის, რითაც მხარს ვუჭერთ დასავლური კულტურის, როგორც მრავალთა შორის ერთ-ერთის ანთროპოლოგიურ ინტერპრეტაციას. ეთნომუსიკოლოგების დაჟინება, რომ განსხვავებული სირთულეების მიუხედავად, საფუძველში ყველა მუსიკა თანაბარია, მხარს უჭერს და, ზოგჯერ წინამორბედიცაა კულტურათა თანასწორობის კონცეფციისა, რაც არსებითია წარმატებული საერთაშორისო ურთიერთობებისათვის.

იმისათვის, რომ ჩასწვდნენ დანარჩენ მუსიკას, ეთნომუსიკოლოგებმა ჩამოაყალიბეს უფრო ფართო ცნებები, ვიდრე ჩვეულებრივ გამოიყენებოდა მუსიკის, როგორც

ერთიანი კულტურის ინტერპრეტაციისას – მაგალითად, შემოქმედება განიხილება არა როგორც უბრალოდ შეთხზვა, რომლის ნაკლებ მნიშვნელოვანი შემადგენელია „ზეპირი“ შემოქმედება და იმპროვიზაცია, არამედ როგორც უწყვეტობა, რომლის დასაწყისშია ნოტების მეშვეობით ზუსტად ჩაწერილი მუსიკა, ბოლოში – შესრულებისას შექმნილი მუსიკა, ხოლო მათ შორის უამრავი პროცესი მიმდინარეობს.

ჩვენ გავიგეთ, როგორია მუსიკის ურთიერთმიმართება საზოგადოების უამრავ კომპონენტთან, რაც განაპირობებულია სქესით, რასით, კლასით, ასაკით. მხოლოდ დასავლური მუსიკით დაინტერესებულ მკვლევარი ამ საკითხებსაც თუ შეისწავლის, ინტერკულტურული ხედვა ჩვენს წინაშე სამყაროს მრავალფეროვნებას გადაშლის. ჩვენ დავინახეთ, რამდენად მომგებიანია მუსიკალური სისტემისა და მუსიკალური კულტურის განხილვა ზოგადი პერსპექტივიდან, რომელიც ჩამოყალიბდა მუსიკის სამყაროს შესწავლის შედეგად და მისი მატარებელი საზოგადოების შეხედულების საფუძველზე. ჩვენ მივხვდით, რომ ის მრავალგვარი მუსიკა, რომელიც შეიძლება ერთ საზოგადოებაში აღმოჩნდეს, უნდა შევისწავლოთ იმ ტექნიკით, რომელიც შეიქმნა, როცა მსოფლიო დავინახეთ, როგორც მრავალი მუსიკისაგან შედგენილი. ჩვენ ვისწავლეთ და ვასწავლეთ შედარებითი კვლევის ტექნიკა, მისი ღირსებები და ნაკლი. ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ სასარგებლოა ეჭვის შეტანა ნებისმიერ განზოგადებაში.

და ყველაფერ ამით, ვფიქრობ, მუსიკის სამყაროში ჩვენი წვლილი შევიტანეთ – ძირითადად, რა თქმა უნდა, დასავლურ ქვეყნებში, თუმცა სულ უფრო მეტად, სხვა კუთხეებშიც – იმით, რომ შევიმუშავეთ საშუალებები, რომლებითაც შევძელით ჩვენი აღმოჩენები თუ მიგნებები გაგვეერთიანებინა უფრო ადრე დამკვიდრებული დისციპლინების სამეცნიერო ლიტერატურაში და შეგვეტანა საგანმანათლებლო სისტემაში. და, ალბათ, ანალოგიური დარგებისგან განსხვავებით, აღმოვაჩინეთ, თუ როგორ შეიძლება სხვა -მცოდნეობებისგან მიღებული ცოდნის სინთეზირება ერთ, თავისი არსით, კომპლექსურ მიდგომად. ჩემი აზრით, წარმატებით შევძელით აგვერიდებინა მუდმივი გაორება ანთროპოლოგიასა და მუსიკოლოგიას, მუსიკის ან კულტურის არსებით შესწავლას შორის, რაც, რაღაც დროის განმავლობაში გვაწუხებდა. ჩემი აზრით, ჩვენი გაერთიანებული მიდგომა, შეიძლება, სხვებს მოდელად გამოადგეს.

ასე რომ, მთლიანობაში, ჩემს კოლეგას (ახლა უკვე მესამედ უნდა იმატებდეს დესერტს) ვეტყოდი, რომ ჩვენი წვლილი ისაა, რომ აღმოვაჩინეთ მსოფლიოს მუსიკალური კულტურების ერთობლიობა და ჩამოვაყალიბეთ მისი, როგორც ხელოვნებისა და კულტურის ინტერპრეტირების გზები. სულაც არაა ცუდი მიღწევა. რამდენად კარგად შევასრულეთ ეს რეალურად? ჩვენთვის, ალბათ, უკეთესია, თუ თვითკრიტიკის ჩვენს ტრადიციას შევინარჩუნებთ.

პროფესიის მდგომარეობა

როგორია ეთნომუსიკოლოგია დღეს? ნება მიბოძეთ, შემოგთავაზოთ რაღაც მომენტალური ფოტოს მსგავსი. პირველი, რამდენი ვართ? (კრიტერიუმების დეტალებს ნუ გავითვალისწინებთ). ჩემი, ძალიან უხეში, შეფასებით, შეერთებულ შტატებსა და კანადაში შეიძლება, დაახლოებით, ორი ათასი ადამიანი იყოს, ვინც თავს ეთნომუსიკოლოგად მიიჩნევს ან აპირებს, რომ მიიჩნიოს და, დაახლოებით, სამი, შეიძლება ხუთი ათასია დანარჩენ მსოფლიოში, ცოტა მეტი ან ნაკლები. მცირერიცხოვანი პროფესიაა. თუმცა ეთნოსაქმიანობას ამჟამად სპეციფიკურ მოთხოვნებს უყენებენ, ასე რომ, ეს არის ხუთი ათასი ადამიანი, რომელმაც შეიძინა ცოდნა ან სწავლობს ეთნომუსიკოლოგიას, ან რომელმაც, გარკვეულწილად, თავისი თავი ამ დარგთან გააიგივა. ჩვენ შორს ვართ ჩემი 1953 წლის გამოცდილებისგან, როცა, მასწავლებლის ადგილის ძებნისას, ერთმა ადმინისტრატორმა მითხრა: „მუსიკოლოგიაში სამუშაო ადგილები თითქმის არ არის, ხოლო იმ საქმეში, რასაც თქვენ აკეთებთ და რაც უნდა დაარქვათ, სამუშაო, *არასოდეს* იქნება“.

ეთნომუსიკოლოგია ფართო ბადეს ისვრის. მხოლოდ პროფესიონალი ეთნომუსიკოლოგები არ სარგებლობენ მყარი ცოდნით ამ დარგის შესახებ. უამრავი სტუდენტი, რომელიც მუსიკას სწავლობს უმაღლეს სასწავლებელში, ან ეუფლება ანთროპოლოგიას, მხარეთმცოდნეობას და ა.შ., ერთი-ორი კურსის გავლის შემდეგ ამ დარგის, მისი ღირებულებებისა და პრინციპების გავლენის ქვეშ ექცევა. მრავალი სხვა კი განსხვავებული სახის გავლენას განიცდის ანსამბლებში, რომლებსაც ასწავლიან, ხელმძღვანელობენ ან აფინანსებენ ეთნომუსიკოლოგები, მაგალითად, გამელანი, მექსიკელი ქუჩის მუსიკოსების ჯგუფები, დასავლეთ აფრიკის მედოლეების ანსამბლები, *მბირას* ჯგუფები, ბალალაიკის ორკესტრები (თუმცა ისინი, როგორც უკვე გაგაფრთხილეთ 26-ე თავში, შეიძლება, ამ მუსიკის მხოლოდ ერთი კონკრეტული მხარის გავლენის ქვეშ მოექცნენ).

2008 წელს ეთნომუსიკოლოგიურმა საზოგადოებამ (SEM) თავისი წევრების გამოკვლევა ჩაატარა და საინტერესო შედეგები მიიღო, რომლებსაც ჯერ კიდევ არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა და შეუძლიათ წარმოდგენა შეგვიქმნან ამ პროფესიაზე, ყოველ შემთხვევაში, ჩრდილო ამერიკაში მაინც (თუმცა წევრების დაახლოებით 25 პროცენტი სხვაგან ცხოვრობს). გამოკვლევა გვიჩვენებს, რომ ეთნომუსიკოლოგიით უფრო მეტი ქალია დაკავებული, ვიდრე მამაკაცი, თუმცა აფრო-ამერიკელებისა და სხვა უმცირესობების (არა ებრაელების) რაოდენობა არაპროპორციულად მცირეა, განსაკუთრებით. როცა ამ პროფესიის თემატურ ინტერესებს განვიხილავთ. გამოკლევის თანახმად, უმრავლესობის კვლევითი ინტერესები კვლავ ჩრდილო ამერიკაზეა ფოკუსირებული, მეორე ადგილზე დასავლეთ ევროპაა, მესამეზე კი – სამხრეთ-აღმოსავლეთი აზია. თემატიზმის მიმოხილვა გვიჩვენებს, რომ წევრების დაახლოებით ნახევარი დაინტერესებულია პოპულარული მუსიკით, ხოლო მეორე ნახევარი – ისტორიული საკითხებით. მათ შორის, აკადემიური წრეების წარმომადგენლები – და არა მკვლევრები – შეადგენენ წევრების 80 პროცენტს; თითქმის თანაბარია იმ მეცნიერების რაოდენობა, რომლებსაც მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიის კურსები მიჰყავთ და იმ პროფესორებისა, რომლებიც თავის დეპარტამენტებში სხვა კურსებსაც ასწავლიან. საინტერესოა, რომ ამ აშკარად აკადემიურ ორგანიზაციაში, დაახლოებით 20 პროცენტი თავს მიიჩნევდა „საჯარო სექტორის“ ეთნომუსიკოლოგად და მუშაობდა არქივებში, საჯარო ბიბლიოთეკებში, მუზეუმებში, საჯარო სკოლებსა და სახელმწიფო ან არასამთავრობო ორგანიზაციებში.

SEM-ი ამ დარგში ყველაზე დიდი ორგანიზაციაა, მას ოდნავ ჩამორჩება ICTM, თუმცა 1980 წლის შემდგომ პერიოდში მრავალ ქვეყანაში ჩამოყალიბდა სხვა ორგანიზაციები, რომლებიც ამ დარგის მხარდაჭერას კონფერენციების, პუბლიკაციების მეშვეობით და საგანმანათლებლო ინსტიტუტებსა და მთავრობებზე ზემოქმედებით ცდილობენ. ყველაზე ცნობილებს შორის არის ბრიტანული, ფრანგული, იტალიური, იბერიული, ბრაზილიური, მექსიკური ორგანიზაციები და უფრო მრავლისმომცველი „ევროპული სემინარი“ (ESEM). თითოეულ მათგანს გარკვეული ინტერესები აქვს. მე პატივი მქონდა დავსწრებოდი ბრაზილიური საზოგადოების პირველ კრებას 2002 წელს სხვა ქალაქებისგან საკმაოდ შორს – ქალაქ რესიფეში, თუმცა შეკრებას 150 ენთუზიასტი წევრი ესწრებოდა. ჩემი საკუთარი მიმოხილვა, რომელსაც აქ გთავაზობთ, მინდა თუ არა, ჩრდილო ამერიკაში არსებულ ვითარებას ეყრდნობა.

ICTM-ის 2013 წლის კრება, რომელიც გაიმართა შანხაიში, კიდევ ერთი დეტალია ჩვენი მომენტალური ფოტოსთვის. ამ შეკრებაზე უფრო მეტი მოხსენება იყო წარმოდგენილი, ვიდრე SEM-ის შეკრებებზეა ხოლმე და მისი პროგრამა ცოტა განსხვავებულ სურათს გვთავაზობდა. ჩინელი და სხვა აზიელი მეცნიერების ძალიან დიდმა ნაწილმა მართლაც გვიჩვენა სამეცნიერო კვლევის განსხვავებული სტილი. მთლიანობაში (ანგარიშებისა და რეზიუმეების მიხედვით, რადგან პირადად არ ვესწრებოდი) შევნიშნე გარკვეული მახვილები: ფართოდ წარმოდგენილი უმცირესობების მუსიკა,

საკმაოდ პირდაპირი სტილით აღწერისა და ილუსტრირების ტენდენცია; იმ მონაცემების გამოკვეთის ტენდენცია, რომლებიც თეორიული ინტერპრეტაციით გამოვლინდა და საბურველი ჩამოხსნა უახლეს ისტორიას. ვაღიარებ, ამან, ცოტა არ იყოს, ნოსტალგიურად, სამი თუ ოთხი ათეული წლის წინანდელი SEM-ის შეკრებები გამახსენა.

მრავალი ამერიკელი აკადემიკოსი წლების განმავლობაში ძალიან წარმატებული იყო თავის დაწესებულებებში, აკადემიის სამყაროს კი მიკერძოებულობას ვერ დავაბრალებთ. მაგალითად, თერთმეტი ეთნომუსიკოლოგი არის (ან იყო) ხელოვნებებისა და მეცნიერებათა ამერიკული აკადემიის (American Academy of Arts and Sciences) წევრი. საკმაოდ ბევრი, რომელთაგან რამდენიმეს დავასახელებ, რომლებიც ახლა გამახსენდა, ისეთებს, როგორიცაა გეიჯ ავერილი, დენიელ ნიუმანი, ბონი უეიდი, ჯერარდ ბეჰეიგი, ლესტერ მონტსი, ქეი შელემაი, მელინდა რასელი, თუმცა ისინი გაცილებით მეტნი არიან – თავიანთი ორგანიზაციების მთავარი ადმინისტრატორები იყვნენ. იმ შეხედულებიდან, რომ ეთნომუსიკოლოგები, ალბათ, საკმარისად არ ტრიალებენ მუსიკის სამყაროს ცენტრში, რათა დეპარტამენტებისა და სკოლის ხელმძღვანელობისთვის გამოდგნენ, ჩვენ მივედით ავტორიტეტამდე, რომელიც რთული სოციალური და მუსიკალური ფენომენების ჰოლისტური კვლევით მოვიპოვეთ, რაც აუცილებელია ადმინისტრატორებისათვის.

ამასთან დაკავშირებით, შეიძლება გაჩნდეს შეკითხვა, თუ, რეალურად, რას მოელიან საგანმანათლებლო ორგანიზაციები ეთნომუსიკოლოგიისაგან – მათი აზრით, რა შეიძლება იყოს მისი ღირებულება უზოგადესი აზრით. ჩემი პასუხი შეიძლება არ იყოს მთლად წამახალისებელი მათთვის, ვინც წმინდა წყლის აკადემიკოსია. თანამდებობები ეთნომუსიკოლოგიაში ხშირად იქმნებოდა სოციალური მიზნების განსახორციელებლად – იქნება ეს მუსიკალური გამოცდილების რასობრივი და სოციეტალური[1] ინტეგრირების გაძლიერება თუ უმცირესობებისა და საერთაშორისო სტუდენტების თვით-შეფასების ამაღლება, ისევე, როგორც სკოლის მოსწავლეებისათვის და უნივერსიტეტის გარეთ არსებული საზოგადოებისათვის ხმის მიწვდენა, თანამდებობებზე უმცირესობების წარმომადგენლების დანიშვნა, სანახაობითი ბაზის გაფართოება. შეიძლება, არსებობს იმედი, რომ სტუდენტებისთვის აფრიკული დოლების ანსამბლის გაცნობა, საბოლოოდ, მათში აფრიკული ისტორიით ან ანთროპოლოგიით დაინტერესებას გამოიწვევს; ან იმის იმედი, რომ ლათინოამერიკელ სტუდენტებს მექსიკელი ქუჩის მუსიკოსების ბენდებში მონაწილეობა დაეხმარება, თავი შინაურულად იგრძონ შუადასავლეთის პატარა ქალაქის უნივერსიტეტში. შედეგებზე ვერაფერს ვიტყვი. თუმცა მრჩება შთაბეჭდილება, რომ გამოყენებით ეთნომუსიკოლოგიასთან დაკავშირებული მიზნები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ამ დისციპლინის ავ-კარგზე დაფიქრებული ამერიკული უნივერსიტეტის ადმინისტრატორების შეხედულებებში.

ჩრდილო ამერიკის უმაღლესი განათლების დაწესებულებებში, ჩემი აზრით, ნებაყოფლობით ვალდებულებად იქცა ეთნომუსიკოლოგიის ან მსოფლიო მუსიკის კურსების მისაწვდომობა მსურველებისათვის, ეს კი მოითხოვს ეთნომუსიკოლოგის ან კომპეტენციის რაღაც ხარისხის მქონე პიროვნების დანიშვნას. ეთნომუსიკოლოგიის შინაარსი – მსოფლიო მუსიკა, თუმცა, ამასთან ერთად, შეთავაზებული პერსპექტივებიც – იქცა ნორმის ნაწილად. კერძოდ, თავისუფალი ხელოვნებების მცირე კოლეჯებმა, როგორც ჩანს, იგრძნეს ამის საჭიროება. უმაღლესი სამუსიკო სკოლების ეროვნულმა ასოციაციამ შეაფასა პრიორიტეტები. მაგრამ მთელმა რიგმა ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს მ,ათზე ზეწოლა, რათა მუსიკის სასწავლო გეგმებში შეეტანათ ფუნდამენტური ცვლილებები და, შესაბამისად, ეთნომუსიკოლოგიური აქტივობებისათვის უფრო მეტი დრო დაეთმოთ.

[1] სოციოეტალური – ნიშნავს სოციალური ფუნქციების (ეკონომიკური, პოლიტიკური, სოციალური, სულიერი) ერთიან სისტემას (რედ.).

მაშ, ამჟამად სად ვართ?

მაშ ასე, ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობისათვის შემოსავლის წყარო სრული დატვირთვის მქონე მკვლევრად ან მასწავლებლად მუშაობა ან რაიმე სხვა საქმის კეთებაა, რომელიც დაკავშირებულია კვლევის მათ სფეროსთან (ეს შეიძლება იყოს მუშაობა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებში, ბიბლიოთეკებში ან სახელმწიფო სამსახურში). მაგრამ, რეალურად, რას აკეთებენ მკვლევარი ეთნომუსიკოლოგები? თუ თვალს გადავავლებთ ოცდაათ სტატიას *Ethnomusicology*-ს 2012-2013 წლების ნომრებში, რაღაც წარმოდგენა შეიძლება შეგვექმნას. მიუხედავად იმისა, რომ რთულია საზღვრების დადგენა, სტატიების დიდი რაოდენობა სხვადასხვა სახის პოპულარულ მუსიკას ეხება, თუმცა ეს ყოველთვის ამერიკული პოპულარული მუსიკა არ არის. რამდენიმეში პოპულარული მუსიკა ღიადაა განხილული: მაგალითად, ფარზან ჰემასის სატატიაში "Intimating Dissent: Popular Song, Poetry and Politics in Pre-revolutionary Iran"[2] (*Ethnomusicology*, 57, №1, 2013: 57–87), რამდენიმე კი პოპულარული მუსიკის საზრუნავს, შეიძლება, მხოლოდ გაკვრით ეხება, მაგალითად, უილიან ჩენგის სტატია "Role-Playing toward a Virtual Musical Democracy in The Lord of the Rings On-line"[3] (Cheng, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 31–62). ექვსიოდე, ძირითადად, ისტორიას ეძღვნება (Keeling, 2012). უმრავლესობა მუსიკის შესახებ აწმყოსა და უახლესი წარსულის ინტერპრეტირებას ცდილობს, მაგალითად, რეიჩელ ჰარისის "Temporal Shifts and Trans-national Networks of Sentiment in Uyghur Song"[4] (Harris, *Ethnomusicology*, 56, №1. 2012: 450–75). რა თქმა უნდა, წარმოდგენილია ძველი ტრადიციული ეთნომუსიკოლოგია: მაქს კაცის "Institutional Communalism in North Indian Classical Music"[5] (Katz, *Ethnomusicology*, 56. 1. 2012: 279–98) და იანგ მიუს "Music and Dance for Interment Rituals in a Chinese Village"[6] (Mu, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 1–20).

რამდენიმე სტატია მთლიანად დარგს ეხება და, შესაძლებელია, ჟურნალის რედაქტორი, დისციპლინა რომ ინტეგრირებული სახით წარმოედგინა, საგანგებოდ არჩევდა სწორედ ასეთ სტატიებს. ფაქტია, რომ ყურადღებას ხეები კი არა, ყველგან ტყე იპყრობს და გაცილებით უფრო ძლიერად, ვიდრე *JAMS*-ის ან *Journal of Musicology*-ის შემთხვევაშია: აქ არის სტატიები ეთნომუსიკოლოგიის შესახებ, რომლებსაც, ძირითადად, სურთ მიგვითითონ, თუ რა უნდა გავაკეთოთ და როგორ უნდა გავატაროთ ჩვენი სამეცნიერო ცხოვრება. აშკარაა, რომ მათში მოიაზრება გაბრიელ სოლისის "Thoughts on an Interdiscipline"[7] (Solis, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 50–53), ქლისალა ჰარისონის "Epistemology of Applied Ethnomusicology"[8] (Harrison, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 505–29), დეინ ჰარვუდის "Getting Scientists and Ethnomusicologists to Work Together: Some Thoughts and Recommendations"[9] (Harwood, (*Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 228-

---

[2] *მინიშნება განსხვავებულ აზრზე: პოპულარული სიმღერა, პოეზია, და პოლიტიკა რევოლუციამდელ ირანში* (რედ.).

[3] *ვირტუალური მუსიკალური დემოკრატიის თამაში ონლაინ ბეჭდების მბრძანებლში* (რედ.).

[4] *სამოქალაქო ძვრები და გრძნობების ტრანს-ნაციონალური ჯაჭვი იუგურულ სიმღერაში* (რედ.).

[5] თემის ინსტიტუციური მართვა ჩრდილოეთ ინდიელების კლასიკურ მუსიკაში (რედ.).

[6] *მუსიკა და ცეკვა დაკრძალვის რიტუალისათვის ჩინურ სოფელში* (რედ.).

[7] *მოსაზრებები ინტერდისციპლინურობის შესახებ* (რედ.).

[8] *გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგიის ეპისტომოლოგია.* ეპისტემილოგია – ფილოსოფიის განხრა, ცოდნის თეორია, რომელიც შეისწავლის ცოდნის წარმოშობას, ბუნებას, მეთოდოლოგიას, მასშტაბს და ა.შ. (რედ.).

[9] *მეცნიერთა და ეთნომუსიკოლოგთა ერთობლივი მუშაობაა; ზოგიერთი მოსაზრება და რეკომენდაცია* (რედ.).

24), რასკინისა და რაისის "The Individual in Music Ethnography"[10] (Ruskin & Rice, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 299–327). როგორც ვთქვი, ამგვარი ნაშრომების სიჭარბე ამ ჟურნალში შეიძლება ანომალიად ჩაითვალოს, მაგრამ ჩემი აზრით, ფაქტი ისაა, რომ ეთნომუსიკოლოგები გაცილებით მეტს წერენ თავისი დისციპლინის შესახებ, ვიდრე სხვა დარგების წარმომადგენელი მათი კოლეგები.

ასევე, არის ნაშრომები, რომლებიც მკითხველთა ფართო წრეს მიმართავენ: ეს არის სტატიები, რომელთა თემატური საფუძველი მულტიკულტურულია – მაგალითად, მურეი შელენბერგის "Does Languages Determine Music in Tone Languages"[11] (Schelenberg, *Ethnomusicology*, 56, №1, 2012: 266–78) და ელიოტ ბეიტესის "The Social Life of Musical Instruments"[12] (Bates, *Ethnomusicology*, 56, №1,. 2012: 363–95).

დაბოლოს, სტატიებში გამოხატულია ავტორების სურვილი, შეეხონ თემებს, რომლებიც ფართო ინტერესს იწვევენ – ნაციონალიზმი, დიასპორები, ეთნიკურობა, გლობალიზაცია, ისტორია და ნოსტალგია. ეს კარგია, მაგრამ ეს, ასევე, გულისხმობს რაღაცას, რაც, ჩემთვის, ერთდროულად, დამაბნეველიც იყო და გასაგებიც. ჩვენს ისტორიაში: ეთნომუსიკოლოგებს ეშინიათ (იქნებ, არაცნობიერად), რომ იმას, რაც მათ შეისწავლეს ან აღმოაჩინეს, საინტერესო არაა და არ აქვს არსებითი მნიშვნელობა და მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება გამართლებული, თუკი ვაჩვენებთ, რომ ის უფრო მნიშვნელოვანის გამოხატვას ემსახურება. ის ფაქტი, რომ ამის გაკეთება არ გვიწევს, როცა ბრამსის ან სტრავინსკის ნაწარმოებებს განვიხილავთ, გარკვეული სახის უთანასწორობაზე მეტყველებს. სტატიების სათაურების გაანალიზებისას, თვალში გვხვდება, რომ პირველ სიტყვებს (ძირითადი სათაური) მკითხველის დაინტერესების მიზანი აქვს და, ამავე დროს, მიანიშნებენ, რომ განხილული იქნება მასშტაბური საკითხი. ქვესათაური კი გვამცნობს, თუ, რეალურად, რას ეხება სტატია. ასე, მაგალითად, შემიძლია დაგისახელოთ: "Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-frontier in Aisén, Chile",[13] "Connecting Histories: Liturgical Songs as Classical Compositions in Hindustani Music",[14] "Exilic Becomings: Post-genocide Armenian Music in Lebanon"[15]. მეტს აღარაფერს ვიტყვი; მე, თვითონაც, რა თქმა უნდა, მოვქცეულვარ ასე. შეიძლება მოტივაცია, ძირითადად, ესთეტიკურია ან სიცილის საბაბს ეძებენ. მაგრამ ჩვენს გულში ჩავიხედოთ: ნამდვილად ვფიქრობთ, რომ სტატია უბრალო სათაურით – "A Comparison of Eight Performances of Dastgah-Mahour in Persian Music"[16] – არ გამოიწვევს ინტერესს, თუკი მას ასე წარვადგენთ? ნუთუ საჭიროა მისი გაპრანჭვა, ვთქვათ, ასეთი სათაურით (ეს მე გამოვიგონე): „მირზა აბდოლაჰისა და აჰმად ებადის ნაკვალევზე"?

დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგიის კიდევ ერთი მახასიათებელი, რომელიც ამ ჟურნალის სტატიების რამდენიმე ჰოლისტური მიმართულების საპირისპიროა, არის ადამიანების მიერ საკუთარი თავისთვის სპეციალობის მინიჭების ტენდენცია: „მე გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგი ვარ" ან „ისტორიკოსი ეთნომუსიკოლოგი", ან „ევოლუციონისტი ეთნომუსიკოლოგი" და ა.შ. და მეტიც, შევამჩნიე ის მნიშვნელობა, რომლის მითვისებაც SEM-ის ქვეგანყოფილებებმა დაიწყეს და ეს არ არის, უბრალოდ, ინდივიდებისთვის საკუთარი ინტერესების თავს მოხვევა. არსებობს ათობით „სექცია",

---

10 *ინდივიდუალობა მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში* (რედ.)

11 *განსაზღვრავენ თუ არა ენები მუსიკას ტონალურ ენებში* (რედ.).

12 *მუსიკალური საკრავების სოციალური ცხოვრება* (რედ.).

13 *საზღვრების გახსენება: ტრადიციული მუსიკა საზღვრის შემდგომ აიზენში, ჩილე* (რედ.).

14 *ისტორიების დაკავშირება: ლიტურგიკული სიმღერები, როგორც კლასიკური კომპოზიციები ინდუსტანის მუსიკაში* (რედ.).

15 *განდევნილები: პოსტგენოციდური სომხური მუსიკა ლიბანში* (რედ.).

16 *დასტგიახ-მაჰურის რვა შესრულების შედარება ირანულ მუსიკაში* (რედ.).

რომლებიც ეძღვნება სქესს, რელიგიას, ცეკვას, პოპულარულ მუსიკას, განათლებას და სხვ. და ოცი „განსაკუთრებული ინტერესის ჯგუფი“, რომელთაგან ზოგიერთი ფოკუსირებულია მსოფლიოს რეგიონებზე, სხვები კი – კოგნიტურ ეთნომუსიკოლოგიაზე, იმპროვიზაციაზე, არქივაციაზე, ეკომუსიკოლოგიაზე და ა.შ. ამ სფეროების განვითარება მისასალმებელია, მაგრამ კონფერენციებზე მათი გამორჩეულობა მონაწილეებს უბიძგებს ფოკუსის დავიწროებისაკენ და, ასევე, იმ მოხსენებების მოსმენის ან იმ ადამიანებთან საუბრისგან თავის შეკავებისკენ, რომლებიც მათი სპეციალობის მიღმა არსებულ სფეროებს მიეკუთვნებიან.

სწავლა რომ დავიწყე, ის, რაც მოგვიანებით ეთნომუსიკოლოგიად იქცა, მწირი ბიბლიოგრაფიით გამოირჩეოდა, ხოლო ადამიანები, რომლებიც ამ საკითხების შესახებ წერდნენ და მათ იკვლევდნენ, ერთ მცირე კოჰორტას შეადგენდნენ. მოსალოდნელი იყო, რომ ყველა ჩვენთაგანი, მეტ-ნაკლებად, ყველა ნაშრომს იცნობდა, ერთი და იგივე ჩანაწერები ჰქონდა მოსმენილი, იცნობდა ერთმანეთს ან სმენოდა ყველა თავისი კოლეგის შესახებ. ახლა, სამოცი წლის შემდეგ, ყველაფერი წარმოუდგენლად განვითარდა – ეს უდავოა და ყველას გვიხარია – თუმცა ჩვენი უმრავლესობა უკვე აღარ იცნობს ერთმანეთს, ცხადია, არც ერთი და იგივე ლიტერატურა წაგვიკითხავს და, რაც მთავარია, არც მსოფლიოს უამრავ მუსიკას ვიცნობთ ამომწურავად. ასე, რომ, ისმის კითხვა – რამდენად მნიშვნელოვანია თითოეული ჩვენთაგანისათვის, ვიყოთ საგულდაგულოდ განსწავლული სპეციალისტები იმის ხარჯზე, რომ საერთო აღარაფერი გვქონდეს ჩვენი კოლეგების უმრავლესობასთან? არის ისეთი რამ, რაც ყველამ უნდა ვიცოდეთ, რათა ერთმანეთთან საუბარი შევძლოთ? უნდა არსებობდეს მუსიკისა და ნაშრომების რაღაც სავალდებულო კანონი? ასეთ შემთხვევაში, ისევ კანონის მომთვინიერებლებად გადაქცევა ხომ არ მიგვიწევს?

იყო ეთნომუსიკოლოგი

გარკვეული ასპექტებით, ისტორიის ისრისებურმა მოდელმა თავისი საქმე შეასრულა: ჩვენ მცირედით დავიწყეთ და გავფართოვდით, გავმრავალფეროვნდით და, ძირითადად, ერთი მიმართულებით ვმოძრაობდით. თუმცა ყოველთვის არა. ასე, მაგალითად, ჩვენს შორის არიან ისინიც, ვინც ხედავს, რომ გზას ვკარგავთ და სურთ ისევ სწორ გზაზე დაგვაბრუნონ და, ალბათ, ჩვენს კარგ ეთნომუსიკოლოგებად ჩამოყალიბებასაც წარმატებით შეძლებენ. ასევე, არის რამდენიმე, ვინც უფრო იმაზე ზრუნავს, რომ კარგ მოქალაქეებად გვაქციოს და არა უბრალოდ კარგ ეთნომუსიკოლოგებად, ან, იქნებ, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვი, რომ მათ სურთ, რომ ჩვენმა დარგმა კარგი მოქალაქის როლი მოირგოს. ისინი მიგვითითებენ გამოწვევებზე, რომლებსაც უნდა დავუპირისპირდეთ.

ფილიპ ბოლმანი *SEM Newsletter*-ში (ტ. 41-42, 2007-8) დაბეჭდილი სტატიების სერიაში, რომლის სათაურიცაა *Becoming Etnomusicologists*[17] ხაზს უსვამს, რომ ჩვენ ხელი უნდა მოვკიდოთ იმ საკითხებს, რომლებიც დგას როგორც მუსიკის სამყაროს, ასევე, საზოგადოებების სამყაროს წინაშეც. აარონ ფოქსი (Fox, 2004) გვახსენებს მუსიკისა და ენის როლს კლასთა ბრძოლის ამერიკულ ვერსიაში.

ბილ აივიმ, ძირითადად, საჯარო სექტორის მეცნიერმა, რომელიც მუშაობდა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფონდის (National Endowment for the Humanities) თავმჯდომარედ, 2007 წელს SEM-ის კონფერენციაზე სიგერის ლექციის წაკითხვისას შენიშნა, რომ ამ საუკუნეში შეიძლება ახალი მიდგომები გახდეს საჭირო, თუ ეთნომუსიკოლოგიას უნდა, რომ წარმატებას მიაღწიოს და მნიშვნელობა შეინარჩუნოს: მან ყურადღება უნდა მიაქციოს ინტელექტუალური საკუთრების საკითხს და ციფრული რევოლუციისა და საჯარო პოლიტიკაში ჩაბმის შედეგებს. მათ, ვისი „კარიერაც კულტურის სფერო-

[17] *გახდე ეთნომუსიკოლოგი* (რედ.).

ში ვითარდება, საჯარო პოლიტიკა უნდა განიხილონ, როგორც ჩვენი დღის წესრიგის ბუნებრივი ნაწილი და არა როგორც მეორადი პროფესია, რომელიც უნდა უგულებელვყოთ და თავი ავარიდოთ“ (Ivey, 2009, 30).

გეორგ ლიფსიცი, კიდევ ერთი მომხსენებელი სიგერის თემაზე, რომელიც არ მიეკუთვნებოდა ტრადიციულ წრეს, პესიმისტურად უყურებს თანამედროვეობას, ყველა მიმართებით მზარდ უთანასწორობას და მიჩნევს, რომ ჩვენ პოზიტიური გავლენის მოხდენა შეგვიძლია. „თუკი ოდესმე გვჭირდებოდა ცისარტყელა შუაღამისას, ეს მომენტი სწორედ ახლა დადგა“ და „ეთნომუსიკოლოგებმა განსაკუთრებული როლი უნდა შეასრულონ ამ პერიოდში. ამ პროფესიის ერთგულება მრავალი ენის, ურთიერთქმედების, მონაწილეობის, შესრულების, კოსმოპოლიტიზმისა და კრიტიკული აზროვნებისადმი დღესდღეობით უაღრესად მნიშვნელოვანი იარაღია იერარქიების დემისტიფიკაციისათვის“ (Lipsitz, 2011: 197).

ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა ბეჯითად ასრულებს თავის საქმეს და მის გაუმჯობესებაზეა კონცენტრირებული. უამრავ ადამიანს SEM-ის ინტერეს-ჯგუფებში მეტის გაკეთება უნდა, რათა ეთნომუსიკოლოგიამ დახმარების ხელის გაწვდენა შეძლოს. თუმცა ზოგიერთი ადამიანი გარედან – ბილი აივის და ჯორჯ ლიფსიცის მსგავსად – ფიქრობს, რომ ჩვენ უფრო დიდი საქმე გვაქვს, რომ ჩვენ ბევრი რამის გაკეთება შეგვიძლია ამ სამყაროს გასაუმჯობესებლად. იქნებ, უნდა მოვუსმინოთ მათ.

ეთნომუსიკოლოგია რეალურად ეხება თითქმის ყველა იმ საკითხს, რომელსაც, მუსიკის შესახებ საუბრისას, მთელს მსოფლიოში განიხილავენ. მას მნიშვნელოვანი ფაქტები და აზრები აქვს გასაზიარებელი და მის მიერ დასმული შეკითხვები ყველაზე ფუნდამენტური შეკითხვების რიგშია, მართლაც რომ სპილოებია ოთახში[18]. ასე, რომ, ჩვენი დარგის ისტორიაზე ფიქრისას, ნება მიბოძეთ, ისევ ცხოველთა სამყაროს თემატიკას გავყვე და დავასრულო იგავით, რომელიც დაახლოებით 1998 წლის *Nova*-ს სატელევიზიო პროგრამაზე *Cheetah among the Lions*[19] არის დაფუძნებული და რომელიც ადრეც გამოვიყენე რამდენიმე პუბლიკაციაში, რათა მეჩვენებინა ეთნომუსიკოლოგიის როლი მის მეგობარ დისციპლინებს შორის. ეს იგავი საკმაოდ სევდიან ამბავს გვიყვება, რომელიც აფრიკის დაბლობზე მოხდა, სადაც გეპარდების პატარა ჯგუფს მუდმივად დევნიდა და სჯიდა მათზე ძლიერი ლომების უფრო დიდი ჯგუფი. ისინი გადარჩნენ, მაგრამ ეს მხოლოდ თავისი გონებისა და განსაკუთრებული სიმკვირცხლის ხარჯზე, საკუთარი მოხერხებულობისა და მოქნილობის წყალობით შეძლეს. მთხრობელი-ზოოლოგის ვარაუდით, ლომები შიშობდნენ, რომ თუ გეპარდებს გამრავლების შესაძლებლობას მისცემდნენ, ისინი საფრთხეს შეუქმნიდნენ ლომების საკვებისა და წყლის რესურსებს. ამან 1950 და 1960 წლების პერიოდის ეთნომუსიკოლოგები გამახსენა, რომლებიც გაჭირვებით იმკვიდრებდნენ თავს და იძულებული იყვნენ გამოეჩინათ მოქნილობა, უნარი, რომელიც მოულოდნელ საკითხებთან გამკლავებაში გამოადგებოდათ, გამოეყენებინათ შემოქმედებითი წარმოსახვა, როცა იკვლევდნენ და ასწავლიდნენ იმ სფეროში, რომელსაც პრეცენდენტები თითქმის არ მოეპოვებოდა, იდეებისთვის მიემართათ სხვა დისციპლინებისათვის და კვლევის დაგეგმვას შემოქმედებითად მისდგომოდნენ. გამახსენდა ის მნიშვნელოვანი ძალისხმევა, რომელიც ერთ დროს დასჭირდათ ეთნომუსიკოლოგებს, რათა ეპოვათ თავისი ადგილი აკადემიაში, როცა რესურსები ყოველთვის იშვიათი იყო, ის პერიოდები, როცა სხვებს თავის დეპარტამენტებში ეშინოდათ, რომ „ეთნოსები მოდიან“ და რაღაცნაირად „გაბატონდებიან“. ეთნომუსიკოლოგებს ცოცხლად უნდა ეაზროვნათ, ყოფილიყვნენ მოქნილები, მოეძებნათ გზები, რათა მორგებოდნენ ვითარებას, შეეტანათ წვლილი, მოეპოვებინათ საკუთარი აკადემიური და ეკოლო-

[18] An elephant in the room – აშკარა პრობლემა ან რთული სიტუაცია, რომლის განხილვას ყველა თავს არიდებს (რედ.).

[19] *გეპარდი ლომებს შორის* (რედ.).

გიური ნიშა.

დამაინც, ჩვენ, ერთ დროს აკადემიური ველის გეპარდები, რომლებიც ისტორიკოსი მუსიკოლოგიისა და თეორიის ლომების (და, ასევე, ანთროპოლოგიის ვეფხვების და მელიების, ფოლკლორის დათვების, მეცნიერების მარტორქების) ალყაში ვიყავით, გადავრჩით და განვვითარდით, დავიმკვიდრეთ ადგილი და, მგონი, სიმშვიდეც მოვიპოვეთ. რეალურად, ლომები და სხვა არსებები გასაოცრად კეთილი და თანაგრძნობით სავსე იყვნენ და გეპარდებს, რადგან ისინი გადარჩნენ და წარმატებას მიაღწიეს, შეიძლება ველის მეფეებად, თვითკმაყოფილ და ეგოცენტრულ ლომებად გარდაქმნა ემუქრებოდეს. ეს შეიძლება დამამშვიდებელი გრძნობა იყოს, თუმცა, შესაძლოა, რომ ინტელექტუალური და არსობრივი რისკების პირისპირ აღმოვჩნდეთ და მთელ ველს, მის ბუნებრივ და კულტურულ გარემოს უცნობმა ძალებმა შეუქმნან საფრთხე. ასე რომ, მწამს, რომ ეთნომუსიკოლოგიისთვის საჭიროა განაგრძოს ცხოვრება, როგორც გეპარდმა, შეინარჩუნოს ინტელექტუალური სიმკვირცხლე და დისციპლინარული მოქნილობა, ჩვენი განსაკუთრებული უნარები და ჩვენი უნიკალური ინტელექტუალური არსენალი, განავითაროს მუსიკალური სამყაროს გაგების ახალი გზები, კვლავ ვისწავლოთ ჩვენი ველის სხვა დისციპლინარული სახეობებისგან, როგორც დიდი ხნის წინ შექმნილებისგან, ასევე, ახლად დამკვიდრებულებისგან და ჩვენი წვლილიც შევიტანოთ მათში. მუსიკის სფეროს შესახებ ფუნდამენტური შეკითხვების დასმის ტრადიციით, ეთნომუსიკოლოგია, თავისი განსაკუთრებული ბაზისური ვარაუდებით, თავისი უნიკალური პრობლემებითა და მიდგომებით, გამორჩეული წვლილის შეტანას განაგრძობს.

დანართი

აბრევიატურები

AA – American Anthropologist
AM – Asian Music
EM – Ethnomusicology
JAF – Journal of American Folklore
JAMS – Journal of the American Musicological Society
JIFMC – Journal of the International Folk Music Council
MQ – Musical Quarterly
WM – World of Music
YIFMC – Yearbook of the International Folk Music Council
YTM – Yearbook for Traditional Music

Abraham, Otto, and E.M. von Hornbostel. 1903. „Tonsystem und Musik der Japaner.'' *Sammelb*ände der internationalen Musikgesellschaft 4: 302-60.

_____. 1906. ''Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia.'' In *Anthropological Papers, Written in Honor of Franz Boas,* 447-74. *New York: Stechert.*

_____. 1909-10. ''Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.'' *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 1-25.

Adams, Charles R. 1976. ''Melodic Contour Typology.'' EM 20: 179-215.

Adams, Richard N. 1975. *Energy and Structure: A Theory of Social Power*. Austin: University of Texas Press.

Adler, Guido. 1885. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft." *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20.

_____, ed. 1930. *Handbuch der Musikgeschichte.* 2nd ed. Berlin: Keller.

Adler, Thomas A. 2001. *Bean Blossom.* Urbana: University of Illinois Press.

Agawu, V. Kofi. 1995a. *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1995b. ''The Invention of African Rhythm.'' *JAMS* 48: 380-95.

_____. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.

Allison, Theresa. 2011. ''Transcending the Limitations of Institutionalization through Music: Ethnomusicology in a Nursing Home.'' Ph.D. diss., University of Illinois.

Ambros, August Wilhelm. 1862. *Geschichte der Musik.* Vol. 1. Breslau: Leuckart.

Ames, David W. 1973a. ''Igbo and Hausa Musicians: A Comparative Examination.'' *EM* 17: 250-78.

_____. 1973b. ''A Socio-Cultural View of Hausa Musical Activity.'' *In the Traditional Artist in African Societies,* edited by Warren L. d'Azevedo, 128-61. Bloomington: Indiana University Press.

Ames, David W., and Anthony V. King. 1971. *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Amiot, Pére. 1779. *Mémoire sur la musique des chinois*. Paris: Chez Nyon l'ainé.
Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.
Ankermann, Bernhard. 1902. "Die afrikanischen Musikinstrumente." Ph.D. diss., University of Leipzig.
Anttila, Raimo. 1972. *An Introduction to Historical and Comparative Linguistics*. London: Macmillan.
Apel, Willi, ed. 1969. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Araùjo, Samuel. 2005. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro." *EM* 50: 287-313.
Araùjo, Samuel, and Vincenzo Cambria. 2013. "Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro." *YTM* 45: 28-42.
Archer, William Kay. 1964. "On the Ecology of Music." *EM* 8: 28-33
Arom, Simha. 1973. "Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale." *Revue de musicology* 59, no. 2: 165-90
_____.1991. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology.* Cambridge: Cambridge University Press. (Original French publication 1985.)
Arom, Simha, and Frank Alvarez-Péreyre. 2007. *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: *CNRS* Éditions.
Askew, Kelly M. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.
Attali, Jasques. 1985. Noise: *The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Aubert, Laurent. 2007. *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age.* Translated by Carla Ribeiro. Aldershot, Hampshire: Ashgate (Original French publication 2001).
Averill, Gage. 1997. *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2003. "Ethnomusicologists as Public Intellectuals: Engaged Ethnomusicology in the University." *Folklore Forum* 34, nos. 3-4: 49-59.
Ayyangar, R. Rangaramanuja. 1972. *History of South Indian (Carnatic) Music*. Madras: by the author.
Babiracki, Carol M. 1997. "What's the Difference: Reflections on Gender and Fieldwork in Village India." In Barz and Cooley 1997, 121-38. Reprinted in Barz and Cooley 2008, 167-82.
_____. 2008. "Between Life History and Performance: Sundari Devi and the Art of Allusion." *EM* 52: 1-30.
Bailey, Derek. 1992. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo.
Baily, John, 1976. "Recent Changes in the Dutar of Herat." *AM* 8, no. 1: 29-64.
Baily, John, and Veronica Doubleday. 1990. "Patterns of Musical Enculturation in Afghanistan." In *Music and Child Development*, edited by Frank Wilson and Franz Roehmann, 88-99. Ann Arbor, Mich.: Book Crafters.
Bakan, Michael B. 1999. *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur.* Chicago: University of Chicago Press.
Bakan, Michael B., Benjamin Koen, Fred Kobylarz, Lindee Morgan, Rachel Goff, Sally Kahn,

and Megan Bakan. 2008. “Following Frank: Response-Ability and the Co-creation of Culture in a Medical Ethnomusicology Program for Children on the Autism Spectrum.” *EM* 52: 163-202.
Baker, Theodore. [1882] 1976. *On the Music of the North American Indians*. Translated by Ann Buckley. Buren, Netherlands: Frits Knuf.
Bakka, Egil, and Gedimnas Karoblis. 2010. “Writing a Dance: Epistemology for Dance Research.” *YTM* 42: 167-92.
Barbeau, Marius. 1934. “Asiatic Survivals in Indian Songs.” *MQ* 20: 107-16.
_____. 1962. “Buddhist Dirges of the North Pacific Coast.” *JIFMC* 14: 16-21.
Barkechli, Mehdi. 1963. *La musique traditionnelle de l’Iran.* Tehran: Secrétariat d’état aux beaux-arts.
Barley, Nigel. 1983. *The Innocent Anthropologist: Notes from a Mud Hut.* New York: Holt.
Barnett, H. G. 1953. *Innovation: The Basis of Cultural Change*. New York: McGraw-Hill.
Barry, Phillips. 1914. “The Transmission of Folk-Song.” *JAF* 27: 67-76.
_____. 1933. “Communal Re-creation.” *Bulletin of the Folk-Song Society of the North*-east 5: 4-6.
Barth, Frederick, ed. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Little, Brown.
Bartók, Bèla. 1931. *Hungarian Folk Music*. London: Oxford University Press.
_____. 1935. *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder*). Vienna: Universal-Edition.
_____. 1959. *Slovenske l’udove piesne.* Bratislava: Akademia Vied.
Bartók, Bèla, and Albert B. Lord. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.
Barz, Gregory. 2005. *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda.* New York: Routledge.
Barz, Gregory, and Judah Cohen, eds. 2011. *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing through Music and the Arts.* Oxford: Oxford University Press.
Barz, Gregory, and Timothy Cooley, eds. 1997. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* New York: Oxford University Press.
_____. 2008. *Shadows in the Field.* 2nd ed. New York: Oxford University Press.
Bates, Eliot. 2012. “The Social Life of Musical Instruments.” *EM* 56: 363-95.
Baumann, Max Peter. 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus*. Winterthur: Amadeus.
_____, ed. 1991. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy.* Wilhelmshaven: Noetzel.
Bayard, Samuel P. 1942. “Ballad Tunes and the Hustvedt Indexing Method.” *JAF* 65: 248-54.
_____. 1950. “Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song.” *JAF* 63: 1-44.
_____. 1953. “American Folksongs and Their Music.” *Southern Folklore Quarterly* 17: 130-38.
_____. 1954. “Two Representative Tune Families of British Tradition.” *Midwest Folklore* 4: 13-34.
Becker, Judith. 1972. “Western Influence in Gamelan Music.” *AM* 3, no. 1: 3-9.
_____. 1986. “Is Western Art Music Superior?” *MQ* 72: 341-59.
_____. 2003. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
Becking, Gustav. 1928. *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.* Augsburg: Filser.
Bèhague, Gerard. 1973. “Bossa and Bossas.” *EM* 17: 209-33.
Benedict, Ruth. 1934. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin.

_____. 1946. The *Chrysanthemum and the Sword.* Boston: Houghton Mifflin.
Berger, Anna Maria Busse. 2013. "Spreading the Gospel of Singbewegung: An Ethnomusicologist Missionary in Tanganyika of the 1930s." *JAMS* 66: 475-522.
Bergeron, Katherine, and Philip V. Bohlman, eds. 1992. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
Berliner, Paul. 1978. *The Soul of Mbira*. Berkeley: University of California Press.
_____. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
Bick, Sally, 2013. "In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research, 1926-33." *JAMS* 66: 129-90.
Bingham, W.V. 1914. "Five Years of Progress in Comparative Musical Science." *Psychological Bulletin* 11: 421-33.
Blacking, John. 1965. "The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal." *In Studied in Ethnomusicology*, edited by Mieczyslaw Kolinski, 2: 20-53. New York: Oak.
_____. 1966. Review of *The Anthropology of Music*, by Alan P. Merriam. Current Anthropology 7: 218.
_____. 1967. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.
_____. 1969. "The Value of Music in Human Experience." *YIFMC* 1: 33-71.
_____. 1970. "Tonal Organization in the Music of Two Venda Initiation Schools." *EM* 14: 1-56.
_____. 1971. "Deep and Surface Structure in Venda Music." *YIFMC* 3: 91:108.
_____. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
_____, ed. 1977a. *Anthropology of the Body*. London: Academic Press.
_____. 1977b. "Can Musical Universals Be Heard?" *WM* 19, nos. 1-2: 14-22
_____. 1977c. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change." *YIFMC* 9: 1-26
_____. 1987. *A Commonsense View of all Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1989. "Challenging the Myth of Ethnic Music: First Performances of a New Song in an African Oral Tradition." *YTM* 21: 17-24
_____. 1992. "The Biology of Music-Making." In Myers 1992, 301-14.
_____. 1995. *Music, Culture and Experience: Selected Papers.* Edited by Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press.
Blaukopf, Kurt. 1951. *Musiksoziologie: Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. Vienna: Verkauf.
_____. 1970. "Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie." *International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1: 159-68.
_____. 1979. "The Sociography of Musical Life in Industrialised Countries: A Research Task." *WM* 21, no. 3: 78-81.
_____. 1982. Musik im Wandel der Gesellschaft. Munich: Piper.
Bloomfield, Leonard. 1951. *Language*. Rev. ed. New York: Holt.
Blum, Stephen. 1972. "Musics in Contact: The Cultivation of Oral Repertories in Meshhed, Iran." Ph. D. diss., University of Illinois.
_____. 1974. "Persian Folksong in Meshhed (Iran), 1969." *YIFMC* 6: 68-114.
_____. 1975. "Towards a Social History of Musicological Technique." *EM* 19: 207-31.
_____. 1987. "On the Disciplines and Arts of Music." *WM* 29, no. 1: 19-29.

_____. 1991. “European Musical Terminology and the Music of Africa.” In Nettl and Bohlman 1991, 3-36.
_____. 1992. “Analysis of Musical Style.” In Myers 1992, 165-218.
_____. 1998. “Recognizing Improvisation.” In Nettl and Russell 1998, 27-46.
_____. 2009. “Representations of Music-Making.” In Solis and Nettl 2009, 239-62.
Blum, Stephen, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. 1991. *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana: University of Illinois Press.
Blume, Friedrich, ed. 1949-79. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel: Bärenreiter.
Boas, Franz. 1928. *Anthropology and Modern Life.* New York: W. W. Norton.
Boehme, Franz Magnus. 1886. *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
_____. 1989. *The Land Where Two Streams Flow: Music in the German-Jewish Community of Israel.* Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1996. “Pilgrimage, Politics, and the Musical Remapping of the New Europe.” *EM* 40: 375-412.
_____. 2002a. *World Music: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
_____. 2002b. “World Music at the End of History.” *EM* 46: 1-32.
_____. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, Calif.: ABC-Clio.
_____.2008. *Jewish Music and Modernity*. New York: Oxford University Press.
_____. 2011a. “Analysing Aporia.” *Twentieth-Century Music* 8: 133-51.
_____. 2011b. *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe.* New York: Routledge.
_____, ed. 2013. *The Cambridge History of World Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
Boilès, Charles. 1967. “Tepehua Thought-Song.” *EM* 11: 267-92.
_____. 1973a. “Reconstruction of Proto-Melody.” *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9: 45-63.
_____. 1973b. “Sèmiotique de l’Ethnomuscologie.” *Musique en jeu* 10: 34-41.
Bose, Fritz. 1952. “Messbare Rassenunterschiede in der Musik.” *Homo* 2, no. 4: 1-5.
_____. 1953. *Musikalische Völkerkunde*. Zurich: Atlantis.
_____. 1959. “Western Influences in Modern Asian Music.” *JIFMC* 11: 47-50.
_____. 1966. “Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie.” *Archiv für Musikwissenschaft* 24: 239-51.
_____. 1967. “Volkslied-Schlager-Folklore.” *Zeitschrift für Volkskunde* 63: 40-49.
Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Bowers, Jane, and Judith Tick, eds. 1986. *Women Making Music: The Western Art Tradition,* 1150-1950. Urbana: University of Illinois Press.
Brabec de Mori, Bernd, and Anthony Seeger. 2013. “Introduction: Considering Music, Humans, and Non-Humans.” *Ethnomusicology Forum* 22, no. 3: 269-86.
Brăiloiu, Constantin. 1954. “Le Rythme enfantin.” Republished in translation in his *Problems in Ethnomusicology*, 206-38. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
_____. 1960. *Vie musicale d’un village: Recherches sur le repertoire de Dragus (Roumaine),* 1929-1932. Paris: Institut universitaire roumain Charles Ier.

_____. 1973. *Problèmes d'ethnomusicologie*. Edited by Gilbert Rouget. Geneva: Minkoff Reprint.
Brandl, Rudolf. 2003. "Si tacuisses Greve: Das notwendige Erhalten der Musikethnologie." *Musikforschung* 56: 166-71.
Brett, Philip, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, eds. 1994. Q*ueering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
Briegleb, Ann. 1970. *Directory of Ethnomusicological Sound Recording Collections in the U.S. and Canada.* Ann Arbor, Mich.: Society for Ethnomusicology.
Bright, William. 1963. "Language and Music: Areas for Cooperation." *EM* 7: 26-32.
Brinkmann, Reinhold, and Christoph Wolff, eds. 1999. *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley: University of California Press.
Brinner, Benjamin. 2009. *Playing across a Divide: Israeli-Palestinian Musical Encounters.* New York: Oxford University Press.
Bronson, Bertrand H. 1949. "Mechanical Help in the Study of Folk Song." *JAF* 62: 81-90.
_____. 1950. "Some Observations about Melodic Variation in British-American Folk Tunes." *JAMS* 3: 120-34.
_____. 1951. "Melodic Stability in Oral Tradition." *JIFMC* 3: 50-55.
_____. 1959. "Toward the Comparative Analysis of British-American Folk Tunes." *JAF* 72: 165-91.
_____.1959-72. *The Traditional Tunes of the Child Ballads.* Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Brook, Barry S., Edward O.D. Downes, and Sherman Van Solkema, eds. 1972. *Perspectives in Musicology.* New York: W. W. Norton.
Brown, Howard M. 1976. *Music in the Renaissance.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
Brown, Steven. 2000. "The 'Musilanguage' Model of Music Evolution." In Wallin, Merker, and Brown 2000, 271-300.
Browner, Tara. 2002. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Powwow.* Urbana: University of Illinois Press.
_____, ed. 2009. *Music of the First Nations: Tradition and Innovation in Native North America*. Urbana: University of Illinois Press.
Bruner, Edward M. 1996. "Tourism in Ghana." *AA* 98: 290-304.
_____. 2005. *Culture on Tour: Ethnographies of Travel. Chicago*: University of Chicago Press.
Buchanan, Donna. 2005. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition.* Chicago: University of Chicago Press.
Bücher, Carl. 1902. *Arbeit und Rhythmus.* 3rd ed. Leipzig: Teubner.
Bukofzer, Manfred. 1937. "Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen?" *Anthropos* 32: 402-18
_____. 1947. *Music in the Baroque Era.* New York: W. W. Norton.
Burney, Charles. 1776-89 (1935). *A General History of Music.* New York: Harcourt, Brace.
Cachia, Pierre. 1973. "A Nineteenth-Century Arab's Observations on European Music." *EM* 17: 41-51.
Calhamer, Tatiana. 1993. "Shrine, Zoo, Museum, Archive, Lab: A Record Store in Campustown." In Livingston et al. 1993, 15-28.
Cameron, Catherine. 1996. *Dialectics in the Arts: The Rise of Experimentalism in American Music.* Westport, Conn.: Praeger.
Campbell, Patricia Shehan. 1991. *Lessons from the World.* New York: Schirmer Books.
_____. 1998. Songs in Their Heads: *Music and Its Meaning in Children's Lives*. Oxford:

Oxford University Press.
_____. 2009. “Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music.” In Solis and Nettl 2009, 119-41.
Canon, Cornelius Baird. 1963. “The Federal Music Project of the Works Progress Administration: Music in a Democracy.” Ph.D. diss., University of Minnesota.
Cantrick, Robert B. 1965. “The Blind Men and the Elephant: Scholars on Popular Music.” *EM* 9: 100-114.
Cantwell, Robert. 1996. *When We Were Good: The Folk Revival.* Cambridge: Cambridge University Press.
Capwell, Charles. 1986. “Sourindro Mohun Tagore and the National Anthem Project.” *EM* 31: 401-29.
_____. 1991. “Marginality and Musicology in Nineteenth-Century Calcutta: The Case of Sourindro Mohun Tagore.” In Nettl and Bohlman 1991, 228-43.
_____. 2002. “A Ragamala for the Empress.” *EM* 46: 197-225.
Carlin, Richard. 2008. *Worlds of Sound: The Story of Smithsonian Folkways.* New York: Collins.
Caron, Nelly, and Dariouche Safvate. 1966. *Iran (Les traditions musicales).* Paris: Buchet/Castel.
Casagrande, Joseph B., ed. 1960. *In the Company of Man: Twenty Portraits by Anthropologists.* New York: Harper and Row.
Cassirer, Ernst. 1944. *An Essay on Man.* New Haven, Conn.: Yale University Press.
Caton, Margaret. 1974. “The Vocal Ornament Takryah in Persian Music.” *Selected Reports in* Ethnomusicology 2, no. 1: 42-53.
Ceribašić, Naila, 2007. “Musical Faces of Croatian Multiculturality.” *YTM* 39: 1-26.
Ceribašić, Naila, and Erika Haskell, eds. 2006. *Shared Musics and Minority Identities*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
Chan, Sau Y. 1991. *Improvisation in a Ritual Context: The Music of Cantonese Opera.* Hong Kong: Chinese University Press.
Charry, Eric. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
Chase, Gilbert. 1958. “A Dialectical Approach to Music History.” *EM* 2: 1-9.
Chaudhuri, Shubha. 1992. “Preservation of the World’s Music.” In Myers 1992, 365-73.
Chaudhuri, Shubha, and Anthony Seeger, eds. 2011. *Remembered Rhythms: Essays on Diaspora and the Music of India*. Kolkata: Seagull Books.
Chenoweth, Vida, and Darlene Bee. 1971. “Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure.” *AA* 73: 773-82.
Chopyak, James D. 1987. “The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture.” *EM* 31: 431-54.
Chou, Chiener. 2002. “Experience and Fieldwork: A Native Researcher’s View.” *EM* 46: 456-86.
Christensen, Dieter. 1960. “Inner Tempo and Melodic Tempo.” *EM* 4: 9-13.
_____.1991. “Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Ethnomusicology.” In Nettl and Bohlman 1991, 201-9.

Chrysander, Friedrich. 1885. “Über die altindische Opfermusik.” *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 21-34.
Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton, eds. 2003. *The Cultural Study of*

Music, a Critical Introduction. New York: Routledge.
Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Transformation in the Late Twentieth Century.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Clifford, James, and George E. Marcus, eds. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
Cohen, Dalia, and Ruth Katz. 1968. "Remarks Concerning the Use of the Melograph in Ethnomusicological Studies." *Yuval* 1: 155-68.
Collaer, Paul. 1958. "Cartography and Ethnomusicology." *EM* 2: 66-68.
_____. 1960. *Atlas historique de la musique*. Paris: Elsevier.
Conklin, Harold. 1968. "Ethnography." *In International Encyclopedia of the Social Sciences*, edited by David L. Sills, 5: 172-78. New York: Macmillan.
Cook, Nicholas. 2008. "We are All (Ethno) musicologists Now." In *the New (Ethno) musicologies*, edited by Henry Stobart, 48-70. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
Cook, Nicholas, and Mark Everist, eds. 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music.* London: Oxford University Press.
Cooper, Robin. 1977. "Abstract Structure and the Indian Raga System." *EM* 21: 1-32.
Coplan, David. 1985. *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theater.* New York: Longmans.
Corpus Musicae popularis hungaricae. 1953. Budapest: Akademiai Kaidó.
Côrte-Real, Maria São José de, ed. 2010. "Music and Migration." Special Issue, *Migrações Journal* (Lisbon), no.7 (Oct.).
Cowdery, James R. 1990. *The Melodic Tradition of Ireland.* Kent, Ohio: Kent State University Press.
Cox, John Harrington. 1939. *Folk-Songs Mainly from West Virginia.* American Folk Song Publications, no. 5. New York: National Service Bureau, Works Progress Administration.
Crafts, Susan D., Daniel Cavicchi, and Charles Keil. 1993. *My Music*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
Curtis-Burlin, Natelie. 1907. *The Indians' Book.* New York: Harper.
Cusick, Susan. 1999. "Gender, Musicology and Feminism." In Cook and Everist 1999, 471-98.
Cutter, Paul F. 1976. "Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?" *MQ* 62: 182-94.
Czekanowska, Anna. 1971. *Etnografia muzyczna*. Warsaw: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe.
Dahlback, Karl.1958. *New Methods in Vocal Folk Music Research.* Oslo: Oslo University Press.
Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte.* Cologne: Hans Gerig.
_____, ed. 1980-92. *Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag.
_____. 1989. *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press.
Dahlhaus, Carl, and Hans Heinrich Eggebrecht. 1985. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
Danckert, Werner. 1939. *Das europäische Volkslied*. Berlin: Bard.
_____. 1956. "Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen." *Musikforschung* 9: 286-96.
Daniélou, Alain. 1966. "The Use of the Indian Traditional Method in the Classification of Melodies." *JIFMC* 18: 51-56.
_____. 1973. *Die Musik Asiens zwischen Misachtung und Westschätzung.* Wilhelmshaven:

Heinrichshofen.
Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthûm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century.* Chicago: University of Chicago Press.
Daughtry, J. Martin. 2003. "Russia's New Anthem and the Negotiation of National Identity." *EM* 47: 42-67.
Densmore, Frances. 1910. *Chippewa Music.* Bulletin 45 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
_____. 1913. *Chippewa Music II.* Bulletin 53 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
_____. 1918. *Teton Sioux Music*. Bulletin 61 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
_____. 1927a. "The Study of Indian Music in the Nineteenth Century." *AA* 29: 77-86.
_____. 1927b. "The Use of Music in the Treatment of the Sick by the American Indians." *MQ* 13: 555-65.
_____. 1929a. *Papago Music.* Bulletin 90 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
_____. 1929b. *Pawnee Music.* Bulletin 93 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
_____. 1934. "The Songs of Indian Soldiers during the World War." MQ 20: 419-25.
_____. 1939. *Nootka and Quileute Music*. Bulletin 124 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
Deutsches Volksliedarchiv. 1935-74. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*. Berlin: de Gruyter.
Deva, B.C. 1974. *Indian Music.* Delhi: Indian Council for Cultural Relations.
Diamond, Beverley, M. Sam Cronk, and Franziska von Rosen. 1994. *Visions of Sound: Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern North America*. Chicago: University of Chicago Press.
Diamond, Beverley, and Robert Witmer, eds. 1994. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity.* Toronto: Canadian Scholars' Press.
Doubhleda, Veronika.1999. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power". EM 43:101-34.
Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger.* New York: Praeger.
_____. 1970. *Natural Symbols*. New York: Pantheon.
Dournon, Geneviéve. 1992. "Organology." In Myers 1992, 245-300.
Draeger, Hans-Heinz. 1948. *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente.* Kassel: Baerenreiter.
Driver, Harold E. 1961. *Indians of North America.* Chicago: University of Chicago Press.
Du, Yaxiong. 2012. L*istening to China: The Music Heritage of China's 56 Nationalities.* [Beijing]: Hefei Anhui Literature and Art Publishing House.
During, Jean, Zia Mirabdelbaghi, and Dariush Safvat. 1991. *The Art of Persian Music.* Washington, D.C.: Mage.
Einstein, Alfred. 1947a. *Music in the Romantic Era.* New York: W. W. Norton.
_____. 1947b. *A Short History of Music.* New York: Alfred A. Knopf.
Elbourne, Roger P.1975. "The Question of Definition." *YIFMC* 7: 9-29.
Ellingson, Ter. 1992a. "Notation." In Myers 1992, 153-64.
_____. 1992b. "Transcription." In Myers 1992, 110-52.

Ellis, Alexander J. 1885. “On the Musical Scales of Various Nations.” *Journal of the Royal Society of* Arts 33: 485-527.
Ellis, Catherine J. 1970. “The Role of the Ethnomusicologist in the Study of Andagarinja Women’s Ceremonies.” *Miscellanea Musicologica* (Adelaide) 5: 76-208.
Elschek, Oskár, and Doris Stockmann, eds. 1969. *Methoden der Klassifikazion von Volksliedweisen*. Bratislava: Verlag der slowakischen Akademie der Wissenschaften.
Elscheková, Alica. 1966. “Methods of Classifying Folk Tunes.” *JIFMC* 18: 56-76.
Emsheimer, Ernst. 1991. *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
Engel, Hans. 1987. *Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Bereich.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
Erdely, Stephen. 1964. “Folksinging of the American Hungarians in Cleveland.” *EM* 8: 14-27.
_____. 1965. *Methods and Principles of Hungarian Ethnomusicology.* Bloomington: Indiana University Publications.
_____. 1979. “Ethnic Music in America: An Overview.” *YIFMC* 11: 114-37.
Erickson, Edwin Erich. 1969. “The Song Trace: Song Styles and the Ethnohistory of Aboriginal America.” Ph.D. diss., Columbia University.
Erk, Luwdig. 1893-94. *Deutscher Liederhort… neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Erlmann, Veit. 1991. *African Stars: Studies in Black South African Performance*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa.* Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1999. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West.* New York: Oxford University Press.
Euba, Akin. 1970. “New Idioms of Music-Drama among the Yoruba: An Introductory Study.” *YIFMC* 2: 92-107.
Everett, Yayoi Uno, and Frederick Lau, eds. 2004*. Locating East Asia in Western Art Music.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
Ewers, John C. 1958. *The Blackfeet: Raiders on the Northwestern Plains*. Norman: University of Oklahoma Press.
Fales, Cornelia. 2002. “The Paradox of Timbre.” EM 46: 56-95.
Farhat, Hormoz. 1990. *The Dastgah Concept in Persian Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
Farnsworth, Paul R. 1958. *The Social Psychology of Music.* New York: Dryden Press.
Farrer, Claire R. 1991. *Living Life’s Circle: Mescalero Apache Cosmovision*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
al-Faruqi, Lois Ibsen. 1985-86. “Music, Musicians, and Muslim Law.” *AM* 17, no. 1: 3-36. *The Federal Cylinder Project*. 1984. Vol. 1. Edited by Erika Brady, Dorothy Lee, and Thomas Vennum. Washington, D.C.: American Folklife Center.
Feld, Steven. 1974. “Linguistic Models in Ethnomusicology.” *EM* 18: 197-217.
_____. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
_____. 1984. “Sound Structure as Social Structure.” *EM* 28: 383-410.
_____. 1987. “Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sounds and Sentiment.” *Cultural Anthropology* 2: 190-210.
_____. 1994. “Communication, Music, and Speech about Music.” In Keil and Feld 1994, 77-

95.
_____. 2001. *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* [three CDs and a book]. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways.
Feldman, Walter. 2002. "Music in Performance: Who Are the Whirling Dervishes?" In *Garland Encyclopedia of World Music*, 6: 107-12. New York: Routledge.
Ferand, Ernst. 1938. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich: Rhein-Verlag.
Fewkes, Jesse Walter. 1890. "The Use of the Phonograph among the Zuni Indians." *American Naturalist* 24: 687-91.
Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians.* Cambridge: Cambridge University Press.
Fiol, Stefan. 2010. "Dual Framing: Locating Authenticities in the Music Videos of Himalayan Possession Rituals." *EM* 54: 28-53.
_____. 2011. "From Folk to Popular and Back: Musical Feedback between Studio Recordings and Festival Dance Songs in Uttarakhand, North India." *AM* 42: 24-53.
_____. 2013. "Of Lack and Loss: Assessing Musical and Cultural Poverty in Uttarakhand." *YTM* 45: 83-96.
Firth, Raymond. 1944. "The Future of Social Anthropology." *Man* 44, no. 8: 19-22.
_____. 1973. *Symbols, Public and Private*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
_____. 1990. *Tikopia Songs: Poetic and Musical Art of a Polynesian People of the Solomon Islands*. With Mervyn McLean. Cambridge: Cambridge University Press.
Fletcher, Alice C. 1904. *The Hako: A Pawnee Ceremony*. Twenty-second annual report of the Bureau of American Ethnology, pt. 2. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
Födermayr, Franz. 1971. *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik.* Vienna: Stiglmayr.
Foster, George M., and Robert V. Kemper, eds. 1974. *Anthropologists in Cities.* Boston: Little, Brown.
Fox, Aaron. 2004. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press.
Fox-Strangways, A. H. 1914 (1965). *The Music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press.
Freeman, Derek. 1983. *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Freeman, Linton C., and Alan P. Merriam. 1956. "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology." *AA* 58: 464-72.
Freilich, Morris, ed. 1970. *Marginal Natives: Anthropologists at Work.* New York: Harper and Row.
_____. 1977. *Marginal Natives at Work: Anthropologists in the Field*. New York: Schenkman.
Friedson, Steven. 1996. *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing.* Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2009. *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land*. Chicago: University of Chicago Press.
Frisbie, Charlotte Johnson. 1967. *Kinaalda: A Study of the Navaho Girls' Puberty Ceremony.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
_____, ed. 1980. *Southwestern Indian Ritual Drama*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
_____. 1991. "Women and the Society for Ethnomusicology." In Nettl and Bohlman 1991, 244-65.
_____. 2001. "American Indian Musical Repatriation." In *Garland Encyclopedia of World*

Music, 3: 491-500. New York Routledge.
Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays on the Sociology of Pop*. New York: Routledge.
_____, ed. 1989. *World Music, Politics, and Social Change.* Manchester: Manchester University Press.
_____, ed. 1993. *Music and Copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* New York: Basic Books.
Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
Garland Encyclopedia of World Music. 1997-2002. New York: Routledge.
Geertz, Clifford, ed. 1971. *Myth, Symbol, and Culture*. New York: W. W. Norton.
_____. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
_____. 2000. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics.* Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Gerson-Kiwi, Edith. 1963. *The Persian Doctrine of Dastga-Composition*. Tel Aviv: Israel Music Institute.
Gillis, Frank, and Alan P. Merriam. 1966. *Ethnomusicology and Folk Music: An International Bibliography of Dissertations and Theses*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
Glassie, Henry, Edward D. Ives, and John F. Szwed. 1970. *Folksongs and Their Makers*. Bowling
Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
Goertzen, Chris. 2008. *Southern Fiddlers and Fiddle Contests*. Jackson: University Press of Mississippi.
Goldman, Richard Franko. 1976. "In Support of Art." *College Music Symposium* 16: 12-18.
Gottlieb, Alma, and Philip Graham. 1993. *Parallel Worlds: An Anthropologist and a Writer Encounter Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
Gourlay, Kenneth A. 1978. "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role." *EM* 22: 1-36.
Graf, Walter. 1966. "Zur Verwendung von Geräuschen in der aussereuropäischen Musik." *Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde* 2: 59-90.
_____. 1972. "Musikalische Klangforschung." *Acta Musicologica* 44: 31-78.
Grame, Theodore. 1962. "Bamboo and Music: A New Approach to Organology." *EM* 6: 8-14.
Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International.
Grauer, Victor. 2006. "Echoes of Our Forgotten Ancestors." *World of Music* 48: 5-58.
_____. 2011. *Sounding the Depths: Tradition and the Voices of History.* Pittsburgh, Pa.: by the author.
Gray, Nicholas. 2010. "Of One Family: Improvisation, Variation, and Composition in Balinese Gender Wayang." *EM* 54: 224-56.
Greve, Martin. 2002. "Writing against Europe': Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie." *Musikforschung* 55: 239-50.
Grinnell, George Bird. 1920. *Blackfoot Lodge Tales*. New York: Scribner.
Gronow, Pekka. 1963. "Phonograph Records as a Source for Musicological Research." *EM* 7: 225-28.
_____. 1978. "The Significance of Ethnic Recordings." In *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage,* 1-50. Washington, D.C.: Library of Congress.
Grout, Donald Jay. 1960. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton.
Guilbault, Jocelyne. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of

Chicago Press.
Gurvin, Olav, ed. 1958-67. *Norsk folkemusikk-Norwegian Folk Music.* Oslo: Universitetsforlaget.
Gushee, Lawrence. 1981. "Lester Young's 'Shoeshine Boy." In *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society, Berkeley, 1977*, edited by Daniel Heartz and Bonnie Wade, 191-69. Kassel: Bärenreiter.
Guy, Nancy. 2002. "Republic of China National Anthem' on Taiwan." *EM* 46: 96-119.
_____. 2009. "Flowing Down Taiwan's Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination." *EM* 53: 218-48.
Haefer, J. Richard. 1981. "Papago Indian Musical Thought." Ph.D. diss., University of Illinois.
Halpert, Herbert. 1943. "The Devil and the Fiddle." *Hoosier Folklore Bulletin* 2: 39-43.
Hamm, Charles. 1995. *Putting Popular Music in Its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hanna, Judith Lynn. 1979. *To Dance Is Human*. Austin: University of Texas Press.
Harich-Schneider, Eta. 1973. *A History of Japanese Music*. London: Oxford University Press.
Harris, Marvin. 1968. *The Rise of Anthropological Theory*. New York: Crowell.
_____. 1971. *Culture, Man, and Nature*. New York: Crowell.
Harris, Rachel. 2008. *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*. Aldershort, UK: Ashgate.
Harrison, Frank. 1973. *Time, Place, and Music*. Amsterdam: Frits Knuf.
_____. 1977. "Universals in Music: Towards a Methodology of Comparative Research." *WM* 19, nos. 1-2: 30-36.
Harrison, Frank, Mantle Hood, and Claude Palisca. 1963. *Musicology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
Harrison, Klisala. 2012. "Epistemologies of Applied Ethnomusicology." *EM* 56: 505-29.
_____. 2013. "The Relationship of Music to Poverty." *YTM* 45: 1-13.
Harrison, Klisala, Elizabeth Mckinlay, and Svanibor Pettan, eds. 2010. *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches.* Cambridge: Cambridge Scholars Press.
Harwood, Dane L. 1976. "Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology." *EM* 20: 521-33.
Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven.* Bloomington: Indiana University Press.
Hatton, Orin T. 1986. "In the Tradition: Grass Dance Musical Styles and Female Powwow Singers." *EM* 30: 197-219.
_____. 1988. "We Caused Them to Cry: Power and Performance in Gros Ventre War Expedition Songs." Master's thesis, Catholic University of America.
Hellier, Ruth, ed. 2013. *Women Singers in Global Contexts: Music, Biography, Identity.* Urbana: University of Illinois Press.
Helm, E. Eugene. 1977. Response to F. Lieberman, "Should Ethnomusicology Be Abolished?" *Collage Music Symposium* 17, no. 2: 201-2.
Hemetek, Ursula, ed. 1996. *Echo der Vielfalt; Echoes of Diversity*. Vienna: Böhlau.
_____. 2001. Musik der Klänge. Vienna: Böhlau.
Hemmasi, Farzaneh. 2013. "Intimating Dissent: Popular Song, Poetry, and Politics in Pre-revolutionary Iran." *EM* 57: 57-87.
Henry, Edward O. 1976. "The Variety of Music in a North Indian Village: Reassessing Cantometrics." *EM* 20: 49-66.

Henry, Jules. 1963. *Culture against Man*. New York: Random House.
Herndon, Marcia. 1974. "Analysis: The Herding of Sacred Cows?" *EM* 18: 219-62.
_____. 2000. "The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems." In Moisala and Diamond 2000, 347-60.
Herndon, Marcia, and Norma McLeod. 1980. *Music as Culture*. Darby, Pa.: Norwood.
_____. 1983. *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood, Pa.: Norwood.
Herskovits, Melville J. 1941. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper.
_____. 1945. "Problem, Method, and Theory in Afroamerican Studies." *Afroamerica* 1: 5-24.
Herzog, George. 1928. "The Yuman Musical Style." *JAF* 41: 183-231.
_____. 1930. "Musical Styles in North America." *Proceedings of the Twenty-Third International Congress of Americanists*, 455-58. New York.
_____. 1934. "Speech-Melody and Primitive Music." *MQ* 20: 452-66.
_____. 1935a. "Plains Ghost Dance and Great Basin Music." *AA* 37: 403-19.
_____. 1935b. "Special Song Types in North American Indian Music." *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* 3, nos. 1-2: 1-11.
_____. 1936a. "A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles." *JAF* 49: 283-417.
_____. 1936b. "Die Musik der Karolinen-Inseln aus dem Phonogrammarchiv Berlin." In *Westkarolinen*, edited by Anneliese Eilers, 263-351. Hamburg: de Gruyter.
_____. 1936c. *Research in Primitive and Folk Music in the United States*. Bulletin 24. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies.
_____. 1938. "Music in the Thinking of the American Indian." *Peabody Bulletin* (May): 1-5.
_____. 1939. "Music's Dialects: A Non-universal Language." *Independent Journal of Columbia University* 6: 1-2.
_____. 1945. "Drum Signalling in a West African Tribe." *Word* 1: 217-38.
_____. 1949. "Salish Music." *In Indians of the Urban Northwest,* edited by Marian W. Smith, 93-109. New York: Columbia University press.
_____. 1950. "Song." In *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend,* edited by Maria Leach, 2: 1032-50. New York: Funk and Wagnall.
_____. 1957. "Music at the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences." *JIFMC* 9: 71-73.
Hickmann, Ellen, and David W. Hughes, eds. 1988. *The Archaeology of Early Music Cultures*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
Hickmann, Ellen, Anne Kilmer, and Ricardo Eichmann, eds. 2002. *Studien zur Musikarchäologie III*. Rahden: Marie Leidorf.
Hill, Stephen. 1993. "Country Music at the Rose Bowl." In Livingston et al. 1993, 41-52.
Hinton, Leanne. 1967-68. Personal communication and unpublished papers on Havasupai music, University of Illinois.
_____. 1984. *Havasupai Songs, a Linguistic Perspective.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.
Hoebel, E. Adamson. 1949. *Man in the Primitive World: An Introduction to Anthropology.* New York: McGraw-Hill.
Hoefnagels, Anna, and Beverley Diamond, eds. 2012. *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges.* Montreal: McGill-Queen's University Press.
Hohmann, Rupert Karl. 1959. "The Church Music of the Old Order Amish in the United States." Ph.D. diss., Northwestern University.
Honigmann, John J. 1976. *The Development of Anthropological Ideas.* Homewood, Ill.: Dorsey Press.
Hood, Mantle. 1957. "Training and Research Methods in Ethnomusicology."

Ethnomusicology Newsletter 11: 2-8.
_____. 1959. "The Reliability of Oral Tradition." *JAMS* 12: 201-9.
_____. 1960. "The Challenge of Bi-Musicality." *EM* 4: 55-59.
_____. 1963. "Music, the Unknown." In Harrison, Hood, and Palisca 1963, 265-375.
_____. 1966. *Review of Africa and Indonesia,* by A. M. Jones. EM 10: 214-16.
_____. 1971. *The Ethnomusicologist.* New York: McGraw-Hill.
_____. 1977. "Universal Attributes of Music." *WM* 19, no. 1-2: 63-69.
_____. 2000. "Ethnomusicology's Bronze Age in Y2K." *EM* 44: 365-76.
Hopkins, Pandora. 1966. "The Purposes of Transcription." *EM* 10: 310-17.
_____. 1977. "The Homology of Music and Myth: Views of Levi-Strauss on Musical Structure." *EM* 21: 247-61.
Hornbostel, Erich M. von. 1904-5. "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft." *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 7: 85-97.
_____. 1906. "Phonographierte tunesiche Melodien." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 8: 1-43.
_____. 1907. "Notiz über die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg." In *Neu-Mecklenburg,* by E. Stephan and F. Graebner, 131-37. Berlin: Reimer.
_____. 1910. "Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien." Final chapter in *Zwei Jahre unter den Indianern*, by Theodor Koch-Gruenberg, 2: 378-91. Berlin: Wasmuth.
_____. 1911. "Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhange." *Zeitschrift für Ethnologie* 3: 601- 15.
_____. 1912. "Melodie und Skala." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 20: 11-23.
_____. 1917. "Musikalische Tonsysteme." In *Handbuch der Physik*, edited by Friedrich Trendelenburg, 8: 425-49. Berlin: Springer.
_____. 1928. "African Negro Music." *Africa* 1: 30-62.
_____. 1933. "The Ethnology of African Sound Instruments." *Africa* 6: 129-57, 277-311.
_____. 1936. "Fuegian Songs." *AA* 38: 357-67.
_____. 1973. "Geburt und erste Kindheit der Musik." *Jahrbuch für musikalische Volksund Völkerkunde* 7: 9-17.
_____. 1975-. *Hornbostel Opera Omnia*. Edited by Klaus Wachsmann, Dieter Christensen, and Hans-Peter Reinecke. The Hague: Nijhoff.
_____. 1986. Tonart und Ethos: *Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Edited by Christian Kaden and Erich Stockmann. Leipzig: Reclam.
Hornbostel, Erich M. von, and Otto Abraham. 1904. "Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft." *Zeitschrift für Ethnologie* 36: 222-33.
_____. 1909. "Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 1-25.
Hornbostel, Erich M. von, and Curt Sachs. 1914. "Systematik der Musikinstrumente." *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553-90. English translation by Anthony Baines and K. P. Wachsmann, "Classification of Musical Instruments." *Galpin Society Journal* 14 (1961): 3-29.
Hsu, Francis L. K. 1973. "Prejudice and Its Intellectual Effect in American Anthropology." *AA* 75: 1-19.
Hung, Eric, 2009. "Performing 'Chineseness' on the Western Concert Stage: The Case of Lang Lang." *AM* 40: 131-48.
Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology. 1992. *Catalogue of Hungarian Folk Song Types Arranged according to Styles*. Vol. 1 [by László Dobszay and Janka Szendrei].

Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology.
Hutchinson-Guest, Ann. 2005. *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement.* 4th ed. New York: Theatre Arts Books. (First published 1954.)
Ingold, Tim, ed. 1994. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge.
International Folk Music Council. 1952. *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts.* Geneva: International Folk Music Council.
Ives, Edward D. 1964. *Larry Gorman: The Man Who Made the Songs.* Bloomington: Indiana University Press.
Ivey, Bill. 2009. "Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene." *EM* 55: 18-31.
Izikowitz, Karl Gustav. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians.* Göteborg: Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhülles Handlingar.
Jackson, George Pullen. 1943. *White and Negro Spirituals*. Locust Valley, N.Y.: J. J. Augustin.
Jacobs, Norman. 1966. *The Sociology of Development: Iran as an Asian Case Study*. New York: Praeger.
Jairazbhoy, Nazir A. 1971. *The Rāgs of North Indian Music.* London: Faber and Faber.
_____. 1977a. "Music in Western Rajasthan: Continuity and Change." *YIFMC* 9: 50-66.
_____. 1977b. "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription." *EM* 21: 263-74.
Jairazbhoy, Nazir A., and Hal Balyoz. 1977. "Electronic Aids to Aural Transcription." *EM* 21: 275-82.
Jairazbhoy, Nazir A., and Amy Catlin. 1990. *Bake Restudy*, 1984. Video. Van Nuys, Calif.: Apsara Media.
Jakobson, Roman. 1941. K*indersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala: Almquist och Wiksell.
Járdányi, Pál. 1962. "Die Ordnung der ungarischen Volkslieder*." Studia Musicologica* 2: 3-32.
Jeffery, Peter. 1992. *Re-envisioning Past Musical Cultures.* Chicago: University of Chicago Press.
Jones, A. M. 1954. "African Rhythm." *Africa* 24: 26-47.
_____. 1959. *Studies in African Music*. London: Oxford University Press.
_____. 1964. *Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone*. Leiden: Brill.
Jordania, Joseph. 1997. "Perspectives of Interdisciplinary Research of Part-Singing Phenomenon." In Mahling and Münch 1997, 211-16.
_____. 2006. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Programm Logos, International Research Center for Traditional Polyphony, Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.
_____. 2011. *Why Do People Sing? Music in Human Evolution.* Tbilisi: Logos, International Research Center for Traditional Polyphony, the University of Melbourne, Institute of Classical Philology, Bizantyne [*sic*] and Modern Greek Studies.
Jurková, Zuzana, and Lee Bidgood, eds. 2009. *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Prague: NGO Slovo.
Kaden, Christian. 1984. *Musiksoziologie.* Berlin: Verlag Neue Musik.
_____. 1993. *Des Lebens wilder Kreis: Musik im Zivilisazionsprozess.* Kassel: Bärenreiter.
Kaemmer, John E. 1980. "Between the Event and the Tradition: A New Look at Music in Socio-Cultural System." *EM* 24: 61-74.
Kaeppler, Adrienne. 2003. "An Introduction to Dance Aesthetics." *YTM* 35: 153-62.
_____. 2010. "The Beholder's Share: Viewing Music and Dance in a Globalized World." *EM*

54: 185-201.
Kanaaneh, Moslih, Stig-Magnus Thorsén, Heather Bursheh, and David A. McDonald, eds. 2013. *Palestinian Music and Song: Expression and Resistance since 1900*. Bloomington: Indiana University Press.
Karbusicky, Vladimir. 1986. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
_____. 1995. *Wie Deutsch ist das Abendland?* Hamburg: Von Bockel.
Karpeles, Maud. 1951. "Concerning Authenticity." *JIFMC* 3: 10-14.
_____, ed. 1958. *The Collecting of Folk Music and Other Ethnomusicological Material: A Manual for Field Workers.* London: International Folk Music Council.
_____. 1967. *Cecil Sharp, His Life and Work*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1968. "The Distinction between Folk Music and Popular Music." *JIFMC* 20: 9-12.
_____. 1973. *An Introduction to English Folk Song.* London: Oxford University Press.
Kartomi, Margaret J. 1973. *Matjapat Songs in Central and West Java.* Canberra: Australian National University Press.
_____. 1980. "Childlikeness in Play Songs: A Case Study among the Pitjantjara at Yalata, South Australia." *Miscellanea Musicologica* (Adelaide) 2: 172-214.
_____. 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *EM* 25: 227-50.
_____. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1991. "Musical Improvisations by Children at Play." *WM* 33, no. 3: 53-65.
_____. 2005. "On Metaphor and Analogy." *YTM* 37: 25-57.
_____. 2010. "Toward a Methodology of War and Peace Studies in Ethnomusicology: The Case of Aceh, 1976-2009." *EM* 54: 452-83.
Kartomi, Margaret J., and Stephen Blum, eds. 1994. *Music-Culture in Contact: Convergences and Collisions.* Basel: Gorden and Breach.
Katz, Ruth. 1968. "The Singing of Baqqashot by Aleppo Jews*." Acta Musicolog*ica 40: 65-85.
_____. 1970. "Mannerism and Cultural Change: An Ethnomusicological Example." *Current Anthropology* 2, nos. 4-5: 465-75.
_____. 1974. "The Reliability of Oral Transmission: The Case of Samaritan Music." *Yuval* 3: 109-35.
_____. 2003. *The Lachmann Problem: An Unsung Chapter in Comparative Musicology*. Jerusalem: Hebrew University Magnes Press.
Kauffman, Robert. 1972. "Shona Urban Music and the Problem of Acculturation." *YIFMC* 4: 47-56.
_____. 1980. "African Rhythm: A Reassessment." *EM* 24: 393-416.
Kaufmann, Walter. 1967. *Musical Notations of the Orient*. Bloomington: Indiana University Press.
Keegan-Phipps, Simon. 2013. "An Aural Tradition with a Pause Button? The Role of Recording Technology in a North East English Folk Session." *EM* 57: 34-57.
Keeling, Richard, ed. 1989. *Women in Noth American Indian Music*. Society for Ethnomusicology Special Series, no.6. Bloomington, Ind.: Society for Ethnomusicology.
_____. 1992. *Cry for Luck: Sacred Song and Speech among the Yurok, Hupa, and Karok Indians of Northwestern California*. Berkeley: University of California Press.
_____. 2012. "Animal Impersonation Songs as an Ancient Musical System in North America, North Asia, and Artic Europe." *EM* 56: 234-56.

Keesing, Roger M. 1976. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
Keil, Charles. 1966. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1979. *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press.
Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music grooves.* Chicago: University of Chicago Press.
Keil, Charles, and Angeliki Keil. 1966. "Musical Meaning: A Preliminary Report." *EM* 10: 153-73.
Kemppinen, Iivar. 1954. *The Ballad of Lady Isabel and the False Knight.* Helsinki: Kirja-Mono Oy.
Kerman, Joseph. 1985. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Key, Mary. 1963. "Music of the Sirionó (Guaranian)." *EM* 7: 17-21.
Keyes, Cheryl. 1996. "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus." *EM* 40: 223-48.
Kiesewetter, Raphael. 1842. *Die Musik der Araber.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Killick, Andrew. 2003. "Road Test for a New Model: Korean Musical Narrative and Theater in Comparative Context." *EM* 47: 180-204.
Kinderman, William. 1987. *Beethoven's Diabelli Variations: Studies in Musical Genesis and Structure.* Oxford: Oxford University Press.
_____. 2003. Artaria 195: *Beethoven's Sketchbook for the Missa solemnis and the Piano sonata in E major, opus 109*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 2012. "Genetic Criticism as an Integrating Focus for Musicology and Music Analysis." Revue de musicology 98, no. 1: 15-42.
Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System.* Philadelphia: Temple University Press.
Kippen, James. 1988. *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.
Kirby, Percival. 1934. *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage.* Berkeley: University of California Press.
Kisliuk, Michelle. 1997. "Undoing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives." In Barz and Cooley 1997, 23-44.
_____. 1998. *Seize the Dance: BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance.* New York: Oxford University Press.
Klotz, Sebastian, ed. 1998. "*Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns": Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler, Studien und Dokumente.* Berlin: Schibri.
Knepler, Georg. 1961. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag.
Knight, Douglas M., Jr. 2010. *Balasaraswati, Her Art and Life.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
Kodály, Zoltán. 1956. *Die ungarische Volksmusik*. Budapest: Corvina.
Koen, Benjamin, ed. 2008. *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. New York: Oxford University press.
Koetting, James. 1970. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music." *Selected Reports* (Institute of Ethnomusicology, UCLA) 1, no. 3: 116-46.
Koizumi, Fumio, Yoshihiko Tokumaru, and Osamu Yamaguchi, eds. 1977. *Asian Music in an Asian Perspective*. Tokyo: Japan Foundation.
Koizumi Fumio Memorial Archives. 1987. *Catalog of the Musical Instrument Collection.*

Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku.
Kolinski, Mieczyslaw. 1936. “Suriname Music.” Supplementary chapter in *Suriname Folklore*, by Melville J. Herskovits, 491-716. New York: American Folklore Society.
_____. 1956. “The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis.” In *Miscelánea de Estudios Dedicados al Dr. Fernando Ortiz*, 2: 879-918. Havana: Sociedad Económica de Amigos del País.
_____. 1959. “The Evaluation of Tempo.” *EM* 3: 45-57.
_____. 1961. “Classification of Tonal Structures.” In *Studies in Ethnomusicology*, 1: 38-76. New York: Folkways Record and Service Corp.
_____. 1962. “Consonance and Dissonance.” *EM* 6: 66-74.
_____. 1965a. “The General Direction of Melodic Movement.” *EM* 9: 240-64.
_____. 1965b. “The Structure of Melodic Movement: A new Method of Analysis” [revised version]. In *Studies in Ethnomusicology*, edited by Mieczyslaw Kolinski, 2: 95-120. New York: Oak.
_____. 1971. Review of The Ethnomusicologist, by Mantle Hood. *YIFMC* 3: 146-60.
_____. 1973. “A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns.” *EM* 17: 494-506.
_____. 1978. “The Structure of Music: Diversification versus Constraint.” *EM* 22: 229-44.
Koller, Oswald. 1902-3. “Die beste Methode, volks-und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen.” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4: 1-15.
Koning, Jos. 1980. “The Fieldworker as Performer.” *EM* 24: 417-30.
Korsyn, Kevin. 1999. “Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue.” In Cook and Everist 1999, 55-72.
Koskoff, Ellen, ed. 1987.*Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press.
_____. 2001. *Music in Lubavitcher Life*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 2014. A Feminist Ethnomusicology: *Writings on Music and gender*. Urbana: University of Illinois Press.
Kramer, Lawrence, ed. 1993. “Music, Sexuality, and Culture.” Special issue, *Nineteenth-Century Music* 17, no.1.
Kraus, Richard Curt. 1989. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music.* New York: Oxford University Press.
Kroeber, Alfred Louis. 1947. *Cultural and Natural Areas of Native North America.* Berkeley: University of California Press.
_____. 1948. *Anthropology*. New ed. New York: Harcourt, Brace.
Kroeber, Theodora. 1961. *Ishi in Two Worlds.* Berkeley: University of California Press.
Krohn, Ilmari. 1902-3. “Welche ist die beste Methode, um volks-und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4: 643-60.
Krüger, Simone. 2009. *Experiencing Ethnomusicology: Teaching and Learning at European Universities*. Farnham, UK: Ashgate.
Kubik, Gerhard. 2008. “Small Voices Doomed: A Keynote.” *YTM* 40: 1-7.
_____. 2010. Theory of African Music. Chicago: University of Chicago Press. 2 vols. Vol. 1 orig. published in 1994.
Kunej, Drago. 1997. “Acoustic Finds on the Basis of Reconstruction of a Presumed Bone Flute.” In *Mousterian “Bone Flute” and Other Finds from Divje Babe I Cave Site in Slovenia,* edited by I. Turk, 185-97. Ljubljana: Zalozba.

Kunitachi College of Music. 1986. *The Collection of Musical Instruments*. Tokyo: Kunitachi College of Music Research Institute.
Kunst, Jaap. 1950. *Musicologica*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
_____. 1954. *Cultural Relations between the Balkans and Indonesia*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
_____. 1959. *Ethnomusicology.* 3rd ed. The Hague: Nijhoff.
Kunz, Ludvik. 1974. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
Kurath, Gertrude P. 1960. "Panorama of Dance Ethnology." *Current Anthropology* 1: 233-54.
_____. 1986. *Half a Century of Dance Research*. Flagstaff, Ariz.: Cross-Cultural Resources in Dance Research.
Kurath, Gertrude P., Jane Ettawageshik, and Fred Ettawageshik. 2009. *The Art of Tradition: Sacred Music, Dance, and Myth of Michigan's Anishinaabe, 1946-1955.* East Lansing: Michigan State University Press.
Laade, Wolfgang. 1969. *Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den L*ändern *Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie*. Tutzing: Hans Schnieder.
_____. 1975. *Musik der Götter, Geister und Menschen.* Baden-Baden: Valentin Koerner. Labov,
William. 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Lach, Robert. 1924. *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*. Vienna: Akademie der Wissenschaften.
Lachmann, Robert. 1929. *Musik des Orients.* Breslau: Jedermanns Bücherei.
Lange, Roderyk. 1974. "On Differences between the Rural and the Urban: Traditional Polish Peasant Dancing." *YIFMC* 6: 44-51.
Langer, Susanne K. 1942. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor.
_____. 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribner.
Largey, Michael. 2006. *Vodou Nation*. Chicago: University of Chicago Press.
L'Armand, Kathleen, and Adrian L'Armand. 1983. "One Hundred Years of Music in Madras." *EM* 27: 411-38.
Lassiter, Luke Eric. 1998. *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson: University of Arizona Press.
Leach, Edmund. 1970. *Claude Lévi-Strauss.* New York: Viking Press.
Levant, Oscar. 1940. *A Smattering of Ignorance.* New York: Doubleday, Doran.
Levin, Theodore. 1996. *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York).* Bloomington: Indiana University Press.
Levine, Victoria Lindsay. 2002. *Writing American Indian Music: Historic Transcriptions, Notations, and Arrangements*. Music of the U.S.A., vol. 11. Middleton, Wisc.: A-R Editions.
Levine, Victoria, and Bruno Nettl. 2011. "Strophic Form and Asymmetrical Repetition in Four American Indian Songs." In *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music,* edited by Michael Tenzer and John Roeder, 288-315. New York: Oxford University Press.
Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology.* New York: Basic Books.
_____. 1969. *The Raw and the Cooked: Introduction to the Science of Mythology*. Translated by John Weightman and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.
_____. 1971. *Mythologiques 4: L'Homme nu*. Paris: Plon.
Levman, Bryan G. 1992. "The Genesis of Music and Language." *EM* 36: 147-70.

Lewis, Oscar. 1941. “Manly-Hearted Women among the North Piegan.” *AA* 43: 173-87.
_____. 1951. *Life in a Mexican Village: Tepotzlan Restudied*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1956. “Comparison in Cultural Anthropology.” *In Current Anthropology, a Supplement to Anthropology Today*, edited by W. L. Thomas, 259-92. Chicago: University of Chicago Press.
Libin, Lawrence. 1992. “Major Instrument Collections.” In Myers 1992, 423-43.
Library of Congress. 1942. *Check-List of Recorded Songs in the English Language in the Archive of American Folk Song to July*, 1940. Washington, D.C.: Library of Congress.
Lidov, David. 1975. *On Musical Phrase*. Montreal: Les Presses de I’Université de Montréal.
Lieberman, Fredric. 1969. *The Music of China.* Vol.1. Notes to the LP, Anthology AST-4000. New York: Anthology Record and Tape.
Lieberman, Philip. 1975. *The Origins of Language*. New York: Macmillan.
_____. 1994. “The Origins and Evolution of Language.” In *The Companion Encyclopedia of Anthropology,* edited by Tim Ingold, 108-32. London: Routledge.
Liebersohn, Harry. 2011. *The Return of the Gift.* New York: Oxford University Press.
Lipsitz, George. 2011. “Midnight at the Barrelhouse: Why Ethnomusicology Matters Now.” *EM* 55: 185-99.
List, George. 1963a. “An Approach to the Indexing of Ballad Tunes.” *Folklore and Folk Music Archivist 6*, no. 1: 7-15.
_____. 1963b. “The Boundaries of Speech and Song.” *EM* 7: 1-16.
_____. 1963c. “The Musical Significance of Transcription.” *EM* 7: 193-97.
_____. 1968. “The Hopi as Composer and Poet.” In *Proceedings of the Centennial Workshop in Ethnomusicology*, 42-53. Vancouver: Simon Fraser University Press.
_____. 1974. “The Reliability of Transcription.” *EM* 18: 353-77.
_____. 1978. “The Distribution of a Melodic Formula: Diffusion or Polygenesis?” *YIFMC* 10: 33-52.
_____. 1979. “Ethnomusicology: A Discipline Defined.” *EM* 23: 1-6.
_____. 1983. “A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith.” *EM* 27: 175-86.
Livingston, Tamara. 1999. “Music Revivals: Towards a General Theory.” *EM* 43: 66-85.
Livingston, Tamara, Melinda Russell, Larry Ward, and Bruno Nettl, eds. 1993. *Community of Music: An Ethnographic Seminar in Champaign-Urbana*. Champaign, Ill.: Elephant and Cat.
Lockwood, Lewis. 2003. *Beethoven, the Music and the Life.* New York: W. W. Norton.
Lomax, Alan. 1959. “Folksong Style.” *AA* 61: 927-54.
_____. 1960. *The Folk Songs of North America in the English Language.* New York: Doubleday.
_____. 1962. “Song Structure and Social Structure.” *Ethnology* 1: 425-51.
_____. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
_____. 1976. *Cantometrics.* Berkeley: University of California Press.
_____. 2005. *Selected Writings, 1934*-1997. Edited by Ron Cohen. New York: Routledge.
Lord, Albert B. 1965. *The Singer of Tales.* New York: Atheneum.
Lorenz, Alfred Ottokar. 1928. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*. Berlin: Hesse.
Lornell, Kip, and Anne Rasmussen, eds. 1999. *Musics of Multicultural America*. New York: Oxford University Press.

Lortat-Jacob, Bernard, ed. 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris: Selaf.
Lowie, Robert H. 1916. "Plains Indian Age-Grade Societies: Historical and Comparative Summary." *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11, pt. 13: 877-1031.
_____. 1935. *The Crow Indians*. New York: Rinehart.
_____. 1937. *The History of Ethnological Theory*. New York: Rinehart.
Lowinsky, Edward. 1946. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet.* New York: Columbia University Press.
Lucas, Ann. 2012. "Caught between Heaven and Hell: The Morality of Music and Cosmologies of the Past in Persian Writings on Listening, c. 1040-c. 1800." *AM*: 91-130.
Lukaniuk, Bohdan. 2010. "On the History of the Term 'Ethnomusicology.'" *Slavic and East European Folklore Association Journal* 15: 129-54.
Lundquist, Barbara, and C. K. Szego. 1998. *Music of the World's Cultures: A Source-Book for Music Educators.* Reading, England: International Society for Music Education.
Lyons, John. 1977. *Noam Chomsky*. Rev. ed. New York: Penguin Books.
Lysloff, René, and Leslie C. Gay, eds. 2003. *Music and Technoculture*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
Magaldi, Christina. 2004. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu.* Lanham, Md.: Scarecrow Press.
Magrini, Tullia, ed. 2003. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
Mahillon, Victor-Charles. 1880-92. *Catalogue descriptive et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.* Ghent: Hoste.
Mahling Christoph-Hellmut, and Stephan Münch, eds. 1997. *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft-Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?* Tutzaing: Hans Schneider.
Malinowski, Bronislaw. 1929. *The Sexual Life of Savages*. London: Routledge.
_____. 1935. *Coral Gardens and Their Magic*. New York: American Book.
_____. 1954. *Magic, Science, and Religion, and Other Essays*. New York: Doubleday.
_____. 1967. *A Diary in the Strict Sense of the Term*. New York: Harcourt, Brace, and World.
Malm, Krister. 1995. "Music on the Move: Traditions and Mass Media." *EM* 37: 339-52.
Malm, William P. 1959. *Japanese Music and Musical Instruments.* Tokyo: Tuttle.
_____. 1969. "On the Nature and Function of Symbolism in Western and Oriental Music." *Philosophy East and West* (Honolulu) 19, no. 3: 235-46.
_____. 1972. "On the Meaning and Invention of the Term Disphony." *EM* 16: 247-49.
_____. 1977. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
Mann, Charles C. 2005. 1491: *New Revelations of the Americas before Columbus.* New York: Vintage Books.
Manuel, Peter. 1988. *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey.* New York: Oxford University Press.
_____. 1993. Cassette Culture: Popular Music and Technology in India. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2000. *East Indian Music in the West Indies.* Philadelphia: Temple University Press.
Mapoma, Isaiah Mwesa. 1969. "The Use of Folk Music among Some Bemba Church

Congregations in Zambia." *YIFMC* 1: 72-88.
Maraire, Abraham Dumisani. 1971. "Mbiras and Performance in Rhodesia." Notes to the LP *Mbira Music from Rhodesia,* UWP-1001. Seattle: University of Washington Press.
Marcel-Dubois, Claudie. 1972. *Pour une analyse de contenu musical*. Paris: Musée national des arts et traditions populaires.
Massoudieh, Mohammad T. 1968. *Awas-e-*šur. Regensburg: Bosse.
_____. 1978. *Radif vocal de la musique traditionnelle de I'Iran.* Tehran: Ministry of Culture and Fine Arts.
May, Elizabeth. 1963. *The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music*. Berkeley: University of California Press.
McAllester, David P. 1949. *Peyote Music*. Viking Fund Publications in Anthropology, no. 13. New York: Viking Fund.
_____. 1954. *Enemy Way Music*. Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3. Cambridge, Mass.: Harvard University Peabody Museum.
_____. 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music." *EM* 15: 379-80.
_____. 2005. "Reminiscences of the Early Days." *EM* 50: 199-203.
McCann, Anthony. 2001. "All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property." *EM* 45: 89-106.
McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
McClintock, Walter. 1910 (1968). *The Old North Trail*. Lincoln: University of Nebraska Press.
McCollester, Roxane. 1960. "A Transcription Technique Used by Zygmunt Estreicher." *EM* 4: 129-32.
McCullough-Brabson, Ellen, and Marilyn Help. 2001. *We'll Be in Your Mountains, We'll Be in Your Songs: A Navajo Woman Sings*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
McDonald, David. 2013. *My Voice Is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance.* New York: Oxford University Press.
McFee, Malcolm. 1972. *Modern Blackfeet: Montanans on a Reservation*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
McLean, Mervyn. 1965. "Song Loss and Social Context among the New Zealand Maori." *EM* 9: 296-304.
_____. 1969. "An Analysis of 651 Maori Scales." *YIFMC* 1: 123-64.
_____. 1979. "Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania." *Anthropos* 74: 717-36.
_____. 1999. *Weavers of Song: Polynesian Music and Dance*. Honolulu: University of Hawaii Press.
_____. 2004. *To Tatau Waka: In Search of Maori Music*. Auckland: Auckland University Press.
_____. 2006. *Pioneers of Ethnomusicology*. Coral Springs, Fla.: Llumina Press.
_____. 2007. "Has Ethnomusicology Lost Its Way?" *YTM* 39: 132-39.
McLeod, Norma. 1964. "The Status of Musical Specialists in Madagascar." *EM* 8: 278-89.
_____. 1966. "Some Techniques of Analysis for Non-Western Music." Ph.D. diss., Northwestern University.
_____. Mead, Margaret. 1928. *Coming of Age in Samoa*. New York: Morrow.
_____. 1973. "Changing Styles of Anthropological Work." *Annual Review of Anthropology* 2: 1-26.

Mead, Margaret, and Ruth Bunzel, eds. 1960. *The Golden Age of American Anthropology*. New York: George Braziller.
Meintjes, Louise. 1990. "Paul Simon, Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." *EM* 34: 37-74.
_____. 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham, N.C.: Duke University Press.
Mendonça, Maria. 2011. "Gamelan Performance Outside Indonesia 'Setting Sail': Babar Layar and Notions of 'Bimusicality.'" *AM* 42, no. 2: 56-87.
Merrell, Floyd. 1997. *Peirce, Signs, and Meaning.* Toronto: University of Toronto Press.
Merriam, Alan P. 1954. "Song Texts of the Bashi." *Zaire* 8: 27-43.
_____. 1955a. "Music in American Culture." *AA* 57: 1173-81.
_____. 1955b. "The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation." *AA* 57: 28-34.
_____. 1959. "African Music." In *Continuity and Change in African Cultures*, edited by William R. Bascom and Melville J. Herskovits, 49-86. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1960. "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field." *EM* 4: 107-14.
_____. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
_____. 1967a. *Ethnomusicology of the Flathead Indians.* Chicago: Aldine Press.
_____. 1967b. "Music and the Origin of the Flathead Indians." In *Music in the Americas,* edited by George List, 129-38. The Hague: Mouton.
_____. 1969a. "The Ethnographic Experience: Drum-Making among the Bala (Basongye)." *EM* 13: 74-100.
_____. 1969b. "Ethnomusicology Revisited." *EM* 13: 213-29.
_____. 1973. "The Bala Musician." In *The Traditional Artist in African Societies*, edited by Warren L. d'Azevedo, 250-81. Bloomington: Indiana University press.
_____. 1975. "Ethnomusicology Today." *Current Musicology* 20: 50-66.
_____. 1977a. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective." *EM* 21: 189-204.
_____. 1977b. "Music Change in a Basongye Village (Zaire)." *Anthropos* 72: 806-46.
_____. 1979. "Basongye Musicians and Institutionalized Social Deviance." *YIFMC* 11: 1-26.
_____. 1981. "African Musical Rhythm and Concepts of Time-Reckoning." In *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann*, edited by Thomas Noblitt, 123-42. New York: Pendragon Press.
_____. 1982. "On Objections to Comparison in Ethnomusicology." In *Cross-Cultural Perspectives on Music,* edited by Robert Falck and Timothy Rice, 174-89. Toronto: University of Toronto Press.
Metfessel, Milton E. 1928. *Phonophotography in Folk Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1960. "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music." *EM* 4: 49-54.
_____. 1967. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.* Chicago: University of Chicago Press.
Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, UK: Open University Press.
Miller, Geoffrey. 2000a. "Evolution of Human Music through Sexual Selection." In Wallin, Merker, and Brown 2000, 329-60.
_____. 2000b. *How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. New York:

Doubleday.
Minks, Amanda. 2002. “From Children’s Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children.” *EM* 46: 379-408.
Mitchell, Frank. 1978. *Navajo Blessingway Singer*. Edited by Charolotte Frisbie and David P. McAllester. Tucson: University of Arizona Press.
Mithen, Steven. 2005. *The Singing Neanderthals*. London: Weidenfels and Nicolson.
Moisala, Pirkko, and Beverley Diamond, eds. 2000. *Music and Gender.* Urbana: University of Illinois Press.
Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
Moore, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana,* 1920-1940. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
Morley, Iain. 2013. *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
Moser, Hans Joachim. 1954. *Die Musik der deutschen Stämme*. Vienna: Wancura.
Mueller, John H. 1951. *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington: Indiana University Press.
Murdock, George Peter. 1934. *Our Primitive Contemporaries*. New York: Macmillan.
_____. 1956. “How Culture Changes.” In *Man, Culture and Society*, edited by H.L. Shapiro, 247-60. New York: Oxford University Press.
“Music and the Asian Diaspora.” 2009. Special issue, *Asian Music* 40, no. 1.
Myers, Helen, ed. 1992. *Ethnomusicology: An Introduction.* New York: W. W. Norton.
_____, ed. 1993. *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. New York: W. W. Norton.
_____. 1998. *Music of Hindu Trinidad: Song from the Indian Diaspora*. Chicago: University of Chicago Press.
Nadel, Siegfried. 1930. “The Origins of Music.” *MQ* 16: 531-46.
_____. 1931. *Marimba-Musik*. Vienna: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften.
_____. 1941. *A Black Byzantium: The Kingdom of Nupe in Nigeria*. Oxford: Oxford University Press.
_____. 1951. *Foundations of Social Anthropology*. London: Cohen and West.
Nannyonga-Tamusuza, Sylvia, and Andrew N. Weintraub. 2012. “The Audible Future: Reimagining the Role of Siud Archives and Siud Repatriation in Uganda.” *EM* 56: 206-33.
Naroditskaya, Inna. 2000. “Azerbaijanian Female Musicians: Women’s Voices Defying and Defining the Culture. *EM* 44: 234-56.
Naroll, Raoul, and Ronald Cohen, eds. 1973. *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*. New York: Columbia University Press.
Nattiez, Jean-Jacques, ed. 1971. “Semiologie de la musique.” Special issue, *Musique en jeu* 5.
_____. 1972. “Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?” *Language Sciences* 23: 1-7.
_____. 1973. “Linguistics: A New Approach for Musical Analysis.” *International review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4, no. 1: 51-68.
_____. 1975. *Fondements d’une semiology de la musique*. Paris: Union generale d’editions.
_____. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Naumann, Hans. 1921. *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena: Diederichs.
Nettl, Bruno. 1954. *North American Indian Musical Styles*. Philadelphia: American Folklore Society.

_____. 1953. “A Technique of Ethnomusicology Applied to Western Culture.” *EM* 7: 221-24.
_____. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press.
_____. 1965. “The Songs of Ishi.” *MQ* 51: 460-77.
_____. 1969. “Musical Areas Reconsidered.” In *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac,* edited by Robert Snow, 181-90. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.
_____. 1974a. “Nour-Ali Boroumand, a Twentieth-Century Master of Persian Music.” *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 3: 167-71.
_____. 1974b. “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach.” *MQ* 60: 1-19.
_____. 1975. “The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments.” *Current Musicology* 20: 67-78.
_____, ed. 1978a. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1978b. “Musical Values and Social Values: Symbols in Iran*.” Journal of the Steward Anthropological Society* 10, no. 1: 1-23.
_____. 1978c. “Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, Concepts.” *EM* 22: 123-36.
_____. 1984. “In Honor of Our Principal Teachers.” *EM* 28: 173-85.
_____. 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival.* New York: Schirmer Books.
_____. 1989a. *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
_____. 1989b. “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture.” *YTM* 21: 1-16.
_____. 1992. *The Radif of Persian Music: Studies in Structure and Social Context*. Rev. ed. Champaign, Ill.: Elephant and Cat.
_____. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music.* Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1999. “The Institutionalization of Musicology.” In Cook and Everist 1999, 287-310.
_____. 2001. “Mozart, Carnatic Music in Madras and Tanjore, and the Masters of the Persian Radif.” In *Mozart and Asia*, 2001. 30-36. Salzburg: Land Salzburg.
_____. 2002. *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*. Warren, Mich.: Harmonie Park Press.
_____. 2008. “Comparative Study and Comparative Musicology: Comments on Disciplinary History.” In *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings,* edited by Albrecht Schneider, 295-314. Frankfurt: Peter Lang.
_____. 2009. “Minorities in the Study of Ethnomusicology.” In Jurková and Bidgood, 12-23.
_____. 2010. *Nettl’s Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 2013. “George Herzog and the Study of Native American Music.” In *Becoming an Ethnomusicologist: A Miscellany of Influences*, 27-84. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
Nettl, Bruno, and Philip V. Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music.* Chicago: University of Chicago Press.
Nettl, Bruno, and Bela Foltin Jr. 1972. *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music.* Detroit: Information Coordinators.
Nettl, Bruno, and Ronald Riddle. 1973. “Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy.” *YIFMC* 5: 11-50.
Nettl, Bruno, and Melinda Russell, eds. 1998. *In the Course of Performance: Studies in the*

World of Musical Improvisation. Chicago: University of Chicago Press.
Nettl, Paul. 1923. *Alte jüdische Spielleute und Musiker*. Prague: J. Flesch.
_____. 1956. *Beethoven Encyclopedia*. New York: Philosophical Library.
Nettle, Daniel. 1999. *Linguistic Diversity*. Oxford: Oxford University Press.
Nettle, Daniel, and Suzanne Romaine. 2000. *Vanishing Voices: The Extinction of the World's Languages*. Oxford: Oxford University Press.
Neuenfeldt, Karl, ed. 1997. *The Didjeridu from Arnhemland to Internet.* Sydney: John Libbey.
Neuman, Daniel M. 1977. "The Social Organization of a Music Tradition: Hereditary Specialists in North India." *EM* 21: 233-46.
_____. 1980. *The Life of Music in North India.* Detroit: Wayne State University Press.
_____. 2013. "Indian Music and the English Language Fifty Years Later." *International Seminar on Creating and Teaching Music Patterns. Proceedings* (Kolkata): 15-34.
Neuman, Daniel M., Shubha Chaudhuri, and Komal Kothari. 2008. *An Ethnographic Atlas of Music Traditions in Western Rajasthan.* Oxford: Seagull Books.
Neuman, Dard. 2012. "Pedagogy, Practice, and Embodied Creativity in Hindustani Music." *EM* 56: 426-49.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Edited by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan.
Nketia, J. H. Kwabena. 1962. "The Problem of Meaning in African Music." *EM* 6: 1-7.
_____. 1974. *The Music of Africa.* New York: W. W. Norton.
_____. 2005. *Ethnomusicology and African Music*. Vol. 1, *Modes of Inquiry and Interpretation.* Accra: Afram.
Nohl, Ludwig. 1883. *Life of Haydn*. Translated by Geo. P. Upton. Chicago: Jansen, McClurg.
Nooshin, Laudan, ed. 2009. *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa, and Central Asia.* Farnham, UK: Ashgate.
_____, ed. 2013. *The Ethnomusicology of Western Art Music*. Farnham, UK: Ashgate.
Nottebohm, Gustav. 1872. *Beethoveniana*. Lepzig: Rieter-Beidemann.
Obata, Juichi, and Ryuji Kobayashi. 1937. "A Direct-Reading Pitch Recorder and Its Application to Music and Speech." *Journal of the Acoustic Society of America* 9: 156-61.
O'Connell, John Morgan, and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, eds. 2010. Music and Conflict. Urbana: University of Illinois Press.
Olsen, Dale A. 1986. "Towards a Musical Atlas of Peru." *EM* 30: 394-412.
_____. 2004. *The Chrysanthemum and the Song: Music, Memory and Identity in the South American Japanese Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
Olson, James S., and Raymond Wilson. 1984. *Native Americans in the Twentieth Century.* Provo, Utah: Brigham Young University Press.
Olsvai, I. 1963. "Typical Variations, Typical Correlations, Central Motifs in Hungarian Folk Music." *Studia Musicologica* 4: 37-70.
Ortiz, Fernando. 1952-55. *Los instrumentos de la música afro-cubana.* Havana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
Osgood, Charles E., William H. May, and Murray S. Miron. 1975. *Cross-Cultural Universals of Affective Meanings.* Urbana: University of Illinois Press.
Owens, Thomas. 1974. "Charlie Parker: Techniques of Improvisation." Ph.D. diss., University of California, Los Angeles.
Patel, Aniruddh D. 2010. Music, Language and the Brain. Oxford: Oxford University Press.
Patel, Aniruddh D., and S. Demarest. 2013. "Comparative Music Cognition: Cross-Species

and Cross-Cultural Studies." In *The Psychology of Music,* edited by Diana Deutsch, 647-81. 3rd ed. London: Academic Press/Elsevier.
Pauketat, Timothy R. 2009. *Cahokia: Ancient America's Great City on the Mississippi.* London: Penguin Books.
Pelinski, Ramon. 1981. *La musique des Inuit du Caribou*. Montreal: Les Presses de I'Université de Montréal.
Pelto, Pertti J., and Gretel H. Pelto. 1973. "Ethnography: The Fieldwork Enterprise." In *Handbook of Social and Cultural Anthropology*, edited by J. Honigmann, 241-88. Chicago: Rand McNally.
Petrovic, Radmila. 1968. "The Concept of Yugoslav Folk Music in the Twentieth Century. " *JIFMC* 20: 22-25.
Pettan, Svanibor, ed. 1998. *Music, Politics and War: Views from Croatia.* Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
Phonogramm-Archiv. 2000. *One Hundred Years of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin: Ethnologisches Museum.
Poladian, Sirvart. 1942. "The Problem of Melodic Variation in Folksong." *JAF* 55: 204-11.
Porter, James. 1976. "Jeannie Robertson's 'My Son David,' a Conceptual Performance Model." *JAF* 89: 7-26.
_____. 1977. "Prolegomena to a Comparative Study of European Folk Music." *EM* 21: 435-52.
_____. 1978. "Introduction: The Traditional Music of Europeans in America." *Selected Reports in Ethnomusicology* 3, no. 1: 1-23.
Porter, James, and Herschel Gower. 1995. *Jeannie Robertson: Emergent Singer, Transformative Voice.* Knoxville: University of Tennessee Press.
Porterfield, Nolan. 1996. *The Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax*. Urbana: University of Illinois Press.
Post, Jennifer C. 2004. *Ethnomusicology: A Research and Information Guide.* New York: Routledge.
Potter, Pamela. 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Powdermaker, Hortense. 1967. *Stranger and Friend*. New York: W. W. Norton.
Powers, Harold S. 1970. "An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas." *Selected Reports* (Institute of Ethnomusicology, UCLA) 1, no. 3: 1-78.
_____. 1979. "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World." *AM* 12, no. 1: 5-39.
_____. 1980. "Language Models and Musical Analysis." *EM* 24: 1-60.
Powers, William K. 1980. "Oglala Song Terminology." *Selected Reports in Ethnomusicology* 3, no. 2: 23-41.
Provine, Robert. 1988. *Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music.* Seoul: University Press of Seoul.
Pulikowski, Julian von. 1933. *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schariftum.* Heidelberg: Winter.
Qureshi, Regula Burckhardt. 1972. "Ethnomusicological Research among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin." *EM* 16: 381-96.
_____. 1986. *Sufi Music in Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1999. "Other Musicologies: Approaching a Hindustani Treatise." In Cook and Everist 1999, 311-35.

_____. 2000. “Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music.” *EM* 44: 15-38.
_____, ed. 2002. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. New York: Routledge.
Racy, Ali Jihad. 1971. “Funeral Songs of the Druzes of Lebanon.” Master’s thesis, University of Illinois.
_____. 1976a. “Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932.” Ph.D. diss., University of Illinois.
_____. 1976b. “Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932.” *EM* 2-: 23-48.
_____. 1991. “Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932.” In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 68-91.
_____. 2003. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab.* Cambridge: Cambridge University Press.
Radano, Ronald, and Philip V. Bohlman, eds. 2000. *Music and the Racial Imagination.* Chicago: University of Chicago Press.
Radcliffe-Brown, A.R. 1952. *Structure and Function in Primitive Society*. London: Cohen and West.
Radin, Paul. 1963. *The Autobiography of a Winnebago Indian*. New York: Dover.
Rahn, Jay. 1983. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms.* Toronto: University of Toronto Press.
_____. 1996. “Turning the Analysis Around: African-Derived Rhythms and European-Derived Music Theory.” *Black Music Research Journal* 16: 71-89.
Ramazani, Nesta. 2002. *The Dance of the Rose and the Nightingale.* Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar’s Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2009. “Acoustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapää’s Symponic Activism: Views from Europe’s Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology.” *EM* 53: 187-217.
Ramseyer, Urs. 1970. *Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen*. Bern: Francke.
Ranade, Ashok. 1992. *Indology and Ethnomusicology: Contours of the Indo-British Relationship*. Springfield, Calif.: Nataraj Books.
Rappoport, Dana. 2009. *Songs from the Thrice-Blooded Land: Ritual Music of the Toraja, Sulawesi (Indonesia)*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de I’Homme.
Reck, David. 1977. *Music of the Whole Earth*. New York: Scribner.
Redfield, Robert. 1930. *Tepotzlan, a Mexican Village*. Chicago: University of Chicago Press.
Rees, Helen, 2000. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China.* Oxford: Oxford University Press.
Reese, Gustave. 1954. Music in the Renaissance. New York: W. W. Norton.
Reinhard, Kurt. 1956. *Chinesische Musik*. Kassel: Roth
_____. 1961. “Das Berliner Phonogrammarchiv.” *Baessler-Archiv, neue Folge* 9: 83-94.
Reyes, Adelaida. 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.
_____. 2009. “What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century.” *EM* 53: 1-17.
Reyes Schramm, Adelaida. 1982. “Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lesson from the Spectacularly Ordinary.” *YTM* 14: 1-14.
Rhodes, Willard. 1952. “Acculturation in North American Indian Music.” In *Acculturation in*

the Americas (Proceedings of the Twenty-Ninth International Congress of Americanists), edited by Sol Tax, 2: 127-32. New York: Cooper Square.
_____. 1956. "On the Subject of Ethno-Musicology." *Ethno-Musicology Newsletter*, no. 7: 1-9.
_____. 1958. "A Study of Musical Diffusion Based on the Wandering of the Opening Peyote Song." *JIFMC* 10: 42-49.
Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *EM* 31: 469-88.
_____. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *EM* 47: 151-79.
_____. 2007. Review of McLean, *Pioneers of Ethnomusicology (2006). YTM* 39: 164-70.
_____. "Ethnomusicological Theory" *YTM* 42: 100-134.
_____. 2014a. *Ethnomusicology, a Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press.
_____. 2014b. "Ethnomusicology in Times of Trouble." *YTM* 44: 191-209.
Rice, Timothy, and others. 2010. "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach." *EM* 54: 318-42. Includes responses by Kofi Agawu, Ellen Koskoff, Suzel Reily, T. M. Scruggs, Mark Slobin, Martin Stokes, and Jane Sugarman.
Ridley, Matt. 2002. *Nature via Nurture: Genes, Experience, and What Makes Us Human.* New York: HarperCollins.
Rigdon, Susan M. 1988. *The Culture Façade: Art, Science, and Politics in the Work of Oscar Lewis.* Urbana: University of Illinois Press.
Roberts, Helen H. 1936. *Musical Areas in Aboriginal North America*. Yale University Publications in Anthropology, no. 12. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Roberts, John Storm. 1972. *Black Music in Two Worlds*. New York: Praeger.
Roberts, Warren E. 1958. *The Tale of the Kind and the Unkind Girls*. Berlin: de Gruyter.
Robertson, Carol. 1974. "Music as Therapy: A Bio-cultural Problem." *EM* 18: 31-42.
_____. 1977. "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche." *YIFMC* 8: 35-52.
_____. 1989. "Power and Gender in the Musical Experiences of Women." In Koskoff 1987, 225-44.
Rogers, Victoria. 2012. "John Blacking, Social and Political Activist." *EM* 63-85.
Roseman, Marina. 1991. *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.
Rosenberg, Neil V. 1993. *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press.
Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2011. "Musical Efficacy: Musicking to Survive- the Case of the Pygmies." *YTM* 43: 1-36. (Original French publication 2004).
Rouget, Gilbert, and Jean Schwarz. 1970. "Transcrire ou décrire? Chant soudanais et chant fuégian." In Échanges et communications: Mélanges offerts á Claude Lévi-Strauss, edited by Jean Pouillon and Pierre Maranda, 1: 677-706. The Hague: Mouton.
Rowell, Lewis. 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press.
Royce, Anya Peterson. 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.

Rudolph, Lloyd I., and Susanne H. Rudolph. 1967. *The Modernity of Tradition: Political Development in India*: Chicago: University of Chicago Press.
Ruskin, Jesse D., and Timothy Rice. 2012. "The Individual in Musical Ethnography." *EM* 56: 299-327. Includes "Sample of Musical Ethnographies, 1976-2002.
Russell, Melinda. 1993. "Undergraduate Conceptions of Music." In Livingston et al. 1993, 159-74.
Ruwet, Nicolas. 1966. "Méthodes d'analyde en musicology." *Revue belge de musicology* 20: 65-90.
_____. 1967. "Linguistics and Musicology. *International Social Science Journal* 19: 79-87.
_____. 1975. "Théorie et methods dans les etudes musicales." *Musique en jeu* 17: 11-36.
Sachs, Curt. 1913 (1964*). Real-Lexikon der Musikinstrumente.* Berlin: Bard. Rev. ed. New York: Dover, 1964.
_____. 1929. *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Berlin: Bard.
_____. 1930 (1959). *Vergleichende Musikwissenschaft-Musik der Fremdkulturen*. Heidelber: Quelle und Meyer.
_____. 1937. *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.
_____. 1940. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton.
_____. 1943. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West.* New York: W. W. Norton.
_____. 1946. *The Commonwealth of Art.* New York: W. W. Norton.
_____. 1948. *Our Musical Heritage.* New York: Prentice-Hall.
_____. 1953. *Rhythm and Tempo*. New York: W. W. Norton.
_____. 1962. *The Wellsprings of Music.* The Hague: Nijhoff.
Sacks, Oliver. 2007. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain.* New York: Alfred A. Knopf.
Sahlins, Marshall D. 1960. *Evolution and Culture.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
Sakata, Lorraine. 1976. "The Concept of Musician in Three Persian-Speaking Areas of Afghanistan." *AM* 8, no. 1: 1-28.
_____. 1983. *Music in the Mind*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
_____. 2013. *Afghanistan Encounters with Music and Friends*. Costa Mesa, Calif.: Mazda.
Salmen, Walter. 1954. "Towards the Exploration of National Idiosyncracies in Wandering Song-Tunes." *JIFMC* 6: 52-56.
_____. 1960. *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter.* Kassel: Hinnenthal.
Sambamoorthy, P. 1967. *Tyagaraja*. New Delhi: National Book Trust India.
Samuels, Robert. 1995. *Mahler's Sixth Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press.
Sapir, Edward. 1910. "Song Recitative in Paiute Mythology." *JAF* 23: 455-72.
Sarana, Gopala. 1975. *The Methodology of Anthropological Comparisons: An Analysis of Comparative Methods in Social and Cultural Anthropology.* Viking Fund Publications in Anthropology, no. 53. Tucson: University of Arizona Press.
Sarkissian, Margaret. 2000. *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*. Chicago: University of Chicago Press.
Savage, Patrick E., and Steven Brown. 2013. "Toward a New Comparative Musicology." *Analytical Approaches to World Music* 2, no. 148-97.
Scales, Christopher. 2012. *Recording Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press.
Chaeffner, André. 1932. "D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique." *Revue musicale* 13, no. 129: 215-31.
_____. 1936. *Origine des Instruments de musique*. Paris: Payol.

_____. 1956. “Ethnologie musicale ou musicology comparée.” *In Les colloques de Wégimont*, edited by Paul Collaer, 18-32. Brussels: Elsevier.
Schellenberg, Murray. 2012. “Does Language Determine Music in Tone Languages?” *EM* 56: 266-78.
Schering, Arnold. 1926. *Musikgeschichte Leipzigs*. Vol. 2, 1650-1723. Leipzig: Kistner und Siegel.
_____.1936. *Beethoven und die dichtung*. Berlin: Junker und Dunnhaut.
Schinhan, Jan Philip. 1937. “Die Musik der Papago und Yurok.” Ph.D. diss., University of Vienna.
_____. 1957. *The Music of the Ballads*. Durham, N.C.: Duke University Press.
Schiørring, Nils. 1956. *Selma Nielsens viser.* Copenhagen: Munksgaard.
Schmidt, Wilhelm. 1939. *The Culture Historical Method of Ethnology.* New York: Fortuny’s.
Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
_____. 1979. “Vergleichende Musikwissenschaft als Morphologie und Stilkritik: Werner Danckerts Stellung.” *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24: 11-27.
_____. 2001. “Sound, Pitch, and Scale: From ‘Tone Measurements’ to Sonological Analysis in Ethnomusicology.” *EM* 45: 489-519.
_____. 2006. “Comparative and Systematic Musicology in Relation to Ethnomusicology: A Historical and Methodological Survey.” *EM* 50: 236-58.
Schneider, Marius. 1934. *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Vol. 1. Berlin: Bard.
_____. 1951. “Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik.” *Musikforschung* 4: 113-44.
_____. 1957. “Primitive Music.” In *Ancient and Oriental Music*, edited by Egon Wellesz, 1-82. London: Oxford University Press.
Schultz, Anna. 2013. *Singing a Hindu Nation: Marathi Devotional Performance and Nationalism*. New York: Oxford University Press.
Schünemann, Georg. 1923. *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland.* Munich: Drei Masken Verlag.
Sebeok, Thomas A., ed. 1977. *How Animals Communicate*. Bloomington: Indiana University Press.
Seeger, Anthony. 1979. “What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil.” *EM* 23: 373-94.
_____. 1988. *Why Suyá Sing*. Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1992a. “Ethnography of Music.” In Myers 1992, 88-109.
_____. 1992b. “Ethnomusicology and Music Law.” *EM* 36: 345-59.
_____. 2002. “A Short Meditation on Comparison.” *YTM* 34: 187-92.
_____. 2006. “Lost Lineages and neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia.” *EM* 50: 214-35.
Seeger, Anthony, and Louise Spear 1987. *Early Field Recordings: A Catalog of Cylinder Recordings at the Indiana University Archives of Traditional Music*. Bloomington: Indiana University Press.
Seeger, Charles. 1941. “Music and Culture.” *Proceedings of the Music Teachers National Association for* 1940 64: 112-22.
_____. 1950. “Oral Tradition in Music.” In *Funk and Wagnall’s Standard Dictionary of Folklore and Mythology*, edited by Maria Leach, 3: 825-29. New York: Funk and Wagnall.

_____. 1953a. “Preface to the Description of a Music.” In *Proceedings of the Fifth Congress of the I.M.S.,* 360-70. The Hague: Trio.
_____. 1953b. “Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology.” *JIFMC* 5: 63-66.
_____. 1958. “Prescriptive and Descriptive Music Writing.” *MQ* 44: 184-95.
_____. 1960. Review of *New Methods in Vocal Folk Music Research*, by Karl Dahlback. *EM* 4: 41-42.
_____. 1961. “Semantic, Logical, and Political Considerations Bearing upon Research into Ethnomusicology.” *EM* 5: 77-80.
_____. 1966. “Versions and Variants of the Tunes of ‘Barbara Allen.’” *Selected Reports* (Institute of Ethnomusicology, UCLA) 1, no. 1: 120-67.
_____. 1971. “Reflections upon a Given Topic: Music in Universal Perspective.” *EM* 15: 385-98.
_____. 1977. *Studies in Musicology*, 1935-1975. Berkeley: University of California Press.
Seetha, S. 1981. *Tanjore as a Seat of Music (in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries)*. Madras: Madras University Press.
Shankar, Ravi. 1999. *Raga-mala: The Autobiography of Ravi Shankar.* New York: Welcome Rain.
Sharp, Cecil J. 1932 (1952*). English Folk Songs from the Southern Appalachians.* London: Oxford University Press.
_____. 1965. *English Folk Song: Some Conclusions*. Edited by Maud Karpeles. 4th ed. Belmont, Calif.: Wadsworth.
Sheehy, Daniel. 1992. “A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology.” *EM* 36: 323-36.
Shelemay, Kay Kaufmann. 1994. *A Song of Longing: An Ethiopian Journey*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2001. “Towards an Ethnomusicology of the Early Music Movement.” *EM* 45: 1-29.
Shepherd, John, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishart. 1977. *Whose Music: A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer.
Shiloah, Amnon. 1970. “The Aliyya Songs in the Traditional Folk Literature of Israel” [in Hebrew]. *Folklore Research Center Studies* (Jerusalem) 1: 349-68.
_____. 1974. “The Status of the Oriental Artist.” *Ariel* 36: 79-83.
_____. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings*. Repertoire Internationale des Sources Musicales, series B, vol. 10. Munich: Henle.
_____. 1992. *Jewish Musical Traditions*. Detroit: Wayne State University Press.
_____. 1995. *Music in the World of Islam: A Socio-cultural Study.* Hants, UK: Scolar Press.
Shiloah, Amnon, and Erik Cohen. 1983. “The Dynamics of Change in Jewish Oriental Eyhnic Music in Israel.” *EM* 27: 227-52.
Silver, Brian. 1976. “On Becoming an Ustad.” *AM* 7, no. 2: 27-50.
Silverman, Carol. 2012. *Romani Routes*. New York: Oxford University Press.
Simms, Rob, and Amir Koushkani. 2012. *The Art of Avaz and Mohammad Reza Shajarian*. Lanham, Md.: Lexington Books.
Simon, Artur. 1972. *Studien zur ägyptischen Volksmusik*. Hamburg: Wagner.
_____. 1978. “Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie.” *Jahrbuch für musikalische Volk-und Völkerkunde* 9: 8-25.
_____, ed. 2000. The Berlin Phonogramm-Archiv, 1900-2000: *Collections of Traditional*

Music of the World. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
Simon, Artur, and Ulrich Wegner, eds. 2000. Music*! One Hundred Recordings: One Hundred Years of the Berlin Phonogramm-Archiv, 1900-2000.* [four CDs and a book]. Berlin: Phonogramm-Archiv Ethnologisches Museum.
Simpson, Claude M. 1966. *The British Broadside Ballad and Its Music*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
Siskin, Edgar E. 1989. "George Herzog, a Peerless Musicologist Remembered." *American Jewish Archives* 42: 77-83.
Slawek, Stephen. 2009. "Hindustani Sitar and Jazz Guitar Music: A Foray into Comparative Improvology." In Solis and Nettl 2009, 300-330.
Slobin, Mark. 1976. *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Tucson: University of Arizona Press.
_____. 1992a. "Ethical Issues." In Myers 1992, 329-36.
_____. 1992b. "Micromusics of the West: A Comparative Approach." *EM* 36: 1-87.
_____, ed. 1996. *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe.* Durham, N.C.: Duke University Press.
_____. 2000. *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World.* New York: Oxford University Press.
_____. 2011. *Folk Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
Sloboda, John. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
Slotkin, J. S. 1952. *Menomini Peyotism.* Transactions of the American Philosophical Society, n.s., vol. 42, pt. 4. Philadelphia: American Philosophical Society.
Small, Christopher. 1987. "Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the Nature of a Symphonic Concert." In *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event,* edited by Avron Levine White, 6-23. London: Routledge.
_____. 1998. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening.* Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
Smith, Richard Chase. 1971. "Deliverance from Chaos for a Song: A Preliminary Discussion of Amuesha Music." Unpublished paper, Cornell University.
_____. 1974. *The Amuesha People of Central Peru: Their Struggle to Survive.* Copenhagen: International Work Group for Indigenous Affairs.
Society for Ethnomusicology. 1974. "Special Ethics Issue." *SEM Newsletter* 8, no. 1.
_____. 1975. "Ethics Committee Report." *SEM Newsletter* 9, no. 6: 8.
_____. 1977. "Ethics Committee Report." *SEM Newsletter* 11, no. 1: 8.
Solie, Ruth A., ed. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship.* Berkeley: University of California Press.
Solis, Gabriel. 2012. "Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology." *EM* 56: 530-54.
Solis, Gabriel, and Bruno Nettl, eds. 2009. *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana: University of Illinois Press.
Solís, Ted., ed. 2004. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles.* Berkeley: University of California Press.
Solomon, Maynard. 1989. "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini." *Nineteenth-Century Music* 12: 193-206.
Song, Bang-Song. 1980. *Source Readings in Korean Music*. Seoul: Korean National

Commission for UNESCO.
Sorce Keller, Marcello. 2012a. *What Makes Music European? Looking Beyond Sound.* Lanham, Md.: Scarecrow Press.
_____. 2012b. "Zoomusicology and Ethnomusicology: A Marriage to Celebrate in Heaven." *YTM* 44: 166-87.
Spear, Louise. 1978. "The Archives of Traditional Music: An Interview with George List." In *Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List*, edited by Caroline Card, John Hasse, Robert L. Singer, and Ruth M. Stone, 1-40. Bloomington, Ind.: Ethnomusicology Publications Group.
_____. 1991. "An Interview with Frank Gillis." *In Discourse in Ethnomusicology 3: Essays in Honor of Frank J. Gillis*, edited by Nancy Cassell McEntire, 1-36. Bloomington, Ind.: Ethnomusicology Publications Group.
Sperber, Dan. 1975. *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Spiller, Henry. 2009. "Lou Harrison's Music for Western Instruments and Gamelan: Even More Western than It Sounds." *AM* 40, no. 1: 31-52.
_____. 2010. *Erotic Triangles: Sundanese Dance and Masculinity in West Java.* Chicago: University of Chicago Press.
Spindler, George D., ed. 1970. *Being an Anthropologist: Fieldwork in Eleven Cultures*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
Spinetti, Federico. 2010. *Giuseppe Donizetti Pasha: Musical and Historical Trajectories between Italy and Turkey.* Bergamo: Fondazione Donizetti.
Springer, George. 1956. "Language and Music: Parallels and Divergences." In *For Roman Jakobson*, edited by Morris Halle, 504-13. The Hague: Mouton.
Stam, James H. 1976. *Inquiries into the Origin of Language: The Fate of a Question*. New York: Harper and Row.
Steward, Julian. 1955. *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*. Urbana: University of Illinois Press.
_____. 1967. Contemporary Change in Traditional Societies. Vol. 2. Urbana: University of Illinois Press.
Stewart, Milton Lee. 1973. "Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown." Ph.D. diss., University of Michigan.
Stobart, Henry, ed. 2008. *The New (Ethno)musicologies.* Lanham, Md.: Scarecrow. (Includes "New Ethnomusicology?," with articles by John Baily, Martin Clayton, Abigail Wood, and Jonathan Stock)
Stocking, George W., Jr. 1968. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. New York: Free press.
Stockmann, Doris. 1979. "Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden." *Acta Musicologica* 51: 204-45.
Stockmann, Doris, and Jan Steszewski, eds. 1973. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien.* Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne.
Stockmann, Erich. 1971. "The Diffusion of Musical Instruments as an Interethnic Process of Communication." *YIFMC* 3: 128-37.
Stokes, Martin. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Oxford University Press.
_____, ed. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
_____. 2010. *The Republic of Love*. Chicago: University of Chicago Press.

Stone, Ruth. 1982. *Let the Inside Be Sweet*. Bloomington: Indiana University Press.
_____. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
Stumpf, Carl. 1886. "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrsschrift für* Musikwissenschaft 2: 405-26.
_____. 1911 *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Barth.
_____. 1911 (1912). *The Origins of Music.* Edited and translated by David Trippett. Oxford: Oxford University Press.
Sturrock, John. 1979. *Structuralism and Since*. Oxford: Oxford University Press.
Sturtevant, William. 1964. "Studies in Ethnoscience." *American Anthropologist* 66, no. 2: 99-131.
Sugarman, Jane C. 1989. "The Nightingale and the Partidge." *EM* 33: 191-215.
_____. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings.* Chicago: University of Chicago Press.
Sutton, R. Anderson, and Roger R. Vetter. 2006. "Flexing the Frame in Javanese Gamelan Music." In Tenzer 2006, 237-72.
Sweers, Britta. 2005. *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. Oxford: Oxford University Press.
Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow." 1964. *EM* 8: 223-77.
Szabolcsi, Bence. 1959. *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*. Budapest: Corvina.
_____. 1965. *A History of Melody.* New York: St. Martin's Press.
Takenaka, Toru. 2010. "Isawa Shûji's 'National Music': National Sentiment and Cultural Westernisation in Meiji Japan." *Itinerario* 34, no. 3: 97-118.
Tang Yating. 2000. "Influence of Western Musicology in China: An Historical Evaluation." *Journal of Music in China* 2, no. 1: 53-67.
Tappert, Wilhelm. 1890. *Wandernde Melodien.* 2nd ed. Leipzig: List und Francke.
Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
Taylor, Ronald. 1991. *Kurt Weill, Composer in a Divided World.* Boston: Northeastern University Press.
Temperley, David. 2000. "Rhythm and Grouping in African Music: A View from Music Theory." *EM* 44: 65-96.
Temperley, Nicholas. 1998. *Hymn Tune Index: A Census of English-Language Hymn Tunes.* Oxford: Oxford University Press.
Tenzer, Michael. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music.* Chicago: University of Chicago Press.
_____, ed. 2006. *Analytical Studies in World Music.* New York: Oxford University Press.
Tenzer, Michael, and John Roeder, eds. 2011. *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music.* Oxford: Oxford University Press, 2011.
Thompson, Gordon. 2008. Please, Please Me: *Sixties British Pop, Inside Out*. Oxford: Oxford University Press.
Thompson, Stith. 1946. *The Folktale*. New York: Dryden Press.
_____, ed. 1950. *Four Symposia on Folklore, Held at the Midcentury International Folklore Conference Indiana University, July 21-August 4, 1950.* Bloomington: Indiana University Press.
_____. 1953. "The Star Husband Tale." *Studia Septentrionalia* 4: 93-163.

_____. 1996. *A Folklorist's Progress: Reflections on a Scholar's Life*. Special Publications of the Folklore Institute, no. 5. Bloomington, Ind.: Folklore Institute.
Tierney, Adam T., Frank A. Russo, and Aniruddh D. Patel. 2011. "The Motor Origins of Human and Avian Song Structure." *Proceedings of the National Academy of Sciences* USA 108, no. 37.
Titon, Jeff Todd, ed. 1992. "Ethnomusicology and the Public Interest." Special issue, *EM* 36, no. 3.
_____. 2013. "Music and the US War on Poverty: Some Reflections." *YTM* 45: 74-82.
Tokumaru, Yoshihiko. 2006. "The History of Ethnomusicology, from My Retrospective View." *EM* 50: 337-44.
Tokumaru, Yoshihiko, Makoto Ohmiya, Masakota Kamazawa, Osamu Yamaguti, Tuneko Tukitani, Akiko Takamatsu, and Mari Shimosako, eds. 1991. *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS 1990, Osaka.* Tokyo: MITA Press.
Tokumaru, Yoshihiko, and Osamu Yamaguti, eds. 1986. *The Oral and the Literate in Music.* Tokyo: Music Academia.
Tomlinson, Gary. 1993. *Music and Renaissance Magic*. Chicago: University of Chicago Press.
Touma, Habib Hassan. 1968. *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim.* Berlin: H. Touma.
_____. 1975. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
Tracey, Hugh. 1945. *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments.* London: Oxford University Press.
_____. 1954. "The Social Role of African Music." *African Affairs* 53: 234-41.
Tran Van Khe. 1977. "Is the Pentatonic Universal?" *WM* 19, no. 1-2: 76-84.
Treitler, Leo. 1974. "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant." *MQ* 60: 333-72.
_____. 1975. "Centone Chant: Übles Flickwerk or E Pluribus Unus?" *JAMS* 28: 1-23.
_____. 1986. "Orality and Literacy in the Music of the European Middle Ages." In Tokumaru and Yamaguti 1986, 38-56.
Truitt, Deborah. 1974. Dolphin's Porpoises: *A Comprehensive Annotated Bibliography of the Smaller Cetacea.* Detroit: Gale Research.
Tsuge, Gen'ichi. 1970. "Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music." *EM* 14: 205-27.
_____. 1974. "Avaz: A Study of the Rhythmic Aspects of Classical Iranian Music." Ph.D. diss., Wesleyan University.
Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1999. "Signs of Imagination, Identity, Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music." *EM* 43: 221-55.
_____. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2004. "Are We Global Yet? Discourse Analysis, Cultural Formations, and Zimbabwean Popular Music." *British Journal of Ethnomusicology* 12, no. 2: 51-80.
_____. 2008. *Music as Social Life: Thee Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2014. "Peircean Thought as Core Theory For a Phenomenological Ethnomusicology." *EM* 58: 185-221.
Turino, Thomas, and James Lee, eds. 2004. *Identity and the Arts in Diaspora Communities.* Warren, Mich.: Harmonie Park Press.
Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Turner, Victor, and Edward M. Bruner, eds. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana:

University of Illinois Press.
Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture.* London: Murray.
Van Buren, Kathleen. 2010. "Applied Ethnomusicology and HIV and AIDS: Responsibility, Ability, and Action." *EM* 54: 202-23.
Vander, Judith. 1988. *Songprints: The Musical Experience of Five Shoshone Women*. Urbana: University of Illinois Press.
Vansina, John. 1965. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. Chicago: University of Chicago Press.
Vargyas, Lajos. 2000. *The Musical World of a Hungarian Village: Aj, 1940.* Budapest: Planetás Kiadó.
Vega, Carlos. 1966. "Mesomusic. An Essay on the Music of the Masses." *EM* 10: 1-17.
Vennum, Thomas. 1989. "The Changing Role of Women in Ojibwa Music History." In *Women in North American Indian Music*, edited by Richard Keeling, 13-21. Bloomington, Ind.: Society for Ethnomusicology.
Vikár, László, and Gábor Bereczki. 1971. *Cheremis Folksongs*. Budapest: Akademiai Kiadó.
Villoteau, G. A. 1809. "De l'état actuel de l'art musical en Égypte." In *Description de l'Égypte,* 1: 609-846. Paris: Commission des monuments d'Egypte.
Viswanathan, T. 1977. "The Anaysis of Raga Alapana in South Indian Music." *AM* 9, no. 1: 13-71.
Voegelin, C. F., and Erminie Wheeler Voegelin. 1944. *Map of North American Indian Languages*. New York: American Ethnological Society.
Voget, Fred W. 1975. *A History of Ethnology*. New York: Holt, Rinehart, and Winston. Wachsmann,
Klaus. 1961. "Criteria for Acculturation." In *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, 139-49. Kassel: Bärenreiter.
_____, ed. 1971a. *Essays on Music and History in Africa*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
_____. 1971b. "Universal Perspectives in Music." *EM* 15: 381-84.
Wade, Bonnie. 1998. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India.* Chicago: University of Chicago press.
_____. 2014. *Composing Japanese Musical Modernity.* Chicago: University of Chicago press.
Wade, Peter. 2000. *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Columbia.* Chicago: University of Chicago press.
Wade, Stephen. 2013. *The Beautiful Music All around Us*. Urbana: University of Illinois Press.
Waengler, Hans H. 1963. "Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen." *Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde* 1: 136-45.
Walin, Stig. 1952. Die *Schwedische Hummel.* Stockholm: Nordiska museet.
Wallaschek, Richard. 1893. *Primitive Music.* London: Longmans, Green.
Wallin, Nils, Björn Merker, and Steven Brown, eds. 2000. *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Wallis, Roger, and Krister Malm. 1984. *Big Sounds from Small Peoples.* New York: Pendragon.
Ward, John M. 1980. "The Hunt's Up." *Proceedings of the Royal Musical Association* 106: 1-25.
Warwick, Donald P., and Samuel Osherson, eds. 1973. *Comparative Research Methods.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

Waterman, Christopher A. 1990. *Jùjú*: A Social History and Ethnography of an African *Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1991a. "Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice." In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 49-67.
_____. 1991b. "The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology." In Nettl and Bohlman 1991, 169-86.
Waterman, Richard A. 1948. "'Hot' Rhythm in Negro Music." *JAMS* 1: 24-37.
_____. 1952. "African Influence on American Negro Music." In *Acculturation in the Americas,* edited by Sol Tax, 207-18. Chicago: University of Chicago Press.
_____. 1956. "Music in Australian Aboriginal Culture: Some Sociological and Psychological Implications." *Music Therapy* 5: 40-50.
Weber, Max. 1958. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press (First published in German, 1921).
Weber-Kellermann, Ingeborg. 1957. *Ludolf Parisius und seine altmärkischen Volkslieder.* Berlin: Akademie-Verlag.
Weidman, Amanda J. 2006. *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. Durham, N.C.: Duke University Press.
Weintraub, Anthony, and Bell Yung, eds. 2009. *Music and Cultural Rights*. Urbana: University of Illinois Press.
Wells, Evelyn. 1951. "Some Impressions of the Conference." *JIFMC* 3: 2-3.
Werner, Heinz. 1917. *Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter.* Akademie der Wissenschaften Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 182, no. 4. Vienna: Akademie der Wissenschaften.
Wertheimer, Max. 1909-10. "Musik der Wedda." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 300-304
White, Leslie. 1949. *The Science of Culture.* New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
Widdess, Richard. 1992. "Historical Ethnomusicology." In Myers 1992, 219-44.
_____. 2011. "Dynamics of Melodic Discourse in Indian Music." In Tenzer and Roeder 2011, 187-224.
Wieschoff, Heinz. 1933. *Die afrikanischen Trommeln und ihre ausserafrikanischen Beziehungen.* Stuttgart: Strecker und Schroder.
Wilgus, D.K. 1959. *Anglo-American Folksong Scholarship since 1898.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
Wilkens, Eckart. 1967. *Künstler und Amateure im persischen Santourspiel.* Regensburg: Bosse.
Wiora, Walter. 1953. Europäischer Volksgesang. Das Musikwerk, no. 4. Cologne: Arno Volk. English translation by Robert Kolben, *European Folk Song:* Common Forms in Characteristic Modification. Cologne: Arno Volk, 1966.
_____. 1956. "Älter als die Pentatonik." In *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, edited by Zoltán Kodály and Laszlo Lajtha, 185-208. Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae.
_____. 1957. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst.* Kassel: Hinnenthal.
_____. 1965. *The Four Ages of Music.* New York: W. W. Norton.
_____. 1970. "Das Alter des Begriffes Volkslied." *Musikforschung* 23: 420-28.
_____. 1971. "Reflections on the Problem: How Old Is the Concept Folksong." *YIFMC* 3: 23-33.
_____. 1975. *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wissler, Clark. 1912. *Social Organization and Ritualistic Ceremonies of the Blackfoot Indians*. American Museum of Natural History, Anthropological Papers, no. 7. New York: American Museum of Natural History.
_____. 1917. *The American Indian.* New York: McMurtrie.
Wissler, Clark, and D. C. Duvall. 1908. *"Mythology of the Blackfoot Indians*." American Museum of Natural History, Anthropological Papers, vol. 2, pt. 1. New York: American Museum of Natural History.
Witmer, Robert. 1973. "Recent Change in the Musical Culture of the Blood Indians." *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9: 64-94.
_____. 1982. *The Musical Life of the Blood Indians*. Ottawa: National Museum of Man.
_____. 1991. "Stability in Blackfoot Songs, 1909-1968." In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 242-53.
Wolf, Richard K. 2001. "Emotional Dimensions of Ritual Music among the Kotas, a South Indian Tribe." *EM* 45: 379-422.
_____. 2005. *The Black Cow's Footprint.* Urbana: University of Illinois Press.
Wong, Deborah. 2001. *Sounding the Center: History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance.* Chicago: University of Chicago Press.
_____. 2006. "Ethnomusicology and Difference." *EM* 50: 259-79.
Wong, Isabel K. F. 1991. "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the Twentieth Century." In Nettl and Bohlman 1991. 37-55.
World of Music. 1991. Special issue on improvisation. Vol. 33, no. 3.
Wrazen, Louise. 2010. "Daughters of Tradition, Mothers of Invention: Music, Teaching, and Gender in Evolving Contexts." *YTM* 42: 41-61.
Wright-McLeod, Brian. 2005. *The Encyclopedia of Native Music: More than a Century of Recordings fromWax Cylinder to the Internet.* Tucson: University of Arizona Press.
Wundt, Wilhelm. 1911. *Völkerpsychologie, eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*. 3rd ed. Leipzig: Engelmann.
Yampolsky, Philip. 1991-99. *Music of Indonesia* [twenty CDs]. Washington, D. C.: Smithsonian Folkways.
_____. 2010. "Kroncong Revisited: New Evidence from Old Sources." *Archipel* 79: 7-56.
Yang Mu. 2003. "Ethnomusicology with Chinese Characteristic: A Critical Commentary." *YTM* 35: 1-38.
Zdrálek, Vít. 2010. "Mieczyslaw Kolinski and German Musicology in Prague, 1930-1945." In *Historical Sources and Source Criticism*, edited by Susanne Ziegler. Talinn, Estonia: Svenskt Visarchiv.
Zemp, Hugo. 1971. *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine.* Paris: Mouton.
_____. 1979. "Aspects of 'Are'are Musical Theory." EM 23: 5-48.
Ziegler, Susanne. 2006. *Die Wachszylinder des Berliner Phonogrammarchivs.* Berlin: Ethnologisches Museum-Staatliche Museen zu Berlin.
Zonis, Ella. 1973. *Classical Persian Music: An Introduction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.