

ტიმოთი რაისი

ეთნობუსიკოლოგია

ძალიან მოკლე შესავალი

ტიმოთი რაისი
ეთნომუსიკოლოგია
ძალიან მოკლე შესავალი

პროექტის კოორდინატორები: სანდრო ნათაძე, ნანა მჟავანაძე
მთარგმნელი: ეკატერინე სუმბათაშვილი
სამეცნიერო რედაქტორები: ნანა მჟავანაძე, თეონა რუხაძე
რედაქტორი: ნინო გოგალაძე
დიზაინერი: ნიკოლოზ გოგაშვილი

ქართული გამოცემა © ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. 2022
ყველა უფლება დაცულია.

სსიპ ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი
დ. აღმაშენებლის გამზირი 68. 0102 თბილისი
ტელეფონი: +995 32 2 19 29 29
ელფოსტა: info@folk.gov.ge

ISBN 978-9941-8-5007-3

Timothy Rice
ETHNOMUSICOLGY
A Very Short Introduction

© Timothy Rice 2014

© Oxford University Press 2014

Ethnomusicology: A Very Short Introduction, First Edition was originally published in English in 2014. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. LEPLA. Erkomaishvili Folk State Centre is responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

Georgian translation by Anzor Erkomaishvili State Folklore Centre, 2022

All rights reserved.

www.Folk.gov.ge

შინაარსი

ილუსტრაციების სია	5
ავტორის მადლობა.....	7
თავი 1	
ეთნომუსიკოლოგიის განსაზღვრება.....	9
თავი 2	
კოტა რამ ისტორიიდან	18
თავი 3	
კვლევის წარმართვა	33
თავი 4	
მუსიკის ბუნება.....	50
თავი 5	
მუსიკა, როგორც კულტურა.....	70
თავი 6	
ინდივიდუალური მუსიკოსები.....	83
თავი 7	
მუსიკის ისტორიის წერა.....	91
თავი 8	
ეთნომუსიკოლოგია თანამედროვე მსოფლიოში.....	100
თავი 9	
ეთნომუსიკოლოგების საქმიანობა	115

გამოყენებული ლიტერატურა.....	124
დამატებითი საკითხავი.....	135
მოსასმენი მასალა.....	140
საძიებელი	143

ილუსტრაციების სია

1. ბელა ბარტოკი ცვილისლილვაკებიან ფონოგრაფზე იწერს სოფელ დარაჯის მცხოვრებთა ხმას.

გიულა კოზას ფოტო, 1907, ბარტოკის არქივის მფლობელების – უნგრეთის მეცნიერებათა აკადემიისა და გაბორ ვაზარელის საკუთრება;

2. ეთნომუსიკოლოგი ენ რასმუსენი სახელგანთქმულ ინდონეზიელ დეკლამატორთან ერთად ასრულებს ყურანის რეჩიტატივს.

ენ რასმუსენის საკუთრება, 2004;

3. სიმჰა არომი წინა საველე ექსპედიციისას გაკეთებულ ჩანაწერებს აკას მუსიკოსებსა და მცხოვრებლებს ასმენინებს.

ჰარალდ შმიტის ფოტო, 2001;

4. მენტლ ჰუდი უჩვენებს, როგორ უკრავენ იაფურ რებაბზე.

ფოტოგრაფი უცნობია, დაახლ. 1959 წელი, ფოტო კალიფორნიის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიური არქივის საკუთრება;

© კალიფორნიის უნივერსიტეტის მმართველები, ყველა უფლება დაცულია;

5. ჩრდილოინდოელი ვოკალისტი უსტად იუნუს ჰუსაინ ხანი აკომპანიატორებთან ერთად;

ფოტოს ავტორი დენიელ ნიუმენი, დაახლ. 1991 წელი;

6. ენტონი სიგერი სუიას ტომის ინდიელებთან ერთად ცეკვავს.
ფოტოს ავტორია ჯუდით სიგერი, 1972;
7. ბულგარულ გუდასტვირზე (გაიდაზე) დამკვრელი კოსტადინ ვარიმე-ზოვი;
ფოტოს ავტორი ვერჯილ ატანასოვი, 1980-იანი წლები;
8. მინის დინასტიის დროინდელი ხელნაწერი მუსიკალური ინსტრუმენტების ნახატებით;
ჯოზეფ ს.კ. ლემის საკუთრება;
9. პროტესტანტების ბენდი ფლეიტებითა და დიდი დოლებით;
ჰუგო და რეი ვეირების საკუთრება;
10. დენიელ შიპი სმიტსონის ფოლკლორული ცხოვრების ფესტივალზე, 2009 წელი;
სმიტსონის ინსტიტუტის საკუთრება.

ავტორის მადლობა

წიგნის, თუნდაც ასეთი პატარა წიგნის გამოსაცემად მომზადებას მრავალი ადამიანის დახმარება სჭირდება. ჩემთვის დიდი პატივია, მადლიერება გამოვხატო ამ ადამიანებისადმი. მსურს, მადლობა ვუთხრა ნენსი ტოფს ოქსფორდის უნივერსიტეტის გამომცემლობიდან, რომელმაც ამ დავალების შესრულება მანდო და მის კოლეგას, სიუზან რაიანს, მასთან რომ გადამამისამართა. ქლოე კოვენტრი და კეტი სტაფელბიმი – კალიფორნიის უნივერსიტეტის ასპირანტები – ძირითადი დამხმარეები იყვნენ კვლევითი მუშაობისას. ჩრდილო-დასავლეთის უნივერსიტეტისა და ლიმერიკის უნივერსიტეტის ასპირანტები – ჯეფრი ვან დენ სკოტი და სვენდ კიელდსენი – ხელნაწერის ორ ადრეულ ვერსიას გაეცნენ და მათგან საყურადღებო კომენტარებიც მივიღე. ჩემი ბევრი ყოფილი სტუდენტი გაეცნო წიგნის მონახაზს და მათმა შენიშვნებმა შინაარსობრივი და სტილის ხარვეზებისგან დამიცვა. ესენი იყვნენ: მაიკლ ბაკანი, ლესლი ჰოლი, ჯონათან რიტერი და ლუიზ ვრაზენი. განსაკუთრებით მადლიერი ვარ ოთხი კოლეგის, რომლებიც დათანხმდნენ, წიგნის საპილოტე ვერსია შეეტანათ ასპირანტების სემინარებზე: ტიმოთი კულის კალიფორნიის სანტა-ბარბარას უნივერსიტეტიდან, ინა ნაროდიცკაიასი ჩრდილო-დასავლეთის უნივერსიტეტიდან, კოლინ კიგლის ლიმერიკის უნივერსიტეტიდან და დებორა ვონგის კალიფორნიის რივერსაიდის უნივერსიტეტიდან. მათი სტუდენტების კომენტარები დამეხმარა იმის გამორკვევაში, როგორ შეაფასებდნენ ამ წიგნს მკითხველები, განსაკუთრებით, მათი მშობლების თაობის მკითხველები. დაბოლოს, დიდი მადლობა ჩემს ბიძაშვილ ქეთლინ რაისს, ფილოსოფიის დოქტორს, წიგნის წინა, შავი ვერსიის უაღრესად გულდასმით ჩასწორებისთვის.

ბევრი ჩემი კოლეგის დახმარების იმედი მქონდა და მართლაც, მათი წყალობით მოხვდა ამ წიგნში ფოტოები. ილუსტრაციების სიაში მითითებულია ფოტოების ავტორები და მფლობელები; თითოეულის მადლობელი ვარ, რომ გულითადად მომცეს ამ ფოტოების გამოყენების ნებართვა. ამავე დახმარებისთვის კიდევ მრავალ ადამიანს მინდა მადლობა ვუთხრა: ლარს-კრისტინ კოხს ბერლინის ფონოგრამ-არქივიდან; ტოდ ჰარვის ამერიკის ფოლკლორული ცხოვრების ცენტრიდან (კონგრესის ბიბლიოთეკა); ვიკარიუს ლასლოსა და ბიუკი ვირაგის უნგრეთის მეცნიერებათა აკადემიის ბელა ბარტოკის არქივიდან და გაბორ ვაზარელის ბარტოკის სახლ-მუზეუმიდან; სტეფანი სმითს სმითსონის ინსტიტუტიდან; აარონ ბიტელსა და მორინ რასელს კალიფორნიის ლოს-ანჯელესის უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიური არქივიდან; გრეგორი ბარცს, პოლ ბერლინერს, დევიდ კუპერს, სტივენ ფელდს; ქეთრინ ჰეჯდორნს, ელენ კოსკოფს, ბარბარა და ა. ჯ. რეისიებს, სონია სიმენს, ზოე შერინიანსა და ქეთრინ ვან ბურენს.

ეთნომუსიკოლოგიის განსაზღვრება

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის იმას, თუ რატომ და როგორაა ადამიანი მუსიკალური. აღნიშნული განმარტებით, ეთნომუსიკოლოგიის ადგილი განისაზღვრება სოციალური, ჰუმანიტარული და ბიოლოგიური მეცნიერებების გვერდით, რომელთა მიზანიც ადამიანის სახეობის ბუნების გარკვევაა მისი ბიოლოგიური, სოციალური, კულტურული და შემოქმედებითი მრავალფეროვნების გათვალისწინებით.

„მუსიკალური“ აღნიშნულ განსაზღვრებაში არ ნიშნავს მუსიკალურ ნიჭს ან უნარს; არამედ უფრო მეტად გულისხმობს ადამიანების უნარს, შექმნან, შეასრულონ, გონებრივად დააღაგონ, ფიზიკური და ემოციური რეაქცია გამოავლინონ მუსიკის გაგონებაზე; აღიქვან ადამიანისთვის გასაგებად ორგანიზებული ბგერების მნიშვნელობა. მუსიკალური აზროვნება და მუსიკის შექმნა შესაძლოა ისეთივე მნიშვნელოვანია ადამიანად ყოფნისთვის, როგორც ჩვენი მეტყველებისა და ლაპარაკის გაგების უნარი. ეთნომუსიკოლოგების აზრით, ადამიანური სრულყოფილებისთვის მუსიკა გვჭირდება.

ეთნომუსიკოლოგები ფიქრობენ, რომ ჩვენი მუსიკალურობის გათვალისწინებით საკუთარი ადამიანურობის არსის გასაგებად, ანუ იმისათვის, რომ ჩავწვდეთ, რატომ გვჭირდება მუსიკა, რომ სრულფასოვანი ადამიანები ვიყოთ, საჭიროა მუსიკის შესწავლა მთელი მისი მრავალფეროვნებით. უმთავრესია კითხვა – რატომ და როგორ არიან ადამიანები მუსიკალურები – და მასზე პასუხის გასაცემად მსოფლიო მუსიკის მცირე მონაკვეთის შესწავლა არ კმარა. შესასწავლია მთელი მუსიკა, გეოგრაფიული და ისტორიული განფენილობის გათვალისწინებით. ეთნომუსიკოლოგები შესწავლას არ იწყებენ მსჯელობით იმაზე, თუ, მათი აზრით, რა არის „კარგი მუსიკა“ ან „შესასწავლად ღირებული მუსიკა“ ან „მუსიკა, რომელმაც დროს გაუძლო“. ამის ნაცვლად, მათთვის ამოსავალია ის, რომ ყველგან, სადაც ადამიანები ასეთი რუდუნებითა და ყურადღებით ქმნიან მუსიკას, რაღაც მნიშვნელოვანი და შესასწავლად ღირებული ხდება.

შესაბამისად, მეორე განსაზღვრების თანახმად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეთნო-

მუსიკოლოგია მთელი მსოფლიოს მუსიკის შესწავლაა. მართალია, ეს განსაზღვრება გვიხსნის, რას სწავლობს ეთნომუსიკოლოგია, მაგრამ არაფერს გვეუბნება იმაზე, თუ რატომ არის ეთნომუსიკოლოგების ნასროლი ზადე ასეთი ვრცელი. მათი ეს ქცევა იმიტოა განპირობებული, რომ მუსიკის ბუნებისა და კაცობრიობის ბუნების შესახებ უმნიშვნელოვანეს კითხვებზე სურთ პასუხის გაცემა. ბრიტანელი ეთნომუსიკოლოგი ჯონ ბლეკინგი (1928–1990), რომელსაც ნაწილობრივ უნდა უმადლოდეს ამ წიგნის შესავალი, თავის წიგნში „რამდენად მუსიკალურია ადამიანი?“ („**How Musical Is Man?**“), აღნიშნულ ეთნომუსიკოლოგიურ განწყობას ამგვარად განმარტავს:

„ამ, სისასტიკითა და ექსპლუატაციით დაღდასმულ სამყაროში... აუცილებელია გავარკვიოთ, ჯეზუაღდოს მადრიგალი თუ ბახის „ვენებანი“, სიტარაზე შესრულებული მელოდია ინდოეთიდან თუ აფრიკული სიმღერა, ბერგის „ვოცეკი“ თუ ბრიტენის „საომარი რეკვიემი“, გამელანი ბალიდან თუ კანტონური ოპერა, ან მოცარტის, ბეთჰოვენისა თუ მალერის სიმფონია რატომ შეიძლება ასეთი სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყოს ადამიანისთვის, გარდა იმისა, რომ ისინი შემოქმედებითობისა და ტექნიკური პროგრესის მაგალითებია. ეს ასევე მნიშვნელოვანია იმის ასახსნელად, თუ რატომ არის ზოგჯერ „უბრალო ხალხური“ სიმღერა უფრო მეტი ღირსების მატარებელი, ვიდრე „რთული“ სიმფონია“.

აღნიშნული საბაზისო განმარტებები გულისხმობს მთელი მსოფლიოს მუსიკის შესწავლას ადამიანის არსში ჩასაწვდომად. შესწავლის სფეროების გამოვლენის სხვა გზაა ტერმინ „ეთნომუსიკოლოგიის“ დაშლა მასში შემავალ სამ კომპონენტად: **ethnos** (ეთნოსი), **mousikē** (მუსიკა) და **logos** (ლოგოსი).

Ethnos

ძველ ბერძნულ ენაზე „**ethnos**“ ერთი ერის, ტომის ან რასის ხალხს ნიშნავდა. ეს სიტყვა ძირია ისეთი ცნებებისა, როგორებიცაა ეთნიკური ჯგუფი, ეთნიკური უმცირესობა და ეთნიკური მუსიკა. მისი ჩართვა ტერმინში „ეთნომუსიკოლოგია“ ნიშნავს, რომ ეთნომუსიკოლოგია უნდა განისაზღვროს, როგორც ადამიანთა ჯგუფების (**ethnos**) მუსიკის (**mousikē**) შესწავლა (**logos**), განსაკუთრებით იმათი, ვისაც ენა და კულტურა აერთიანებს – ანუ სხვა სიტყვებით, ეთნიკური ჯგუფების. უეჭველია, თავდაპირველი ჩანაფიქრით, სწორედ ეს იყო შესასწავლი სფერო, როდესაც ჰოლანდიელმა მუსიკოლოგმა იააკ კუნსტმა (1891-1960) 1950 წელს მსოფლიოში პირველად

გამოიყენა ტერმინი და გამოაქვეყნა მომცრო წიგნი სახელწოდებით „მუსიკოლოგია: ეთნომუსიკოლოგიის ბუნების, მისი პრობლემების, მეთოდებისა და წარმომადგენელი პირების შესწავლა“. ახალი დასახელების შექმნისას კუნსტმა გააერთიანა ორი ძველი დისციპლინის – მუსიკოლოგიის (შექმნილი 1885 წელს) და ეთნოლოგიის (მისი პირველად გამოყენების თარიღად, ძირითადად, 1783 წელი მიიჩნევა) სახელები. მუსიკოლოგია მუსიკის შესწავლაა. ეთნოლოგია კი არის ადამიანების ლინგვისტური და კულტურული მრავალფეროვნების შედარებითი შესწავლა, დაფუძნებული ადამიანთა განსაკუთრებულ ჯგუფებთან პირდაპირ კონტაქტსა თუ ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე. ეთნომუსიკოლოგია, ფართო მნიშვნელობით, მუსიკალურ ეთნოგრაფიაზე დაყრდნობით, კაცობრიობის მუსიკალურ მრავალფეროვნებას სწავლობს.

აღნიშნული ალტერნატიული განსაზღვრების უპირატესობაა მასში ეთნომუსიკოლოგების მიერ კვლევისთვის გამოყენებული ძირითადი მეთოდის დამატება იმის გასაგებად, თუ რატომ და როგორ ქმნიან ადამიანები მუსიკას – ესაა ეთნოგრაფიული ანუ საველე მუშაობის მეთოდი. კონკრეტული კულტურებისა და საზოგადოებების შესწავლაში ამ მეთოდის გამოყენებას შედეგად მოჰყვა ათასობით კვლევა იმის შესახებ, თუ რა გავლენას ახდენს მუსიკაზე და, თავის მხრივ, როგორ ზემოქმედებს მუსიკა ღრმა კულტურულ პრინციპებსა და სოციალურ წყაბაზე. ინტენსიურ კვლევებში ეთნოგრაფიული მეთოდის გამოყენების კვალდაკვალ, აღნიშნული სფერო გასცდა შედარებითი კვლევების (რითაც განისაზღვრება ტერმინი „ეთნოლოგია“) ჩარჩოებს და განიმარტება, როგორც მუსიკის კულტურაში (კულტურულ კონტექსტში) შემსწავლელი დარგი, რომლის კვლევების პოსტულატსაც „მუსიკალური კულტურა“ ეწოდება. 1960 წელს ალან მერიამმა (1923-1980), ამ სფეროს ერთ-ერთმა გამორჩეულმა წარმომადგენელმა, ეთნომუსიკოლოგია ამგვარად განმარტა: „მუსიკის შესწავლა კულტურაში“; მაგრამ ერთი თუ ორი წინადადების შემდეგ დაუბრუნდა შესასწავლი სფეროს უნივერსალურობას, რაც ჩემს განსაზღვრებაშიცაა აღნიშნული: „მუსიკის, როგორც ადამიანის ქმედების უნივერსალური ასპექტის შესწავლა“. მას შემდეგ ორი – კულტურული განსაკუთრებულობისა და ადამიანური უნივერსალურობის პოლუსი – სულერთია, როგორ განვიხილავთ მათ – ურთიერთდაპირისპირებულ თუ პროდუქტიულ ანტითეზებად, – ეთნომუსიკოლოგებისათვის ფიქრისა და მსჯელობის სტიმულატორად იქცა.

ღრთა განმავლობაში ჯგუფების მიერ მუსიკის შექმნისადმი (მუზიციურებისადმი) ინტერესიც გაფართოვდა. ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების უმეტესობა ისევ კონცენტრირებულია მუსიკაზე კულტურის ან საზოგადოების ჩარჩოებში, რაც, ტრადიციული გაგებით, ეროვნულ თუ ეთნიკურ ჯგუფებს გულისხმობს, ამასობაში კი თანამედროვე ცხოვრება ბევრ საზოგადოებასა და კულტურას ფრაგმენტაციისა

და გაერთიანებისკენ უბიძგებს. ინდივიდები უფრო სასარგებლოდ, ზოგჯერ კი აუცილებლადაც კი მიიჩნევენ, თავი დააღწიონ საკუთარ სოციალურ და კულტურულ ფესვებს, შეიცვალონ საცხოვრებელი, დაუკავშირდნენ სხვებს ან სულაც შექმნან ახალი სოციალური ჯგუფები. ეს ახალი სოციალური ჯგუფები ზოგჯერ ეთნიკური ნიშნით განისაზღვრება, თუმცა თანამედროვე პირობები ინდივიდებს სთავაზობს, შექმნან „სუბკულტურული“ ან „მიკროკულტურული“ ჯგუფები, დაფუძნებული საერთო საქმიანობაზე, სწავლაზე, ერთობლივად დასვენების გამოცდილებაზე ან თუნდაც სერფინგით, სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმებითა თუ ფლამენკოს მუსიკით ვატაცებაზე. შესაბამისად, მარტივ განსაზღვრებაში, რითაც დავიწყე, აქცენტი მოდის არა სათაურიდან გამომდინარე იმის შესწავლაზე, რატომ და როგორ არიან ადამიანთა ჯგუფები მუსიკალურები, არამედ როგორ და რატომ არიან მუსიკალურები ადამიანები ინდივიდუალურად ან ნებისმიერი ფორმით გაერთიანების შემთხვევაში. აღნიშნული დათქმის გამო ზოგიერთს მიაჩნია, რომ დისციპლინის დასახელება მოძველებულია, საკვლევ თემას აღარ შეესაბამება და მასზე უარი უნდა ვთქვათ.

Mousikē

ბერძნული სიტყვა „mousikē“, საიდანაც მომდინარეობს „მუსიკა“, აღნიშნავს მოსასმენად სასიამოვნო ან ფიქრის აღმძვრელი ბგერების ორგანიზების ხელოვნებას. მაგრამ, რამდენადაც ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან მუსიკის მრავალფეროვნებას მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში, მუსიკის ეს მარტივი განმარტება პრობლემური ჩანს.

მუსიკა არ არის ადვილად განსაზღვრებადი სიტყვა, ნაწილობრივ იმიტომ, რომ მისი მნიშვნელობა უაღრესად გაფართოვდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში. თუ ადრე შეიძლებოდა თქმა, რომ მუსიკა სასიამოვნოდ მოსასმენი ბგერების ერთობლიობაა, რომლებსაც ერთმანეთთან მელიოდი, ჰარმონია და რიტმი აკავშირებს, თანამედროვე მუსიკის ზოგიერთი ჟანრის შემთხვევაში ამ ელემენტებიდან ზოგი ემატება ან აკლდება, რაც ძნელად გასაგებს ხდის, რას უნდა ნიშნავდეს მუსიკა. მაგალითისთვის ავიღოთ რეპი, რომელიც სიტყვების რიტმულ დეკლამაციას ცვლის მათი წამღერებით, რის გამოც ზოგიერთ მოუმზადებელ მსმენელს უკვირს, არის თუ არა ეს „ნამდვილი“ მუსიკა. ამერიკელმა კომპოზიტორმა ჯონ კეიჯმა (1912-1992) შექმნა სახელგანთქმული ნაწარმოები 4 '33" (1952), რომლის შესრულებისასაც გარკვეული დროის განმავლობაში პიანისტი ინსტრუმენტთან ისე ზის, რომ ერთ კლავიშსაც არ აკარებს თითს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მუსიკის ცნება „ადამიანების მიერ გამოცემულ ბგერას“ გულისხმობს, ჯონ ბლეკინგის შემოთავაზებული განსაზღვრება მეტისმეტად

ვიწრო გამოდის. კეიჯი და სხვები ესწრაფოდნენ ისეთი მუსიკის შექმნას, რომელიც დამოკიდებულია არა ადამიანის, არამედ შემთხვევითობის ნებაზე. კიდევ ერთი თავსატეხი: ინგლისურ ენაზე მოსაუბრეები, მეტაფორულად ამბობენ, ჩიტი და ვეშაპი „მღერისო“. ითვლება თუ არა მუსიკად ცხოველების მიერ გამოცემული ბგერები? მუსიკის ცნების განსაზღვრებასთან დაკავშირებით ევროპულ და ამერიკულ კულტურაში არსებული პრობლემები იმ სირთულეების ანარეკლია, რომლებსაც ამ კულტურების შესწავლისას აწყდებიან ეთნომუსიკოლოგები.

მაგალითად, ეთნომუსიკოლოგებმა გამოარკვიეს, რომ აგრარულ და პასტორალურ კულტურებში, სადაც ადამიანები დროის უმეტეს ნაწილს ღია ცის ქვეშ მუშაობაში ატარებენ, ზოგჯერ ცხოველებისა და გარემომცველი ბუნების ბგერებს უწყობენ ხმებს ისე, თითქოს ცხოველებიცა და ბუნებაც მათთვის და მათთან ერთად მღერის. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ, ჩვენი განსაზღვრება, რომლის თანახმადაც მუსიკა ადამიანურად ორგანიზებულ ბგერებს წარმოადგენს, მეტისმეტად ვიწროა? რამდენადაც ადამიანები ცხოვრობენ და ურთიერთობენ ხმოვან გარემოში, იქნება ეს ბუნების ბგერები თუ მიმდინარე კონფლიქტების (ომების) ხმები, ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგის აზრით, კვლევის საგანს მხოლოდ მუსიკა კი არა, ეს ხმებიც/ ბგერებიც უნდა წარმოადგენდეს. ამგვარი მოსაზრება გამოწვევაა ჩვენწელი მარტივი განსაზღვრებისთვის. შესაძლოა ერთ დღესაც ეთნომუსიკოლოგებმა შექმნან ახალი დისციპლინა სახელწოდებით „ეთნოსონიკოლოგია“.

გამყოფი ხაზი, რომელსაც ჩემი პირველი განმარტება ავლენს მუსიკასა და საშემსრულებლო ხელოვნების სხვა დარგებს შორის, როგორებიცაა ცეკვა, პოეზია ან თეატრი, უნივერსალური არ არის. მაგალითად, აღმოსავლეთ აფრიკის ბანტუს ენაზე მოლაპარაკე ხალხებში დოლის აღმნიშვნელი სიტყვა, „ნგომა“, ფართო მნიშვნელობით მოიცავს მღერას, ცეკვას, ტაშის დაკვრას, ყიჟინის დაცემას სხვადასხვა შეკრებისას. ინგლისურ ენაში არ არსებობს „მუსიკის“ შესატყვისი ზუსტი ტერმინი. მსოფლიო მუსიკის სხვა კულტურებში ტერმინი უფრო ვიწრო მნიშვნელობით გამოიყენება, ვიდრე დასავლეთშია მიღებული. ასე მაგალითად, ისლამის ზოგიერთი მკაცრი ინტერპრეტაციის მიმდევრებისათვის მუსიკა და მღერა მხოლოდ საერო საქმეა, საზგასმით ნეგატიური ელოფერით, ხოლო ღვთისადმი აღვლენილი ლოცვის მუსიკალურად გადმოცემას „გალობას“ ან „დეკლამაციას“ უწოდებენ და დადებით ასოციაციებს უკავშირდება. ბულგარეთში, სადაც ველზე ვმუშაობდი ეთნომუსიკოლოგად, სოფლის მცხოვრებნი სიტყვა მუსიკაში (*muzika*) მხოლოდ და მხოლოდ ინსტრუმენტულ მუსიკას მოიაზრებდნენ. სხვა ფორმებს, რასაც მე მუსიკალურ გამოხატულებად მივიჩნევ, მაგალითად, მღერას, დოლზე დაკვრასა და დატირებას, განსხვავებული სახელწოდებები აქვს.

ტერმინ „მუსიკას“ კიდევ ერთი პრობლემა უკავშირდება: საქმე ისაა, რომ ის უფრო საბოლოო პროდუქტს აღნიშნავს, ვიდრე შექმნის პროცესს. ამის გამო, ეთნომუსიკოლოგიის გარიჟრაჟზე, ადრეული კვლევები ფოკუსირებული იყო სანოტო და ხმოვან ჩანაწერებში ფიქსირებულ მუსიკალურ ფორმებსა და ელემენტებზე. ამგვარ კვლევებში არ აისახებოდა ის, რასაც ეთნომუსიკოლოგები ველზე მუშაობის დროს ხედავდნენ, კერძოდ: მუსიკალური მოვლენის მონაწილე/მომსწრე ადამიანებს შორის ურთიერთქმედება, მათი ქცევის მოტივები და მნიშვნელობა, რომელსაც ამ მოვლენას თავად ანიჭებენ.

მუსიკალური პროდუქტის შესაქმნელად საჭირო ინტელექტუალური, ფიზიკური, კულტურული, ასევე სოციალური დინამიზმისა და პროცესის აღსაწერად ისეთი გამოთქმა გვჭირდება, რომლის მთავარი ნაწილიც ზმნა იქნება და არა – არსებითი სახელი. შესაძლოა ეს იყოს „მუსიკის კეთება/ქმნა“ რაც ეთნომუსიკოლოგიას აქცევს ისეთ დისციპლინად, რომელიც სწავლობს, როგორ და რატომ ქმნიან ადამიანები მუსიკას, ან უფრო მარტივად – მუსიკის შექმნელი ადამიანების შესწავლა – ასეთი განსაზღვრება შემოგვთავაზა ჯეფ ტოდ ტიტონმა. აღნიშნული განსაზღვრება გამოსადეგია, თუკი მუსიკის შექმნელებად მივიჩნევთ არა მხოლოდ მუსიკალურ საკრავებზე შემსრულებლებს, არამედ იმ ადამიანებსაც, ვინც მუსიკას „ქმნის“ აღქმასა და ემოციაზე დაყრდნობით და, ასევე, კონცეპტუალურად.

მუსიკის პედაგოგმა კრისტოფერ სმოლმა (1927-2011) სხვა გადაწყვეტილება მოძებნა წიგნში, სახელწოდებით „მუზიკირება“. არსებითი სახელის – „მუსიკა“ – ახალ ზმნად, „მუზიკირებად“ (**musicking**) გარდაქმნით, მუსიკა განსაზღვრა ქმედებად და არა – ქმედების პროდუქტად. მას სურდა, ამ ნეოლოგიზმში მოქცეულიყო ყველა-ნაირი მუსიკალური აზროვნება. შესაბამისად, „მუზიკირება“, როგორც ადამიანური ქცევა – არის არა მხოლოდ მუსიკის დაკვრა/შემსრულება, არამედ ასევე რეაგირება და მნიშვნელობის მინიჭება სხვის მიერ შექმნილი მუსიკალური ბგერებისთვის. მუსიკის აღნიშნული მნიშვნელობის გადმოსაცემად ჩემ მიერ მოტანილ განსაზღვრებაში გამოვიყენე წინადადება „არიან მუსიკალურები“. აღნიშნული განმარტება, ეხმიანება რა ჯონ ბლეკინგის წიგნის სათაურს – „რამდენად მუსიკალურია ადამიანი?“ – თავიდან იცილებს უხერხულობას, რომელსაც ვაწყდებით არსებითი სახელის „მუსიკა“ და არც ის ფართოდ გავრცელებული „მუზიკირების“ გამოყენებისას, და გულისხმობს ინტერესს ადამიანების მუსიკალურობის ყველა ტიპისადმი: რამდენგვარი გზით და როგორ ქმნიან, აღიქვამენ, ასრულებენ, რეაგირებენ ბგერაზე.

გარდა გამაღიზიანებელი შეკითხვებისა იმის თაობაზე, თუ რა არის მუსიკა და პროდუქტს აღნიშნავს ის თუ პროცესს, აქ დგას კიდევ ერთი საკითხი – რა სახის მუსიკაა ეთნომუსიკოლოგების კვლევის საგანი. თუკი ველზე სამუშაოდ გასვლის

მიზანი იმის გაგებაა, როგორ მუზიციერებს ადამიანი, ან როგორ და რატომ არიან ადამიანები მუსიკალურები, მაშინ პასუხის გასაცემად ისინი ყველა სახის მუსიკას უნდა სწავლობდნენ. თუმცა 1950 წელს, იაპ კუნსტის პირველად გამოქვეყნებულ განსაზღვრებაში ველზე მუშაობის არეალი შეზღუდულია:

„ეთნომუსიკოლოგიის, ან როგორც მას ადრე ეწოდებოდა, შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის შესწავლის საგანია კაცობრიობის ყველა კულტურული ფენის ტრადიციული მუსიკა და მუსიკალური ინსტრუმენტები, ეგრეთ წოდებული პრიმიტიული ხალხებით დაწყებული და ცივილიზებული ერებით დასრულებული. ამრიგად, ჩვენი მიცნიერება სწავლობს ყველა ტომობრივ და ხალხურ მუსიკას, ყველა სახის არაევროპულ მუსიკას... ევროპული კლასიკური და პოპულარული (გასართობი) მუსიკა მისი შესწავლის სფეროს არ მიეკუთვნება“.

რაკი ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა თვლის, რომ უნდა შევისწავლოთ მუსიკა, როგორც უნივერსალური ადამიანური ფენომენი, აზრი აღარ აქვს ამ ფენომენის რომელიმე ნაწილის გამორიცხვას, როგორც ამას კუნსტის თავდაპირველი განსაზღვრება გეთავაზობს. და მაინც, პრაქტიკული თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევებისა და სწავლების უმრავლესობა დღეს ეხება იმას, რასაც საყოველთაოდ გავრცელებული სახელი აქვს – და ცოტა ეთნომუსიკოლოგს თუ მოსწონს – „ტრადიციული მუსიკა“, „არადასავლური მუსიკა“ ან „მსოფლიო მუსიკა“ (მსოფლიო მუსიკა, ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით, ბევრად უფრო ფართო კატეგორიაა, ვიდრე 1980-იანი წლების მიწურულიდან კომერციული და ხალხური „ეთნოპოპის“ მუსიკალური სინთეზის აღმნიშვნელი ტერმინი). ხალხური მუსიკა მსოფლიოს ყველა კუთხიდან, ისე როგორც ამერიკული ხალხური მუსიკის „ეთნიკური“ ფორმები, უკვე საყოველთაოდ აღიარებული შესწავლის ობიექტებია, მაგრამ მეტისმეტად მწირია კვლევები ევროპული კლასიკური მუსიკისა და ინგლისურ-ამერიკული ხალხური მუსიკის სფეროში, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე მნიშვნელოვან გამონაკლისს.

ამ განსაზღვრებას – ეთნომუსიკოლოგია სწავლობს არადასავლური ან მსოფლიო მუსიკის ტრადიციულ ფორმებს – გარკვეული უპირატესობები აქვს. არასპეციალისტისთვის ადვილად გასაგებია და მართებულად აღწერს საკვლევი სფეროს გარკვეულ ჩარჩოებს და ეთნომუსიკოლოგების საქმიანობას. მას იყენებენ ეთნომუსიკოლოგები პასუხად ოჯახის წევრებისა და მეგობრების კითხვაზე, რა არის „ეთნომუსიკოლოგია“. მაგრამ ის, თავისთავად, სფეროს პოპულარულ განსაზღვრებად ვერ ჩაითვლება, რადგან დასავლეთი ცენტრში ექცევა და განზე ტოვებს დანარჩენ „შესაძლოა ითქვას, ადამიანების უმრავლესობას. ეს განსაზღვრება ასევე

ვერ განმარტავს, რატომ ვაწარმოებთ ამ კვლევებს და ჩქმალავს ჩვენს თავდაპირველ განსაზღვრებაში მითითებულ მრავლისმომცველ მიზნებს.

Logos

ბერძნულ ენაში სიტყვის „**logos**“ მნიშვნელობებს შორისაა „სიტყვა“, „ახსნა“, „ლოგიკა“, „მსჯელობა“, და სუფიქსი „-**ology**“-ის ფორმით, ის მრავალი დისციპლინის სახელწოდებად იქცა. შესაბამისად, ეთნომუსიკოლოგია სიტყვასა და ახსნაზე დაფუძნებული მსჯელობაა მუსიკის შესახებ. ეს განმარტება არ გამოარჩევს ეთნომუსიკოლოგიას მუსიკოლოგიის სხვა ფორმებისაგან, როგორებიცაა, მაგალითად, ევროპული მუსიკალური ხელოვნების შესწავლა. თუმცა დიქტომია მყარდება ზეპირსიტყვიერი ან წერილობითი მონაცემების საფუძველზე განხორციელებულ ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევასა და „მუსიკის შესწავლის“ სხვაგვარ ფორმებს შორის, როგორებიცაა მუსიკის გაკვეთილებზე სიარული, ინსტრუმენტზე დაკვრის ათვისება და მუსიკის შექმნის სწავლა. რაკი ეთნომუსიკოლოგია ზოგჯერ „მსოფლიო მუსიკის“ კვლევას ნიშნავს, ზოგიერთი მუსიკოსი, ვინც ეთნო-ამერიკული ხელოვნებისა და ხალხური მუსიკის ფარგლებს გარეთ სხვა მუსიკას სწავლობს და ასრულებს, თავს ეთნომუსიკოლოგს უწოდებს. ისტორიას თუ გავითვალისწინებთ, შემსრულებლებისა და მათი კრიტიკოსების მიერ ტერმინის „ეთნომუსიკოლოგი“ მითვისებამ ერთგვარი დაბნეულობა გამოიწვია აკადემიურ ეთნომუსიკოლოგებს შორის. დღეს უფრო მშვიდი დამოკიდებულება ჩანს. ამერიკაში დაფუძნებული ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოების ვებგვერდი ეკუმენური შეხედულების მომხრეა და მისი კარი ღიაა არამარტო მკვლევრების, არამედ შემსრულებლებისთვისაც. დამკვიდრებული მეთოდის თანახმად, ველზე მუსიკოსებთან ერთად მუშაობისას, ეთნომუსიკოლოგები სვამენ კითხვებს, თუ როგორ ქმნის სხვადასხვა მუსიკოსი მუსიკას და რას ფიქრობენ ისინი მუსიკის შესახებ, სთავაზობენ მათ „არაგუმენტირებულ მსჯელობას“ და, ფაქტობრივად, მუსიკის მცოდნედ ქცევას. ამის მიუხედავად, მართებული იქნებოდა ეთნომუსიკოლოგიის მიხნევა აკადემიურ დისციპლინად, რომელიც კაცობრიობის მიერ ყველგან და ყველა ეპოქაში შექმნილ მუსიკას იკვლევს, არაგუმენტირებული სიტყვიერი მსჯელობის გზით.

ეთნომუსიკოლოგიის რაობის განსაზღვრა მარტივი საქმე არ არის. დასაწყისში მოყვანილი განსაზღვრება გართულდა და გამრავლდა. თითოეული ცოტათი განსხვავებულ რამეს გვატყობინებს იმ ადამიანების საქმიანობის შესახებ, რომლებიც თავს ეთნომუსიკოლოგებს უწოდებენ, და თითოეული სასარგებლოა ტაქტიკის თვალსაზრისით, რაც შესასწავლი სფეროს ინტელექტუალური მიზნების, არსის,

განსახილველი თემების, მეთოდებისა და პრაქტიკის და სხვა დარგებთან განსხვავებების დასაზუსტებლად გამოიყენება.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის, რატომ და როგორ არიან ადამიანები მუსიკალურები.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მთელი მსოფლიოს მუსიკას.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მუსიკის შემქმნელი ადამიანების ჯგუფებს.

ეთნომუსიკოლოგია არის ველზე მუშაობასა და მუსიკალურ ეთნოგრაფიაზე დაფუძნებული კაცობრიობის მუსიკალური მრავალფეროვნების შედარებითი კვლევა.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის ტრადიციულ არადასავლურ, ანუ მსოფლიო მუსიკას.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მუსიკას, როგორც კულტურის ნაწილს (ან როგორც კულტურას).

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის ადამიანის მიერ ორგანიზებულ ბგერებს.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მუსიკას და ბგერით გარემოს, რომელშიც ის შეიქმნა.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მუსიკის შემქმნელ ადამიანებს.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის ადამიანურ მუზიციკობას.

ეთნომუსიკოლოგია არის სიტყვაზე დაფუძნებული არგუმენტირებული მსჯელობა ყველანაირი მუსიკის შესახებ.

ეთნომუსიკოლოგია შეისწავლის მსოფლიო მუსიკას ნებისმიერი, ვერბალური თუ არავერბალური ხერხით.

ეთნომუსიკოლოგია სიტყვიერ არგუმენტირებულ მსჯელობაზე დაფუძნებული აკადემიური დისციპლინაა, რომელიც ადამიანური მუსიკისა და მუსიკალური შემოქმედების მთლიან სპექტრს შეისწავლის დროისა და ადგილის განურჩევლად.

წინამდებარე ძალიან მოკლე შესავალში მოგვიანებით უფრო დეტალურად განვიხილავთ, თუ როგორ იკვლევენ ეთნომუსიკოლოგები ადამიანის მუსიკალურობის მრავალფეროვნებას, მათ შორის ველზე მუშაობის ისტორიას, მის მეთოდებსა და იმ კონტექსტებს, რომლებშიც მათ იყენებენ.

ცოტა რამ ისტორიიდან

ეთნომუსიკოლოგიურ ინტერესს, როგორ და რატომ ქმნიან და ასრულებენ მუსიკას ადამიანები, აშკარად უაღრესად ღრმა ფესვები აქვს ძველ წარმოდგენებში მუსიკის შესახებ.

ანტიკური ხანისა და შუა საუკუნეების წინაპირობები

ჩინეთისა და საბერძნეთის ძველი დამწერლობითი კულტურები ფილოსოფიურ ტრაქტატებს ქმნიდნენ მუსიკის შესახებ, რადგან მათ, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგების დარად სჯეროდათ, რომ მუსიკა სიღრმისეული კოსმოლოგიური, მეტაფიზიკური, რელიგიური, სოციალური და პოლიტიკური წარმოდგენების უაღრესად მნიშვნელოვანი კულტურული გამოხატვის ფორმაა. ადრეული ბერძნული ზნეობა მუსიკის შესახებ, რომელსაც ხშირად პითაგორას (დაახლ. ძვ. წ. 570-490) სახელს უკავშირებენ, კოსმოსისა და სიბრძნის გასაღებად მცირე მთელი (ნატურალური) რიცხვების შეფარდებას მიიჩნევდა. როდესაც ბერძნებმა წარმოაჩინეს, რომ ისეთი მუსიკალური ინტერვალები, როგორებიცაა ოქტავა, კვინტა და კვარტა, შესაძლებელია განიმარტოს მცირე მთელი რიცხვებით, მათ დაასკვნეს, რომ მუსიკა მნიშვნელოვანი რგოლი უნდა იყოს ზნეობრივ სამყაროსა და „სფეროთა ჰარმონიის“ კოსმოლოგიაში. ეს შეხედულება სხვადასხვა ფორმით ვლინდება წერა-კითხვის არმცოდნე კულტურებშიც, რომლებსაც ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან.

ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში მრავლადაა არგუმენტი, რომელიც ეხმარება ძველი ბერძნების შეხედულებას იმის თაობაზე, თუ როგორ ეხმარება მუსიკა ქცევითი, კულტურული და ფსიქოლოგიური მოდელების ჩამოყალიბებას, ან არსებული სოციალური სტრუქტურები და კულტურული სისტემები როგორ განსაზღვრავს მუსიკალურ სტილსა და პრაქტიკას. მაგალითად, პლატონი (დაახლ. ძვ. წ. 429-347) „რესპუბლიკაში“ და სხვაგანაც წერს, რომ მუსიკას გავლენა აქვს ეთიკურ ქცევაზე და საზოგადოების პოლიტიკურ ცხოვრებაზე. მან ბერძენთა სხვადასხვა ჯგუფის (ფრიგიელები, იონიელები, დორიელები) სტერეოტიპული

ეთიკური ნიშან-თვისებები დააკავშირა მუსიკალურ კილოებთან (ბგერათრიგის ტონებს შორის ინტერვალების წყება), რომლებსაც ისინი უკრავდნენ ბარბიტსა და ლირაზე და დაასვენა, რომ დაკრული კილოები მათი ზოგჯერ კარგი, ზოგჯერ ცუდი საქციელიდან გამომდინარეობდა. შესაბამისად, პოლიტიკური ლიდერების („ფილოსოფოსი-მეფეების“) მიერ ამა თუ იმ კილოს აკრძალვას გამართლება ჰქონდა, რადგან შეიძლება მას ადამიანებზე უარყოფითი გავლენა მოეხდინა.

დაახლოებით იმავე პერიოდში ჩინეთში შექმნილ მრავალ ტრაქტატში საუბარია მუსიკის უნივერსალურ ბუნებაზე ადამიანის ცხოვრებაში. ჩინელი ბრძენი კონფუცი (ძვ. წ. 551-479) პრაქტიკოს მუსიკოსად ითვლება. ის მიიჩნევდა, რომ „მართებულ“ მუსიკაში ვარჯიში, რომელსაც უკრავენ, მაგალითად, რიტუალების დროს, მმართველ კლასსა და, შესაბამისად, მთელ სახელმწიფოში დადებითი თვისებების გავლივს უწყობს ხელს, ხოლო საწინააღმდეგო შედეგი მოაქვს გასართობ მუსიკას. პირველად ჩინელებმა მოისაზრეს ბგერის ფიქსირებული სიმაღლის დადგენა, რაც წარმოადგენს წამში ვიბრაციების განსაზღვრულ რაოდენობას (მაგალითად, დასაველეთში, ლა ბგერა წამში 440 რხევის სიხშირეს უტოლდება). ამ ფიქსირებულ სიმაღლეებს იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რომ ახალი დინასტიის მოსვლას ხელისუფლებაში, მუსიკალური ბგერათრიგების გადაწყობა მოჰყვებოდა ხოლმე.

ადრეულ შუა საუკუნეებში ნეტარი ავგუსტინე (354-430) მუსიკალურ შესრულებას (**musica sonora**) მიიჩნევდა შესაძლებლობად კაცობრიობისთვის, გაერღვია ყოფიერების საზღვრები და ღვთიურის ჭვრეტას მისცემოდა. რომელი მწერალი ბოეთიუსი (480-524) თავის ხუთტომეულში „**De institutione musica**“, განავითარებს ბერძნების მოსაზრებას მუსიკის, მათ შორის მუსიკალური შესრულების ეთიკური (მორალური) შედეგების შესახებ. დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგებისთვის ორივე ეს მოსაზრება კარგად არის ცნობილი.

ინდოეთში, **IV-XIII** საუკუნეებს შორის, ცოდნისა და პრაქტიკის (მედიცინა, თეატრი და მუსიკა) სხვადასხვა ფორმას ლოგიკურად გამართული დოქტრინებითა და არგუმენტირებული მსჯელობით გამყარებული ლეგიტიმაცია ესაჭიროებოდა. აღნიშნულის შედეგად შექმნილი ტრაქტატები ხშირად სპეკულირებს მეტაფიზიკური იდეებით ვიბრაციის შემოქმედებითი ენერჯისა და აფექტური კავშირის არსებობაზე, ჰანგის კილოსა და თეატრალურ სცენებში მათ გამოყენებაზე გარკვეული განწყობისა თუ ქცევის გადმოსაცემად.

ახლო აღმოსავლეთში **VII-XIII** საუკუნეებში არაბულ ენაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომები შეიქმნა მუსიკის შესახებ. ძველი ბერძენი ავტორების ნაშრომებით შთაგონებულმა არაბმა სწავლულებმა მუსიკა თავიანთი ენციკლოპედიებისა და სხვა ნაშრომების მთავარ თემად აქციეს. აბუ ნასრ ალ-ფარაბი (872-951) ავტორია

მნიშვნელოვანი ტრაქტატისა მუსიკის თეორიაში, სახელწოდებით „ქითაბ ალ-მუსიკი ალ-ქაბირი“ („დიდი წიგნი მუსიკაზე“). აბუ ალ-ფარაჯ ალ-ის ბაჰანიმ (897-967) შეადგინა „ქითაბ ალ-აგჰანი“ („სიმღერების წიგნი“) – ოცდაოთხტომიანი ნაშრომი იმ დროს არსებული მუსიკალური გამოცდილების შესახებ. ნაშრომი მოგვითხრობს ამბებს მუსიკალური მოვლენებისა და მუსიკალური ქცევების (მუზიციანების) მასტიმულირებელი სოციალურ-კულტურული ჩვევების შესახებ და გადმოგვცემს ცნობებს, რომლებიც გათვალისწინებულია თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში.

დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენებისა და განმანათლებლობის ეპოქა

ანტიკური ხანისა და შუა საუკუნეების სწავლულები, იშვიათი გამოჩვეულების გარდა, საკუთარ მუსიკალურ ტრადიციებს აღწერდნენ. მდგომარეობა შეიცვალა დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების ეპოქის დადგომასა და ევროპული კოლონიზაციის წინაშე ახალი სამყაროს გადაშლასთან ერთად. სამხრეთ ამერიკაში XVI საუკუნის დამდეგდან ადგილობრივი ხალხების მუსიკას სწავლობდნენ იეზუიტი მისიონერები, რომლებსაც ისინი ქრისტიანობაზე უნდა მოექციათ. თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგია, ყოველ შემთხვევაში მისი ის შტო ჩრდილოეთ ამერიკიდან, ევროპიდან, ავსტრალიიდან, ახალი ზელანდიიდან და იაპონიიდან, საიდანაც ეთნომუსიკოლოგები მთელ მსოფლიოში მოგზაურობენ სხვა ხალხების მუსიკის შესასწავლად, ფესვებით სწორედ კოლონიალიზმთან და იმპერიალიზმთანაა დაკავშირებული. სერ უილიამ ჯოუნზი (1746-1794) – ინგლისელი კოლონიალისტი მოსამართლე კალკუტის უზენაეს სასამართლოში – შესაძლოა პირველი ევროპელია, რომელიც ინდოეთის კლასიკური მუსიკის შესახებ წერდა.

სხვების მუსიკისადმი ევროპულ ინტერესს XVIII საუკუნის ფრანგი განმანათლებლებიც უწყობდნენ ხელს, რაც ღოგმებისა და ტრადიციებისაგან თავისუფალი და შეუზღუდავი, უნივერსალური ცოდნის შექმნაში გამოიხატებოდა. ასეთ ნაშრომებს შორისაა ჟან-ჟაკ რუსოს (1712-1778) **Dictionnaire de musique**, რომელშიც შეტანილია ინდიელებისა და ჩინელების მუსიკის ნოტაცია, ასევე ჟან ჟოზეფ მარი ამიოს (1718-1793) **Mémoire sur la musique des Chinois**. მსგავსი სულისკვეთების კიდევ ერთი მაგალითია ინგლისელი ჩარლზ ბერნი (1726-1814), ისტორიული მუსიკოლოგიის პიონერი. მან იმოგზაურა ევროპის კონტინენტზე და დაწერა წიგნები, რომლებიც, თანამედროვე გაგებით, იქაური მუსიკალური ცხოვრების ეთნოგრაფიაა.

ნაციონალიზმი, მუსიკალური ფოლკლორი და ეთნოლოგია

სხვათა მუსიკის მიმართ განმანათლებლობის ეპოქის ინტერესი რომანტიკული ნაციონალიზმის აღმავლობას დაემთხვა. ნაციონალიზმი, ანუ რწმენა, რომ თითოეულ ეთნიკურ ჯგუფს (დოქტრინის თანახმად, „ეროვნებად“ წოდებულს) უფლება აქვს, საკუთარი სახელმწიფო ჰქონდეს, ევროპაში თავს იჩენს **XVIII** საუკუნის მიწურულს და ის ალბათ, ყველაზე დომინანტურ პოლიტიკურ იდეოლოგიად იქცა **XIX** საუკუნეში. **XIX** და **XX** საუკუნეებში ავსტრია-უნგრეთის, ოსმალეთისა და რუსეთის იმპერიები, ამ უკანასკნელის მემკვიდრე საბჭოთა კავშირი, ერ-სახელმწიფოებად დაიშალა, ცენტრალური და აღმოსავლეთი ევროპის ტერიტორიებზე არსებული ქალაქი-სახელმწიფოები და სამთავროები გერმანიისა და იტალიის ერ-სახელმწიფოებად იქცა. ერის იდეისა და ახალი ერ-სახელმწიფოების კულტურული ცხოვრების დასახმარებლად ჩამოყალიბდა მოსაზრება, რომელიც პირველად გამოთქვა იოჰან გოტფრიდ ფონ ჰერდერმა (1744-1803), რომ ეროვნულ იდენტობასა და სულს ყველაზე სარწმუნოდ გამოხატავს სოფლური მეტყველება, ზღაპრები, ხალხური ლექსები და სიმღერები. ნაციონალური საგანძურის ძიების მხარდასაჭერად „მუსიკის ფოლკლორის ტემმა“ გლენებისგან „ხალხური სიმღერების“ შეკრება დაიწყო. ნოტებზე გადატანილი ეს სიმღერები წიგნებად გამოიცა და მათ საპატიო ადგილი დაიკავეს ეროვნულ ბიბლიოთეკებში ლიტერატურისა და მუსიკალური ხელოვნების სხვა დიადი ნიმუშების გვერდით. კომპოზიტორები კლასიკური მუსიკალური განათლებით, თავადაც სიმღერების შემგროვებლები, გლეხურ მელოდიებს იყენებდნენ „ეროვნული მუსიკის“ შესაქმნელად, რაც ტიპური საორკესტრო პოემების, რაფსოდებისა და ოპერების სახეს იღებდა და რომლებიც ქალაქის ბურჟუაზიული მსმენელისთვის ეროვნულ სულს გამოხატავდა. საკუთარი მუსიკის შესწავლის ამ პოლიტიკურმა იმპულსმა საფუძველი დაუდო უაღრესად ღირებული უამრავი ნაშრომის შექმნას ურბანიზაციის, განათლებისა და ინდუსტრიალიზაციის საფრთხის ქვეშ მყოფი სოფლური მუსიკალური ტრადიციების შესახებ.

ყველა ერს ჰყავდა დაულალავი შემკრებნი და მოღვაწეები, მათ შორის ყველაზე სახელგანთქმულები არიან სესილ შარპი (1859-1924), რალფ ვოან უილიამსი (1872-1958) და პერსი გრეინჯერი (1882-1961) ინგლისში; ნიკოლაი რიმსკი-კორსაკოვი (1844-1908) რუსეთში; ბელა ბარტოკი (1881-1945) და ზოლტან კოდალი (1882-1967) უნგრეთში. საერთაშორისო თანამშრომლობის სურვილის, რაც პირველ რიგში 1947 წელს გაეროს დაარსებით გამოიხატა, პარალელურად ევროპელმა ფოლკლორის ტემმა დააარსეს იუნესკოსთან დაკავშირებული ორგანიზაცია საერთაშორისო ფოლკლორული

მუსიკის საბჭო (IFMC), რომლის პირველი პრეზიდენტი რალფ ვიან უილიამსი იყო. 1960-იან წლებში, როდესაც აფრიკაში და სხვაგანაც ახალი სახელმწიფოები იმპერიალიზმის უღლისაგან გათავისუფლდნენ, მუსიკის ეროვნული ფორმების შესწავლა მთელ მსოფლიოს მოედო და მოიცვა არა მხოლოდ „ხალხურად“ მიჩნეული, არამედ მუსიკის სხვა ჟანრებიც. 1981 წელს საერთაშორისო ფოლკლორული მუსიკის საბჭოს სახელი შეეცვალა და ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭო (ICTM) ეწოდა. ის დღესაც განაგრძობს უაღრესად ნაყოფიერ საქმიანობას როგორც მნიშვნელოვანი ინსტიტუტი, რომელიც მხარს უჭერს, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი ქვეყნების მუსიკის შემსწავლელი მკვლევარების საერთაშორისო დიალოგს.

აშშ-ში ტრადიციული მუსიკის შეგროვებისათვის იმპულსად იქცა არა ნაციონალიზმი, არამედ მკვიდრი ამერიკელების ეთნოლოგიური შესწავლა. ელის კანინგემ ფლეთჩერი (1838-1923), რომელმაც ეთნოლოგია ჰარვარდის უნივერსიტეტის პიბოდის მუზეუმში შეისწავლა, 1881 წელს შეუდგა ველზე მუშაობას ლაკოტას ხალხთან და ორმოცზე მეტი მონოგრაფია გამოსცა, რომელთა დიდი ნაწილი სიმღერების, ცეკვების, თამაშებისა და ამბების აღწერილობას შეიცავს. ფრენსის დენსმორმა (1867-1957) მუსიკალური განათლება ობერლინის კოლეჯში მიიღო. მან ცვილის ლილვაკებზე ამერიკის ეთნოლოგიური ბიუროსთვის დიდძალი მასალა ჩაწერა და გამოაქვეყნა წიგნები ინდიელთა ტომების დაკარგული მუსიკალური ტრადიციების შესახებ.



1. ბელა ბარტოკი სოფელ დარაჟის (დრაჟოვცე თანამედროვე სლოვაკეთის ტერიტორიაზე) მცხოვრებთა ცვილის ლილვაკებზე ჩაწერისას 1907 წელს.

შედარებითი მუსიკოლოგია

XIX საუკუნის ევროპაში ნაციონალიზმის აღმავლობამ და ეროვნული მუსიკისადმი ინტერესმა დაჩრდილა განმანათლებლობისა და კოლონიალიზმის ეპოქებისთვის დამახასიათებელი სხვისი მუსიკის მიმზიდველობა. თუმცა ამ გატაცებამ კვლავ იჩინა თავი **XIX** საუკუნის მიწურულს, როდესაც ავსტრიელმა სწავლულმა გვიღო აღლერმა (1855-1941) 1885 წელს გამოაქვეყნა ნარკვევი კვლევის ახალ დარგზე სახელწოდებით **Musikwissenschaft** (მუსიკის მეცნიერება), ინგლისურად **musicology** (მუსიკოლოგია). რამდენადაც ავტორის მიზანს, მისივე თქმით, წარმოადგენდა „ჭეშმარიტის აღმოჩენა და სილამაზის წამოწევა“, მან მუსიკოლოგია ორ უმთავრეს – ისტორიულ და სისტემატურ განშტოებად გაყო. პირველი უმთავრესად ევროპული მუსიკალური ხელოვნებით იყო დაკავებული. სისტემატური მუსიკოლოგია, თავის მხრივ, დაიყო სხვადასხვა ქვედარგებად, რომლებიც მოიცავდა მუსიკის თეორიას, პედაგოგიკას, ესთეტიკას და შედარებით მუსიკოლოგიას. ამ კონცეფციის თანახმად, შედარებითი მუსიკოლოგია და ისტორიული მუსიკოლოგია უფრო ფართო სფეროს, მუსიკოლოგიის ქვედარგებს წარმოადგენდა. მას შემდეგ ტერმინი „მუსიკოლოგია“ ძირითადად, თუმცა არა ექსკლუზიურად, დაუკავშირდა ევროპული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიულ შესწავლას. ეთნომუსიკოლოგია კი აღარ არის მისი ერთ-ერთი ქვედარგი.

შედარებითი მუსიკოლოგები, რომელთაგან ბევრს ფსიქოლოგიური განათლებაც ჰქონდა, მუსიკალური ეთნოლოგები იყვნენ. ფსიქოლოგიისა და ფილოსოფიის – კარლ შტრუმპფის (1848-1936) – კალამს ეკუთვნის 1886 წელს გამოქვეყნებული ერთ-ერთი პირველი ნაშრომი მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში, რომელიც ბრიტანეთის კოლომბიის მკვიდრ ბელა კულას ინდიელებს მიეძღვნა, – ისინი 1885 წელს ბერლინსა და სხვა ევროპულ ქალაქებში სამოგზაუროდ მიიწვიეს. შედარებითმა მუსიკოლოგებმა ძირითადად თავი იმით დაგვამახსოვრეს, რომ ერთმანეთს ადარებდნენ მისიონერების, დიპლომატებისა და მოგზაურების მიერ დატოვებულ ცნობებს ადგილობრივი მუსიკალური ტრადიციების შესახებ. მათ საქმიანობას დიდად შეუწყო ხელი (და ეთნომუსიკოლოგიის დარგი ამაზე დიდწილად არის დამოკიდებული) ფონოგრაფის გამოგონებამ 1877 წელს („მსოფლიო მუსიკის“ ყველაზე ადრეული ჩანაწერები უკავშირდება ამერიკელი ანთროპოლოგის, უოლტერ ფიუკსის (1850-1930) სახელს, რომელმაც 1890 წელს მკვიდრი ამერიკელების მუსიკა ჩაწერა). მათზე შედარებითი დაკვირვება ეფუძნებოდა ხუთ ძირითად პრინციპს: (1) მუსიკის წარმომავლობა; (2) მუსიკალური ევოლუცია; (3) მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული მუსიკალური სტილებისა და არტეფაქტების შესწავლა; (4) მუსიკალური სტილის

ანალიზი და შედარებითი კვლევა; (5) კლასიფიკაცია და გაზომვა ისეთი მუსიკალური მოვლენებისა, როგორებიცაა ბგერა, ბგერათრიგები და მუსიკალური საკრავები. მათი ვარაუდით, ის, რასაც „პრიმიტიულ მუსიკას“ უწოდებდნენ, კაცობრიობის გარიჟრაჟის დროინდელი მუსიკიდან იყო შემორჩენილი, რაც მუსიკის გენეზისის შესახებ დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემის შესაძლებლობას იძლეოდა. მუსიკის ევოლუციის შესახებ ნაშრომები, რომელთა ავტორებზე გავლენა იქონია ჰერბერტ სპენსერის (1820-1903) სოციალურმა დარვინიზმმა, მიზნად ისახავდა წარმოეჩინა, თუ როგორ ვითარდებოდა მუსიკალური ელემენტები, როგორებიცაა ბგერათრიგები და კილოები, რიტმები და ჰარმონია, ფორმები და მუსიკალური საკრავები, მარტივიდან რთულისკენ; როგორც, მაგალითად, ერთ- და ორბგერიანი ბგერათრიგებიდან მრავალბგერიან წყობებამდე და ერთხმიანი ჰანგიდან მრავალხმიანობამდე. მათი აზრით, უნივერსალური მუსიკის ისტორიის კულმინაციას ევროპული მუსიკალური ხელოვნება წარმოადგენდა.

შედარებითი მუსიკოლოგები კამათობდნენ: ერთნაირი მუსიკალური ნიშან-თვისებებისა და საკრავების გავრცელება მთელ მსოფლიოში მონოგენეზისური იყო ანუ ისინი ერთ კონკრეტულ ადგილზე გამოიგონეს და შემდეგ გავრცელდა, თუ პოლიგენეზისური, ანუ ერთდროულად და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა სხვადასხვა ადგილას. „კულტურული წრის თეორიის“ თანახმად, რომელიც ნასესხები იყო იმდროინდელი გერმანელი ეთნოლოგებისგან, რაც უფრო ფართოდ გავრცელებულია ცოდნა, მით უფრო ძველია ის. ასე მაგალითად, მთელ მსოფლიოში გასწვრივი (სიგრძივი), ანუ ვერტიკალურად დასაჭერი ფლეიტები უფრო გავრცელებული, ვიდრე განივი (დაკერისას ჰორიზონტალურად უჭირავთ), რის საფუძველზეც პირველი სახეობა ინსტრუმენტის უფრო ძველ ფორმად მიიჩნეოდა. მათი მუსიკალური სტილის კვლევამ და შედარებითმა ანალიზმა დინამიკური, დროში აქტიური მუსიკალური პროცესები დაიყვანა ფიქსირებულ პროდუქტამდე, რომელიც შედგება ისეთი „ელემენტებისაგან“, როგორებიცაა მელოდია, რიტმი, ტექსტურა და ფორმა. სანამ მუსიკალური ფოლკლორის ევროპელი სპეციალისტები ამგვარად იკვლევდნენ საკუთარ ეროვნულ მუსიკას მისი განსაკუთრებული სტილის ბუნებისა ან მისი რეგიონული ვარიანტების ან დიალექტების გამოსავლენად, შედარებითი მუსიკოლოგები ზუსტად ამგვარადვე სწავლობდნენ მსოფლიოში არსებულ მუსიკალურ სტილებს.

რამდენადაც კვლევა მსოფლიო მუსიკას მოიცავდა მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, მათი აღწერისას, შედარებითი მუსიკოლოგები აუცილებლად უნდა გასცდნოდნენ ევროპული მუსიკისთვის დამახასიათებელ კატეგორიებსა და კლასიფიკაციის ჩარჩოებს. სხვა სიტყვებით, მათ სჭირდებოდათ შედარებითი მეთოდები. ორი ყველაზე გავლენიანი და გამძლე პროექტი აღმოჩნდა ტონის სიმალღებრივი

ინტერვალების შედარებისა და მუსიკალური საკრავების კლასიფიკაციის სისტემები. მათ ეთნომუსიკოლოგები დღემდე იყენებენ.

ინტერვალების შედარების ტექნიკა, „ცენტების“ სისტემა, 1880-იან წლებში გამოიგონა ინგლისელმა ფილოლოგმა და მათემატიკოსმა ალფრედურ ჯონ ელისმა (1814-1890). თითოეული ტონის სიხშირეთა მაჩვენებლების შედარების საფუძველზე ტონის სიმალღებრივი ინტერვალების შედარების პრობლემის გადასაჭრელად გამოიგონეს „ცენტების“ სისტემა. მცირე რიცხვების შემთხვევაში ინტერვალების ზომების შედარება შედარებით მარტივია, 2:1 აშკარად მეტია, ვიდრე 3:2. რიცხვების ზრდასთან ერთად გეომეტრიული ურთიერთკავშირის გამოვლენა რთულდება. ამრიგად, ელისმა გამოიყენა ლოგარითმული ფუნქცია სიხშირეების გეომეტრიული მაჩვენებლების გადასაყვანად ადვილად გასაგებ არითმეტიკულ სკალაზე. მან ოქტავა 1200 ერთეულად დაყო ისე, რომ თითოეული თანაბრად ტემპერირებული ნახევარნაბიჯი (ნახევარი საფეხური) 100 ერთეულის ან „ცენტის“ ტოლი ყოფილიყო. აღნიშნული ახალი მეთოდით მსოფლიო მუსიკის შედარებითი კვლევის კვალდაკვალ ელისმა შენიშნა, რომ წყობების სისტემები გაცილებით მრავალფეროვანი იყო სამისოდ, რომ ისინი რიცხობრივი შეფარდებების მსგავსი მათემატიკური თეორიით ან ობერტონული რიგების (მღერის ან დაკრის დროს მჟღერი ტონების რთული ერთობლიობა) მსგავსი ბუნებრივი ფენომენით ახსნილიყო. ელისმა, მის მიერ გამოგონებული ახალი საზომი ხელსაწყოს მეშვეობით გააბათილა პითაგორასა და მისი შემდგომი ყველა თეორია, რომლის თანახმადაც მუსიკალური ბგერათრიგების რაობის დადგენა მათემატიკური ან ბუნებრივი, და არა კულტურული ფაქტორებით იყო შესაძლებელი. მართალია, ელისი არ იყენებდა კულტურის თეორიას, მაგრამ მან უჩვენა, რომ მუსიკალური კილოები „უაღრესად მრავალფეროვანი, უაღრესად ხელოვნური და უაღრესად ცვალებადია.“ ეს კი ბუნებაზე უფრო მეტად ადამიანური ჩარევისა და არჩევანის შედეგი შეიძლება იყოს. ამავე მოსაზრებას იზიარებენ თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგებიც.

შედარებითი დაკვირვების შესაძლებლობას ბევრად აადვილებს სისტემური ანალიტიკური მეთოდები და კლასიფიკაციის ჩარჩოები, რომლებშიც შესაძლებელია ამა თუ იმ ნიმუშისთვის ადგილის მიჩენა. მუსიკის თეორიაში ამის მარტივ მაგალითებს წარმოადგენს მელოდირი კილოები, რომელთა კლასიფიკაცია შესაძლებელია ოქტავაში ტონების რაოდენობის მიხედვით (პენტატონიკური, ჰექსატონიკური, ოქტატონიკური) და მეტრები (ორწილადი, სამწილადი, ადიტიური). შედარებითი ეთნომუსიკოლოგები რეგულარულად იყენებენ ამ ტიპის სქემებს მუსიკაზე მსჯელობისას. ისინი დიდწილად შედარებითი მუსიკოლოგების შემუშავებულია და მათ შორის ერთ-ერთს – მუსიკალური საკრავების კლასიფიკაციის სისტემას, რომელიც

კურტ ზაქსისა (1881-1959) და ერის ფონ ჰორნბოსტელის (1877-1935) მიერ ბერლინში შეიქმნა და 1914 წელს გამოქვეყნდა – დღემდე იყენებენ. ზაქს-ჰორნბოსტელის სისტემის თანახმად მუსიკალური საკრავები ოთხ ჯგუფად იყოფა ძირითადი ვიბრირებადი მასალის მიხედვით: ჰაერი (აეროფონები), სიმი (ქორდოფონები), მემბრანა (მემბრანოფონები) და მყარი სხეულები (იდიოფონები). შემდგომში ეს ძირითადი კლასები დაიყო შესაბამის ქვეკლასებად: აეროფონები „სტიმულაციის“ მეთოდის მიხედვით (ფლეიტები, სალამურები და საყვირები); ქორდოფონები ყელისა და კორპუსის გეომეტრიის მიხედვით (ბარბითები, არფები, ციტრები და ლირები); მემბრანოფონები რეზონატორის ფორმის მიხედვით (კასრი, ცილინდრი, ჩაიდანი, ლარნაკი, ქვიშის საათი) და იდიოფონები მასალის მიხედვით (ზე, ქვა, ლითონი). აღნიშნული სისტემა, იმავითვე შემუშავებული იმისთვის, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო სამუზეუმო კოლექციებში ინსტრუმენტების წიგნების დარად კატალოგიზაცია, დღემდე გამოიყენება ეთნომუსიკოლოგების მიერ, რომელთაც ურჩევნიათ სხვა კულტურისთვის დამახასიათებელ საკრავს თავისი ნამდვილი სახელი უწოდონ; მაგალითად, ისინი ამბობენ ბუზუკი, ან აღწერენ მას ზაქს-ჰორნბოსტელის კლასიფიკაციის მიხედვით: „გრძელყელიანი, ორნამენტით შემკული, მსხლის ფორმის ჩამოსაკრავი ბარბითი“.

მშობლიური ქვეყნის ფარგლებს გარეთ მუსიკის კვლევისკენ სწრაფვა იმ პერიოდის ევროპით არ შემოიფარგლებოდა. 1936 წელს იაპონელმა კიშიბე შიგეომ (1912-2005) და მისმა კოლეგებმა დააარსეს აზიური მუსიკის კვლევის საზოგადოება (და ჟურნალი), ხოლო 1945 წელს ჩილელმა მკვლევარებმა ჩილესა და სამხრეთ ამერიკის მუსიკის კვლევის მიზნით ჩამოაყალიბეს **Revista musical chilena**.

ადრეული ეთნომუსიკოლოგია

შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის სფეროში კვლევები, გასაგები მიზეზების გამო, მეორე მსოფლიო ომის დროს შენედა. როდესაც ომის შემდეგ იაპ კუნსტამ ამ დარგის ახალი სახელწოდება შესთავაზა სპეციალისტებს, მან მაშინვე მოიკიდა ფეხი, განსაკუთრებით ამერიკის შეერთებულ შტატებში. დისციპლინის ახალ დასახელებაში ანთროპოლოგიური და მუსიკოლოგიური კვლევის სინთეზი შთამბავთებელი აღმოჩნდა ოთხი ამერიკელი ანთროპოლოგისა და მუსიკოლოგის: ჩარლზ სიგერის (1886-1979), უილარდ როდზის (1901-1992), დევიდ მაკალისტერისა (1915-2006) და ალან მერამისთვის. 1953 წელს მათ დაიწეს ეთნომუსიკოლოგიური საინფორმაციო ბიულეტენის გამოშვება, 1954 წელს დააფუძნეს ეთნომუსიკოლოგიის საზოგადოება, რომლის პირველი წლიური შეხვედრა 1956 წელს ჩატარდა. 1958 წელს საინფორმაციო

ბიულეტენი იქცა გაზეთად – „ეთნომუსიკოლოგია“. 1960-იანი წლების დასაწყისში აღნიშნული ახალი დისციპლინის პირველი პროგრამები გამოჩნდა ასპირანტებისთვის ინდიანის უნივერსიტეტის ანთროპოლოგიის ფაკულტეტსა, და კალიფორნიისა (ლოს-ანჯელესი) და ურბანა-შამპეინის ილინოისის უნივერსიტეტების მუსიკის ფაკულტეტებზე. მას შემდეგ ამ რამდენადმე საჩოთირო სახელწოდების მქონე დისციპლინის ინსტიტუციური და ინტელექტუალური წონა დღემდე იზრდება.

შედარებითი მუსიკოლოგიის ეთნომუსიკოლოგიად ჩანაცვლებას ძველი დისციპლინისთვის დამახასიათებელი მუსიკოლოგიური პრობლემების თანდათანობითი გაფერმკრთალება მოჰყვა. სამაგიეროდ, ახალმა დისციპლინამ „მუსიკის, როგორც კულტურის“ შესწავლისკენ აიღო გზი. ამგვარი კვლევის თანახმად, მუსიკა განიხილება ადამიანური მოღვაწეობის სფეროდ, რომელიც მჭიდრო კავშირშია კულტურის სხვა ასპექტებთან, როგორებიცაა რელიგია, ხელოვნება, ენა, პოლიტიკა, ცეკვა, ხელოსნობა და სოციალური ინსტიტუტები. მუსიკოლოგიასა და ანთროპოლოგიაში ფესვგადგმულმა ახალმა დისციპლინამ ახალი კითხვები წამოჭრა, რომლებიც ძველ დისციპლინას არასოდეს დაუსვამს. რატომ მღერიან, უკრავენ და ცეკვავენ ადამიანები კონკრეტულ მხარესა თუ რეგიონში კონკრეტული სტილითა და მანერით? რა მიზნით იყენებს კაცობრიობა მუსიკას? თუკი მუსიკალური ხელოვნება შესაძლებელია მივიჩნიოთ სოციალურ ქცევად, ასევე შემოქმედებით პროცესად, რანაირად ინტეგრირდება ის საზოგადოებებსა და მათ სოციალურ სტრუქტურებში? შეესაბამება თუ არა მუსიკალური ქცევა სხვა სოციალურ ქცევებსა და კულტურულ მოდელებს, თუ, გარკვეულწილად, ეწინააღმდეგება მათ? მუსიკის სწავლებისა და შესწავლის პროცესში რომელ სოციალურ და კულტურულ პრობლემებს ექმნება საფრთხე? შეიძლება თუ არა მუსიკას და მის ელემენტებს ჰქონდეთ მათთან კულტურულად საერთო მნიშვნელობები და თუ ასეა, როგორია ეს მნიშვნელობები? ახალმა დისციპლინამ ზუსტად იგარძნო სულისკვეთება მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისა, რომელსაც იმ უძველეს ბერძენ და ჩინელ სწავლელებთან მივყავართ, რომლებიც დიდი გატაცებით იკვლევდნენ ადამიანის ცხოვრებაში მუსიკის მნიშვნელობას.

როდესაც 1950-იან წლებში ასპარეზზე გამოვიდა ტერმინი „ეთნომუსიკოლოგია“, მან სრულიად განდევნა „შედარებითი მუსიკოლოგია“ და მასთან დაკავშირებული გრანდიოზული თეორიები მუსიკის წარმოშობის, უნივერსალური მუსიკის ისტორიის, მუსიკის ევოლუციისა და მუსიკალური ნიშან-თვისებების კულტურულ წრებში გავრცელების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი თაობის ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი ეწინააღმდეგებოდა შედარებით ანალიზს და ამის ნაცვლად კონკრეტული კულტურების შესასწავლად უფრო დეტალურ ეთნოგრაფიულ

კვლევებს მიიჩნევდა საჭიროდ, შედარებითი მუსიკალური ანალიზი და მისი მამოძრავებელი მეცნიერული ინტერესი მაშინვე არ გამქრალა. ბრუნო ნეტლმა 1954 წელს გამოქვეყნებულ თავის ნაშრომში „ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა მუსიკალური სტილები“, შეისწავლა და გამოავლინა მეზობლად მცხოვრები ტომების მუსიკის სტრუქტურული მსგავსებები და განსხვავებები რეგიონული მუსიკალური სტილების კლასიფიკაციის მიზნით. პოლონეთში დაბადებულმა, მოგვიანებით აშშ-სა და კანადაში ემიგრირებულმა მიეჟისლავ კოლინსკიმ (1901-1981) 1960-იან წლებში შექმნა განსაკუთრებული სისტემა მელოდიური ფორმების კლასიფიკაციისთვის. 1971 წელს მენტლ ჰუდმა, კალიფორნიის (ლოს-ანჯელესის) უნივერსიტეტში ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამის დამფუძნებელმა, გამოაქვეყნა შედარებითი კვლევისთვის საჭირო ინსტრუმენტი, რომელსაც „სიმყარის სკალა“ უწოდა. მისი მეშვეობით ეთნომუსიკოლოგებს შესაძლებლობა მიეცათ შეედარებინათ მაქსიმალური და მინიმალური დიაპაზონები ისეთი მუსიკალური მახასიათებლებისა, როგორებიცაა ბგერის სიძლიერე, სიმაღლე, ტემბრი და ინტენსივობა (პულსაცია წუთში).

მუსიკოლოგიური ანალიზისადმი მზარდ ინტერესს ადასტურებდა აგრეთვე ახალ ჟურნალში – „ეთნომუსიკოლოგია“ – მომრავლებული სტატიები ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა მუსიკალური ბგერის ნოტაციისა და, აგრეთვე, ნოტირებული ასლების სანდობისა (რამდენად შესაძლებელია, რომ ორი ადამიანის მიერ ერთი და იმავე მუსიკალური ნიმუშის ტრანსკრიფცია ერთნაირი იყოს) და ვარგისიანობის (შეუძლია თუ არა ევროპულ სანოტო სისტემას ზედმიწევნით ზუსტად ასახოს ზეპირი მუსიკალური ტრადიციების რეპერტუარის რთული მელოდიური და რიტმული თავისებურებები) პრობლემები. 1964 წელს ნიკოლას ინგლენდის (1922-2003) რედაქციით გამოცემული „სიმპოზიუმი“ შეიცავდა ოთხი გამოჩენილი ეთნომუსიკოლოგის მიერ ნოტირებულ სიმღერას, რომელიც მუსიკალური ხემის თანხლებით სამხრეთ აფრიკელმა ბუმბენებმა შეასრულეს. სიმღერის სანოტო ტრანსკრიფციებს შორის განსაცვიფრებელი განსხვავება ამგვარი ძალისხმევის არასანდობას ცხადყოფდა. ამგვარი წუხილი სანოტო ჩანაწერების სანდობისა და ვარგისიანობის თაობაზე დღეს ადარ არის ისე აქტუალური, როგორც მაშინ, როდესაც მუსიკალური სტრუქტურების შედარებითი კვლევა ნოტირებული ნიმუშების მიხედვით აღრეული ეთნომუსიკოლოგიის უმთავრეს პრობლემას წარმოადგენდა. ტრანსკრიფციის პრობლემამ უკანა პლანზე გადაინაცვლა მას შემდეგ, რაც ეთნომუსიკოლოგებმა უარი თქვეს შედარებით მუსიკოლოგიურ ანალიზზე „მუსიკალური კულტურების“ უფრო ღრმა, ველზე განხორციელებული იდიოგრაფიული კვლევის სასარგებლოდ.

მართალია, მუსიკოლოგიურ ანალიზზე საბოლოოდ უარი არასოდეს თქმულა, მაგრამ მუსიკალური კულტურების ანთროპოლოგიური კვლევა უფრო ფართო მასშტაბით გაჩაღდა მას შემდეგ, რაც 1964 წელს ალან მერიამმა გამოაქვეყნა „მუსიკის ანთროპოლოგია“. მერიამის მტკიცებით, „საკუთრივ მუსიკის ჟღერადობის“ ანალიზი „კულტურაში მუსიკის“ ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ერთ-ერთი, „ანალიტიკური საფეხურია“. სხვა სიტყვებით, ეთნომუსიკოლოგიის „ეთნო“ ნაწილი მოითხოვდა კიდევ ორ ანალიტიკურ საფეხურს, „მუსიკასთან მიმართებით მუსიკის [და] ქცევის კონცეპტუალიზაციას“; ანუ, იმ ასპექტებს, რომლებიც მანამდე არ ყოფილა დეტალურად დამუშავებული მუსიკოლოგიური ანალიზისა და შედარებითი კვლევებისაგან განსხვავებით. ეთნომუსიკოლოგიის მოცემული სამნაწილიანი მოდელის გარდა, მერიამის ყველაზე მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენდა თორმეტი „საკვლევი არეალისა“ და პრობლემების ჩამონათვალი, რომლებიც დამახასიათებელია ეთნომუსიკოლოგიისათვის, როგორც ორმაგი ბუნების მატარებელი დისციპლინისათვის, რომლის ორივე ფორმა – ანთროპოლოგიურიცა და მუსიკოლოგიურიც – ადამიანის, როგორც მუსიკის შემოქმედის, შეცნობისაკენ ისწრაფვის.

აღნიშნული თორმეტი საკვლევი არეალი მოიცავდა:

1. საერთო კულტურულ წარმოდგენებს მუსიკის შესახებ;
2. კავშირს სმენასა და აღქმის სხვა ფორმებს შორის (სინესთეზია);
3. მუსიკასთან დაკავშირებულ ფიზიკურ და ვერბალურ ქცევას;
4. მუსიკოსებს, როგორც სოციალურ ჯგუფს;
5. მუსიკის სწავლებასა და შესწავლას;
6. მუსიკის შეთხზვის პროცესს;
7. სიმღერების ტექსტების შესწავლას;
8. მუსიკის გამოყენების ფორმებსა და ფუნქციებს;
9. მუსიკას, როგორც სიმბოლურ ქცევას (მუსიკის მნიშვნელობას);
10. ხელოვნების დარგების ესთეტიკასა და ურთიერთკავშირს;
11. მუსიკასა და კულტურის ისტორიას;
12. მუსიკასა და კულტურულ დინამიკას.

მერიამმა ჩამოთვლილთაგან თითოეული თემის მიმოხილვისთვის ყურადღებით გააანალიზა არსებული ლიტერატურა. ის იმედოვნებდა, რომ წაახალისებდა ეთნომუსიკოლოგებს ახლებურად ეკვლიათ მუსიკა და ასეც მოხდა.

„დაღვინებული“ ეთნომუსიკოლოგია

მერიამის „მუსიკის ანთროპოლოგიის“, ჯონ ბლეკინგის მნიშვნელოვანი შრომების, აფრიკელი ეთნომუსიკოლოგის, ჯ.კ. კვაბენა ნკეტის (დაბ. 1921) და სხვათა ნაშრომების კვლადკვალ ამ ახალი, ეთნომუსიკოლოგიური, დარგის მკვლევარებმა ნელ-ნელა დაიწყეს იმ პოლუსების დაახლოება, რომლებიც იმთავითვე იყო ჩადებული დისციპლინის სახელწოდებაში, რაც გამოიხატებოდა კონკრეტული მუსიკალური კულტურების მუსიკალური თავისებურებების, წარმოდგენებისა და ქცევების უფრო დეტალურად და კომპლექსურად აღწერასა და დახასიათებაში. 1980 წელს, ეთნომუსიკოლოგიური საზოგადოების ოცდამეხუთე წლიურ შეხვედრაზე მერიამის მშობლიურ, ინდიანას უნივერსიტეტში, ორგანიზატორებმა შეძლეს დარწმუნებით გამოეცხადებინათ, რომ ეთნომუსიკოლოგია „ზრდასრული ასაკის“ გახდა. ახლად მოწიფულ ეთნომუსიკოლოგიას მუსიკალური ქცევა ფუნდამენტურად სოციალურ ფენომენად მიაჩნდა. მან წარმატებით მოშალა ზღვარი ადრეულ ეთნომუსიკოლოგიაში მუსიკის კვლევის მუსიკოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ მიდგომებს შორის. მას შემდეგ კიდევ უფრო გაძლიერდა ეთნომუსიკოლოგიის სოციალურ-მეცნიერული და ფილოსოფიური საფუძვლები, და საბოლოოდ ითქვა უარი „საკუთრივე მუსიკალური ქდერადობის“, როგორც ავტონომიური ესთეტიკური სფეროს შესწავლაზე. ქრისტოფერ უოთერმენის თქმით, „ეთნომუსიკოლოგიის დაუძლეველი ინტერესის საგანს საკუთრივე მუსიკა კი არ წარმოადგენს თავისი ერთგვარი ანიმისტური გაგებით, არამედ ამა თუ იმ ისტორიულ კონტექსტში ადამიანები, რომლებიც აღიქვამენ, სწავლობენ, ასრულებენ, აფასებენ, ქმნიან მუსიკას და რეაგირებენ მასზე“. მართალია, შემცირდა მუსიკალური სტილის ანალიზი და დახასიათება თანდართული სანოტო ტრანსკრიფციებით, საუკეთესო ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკალურ დეტალებს, რადგან, რაც უნდა იყოს, მუსიკალური ფორმები, სტრუქტურები და შესრულება სოციალური არსის გამოხატულებაა.

თუ ადრეული ეთნომუსიკოლოგია ეგრეთ წოდებული ძველი, „ავთენტური“, თანამედროვე ცხოვრებით შეურყენელი მსოფლიო მუსიკის ტრადიციული ფორმების კვლევის მომხრე იყო, „მოწიფული“ ეთნომუსიკოლოგია, დაახლოებით 1978 წლიდან მოყოლებული, დიდი ენთუზიაზმით შეუდგა მუსიკის ქალაქური, პოპულარული და ჰიბრიდული ფორმების შესწავლას. დღეს რეპი და რეგი, ნორტენო და სერბული ტურბოფოლკი, პუერტო-რიკოს სალსა და იამაიკის დაბი, ჯაზური იმპროვიზაცია და ქანთრი, ევროვიზიის კონკურსი თუ „ამერიკის მოლში“ (**Mall of America**) ჩართული ფონური მუსიკა, მსოფლიო მუსიკის მარკეტინგის კატეგორიაში პოპულარული მუსიკის სინთეზის ახალი ფორმები – ეს ყველაფერი ისევეა ეთნომუსიკოლოგიური

კვლევის საგანი, როგორც იაპონური გაგაკუ, ბულგარული ხალხური მუსიკა, იაური გამელანი, ინდოსტანის ნახევარკუნძულის კლასიკური მუსიკა, მკვიდრ ამერიკელთა ბარაბანზე დასაკრავები, ცეკვა და სიმღერა. ეთნომუსიკოლოგებს, რომელთა საქმიანობა უკვე თანამედროვე მუსიკალურ პრაქტიკებსაც მოიცავს, უკეთ შეუძლიათ უპასუხონ კითხვას, რატომ და როგორ არის ადამიანი მუსიკალური.

მართალია, ეთნომუსიკოლოგიას საფუძველი ჩაეყარა მაშინ, როდესაც მკვლევრებმა წარსულისა თუ აწმყოს იმპერიული სახელმწიფოებიდან მსოფლიო მუსიკის შესწავლა დაიწყეს მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, თუმცა მკვლევართა მეორე ჯგუფი ამ დარგს საკუთარი ქვეყნების მუსიკის შესწავლითა და ამ გზით – საკუთარი თავის უკეთ შესაცნობად შემოუერთდა. ამ მიმართულებით ზოგიერთი აღრეული ნაბიჯი 1960-იან წლებში ადამიანის უფლებებისთვის ბრძოლას, ფემინისტურ მოძრაობებსა და მათგან გამომდინარე იდენტობის პოლიტიკას უკავშირდებოდა, რომელიც ქალებისა და უმცირესობების კვლევებისთვის სამეცნიერო სივრცეში ადგილის ძიებაში გამოიხატებოდა. ამერიკის შეერთებულ შტატებში აფროამერიკელებმა, ჩიკანოებმა, ქალებმა და აზიელმა ამერიკელებმა ახალი კითხვების დასმა დაიწყეს საკუთარი მუსიკის, მისი ისტორიისა და მნიშვნელობის შესახებ კრიტიკული თეორიისა და კულტურული კვლევების თვალსაწიერიდან. მაგალითად, ჩენი, ე. წ. ქალების მუსიკა, რატომ არის დატოვებული ყურადღების მიღმა სტანდარტულ მუსიკის ისტორიასა თუ კონკრეტული მუსიკალური კულტურების ეთნოგრაფიულ კვლევებში? შესაძლებელია თუ არა აფრიკული ძირების პოვნა აფროამერიკელთა მუსიკის ისეთ განსხვავებულ ჟანრებში, როგორებიცაა ბლუზი, გოსპელი, სოული, ჯაზი და რეპი? ამ მკვლევრებმა დაიწყეს იმ ეთნომუსიკოლოგიური ნაშრომებისა და, განსაკუთრებით, იმ გზებისა და მიდგომების კრიტიკული განხილვა, რომლებიც აკადემიურ სფეროში ძალაუფლების სტრუქტურებსა და ჰეგემონიას ახალისებს. ისინი ითხოვდნენ, დიალოგის თემა გამხდარიყო მათი საკუთარი კულტურების შიგნიდან შემოთავაზებული ახალი მეთოდები და თვალსაზრისები.

მეორე მხრივ, ეთნომუსიკოლოგების ინტერესმა ყოველგვარი მუსიკისა და „მუსიკის, როგორც კულტურისადმი“, გავლენა მოახდინა მეცნიერებზე მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, რომლებიც საკუთარი მუსიკის კვლევას შეუდგნენ. ბევრგან მუსიკის მეცნიერული შესწავლის ადგილობრივი ტრადიცია ძირითადად კონცენტრირებული იყო საკუთრივ მუსიკასა და მის ფორმებზე და ეს დღემდე ასეა. დღეს, გარდა ადგილობრივი ტრადიციული მუსიკის კვლევის ოდესღაც დომინანტური მუსიკოლოგიური პარადიგმებისა, მკვლევრები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან, რომლებმაც განათლება ამერიკის, ინგლისისა და ავსტრალიის

უნივერსიტეტებში მიიღეს, ისეთ საკითხებს უღრმავდებთან, როგორებიცაა მუსიკის როლი და მნიშვნელობა საკუთარ სოციალურებში და „მუსიკალური კულტურების“ არსი და რაობა. მათთვის ახლობელია მულტიკულტურალიზმი, სხვების კულტურის პატივისცემა და ეთნიკურ უმცირესობათა მუსიკის კვლევა. ზოგან ამ ორგვარ მიდგომას შორის ერთგვარი დაძაბულობაა, მაგრამ სხვაგან, ძირითადად, ეთნომუსიკოლოგიის ადგილობრივი და საერთაშორისო ფორმები მშვენივრად თანაარსებობენ და თანამშრომლობენ საკითხის – რატომ და როგორ ხდებიან ადამიანები მუსიკალურები – გარშემო.

1980 წლიდან მოყოლებული, ადრეული ეთნომუსიკოლოგიის კომპარატივისტული იმპულსი შესუსტდა. ეთნომუსიკოლოგების მისწრაფებამ, შეისწავლონ ადამიანის მუსიკალური ქცევის ყველა ფორმა, კონკრეტული მუსიკალური კულტურების, ჟანრებისა და ლანდშაფტის იდოგრაფიული კუთხით, კვლევის სახე მიიღო. უმთავრეს კითხვაზე – როგორ და რატომ არიან ადამიანები მუსიკალურები – პასუხის გასაცემად ეთნომუსიკოლოგებმა ბოლო ოცდაათი წელი ძირითადად მოანდომეს მსოფლიო მუსიკის ყველა კონკრეტული ფორმის ადვოკატირებას, აღმოჩენას, მისდამი პატივისცემის გამოვლენას, მასში გარკვევასა და დოკუმენტირებას.

მაგრამ დაახლოებით 2000-იანი წლებიდან შედარებითი კვლევებისადმი ინტერესი თითქოს კვლავ იჩენს თავს. ამის დასტურად უნდა ჩაითვალოს ისეთი ნაშრომების გამოქვეყნება, როგორებიცაა: „ღრმა მსმენელი: მუსიკა, ემოცია და ტრანსი“, „მუსიკა და სოციალური ცხოვრება“, „მუსიკა და ტექნოკულტურა“. მსგავსი მიმოხილვითი ნაშრომების შედარებითი კვლევები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, კონკრეტულ თემას ეძღვნება, უფრო მეტად სოციალურ ან მეცნიერულ თეორიას იყენებს, ვიდრე კომპარატივისტულ მეთოდებს. ფაქტობრივად, შედარებითი ან განმაზოგადებელი კვლევები აუცილებელია, თუ ეთნომუსიკოლოგებს წონასწორობის დაცვა სურთ ერთი მხრივ, კონკრეტულ კულტურებში მუსიკის ფუნქციონირების ფორმებით თავიანთ აღტაცებასა და, მეორე მხრივ, თავიანთივე მიზანს (კაცობრიობის მუსიკალურობის არსის ზოგადი შემეცნების სფეროში წვლილის შეტანა) შორის.

დღეს არნახულად დიდია ინტერესი მსოფლიო მუსიკისა და ეთნომუსიკოლოგიის, როგორც დისციპლინისადმი. მან მყარი და პატივსაცემი, თუმც ოდნავ მარგინალური, ადგილი დაიკავა ინგლისურენოვან უნივერსიტეტებში და სულ უფრო მზარდი აღიარებით სარგებლობს მსოფლიოს დანარჩენ უმაღლეს სასწავლებლებშიც. ამასთან, აგრძელებს თავისი მიზნისა და პოტენციალის კრიტიკულად შეფასებას, რათა საკუთარი წვლილი შეიტანოს კაცობრიობის შესახებ ცოდნის გარღვევა-გამდიდრებაში და ასევე, გამოავლინოს ახალი გზები მუსიკის კვლევისა და გაზრებისათვის.

კვლევის წარმართვა

მიზნის მისაღწევად, კერძოდ, იმის გასაგებად, როგორ და რატომ არიან ადამიანები მუსიკალურები – ეთნომუსიკოლოგები, სხვა მეცნიერთა მსგავსად, პასუხს ეძებენ ბიბლიოთეკებში, არქივებსა და ლაბორატორიებში. ის, რაც ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებს სხვა მუსიკალური დისციპლინებისაგან განსაკუთრებით გამოარჩევს და, ფაქტობრივად, მისი ერთ-ერთი უმთავრესი განმსაზღვრელია, არის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა ადგილზე, რასაც, მეტაფორულად, „ველს“ უწოდებენ და რაც ნოყიერი ნიადაგია სამუშაოდ. ველზე ისინი ხანგრძლივი პერიოდის, ერთი წლის ან მეტი ხნის განმავლობაში რჩებიან კონკრეტული საზოგადოების (თემის) ტრადიციული მუსიკის რაობისა და ბუნების შესაცნობად და გამოსარკვევად. ველზე ყოფნისას ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, ადგილობრივ თემებში ცხოვრობენ; მონაწილეობენ, აკვირდებიან და იწერენ მუსიკალურ მოვლენებს, ინტერვიუებს იღებენ მუსიკოსებისგან, მათი ზემდგომებისა და მსმენელებისგან; თავადაც სწავლობენ იქაურ სიმღერას, დაკვრასა და ცეკვას.

საველე სამუშაოების ჩატარების ადგილები

ეთნომუსიკოლოგები, მართალია, კონკრეტული კვლევისას კონცენტრირებულნი არიან ერთ კონკრეტულ მუსიკალურ შესრულებაზე, ნაწარმოებზე, რეპერტუარზე, ჟანრზე, საკრავზე, მოვლენაზე ან შემსრულებელზე, თუმცა ისინი თითოეულ მათგანს თითქმის ყოველთვის განიხილავენ საზოგადოების ან ინდივიდების ჯგუფის ყოფის კონტექსტში. ეთნომუსიკოლოგი უპირატესად იკვლევს მუსიკას, როგორც სოციალური გამოხატვის ფორმას, ანუ ქცევას, რომელსაც ბიძგ აძლევს და წარმართავს ინდივიდებისგან შემდგარი ჯგუფი, რომელთაც სოციალური კავშირები და საერთო კულტურული ცოდნა და გამოცდილება აერთიანებთ. ამგვარი ურთიერთობები და ცოდნა შესაძლოა ემყარებოდეს საერთო ენასა და მემკვიდრეობას, ტერიტორიას, მმართველობას, ეკონომიკურ სისტემას ან სხვა ინსტიტუტებს, ანაც მოხალისეთა ასოციაციებს, რომელთაც საერთო საქმიანობის

სფერო, ინტერესები, მისწრაფებები, ღირებულებები და შეხედულებები აერთიანებს.

ეთნომუსიკოლოგიის გარიჟრაჟზე კვლევების უმეტესობა გეოგრაფიულად ერთმანეთთან დაკავშირებულ თემებში ტარდებოდა. გეოგრაფიულმა აზროვნებამ მიგვიყვანა ეროვნული (მექსიკური მუსიკა, ტაილანდური მუსიკა) და რეგიონების, ქალაქების, დაბების, სოფლების მუსიკის (რაჯასტანის მუსიკა, შანხაის მუსიკა) კვლევამდე. თემს ასევე შესაძლებელია აერთიანებდეს ეთნიკური ნიშანი როგორც ერთი ქვეყნის ფარგლებში (აპაჩების მუსიკა აშშ-ში, ევეს მუსიკა განაში), ასევე ტრანსნაციონალურ სივრცეში (არაბული მუსიკა); რელიგია (ებრაული მუსიკა); ან სისხლით ნათესაობა (პროფესიონალი მუსიკოსები ინდოეთში, რომელთაც ეს ხელობა მემკვიდრეობით გადაეცემათ). დაახლოებით ბოლო ოცი წელია ეთნომუსიკოლოგები მუშაობენ კიდევ ორი სხვა ტიპის საზოგადოებაში: ჟანრების მიხედვით შექმნილ გაერთიანებებში („ჰევი-მეტალის“ შემსრულებლები და მათი ფანები) და ისეთ თემებში, რომლებიც თავიანთი საქმიანობით დაკავშირებული არიან რომელიმე ინსტიტუციასთან (ორგანიზაციასთან), მაგალითად, მუსიკოსები, რომლებიც, მუშაობენ ციხეებში, კონსერვატორიებში, ან ბარებსა და კლუბებში.

მუსიკასა და სოციალურ ჯგუფებს შორის კავშირის გააზრების ამგვარი გზები ურთიერთგამომრიცხავი არ არის. ძალიან ხშირად ადამიანთა გაერთიანებები და მათთან დაკავშირებული მუსიკალური ჩვევები ერთმანეთზეა შეზრდილი. მსოფლიოს მასშტაბით აფრიკული წარმოშობის მუსიკის შესწავლამ შესაძლოა მიგვიყვანოს შავკანიანთა მუსიკის კვლევამდე ბრაზილიაში. იმავე ბრაზილიაში, ქალაქ რიო-დე-ჟანეიროსა და ბაიას შტატის მცხოვრებლებს განსხვავებული მუსიკალური ჩვევები აქვთ. ისეთი სოციალური ინსტიტუტები, როგორებიცაა რიოს სამბას სკოლები და კარნავალი, მუსიკალურ თვითგამოხატვას უწყობს ხელს და საინტერესო საკვლევი ობიექტებია. სამბას, როგორც ჟანრს, მსოფლიოს მრავალ კუთხეში გამოუჩნდა თავყვანისმცემლები, რომელთაც ამ მუსიკალური ფორმის სიყვარული აერთიანებთ, რასაც ადგილობრივი თუ საერთაშორისო შეკრებებისას ერთმანეთს უზიარებენ.

სამუშაო ველისა და მონაცემების შეკრებისათვის ადგილის შერჩევა

გაწეული სამუშაოს შესახებ ეთნომუსიკოლოგების ანგარიშებში დიდი მეთოდოლოგიური სივრცე არ ეთმობა საკითხს, რომელიც საკვლევი გაერთიანებების (თემების) შერჩევის პროცესს ეხება. საველე მუშაობის ისტორიის გარიჟრაჟზე ბევრი ეთნომუსიკოლოგი ადამიანთა გაერთიანებას წინასწარი დაგეგმვის გარეშე ირჩევდა მას შემდეგ, რაც მისთვის საინტერესო, გამორჩეულ მუსიკალურ სტილს

ან თემს წააწყდებოდა იმაზე დიდი ხნით ადრე, ვიდრე ეთნომუსიკოლოგიის დარგის შესახებ შეიტყობდა რაიმეს. შესაძლოა მათ უცხო მუსიკას საზღვარგარეთ სამხედრო სამსახურში ყოფნისას, ან მშობლების მისიონერობისას, მოჰკრეს ყური, ან სულაც ჩანაწერში მოუსმინეს. ჩემს შემთხვევას რაც შეეხება, ბულგარული და, საერთოდ, ბალკანური მუსიკით ჯერ კიდევ უნივერსიტეტში სწავლისას მოვიხიბლე, როდესაც საერთაშორისო ხალხური ცეკვების შესწავლა დავიწყე. რამდენიმე წლის შემდეგ ეთნომუსიკოლოგია აღმოვაჩინე და მაშინვე გადავწყვიტე, ჩემი სიყვარული ბალკანური მუსიკისადმი სამეცნიერო კარიერად მექცია.

1960-იანი წლების მიწურულს, როდესაც ეთნომუსიკოლოგია აღმოვაჩინე, ის ძირითადად აშშ-ის მხოლოდ რამდენიმე უნივერსიტეტის დამამთავრებელ კურსზე ისწავლებოდა. როდესაც ეთნომუსიკოლოგია ბაკალავრიატის საფეხურზე მრავალ კოლეჯსა და უნივერსიტეტში სასწავლო დისციპლინად ჩამოყალიბდა, მოდელიც შეიცვალა და სტუდენტებმა აღმოაჩინეს დარგი, რომელიც მუსიკის შესახებ უამრავ საინტერესო შეკითხვას სვამს. ამან საშუალება მისცა სტუდენტებს, საკვლევი თემი შეერჩიათ არა იმდენად იმის გამო, რომ მათი მუსიკით მოიხიბლნენ, არამედ იმიტომ, რომ სწორედ ამ მუსიკის შესწავლა იძლეოდა მუსიკალური კულტურების შესახებ მათთვის საინტერესო შეკითხვების დასმისა და მათზე პასუხების გაცემის შესაძლებლობას. რაც უნდა პირადი ცხოვრებისეული შემთხვევითობითა თუ რაციონალური მოტივით ირჩევდნენ ეთნომუსიკოლოგები მუსიკალურ ტრადიციას და საკვლევ არეალს, საბოლოო ჯამში მიდიან ველზე სამუშაოდ, ურთიერთობებს ამყარებენ მუსიკოსებსა და თემის წევრებთან, იღებენ ე. წ. ინფორმირებულ თანხმობას მათგან, ვისთანაც თვეებისა და წლების განმავლობაში მოუწევთ მუშაობა. ადრეულ წლებში, ეთნომუსიკოლოგების საქმიანობა, როგორც ჩანს, ორ მოსაზრებას ემყარებოდა: პირველის მიხედვით, სხვა კულტურის (ან თუნდაც, საკუთარი) მუსიკის შესახებ ინფორმაციის შეკრება ეთიკურად უპრობლემო კვლევა კაცობრიობის შესახებ ობიექტური ცოდნის მოსაპოვებლად; მეორის თანახმად კი ისინი მონაცემების ნეიტრალურ, ერთგვარ მექანიკურ შემკრებებს წარმოადგენენ. ორივე ეს შეხედულება დღეისათვის მოძველებულია. ეთნომუსიკოლოგებს ახლა უკვე ესმით, რომ მათ, როგორც ისტორიულად და სოციალურად გარკვეულ პოზიციაზე მდგომ მკვლევრებს, დიალოგი აქვთ ისტორიულად და სოციალურად გარკვეულ ადგილზე მყოფ თანამოსაუბრებთან.

ესმით რა, რომ, მათი კვლევის შედეგები სწორედ ამ დიალოგზეა დამოკიდებული, ეთნომუსიკოლოგები ითვალისწინებენ, თუ რა გავლენას ახდენს მათი იდენტობა საველე კვლევის პროცესზე. ამ თვალსაზრისით ლიდერები აღმოჩნდნენ ქალი ეთნომუსიკოლოგები, რომელთაც, მიუხედავად შესაძლო სურვილისა, რომ

მათდამი დამოკიდებულება იყოს გენდერულად ნეიტრალური, გენდერული ნიშნით ხშირად გამოარჩევენ სწორედ ისინი, ვისთანაც მუშაობენ. მაგალითად, ფინელი ეთნომუსიკოლოგი პირკო მოისალა აღწერს, როგორ შეარქვეს მას „ყრმა ვაჟიშვილი“ ნებალელ გურუნგებთან ველზე მუშაობისას იმის გამო, რომ ახალგაზრდა ქალის კვლევის ფოკუსს მამაკაცი მუსიკოსები წარმოადგენდა. ის მამაკაცების ნადიმებშიც მონაწილეობდა. ამიტომაც აღარ ჰქონდა უფლება, ემუშავა ქალებთან და მათ მუსიკალურ სამყაროს დაჰკვირვებოდა. მოგვიანებით, როდესაც ისევე დაბრუნდა მათთან სამუშაოდ, ამჯერად საკუთარ ვაჟთან ერთად, ქალებმა ის „უფროს დად“ მიიღეს და ნება დართეს, მოესმინა მათი მუსიკა და ისტორიები და თავდაც მოეყოლა საკუთარი.

მასალის შეკრების პრობლემატური ბუნების ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს, რაც პაულ ბერლინერს 1970-იანი წლების დასაწყისში ზიმბაბვეში (შემდეგ როდეზიაში) შონას ტომის მუსიკოსებთან (რომლებიც მბირა ძავაძიმუზე უკრავდნენ) გადახდა თავს. საკრავი წარმოადგენს გამოსუფთავებულ გოგრას, რომელსაც რეზონატორის ფუნქცია აქვს და, რომელშიც ჩადგმულია ხის ფირფიტა ზედ მიმაგრებული ლითონის ოცდასამი კლავიშით. საკრავის უხუცესს ოსტატთან, მუბაიივა ბანდამბირასთან საუბრისას, ბერლინერი მიხვდა, რომ მისი ადგილობრივი მუსიკითა და აღნიშნული საკრავით დაინტერესება იქაურების მიერ სრულებითაც არ აღიქმებოდა, როგორც ინფორმაციის (ცოდნის) ნეიტრალური და უბრალო, უპრობლემო კვლევა-ძიება. ბერლინერს საკრავის კლავიშების დასახელების სისტემა აინტერესებდა და არაერთხელ ჰკითხა ბანდამბირას მის შესახებ, თუმცა ყოველ ჯერზე მისგან ურთიერთგამომრიცხავ პასუხსა და არასრულ ინფორმაციას იღებდა. რამდენიმე ვიზიტის შემდეგ ბანდამბირა დარწმუნდა ბერლინერის გულწრფელობაში და ბოლოსდაბოლოს გაუმხილა მბირას კლავიშების ზუსტი სახელები. მხოლოდ ამის შემდეგ მიხვდა ბერლინერი, რომ გამიზნულად უბნევენენ თავგზას იმის შესამოწმებლად, რამდენად სერიოზული იყო მისი ინტერესი, რათა ეჩვენებინათ, რა მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებულია კულტურული ცოდნა: ის სადღაც არ გდია იმისათვის, რომ უცხოელმა ეთნომუსიკოლოგებმა მარტივად აიღონ და კაცობრიობის მუსიკის შესახებ ცოდნის საცავში დაამატონ. მხოლოდ ჩვენ არ ვირჩევთ საკვლევ სუბიექტებს, ისინიც ირჩევენ, იმუშაონ თუ არა ჩვენთან, ზოგჯერ, ჩვეულებრივ, იმიტომ, რომ მათი აზრით, ამგვარი ურთიერთობები მათაც წაადგებათ და მათ მუსიკალურ კულტურასაც.

მართალია ბევრი ინდივიდი და თემი დიდად არ ფიქრობს ცნობისმოყვარე ეთნომუსიკოლოგებისგან საკუთარი თავისა და ტრადიციების დაცვაზე, მაგრამ ზოგიერთები სწორედაც რომ ზრუნავენ ამაზე. აბორიგენები, მკვიდრი მოსახლეობა

და პირველმოსახლეები ავსტრალიაში, აშშ-სა და კანადაში, როგორც წესი, ითხოვენ, რომ მუსიკის მკვლევარებმა ნებართვა აიღონ არა მხოლოდ მუსიკოსების, არამედ ადგილობრივი საბჭოებიდანაც და კვლევის მასალები და ანგარიშები ამ თემებსაც გადასცენ. საველე სამუშაოებამდელი სიფრთხილის ზომები მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლება. დღეს აშშ-ში ეთნომუსიკოლოგებმა კვლევის დეტალური ოქმი დასამტკიცებლად უნდა წარუდგინონ თავიანთი უნივერსიტეტის ინსტიტუციურ საბჭოს. ის კვლევის ნებართვას გასცემს, თუ დარწმუნდება, რომ კვლევის განმავლობაში დაცული იქნება „ადამიანი-სუბიექტების“ პირადი ცხოვრება და მათ სამართლიანად და პატივისცემით მოეპყრობიან.

მხოლოდ მას შემდეგ, რაც შეირჩევა საკვლევი თემი, დამყარდება ნდობა, შედგება ურთიერთობა, შემუშავდება გეგმა თემის წევრებისადმი ეთიკური მოპყრობის შესახებ, იწყება საველე მუშაობა, რომელიც ოთხ ძირითად საქმიანობას მოიცავს: ინტერვიუს ჩამორთმევა, მუსიკალურ მოვლენებსა და თემის ყოველდღიურ ყოფაში მონაწილეობა-დაკვირვება; მუსიკისა და ცეკვის გაკვეთილები; აუდიო-ვიდეო ჩაწერა.

ინტერვიუს ჩამორთმევა

ეთნომუსიკოლოგები, ოფიციალური შეხვედრების თუ ჩვეულებრივი საუბრებისას, ადამიანებს ინტერვიუს ართმევენ ზეპირი გადმოცემების, მუსიკალური ტრადიციის შესახებ კარგად გათვითცნობიერებულ ადგილობრივთა ცოდნის შესაგროვებლად და ურთიერთგაგების გასაღრმავებლად. ინსაიდერული ცოდნის მიღების მეთოდოლოგიური აუცილებლობა გამოიკვეთა 1970-იან წლებში, როდესაც ერთმანეთს ნაყოფიერად შეერწყა ეთნომუსიკოლოგების ინტერესი ადამიანების მიერ მუსიკის კონცეპტუალიზაციის მიმართ და კოგნიტური ანთროპოლოგია, რომელიც შემომუშავა მეთოდები (ვერბალური ფორმით) ფორმალური ინტერვიუებიდან კულტურულად მნიშვნელოვანი კატეგორიებისა და განსხვავებების შესახებ მონაცემების მისაღებად. გამოთქმა „მნიშვნელოვანი განსხვავება“ (**meaningful distinction**) ნასესხებია ლინგვისტიკისაგან, მისი ფონეტიკის ქვედისციპლინების, ბგერებს შორის აზრობრივი განსხვავებების კვლევის ჩათვლით: მაგალითად, ფონეტიკურ განსხვავებას „r“-სა „l“-ს შორის მნიშვნელობა აქვს ინგლისურ ენაში, მაგრამ სრულიად არავითარი ზოგიერთ აზიურ ენაში. სწორედ ენის ჟღერადობის კვლევაში განსხვავებები – გახდა საფუძველი განსხვავებებისა „ეთიკურ“ და „ემიკურ“ ანალიზს შორის კოგნიტურ ანთროპოლოგიასა და ეთნომუსიკოლოგიაში.

კვლევის აღნიშნული ჩარჩოს მეშვეობით, ეთნომუსიკოლოგებმა დაასკვნეს,

რომ მუსიკის გააზრების ერთ-ერთი მათთვის ძირითადი მეთოდით, რაც ევროპული ნოტაციის სისტემით ტრანსკრიფციასა და მისი ევროპული მუსიკის თეორიის მიხედვით ანალოზს (ინტერვალებისა და კილოების, მეტრებისა და რიტმების, ტემბრის, ტექსტურისა და ფორმების კვლევა) გულისხმობს – შესაძლებელია მუსიკის ეთიკური აღწერა/განმარტება; შესაძლოა ეს გამოსადგევი იყოს შედარებითი მიზნებისთვის, მაგრამ არ იძლევა ემიკურ, კულტურული კონტექსტის შემეცნებისა და იმის გამოარკვევის შესაძლებლობას, თუ რას წარმოადგენს მუსიკალური ტრადიცია მისთვის, ვინც ამ ტრადიციას ქმნის. კოგნიტური ანთროპოლოგიისათვის დამახასიათებელმა კითხვების დასმის მეთოდმა მათ მისცა იმედი, რომ მუსიკოსებთან დიალოგში შეძლებდნენ ამგვარი მნიშვნელოვანი მუსიკალური განსხვავებების პოვნას.

აღნიშნული მეთოდის გამოყენების ყველაზე შთაბეჭდავ მაგალითად შესაძლოა ფრანგი ეთნომუსიკოლოგის, ჰუგო ზემპის კვლევები გამოდგეს, რომლებიც 1970-იანი წლების მიწურულს გამოქვეყნდა და რომელიც სოლომონის კუნძულების მკვიდრი ‘არე’არეს ტომის საკრავების კლასიფიკაციასა და მუსიკის თეორიის საკითხებს ეძღვნება. ‘არე’არეს საარსებო წყარო მოშინაურებული ღორები, თევზები და ძირხვენებია. მათ არ აქვთ დამწერლობა, მაგრამ გააჩნიათ ბამბუკისგან დამზადებული, გასაოცრად მრავალფეროვანი ფლეიტები. ზემპმა მოახდინა ამ საკრავების კლასიფიკაცია დაკვრის მეთოდისა (დარტყმით ან ჩაბერვით) და ლულების ერთმანეთთან შეერთების ფორმის (რიგებად ან ერთად შეკრული) მიხედვით. მან ასევე აღმოაჩინა აღწერითი ხასიათის მუსიკალური ტერმინოლოგიის (სხვა სიტყვებით, მუსიკის თეორიის) ყველაზე რთული სისტემა, რაც მანამდე არასოდეს შეუნიშნავთ დამწერლობის ხანგრძლივი ტრადიციის არმქონე ხალხებში. ‘არე’არეს მცხოვრებლები მეზობელ ტონებს შორის გამოარჩევენ ორი ზომის ინტერვალს, რომელთაც „დიდ ბამბუკსა“ და „პატარა ბამბუკს“ უწოდებენ. ევროპულ მუსიკალურ თეორიაში ანალოგიურად განასხვავებენ დიდ და პატარა სეკუნდებს. გარდა ამისა, ისინი განასხვავებენ მრავალხმიანობის ტიპებს ხმათა რაოდენობისა (ორი, სამი და ოთხი) და ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მიხედვით. ზემპის კვლევებამდე ეთნომუსიკოლოგები მსგავს დეტალურ მუსიკალურ თეორიებს მხოლოდ ევროპის, აზიისა და ახლო აღმოსავლეთის დამწერლობის მქონე კულტურებში აწყდებოდნენ და ამიტომაც ვარაუდობდნენ, რომ მუსიკის თეორია და დამწერლობა მიუხეობრივ კავშირში იყო ერთმანეთთან. ‘არე’არეს მუსიკის თეორია ნამდვილი აღმოჩენა იყო. მუსიკოსებთან ჩაღრმავებული ინტერვიუს მეშვეობით მოპოვებული ამგვარი ემიკური ანალოზი ნორმად იქცა ამ დარგში.

ინტერვიუები ასევე გამოიყენება ზეპირი ისტორიების შესაკრებად არა მხოლოდ ბიოგრაფიების, არამედ ასევე მუსიკოსებს შორის ნათესაური მოდელების, მათი

მუსიკალური გამოცდილებისა და ღირებულებების გამოსარკვევად. ამის ერთ-ერთი ყველაზე ხანგრძლივი მაგალითია ფრენკ მიტჩელის (1881-1967) „ავტობიოგრაფია“. ეს იყო ნავაჰოს ტომის (ან Diné, რაც „ხალხს“ ნიშნავს) რიტუალური მომღერალი, რომელიც ეთნომუსიკოლოგების დევიდ მაკალისტერისა და შარლოტ ფრისბის მიერ ჩაწერილი ინტერვიუების მეშვეობით გახდა ცნობილი. ფრენკ მიტჩელი იყო ე.წ. „კურთხევის გზის“ რიტუალის ოსტატი, რომელიც ადამიანში სიკეთის შესანარჩუნებლად სრულდებოდა. მისი ამბების გამოძიებით, ეთნომუსიკოლოგებმა, რომლებმაც წიგნის არა ავტორობა, არამედ მხოლოდ რედაქტირება ითავეს, შეძლეს გამოერკვიათ არაერთი ეთნომუსიკოლოგიური მნიშვნელობის საკითხი, როგორებიცაა, მაგალითად: ენკულტურაციის პროცესები, სარიტუალო ნივთებისა და მასალების, მათ შორის სიმღერების, (შემდგომ თაობაზე) გადაცემა-გადაბარების ადათ-წესები; ურთიერთკავშირი მითს, შელოცვას, სიმღერასა და რიტუალს შორის; ნავაჰოს ხალხის კულტურული ღირებულებები და ფილოსოფია; მომღერლების როლი და სტატუსი; კულტურული ცვლილება; და ბოლოს, ფრანკ მიტჩელის, როგორც მუსიკალური რიტუალის პრაქტიკოსის, როლისა და, მისი ცხოვრების სხვა როლების – ქმრის, პოლიტიკური მოღვაწის, ტომის მოსამართლის და სახერხი საამქროს მუშის – ურთიერთმიმართება.

ცხოვრებისეულ ამბებზე ყურადღების გამახვილება არის გზა, რომელიც მუსიკასა და კულტურას შორის ურთიერთობის შესახებ დეტალების გამორკვევაში გვეხმარება, თანაც ისე, რომ ადგილობრივი (პრაქტიკოსი) ოსტატების ხმა უფრო ძლიერად ისმოდეს. ზეპირი ისტორიის წინ წამოწევა ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ობიექტებს სუბიექტებად აქცევს და ისინი საკუთარი ამბების გადმომცემი წყარო ხდებიან. მაკალისტერისა და ფრისბის მონათხრობი, რომელიც დიდად წაადგა ფრენკ მიტჩელის ავტობიოგრაფიას, თანამშრომლობის სულისკვეთებითა და რეპრეზენტაციის ეთიკისადმი პატივისცემით გამოირჩევა, და ყველაზე ადრეული გადაწყვეტაა ეთიკური პრობლემისა, რომელიც ენდემურ ხასიათს ატარებს (ეთნომუსიკოლოგიური კვლევების კონტექსტში) და გულისხმობს ძლიერის მიერ სუსტის დამცრობას.

მონაწილეობითი დაკვირვება (მონაწილე-დამკვირვებელი)

ადამიანებთან საუბრების პარალელურად მკვლევრები თავადაც ერთვებიან მუსიკალურ ცხოვრებაში, რასაც რამდენადმე მოუხერხებელი ანთროპოლოგიური ტერმინით – „მონაწილეობითი დაკვირვება“ – აღწერენ. ეს ტერმინი თავის თავში მოიცავს ერთდროულად სიახლოვესაც და დისტანციასაც, რაც საველე

სამუშაოსთვისაა დამახასიათებელი. ეთნომუსიკოლოგები, მეთოდის შესატყვისად, დიდ დროს ატარებენ მუსიკოსებთან ერთად, ცხოვრობენ მათი ყოველდღიური ყოფით, მათთან ერთად მოგზაურობენ კონცერტების ჩასატარებლად, ესწრებიან რეპეტიციებსა და წარმოდგენებს. მონაწილეობითი დაკვირვება, როგორც ანალიტიკური მეთოდი მოვლენის აღსაწერად სამ სისტემას იყენებს: კონკრეტულს, ნორმატიულსა და ინტერპრეტაციულს. ეთნომუსიკოლოგები აუცილებლად იწყებენ ამა თუ იმ მოვლენის აღწერით და იმედოვნებენ, რომ ამ გზით მივლენ მუსიკალური და სოციალური ქცევის ზოგად ან ნორმატიულ მოდელებამდე, რაც დამახასიათებელია კონკრეტული ტიპის ყველა მოვლენისათვის, როგორცაა, მაგალითად, ქორწილი, რელიგიური რიტუალი ან კონცერტი. საბოლოო მიზანს კი გარკვეული მუსიკალური მოვლენის ინტერპრეტაციული აღწერა წარმოადგენს. ინტერპრეტაციას შეუძლია „წაიკითხოს“ მოვლენა, როგორც კულტურასა და სოციუმში მოქმედი ზოგადი ღირებულებებისა და პროცესების ამსახველი ნიმუში; ან შეუძლია აჩვენოს, როგორ მუშაობს მოცემული მოვლენა სოციალური და კულტურული თვალსაზრისით, რაც გამოიხატება, მაგალითად, ძალაუფლებრივი ურთიერთობების კრიტიკაში, სოციალური ურთიერთობების ახალი წარმოსახვითი ფორმების ილუსტრირებასა, ან ახალი კულტურული ღირებულებების ლეგიტიმაციაში.

მუსიკალური მოვლენების ანალიზი და მათი კულტურული მნიშვნელობის „წაიკითხვა“, როგორც მეთოდი, პირველად 1970-იან წლებში გამოჩნდა ასპარეზზე, ხიდის გასადგებად ანალიზის მუსიკოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ მოდელებს შორის. ამგვარი ანალიზი ახლა უკვე ეთნომუსიკოლოგიური საქმიანობის თხრობითი ჩარჩოს ტიპური ნაწილია. მოვლენის ერთ-ერთ ყველაზე დეტალურ და მეთოდოლოგიურად ზუსტ აღწერას წარმოადგენს რეგულა ქურემის კვლევა პაკისტანში, სუფიზმის მიმდევარი კავალი მუსიკოსების შესახებ. კავალები პროფესიონალი მუსიკოსები არიან, რომლებიც გამოდიან სუფიზმის მიმდევართა შეკრებებზე, რათა მათ ტრანსის მიღწევამ და შესაბამისად, ღმერთთან მიახლოებაში დაეხმარონ. შეკრება, რომელიც შესაძლოა მთელი ღამე გრძელდებოდეს, სოციალურად სტრატეგიცირებულია. როგორც წესი, ტრანსს ღარიბები აღწევენ, მდიდრები კი, მიუხედავად იმისა, რომ ეწინააღმდეგებიან ტრანსს, მუსიკოსებს უხვად ასაჩუქრებენ ფულით. წარმოდგენის დროს წამყვანმა მომღერალმა უნდა გამოარჩიოს ისინი, ვინც უხვად გაიღებს ფულს და ისინიც, ვინც სავარაუდოდ, ტრანსში ჩავარდება. ის მუსიკალურ „ბეწვის ხილზე“ გადის იმისათვის, რომ ერთი მხრივ მდიდრებს ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს და აზიაროს სულიერ გამოცდილებას, რათა მათ გაუღვივოს უხვი შესაწირის გაცემის სურვილი და, იმავდროულად, ტრანსამდე მიიყვანოს ისინი, ვინც ამისკენ ილტვიან. წამყვანი მუსიკოსი თითოეულ წარმოდგენას იმგვარად აგებს, რომ დააკმაყოფილოს

მოთხოვნები, რომლებიც, მისი აღქმით, რიტუალის მონაწილეებს/დამსწრეებს აქვთ და ამავდროულად თავადაც მიიღოს ფულადი სარგებელი. თითოეული რიტუალისათვის მახასიათებელი ზოგიერთი ნიშნის ინტერპრეტირების შემდეგ ქურეშიმ მუსიკალური მოვლენის მნიშვნელობა სუფიური იდეოლოგიისა და ტრადიციული სოციალური სტრუქტურების თავისებურებებით ახსნა. კავალის მუსიკა, მისი აზრით, გამოხატავს სუფიზმის იდეოლოგიას, გარკვეულ იერ-სახეს ანიჭებს სუფიების სოციალურ ცხოვრებას და ინდივიდუალური გამოხატვის ფორმებს სთავაზობს. ამ ტიპის მუსიკალური მოვლენების დეტალურმა ანალიზმა მკვლევარს საშუალება მისცა გარკვეულიყო, როგორ ასრულებენ მუსიკას სუფიური თემი და იქაური მუსიკოსები და რატომ აკეთებენ ამას სწორედ ასეთი განსაკუთრებული ფორმით.

სიმღერის, დაკვრისა და ცეკვის შესწავლა

ეთნომუსიკოლოგები რუტინულად სწავლობენ კვლევითვის შერჩეული ამა თუ იმ ტრადიციული მუსიკისთვის დამახასიათებელ სიმღერებს, ცეკვებს, ინსტრუმენტებზე დაკვრას. ის, თუ რას სწავლობენ, დამოკიდებულია ერთი მხრივ, იმაზე, თუ რა მიაჩნიათ მოცემულ კულტურაში უცხოელისთვის შესაფერისად, და ხშირად, აგრეთვე, სქესზეც. მაგალითად, ზოგიერთ ტრადიციაში მხოლოდ ქალები მღერიან ან უკრავენ გარკვეული სახეობის დოლებზე. ზოგიერთ ცეკვას მხოლოდ მამაკაცები შეიძლება ასრულებდნენ, ზოგსაც – მხოლოდ ქალები.

კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ამგვარი კვლევა ველზე მუშაობის ცენტრალური ელემენტი უნდა იყოს, პირველად შეიმუშავა მენტლ ჰუდმა, იაპ კუნსტის მოსწავლემ და უაღრესად გავლენიანმა ფიგურამ სავლეე მუშაობის ისტორიის გარიჟრაჟზე. ის მოუწოდებდა ეთნომუსიკოლოგებს, ყოფილიყვნენ „ბი-მუსიკალურები“, რაც მუსიკის სერიოზული აკადემიური კვლევის აუცილებელი პირობაა და პირველ რიგში ევროპული მუსიკალური ტრადიციის შესწავლას გულისხმობს და შემდეგ სამიზნე ტრადიციის მუსიკის ათვისებას. ბი-მუსიკალურობის მიღწევა დღესდღეობით ეთნომუსიკოლოგთა საკვლევი ინსტრუმენტების არსენალში არსებული უმთავრესი იარაღია და გამოიყენება ყველგან, სადაც ამის შესაძლებლობაა.

რაში ეხმარება ეთნომუსიკოლოგებს საკვლევად შერჩეული ხალხის მუსიკის შესწავლა? უპირველეს ყოვლისა, ისინი ეუფლებიან მუსიკის კანონებს და ესმით როგორ ხდება მისი გაცოცხლება შესრულების პროცესში. ამგვარი დეტალური

შესწავლისას ხშირად მუსიკალური პრაქტიკის ისეთი სფეროები ვლინდება, რომელთა მნიშვნელობის დადგენაც შესაძლებელია. ასე მოხდა ჩემს შემთხვევაში, ბულგარული ხალხური მუსიკის კვლევისას, როდესაც, ინტერვიუებისა და მონაწილეობითი დაკვირვების ეტაპზე ბულგარულ სტივორზე (გაიდას უწოდებენ) დაკვრას ვსწავლობდი. მართალია, შედარებით გამიადვილდა ინსტრუმენტზე დაკვრის ფიზიკური ასპექტებისა და მუსიკის საბაზო ფორმების (მწირი მელოდიური კილოები და ადიტიური 5, 7, 9 და 11-წილადი მეტრები) ათვისება, მაგრამ გაცილებით რთული აღმოჩნდა დატვირთული ორნამენტაცია. ინტერვიუები ვერაფრით მეხმარებოდა. ჩემს მთავარ მასწავლებელს სიტყვიერი მარაგი არ ჰყოფნიდა მის აღსაწერად. მითხრა, რომ მანამდე უნდა მომეცადა, სანამ საკუთარი „მესტიერის თითები“ არ მექნებოდა. მართლაც, მცირე ხანში, ჩემით, მისი მითითებების გარეშე, როგორც იქნა „მესტიერის თითებს“ დავეუფლე. ამ პროცესში ახლებურად გავიზრე ტრადიცია, რომლის აღწერა მე სიტყვებითაც უმეძლო, მას კი – არა. მეტიც, მას შემდეგ, რაც „მესტიერის თითებით“ დაკვრა ავითვისე, ერთმანეთის ჟესტებითაც გვესმოდა: მას უკვე შეეძლო ჩემთვის თითების ჰაერში მოძრაობითა თუ საკრავზე ჩვენებით „ეთქვა“: „ასე გააკეთე“. ან „ასე არ დაუკრა“. მისი თითების მოძრაობაზე დაკვირვება უკვე საკუთარი, „მესტიერის თითების“ გამოცდილების წყალობით მეხმარებოდა ორნამენტაციის სემანტიკური მნიშვნელობის გამოცნობაში. მაგალითად, ერთხელ მითხრა, რომ ერთ-ერთი მანერით შესრულებული მუსიკალური ორნამენტი „სულის უვსება“, რადგან ძველ, ბავშვობის წლებსა და იმ სოფლურ გარემოს აგონებდა, რომელშიც გაიზარდა. სხვაგვარად დაკრული იგივე ორნამენტი მასში ემოციურ „სიცარიელეს“ იწვევდა, რამდენადაც თანამედროვე მანერით სრულდებოდა, რაც სრულიად არ აღეგნებდა, რადგან მისთვის არაფერს ნიშნავდა.

მუსიკალური ტრადიციების დოკუმენტირება

ველზე მუშაობისას ეთნომუსიკოლოგების მეოთხე სახის საქმიანობაა მუსიკალური აქტივობისა და მოვლენების დოკუმენტირება წერილობით და აუდიოვიდეო ჩანაწერების ფორმით. ველზე შესრულებული ჩანაწერები, რომლებიც ეთნომუსიკოლოგიის დარგისთვის გამორჩეულად სპეციფიკური სრულებით არ არის, იშვიათად გამხდარა დისკუსიის საგანი. ისინი, ველზე დაკვირვებისა და განცდილის დოკუმენტირების გარდა, აღრიხდელი გამოცდილების ინტერპრეტაციებისა და დაკვირვების საფუძველზე ახალი კითხვების დასმის საშუალებასაც იძლევა. მათ შეიძლება ერთგვარი თერაპიული ზემოქმედებაც ჰქონდეთ ინტელექტუალური,

ფიზიკური ან ემოციური განსაცდელის ჟამს. კეი კაუფმან შელემი და ჰირომი ლორენ საკატა იმ იშვიათთა შორის არიან, ვისაც ოდესმე ეთნომუსიკოლოგიური საველე სამუშაოების პირადი, თვითრეფლექსირებადი ანგარიშები გამოუქვეყნებია.

1950-იან წლებში პროტატიული ჩამწერის გამოგონებამ, რომლითაც მაღალი ხარისხის ხმოვანი ჩანაწერი მიიღებოდა, სრულიად შეცვალა საველე საქმიანობა. მეორე მსოფლიო ომამდე მუსიკის მკვლევრები ან საკუთარი სმენის იმედად იყვნენ და მოსმენილი ადგილზევე გადაჰქონდათ ევროპულ სანოტო სისტემაში, ან დაატარებდნენ უზარმაზარ და მოუხერხებელ მოწყობილობებს, როგორც იყო, მაგალითად, ცვილისლილვაკებიანი ხმის ჩამწერები. ალან ლომაქსი (1915-2002) და მამამისი ჯონ ლომაქსი (1867-1948), ამერიკული ფოლკლორული ტრადიციების დაუღალავი ჩამწერები, იძულებულნი იყვნენ, თავიანთი მიმღე ჩამწერი აპარატურა მანქანის საბარგულში აკუმულატორის დახმარებით დაემუხტათ ხოლმე. მხარზე გადაკიდებული მაგნიტოფონის თან ტარების შესაძლებლობამ ყველაფერი შეცვალა. ჩანაწერის გამეორების უნარის მქონე მოწყობილობებით უფრო ზუსტი სანოტო



2. ეთნომუსიკოლოგი ენ რასმუსენი (მარჯვნივ) უკრავს „უდის“ სახელით ცნობილ არაბულ ბარბითზე ყურანის სახელგანთქმულ ინდონეზიელ დეკლამატორთან ერთად, სკოლა-ინტერნატში. ისინი ასრულებენ ტავაშიჰს, სიმღერებს არაბულ ენაზე, რომლებიც არაბულ მელიოდებთან შეწყობილ რელიგიურ პოეზიას წარმოადგენს.

ტრანსკრიფციების გაკეთება და შესრულების ფორმების უკეთესი ანალიზი გახდა შესაძლებელი.

როდესაც ფრანგ-ისრაელელი ეთნომუსიკოლოგი სიმპა არომი ცენტრალურ აფრიკაში მცხოვრები ხალხის (რომელიც საკუთარ თავს აკას უწოდებს) უაღრესად კომპლექსურ მრავალხმიანობას შეეჩეხა, მან 1970-იან წლებში ჩაწერის რთული ტექნიკა გამოიგონა. მუსიკოსები მღერიან და უკრავენ სხვადასხვა ხმას, მაგრამ თუ რა ურთიერთკავშირია ხმებს შორის შეუძლებელია მხოლოდ მოსმენით დადგინდეს. ამიტომაც არომი ორი სინქრონიზებული სტერეომაგნიტოფონის მეშვეობით ერთმანეთის მიყოლებით იწერდა შერჩეული ნიმუშის თითოეულ ხმას ან საკრავის პარტიას. მას შემდეგ, რაც ერთი მუსიკოსი იმღერებდა ან დაუკრავდა თავის ხმას/პარტიას, მეორე მომღერალი ან ინსტრუმენტზე დამკვრელი ყურსასმენების მეშვეობით ჩანაწერს ისმენდა, უწყობდა პირველ ხმას და წერდა თავის პარტიას სინქრონიზებულ ხმის ჩამწერზე. ასე გრძელდებოდა იქამდე, ვიდრე ყველა მუსიკოსი არ იმღერებდა/დაუკრავდა საკუთარ ხმას/პარტიას. შედეგად მიიღებოდა თითოეული ხმისა და ინსტრუმენტის ჩანაწერი ერთ არხზე და ასევე ეტაპობრივად შეერთებული სრული კომპოზიცია. ამგვარად შეკრებილი მონაცემების საფუძველზე არომმა შეძლო მათი პოლიფონიური და პოლირიტმული მუსიკის ნოტებზე გადატანა, რომლის გაანალიზების შედეგად გამოავლინა ვოკალური და ინსტრუმენტული შესრულების საბაზისო, ნორმატიული მოდელები და უჩვენა კავშირი კონკრეტული ნაწარმოების შესრულებასა და შესაბამის მოდელს შორის.

რადგანაც 1950-იანიდან 1970-იან წლებამდე ეთნომუსიკოლოგები მსოფლიო მუსიკალური ტრადიციების ჩანაწერების ნაკლებობას განიცდიდნენ, ველზე მიჰქონდათ შეძლებისდაგვარად ყველაზე ხარისხიანი ჩამწერი მოწყობილობა, ზოგჯერ მაღალი ხარისხის ფირფიტების გამოშვების მიზნითაც. პიონერებს შორის იყვნენ ალან ლომაქსი, რომელმაც აუარებელი ფირფიტა გამოსცა ევროპული და ამერიკული ხალხური მუსიკის ჩანაწერებით; პაულ ბერლინერი, რომელმაც შონა მბირას მუსიკის ორი ფირფიტა გამოუშვა; და ფილიპ შუილერი, რომელმაც მაროკოული მუსიკის ოთხი ფირფიტა გამოაქვეყნა. 1990-იან წლებში ფილიპ იამპოლსკიმ ინდონეზიის მუსიკის შთამბეჭდავი 20 კომპაქტდისკი ჩაწერა ხმის ჩამწერი სტუდიისთვის „**Smithsonian Folkways**“. ღრთა განმავლობაში, ადგილობრივი ხმის ჩამწერი ინდუსტრიის გაფუფუნება და იაფი კასეტის მაგნიტოფონების გაჩენის კვალდაკვალ, რომლებიც ხელმოკლეებისთვისაც იოლად ხელმისაწვდომი იყო, რაც მათ საკუთარი მუსიკალური ტრადიციების ჩაწერის საშუალებას აძლევდა, ეთნომუსიკოლოგების მიერ პროფესიული ხარისხის ჩანაწერების გაკეთებაზე მოთხოვნა თანდათან შესუსტდა. დღეს უკვე ბევრი იყენებს იაფფასიან, მსუბუქ, ციფრულ ჩამწერებსა და პატარა

მიკროფონებს. უფრო მეტიც, ზოგჯერ არაკომპრესირებულის ნაცვლად, შეკუმშულ ფორმატში ჩაწერასაც კი ამჯობინებენ.

მუსიკალური საქმიანობის ვიზუალური დოკუმენტირება რთული და ძვირადღირებული საქმე იყო, სანამ 1983 წელს სამომხმარებლო ვიდეოკამერა არ გამოვიდა **Betamax**-ის კასეტებით. მანამდე ეთნომუსიკოლოგები ძირითადად მხოლოდ ძვირადღირებულ 16 მმ-იან ფირს იყენებდნენ და ცოტას თუ ჰქონდა მისი გამოყენების უნარი ან სულაც მისი შექმნის ფინანსური შესაძლებლობა. გამონაკლისთა შორის იყო ჰუდი, რომელმაც 1964 წელს გადაიღო დოკუმენტური ფილმი განელი მედოლის, სახელად ატუმპანის შესახებ; აგრეთვე მისი სტუდენტი რობერტ გარფიასი, რომელმაც 1960-იან წლებში ფილიპინებისა და კორეის ეროვნული არქივებისთვის ფირზე ასახა ხალხური მუსიკოსების შემოქმედება; და ჰუგო ზემპი, რომელმაც გადაიღო ფილმები სოლომონის კუნძულებზე, შვეიცარიაში, საქართველოსა და სპილოს ძვლის ნაპირზე. დღეს, ისევე როგორც ოდესღაც წარსულში, როცა აუდიო ჩანაწერი შეუცვლელ იარაღს წარმოადგენდა, ეთნომუსიკოლოგებს სავსე ექსპედიციებში მუდამ თან დააქვთ მსუბუქი ვიდეოკამერები და ვიზუალური დოკუმენტირება ლამის რუტინად იქცა. ამჟამად, ეთნომუსიკოლოგების მცირე ნაწილი მიმართავს პრაქტიკას, რაც საკუთარი სავსე ვიდეო მასალების დოკუმენტურ ფილმებში ამბების თხრობის მიზნით გამოყენებას გულისხმობს და რასაც სათავე ჰუდმა დაუდო.

მუსიკის ტრანსკრიფცია და ანალიზი

ველიდან დაბრუნებული ეთნომუსიკოლოგები დიდ დროს უთმობენ მონაცემთა ანალიზს სივრცეში, რომელსაც ისინი ერთგვარად აღმატებული ტერმინით „ლაბორატორიად“ მოიხსენიებდნენ ხოლმე. როდესაც ეთნომუსიკოლოგია ჯერ კიდევ შედარებითი, მეცნიერული ფაზიდან გამოღწევის ეტაპზე იმყოფებოდა, ლაბორატორიაში შეიძლებოდა გადაწყდომოდით სონაგრაფს, რომელიც – ბგერის ტალღების აღსაბეჭდად გამოიყენებოდა; აგრეთვე მაგნიტოფონს – სავსე ჩანაწერების მოსასმენად, რომელიც ხშირად ნახევარი, ანაც მეოთხედი სიჩქარით უკრავდა; და უნიკალურ მოწყობილობას, „მელოგრაფს“, რომელიც ჩარლზ სიგერმა და მისმა მეგობრებმა გამოიგონეს კალიფორნიის (ლოს ანჯელესის) უნივერსიტეტში და რომლის მიზანსაც ინდივიდუალური მელოდიური ხაზების ავტომატური ტრანსკრიფცია წარმოადგენდა. სამწუხაროდ, მელოგრაფის მიერ ასახული დეტალების გაშიფვრა მკვლევრებს არ შეეძლოთ. ისინი მეტწილად ვერ



3. ეთნომუსიკოლოგი სიმჰა არომი წინა საველე ექსპედიციაში გაკეთებულ ჩანაწერებს აკას მუსიკოსებსა და მცხოვრებლებს ასმენინებს.

ხვდებოდნენ მოწყობილობის მიერ წარმოქმნილი (გენერირებული) გრაფიკების მნიშვნელობას და ეს გამოგონება მალევე მიივიწყეს.

1950-იანი წლებიდან 1970-იანი წლების შუამდე სამეცნიერო კლიმატმა, მართალია, აღძრა ენთუზიაზმი გამოყენებინათ ხელსაწყოები მუსიკალური ბგერის ფიქსაციისა და მათი ობიექტური ანალიზისათვის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მუსიკის სტრუქტურული ელემენტების გამოსაკვლევად გაწეული ძალისხმევის უდიდესი ნაწილი მაინც სრომატევად საქმეში – ეთნომუსიკოლოგების მიერ ველზე ჩაწერილი მასალის ხელით ნოტირებაში იხარჯებოდა. სადოქტორო დისერტაციების უდიდესი ნაწილი, ჩემი ნაშრომის ჩათვლით, სავსე იყო საკვლევ რეპერტუარის ნოტირებული ტრანსკრიფციებით. ეს ტომები ასახავდა ევროპელი მუსიკის ფოლკლორისტების იმდროინდელ პრაქტიკას, რომლებიც თითქოსდა ამ გზით ინარჩუნებდნენ საკუთარ ფოლკლორულ ტრადიციებს საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში. მსგავსი – ტრანსკრიფციის მეშვეობით განხორციელებული დეტალური მუსიკალური ანალიზი კარგა ხანია, მოდიდან გადავიდა ინგლისურ-ამერიკულ ეთნომუსიკოლოგიაში, თუმცა ზოგიერთი ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგიური პრაქტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს ელემენტად დღესაც რჩება.

დღეს ტრანსკრიფციებს წიგნებად და დისერტაციებად აღარ კინძავენ. ისინი ძირითადად გამოიყენება ავტორისეული თხრობის საილუსტრაციოდ, კერძოდ, ნაწარმოების, შესრულების, სტილის ან ჟანრის მუსიკალური სტრუქტურების დამახასიათებელი ნიშნების აღსაწერად და იმის განსახილველად, როგორ

გამოხატავს მოცემული მუსიკალური სტრუქტურები ადგილობრივ ფსიქოლოგიურ, კულტურულ, სოციალურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ მოდელებსა და იდეებს. ზოგიერთ ამგვარ ნაშრომს შეიძლება გამოედავო მუსიკის სოციალური და კულტურული მნიშვნელობის ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ მუსიკალურ ანალიზზე უარის თქმის გამო, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგების უმრავლესობა თანხმდება, რომ მუსიკალური ანალიზი აუცილებელია იმის გასაგებად, როგორ მუშაობს კონკრეტული მუსიკალური ტრადიცია, რით არის გამოჩეული, და კონკრეტულად როგორი პიროვნული, სოციალური და კულტურული დატვირთვა აქვს.

ინტელექტუალური საკუთრების უფლებები

ეთნომუსიკოლოგიის პირველი მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში ისეთი საკითხები, როგორიცაა ტრანსკრიფციების სიზუსტე და სანდობა, მუსიკოსებისთვის ინტერვიუების ჩამორთმევის სარწმუნო და სათანადო მეთოდების შემუშავება, აგრეთვე მუსიკალური მოვლენების დოკუმენტირება, განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო. ბოლო წლებში ეს საკითხები დიდწილად მოგვარდა, სამაგიეროდ, თავი იჩინა სხვა ეთნომუსიკოლოგიურ საქმიანობასთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა, რომლებიც შესაძლოა არ იყოს იმაზე უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე მათი სამართლებრივი და კულტურული უფლებები, ვისთანაც ჩვენ ვმუშაობთ.

როდესაც ეთნომუსიკოლოგებმა ველზე პირველი აუდიოჩაწერა განახორციელეს, ამას მათთვის სამეცნიერო და არაკომერციული დანიშნულება ჰქონდა. მომღერლებისა და მუსიკოსების ჩასაწერად მათგან არაფორმალური თანხმობის მიღების დროს, ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, გულახდილად ეუბნებოდნენ, რომ ჩანაწერები განთავსდებოდა და დაცული იქნებოდა ეროვნულ, საერთაშორისო ან უნივერსიტეტების არქივებსა და ბიბლიოთეკებში.

მეტიც, ეთნომუსიკოლოგის სურვილის შემთხვევაშიც კი, არ არსებობდა მუსიკოსებისთვის შესრულების საფასურის გადახდის ტრადიცია. თუმცა მას შემდეგ, რაც 1980-იანი წლებიდან მსოფლიო მუსიკამ კომერციული მუსიკის კატეგორიაში გადაინაცვლა და ინტერნეტის მეშვეობით ბევრად გამარტივდა ხმოვან მასალაზე წვდომა, ამგვარი მიამიტური ურთიერთობებისთვის სივრცე აღარ დარჩა. დღეს ეთნომუსიკოლოგები თავიანთ ჩანაწერებს/ნაშრომებს ქმნიან და გამოსცემენ კონფლიქტურ გარემოში, რომელიც ითხოვს შესატყვისობას ერთი მხრივ, საავტორო და საკუთრების უფლებების ევროპულ და ამერიკულ სტანდარტებთან და მეორე მხრივ, სემპლინგის ეთიკის (**ethic of sampling**) გათვალისწინებას, რომელიც ამგვარ

პრეტენზიებს არ ცნობს. საავტორო და საკუთრების უფლებების ამგვარი გაგება, ხშირად სრულებით არ შეესაბამება საკვლევი თემების წარმოდგენებსა და პრაქტიკას, რაც წინდაუხედავ ეთნომუსიკოლოგს ინტერესთა შეურიგებელი დაპირისპირების ლაბირინთში ამწყვედევს.

ამის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი მოხმობილი აქვს ჰუგო ზემპს. სოლომონის კუნძულებზე საველე სამუშაოების დროს მის მიერ ჩაწერილი მუსიკა 1990-იან წლებში ნიმუშად გამოიყენა ჯგუფმა **Deep Forest** – ტექნომუსიკოსების წყვილმა – თავიანთი პირველი ალბომის სიმღერაში „Sweet Lullaby“. **Deep Forest**-ის დისკი არის ტექნო ბიტებისა და არააკრედიტებული ან არასწორად აკრედიტებული ტრადიციული მუსიკის იმიტაცია და „პრიმიტიული“ მუსიკის განზოგადება (სტერეოტიპიზაცია) სრულიად ამაზრზენი და ეთნომუსიკოლოგებისთვის მიუღებელი ფორმით. უფრო მეტიც, ალბომის გაყიდვით მიღებული შემოსავალი მათ არ გაუნაწილებიათ არც სოლომონის კუნძულების მკვიდრთათვის და არც ზემპისთვის.

მამინაც კი, როდესაც ეთნომუსიკოლოგებს, მუსიკის სემპლერებსა და ბიტების ავტორებს კეთილი განზრახვა ამოძრავებთ და ტრადიციული მუსიკოსების ჩაწერა სამართლიანობის პრინციპების დაცვით სურთ, მუსიკაზე საკუთრების უფლება, როგორც მკაცრად აკადემიური პრობლემა, საკმაოდ საჩოთირო საკითხია. მიუხედავად იმისა, რომ საავტორო უფლებების საერთაშორისო კანონი არსებობს ავტორის ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროდუქტის დასაცავად ხელშესახები ფორმებით, როგორცაა ხმოვანი ჩანაწერი ან სანატო ტრანსკრიფცია, ბევრ სოციუმში საერთოდ არ არსებობს პირადი (კერძო) საკუთრების ცნება და მათთვის მუსიკა, ზოგჯერ, არავის ან ყველას საკუთრებაა. როგორც ენტონი სიგერი წერდა ბრაზილიაში მცხოვრები სუიას ინდიელების შესახებ, „როგორ შეიძლება იმ სიმღერის ფორმალური რეგისტრაცია, რომელიც ოდესღაც იაგუარს შეუქმნია, 200 წლის წინ ვიღაც ტყვეს უმღერია და კერძო პირის კი არა, რაიმე სარიტუალო ჯგუფის მიერ გამოიყენება?“ საავტორო უფლებების ამერიკული კანონების თანახმად, თუკი ნამუშევარი მხოლოდ ზეპირი ტრადიციის შედეგად, ანუ არამატერიალური ფორმით არსებობს, ასეთ შემთხვევაში, იგი თავისთავად საჯარო საკუთრებას წარმოადგენს და კანონით ნებისმიერს შეუძლია მისი გამოყენება, თუნდაც ეთიკურად მიუღებელი ფორმით, ყოველგვარი სამართლებრივი შედეგების გარეშე. ასეთ ვითარებაში ეთნომუსიკოლოგები უნდა იყვნენ შუამავლები საკვლევი თემის (სოციუმის) წარმომადგენლებს, მათ მიერ შესრულებულ ჩანაწერებსა და იმ გლობალიზებულ, მომხმარებლურ სამყაროს შორის, რომლის ზოგიერთ წარმომადგენელსაც ამ ჩანაწერების გამოყენება კომერციული მიზნებით სურს.

ეთნომუსიკოლოგებს ალბათ ყველაზე დიდ სიამოვნებას ანიჭებს ველზე მუშაობა, მუსიკოსების, მათი მუსიკისა და მათი კულტურის გაცნობა. თუმცა პოსტკოლონიური ეპოქისა და კულტურის მკვლევარების ნაწილი აკრიტიკებს საველე მუშაობის მეთოდს, როგორც „დაკვირვების“ პოტენციურად მტრულ აქტს (თვალთვალს). მაგრამ როგორც ტიტონი წერს:

„ისინი, ვინც მას (ველზე მუშაობის მეთოდს – რედ.) გმობენ, საკუთარ თავს ართმევენ იმ ფასდაუდებელი ხერხების დაუფლების შესაძლებლობას, რისგანაც შედგება ეს დარგები (ეთნომუსიკოლოგია, კულტურული ანთროპოლოგია, ფოლკლორი). როგორც შემეცნებისა და მუშაობის მეთოდი, საველე მუშაობა მისი საუკეთესო გაგებით ემყარება ადამიანებს შორის მეგობრობის მოდელს და არა მოდელს, რომლის საფუძველსაც ანტაგონიზმი, თვალთვალი, ფიზიკური ობიექტებზე დაკვირვება ან აბსტრაქტული იდეების ჭვრეტა წარმოადგენს.“

საველე საქმიანობის წარმატება შეუძლებელია მეგობრობისა და თანამშრომლობის გარეშე მათთან, ვისაც იკვლევენ ეთნომუსიკოლოგები. საუკეთესო შემთხვევაში, „მუშაობა“ შეიძლება გართობასაც ჰგავდეს, თუმცა საბოლოოდ ის უნდა იქცეს ინტერპრეტაციულ (განმარტებით) და პრაქტიკულ საქმედ, როგორცაა, მაგალითად, წიგნებისა და სტატიების გამოქვეყნება პრობლემებზე, რომლებიც პასუხს გასცემს კითხვებს მუსიკის არსის, მისი საუნივერსიტეტო სივრცეებში სწავლების, ადამიანებისა და თემების წინაშე არსებული პრობლემების გადაჭრის გზების ძიების შესახებ.

მუსიკის ბუნება

მნიშვნელოვანია ეთნომუსიკოლოგების წვლილი მუსიკის ბუნების გაგებაში, რასაც საფუძვლად უდევს სავიწრო სამუშაოების შედეგად მოპოვებული იდიოგრაფიული მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის კვლევის მეთოდი. ეთნომუსიკოლოგების ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვან თეორიულ გარღვევად შეიძლება ჩაითვალოს თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი უწყვეტი შეტევა მოსაზრებაზე, რომელსაც ბოლო დრომდე ქადაგებდა მომიჯნავე მუსიკოლოგიური დისციპლინები: თითქოს მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების ფორმაა, იქმნება საკუთრივ ხელოვნებისთვის, აქვს მისტიკური ტრანსცენდენტური შედეგები და ცოტა რამ თუ აკავშირებს სოციალურ ან პრაქტიკულ მნიშვნელობასთან. ეთნომუსიკოლოგებმა ათასობით კონკრეტული კვლევისას, რომლის დროსაც ისინი სავიწრო მუშაობის სპეციფიკურობას უთავსებდნენ ანთროპოლოგიური და სოციალური მეცნიერებების, მათ შორის ფემინიზმისა და სხვა საზოგადოებრივი მოძრაობების თეორიებს, ასევე სხვადასხვა ფილოსოფიურ ტრადიციას, ბევრი რამ ისწავლეს მუსიკის ბუნების, როგორც ადამიანის ქცევისა და კულტურული პრაქტიკის თაობაზე. ამ პროცესში მათ შექმნეს მუსიკის ბუნებისა და ადამიანის ცხოვრებაში მისი მნიშვნელობის მდიდარი სურათი.

ეთნომუსიკოლოგიური თეორიები მუსიკის ბუნების შესახებ, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, შედგება ჭეშმარიტ მტკიცებათაგან, რომლებსაც მეტაფორების ფორმა აქვს და რომლებიც მუსიკას ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს უკავშირებს. ყველაზე გავრცელებული მეტაფორებია:

- მუსიკა ფსიქოლოგიური და სოციალური ფუნქციების მქონე რესურსია;
- მუსიკა კულტურის ფორმაა;
- მუსიკა სოციალური ქცევაა;
- მუსიკა ტექსტია, რომელსაც სჭირდება წაკითხვა და განმარტება;
- მუსიკა ნიშნების სისტემაა;
- მუსიკა ხელოვნებაა.

ჩამოთვლილი და სხვა მეტაფორები შესაძლოა დროის კონკრეტულ

მონაკვეთში ერთდროულად ან მიმდევრობით არსებობდეს. ისინი ემყარება თეორიებს, რომლებიც ფართო დისკუსიის საგანია სოციალურ თუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, ფილოსოფიაში და მათი ერთობლიობა ადამიანის ცხოვრებაში მუსიკის მნიშვნელოვან როლზე მიანიშნებს.

მუსიკა, როგორც რესურსი

მუსიკის ბუნებაზე ეთნომუსიკოლოგიური მსჯელობის ყველაზე ადრეულ ფორმად შესაძლოა ჩაითვალოს დისკუსია იმის შესახებ, თუ როგორ ფუნქციონირებს მუსიკა კულტურასა და საზოგადოებაში და რამდენად მნიშვნელოვანია ის ინდივიდის ფსიქოლოგიისთვის. ტრადიციული საზოგადოებები მუსიკას უთვალავი გზით იყენებენ ცხოვრების ლამის ყველა სფეროში. მუსიკა კულტურული და სოციალური ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენის აკომპანემენტია, დაბადებით დაწყებული და გარდაცვალებით დასრულებული, მუშაობის, რიტუალების, რელიგიური ცერემონიების, გართობისა და თამაშების ჩათვლით. ყოფაში მუსიკის კვლევის გარდა ეთნომუსიკოლოგები მუშაობენ სტრუქტურული ფუნქციონალიზმის სახელით ცნობილი ანთროპოლოგიური ტრადიციის თანახმად და სვამენ კითხვას, როგორია საზოგადოებაში მუსიკის ფუნქციური გამოყენება, ან, უფრო თანამედროვე ტერმინებით, როგორ იყენებენ ინდივიდები და საზოგადოებები მუსიკას, როგორც დამხმარე რესურსს, სხვადასხვა ფსიქოლოგიური და სოციალური მიზნით. მართალია, სტრუქტურული ფუნქციონალიზმი ეთნომუსიკოლოგების ჯიჯანების წარმმართველი აღარ არის, მაგრამ როდესაც ეთნომუსიკოლოგები მუსიკის ბუნებისა და ადამიანების ცხოვრებაში მისი მნიშვნელობის შესახებ ფიქრობენ, მათში ჯერ ისევ მყარად არის შემორჩენილი შემდეგი საკვლევი თემები: როგორ მოქმედებს მუსიკა ადამიანის ფსიქოლოგიასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე? როგორია მუსიკის ფსიქოლოგიური და სოციალური ფუნქციები? რატომ არის მუსიკა რესურსი, რომელსაც სხვადასხვა მიზნისთვის იყენებს ადამიანი?

მუსიკა, როგორც სოციალური რესურსი

ბევრი კულტურა მუსიკას იყენებს, როგორც რესურსს, საზოგადოების შემოკრებისთვის საერთო – გაზიარებული ქცევის მოდელისა და ღირებულებების გარშემო. ამ მიმართულებით განხორციელებულ კვლევებში ეთნომუსიკოლოგები

ამტიციებენ, რომ მუსიკალური ესთეტიკა და ქცევა და კულტურული ეთიკა ერთი მონეტის ორი მხარეა. როდესაც ადამიანებს ასწავლიან, მაგალითად, ისეთ მუსიკას, რასაც მოცემული კულტურა მიიჩნევს ხარისხიანად, ისინი აგრეთვე იძენენ ისეთ უნარ-ჩვევებს, რომლებიც მათ კარგ ადამიანებად და მოცემული სოციუმის ღირსეულ წევრად ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. ამ მიზნით ზოგჯერ სიმღერების ტექსტები გამოიყენება. მაგალითად, აფრიკული ინიციაციის ცერემონიის ნაწილია სიმღერები, რომლებიც ყმაწვილებს განუმარტავს, რას ნიშნავს ზრდასრულისთვის მართებული ქცევა. რიჩარდ უოტერმანი (1914–1971) ავსტრალიის მკვიდრი აბორიგენული ხალხის, იირკალას შესახებ წერდა:

„მთელი სიცოცხლის განმავლობაში აბორიგენი გარემოცულია მუსიკალური მოვლენებით, რომლებიც მას აცნობს ბუნებრივ გარემოს და მის გამოყენებას ადამიანის მიერ, ასწავლის შეხედულებებს გარემომცველ სამყაროზე და უყალიბებს ღირებულებათა სისტემას, ეხმარება, უკეთ ჩასწვდეს აბორიგენულ კონცეფციებს სტატუსისა და თავისი საკუთარი როლის შესახებ“.

ზოგჯერ ენკულტურაცია მუსიკალური ქცევის ფორმებით ვლინდება. ასე მაგალითად, თუკი წარმატებული ნადირობა დამოკიდებულია მონადირეების კოორდინირებულ თანამშრომლობაზე, როგორც ეს ცენტრალური აფრიკის ტყეებში მცხოვრებ აკას ხალხს სჩვევია, ნადირობის წინ, ნადირობის დროს და ნადირობის დასრულების შემდეგ შესრულებული ერთობლივი პოლიფონიური სიმღერა მათ დასახული ამოცანის განხორციელებისთვის შეიძლება ამზადდეს და მის ხორც-შესხმაში ეხმარებოდეს. სასკოლო რეპერტუარი და პატრიოტული სიმღერები ინდივიდებს სოციალური ჯგუფის ნაწილად აგრძობინებს თავს და შეჯიბრებისას თუ ბრძოლის ველზე ამ ჯგუფისა და მისი ღირებულებების დაცვის სურვილს განაპირობებს. ჯგუფური შესრულება, მაგალითად, დიდი საგუნდო კოლექტივების, ორკესტრების ან სინქრონიზებული მოცეკვავეების დასის სახით, გამოხატავს სოციალურ სოლიდარობას; ადამიანების გაერთიანებას აჩვენებს, რომ შეუძლიათ მოქმედება სოციალური ჰარმონიის პირობებში და მათი სინქრონიული განცდებიც ემოციურ კმაყოფილებას, გრძობათა სიმძაფრესა და სიამოვნებას გამოხატავს.

მუსიკა შესაძლოა გამოწვევა იყოს სუსტი სტრუქტურული პოზიციების მქონე მძლავრი სოციალური ინსტიტუტებისთვის. მან შეიძლება ხელი შეუწყოს ერთობის გაჩენას იქ, სადაც ის მანამდე არ არსებობდა, და წაახალისოს ცვლილებები საზოგადოებაში ჩამოყალიბებულ კულტურულ წარმოდგენებსა და სოციალურ სტრუქტურებში. მაგალითად, კომუნისტური ეპოქის მიწურულს ბულგარეთში

თანამედროვე ინსტრუმენტებზე დამკვირვებელი ბოშა მუსიკოსების ექსტრავაგანტური იმპროვიზაციული ვირტუოზულობა კონტრასტს ქმნიდა მთავრობის მიერ დაფინანსებული ფოლკლორული ანსამბლების ტრადიციულ საკრავებზე შესრულებულ მოკრძალებულ არანჟირებებთან. მუსიკალურ სტილებში მსგავსი განსხვავება გამართიანებელი აღმოჩნდა იმათთვის, ვინც ეწინააღმდეგებოდა ტოტალიტარულ მთავრობას და მის დრაკონულ პოლიტიკას მუსლიმი უმცირესობების მიმართ.

მუსიკა ასევე კომუნიკაციური რესურსია მუსიკალურად გაფორმებული მოვლენების დროს, რომლებიც ადამიანებმა ცხოვრებისეული ეტაპებისა და წელიწადის დროების ცვლილების აღსანიშნავად გამოიგონეს. ასეთ შემთხვევებში მუსიკა საზოგადოების წევრებს შორის კომუნიკაციას უწყობს ხელს. მაგალითად, ამაზონის აუზის ბინადარ სუიას ინდიელებს ყოველი ცერემონიის მუსიკალური შესრულება რაღაც კონკრეტულს მოუთხრობს მუსიკოსისა და წელიწადის იმ დროის შესახებ, როდესაც ეს მუსიკოსი ხალხის წინაშე გამოდის. სუია წელიწადს ორ - წვიმისა და გვალვის - დროებად ყოფს. ეს დროები დგება არა ამინდის ცვლილების, არამედ ცერემონიის დროს შესრულებული სიმღერების მიხედვით. მხოლოდ გაწვიმება არ კმარა წვიმის სეზონის დადგომისთვის, წელიწადის მოცემული სეზონისთვის შესაფერისი სიმღერების მოსმენა აცნობებს ყველას, რომ წვიმების სეზონი დაიწყო. სიმღერით შესაძლებელია ადამიანმა შეხედულება გამოხატოს საკუთარი ასაკობრივი ჯგუფის მიმართაც: ბავშვია ის, მოზარდი, ზრდასრული თუ ხანდაზმული. თვითშეგნების განვითარების დასადასტურებლად ყმაწვილი შეიძლება ზრდასრულის სიმღერას მღეროდეს. ხანდაზმულმა მამაკაცმა შეიძლება უფრო სუსტი ხმით იმღეროს მოხუცებულობაში შებიჯების ნიშნად. მეორე მხრივ, ასაკოვანმა ქალმა „შეიძლება ახალგაზრდა ქალისთვის დამახასიათებელი სისხარტე შეინარჩუნოს“. ენტონი სიგერმა დაასკვნა, რომ „ყოველი ცერემონია იყო შესაძლებლობა არა მხოლოდ იმის ხელახლა დასამტკიცებლად, რას წარმოადგენდა ესა თუ ის პირი (მამაკაცი და ჯგუფის წევრი), არამედ იმის საჩვენებლადაც, რად მიიჩნედა საკუთარ თავს ან როგორი სურდა ყოფილიყო“.

რაც შეეხება ურთიერთობის სხვა ფორმას, როგორც ჩანს, ადამიანებს თითქმის ყველგან მიაჩნიათ, რომ ჩვეულებრივ სამეტყველო ენაზე მეტად სწორედ სიმღერა არის აუცილებელი გზა ღმერთებთან, წინაპრებთან და სულებთან ურთიერთობისთვის. ხშირად ცერემონიების, ლიტურგიებისა და რიტუალების თითოეულ მონაკვეთს თან ახლავს სპეციფიკური სიმღერა ან ინსტრუმენტული შესრულება, რადგან მიჩნეულია, რომ მუსიკა ცერემონიას განსაკუთრებულ ძალას სძენს. მუსიკა ხშირად ზებუნებრივ სამყაროსთან კონტაქტისთვის გამოიყენება და ნიშანია ჩვეულებრივი სამყაროსთვის, რომ ასეთი კონტაქტი შედგა. ყველაზე

თვალნათელი მაგალითებია სულებით შეპყრობის აფრიკული და აფრიკული წარმომავლობის ცერემონიები. ჰაიტიზე ვოდუნის, ბრაზილიაში კანდომბლესა და კუბაზე სანტერიას რელიგიური ტრადიციები უხმოზს სულთა პანთეონს, რათა განდობილებს დაეუფლონ ცეკვების, კოსტიუმების, პერკუსიული რიტმებისა და თითოეულისთვის დამახასიათებელი სიმღერების მეშვეობით. ყველა ჩამოთვლილი ტრადიციის შემთხვევაში, დახელოვნებული მედოლე ხელმძღვანელობს დასარტყამ ინსტრუმენტებს, რომლებიც ურთიერთდაკავშირებულ, პოლირიტმულ ჰანგებს უკრავენ. როდესაც მთავარი მედოლე ხვდება, რომ განდობილი ტრანსის მდგომარეობაში გადასვლისთვის მზადაა, იწყებს სპეციალური ჰანგის დაკვრას, რათა სულს დაეხმაროს, შეაღწიოს შეპყრობილის სულსა და სხეულში, დაეუფლოს მას.

როდესაც რომელიმე სოციალურ ჯგუფს დანარჩენებისთვის ხმის მიწვდენა არ შეუძლია, მაგალითად, უფრო ძლიერამოსილი ჯგუფის მიერ არის დაჩაგრული, ამ ჯგუფის წევრებს ხშირად სწორედ მუსიკა აძლევს საშუალებას, ხმაურიანად, გულში ჩამწვდომად გამოთქვან საკუთარი სურვილები, წარმოდგენები, და ასე გააგებინონ მეორე ჯგუფს თავისი არსებობის შესახებ. მართალია ისიც, რომ საპირისპიროც ხდება - ძლიერამოსილს შეუძლია, მუსიკის მეშვეობით აკონტროლოს სივრცე და უმცირესობები და სუსტები, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით, პერიფერიისკენ განდევნოს.

მუსიკა მუდმივად არის სოციალური ჯგუფების იდენტიფიკაციის რესურსი, იქნება ეს ამპონის აუზის მკვიდრნი, სამეფო წარმომავლობის პირები კლასურ (სოციალურ ფენებზე დაყოფილ) საზოგადოებაში, პოლიტიკური პარტიები თანამედროვე საზოგადოებებში თუ ისეთი სოციალური კატეგორიები, როგორებიცაა ახალგაზრდები და ზრდასრულები, მამაკაცები და ქალები, მდიდრები და ღარიბები. ასეთ შემთხვევებში მუსიკა სოციალური ჯგუფის სიმბოლური იდენტიფიკატორია, როგორც საკუთრივ ჯგუფის წევრების, ისე უცხოებისთვის. პოპულარული მუსიკალური ტრადიციები, მაგალითად, პანკი ან დეს მეტალი, მუსიკოსები და ფანები, მკაცრად იცავენ განსაკუთრებულ ესთეტიკას - როგორც სამოსის სახით, ისე მუსიკალურად - იმისთვის, რომ ერთმანეთი ამოიცნონ და მიხვდნენ, ვინ არ არის მათი სუბკულტურის წევრი.

მუსიკა, როგორც ფსიქოლოგიური რესურსი

მერიაშმა მუსიკის, როგორც ფსიქოლოგიური რესურსის, ფუნქციონირების სამი გზა ჩამოთვალა: ვართობა, ესთეტიკური სიამოვნება და ემოციური გამომსახველობა. მუსიკა ცალსახად მნიშვნელოვანი რესურსია ამბის თხრობიდან ცეკვამდე ყველა სახის

გართობისთვის, თეატრში, კინოფილმში, ტელევიზიასა და ელექტრონულ თამაშებში. ზოგ შემთხვევაში, მაგალითად, ცეკვისას, უმისოდ გართობა შეუძლებელია; სხვა შემთხვევებს რაც შეეხება, მუსიკის თანხლებით ამბის მოყოლა ხშირად მეტ ემოციურობას სძენს მონაყოლს. ფილმებისთვის დაწერილი მუსიკიდან სტერეოტიპული მუსიკალური ხერხების ბევრი მაგალითი ვიცით, რომლებიც ხაზს უსვამს გარკვეულ მომენტებს ან, სულაც, რომანტიკულ შეგრძნებას, შიშს, მოლოდინს ან სიცილს იწვევს.

იმის გარდა, რომ გართობის სხვა ფორმებთანაა დაკავშირებული, უმეტესი კულტურების შემთხვევაში ადამიანები მუზიციერებენ თავისუფალ დროს, მუშაობისას და ყოფითი სირთულეების დროებით დასავიწყებლად, სოციალური ურთიერთობების ხელშესაწყობად. თანამედროვე საზოგადოებებში გასართობ მუსიკას პროფესიონალი მუსიკოსები ქმნიან/ასრულებენ და ზოგჯერ კონცერტებზეც უკრავენ, მაგრამ უფრო ხშირად მათ ჩანაწერებს უსმენენ რადიოთი, ტელევიზიით, CD-დისკებით ან MP3-ფაილებით ხმის გამაძლიერებლებისა თუ ყურსასმენების დახმარებით.

ესთეტიკური სიამოვნება, რომელიც შესაძლებელია გართობის ფორმად ჩაითვალოს, მიიღება მაშინ, როდესაც მუსიკალური ქცევა საგანგებო ჩარჩოშია მოქცეული, როგორცაა მაგალითად, კონცერტი ან ჩანაწერი, როგორც ერთგვარი ჭკრეტის საშუალება. მოწყენილობის გასაქარებლად თუ სამუშაოს ან გარემომცველი ხმაურისთვის თავის არიდების მიზნით გამოყენებისგან განსხვავებით, კონცერტებზე სტიმულაციის ყველა სხვა ფორმა მიზანმიმართულად გამოირიცხება, რათა მუსიკალური გამოცდილების მიღება მოექცეს ინტენსიურ ფოკუსში. მუსიკალური წარმოდგენა თითქმის ყველგან ემოციის კონტროლირებული გამოხატვისა და გრძნობების აღძვრისთვის მნიშვნელოვან რესურსად ითვლება. მუსიკის მეშვეობით ემოციების გამოხატვის კონტროლირებული ბუნება მრისხანების, სევდის ან სიხარულის სპონტანური ამოხეთქვის საპირისპიროა. მაგალითად, ბულგარელი ქალი, რომელთანაც ინტერვიუ ჩავწერე, იხსენებდა, როგორ აწყენინა დედამთილმა ახალგაზრდობაში, ერთად ცხოვრებისას, როცა ის ჯერ კიდევ ახალი რძალი იყო. ატირებულს, ასე ურჩიეს: „შეწყვიტე ტირილი და იმღერე“. სხვა სიტყვებით, შესთავაზეს, უკონტროლო, სამარცხვინო ტირილი სიმღერის კონტროლირებადი, მისაღები ჩარჩოებისკენ მიემართა. სიმღერას ძალუძს გამოხატოს არა მხოლოდ შემსრულებლის ინდივიდუალური ემოციები, არამედ ასევე გრძნობებიც, რომელთაც კოლექტიურად განიცდიან. მღერას ხშირად კათარსისის ფუნქცია ენიჭება, ხელს უწყობს „ორთქლის გამოშვებას“ და დაძაბულობის მოხსნას, რაც პირადად პრობლემებმა, დაჩაგრულების სოციალურმა მრისხანებამ, ყოფითი სიტყვიერი დაპირისპირებისთვის მიუღებელი ან სულაც, დავიწყებული გრძნობების გამოხატვის შეუძლებლობამ გამოიწვია.

მუსიკა, როგორც ფსიქოლოგიურისა და სოციალურის დამაკავშირებელი რესურსი

მუსიკა ინდივიდუალურსა და სოციალურს შორის კავშირის დამყარებისთვის საჭირო რესურსია. მისი გამოყენების ორი გზა არსებობს: ფიზიკური რეაქცია და შუამავლობა. რაკი მუსიკა რიტმულია ანუ ჟღერს დროის გარკვეულ მონაკვეთში და აქვს მკვეთრად გამოხატული რიტმი ან პულსაცია, მსმენელისგან ფიზიკურ რეაქციას მოითხოვს: თითების ტკაცუნით, ფეხის დარტყმებით, თავის ქნევით, სიარულით, მარშირებით ან ცეკვით მუსიკის ტაქტის შესაბამისად. ასეთი ერთობლივი ფიზიკური რეაქცია შესაძლებლობას აძლევს ჯგუფის წევრებს, თავი შეიცნონ და აღიქვან სოციალურ ერთეულად და, ზოგ შემთხვევაში, სპეციფიკური დავალებაც შეასრულონ, როგორცაა, მაგალითად ომში წასვლა ერთიან და ეფექტიან მებრძოლ ძაღად, ან ერთობლივი ნაყოფიერი შრომა. მუსიკის რიტმის შესაბამისად მოქმედებით ადამიანები ინდივიდუალურ სოციალურ რესურსს აქცევენ ისეთ სოციალურ რესურსად, რომლის წყალობით გაერთიანებები, ნათესაური ჯგუფები და მთელი საზოგადოებები სინქრონულად მოქმედებს.

დღეს ეთნომუსიკოლოგებს კარგად ესმით ისიც, რომ ინდივიდები შუამავლების დარად მოქმედებენ, მიიღებენ და წინ აღუდგებიან სოციალურ ნორმებს და ამისთვისაც მუსიკას იყენებენ რესურსად. პრაქტიკის თეორიის შესახებ ფრანგი სოციოლოგის, პიერ ბურდიეს (1930–2002) შრომების გავლენით მათ გააცნობიერეს, რომ მუსიკა არავერბალური პრაქტიკა შეიძლება იყოს, რომელსაც ვერბალური დისკურსის ფარგლებს გარეთ ძალუძს შექმნას გენდერულად განსაზღვრული ინდივიდები და სხვა სოციალურად ჩამოყალიბებული იდენტობები თუ სუბიექტურობანი. მაგალითად, კრისტოფერ უოტერმანის მიერ ნიგერიაში, იბადანში, იორუბას ჯუჯუს მუსიკოსისა და ბენდის ლიდერის შესახებ კვლევამ აჩვენა, თუ როგორ ურთიერთობდა მუსიკოსი ორ სოციალურ ჯგუფთან: ერთ მხარეს იდგამდიდრების კლასი, რომლისთვისაც მისი ბენდი უკრავდა; მეორე მხარეს კი ღარიბი „ბენდის ბიჭები“, რომლებსაც ის ცოდნას აძლევდა და იმავდროულად ექსპლოატაციას უწევდა. როგორც წერა-კითხვის სანახევროდ მცოდნე, მუშაობდა არაპრესტიჟულ, მათხოვრული ანაზღაურების მქონე მუსიკოსად სხვა ღარიბ მუსიკოსებთან, რომელთა ერთგულებაც ბენდის შესანარჩუნებლად აუცილებელი იყო. თუმცა, იქიდან გამომდინარე, რომ ფულიანი და მდიდარი ადამიანები საკუთარი პრესტიჟის დემონსტრირებისთვის საუკეთესო მუსიკოსებს ქირაობდნენ, თანდათან მან, როგორც წარმატებული ბენდის ხელმძღვანელმა, სოციალურ კიბეზე დაწინაურება მოახერხა, გაუჩნდა ფული და საკუთარი მდიდარი კლიენტების დარად, პრესტიჟი

და პატივი მოიპოვა. ბენდის ხელმძღვანელს მუსიკალურმა პრაქტიკამ თავის დამკვიდრების შესაძლებლობა მისცა და იმ მდიდარი კლიენტების სოციალურ ჯგუფს დაუახლოვდა, რომლისთვისაც მისი ბენდი უკრავდა. იმავდროულად, სოციალურად დიდად არც ბენდის წევრებს დაშორებია, რათა მათ შემოსავლის წყარო სხვაგან არ ეძებნათ. მან მუსიკა თვითრეალიზაციის რესურსად გამოიყენა.

გარკვეული მიზნების მისაღწევად ადამიანის მიერ მუსიკის რესურსად გამოყენების ამ მოკლე ჩამონათვალიდანაც ჩანს, რომ ეთნომუსიკოლოგები ზოგჯერ ცდუნებას ვერ უძლებენ და ამტკიცებენ, რომ მუსიკა ისეთივე მნიშვნელოვანია ინდივიდებისა და ადამიანთა საზოგადოებებისთვის, როგორც მეტყველება და ენა. ამ მოსაზრებას ხშირად ისინიც ემხრობიან, ვისაც ეთნომუსიკოლოგები იკვლევენ. როგორც პუბლოცელმა ინდიელმა ნიუ-მექსიკოდან ერთხელ ანთროპოლოგ ლესლი უაიტს (1900-1975) უთხრა, „ჩემო მეგობარო, მუსიკის გარეშე ვერაფერს გააკეთებ“.

მუსიკა, როგორც კულტურის ფორმა; მუსიკა, როგორც სოციალური ქცევა

კიდევ ორი მეტაფორული მტკიცება მუსიკის ბუნების შესახებ ამბობს, რომ ის კულტურული ფორმა ან სოციალური ქცევაა, რომელიც სხვა კულტურულმა ფორმებმა და ქცევებმა შესაძლოა უკრიტიკოდ მიიღოს, ან მათთან იყოს გადაჯაჭვული. ეს შეხედულება ეყრდნობა ფრანგი ანთროპოლოგის, კლოდ ლევი-სტროსისეულ მოსაზრებას სტრუქტურალიზმზე. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი ადრეული კვლევის ავტორები არიან ჯუდიტ და ელტონ ბეკერები, რომლებიც სწავლობდნენ დროის განაწილებას იავურ გამელანში. იავური გამელანი - დასავლეთის ფარგლებს გარეთ უდიდესი ორკესტრი - აერთიანებს ბრინჯაოს ინსტრუმენტებს, რომელთა ჟღერადობა მრავალ ოქტავას მოიცავს დაწყებული დაბალი ტონის ბგერების გამოცემი ჩამოსაკიდი გონგებით, ფირფიტოვანკლავიმებიანი მაღალი ტონის მეტალოფონებით დამთავრებული. გამელანის მუსიკოსები რთულ პოლიფონიურ მუსიკალურ ქსოვილს ქმნიან. საშუალო დიაპაზონის მეტალოფონები მელოდიას ლუწი დარტყმებით უკრავენ. მაღალი რეგისტრის მეტალოფონები და აწყობილი გონგები ამ დარტყმებს ნახევრებად ან მეოთხედებად ყოფს მელოდიის განვითარების უზრუნველსაყოფად. დაბალი ტონის გონგებით იქმნება აკომპანემენტი, რომელიც ერთგვარად გამარტივებულ მელოდიად შეიძლება აღიქმებოდეს. აღნიშნულის შედეგადად სხვადასხვა სიჩქარის მრავალი რიტმული ციკლის ერთდროული ჟღერადობა. ბეკერების თანახმად, იავური გამელანის მუსიკის დროითი ციკლების სიმრავლე

სახესებით შესატყვისი და გადაჯაჭვულია დროის იაფურ კონცეფციასთან, რომელიც ასევე მრავალციკლორია: ის ეფუძნება კვირების სისტემას, რომლის მიხედვითაც კვირებში სხვადასხვა რაოდენობის დღეებია. მუსიკისა და კულტურული ფორმების შესაბამისობა ბადებს შეგრძნებას, რომ ეს ფორმები „ბუნებრივია, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ისინი კულტურული წარმონაქმნია“.

1960-იან წლებში აღან ლომაქსმა სცადა შეემუშავებინა მუსიკის, როგორც სოციალური ქცევის მეტაფორა ვრცელ კომპარატივისტულ პროექტში, სახელწოდებით „კანტოპეტრია“ – ეს ტერმინი მისი მოფიქრებულია და გულისხმობს სიმღერას, როგორც „კულტურის საზომს“. ის ცდილობდა, გლობალურ საფუძველზე ეჩვენებინა, რომ სიმღერის შესრულების სტრუქტურა შეიძლება მრავალ ზოგად სოციალურ ურთიერთობას უკავშირდებოდეს. ამტკიცებდა, რომ „ერთი კულტურის ან სუბკულტურის ფარგლებში მღერა სტანდარტებით განსაზღვრული ქცევა“ და ეს მუსიკალური სტანდარტები შეესაბამება კულტურის სოციალურ მოწყობას: ამა თუ იმ კულტურაში გამოარჩეული, წამყვანი სიმღერის სტილი ასახავს და განამტკიცებს ქცევის წესს – რაც აუცილებელია არსებობისთვის საჭირო ძალისხმევისა და მისი მთავარი თუ მაკონტროლებელი სოციალური ინსტიტუტებისთვის“.

ლომაქსის მეთოდი ეყრდნობა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ანთროპოლოგებისა და სხვების მიერ 400 კულტურიდან შეგროვებულ ათი სიმღერის შესრულების ნიმუშებს. მან გაწვრთნა „შემფასებელთა“ გუნდი, რომელსაც თითოეული ნიმუში უნდა აღეწერა მუსიკალური სტილის ოცდათექვსმეტი გრადაციის მიხედვით, მელოდიური ფორმის, ბგერის სიძლიერის, „ხმის ხარისხის, მუსიკალური ორნამენტაციის, გუნდისა და ორკესტრის კოორდინაციის, რიტმული და მუსიკალური ორგანიზაციის, მუსიკალურ შესრულებაში სოციალური წყობის აღბეჭდვისა და იმის მიხედვით, როგორ არის ტექსტი მოწოდებული“. სტატისტიკური ანალიზის მეშვეობით მან დაადგინა, რომ სიმღერის სტრუქტურასა და კულტურათა გადაკვეთის საფუძველზე აღმოცენებულ სოციალურ სტრუქტურას შორის დიდი კავშირია. ერთი მაგალითი:

ვიწრო ინტერვალი უფრო ხშირია მაღალი სოციალური სტრატეფიკაციის შემთხვევაში. ეს შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ ადამიანს ხშირად უწევს სტატუსით მასზე მაღლა მდგომის ან დაქვემდებარებულისადმი მიმართვა, რაც თავის კვალს ტოვებს ურთიერთობებზე, ჩარჩოებში აქცევს მათ და, შესაბამისად, საქმე გაუბედავად, პატარა ნაბიჯებით მიიწევს წინ.

ლომაქსი ამტკიცებდა, რომ „პირველად დადგინდა კანონზომიერი და უნივერსალური კავშირები ერთი მხრივ, გამომსახველობით და კომუნიკაციურ პროცესებსა და, მეორე მხრივ, სოციალურ სტრუქტურასა და კულტურულ ნორმებს შორის“.

იმის გამო, რომ 1960-იანი წლების მიწურულს – იმ დროს, როცა ეთნომუსიკოლო-

გები უკვე გადასული იყვნენ კონკრეტული კულტურების ინტენსიურ შესწავლაზე და უარი თქვეს ამგვარ შედარებითი ტიპის კვლევებზე, ლომაქსის პრეტენზიას უნივერსალური თეორიის შექმნის შესახებ, რომელიც მუსიკისა და საზოგადოებასთან მისი კავშირის გაგების შესაძლებლობას იძლევა, მათგან უაღრესად უარყოფითი გამოხმაურება მოჰყვა. ისინი იწუნებდნენ მეთოდოლოგიას, მოჰყავდათ მაგალითები მათთვის კარგად ცნობილი კულტურებიდან, რომლებშიც საკმარისი განსხვავებები არსებობდა მუსიკალურ სტილებს შორის, რაც ეწინააღმდეგებოდა ლომაქსის განზოგადებას ერთადერთი დომინანტური სტილის შესახებ და უთვალავი გამოწვევის მისი სტატისტიკური მეთოდების დამაჯერებლობას ეჭვქვეშ აყენებდა.

დღეს ეთნომუსიკოლოგები არ ეთანხმებიან ლომაქსის დასკვნას, თითქოს სიმღერის შესრულების სტილის სოციალურ სტილთან კავშირი წინასწარ შეიძლება განჭვრიტო; ისინი უფრო მეტად ემხრობიან მოსაზრებას, რომლის თანახმად მუსიკა სოციალური ქცევაა და მუსიკასა და სხვა სოციალურ ქცევათა შორის სტრუქტურული მსგავსება შესაძლებელია ფრთხილმა ეთნოგრაფიულმა კვლევამ ასახოს. მაგალითად, ჩრდილოეთ ინდოეთის კლასიკური მუსიკის შესრულების სტრუქტურა გარკვეული ასპექტებით მსგავსია (ანალოგიურია), და აიხსნება, ზოგადად,



4. ეთნომუსიკოლოგი მენტლ ჰუდი უჩვენებს, როგორ უკრავენ იავურ რებაზე (ხემიანი ბარბით). უკან მოჩანს გამელანის ორკესტრისთვის საჭირო მომრგვალებულთავიანი გონგები.

ინდოეთის საზოგადოების იერარქიული სოციალური სისტემით (ცნობილია კასტების სისტემის სახელით). მუსიკალური ტრადიციის თანახმად, კლავანტებზე წოდებული მომღერლები ბევრად უფრო მაღალ სოციალურ ჯგუფს მიეკუთვნებიან, ვიდრე აკომპანიატორები (სარანგზე, ფისჰარმონიაზე და ტაბლაზე დამკვრელები). ამგვარი სოციალური განსხვავების პარალელურია მუსიკალური შესრულება, რომლის დროსაც მელოდიური იმპროვიზაციაა დომინანტური. სარანგზე ან ფისჰარმონიაზე დამკვრელი ექოსავით იმეორებს ნამღერს, ხოლო ტაბლა რიტმულ ციკლს ინარჩუნებს. კონცერტის ჩატარებაზე კონტრაქტს სოლისტი დებს, ის აკონტროლებს შესრულების სტრუქტურას, აჩვენებს თავის არტისტიზმს, ანაწილებს გამოუმუშავებულ თანხას აკომპანიატორებს შორის.

პერუს ანდებში მცხოვრები ინდიელი აიმარას მუსიკოსები ახალ კომპოზიციებს კოლექტიურად ქმნიან და ეს პრაქტიკა კულტურის კოლექტიურ ეთოსს შეესატყვისება. ასეთ შემთხვევაში პოლიტიკური თუ მუსიკალური ხელმძღვანელობა ყოველთვის უნდა განხორციელდეს ჯგუფების მეტ-ნაკლებად თანასწორი მონაწილეობით, ისე რომ ყველა იყოს ჩართული და ამ უფლების მისაღებად შეკამათება არ დასჭირდეთ. მუსიკაში ერთი ადამიანი განსწავლული „მეგზური“ და მუსიკის ექსპერტია, ხოლო მუსიკის ენთუზიასტების (მაესტროები) ძირითადი ჯგუფი კოლექტიურად თხზავს მუსიკალურ ნაწარმოებებს პანის ფლეიტაზე დამკვრელი სოფლის ანსამბლისთვის. პროცესი მაშინ იწყება, როდესაც ვინმე მოკლე მელოდიურ მოტივს ქმნის ნაწარმოებისთვის, რომელსაც ექნება **AA BB CC** ფორმა. ტურინოს თანახმად:

„გონებრივი იერიშის საწყისი ფრაზა ხშირად საკმაოდ გაჭიანურებულია. თუ შეთავაზებული მელოდიით არავინ ინტერესდება, მას ყურადღებას არ მიაქცევენ და უკუაგდებენ, ისე როგორც [დაბის] კრებაზე რომელიმე შეუფერებელი წინადადების დაწუნებისას. როცა მუსიკოსი ამჩნევს, რომ გარკვეული დროის განმავლობაში მის დაკრულ მუსიკალურ ფრაზას ან მელოდიას არავინ ეხმაურება, თავს ანებებს მას და სხვა მელოდიის დაკვრას ცდილობს ან, უბრალოდ, ჩუმდება. თუმცა, თუ იღეა პერსპექტიულია, სხვები თანდათან ყურადღებას აქცევენ მას, სხვა საქმეს თავს ანებებენ და თავიანთი ინსტრუმენტებით ნელ-ნელა აჰყვებიან, ბოლოს კი ყველა ჩაერთვება“.

მუსიკალური კომპოზიცია ამ შემთხვევაში სოციალური ქცევის აშკარად გამოხატული ფორმაა, რომელიც პოლიტიკური გადაწყვეტილებების მიღების ფორმას ჰგავს. აღნიშნულ მაგალითზე დაყრდნობით, ალბათ მეტისმეტად გადაჭარბებული არ იქნება, ევროპულ კლასიკურ მუსიკაში მუსიკალური კომპოზიცია მივიჩნიოთ

სოციალურ ქცევად, რომელიც შეეფერება ინდივიდუალიზმის, ნიჭის და საერთოდ, გმირული მიღწევების იდეებს კულტურაში.

მუსიკა, როგორც ტექსტი

1980-იანი და 1990-იანი წლების დასაწყისი ამგვარი სტრუქტურალისტური ანალიზის გაფურჩქნის ხანაა. ხანამ ეთნომუსიკოლოგები მუსიკას კვლავ სოციალურ ქცევად და კულტურულ ფორმად მიიჩნევენ, მათ შორის მსგავსება-განსხვავებების კვლევას პოსტსტრუქტურალიზმზე გადასვლა წყვეტს. პოსტსტრუქტურალიზმი, მუსიკალური შესრულების მეშვეობით სოციალურ და კულტურულ მნიშვნელობათა დინამიკური შესწავლის სასარგებლოდ, უკუაგდებს სტატიკური მსგავსებების არსებობას მუსიკასა და კულტურულ ან სოციალურ სტრუქტურებს შორის. ეს შეხედულებიდან, რომ მუსიკა „აირეკლავს“ კულტურას, იმ იდეისკენ გადახვევაა, რომლის თანახმადაც მუსიკა შესაძლოა კულტურის ხელშემწყობი იყოს. კლიფორდ გირცის (1926–2006) ინტერპრეტაციული ანთროპოლოგიის გავლენით, ეთნომუსიკოლოგები განმარტავენ ან „კითხულობენ“ მუსიკისა და მუსიკალური შესრულების მნიშვნელობას ზუსტად



5. ვოკალისტი ჩრდილოეთ ინდოეთიდან, უსტად იუნუს ჰუსაინ ხანი, რომელსაც აკომპანემენტს უწევენ ნათესავები, ამაღროაულად, მისი შეგირდები და უკან, ორ ტამპურზე უკრავენ. იქვე – სხვა მუსიკოსებიც, ოჯახის არაწევრები, სიტა რამი ტაბლაზე უკრავს და მაჰომედ დჰოლაპური – ფისპარმონიაზე.

ისე, როგორც ტექსტებს ანალიზებენ. ინტერპრეტაციის მიზანია, რაც შეიძლება დეტალურად ჩამოყალიბდეს ის კულტურული მოტივაციები, მნიშვნელობები და სისტემები, რომლებთანაც სპეციფიკური ქმედებები აიხსნება.

ერთ-ერთი უადრესი და უთვალსაჩინოესი მაგალითი ამ - მუსიკის, როგორც ტექსტის - მეტაფორის გამოყენებისა, იყო მუსიკალური ცხოვრების შესწავლა ერთ-ერთ ამერიკულ კონსერვატორიაში. ავტორი, ჰენრი კინგსბერი, სტუდენტების სოლოკონცერტებს (ჩვეულებრივ, დიპლომის მისაღებად აუცილებელ უმაღლეს პირობას) აიგივებდა ამერიკული ინდივიდუალიზმის ხორცშესხმასთან, რიტუალურ პერფორმანსთან, რაც, პოტენციურად, დაადასტურებს სტუდენტის პროფესიონალიზმს, ან გამოაშკარავებს, რომ მას საკმარისი ტალანტი არ გააჩნია, ანდაც პროფესიონალი მუსიკოსის სტატუსისთვის ჯერ მზად არაა. ინდივიდუალური ნიჭის ხაზგასმა და პროფესიული ცხოვრებისთვის მომზადება ნაწილია „კულტურული სისტემისა“, რომელშიც იმდენადაა გავრცელებული ნიჭსა და უნარიანობას შორის განსხვავების აღიარება, რომ ლამის საკრალური ხასიათი შეიძინა; აქედან გამომდინარეობს სოლოკონცერტის, როგორც აღნიშნული წარმოდგენებისა და ღირებულებების რიტუალიზებული ბუნება. კინგსბერი ამტკიცებს, რომ „სოლოკონცერტი ინდივიდის კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალია... ასეთი კულტის პირობებში სოლოკონცერტის, როგორც რიტუალის, ხანგრძლივად შენარჩუნებისთვის, აუცილებელია ზოგიერთი, მაგრამ არა ყველა, წარმატებას აღწევდეს“. ამგვარი რიტუალები აუცილებელია ინდივიდუალური ღირებულებების დამფასებელი კულტურული სისტემის გასაცოცხლებლად. „ინდივიდუალიზმის კულტურული ღირებულება ჰაერიდან მოტანილი როდია, [არამედ] ის კვლავ და კვლავ წარმოიქმნება რიტუალური მოქმედების შედეგად“; და სოლოკონცერტი ერთ-ერთია კულტურული სისტემის მრავალი რიტუალიდან. მსგავსი ინტერპრეტაციები დამოკიდებულია კულტურის სისტემის, როგორც „წასაკითხი სისტემის“ სიღრმისეულად გაგებაზე. ამგვარი დარწმუნებით „წაკითხვა“ შესაძლებელია მხოლოდ საველე მუშაობით, კულტურაში ხანგრძლივად „ჩაყვინთვით“. ადვილად გასაგებია ისიც, რომ ამგვარად „წაკითხვა“ განსხვავებულია იმისგან, თუ როგორ „კითხულობენ“ და განმარტავენ საკუთარ ქმედებებს თავად ისინი, ვისაც შეისწავლიან.

მუსიკა, როგორც ნიშნების სისტემა

მუსიკალური მნიშვნელობის შესახებ ეთნომუსიკოლოგიური კვლევები ბოლო დრომდე ეწინააღმდეგებოდა ისტორიული მუსიკოლოგიისა და მუსიკის თეორიის

სფეროებში ფესვგადგმულ წარმოდგენებს. აღნიშნულ სფეროებში მოღვაწე მეცნიერებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მუსიკასა და ენას შორის განსხვავებებმა. ენას რაც შეეხება, ინგლისურ ენაზე მოლაპარაკებებს შორის სრული თანხმობაა სიტყვა „ხის“ მნიშვნელობის შესახებ, მაგრამ არ არსებობს ასეთი კონსენსუსი, მაგალითად, მინორული გამის მუსიკალური მნიშვნელობის თაობაზე, საიდანაც გამომდინარეობს დასკვნა: მუსიკას არ აქვს ერთგვაროვანი მნიშვნელობა, ან, ყოველ შემთხვევაში, არ არსებობს სადისკუსიოდ გამოტანილი საყოველთაოდ გაზიარებული მოსაზრება. ეთნომუსიკოლოგები ხვდებიან, რომ ვერასოდეს აღმოაჩინენ სიტყვა „ხის“ მუსიკალურ მნიშვნელობას, მაგრამ ხშირად აწყდებიან შემთხვევებს, როდესაც ადამიანები მნიშვნელობას ანიჭებენ მუსიკალურ თავისებურებებსა და შესრულებას, ასევე სხვა კულტურულ ფორმებს, როგორებიცაა სამოსი, საკვები და ქესტები. ხშირად აღნიშნული მნიშვნელობები ისტორიული და სოციალური პოზიციებიდან არის აღმოცენებული, ამიტომაც ისინი განსხვავდება ჯგუფიდან ჯგუფში, ინდივიდიდან ინდივიდამდე, ან დროადადრო ცვალებადია.

მუსიკალური მნიშვნელობის ინტერპრეტაციათა ამგვარი სიმრავლის პრობლემა ცხადი გახდა სემიოტიკის („ნიშნების შესახებ მეცნიერების“) წყალობით, განსაკუთრებით იმ ვერსიის მეშვეობით, რომელიც ამერიკელმა ფილოსოფოსმა კ. ს. პეირსმა ჩამოაყალიბა და დეტალურად ახსნა ტომას ტურინოს მუსიკის შესწავლის საფუძველზე. სემიოტიკის სპეციალისტები ნიშნების სამ ტიპს განარჩევენ: სიმბოლოები, მაჩვენებლები და ხატები. ენა სიმბოლოებს ანუ ნიშნებს სპეციფიკური, პროგნოზირებადი მნიშვნელობით იყენებს. მუსიკალური ანალიზი და მუსიკოლოგიური ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია ლინგვისტურ სიმბოლოებზე. მაგრამ ტურინო ამტკიცებს, რომ სიმბოლოები გვაშორებს მუსიკის პირდაპირი გამოცდილებისგან. ისინი მუსიკალური შინაარსის საფუძველი არაა და ვერ ხსნის, რატომ არის ადამიანებისთვის მუსიკა ასეთი შინაარსიანი და მნიშვნელოვანი. ის მიუთითებს მაჩვენებლებსა და ხატ-სახეებზე, როგორც იმ ტიპის ნიშნებზე, რომლებითაც პირდაპირი და უშუალო გზებით მუსიკალური გამოცდილების კოდირებაა შესაძლებელი.

მაჩვენებელი - ეს ნიშანი მიუთითებს ობიექტზე, რომელსაც წარმოდგენს. მუსიკაში ასე ხდება იმ შემთხვევაში, როდესაც კერძო ნაწარმოები ან პრაქტიკა ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ანდა ერთდროულად ხორციელდება. აღნიშნულის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ეროვნული ჰიმნი პატრიოტული ტექსტით, რომელიც პოლიტიკური ღონისძიებების დროს სრულდება. ძალიან მალე ჰიმნი პატრიოტიზმის ფართოდ გავრცელებული მაჩვენებელი ხდება და პატრიოტულ გრძნობებს იწვევს, როდესაც მას უკრავენ, დაუშვავთ, სპორტული შეხვედრის დროს და მაშინაც, როდესაც ინსტრუმენტულად სრულდება, სიტყვების გარეშე.

მსგავსი შემთხვევები ბევრისთვის საერთო ასოციაციებს მიუთითებს და პერსონალური გამოცდილების საფუძველზე შესაძლებელია მუსიკალური მნიშვნელობაც გაზიარებული იყოს. მუსიკალური გამოცდილებისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია პირადი და ინდივიდუალური მაჩვენებლები, რომლის კლასიკური მაგალითია ფენომენი „ჩვენი სიმღერა“, ანუ სიმღერა, რომელსაც შეყვარებულები იზიარებენ; სიმღერა, როგორც მაჩვენებელი, ძლიერი გრძნობების გამომწვევია მაშინაც, როცა შეყვარებული გვერდით არ არის და, მათ შორის, ვნების განვლებიდან დიდი ხნის შემდეგაც კი.

ხატი არის ნიშანი, რომელიც გარკვეულწილად ჰგავს იმას, რასაც წარმოადგენს. რელიგიური ხატი სამგანზომილებიანი პიროვნების ორგანზომილებიანი ნახატია და სწორედ ამ ტიპის გამოსახულებას დაერქვა ეს სახელი. ყველასთვის ცნობილი მუსიკალური ხატებია ფლეიტების ჟღერადობა, რომლებიც ჩიტების ჭიჭიკის მოგვაგონებს, აღმავალი მელოდიები გამოხატავს სიხარულს ან ზეცად ამალლებას, დაღმავალი კი – ჩასვლას, ხოლო ექსტრავაგანტური იმპროვიზაცია პიროვნული თავისუფლების ან ინდივიდის სისტემაზე გამარჯვების ხატია. ზოგჯერ მუსიკალური ხატების ინტერპრეტაცია მსმენელის გამოცდილებაზეა დამოკიდებული. სხვა შემთხვევებში, როდესაც ადამიანები ადრე მოსმენილი, მათთვის ნაცნობი მუსიკის ხატად მიჩნეულ ნაწარმოებს ისმენენ, თავი შეუძლიათ ამ ტიპის მუსიკის შემქმნელი სოციალური ჯგუფის ნაწილად წარმოიდგინონ. მუსიკალური ჟესტის ხატად გაგება წარმოსახვის აქტია, ხელს უწყობს ადამიანის იდენტობის გრძნობის ჩამოყალიბებას და აღნიშნულ იდენტობასთან დაკავშირებული ძლიერი გრძნობების გამოწვევაც შეუძლია.

ტურინომ დაასკვნა, რომ მუსიკა „თავის თავში მოიცავს პირდაპირი გრძნობისა და გამოცდილების ნიშნებს“, განსაკუთრებით კი – ხატებსა და მაჩვენებლებს. თუმცა ასევე შესაძლებელია მუსიკის, როგორც ენის, წაკითხვა, რადგან, რაც უნდა იყოს, ესეც ხომ ენაა, მხოლოდ განსხვავებული ნიშნების სისტემით. მუსიკა, შინაარსის შექმნასთან ერთად, კაცობრიობისთვის ბევრად უფრო მნიშვნელოვანსაც ქმნის. ტურინოს მიხედვით:

„როდესაც ადამიანები სიღრმისეული გრძნობებისა და გაცდილის გადმოსაცემად სიმბოლურ აზროვნებასა და დისკურსზე გადადიან [როგორც ენის შემთხვევაში], ამ გამოცდილებათა შეგრძნება და რეალობა ქრება და კმაყოფილები აღარ ვართ. ასე იმიტომ ხდება, რომ დისკურსის უფრო მაღალი დონის გაშუალებულ, განზოგადებულ საშუალებაზე გადავდივართ, რითაც ვმორიდებით პირდაპირი გრძნობისა და გამოცდილების აღმნიშვნელ ნიშნებს.

სიმბოლოები... ვერ სწვდება გრძნობასა და გამოცდილებას. სწორედ ამისათვის გვჭირდება მუსიკა“.

კიდევ ერთი ფაქტორი, რომელიც მუსიკას პოტენციურად ასე მდიდარ შინაარსობრივ დატვირთვას ანიჭებს, არის მისი, როგორც ნიშნის, ბუნება. მუსიკა, როგორც ნიშანი, მრავალი ელემენტისგან შედგება და თითოეული შესაძლოა ხატი ან მაჩვენებელი იყოს - მეორის განმამტკიცებელი ან მისი საპირისპირო. მუსიკის ელემენტებს მიეკუთვნება მელოდია, ზომა და რიტმი, ინსტრუმენტებისა და ხმის ტემბრი ან ბგერის ხარისხი, მელოდიების ან რიტმების გაერთიანება მუსიკალურ ქსოვილებად და ჰარმონიებად, და ისეთი საშემსრულებლო პარამეტრების არჩევანი, როგორებიცაა ტემპი, დინამიკა და არტიკულაცია. თანამედროვე ბულგარული პოსტკოლონიური მუსიკალური ჟანრი, სახელწოდებით „პოპფოლკი“, მუსიკის სხვადასხვა ელემენტს იყენებს კომპლექსური ნიშნის შესაქმნელად, რომელიც ერთმანეთთან დაპირისპირებულ წარმოსახვით იდენტობებზე მიუთითებს.

სინთეზატორები, დასარტყამი ინსტრუმენტების ნაკრები და ელექტროგიტარები წარმოქმნის ფუძე ბგერის გაძლიერებულ პლასტს, რაც გლობალური პოპმუსიკის თანამედროვე ფორმების ხატია. მუსიკალური ნიშნის აღნიშნული ელემენტი მუსიკის ამ ჟანრის ბულგარულ თაყვანისმცემლებს შესაძლებლობას აძლევს, წარმოიდგინონ, რომ თანამედროვეები არიან და კავშირი აქვთ კოსმოპოლიტურ კულტურასთან, რომლის პირობებშიც მსგავსი მუსიკა უამრავ ქვეყანაში ისმის. სიმღერების ტექსტები ბულგარულ ენაზეა და მესრულებისას ზოგჯერ ემატება ტრადიციული ბულგარული ინსტრუმენტი, გუდასტვირი, რაც კიდევ უფრო გამოკვეთს ამ ჟანრის კავშირს ბულგარულ ეროვნულ იდენტობასთან. აღნიშნული ჟანრის საუკეთესო მუსიკოსები და მომღერლები ხშირად ბოშები არიან, ამრიგად, გვაქვს ვირტუოზულად შესრულებული სოლოები კლარნეტსა და საქსოფონზე არამეტრული სტილებისა და რიტმების ხატების შესატყვისად, რაც ბოშურ და თურქულ მუსიკალურ სტილებსა თუ ჟანრებს ახსიათებს, ეს კი იდენტობის შეგრძნების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს, რამდენადაც აღიარებს და აღნიშნავს კიდევ ბულგარეთის ოსმალურ წარსულს და ბულგარელთა დისტანციას პანევროპული იდენტობისგან. ამ ჟანრის ურთიერთგადამფარავი და ურთიერთსაწინააღმდეგო მუსიკალური ხატები ბულგარული იდენტობის თაობაზე განსხვავებული მოსაზრებების მქონე ბულგარელებს უბიძგებს, ემოციური თვალსაზრისით განსხვავებული გზებით გამოეხმაურონ მათ. მუსიკის, როგორც ნიშნის, კომპლექსურობა ნაწილობრივ ნათელს ჰფენს იმას, თუ რატომ არის მუსიკა შინაარსისა და ემოციის ასეთი ძლიევამოსილი მატარებელი.

მუსიკა, როგორც ხელოვნება

მართალია, ეთნომუსიკოლოგებმა დიდი დრო დაახარჯეს „მუსიკის, როგორც ხელოვნების“ ალტერნატიული მეტაფორების შემუშავებას, მაგრამ, საბოლოოდ, ამ მეტაფორას ვერ გავეცქევით. თუმცა იმის მტკიცება, რომ მუსიკა ხელოვნებაა, ბადებს კითხვას, რომლის პასუხიც არც ისე იოლი ჩამოსაყალიბებელია, კერძოდ: რა არის ხელოვნება? მარტივად რომ ვთქვათ, ხელოვნების განსაზღვრება ორი უკიდურესობის პირობებში არსებობს. ერთი მხრივ, თავისი განვითარების ისტორიის განმავლობაში, ევროპული აზროვნება თვლიდა, რომ ხელოვნება რაიმეს შექმნის უნარია; ის სინონიმია ოსტატობის ან ხელობის, როგორებიცაა ფერწერა, კარადების დამზადება ან მუსიკის დაკვრა. ხელოვნება, როგორც რაიმეს ოსტატურად შესრულება, საფუძვლად უდევს მსგავს გამოთქმებს: „ომის ხელოვნება“ ან „მედიცინის ხელოვნება“. ის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების შემქმნელებს. მართალია, XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, ევროპული ფილოსოფიის განვითარებამ მნიშვნელოვნად დაავიწროვა ეს ძველი განსაზღვრება, ეთნომუსიკოლოგები კვლავ იყენებენ მას, რადგან მასში ხელოვნების ნაწარმოების ქმნა და ადამიანის წვლილია ხაზგასმული. აღნიშნული განსაზღვრება თავიდან იცილებს განსხვავებას დახვეწილ ხელოვნებასა და ფუნქციურ ხელოვნებას, სხვა სიტყვებით, ხელოვნებასა და ხელოსნობას შორის, რაც საკვებით შეესატყვისება ეთნომუსიკოლოგების შეხედულებებს. ამ განსაზღვრების თანახმად, ხელოვნება დედამიწის ყველა კულტურის ნაწილია და ამ კულტურათა ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში მრავალ მომხიბვლელ ანგარიშს შევხვდებით მუსიკალური ოსტატობისა და ხელობის, სხვა სიტყვებით, მუსიკალური ხელოვნების შესახებ.

ხელოვნების ევროპული განსაზღვრების მეორე უკიდურესობა იმანუელ კანტის (1724–1804) „განსჯის კრიტიკისგანა“ (1790) დავალებული. ის ხაზს უსვამს მსმენელის გამოცდილებას და ხელოვნებას აკავშირებს ესთეტიკურ მსჯელობასთან მშვენიერების, სულიერის, სიკეთის, სასიამოვნოს შესახებ. და მართლაც, კანტის შემდეგ ხელოვნება და ესთეტიკა ლამის სინონიმები გახდა. ხელოვნებაზე მსგავსი შეხედულება მიმართულია ხელოვნებისა და ხელოვნების ნაწარმოების უნარისკენ, გამოხატოს ემოციები (როგორც ამას ხშირად ახერხებს მუსიკა); გამოასახოს ან იმიტაცია შემოგვთავაზოს რაიმესი, რაც ნამუშევრის ფარგლებს მიღმა (როგორც ხშირად ხდება ფერწერული ტილოს ან ქანდაკების შემთხვევაში); ფლობდეს ფორმალურ ელემენტებს, რომლებიც თავისთავად საინტერესოა და ღირს ჭვრეტად („საკუთრივ მუსიკალური ბგერა“); ასევე, წარმოქმნას სენსორული გამოცდილება, რომელიც შესაძლებელია ესთეტიკურად განისაზღვროს, როგორც ლამაზი ან მახინჯი, გემო-

ვნებიანი ან ტლანქი, და ასე შემდეგ. ამგვარი ესთეტიკური ვერდიქტები ეფუძნება საკუთრივ ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელ თვისებებს: ელევანტურობას, წონასწორობას, კომპლექსურობას და ა. შ.

როგორც მეტაფორების შესახებ წინა მსჯელობიდან უნდა გაცხადებულიყო, ეთნომუსიკოლოგებს უთვალავი მტკიცებულება აქვთ, რომელთა თანახმად, სრულიად განსხვავებულ უამრავ კულტურაში მუსიკა რესურსია ემოციების გამოხატვისთვის და ტექსტი ან ნიშნების სისტემა მუსიკის გარდა რაღაც სხვასაც ასახავს. თუმცა განმარტების სხვა ორი ნაწილი კიდევ უფრო პრობლემურია.

იდეამ, რომ მუსიკა ხელოვნებაა ფორმალური თვისებებით და საკუთრივ ეს თვისებებია ჭკრეტის ღირსი, შეიძლება მიგვიყვანოს კვლევებამდე ოსტატობისა და ხელობის შესახებ (ხელოვნების პირველი განსაზღვრების მიხედვით) და, ბუნებრივია, რომ სწორედ ამგვარ მოსაზრებას ემხრობოდა ევროპული განათლების მქონე ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობა. ყველა სხვა მუსიკოსის მსგავსად, ეთნომუსიკოლოგებს უამრავი დრო აქვთ დახარჯული მუსიკის შექმნის ოსტატობის ასათვისებლად. როდესაც ესმით, სხვები როგორ ასრულებენ მუსიკას, მათ სურთ გაგება, როგორ „მუშაობს“ მუსიკა, როგორ ერთიანდება ელემენტები, რათა შესრულებას ან მუსიკალურ „ნაწარმოებს“ სათანადო სახე მიეცეს. ეთნომუსიკოლოგიაში ამ ცნობისმოყვარეობას მუსიკალური აზროვნების პროდუქტების მიმართ ფართო მუსიკალური ანალიზი აკმაყოფილებს. ზოგჯერ გამოიყენება შესასწავლი მუსიკალური კულტურისთვის დამახასიათებელი ტრანსკრიფციები ან ნიშანთა სისტემა. მუსიკის, როგორც ხელოვნების, ნაწარმოებისა და შესრულების ამ ტიპის დეტალური ფორმალური ანალიზი 1980 წლის შემდეგ დავიწყებას მიეცა და უპირატესობა ენიჭება კვლევას, რომელიც სხვა მეტაფორებს იყენებს კულტურასა და საზოგადოებაში მუსიკის ადგილის განსაზღვრისთვის.

თუმცა ბოლო ათწლეულში მსოფლიო მუსიკის ფორმალური მახასიათებლების ანალიზი კვლავ აღორძინდა კომპოზიტორისა და ეთნომუსიკოლოგის მაიკლ ტენცერის ხელმძღვანელობით. ის და მისი კოლეგები ესწრაფვიან „აღწერონ და გაანალიზონ მუსიკალური სტრუქტურა მასში „მოგზაურობით“ და დაკვირვებით, თითოეული შესრულება/ნაწარმოები/ბგერითი სამყარო ერთიანი, სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული, დახვეწილი მოვლენის სახით გამოცადონ“. ჩამოთვლილი მიზნები პოზიციებს უცვლის ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევას ხელოვნების ევროპული, უნივერსალურობის პრეტენზიის მქონე განსაზღვრების ჩარჩოებში, რაც არ შეესატყვისება ბოლო ოცდაათი წლის განმავლობაში მიმდინარე ეთნომუსიკოლოგიურ საქმიანობას, რომლის მიზანი იყო მუსიკის ფორმალური ანალიზის მეთოდად გამოყენება, რათა გაგვეგო მუსიკის კულტურულად სპეციფიკური შემთხვევები,

როგორებიცაა უნარი ან ხელობა, კულტურული რესურსი, სოციალური ქცევა და ასე შემდეგ. მუსიკალური ნამუშევრების ფორმალური თვისებების მიმართ გულმოდგინე ყურადღებას შეუძლია ერთგვაროვანი პასუხი მოგვცეს კითხვაზე, როგორ მუშაობენ ადამიანები კონკრეტულ შემთხვევებში და ტენციური იმედოვნებს, რომ ეს არის გზა საყოველთაო პრინციპების აღმოსაჩენად, რომლებიც მართავს ადამიანების მუსიკალურობას და, შესაბამისად, მთელი კაცობრიობის უკეთ შეცნობის შესაძლებლობასაც მოგვცემს.

მუსიკაზე, როგორც ხელოვნებაზე შეხედულება, კანტისეული თვალსაზრისით, მრავალ პრობლემას წარმოქმნის. ეთნომუსიკოლოგებისთვის პირველია უპირატესობის მიჩვენება ევროპული შეხედულებისთვის, რომელიც ხელოვნებას ყოველთვის სილამაზეს უკავშირებს, რის გამოც არაევროპული მუსიკა არახელოვნების, ფუნქციური ან გამოყენებითი ხელოვნების კატეგორიაში გადადის. ეთნომუსიკოლოგიური კვლევა, რომელიც მუსიკის ბუნების თაობაზე მრავალი მეტაფორის კომბინაციას იყენებს, მოწმობს, რომ ევროპული მუსიკალური ხელოვნებაც შეიძლება არაესთეტიკური - სოციალური, კულტურული და პოლიტიკური - ფუნქციებით იყოს აღჭურვილი და მრავალი კულტურა, თუმცა არა ყველა, საკუთარ სპეციფიკურ შეხედულებას აყალიბებს იმის შესახებ, რა არის კარგი და ლამაზი მუსიკაში. სხვა სიტყვებით, არსი, რომლის საფუძველზეც გამოაქვთ ვერდიქტი სილამაზის შესახებ, კულტურული თვალსაზრისით სპეციფიკურია და არა - უნივერსალური.

მეორე პრობლემაა ის, რომ, როგორც ტურინო აღნიშნავდა, მუსიკა შეიძლება არ იყოს „ხელოვნების უნიტარული ფორმა, არამედ უფრო მეტად... ის განეკუთვნება მოქმედებების ფუნდამენტურად განსხვავებულ ტიპებს, რომლებიც ადამიანის ყოფის განსხვავებულ საჭიროებებსა და მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებს“. ის განასხვავებს მუსიკალური ხელოვნების ოთხ ტიპს: ცოცხალი შესრულება სხვათა მონაწილეობით, საჩვენებელი ცოცხალი შესრულება, მაღალი ხარისხის ჩანაწერები და „სტუდიური აუდიოხელოვნების“ ჩანაწერები. მისი მტკიცებით, თითოეული ტიპი მისთვის შესაბამისი მიზნების მიხედვით უნდა შეფასდეს და არა მუსიკის ბუნების შესახებ ერთიანი, უნივერსალური პერსპექტივიდან.

ეთნოგრაფიული შემთხვევები, რომლებშიც არ გვხვდება ესთეტიკური შეხედულებები ხელოვნების ფორმალური პერსპექტივების ან ემოციებზე მუსიკის გავლენის შესახებ, ხელოვნების აღნიშნული განმარტების შემთხვევაში მესამე პრობლემაა ეთნომუსიკოლოგებისთვის. მაგალითად, დევიდ მაკალისტერი ნავაჰოს (Diné) მუსიკის შესახებ თავის კვლევაში მოგვითხრობს, როგორ ეგონა, რომ „ესთეტიკისა და პირადი პრეფერენციების“ საკითხს ეხებოდა, როდესაც დასვა შეკითხვა, თუ რას „გრძობდნენ“ გარკვეული ტიპის სიმღერების მოსმენისას. გაცდა, როცა მოისმინა

პასუხი, რომელიც დაახლოებით ასე ჟღერდა: „კარგად ვარ. არაფერი მჭირს“. რაკი Dinč-ს მუსიკა ძირითადად ფიზიკური და სულიერი დაავადებების სამკურნალოდ გამოიყენება და არა ესთეტიკური ტკბობისა და ჭვრეტისთვის, მაკალისტერი მიხვდა, რომ ესთეტიკის შესახებ კითხვები შეურაცხყოფდა თანამოსაუბრეებს, რადგან ეგონათ, მკვლევარს ისინი ავადმყოფებად მიაჩნდა. ამ შემთხვევაში „კარგი“ ნიშნავდა ისეთი ინტენსივობით შესრულებას, რომ დაავადებული განკურნებულიყო და საერთო არაფერი ჰქონდა ესთეტიკურად სასიამოვნო სენსორულ გამოცდილებასთან.

ხელოვნების აღნიშნული განსაზღვრება მეოთხე პრობლემას უქმნის ეთნომუსიკოლოგებს, რამდენადაც კავშირი ესთეტიკასა და ხელოვნებას შორის ავტონომიური არ არის. მათი დაკვირვებით, უფრო ხშირად ძლევამოსილი ინსტიტუტები ანიჭებს მუსიკალურ შესრულებას „ხელოვნების ნიმუშის“ სტატუსს და განსაზღვრავს, რა არის ხელოვნება. ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, ამ ტიპის რომელიმე დაწესებულებაში მუშაობენ, იქნება ეს მუსიკალური სკოლა თუ კოლეჯის მუსიკალური დეპარტამენტი, რომელთა უმრავლესობა ინარჩუნებს ვიწრო შეხედულებას მუსიკალურ ხელოვნებაზე და შემოფარგლულია ე. წ. დასავლური მუსიკალური ხელოვნებით.

მეტაფორული გაგება მუსიკისა, როგორც ფიზიოლოგიური და სოციალური ფუნქციის მქონე რესურსისა; როგორც კულტურული ან სოციალური ქცევისა, რომლებიც სხვა კულტურული და სოციალური პრაქტიკების შესაბამისია; როგორც ტექსტისა, რომლიდანაც შეიძლება შინაარსის გამოტანა; როგორც ნიშანთა სისტემისა, რომელსაც შეუძლია ღრმა გრძნობების, ემოციების გამოწვევა და სოციალური აღქმების პროვოცირება; და როგორც ხელოვნებისა, არ ამოწურავს და ამით არ შემოიფარგლება ეთნომუსიკოლოგების წვლილი მუსიკის ბუნების შესწავლაში. თუმცა ამ მიმართულებებით წარმართულმა კვლევებმა მნიშვნელოვანი შესწორება შეიტანა მუსიკის არსის იმგვარ გააზრებაში, რომლის თანახმადაც იგი მხოლოდ ხელოვნებაა. ამგვარი მეტაფორებით ეთნომუსიკოლოგებმა მნიშვნელოვნად გაამყარეს უძველესი დროიდან დღემდე გამოთქმული მტკიცებები, რომ მუსიკა აუცილებელია ადამიანად ყოფნისთვის და ადამიანური ყოფისათვის.

მუსიკა, როგორც კულტურა

საზოგადოებებს ერთმანეთთან ნაწილობრივ საერთო კულტურა აკავშირებს. ანთროპოლოგებმა შეიმუშავეს კულტურის ადრინდელისგან განსხვავებული კონცეფცია, რომელიც აღარ უკავშირდება ტერმინებს „ცივილიზაცია“ და „გემოვნება“; მათ კულტურის უთვალავი განსაზღვრება ჩამოაყალიბეს. ეთნომუსიკოლოგები დიდწილად ეყრდნობიან კულტურის კონცეპტს, მაგრამ მისი განსაზღვრებით თავი არ შეუწუხებიან და მხოლოდ იმას ამტკიცებენ, რომ მუსიკა კულტურაა. ამ მნიშვნელობით, კულტურაა ადამიანური ცოდნის, შემოქმედებითობისა და ღირებულებების ყველა ფორმა და მათი გამოხატვა შესაძლებელია მუსიკით, ენით, კოსმოლოგიით, რელიგიით, ეთიკით, პლასტიკური ხელოვნებით, ცეკვით, ხელსაწყოების დამზადებითა და გამოყენებით, საცხოვრებლებით, საკვების მომზადებით, სამოსითა და სხეულის მორთულობებით. ეთნომუსიკოლოგებს სჯერათ, რომ ადამიანები მუსიკას ქმნიან, როგორც კულტურის შემადგენელ ელემენტს. მრავალი კვლევა მიქმდნა მუსიკასა და კულტურის სხვა ასპექტებს შორის კავშირის ჩვენებას.

რაკი კულტურები ასეთი კომპლექსურია, ეთნომუსიკოლოგებმა ეს კავშირები მუსიკასა და კულტურას შორის ძირითადად გარკვეული კულტურული თემების, სადავო პრობლემებისა და საკითხების კვლევით შეისწავლეს. მერიამის „მუსიკის ანთროპოლოგიაში“ ჩამოთვლილთაგან რამდენიმე უძველესი და მუდმივად აქტუალური თემა მოიცავდა მუსიკის შესახებ ადგილობრივ მკვიდრთა კონცეფციების შესწავლას, რაც ტრადიციულ კულტურაში ხშირად კოსმოლოგიას და რელიგიას უკავშირდება; ასევე მუსიკის სწავლებისა და სწავლის პროცესის; მუსიკოსების სოციალური ქცევის; ხელოვნების სხვა დარგებთან მუსიკის კავშირის; მუსიკის შინაარსის; მუსიკალურ და კულტურულ ცვლილებებს შორის ურთიერთკავშირის კვლევას. უცნაურია, რომ თუმცა მსოფლიო მუსიკის უზარმაზარ ნაწილს ცეკვაც ახლავს და მერიამიც დაინტერესებული იყო მუსიკასთან დაკავშირებული „ფიზიკური ქცევის“ ფენომენით, შესასწავლი თემების მისეულ ჩამონათვალში ცეკვის კვლევა რატომღაც არ შედის. სინამდვილეში, ყოველთვის მიესალმებიან ეთნომუსიკოლოგიურ პუბლიკაციებსა თუ კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებებს, რომლებიც ცეკვების შესახებ კვლევებს ეხება და ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკვლევი თემაა.

1960-იანი წლების შუიდან 1980-იანი წლების დასაწყისამდე ასპარეზზე გამოდის ახალი შესასწავლი თემები, რომლებიც მოიცავს კვლევებს ქალაქურ და პოპულარულ მუსიკაზე, ხალხური მუსიკისთვის თანამედროვე ყოფით შექმნილ გამოწვევებზე; რელიგიურ გამოცდილებაში (ტრანსისა და სხვა ეიფორიული მდგომარეობების ჩათვლით) მუსიკის როლზე; მუსიკის პატრონაჟსა და ეკონომიკაზე.

1980-იანი წლების დასაწყისიდან 2000-იან წლებამდე ეთნომუსიკოლოგებმა ყურადღება გადაიტანეს შემდეგ თემებზე: გენდერი და მუსიკა; მედიისა და ტექნოლოგიების გავლენა მუსიკაზე; მუსიკა, პოლიტიკა და ძალაუფლება; ინდივიდუალური საქმიანობა მუსიკაში; სოციალური და ინდივიდუალური იდენტობა; და მუსიკაზე მიგრაციების, დიასპორის, გლობალიზაციის გავლენა. ახალი ათასწლეულის პირველ დეკადაში სიას ახალი თემები დაემატა, მათ შორის: მუსიკის კავშირი ომთან, ძალადობასა და კონფლიქტთან; მუსიკის პოტენციური ისეთ პანდემიებთან ბრძოლაში, როგორცაა, მაგალითად, შიდსი; და მუსიკის როლი კულტურულ მემკვიდრეობასა და ნოსტალგიაში. ამ მოკლე შესავალში ყველა თემის ჩამოთვლა შეუძლებელია. ზოგიერთ უახლეს თემას მე-8 თავში მიმოვიხილავთ, მაგრამ აქ მოყვანილია ხუთი, რომლებიც ცხადად მოწმობს, როგორ იყენებდნენ მათ ეთნომუსიკოლოგები იმის საილუსტრაციოდ, რომ მუსიკა კულტურაა.

ადგილობრივი კონცეფციები მუსიკის შესახებ

თითოეულ კულტურას საკუთარი მოსაზრებების მარაგი აქვს მუსიკის წარმოშობის, საზოგადოებასა და კულტურაში მისი როლისა და მნიშვნელობის, მისი მართებულად შესრულების, მისი კლასიფიცირებისა და აღწერის, მისი დაფასების შესახებ. მაგალითად, თუ ევროპულ კულტურაში გვჯერა, რომ მუსიკა აბსოლუტური სიკეთეა („ეს მუსიკა ჩემს სმენას ესაღებუნება“), ისლამის უაღრესად მკაცრი ინტერპრეტაციის გავლენის ქვეშ მოქცეულ კულტურებში მუსიკა ეშმაკისეულია, ვინაიდან ღვინოსთან და ქალებთანაა დაკავშირებული და, გარდა ამისა, მორწმუნეებს, მათი უშუალო რელიგიური ვალდებულებების შესრულების ნაცვლად, ყურადღებას უფანტავს. ყველაზე ცნობილი მაგალითია თალიბების მიერ ავღანეთში მუსიკის აკრძალვა. მეორე მხრივ, ისლამის მიმდინარეობის, სუფიზმის, მიმდევრებს სჯერათ, რომ მუსიკალური შესრულება, მღერა და წმინდა ცეკვები მორწმუნეს ღმერთთან აახლოებს.

უსაზღვროდ მომხიბლავია მოსაზრებები მუსიკის წარმოშობის შესახებ კულტურული სპეციფიკის გათვალისწინებით. ზოგჯერ ამგვარი ახსნა სიღრმისეულად

უკავშირდება კულტურის კოსმოლოგიას, ზოგჯერ კი სოციალურ ცხოვრებაში აქვს ფესვები გადგმული. მახსენდება, როგორ ვკითხე ტოდორა ვარიმეზოვას, ბულგარელ მომღერალ ქალს, რომელსაც სიმღერების მდიდარი რეპერტუარი ჰქონდა, როგორ შეიქმნა ეს სიმღერები. ხალხური მუსიკის კვლევის ერთი მიმართულების თანახმად, ხალხური სიმღერა იქმნება ერთობლივად, ის ხალხის გამოხატულებაა. ამგვარი მოსაზრება საზრდოაზს ნაციონალური იდეოლოგიით, რომელიც ხალხური სიმღერების შეგროვებას ახალისებს. ამიტომ ძალიან გამახარა ტოდორას პასუხმა: „ერთმა გამჭრიახმა ქალმა მოიგონა“. ეს პასუხი ნათლად განმარტავს მნიშვნელოვან მოსაზრებას ბულგარული სიმღერების, მათი შესრულებისა და სოფლის სოციალურ ცხოვრებაში მათი ადგილის თაობაზე. ისინი მხოლოდ არაპირდაპირ მომდინარეობდა „ხალხური კულტურიდან“; ეს სიმღერები ბულგარულ კულტურაში ქალების რეალური ცხოვრებისეული გამოცდილებების პირდაპირ, უშუალო გამოძახილს, პასუხს წარმოადგენს.

მუსიკალური კონცეფციების კვლევის კიდევ ერთი მიმართულება მუსიკალური ჟანრების, ტიპების, მუსიკის ფორმალური თვისებების აღსაწერად გამოყენებული ენის ადგილობრივ კლასიფიკაციას უკავშირდება. ყველაზე თვალსაჩინო, შესაძლოა, არე არეს შემთხვევა (თავი 3) იყო, მაგრამ ბევრი სხვაც არსებობს. მაგალითად, ტროპიკული ტყეების ბინადარი კალული პაპუა-ახალი გვინეიდან მუდმივად ისმენს წყლის ხმას, რომელიც მდინარეებში მიედინება ან ჩანჩქერებად მოსჩქეფს. სტივენ ფელდმა ჩაიწერა, როგორ იყენებენ ამ ბგერების მოსმენის გამოცდილებას მეტაფორებად, რათა ტექნიკურად უაღრესად რთული ენით აღწერონ მუსიკალური კომპოზიცია, მელოდიური ინტერვალები, რიტმი და ვოკალური სტილი. მაგალითად, მელოდიაზე საუბრისას განარჩევენ დაღმავალ მინორულ ტერციებს დაღმავალი მაჟორული ტერციებისგან პენტატონიკურ გამაში. დაღმავალ მელოდიურ პასაჟში მინორულ ტერციას ჰქვია „ჩანჩქერი“ და „სიმბოლოა სევდის, იზოლაციისა და დანაკარგის“. როდესაც სიმღერები ტონალურ ცენტრამდე ეშვება, ამბობენ, რომ „ჩანჩქერის ხმა“ გამოსცეს და როდესაც მელოდია ერთხანს ტონალურ ცენტრზე რჩება, ეს, მათი აზრით, „ჩანჩქერის დინებას“ ასახავს. როცა მელოდია დაშვებამდე მაღალ ტონზე შეყოვნდება, ამას უკავშირებენ კლდის შვერილზე წყლის შეჩერებას, ვიდრე ჩანჩქერად გადაეშვება. ზომიერი ტონისკენ მელოდიის დაშვება აღიწერება იმავე ეპითეტებით, რომლებითაც ჩანჩქერის ძირში უძრავი ტბორის ზედაპირი. კალული არა მხოლოდ მუსიკალური პრაქტიკის ასპექტების აღმნიშვნელ ტერმინოლოგიას ფლობს, არამედ სისტემატურ მუსიკალურ თეორიასაც, რაც ნახსენებია სამყაროს გაზრების მათეული წესიდან და, ზოგადად, შეესატყვისება მას.

მუსიკის სწავლება და სწავლა

ჯონ ბლეკინგი ამტკიცებდა, რომ მუსიკა ადამიანის ბუნების განუყოფელი ნაწილია, ისეთივე მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, როგორც მეტყველება და ენა. აღნიშნული მოსაზრების გაჩენას საფუძვლად დაედო სამხრეთ აფრიკის ბინადარი ვენდას ხალხის კვლევა. სავარაუდოდ, ეს ევალიტარული საზოგადოება იყო. ყველას ნასწავლი ჰქონდა მუზიციერება (მღერა, პანის ფლეიტაზე დაკვრა, ცეკვა ან ტამისკვრითა თუ სხვა ქესტებით მონაწილეობა მუსიკალურ შესრულებაში), ისე როგორც მშობლიურ ენას სწავლობდნენ, და თავის გატანისთვის აუცილებელი მოვალეობების შესრულებაც შეეძლოთ. აქედან გამომდინარე, ბლეკინგმა დაასკვნა, რომ ეკონომიკურმა დანაწილებამ და შრომის სპეციალიზაციამ ფართო საზოგადოებებში ხელი შეუწყო პროფესიონალი მუსიკოსებისა და სპეციალისტების ჩამოყალიბებას, ხოლო მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი მუსიკას ჩამოაცილა. კაპიტალისტური ეკონომიკის შედეგად გამოწვეულ ამ რაოდენობრივ ცვლილებას ადამიანური არსებობის ხარისხის დამცრობაც მოჰყვა.

ბლეკინგის აზრით, კითხვას - ვის აქვს მუსიკის შესწავლის შესაძლებლობა და რამდენად ფართო ან ვიწროა ეს შესაძლებლობა კონკრეტულ კულტურაში, - მნიშვნელოვანი მორალური დატვირთვა აქვს. ვენდას მსგავსი ევალიტარული საზოგადოებების გარეთ მუსიკის შესწავლაზე ყველას მიუწვდება ხელი - იქ, სადაც საბავშვო მუსიკა ბავშვობის პერიოდის უმნიშვნელოვანესი საქმიანობაა; სადაც ის ზრდასრულობაზე გადასვლის პროცესის აუცილებელი ნაწილია; ანდა სადაც ზრდასრულთა სოციალიზაციისთვის არის სავალდებულო. მაგალითად, აშშ-ში „ბრტყელთავიანი“ ინდიელების საზოგადოების შესწავლისას მერიამმა აღმოაჩინა, რომ ყველა მამაკაცს უნდა ესწავლა ენერგიული სიმღერა ყმაწვილობის პერიოდის რიტუალის - „მოჩვენების დევის“ - შესრულებისას. უკაცრიელ ადგილზე, რამდენიმე დღიანი შიმშილობისა და უძილობის შემდეგ მამაკაცს თანდათან უახლოვდება ცხოველის ფორმის მქონე მომღერალი სული. რაც უფრო ახლოსაა „მოჩვენება“, მით უფრო იოლი გასარჩევია სიმღერა და მამაკაცმა ის უნდა დაისწავლოს, რათა ბევრ ცხოვრებისეულ ვითარებაში იღბალი ჰქონდეს. თითოეულმა მამაკაცმა უნდა ისწავლოს და გამოიყენოს ასეთი სიმღერა ცხოვრებაში, სიყვარულსა და აზარტულ თამაშებში წარმატებისთვის.

ისეთ საზოგადოებებში, რომლებშიც მუსიკის სწავლაზე ყველას მიუწვდება ხელი, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ყველას აქვს მუსიკის გაკვეთილებში გადასახდელი ფული ან სათანადო სოციალური გარემოებები არსებობს, შეინიშნება უნარის, ტალანტისა და მუსიკისადმი ინტერესის არათანაბარი განაწილება და

ყველაფერი ხშირად ნიჭს მიეწერება. ევროპულ-ამერიკული კულტურა მოცემული თვალსაზრისის არქეტიპული მაგალითია. თუკი საზოგადოებაში მუსიკალური უნარების არათანაბრად განაწილება ნიჭს არ მიეწერება, ასეთ შემთხვევაში მას მიაწერენ ბავშვობისდროინდელ მუსიკალურ გამოცდილებას ან ერთგვარ გენეტიკურ მემკვიდრეობას: „მუსიკა მას სისხლში აქვს“. მუსიკალური ოჯახები ხშირად იდეალური გარემოა მუსიკის შესწავლისთვის და ამიტომაც ცდილობენ, უკვდავყონ თავიანთი თავი და ტრადიციები, რომლებსაც იზიარებენ. აშშ-ში ცნობილი მუსიკალური ოჯახებია სიგერები, გათრიები, კარტერები და ჯექსონები; კოპერის ოჯახი ინგლისში; ბახებისა და მოცარტების ოჯახები ცენტრალურ ევროპაში.

მუსიკის, განსაკუთრებით კი ახალი სიმღერების შესწავლა, ხშირად მიეწერება ზებუნებრივ კონტაქტსა და სიზმრებს. „ბრტყელთავიანებში“ არსებულ პრაქტიკაზე უფრო გავრცელებულია შამანების არსებობა, რომლებსაც ზებუნებრივი წარმომავლობის სიმღერის შესწავლის უნარი აქვთ. ისინი ან ასეთი ძლევა მოსილი მუსიკის ერთადერთი შემსრულებლები ხდებიან, ან სხვებსაც ასწავლიან სიზმრებში თუ ზებუნებრივთან კონტაქტის რიტუალის დროს შესწავლილ სიმღერებს. ენტონი სიგერი ჰყვება ამბავს სუიას (ამაზონის აუზის მკვიდრი ინდიელი) ტომის მამაკაცის, ტაკუტის შესახებ, რომელმაც აუხსნა, რომ გრძნეულები ავადმყოფ ადამიანს სულს ამოაცლიან და ჩიტებთან მიაქვთ, სადაც სული მათ სიმღერებს ისმენს. მართალია, ასეთი ადამიანი შესაძლებელია გამოჯანმრთელდეს და ნორმალურადაც გამოიყურებოდეს, მაგრამ მას „უსულო კაცს“ ეძახიან. ის, კომპოზიტორის დარად, მიიჩნევა ახალი სიმღერების წყაროდ – ეს სიმღერები სულს ჩიტებთან ყოფნისას ესმოდა. შეუძლია, ეს სიმღერები სხვებს ასწავლოს, როდესაც მათ ახალი სიმღერა დასჭირდებათ.

მამინაც კი, როდესაც მუსიკა ყველასთვის ხელმისაწვდომია, კულტურული რეპერტუარის ზოგიერთი ნაწილი შესაძლოა შეზღუდული აღმოჩნდეს კლასის, რასის, ეთნიკური კუთვნილების, ასაკის, სქესის ან საქმიანობის გათვალისწინებით. მუსიკის სწავლისთვის სქესი ალბათ ყველაზე გავრცელებული შემზღუდავი სოციალური ფაქტორია. ბევრ კულტურაში მამაკაცებისა და ქალების რეპერტუარი გამოიჯნულია ან მღერის განსხვავებული სტილები და განსხვავებულ ინსტრუმენტებზე დაკვრა უნდა ისწავლონ. რამდენადაც ტრადიციული საზოგადოებები თანამედროვე ცხოვრებას ეჯახება, ესთეტიკური უპირატესობები და ცვალებადი ღირებულებები ხშირად მოიხსენიება სოციალური კატეგორიების საფუძველზე ჩამოყალიბებული შეზღუდვების გადალახვის საშუალებად. ბულგარეთში, ტრადიციულად, ქალები არ უკრავენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, მაგრამ ჩემმა ნაცნობმა ქალმა, მშობლების წინააღმდეგობის მიუხედავად კი, გუდასტვირზე (გაიდა) დაკვრა ისწავლა, რადგან



6. ენტონი სიგერი სუიას ტომის ინდიელებთან ერთად ცეკვავს სოფლის შუაგულში, სადაც სუიას მუსიკასა და კულტურას სწავლობდა.

მოხიბლული იყო ინსტრუმენტის ჟღერადობით. მამაკაცებისა და ქალებისთვის მისაღებად მიჩნეული ქცევის კულტურული ბარიერის გადალახვის შემდეგ ის ამ ინსტრუმენტის წამყვანი პედაგოგი გახდა ხალხური მუსიკის ეროვნულ კონსერვატორიაში. იმ შემთხვევაში, როდესაც არჩევანისთვის მრავალი სტილი არსებობს, პაულ ბერლინერის დაკვირვებით, ჯაზის ინსტრუმენტალისტები, როგორც წესი, მამაკაცები, ბლუზს, გოსპელს, სოულს, რეპს, კლასიკურ თუ სხვა ჟანრებს შორის ჯაზს არჩევენ ხოლმე. ამ არჩევანს მრავალი ფაქტორი განაპირობებს, მათ შორის: „პირველივე ბგერიდან შეყვარება“, ჯაზის ტექნიკური გამოწვევები, იმპროვიზაციული შემოქმედების შესაძლებლობა, ოჯახისა და მეგობრების მიერ არჩევანის მოწონება, ჯაზის, როგორც „ამბოხების სიმბოლოა“ და „შავკანიანთა საშუალო კლასის ღირებულებების უარყოფის“ ფუნქცია.

იდენტობა და მუსიკა

1980-იანი წლების დასაწყისიდან მოყოლებული, ეთნომუსიკოლოგიაში ყველაზე გავრცელებული თემაა ის, თუ როგორ უწყობს ხელს მუსიკა ინდივიდუალური და სოციალური იდენტობების ჩამოყალიბებას. იდენტობისადმი ინტერესი ასახავს იმ მოსაზრებიდან გადახვევას, რომლის თანახმადაც ტრადიციული სოციალური ცხოვრება მთელი რიგი წინასწარ არსებული როლებისა და სტრუქტურებისგან შედგება და ინდივიდები ამ როლებსა და სტრუქტურებს დაბადების შემთხვევითობის წყალობით „ირგებენ“: მამაკაცი/ქალი; მდიდარი/ღარიბი; ეთნიკური კუთვნილება; ან საქმიანობის მემკვიდრეობითობა. ამის ნაცვლად თანამედროვე ცხოვრება ბევრს სთავაზობს შესაძლებლობებს, რაც ხელს უწყობს არა სოციალური როლების შესრულებას, არამედ „იდენტობების“ ფორმირებას. იდენტობისადმი ინტერესი ახასიათებს სტრუქტურალიზმის პოსტსტრუქტურალიზმით, ერთი მხრივ და, მეორე მხრივ, სოციოლოგიური, ჯგუფზე ორიენტირებული ბაზისის ინდივიდზე ფოკუსირებული დისკურსით ჩანაცვლებას. იდენტობაზე ფოკუსირება, როგორც ჩანს, განასახიერებს გადანაცვლებას ერთი სამყაროდან, რომელსაც ეთნომუსიკოლოგები „ტრადიციულს“ უწოდებენ, მეორე – „თანამედროვე“ – სამყაროში. თანამედროვე სამყაროში ინდივიდუალური აქტივობა წინა პლანზეა წამოწეული, რათა დაგვეხმაროს ადამიანების გადაადგილებასთან დაკავშირებული სირთულეების გაგებაში, იქნება ეს სოციალური მობილობა საკუთარი სოციალური შიგნით, თუ კონკრეტული, ტრადიციული სივრციდან გლობალიზებულ, ტრანსნაციონალურ თანამედროვე გარემოში ემიგრაცია, სადაც მათ ახალი ინდივიდუალური და სოციალური იდენტობის ფორმირება სჭირდებათ.

ამგვარი კვლევების ერთ მიმართულებას აინტერესებს, როგორია მუსიკის როლი იდენტობის ჩამოყალიბებაში. მაგალითად, პიტერ მანიუელის თქმით, სალსას ჟანრი იდენტობის უაღრესად მნიშვნელოვანი სიმბოლოა პუერტორიკოელებისა და ნიუ-იორიკოელებისთვის (ნიუ-იორკ-სიტის ბინადარი პუერტორიკოელები). სალსას ფესვები კუბაზეა, სადაც მუსიკოსებმა ამერიკული ბიგბენდების მუსიკა და აფრიკული დოლები შეახამეს, პუერტორიკოელებისთვის ის „მათი“ მუსიკაა. საკუთარი იდენტობის ჩამოსაყალიბებლად ის კუბურ ისტორიულ ფესვებს გაუთანაბრეს და ახალი შინაარსი მიანიჭეს, როგორც ურბანული, კოსმოპოლიტური და სამხრეთ-ამერიკული იდენტობის სიმბოლოა. სალსას უზარმაზარი პოპულარობა, ელექტრონული მედიის წყალობით, გასცდა კერძო სოციალურ კლასს, ეთნიკურ ქვეჯგუფს ან ასაკს. იგი პოზიტიურ როლს თამაშობს და მთელი ჯგუფის ინტერესებს გამოხატავს, რამდენადაც შეუძლია დაუპირისპირდეს დისკრიმინაციას, რომელსაც ეს ჯგუფები აწყდებიან ნიუ-იორკის ეთნიკურ ანკლავებში ცხოვრებისას.

ეთნომუსიკოლოგები ასევე ირწმუნებიან, რომ მუსიკალურ აქტივობას შეუძლია შექმნას სოციალური იდენტობა სხვა ეთნიკური ან სოციალური ჯგუფებისგან განმასხვავებელი ხმოვანი ნიშნის მეშვეობით, ან მათ შორის ზღვარის დაწესებით. კრის გორცენის თქმით, ჩრდილოეთ კაროლინის შტატში მკვიდრი ამერიკელების, ოკანეის, პატარა ბენდი მუსიკის სწორედ ამგვარად გამოყენებას ცდილობდა. ჩრდილოეთ კაროლინის სხვა ტომების მსგავსად, მათ დაკარგეს საკუთარი ორიგინალური მუსიკალური ტრადიციები და ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური ველების რეგიონისთვის დამახასიათებელი, ფაუვაუს (powwow) ტრადიცია აიტაცეს. ჩრდილოეთ კაროლინაში მკვიდრმა ამერიკელებმა ფაუვაუს ჩატარება 1960-იანი წლებიდან დაიწყეს თეთრკანიანთა თავსმოხვეული კულტურისგან განსხვავების წარმოაჩენად. „ფაუვაუ უმთავრესი იარაღია ჩრდილოეთ კაროლინის ინდიელებისთვის, რათა თავიანთი კოლექტიური იდენტობა სხვებისგან განასხვავონ... ინდიელები ფაუვაუს იყენებენ იმისთვის, რომ მეზობელმა თემებმაც მათსავით პატივი სცენ როგორც ბუნებას, ისე თემების საზღვრებს“. სამწუხაროდ, ოკანეიმ ფაუვაუ და მისი მუსიკა სხვა ტომებთან შედარებით გვიან გადაიღო. ჩრდილოეთ კაროლინის ინდიელთა საქმეების კომისია, რომლის წევრები ტერიტორიაზე მცხოვრები ინდიელთა ყველა ტომის წარმომადგენლები არიან და უფლებამოსილება აქვს, გადაწყვიტოს, ვინ არის ინდიელი და ვინ არა, აქამდე უარობდა ოკანეისთვის ინდიელის სტატუსის მიანიჭებას და უარყოფდა მათ იდენტობას. ოკანეის მიერ ფაუვაუს შესრულება მათ მკვიდრი ამერიკელის იდენტობის უეჭველ სიმბოლოდ არ მიიჩნის. საქმეს ისიც ართულებს, რომ არაინდიელთა უმრავლესობა აღნიშნულ კონკრეტულ სიმბოლოზმს აღიარებს. მუსიკალური პრაქტიკა იდენტობასთან კავშირში ოკანეისთვის ერთი ფორმით მოქმედებს (მიკუთვნებულობისა და თვითაქმის გრძნობა), ხოლო სხვა ტომებისთვის სულაც არა, ხოლო თეთრკანიანებისთვის სპეციფიკური, „განსხვავებული“ ყაიდის იდენტობის სიმბოლოა.

თუკი ადამიანთა გაერთიანებები მუსიკას ერთმანეთს შორის საზღვრების დასაწესებლად იყენებენ, ინდივიდები პირიქით, ზოგჯერ სოციალურ იდენტობებს შორის საზღვრების გაფერმკრთალებას ცდილობენ მუსიკის მეშვეობით, რისი მაგალითიცაა სცენაზე გიტარის დამტვრევა ქალი როკგიტარისტის მიერ, როგორც დადგენილი ნორმების წინააღმდეგ ამხედრებული ქალური იდენტობის დამკვიდრების ფორმა, ან, მაგალითად, გარეუბნელი თეთრკანიანი ახალგაზრდები, რომელთაც აფრიკულ-ამერიკული ურბანული ჰიპ-ჰოპი იტაცებს, როგორც თავიანთი იდენტობის გამომხატველი ფორმა, რომელსაც არ განსაზღვრავს არც რასა და არც ადგილი.

ეთნომუსიკოლოგების ყოველი შემდეგი კვლევა უკეთ წარმოაჩენს, რაოდენ

მნიშვნელოვანია მუსიკა ინდივიდუალური და სოციალური იდენტობების ფორმირების, თვითრეპრეზენტაციისა და გამოწვევებთან ბრძოლისათვის.

გენდერი და მუსიკა

ადრეული ეთნომუსიკოლოგიური კვლევები მუსიკალურ კულტურებს ერთ მთლიანობად, კონკრეტული საზოგადოების წევრების მიერ საყოველთაოდ მიღებული და აღიარებული იდეებისა და პრაქტიკების ერთობლიობად წარმოაჩენდა. მოგვიანებით ფემინისტმა მკვლევარებმა შენიშნეს, რომ ხშირად გამოტოვებული იყო ქალების მუსიკალური აქტივობა და გამოცდილება. ელენ კოსკოფმა ეს თემა შემოიტანა 1989 წელს გამოქვეყნებულ ესეის კრებულში, სახელწოდებით „ქალები და მუსიკა კულტურათა გადაკვეთის თვალსაწიერიდან“. მას შემდეგ ეთნომუსიკოლოგები რეგულარულად იკვლევენ, როგორ ასახავს გენდერულ განსხვავებებს მუსიკალური სტილები და შესრულებები. ზოგჯერ აღმოაჩენენ, რომ საკვლევი კულტურის იდეოლოგიაში დუალიზმი მამაკაცი/ქალი დაკავშირებულია სხვა სახის დუალიზმთან: საჯარო/კერძო; ექსპრესიული/მოკრძალებული; რაციონალური/ემოციური და საკრალური/პროფანული. სხვა შემთხვევებში ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ, როგორ უწყობს ხელს ან ეწინააღმდეგება მუსიკალური აქტივობა ძალუფლებრივ განსხვავებას მამაკაცებსა და ქალებს შორის, და კოსკოფის კოლექციაში ამის ამსახველი მრავალი მაგალითია. მაროკოელი ბერბერების ზოგიერთი სიმღერა, მაგალითად, შეიძლება გარიგებული ქორწინების შემთხვევაში აკრიტიკებდეს სასიძოს და ასე საპატარძლოს თავიდან აცილებდეს უბედურ ხვედრს, თუმცა ასეთი სიმღერები არ ეწინააღმდეგება გარიგებით ქორწინების არსებულ სოციალურ პრაქტიკას. მეორე მხრივ, ევროპულ და ამერიკულ კულტურაში, ქალთა გუნდები შეიქმნა საშემსრულებლო სივრცის შესაქმნელად, რომელშიც შესაძლებელია ქალების მამაკაცებისგან დამოუკიდებლობისა თუ მათთან თანამშრომლობის ღირებულებების უსაფრთხო შემუშავება. მუსიკის მეშვეობით სოციალური და კულტურული ცვლილების შესაძლებლობა ლოგიკურად გამომდინარეობს რწმენიდან, რომ მუსიკა თავისთავად არის ძლევა მოსილი, რადგან შეუძლია კავშირის დამყარება ზებუნებრივ სამყაროსთან, ავადმყოფთა განკურნება, მსმენელებში ძლიერი გრძნობების გამოწვევა ან ექსტაზის ატმოსფეროს შექმნა, რომელიც ემოციური ურთიერთობის წყალობით გააერთიანებს ჯგუფის წევრებს.

მეორე საკითხი, რომელიც მუსიკასა და გენდერს ეხება, არის კითხვა, როგორ მონაწილეობს მუსიკა გენდერული იდენტობების ენკულტურაციაში. მაკედონიაში,

პრესპას ტბის სიახლოვეს მცხოვრები მუსლიმი ალბანელი ქალებისა და მამაკაცების მიერ სამხმინაო (პოლიფონიური) მღერის სტილი პატრიარქალური სისტემის ფარგლებში განამტკიცებს და „წარმოქმნის“ ქცევის გენდერულ ნორმებს. ქალები მაღალი ტესიტურის მკერდისმიერი ხმით მღერიან (ასეთ ხმას ისინი „წვრილს“ უწოდებენ) და მღერიან ხმადაბლა, „მეტ-ნაკლებად მოგუდულად“, მეტრული რიტმის შესაბამისად. მღერის ამგვარი წესი მათი კულტურის მიერ მოთხოვნილი ქალის თავდაჭერილი, თავმდაბალი ქცევის ხატია. მამაკაცები მღერიან მეტრულად თავისუფალ სიმღერებს უფრო დიდი დიაპაზონით და ხმამაღალი, მჭექარე ხმით. შესრულების ამგვარი თავისებურებები გამოხატვის მეტ თავისუფლებას მამაკაცებს აძლევს, ვიდრე ქალებს – მათთვის განკუთვნილი შესრულების სტილი. როგორც ჯერ უგარმენი აღნიშნავს, როდესაც მამაკაცები და ქალები განსხვავებულად მღერიან, ეს მათი „გენდერული ნორმების შესაბამისი გამოცდილებაა“. ასევე ამტკიცებს, რომ მღერის ორი განსხვავებული სტილი მოცემული ალბანური თემის წევრებს შესაძლებლობას აძლევს, თითოეული სქესი აღიქვას, როგორც:

„საწყისშივე უაღრესად განსხვავებული, ურთიერთსაპირისპიროც კი, რომლებსაც არსებობისთვის ერთმანეთი სჭირდებათ... ქორწილში მონაწილეობისას ხელახლა მყარდება არა მხოლოდ სქესისადმი კუთვნილების შეგრძნება, არამედ ხდება “საკუთარი მეს” ადგილის გადაზრებაც პატრიარქალური საზოგადოების კონკრეტულ ფორმაში ... მათი ქმედებების წყალობით საზოგადოების გარკვეული ფორმა, მთელი თავისი გენდერული ნიშნებით, წარმოგვიდგება არა ალაღბეღზე წარმოქმნილ კონსტრუქციად, არამედ ბუნებრივი წესრიგის გარდაუვალ კომპონენტად“.

სხვა სიტყვებით, მღერა არავერბალური პრაქტიკაა, რომელიც ადგენს კულტურულ სისტემას და მოცემული საზოგადოების წევრებისთვის ბუნებრივად მიჩნეულ ღირებულებათა ერთიანობას.

მუსიკა, ტრანსი, შეპყრობილობა, ექსტაზი და ემოცია

ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული – ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით – გამოცდილება ეთნომუსიკოლოგებისთვის არის იმის ცქერა, როგორ გადადიან ადამიანები ტრანსის მდგომარეობაში მუსიკალური შესრულების დროს. უეცრად და გაუფრთხილებლად, კონკრეტული რელიგიის (რომელიც ტრანსის მდგომარე-

ობაში გადასვლას იწონებს) მიმდევრები შეიძლება წამოხტნენ და ენერგიულად აცეკვდნენ ღმერთისთვის მისალეები მანერით; ან, ყვირილითა და ჟესტიკულაციით დაქანცულებმა, გონება დაკარგონ; ანდა შეიძლება ლაპარაკი და მოქმედება დაიწყონ, მაგრამ ამ დროს თავიანთ თავებს აღარ ჰგაგდნენ, თითქოს მათში წინაპრის ან ცხოველის სულმა ჩაიბუღა. აღნიშნულისგან მხოლოდ მცირედით თუ განსხვავდება არაბული სეკულარული მუსიკის კონცერტზე დამსწრე, კარგად ჩაცმული, საბანკეტო დარბაზის მაგიდებთან პასიურად მსხდომი მამაკაცი მსმენელების გარდასახვა სცენის გარშემო შემოკრებილ თმააწეწილ, აგზნებულ, ექსტაზში ჩავარდნილ ენთუზიასტებად, რომლებიც უხვი ჟესტიკულაციითა და ყვირილით იქცევენ ყურადღებას. არიან ისეთებიც, ვისაც კონკრეტული მუსიკალური შესრულება ააცრემლებს. არის თუ არა ზემოთ ჩამოთვლილი განსხვავებული რეაქციები პასუხი ერთსა და იმავე ფსიქოლოგიურ ფენომენზე - მუსიკის ძალაზე, თუ სხვადასხვა რამეს გამოხატავს? მუსიკის უნარი, ადამიანებში ღრმა გრძნობები აღძრას და მათი აგზნება ან ტრანსის მდგომარეობაში გადასვლა კი გამოიწვიოს, დამოკიდებულია თუ არა მუსიკის ფორმალურ მახასიათებლებზე, როგორებიცაა, მაგალითად, განმეორებადი რიტმები, თუ ყველაფრის თავი და თავი კულტურაა? ეთნომუსიკოლოგები, თავიანთი ეთნოგრაფიული მეთოდების მოშველიებით, უკეთ აღწერენ კონკრეტულ შემთხვევებს, ვიდრე ამგვარ ზოგად კითხვებზე გვიპასუხებენ. მაგრამ რომც სცადონ, საკუთრივ ფენომენი შესაძლოა ისეთი ცვალებადი და კომპლექსური აღმოჩნდეს, რომ განზოგადება ვერ მოხერხდეს.

ამგვარ მოვლენებზე დაკვირვებისას უნებლიეთ ჩნდება ცდუნება, ვამტკიცოთ, რომ თავად მუსიკა იწვევს ნორმალურიდან განსხვავებულ მდგომარეობამდე ტრანსფორმაციას. 1960-იან წლებში ნეიროლოგმა ენდრიუ ნეჰერმა გამოაქვეყნა სტატია, რომელშიც სწორედ ამას ამტკიცებდა. ოცი წლის შემდეგ ფრანგმა ეთნომუსიკოლოგმა, ჟილბერ რუჟემ, აღნიშნული მოსაზრება უარყო შედარებითი კვლევით - „მუსიკა და ტრანსი“, რომელშიც მუსიკასა და ტრანსს შორის კავშირის ყველა შესაძლო ახსნა გააბათილა. მან დააფიქსირა „მუსიკასა და ტრანსის დადგომის მომენტს შორის კავშირის თავბრუდამხვევი ცვალებადობა“. „ჯერ ერთი, - ამტკიცებდა ის, - ნერვის მოსაზრებისგან განსხვავებით, ტრანსის მისაღწევად საჭირო მუსიკა მხოლოდ გარკვეულ ტემპში დოლის ხმამაღალი დარტყმებისა თუ განმეორებადი მელოდიური მოდულებისაგან არ შედგება“ თუმცა ეს ნიშან-თვისებები ახასიათებს „ტრანსს“ - პოპულარულ საცეკვაო ელექტრონულ ჟანრს. რუჟე ასევე ასაბუთებს, რომ მუსიკას პირდაპირ ტრანსის გამომწვევი ეფექტი რომ ჰქონდეს, ამ მდგომარეობაში ყველა დამსწრე გადავიდოდა. სინამდვილეში, ტრანსის მიღწევა მსმენელთა მხოლოდ ნაწილს შეუძლია, თავად მუსიკის შემსრულებელი მუსიკოსები კი არა-

სოდეს ვარდებიან ტრანსში. რუჟეს თქმით, „ტრანსი, როგორც ეს შეპყრობილობის კულტების შემთხვევაში შეინიშნება, რამდენიმე შემადგენლის გაერთიანებისგან გამომდინარე ქცევის სოციალიზებული ფორმაა“. სხვა სიტყვებით, ატმოსფერო შესაფერისი უნდა იყოს, მუსიკა ხარისხიანი, ადამიანები ან ჯგუფები – ტრანსის მდგომარეობაში გადასვლისთვის სათანადოდ მომზადებული. ზოგჯერ, როგორც მალაიის მკვიდრი ტუმბუკას შემთხვევაში, ტრანსში გადასვლელი არიან მკურნალები, ტრანსის მისაღწევად სპეციალურად განსწავლულები. სულელები შეპყრობის ცერემონია (ბირა) ზიმაბევს მკვიდრ შონას ხალხში შესაძლოა რამდენიმე საათს გაგრძელდეს, ვიდრე მუსიკოსები და მონაწილეები წინაპრის სულის საყვარელ მელოდიას მიაგნებენ, ენერგიულად დაუკრავენ და იმღერებენ მას, რათა მოიზიდონ წინაპრის სული ადვოკატის სხეულის დასაუფლებლად. პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა ტრანსის შესწავლა ამ მდგომარეობაში გადასულთა დახმარებით, რადგან გონზე მოსულებს აღარაფერი ახსოვთ. რუჟე მუსიკასა და ტრანსს შორის კავშირზე ასკენის, რომ შესაძლოა მუსიკამ ყოველთვის ტრანსი არ გამოიწვიოს, მაგრამ არსებობს უადრესად „სტაბილური კავშირი მუსიკასთან... სწორედ მუსიკის დამსახურებაა, რომ შეპყრობილი ადამიანი საჯაროდ, ცეკვის მეშვეობით საკუთარ თავს აიგივებს ღმერთთან, რომლის ხორცმესხმაც თავადაა“. სტივენ ფრიდსონის აზრით, მალაიის ბინადარი ტუმბუკას ხალხის განკურნების რიტუალის, ვიმბუზას, ჩატარების დროს, მუსიკა ქმნის გონებრივ სივრცეს, რომელშიც შესაძლებელია სულელების „დანახვა“ და „მკითხაობა“. მუსიკა ამისთვის მუდმივად იყენებს მეტრის ორგვარ სახეობას: დოლი შეიძლება 3+3 ზომით აუღერდეს, ხოლო ხელები 2+2 მეტრით მონაცვლეობდეს. ინდივიდები თავად ირჩევენ, გონების ფოკუსირებისთვის რომელი ნიმუში ან ნიმუშების კომბინაცია გამოიყენონ და რომელი – ფონად. ფრიდსონი ასკენის, რომ:

„[ეს] პოლიფონიური სტრუქტურის მდინარება... შესაძლოა ხელს უწყობდეს ობიექტსა და სუბიექტს შორის აღქმითი ბარიერების მოშლას... ვიმბუზას დროს დოლისთვის დამახასიათებელი რიტმული გარმაგება, გარკვეული გაგებით, სარკისებურად ასახავს ტრანსში მყოფი მკურნალის გარმაგებულ ცნობიერება... იგივე რიტმული მოდელები, რომლებიც თავდაპირველად სულის შეპყრობაში ეხმარება, ახლა უკვე ერთგვარი ცნობიერების ღუზის, ფოკუსის ხელსაწყოა ფუნქციას იძენს, რომელიც ხელს უწყობს ტრანსის მდგომარეობის სტაბილიზებასა და, შედეგად, გარების ფენომენის წარმოქმნას“.

ეს რუჟესეული განსაზღვრების ერთი კონკრეტული ასპექტია, რომლის მიხედვითაც მუსიკა შესაძლოა არ იწვევდეს ტრანსს, მაგრამ „ხელს უწყობდეს“ მას.

კულტურისა და ბიოლოგიის გამაერთიანებელ არგუმენტში ჯუდით ბეკერი ამტკიცებს, რომ „სერიოზული მსმენელები“, რომლებსაც ცრემლი ადგებათ ბეთჰოვენის „მთვარის სონატის“ ან ჯონ ლენონის „Imagine“-ის მოსმენისას, შესაძლოა იმავე მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, რომელიც, რელიგიური ან რიტუალური კონტექსტის მიხედვით, ტრანსს შეესატყვისება. გარდა ამისა, იგი, რამდენადაც ცდილობდა ეპოვა წყაროები მუსიკაზე ადამიანის შემეცნების ემოციური პასუხისა, საკითხს ბიოლოგიურ ჭრილშიც განიხილავს, რასაც რუჟე უარყოფდა. ბეკერი აღიარებს, რომ ტრანსის მდგომარეობაში გადასვლისთვის ადამიანი სპეციფიკურ სულიერ და რიტუალურ კულტურაში უნდა იყოს აღზრდილი და ასევე კარგად უნდა ჰქონდეს გაცნობიერებული რიტუალის ან ცერემონიის საბოლოო შედეგი. მართალია, ეთანხმება, რომ ტრანსით გამოწვეული კულტურათმშორისი მოდელები არ არსებობს, მაგრამ ტრანსის განცდისას სახეზეა გარკვეული „მეზღუდული უნივერსალები“, როგორებიცაა ემოციური აგზნება, საკუთარი თავის აღქმის უნარის დაკარგვა, შინაგანი მეტყველების შეწყვეტა და დაღლილობის დაძლევის გასაოცარი უნარი. ბეკერი „სერიოზულ მსმენელებს“ არ ადარებს ტრანსის მდგომარეობაში მყოფებს, მაგრამ ხაზგასმით გამოყოფს ორსავე შემთხვევაში მუსიკალურ სტიმულზე მსგავს ემოციურ პასუხს. ის ამტკიცებს, ორმოცდაათიანელებს, ტრანსში მყოფ ბაღელებს, ისევე როგორც „სერიოზულ მსმენელებს“ – ყველას შეეძლო აგზნების კულტურული და ბიოლოგიური სისტემების რეგულირება ან გარდაქმნა ერთნაირი ან მსგავსი ფიზიოლოგიური და ნევროლოგიური ეფექტის მისაღწევად.

პრაქტიკული დაკვირვებებიდან გამომდინარე, მტკიცებულებები ადამიანურ უნივერსალებზე მუსიკის შექმნის პროცესში მწირია. პოტენციურად ბევრად უფრო ნაყოფიერია ზოგადი ბიოლოგიის მოშველიება, მაგრამ ეს ეთნომუსიკოლოგებს აშორებს მათი დისციპლინის საკვლევ არეალს – საველე მუშაობაზე დამყარებულ ეთნოგრაფიას კონკრეტული კულტურის ინტენსიურად შესასწავლად და იმის გასარკვევად, მოცემულ ადგილზე და მოცემულ დროს რატომ ქმნიან ადამიანები მუსიკას კონკრეტული გზით. თუმცა, მსგავსი ადგილობრივი კვლევები ეთნომუსიკოლოგებს შესაძლებლობას აძლევს, განაზოგადონ დასკვნები მუსიკის ბუნების რაობაზე და ეჭვქვეშ დააყენონ ნევროლოგების, ბიოლოგებისა და ფსიქოლოგების მოსაზრებები, რომლებიც ადამიანის კულტურასა და თავისებურებებს არ ითვალისწინებს.

ინდივიდუალური მუსიკოსები

საველე საქმიანობისას ეთნომუსიკოლოგები გამოარჩეულად ნიჭიერ მუსიკოსებთან მუშაობენ, მაგრამ, როგორც წესი, მათ დიდად არ ხიბლავთ/არ აინტერესებთ დიდი კომპოზიტორებისა თუ შემსრულებლების ნაწარმოებები და მოღვაწეობა. თუმცა ამტკიცებენ, რომ არაჩვეულებრივი მუსიკოსები ყველა საზოგადოებაშია. ეს მუსიკოსები ქმნიან დიდი ინტელექტუალური, შემოქმედებითი და კულტურული მნიშვნელობის მუსიკას. ის იმსახურებს მეცნიერთა ყურადღებას როგორც საკუთრივ მუსიკა, ასევე იმიტომაც, რომ გავიგოთ, რატომ არიან ადამიანები მუსიკალურები. იმის ნაცვლად, რომ მუსიკოსის ოსტატობა მიაწერონ დაბადებიდან თანდაყოლილ უნარს ან ზებუნებრივ ძღვენს, როგორცაა ნიჭი ან გენიალობა, ეთნომუსიკოლოგები იმ სოციალური და კულტურული გარემოს ახსნას ცდილობენ, რომელმაც ხელი შეუწყო მსგავსი ნიჭისა და უნარების განვითარებას. სხვა სიტყვებით, მათ სჯერათ, რომ კომპოზიტორები, კომპოზიციები, შემსრულებლები და კონცერტები სოციალური და კულტურული სისტემების ნაწილია. მუსიკის სოციალური და კულტურული ცხოვრებისადმი ინტერესის მიუხედავად, ეთნომუსიკოლოგები ხშირად წერენ ინდივიდუალური მუსიკოსების შესახებ, რომელთაგან ზოგიერთი განსაკუთრებულად გამოარჩეულია, სხვები – არც ისე.

ეთნომუსიკოლოგები წერენ ინდივიდებზე ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ესეც ერთგვარი მეთოდია. მათ იციან: კვლევისას მიღებული ცოდნა ობიექტური დაკვირვების შედეგი კი არ არის, არამედ კონკრეტული ურთიერთქმედება ველზე მომუშავე ადამიანებსა და იმ საზოგადოების წარმომადგენელ ინდივიდებს შორის, ვისთანაც მუშაობენ. კვლევითი საქმიანობის ამგვარად აღქმამ გამოიწვია რიგი მაღალი ხარისხის თვითრეფლექსიური ტექსტის გამოცემა, რომლებშიც მოთხრობილია არა მხოლოდ ინდივიდუალურ მუსიკოსებზე, არამედ მკვლევარზეც. ამას გარდა, ეთნომუსიკოლოგები თავს უხერხულად გრძნობენ იმის გამო, რომ მათი მეცნიერული ნაშრომები ექსპერტების ნაზრევს ჰგავს, მაშინ როდესაც სინამდვილეში ეთნომუსიკოლოგიურ ცნებებზე გადმოაქვთ ის, რაც ადგილზე ისწავლეს მათი „მთავარი მასწავლებლებისგან“, როგორც მათ ბრუნო ნეტლი მოიხსენიებს. ამიტომაც ხშირად ასახელებენ თავიანთ წყაროებს და მათი ნათქვამი

ციტატებად მოჰყავთ, რადგან წყაროები ის ადამიანები არიან, რომლებმაც მათ საკვლევი მუსიკა შესწავლეს.

ინდივიდების შესწავლის სხვა მიზეზები დაკავშირებულია თეორიებთან იმის შესახებ, როგორ მუშაობს კულტურა.

ეთნომუსიკოლოგები ხვდებიან, რომ ინდივიდები არა მხოლოდ კულტურისა და საზოგადოების გავლენით ყალიბდებიან, არამედ ფაქტორების სახით მოქმედებენ მუსიკალური კულტურების ფორმირებისას. ინდივიდებს ხშირად მიაწერენ ტრადიციების დაცვას სოციალური და კულტურული საქმიანობების გზით, ასევე მათ შეუძლიათ ტრადიციების შეცვლა მუსიკალური ქმნილებებითა და საშემსრულებლო ფორმებით, რომლებიც შეესატყვისება მოცემული თემის სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს.

ამ სოციალური ცვლილებების ერთ-ერთი შედეგი ისაა, რომ სულ უფრო მეტი ადამიანი წყდება მშობლიურ თემს. ისინი მთელი მსოფლიოს მასშტაბით მიგრირებენ უფრო მდიდარ ქვეყნებში ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენად, ან მშობლიური მიწიდან გარბიან ომის, შიმშილობის, ავადმყოფობის, ჩაგვრის გამო. ეთნომუსიკოლოგები ნაყოფიერად მიიჩნევენ, გაჰყვენ მათ და დააკვირდნენ, როგორ ქმნიან ახალ ადგილებში ახალ მუსიკალურ და სოციალურ „მეს“. ყველა ჩამოთვლილი მიზეზის გამო სხვადასხვა ტიპის ინდივიდების შესწავლას დიდი ხნის განმავლობაში ცენტრალური როლი ეკისრებოდა მუსიკის, როგორც კულტურის შესახებ, ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში.

ინდივიდთა ტიპები

რა ტიპის ადამიანებს შეისწავლიან ეთნომუსიკოლოგები? ევროპული მუსიკალური ხელოვნების კომპოზიციის ტიტანები და სტილის ნოვატორები, ისევე როგორც პოპმუსიკის ვარსკვლავები, ცხადია, რომ ეთნომუსიკოლოგიის შესწავლის საგანი არ არის, თუმცა არსებობს მნიშვნელოვანი გამოწვევებიც, როგორებიცაა, მაგალითად, კვლევები სახელგანთქმულ ეგვიპტელ მომღერალზე უმ კულთუმზე, სალსას მეფე ტიტო პუენტეზე და აფროპოპის კერპზე, ფელა ანიკულაპო-კუტიზე. ეთნომუსიკოლოგები მაინც ეწინააღმდეგებიან მათ გენიოსებად გამოცხადებას. გენიოსი კულტურის საფუძველზე წარმოქმნილი კატეგორიაა, ზოგიერთ ადამიანს კულტურაზე აღამაღლებს და მათ კულტურის საფუძველზე განმარტების სფეროს ფარგლებს გარეთ მიუჩენს ადგილს. ეთნომუსიკოლოგები აღიარებენ მათ სიდიადეს, მაგრამ ექცევიან, როგორც განსაკუთრებულ შემოქმედებსა და ყურადღების ღირს

ნოვატორებს, ან ტრადიციების პრაქტიკოსებს. განსაკუთრებული მუსიკოსებისა და ნოვატორების გარდა, ეთნომუსიკოლოგები სერიოზულად ეკიდებიან და დოკუმენტურად ასახავენ ტრადიციის მიხედვით მნიშვნელოვანი ფიგურების როლს, იქნებიან ისინი რიგითი მუსიკოსები თუ მსმენელები, თაყვანისმცემლები, პროდიუსერები, მეცენატები და კლუბების მფლობელები.

მუსიკის ნოვატორების შესახებ ეთნომუსიკოლოგიური კვლევები, როგორც წესი, ისტორიულ მიდგომას იყენებს და მუსიკის ისტორიას განიხილავს, როგორც იმ ფაქტორების შედეგს, რომლებიც, ცვალებადი სოციალური პირობების საპასუხოდ, მუსიკალური პრაქტიკის ცვლილებას იწვევს. მათ შეიძლება, ყურადღება გამახვილონ პოპულარულ მუსიკაზე, რომელშიც სახელოვანი შემსრულებლები, ვარსკვლავები და მათი წვლილი ამ ჟანრის ისტორიაში განსაკუთრებულ კვალს ტოვებს; ან დააკვირდნენ ტრადიციის გადაკვეთას თანამედროვეობასთან, რომელიმე ინდივიდის მაგალითზე, რომელიც ტრადიციისთვის ისტორიულ მომენტში გამოდის ასპარეზზე.

სამხრეთ ტეხასში ეგრეთ წოდებული *ტექს-მექსის* მუსიკის კონსუნტოს (პატარა ანსამბლი) ტრადიციის ნოვატორების შესწავლა სამივე ტენდენციის საუკეთესო მაგალითია. ისტორიული და ეთნოგრაფიული მეთოდების გამოყენებით, მანიუელ პენამ დოკუმენტურად აღწერს კონსუნტოს მუსიკის ინდივიდი ნოვატორები, რომლებიც პატარა ანსამბლად უკრავდნენ ბაიანსა და ბახო სექტოზე (თორმეტსიმინი გიტარა). ის მათ ადგილს მეოცე საუკუნის განმავლობაში მიმდინარე მიგრაციის, ურბანიზაციის, კლასობრივი დიფერენციაციისა და იდენტობის ფორმირების გათვალისწინებით მიუჩენს. პირველი ნოვატორი, აკორდეონისტი და კონსუნტოს მუსიკის „მამა“ ნარცისო მარტინესი, 1935 და 1940 წლებს შორის აყალიბებს ჟანრისთვის საჭირო ინსტრუმენტების ერთობლიობას და მელოდიურ სტილს. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ვალერიო ლონგორიამ პოლკის მელოდიებს ტექსტები დაურთო და ამღერდა, ასევე ანსამბლში დაამატა დასარტყამი ინსტრუმენტები. ტონი დე ლა როზამ ბას-გიტარას და *ბახო სექტოს* (*bajo sexto*) ელექტროვერსიები შეიტანა, მომღერლებს მიკროფონები დაურიგა და უფრო მარკატოს სტილში უკრავდა. ეს კვლევა ეთნომუსიკოლოგიაში ნოვატორი ინდივიდებისადმი უაღრესად ტიპური მიდგომაა. ეთნომუსიკოლოგები არ ივიწყებენ დიდ ნოვატორებს, რომლებსაც ისტორიული მუსიკისმცოდნეობა განადიდებს, მაგრამ ცალკეულ ინდივიდებს აღიქვამენ გონებამახვილ ადამიანებად, რომლებმაც უფრო ეფექტიანად ან სხვებზე დროულად აუღეს ალღო იმ ცვალებად ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და სოციალურ გარემოებებს, რომლებშიც აღმოჩნდნენ.

ნოვატორებზე კვლევებთან შედარებით უფრო ხშირად გვხვდება კვლევები,



7. ბულგარულ გუდასტვირზე (გაიდა) დამკვრელი, კოსტადინ ვარიმეზოვი ვირტუოზი სოფლელი მუსიკოსი იყო, რომელმაც ამ ინსტრუმენტზე დაკვრა 1930-იან წლებში ისწავლა. კომუნისტურ პერიოდში (1944-1989) ნოტები აითვისა და ბულგარეთის ეროვნული რადიოს ხალხური ინსტრუმენტების ორკესტრის სოლისტი გახდა.

რომელთა ფოკუსშია ტრადიციის მნიშვნელოვანი და საკვანძო ფიგურები. შესაძლოა ისინი უადრესად პოპულარულები არიან ან, ტრადიციის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნით, ან სტილის საუკეთესო წარმომადგენლებად ითვლებიან. ძალიან ხშირად კვლევის ავტორი მათ საკვანძო ფიგურად აქცევს, როდესაც თავისი თხრობის ცენტრში მიუჩენს ადგილს, როგორც კონკრეტულ მაგალითს იმ ზოგადი მოსაზრებისა, რომლის შემოთავაზებაც ავტორს სურს. ამგვარი მიდგომა გამოვიყენე წიგნში, რომელიც ბულგარული ხალხური მუსიკის ისტორიის ქრონიკებს ეხება 1920-იანი წლებიდან 1989 წლამდე, ორი მთავარი პერსონაჟის - კოსტადინ ვარიმეზოვისა (1918-2002) და მისი მეუღლის, ტადორა ვარიმეზოვას (დაბ. 1923) - მაგალითზე. კოსტადინის მნიშვნელოვანი თანამდებობა

ეკავა კომუნისტურ პერიოდში (1944–1989) ბულგარეთის მუსიკალური კულტურის ოფიციალურ სფეროში: ეროვნულ რადიოში ბულგარეთის ხალხური საკრავების ორკესტრში გუდასტვირზე სოლოს უკრავდა. მისი ცოლი, ტოდორა, მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ხალხური სიმღერების უაღრესად ფართო რეპერტუარი იცოდა. ამ წყვილის ხალხურ მუსიკალურ კულტურასთან ზიარება და სოფლური ყოფის მათი მდიდარი ცხოვრებისეული გამოცდილება მეორე მსოფლიო ომამდე დამეხმარა, მომეყოლა პირადული ამბები ბულგარელი გლეხების მუსიკალური გამოცდილების შესახებ, ვიდრე ისინი კომუნისტურ, ინდუსტრიალიზაციას და ურბანიზაციას შეეჯახებოდნენ. მუსიკალურად გაუნათლებელი სოფლელი ინსტრუმენტალისტის განათლებულ პროფესიონალ მუსიკოსად ტრანსფორმაცი-ზე და მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კოსტადინისა და ტოდორას ბულგარეთის დედაქალაქში ცხოვრებაზე ფოკუსირების წყალობით შეეძლო მთლიანი ამბის გადამიანურება - ამბავი ბულგარეთის მუსიკალური კულტურის ორ განსხვავებულ ისტორიულ პერიოდზე მოგვითხრობს. მართალია, კოსტადინი და ტოდორა არ ყოფილან ტრადიციის ნოვატორები, მაგრამ შეეძლო მეჩვენებინა, როგორ დაეხმარა ტრადიციული მუსიკის მათეული სიღრმისეული ცოდნა სხვებს, ნოვატორები გამხდარიყვნენ მაშინ, როდესაც ბულგარული მუსიკალური ტრადიცია თანამედროვე ცხოვრებას შეეჩეხა.

ეთნომუსიკოლოგები წარმომადგენლები არიან იმ კულტურისა, რომელიც აფასებს ინდივიდუალურ ოსტატობას და მიღწევებს, ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ კვლევათა უმრავლესობა გამოარჩევს სახელოვან მუსიკოსებს, როგორც ნოვატორებს, ისე საკვანძო ფიგურებს. თუმცა მცირე მათგანის ყურადღების ცენტრში აღმოჩენილან ჩვეულებრივი მუსიკოსები, რომლებიც ნებისმიერი მუსიკალური ტრადიციის ნაწილს წარმოადგენენ. ერთ-ერთი ასეთი მკვლევარია ჰარის ბერგერი, რომელიც თავის წიგნში აღწერს, კოგნიტურად როგორ აღიქვამენ მუსიკოსები მუსიკას მისი შესრულების დროს. მან რამდენიმე მომთაბარე ჯაზის, როკისა და ჰევი-მეტალის მუსიკოსების მცირე ჯგუფი შეისწავლა კლივლენდიდან, აკრონიდან და ოჰაიოდან. ცდილობდა გაეგო, რა ექცეოდა მუსიკოსების ფოკუსში, როდესაც ჩამოთვლილი ჟანრებიდან თითოეულის წარმომადგენელი ოსტატური შესრულებით ხიბლავდა მსმენელს. შესწავლის მიზანი თუ ტიპური ინდივიდუალური გამოცდილების გაგება და განზოგადებაა, გამოდგება ნებისმიერი ინდივიდის გამოცდილება, რეგიონული და ადგილობრივი მუსიკოსების ჩათვლით, რომლებიც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანნი არიან მუსიკის ყველა სტილისთვის. ეთნომუსიკოლოგები დიდი ხანია ამტკიცებენ, რომ მსმენელი და დანარჩენები, ვინც მონაწილეობს მეცენატე-ბის, ორგანიზატორების, პროდიუსერების და ხმის ინჟინრების სახით, მუსიკოსებად

უნდა ჩაითვალოს, და ისინიც იმსახურებენ სეროიზულად შესწავლას, როგორც შემსრულებლები და კომპოზიტორები. ასეთი კვლევა კი ძალიან ცოტაა. ერთ-ერთ მათგანში ლიზა ვაქსერი (1965-2002) დოკუმენტურად აღწერს რამდენიმე ბიზნესმენის როლს 1980-იან წლების კოლუმბიაში, კალიში, სალსოტეკების ქსელის შექმნაში. ცოცხალი მუსიკა და საცეკვაო კლუბებში მომუშავე მუსიკოსები ნარკოკარტელების მიერ დაგროვილ სიმდიდრესთან ასოცირდებოდა. სალსოტეკების მფლობელები უკრავდნენ ძველებურ სალსას და ცდილობდნენ, კავშირი დაემყარებინათ მუშებთან, რომლებსაც ცოცხალი მუსიკის კლუბში მოსმენის ფინანსური შესაძლებლობა არ ჰქონდათ, და საშუალო კლასის განათლებულ, მემარცხენე ინტელექტუალებთან. ამ კლუბების გეოგრაფიული განაწილება საზოგადოების კლასობრივ დაყოფას ასახავდა. დიჯეები და კლუბის თაყვანისმცემლები დიდხანს ესაუბრებოდნენ ვაქსერს მუსიკაზე, სალსას შემსრულებლებს „ესთეტიკური და ინტელექტუალური ჭვრეტის სეროიზულ სუბიექტებად მიიჩნევდნენ... [რამდენადაც] ისინი ხელს უწყობდნენ კალის მუსიკალური კულტურის აღორძინებისა და ცოცხალი ისტორიის შენარჩუნებას“. მოცემული კვლევის აქცენტი კლუბების მფლობელებზე და მათ მიერ ჩანაწერების გამოყენებაზე სოციალური და კულტურული მუშაობისთვის, მეტად უჩვეულოა ეთნომუსიკოლოგიაში.

ინდივიდები და კულტურის თეორიები

უკანასკნელი ოციოდე წლის განმავლობაში მუსიკალური კულტურის საერთო ასპექტების შესწავლა ჩანაცვლა იმის გააზრებამ, რომ კულტურები და საზოგადოებები სავსებით ერთგვაროვანი კი არ არის, არამედ დანაწევრებულია სქესის, სოციალური კლასის, რასისა და ეთნიკური კუთვნილების მიხედვით. მუსიკის მნიშვნელობაზე დავა მოცემული სოციალური ბარიერების გავლით ისეთივე ჭეშმარიტება უნდა იყოს კულტურისთვის, როგორც ნებისმიერი მტკიცებულება საერთო, გაზიარებული მნიშვნელობებისა და ინტერპრეტაციების შესახებ. აღნიშნულმა შედარებით ახალმა თეორიულმა განვითარებამ მრავალგვარი ფორმა მიიღო. მაგალითად, ეთნომუსიკოლოგებს სჩვევიათ დაფასება ამა თუ იმ კულტურის მუსიკოსების ინდივიდუალობის, უნარების მიხედვით ინდივიდუალური განსხვავებების, ინდივიდუალური იდენტობისა და გამოცდილებისა. ისინი აღწერენ განსხვავებებსა და გარკვეულ დაძაბულობას, რომელიც საზოგადოებაში სხვადასხვა სოციალური და ისტორიული პოზიციიდან მოქმედ ადამიანებს შორის არსებობს. ისინი ინდივიდებს მიიჩნევენ ფაქტორებად, რომლებიც ამუშავებენ, შინაარსს

ანიჭებენ და ცვლიან სოციალურ, კულტურულ და მუსიკალურ სისტემებს. და მათი მონათხრობის ავანსცენაზე ექცევა ეთნომუსიკოლოგსა და ინდივიდებს შორის ველზე შეხვედრა. ინდივიდუალური განსხვავებისა და იდენტობის დაფასება უადვილდებთ ეთნომუსიკოლოგებს, რომლებიც ძირითადად აღზრდილები არიან ევროპულ ტრადიციებზე, რომლებიც აფასებენ ზოგადად ინდივიდუალიზმს და კონკრეტულად - მუსიკალური სახესხვაობის მრავალრიცხოვან ფორმას. ეთნომუსიკოლოგები ცდილობენ გვაჩვენონ (როგორც ეს ბენჯამენ ბრინერმა მოახერხა იაგური მუსიკის შემთხვევაში), რომ თემის ფარგლებში მუსიკალური ცოდნა იცვლება „იმის შესაბამისად, თუ რა მოტივაცია და შესაძლებლობა გააჩნია ინდივიდს თემის არჩევანსა თუ მოთხოვნებზე საპასუხოდ“ და რომ „მუსიკოსები ტრადიციის ყველა ასპექტს თანაბრად არ იცნობენ“.

ეთნომუსიკოლოგები ასევე აღნუსხავენ განსხვავებებს შესრულების მანერისა და გამოცდილების თვალსაზრისით, რაც ასაკის, სოციალური კლასისადმი კუთვნილების, საქმიანობის, განათლების, ქალაქად თუ სოფლად ცხოვრების შედეგია. პერუში, მანტაროს ხეობის ბინადარი კოლუმბამდელი ცივილიზაციის ხალხის, ვანკას შესახებ კვლევაში რაულ რომერომ თანამედროვე *orquesta típica*-ს (ანსამბლს შეადგენს ფლეიტა კენა, ვიოლინო და არფა) ინტერპრეტირება სამი ურთიერთსაწინააღმდეგო - ტრადიციონალისტური, მოდერნისტული და რადიკალური მოსაზრების მიხედვით მოახდინა. ტრადიციონალისტური პოზიციის წარმომადგენელი იყო ხელოვანი და ინტელექტუალი, რომელიც ერთხანს ევროპაში ცხოვრობდა, უარყოფდა მოდერნიზაციას და ძველი ტრადიციების დაცვის მომხრე იყო. მოდერნისტულ პოზიციას კლარნეტზე დაკვრის მასწავლებელი იცავდა და მისი აზრით, თანამედროვე ინსტრუმენტები, მაგალითად, კლარნეტი და საქსოფონი, ტრადიციულ მუსიკას უკეთეს ჟღერადობას სძენდა. ის ამტკიცებდა, რომ თანამედროვე მუსიკა ბევრად უკეთ აყალიბებს კულტურულ იდენტობას, ვიდრე ტრადიციული ფორმები. რადიკალურ პოზიციას წარმოადგენდნენ ახალგაზრდა მუსიკოსები თხუთმეტიდან ოცდახუთ წლამდე, რომლებმაც ექსპერიმენტის მიზნით არფა ელექტრონული ბას-გიტარით ჩაანაცვლეს, ვიოლინო კი - სინთეზატორით. მოცემულ შემთხვევაში იდეებს მუსიკის სხვადასხვა ფორმის შესახებ თემში არ იზიარებენ, მისი წევრების აზრები მუსიკის, როგორც კულტურული რესურსის, უფრო ეფექტიანად გამოყენების თაობაზე იყოფა.

დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, მუსიკალურ ინდივიდებს აღიქვამენ ფაქტორებად, რომლებიც მნიშვნელობას ანიჭებენ და ცვლიან სოციალურ, კულტურულ, მუსიკალურ სისტემებს სპეციფიკურ გარემოებებში. ამგვარი დამოკიდებულება აკორექტირებს ადრინდელ ეთნომუსიკოლოგიურ

თეორიას იმის შესახებ, რომ მუსიკა და მუსიკოსები აირეკლავენ უფრო ფართო კულტურულ და სოციალურ პროცესებს, ან მათში მონაწილეობენ. ვირჯინია დანიელსონმა პოპულარული ეგვიპტელი მომღერალი უმ კულთუმი მუსიკალური და კულტურული ცვლილებების ფაქტორად მიიჩნია. კულთუმმა ხელი შეუწყო კულტურული და სოციალური ცხოვრების „ჩამოყალიბებას“ და „წინ წაწია ეგვიპტელობის იდეოლოგია“ საკუთარი მუსიკალური არჩევანის წყალობით, რადგან მისი შესრულების სტილი ძლიერ განსხვავდება ძველებური ოსმალური სტილისგან. მისი მუსიკის წყალობით შეიქმნა კულტურული და შემოქმედებითი სამყარო, რომელიც ერთდროულად არაბული, ევროპული და კოსმოპოლიტურია - და თან იმ პერიოდის ნაციონალისტურ პოლიტიკას შეესატყვისებოდა.

ეთნომუსიკოლოგები ხვდებიან, რომ მათი ცოდნა, რომელსაც სხვა მუსიკალური კულტურების შესახებ აგროვებენ, არ არის ობიექტური, არამედ სავსეა მუშაობისას ადამიანებთან საუბრებით ყალიბდება. შედეგად, ისინი წერენ არა მხოლოდ ინდივიდებზე, რომლებსაც ხვდებიან, არამედ საკუთარ თავზეც ველზე მუშაობისას. პროცესის დროს ითვალისწინებენ სოციალურ და კულტურულ რეალობას, რაც კვლევისთვის ფონია. ნათელი მაგალითია ქეთრინ ჰეჯდორნი - თავისი წიგნი აფრიკულ-კუბური სანტერიას ტრადიციის შესახებ დაიწყო ლიტერატურული მონათხრობით სიზმრის შესახებ - დაესიზმრა ერთ-ერთი რელიგიური სული, რომელსაც კუბაზე ყოფნისას იკვლევდა. საშიში ჩანდა, მაგრამ მისთვის ზიანი არ მიუყენებია. შემდეგი თავის უმეტესი ნაწილი კუბის საზოგადოებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების აღწერას დაუთმო: ის იყო ქალი, რომელიც მამაკაცების ტრადიციას სწავლობდა; თავად თეთრკანიანს, ინფორმატორების უმეტესობა შავკანიანი ჰყავდა; ფინანსურად უზრუნველყოფილი იყო, ისინი კი - დარიბები; იყო უცხოელი და მათ რელიგიას არ იზიარებდა. კვლევასთან დაკავშირებით ესაუბრებოდა ინდივიდუალურ მუსიკოსებს, მათ შორის გამორჩეული მედოლეცა და ლიდერს ალბერტო ვილიარეალს, და ეს ყველაფერი ხდებოდა აღნიშნული სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და რასობრივი მდგომარეობის კუთხით რადიკალური განსხვავებების ფონზე. და მთელ წიგნში ეს ურთიერთობები ავტორის მონათხრობს ძირითად ზაზად გასდევს.

ეთნომუსიკოლოგიის ზოგიერთ ადრეულ კვლევაში ინდივიდები ნაკლებად გვხვდება, უპირატესობა ენიჭება მუსიკალური სტილის ზოგად პრინციპებს და მათ კავშირს კულტურასთან. კვლევებში ინდივიდები კულტურის თეორიების ცვლილებებისა და მე-7 თავში მონათხრობილი ტრადიციების ისტორიებისადმი ინტერესის ზრდის კვალობაზე ჩნდება. ამ ისტორიებში ხშირად ინდივიდების როლი გადამწყვეტია.

მუსიკის ისტორიის წერა

ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობა მუსიკალური ეთნოგრაფია, რომლებიც ველზე მუშაობენ და ეგრეთ წოდებულ ეთნოგრაფიულ აწმყოს წერენ, ზოგიერთიც – მუსიკის ისტორიკოსი. მათი ძირითადი საქმე ორიგინალური ხელნაწერების, აღრინდელი გამოცემების, ბიბლიოთეკებსა და არქივებში შემონახული ჩანაწერების კვლევაა. ეს განსაკუთრებით ეხება იმათ, ვინც აღმოსავლეთ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ, სამხრეთ და დასავლეთ აზიის ხანგრძლივ წერილობით მუსიკალურ ტრადიციას შეისწავლის. მუსიკალურ ეთნოგრაფებსაც დიდი დრო სჭირდებათ საკვლევი ტრადიციების ისტორიის აღსადგენად, თუკი, რასაკვირველია, ეს შესაძლებელია. ასე მოქმედებენ, რათა გაარკვიონ, რატომ შეიცვალა ტრადიციები, როგორ ქმნიან ადამიანები შესასწავლი კულტურის ფარგლებში მუსიკალურ პრაქტიკათა წყალობით საკუთარ მუსიკალურ ისტორიებს აწმყოში.

მუსიკის ისტორიები

როდესაც ეთნომუსიკოლოგები შორეული წარსულის მუსიკის ისტორიას წერენ, მათი მუშაობის სტილი ცხადყოფს, რომ ისტორიოგრაფია და ეთნოგრაფია არც ისე შორსაა ერთმანეთისგან. მაგალითად, მინის ეპოქის (1368-1644) მუსიკისა და სახელმწიფო მსხვერპლშეწირვათა შესახებ წიგნზე მუშაობისას ჯოზეფ ლემი ეყრდნობოდა მინის დინასტიის დროინდელ „სტანდარტულ დოკუმენტებს“, მათ შორის იყო „მინის ნამდვილი ჩანაწერები (Ming Shilu)“. ამ წიგნის წერის პროცესში ლემი იკვლევდა მინის დინასტიის ეპოქაში შექმნილ მუსიკალურ ჩანაწერებს, რომლებიც მან 1984 წელს აღმოაჩინა და რომლებშიც „სახელმწიფო მსხვერპლშეწირვისას შესასრულებელი 322 სიმღერის ფართო რეპერტუარი“ იყო შემონახული. აღნიშნულ დოკუმენტებზე დაყრდნობით ლემმა შექმნა მუსიკის ისტორია, რომელიც წერილობით მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში გამოკვეთილ ზოგიერთ თანამედროვე თემას ეხმაურება; მათ შორისაა სხვადასხვა ღირებულების ეჭვქვეშ დაყენება და უაღრესად სტრუქტურირებულ გარემოში ინდივიდუალური

გამოხატვის შესაძლებლობები. მინის დინასტიის სარიტუალო მუსიკა შედეგი იყო იმ ხანგრძლივი მოლაპარაკებებისა, რომლებიც გარდა სამეფო კარის პოლიტიკისა, სახელმწიფო მოხელეებსა და მუსიკოსებს შორის დაძაბულობას ეხებოდა. სხვა საკითხებთან ერთად, პრობლემას შემოქმედებითობასა და დოგმატიზმს შორის კონფლიქტიც წარმოადგენდა. რიტუალები თავის ძალასა და ავტორიტეტს ინარჩუნებდა იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ინდივიდუალური მუსიკოსების მუსიკალური თვითგამოხატვის საშუალება ხდებოდა.

ჯორჯ სავა ფართოდ იყენებს მეთე საუკუნის ორ არაბულენოვან წყაროს - „ქითაბ ალ-მუსიკა ალ-ქაზირი“ („დიდი წიგნი მუსიკაზე“) და „ქითაბ ალ-აგჰანი“ („სიმღერების წიგნი“) - ნაშრომს, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით მდიდარ ინფორმაციას შეიცავს აღნიშნულ პერიოდში ბაღდადის, დამასკის, მექისა და ისპაჰანის მუსიკალური თეორიის, პრაქტიკისა და ცხოვრების შესახებ. თანამედროვე არაბული მუსიკალური პრაქტიკის მრავლისმომცველი ცოდნის წყალობით, მას „მუსიკის დიდ წიგნში“ აღწერილი მუსიკალური ისტორიის დეტალურად განმარტებაც შეუძლია, რაც მუსიკის ისტორიის ერთგვარად პირუკუ თხრობაა, რაც წარსულის გასაგებად აწმყოს მოშველიებას გულისხმობს.

ეს ორი და კიდევ სხვა მრავალი მაგალითი მოწმობს, რომ ეთნომუსიკოლოგები მუსიკის ისტორიის შესახებ კვლევების წერის დროსაც კი ეთნომუსიკოლოგიურ თემებზე, საკითხებსა და ღირებულებებზე ამახვილებენ ყურადღებას.

თანამედროვე მუსიკის ისტორია

ეთნომუსიკოლოგიისთვის შორეული წარსულის მუსიკის კვლევაზე გაცილებით მეტად დამახასიათებელია ნაშრომები, რომლებიც სწავლობს ე. წ. „თანამედროვე მუსიკის ისტორიას“, დაწერილს ე. წ. „ისტორიული ეთნომუსიკოლოგიის“ პერსპექტივის გათვალისწინებით. ასეთ კვლევებში მუსიკის ისტორია იწყება „ეთნოგრაფიული აწმყოთი“ - სინქრონული სავლე სამუშაოებისთვის ხელმისაწვდომი დროითი ჰორიზონტით. ამის შემდეგ ისინი წარსულს უღრმავდება. ამგვარ პირობებში ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან, როგორ განასხვავებენ ადამიანები მუსიკის ძველ და ახალ ფორმებს. შემდეგ ისინი წერენ ისტორიას ხელმისაწვდომი ისტორიული ნაშრომებისა და ჩანაწერების გამოყენებით, რომელთა წყალობით ყველა ყაიდის მუსიკა შესაბამის კულტურულ კონტექსტშია მოქცეული. ამით აიხსნება ახალი ფორმების წარმოქმნის მიზეზები და ძველი ფორმების ბედი. მუსიკალური ტრადიციის ამჟამინდელი ცხოვრების გასაშუქებლად ისინი ჰყვებიან წარსულს

და გვაჩვენებენ, როგორ ქმნიან ადამიანები მოცემული კულტურის ფარგლებში საკუთარ მუსიკალურ ისტორიებს.

ეთნომუსიკოლოგიის გარიჟრაჟზე თანამედროვე მუსიკის ისტორიის შესწავლა გულისხმობდა მუსიკალური ცვლილებების კვლევას, იმავდროულად კი ტრადიციული მუსიკისადმი პატივისცემასა და მის დაფასებას. აღნიშნული პარადიგმის გათვალისწინებით, ტრადიციის სტაბილურობა ბუნებრივ მოვლენად მიიჩნეოდა, ხოლო ცვლილება იყო პრობლემა, რომელსაც ახსნა სჭირდება. იყო ის კულტურული კონტაქტის შედეგი? თანამედროვე ცხოვრების პირისპირ მინავლებული ტრადიციის გამოცოცხლების სურვილი? შემოქმედებითი ინდივიდუალური ინიციატივა მუსიკალური სტილების ჰიბრიდიზაციისა და შერევის შესაძლებლობებით?

ამ მიმართულების ადრეული კვლევებიდან ზოგიერთი ეხება კულტურის კონტაქტს ახალ სამყაროში ევროპელ კოლონიზატორებს, მათ მონებსა და ადგილობრივ მოსახლეობას შორის. ამ კვლევების ავტორმა ეთნომუსიკოლოგებმა რელიგიის შესახებ არსებული ნაშრომებიდან ტერმინი „სინკრეტიზმი“ ისესხეს, რათა აეხსნათ დამონებული აფრიკელებისა და მათი შთამომავლებისგან მომდინარე მუსიკალური ფორმები, განსაკუთრებით ახალ რელიგიურ წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებული მღერისა და დოლოზე დაკვრის ტრადიციები, რომლებშიც „სინკრეტიზებული“ ან შერწყმულია კათოლიციზმის ელემენტები დასავლეთაფრიკულ ანიმისტურ რელიგიებთან. დროთა განმავლობაში ამგვარი სინკრეტული მუსიკალური სტილების აფრიკული პოლირიტმების კომბინაცია ევროპიდან მომდინარე მელიოდიებსა და ჰარმონიებთან, ქმნის პოპულარული და ფოლკლორული ტრადიციების უზარმაზარ მრავალფეროვნებას დღევანდელ სამხრეთ ამერიკაში. ადრინდელი თეორია იმის შესახებ, თუ როგორ მოხდა აღნიშნული მოვლენა, მუსიკალური სტილების მსგავსებას გადამწყვეტ ფაქტორად მიიჩნევდა. მაგალითისთვის ხშირად მიუთითებენ კუბურ და მექსიკურ სონის ტრადიციას – სასიმღერო ჟანრებს, რომლებშიც შენარჩუნებულია პოლირიტმული შეგრძნება, როგორც მონაცვლეობა 6/8-სა და 3/4-ს შორის: 3+3 და 2+2+2. ეს რიტმული არაერთგვაროვნება როგორც აფრიკული, ისე ესპანური მუსიკისთვის იყო დამახასიათებელი ამ კულტურების შეხვედრის დროს, XVI და XVII საუკუნეებში. მუსიკალური მსგავსებების გარდა, აფრიკულის ევროპულ მუსიკასთან შერწყმამ განსხვავებული ფორმები მიიღო როგორც სამხრეთ, ისე ჩრდილოეთ ამერიკაში. ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკაში მუსიკალური სინკრეტიზმის განსხვავებას კულტურული განსხვავებების ტერმინებით განმარტავენ. რომის კათოლიკურმა ეკლესიამ სამხრეთ ამერიკაში თეოლოგიასა და მუსიკაში სინკრეტიზმი დაუშვა, როგორც რელიგიაზე მოქცევის საშუალება, მაშინ როდესაც ჩრდილოეთ ამერიკის პროტესტანტები კრძალავდნენ აფრიკელ წარმართთა



8. „ჰუან მინ ტაისიეუ ძის“ (მინის საიმპერიო უნივერსიტეტის ჩანაწერები, 1556) ჩინური მუსიკალური ინსტრუმენტის მოცემული ოთხი ნახატიც ერთვის: საათის ისრის მიმართულებით, მოყოლებული ზედა მარცხენა უჯრიდან: ოცდახუთსიმიანი ციტრა (**se**), შვიდსიმიანი ციტრა (**qin**), პირის ორგანი (**sheng**) და პანის ფლეიტა (**paixiao**).

წეს-ჩვეულებებს, ასევე დოლებზე დაკვრასა და მუსიკას, რის გამოც აფრიკელების გამოხატვის საშუალებებად იქცა ახალი მუსიკალური მიმდინარეობები, როგორებიცაა სპირიჩუელსები და შრომის სიმღერები, მოგვიანებით ჯაზი და გოსპელის ჰიმნები.

უკანასკნელი ოცდაათი წლის განმავლობაში ჩატარებული კვლევების მიხედვით, როგორც სტაბილურობა, ისე ცვლილებები, მუსიკალური კულტურისთვის ბუნებრივად ითვლება და ახსნას ორივე მათგანი საჭიროებს. იმის ნაცვლად, რომ ცვლილება დაკნინების სიმპტომად ან მოდერნიზაციისა და ევროპეიზაციის ძალებისთვის სავალალო დათმობად განიხილებოდეს, ამჟამინდელი ისტორიული მიმოხილვები მიუთითებს, რომ კულტურები დინამიკურია და სხვადასხვა კულტურას ყოველთვის

ჰქონდა ერთმანეთთან კონტაქტი. ადამიანებს სჩვევიათ, საკუთარი მუსიკალური ტრადიციები შემოქმედებითად და სტრატეგიულად შეაფასონ, როგორც წყარო თავიანთი თემების გამოსაცოცხლებლად, განადგურების საფრთხეებთან გასამკლავებლად და ცვლილებების დასაძლევად, მუსიკის ძველი ფორმებისთვის ახალ სოციალურ და კულტურულ გარემოში ახალი შინაარსის მისანიჭებლად და იმედიანი მომავლისკენ სვლისთვის. დღეს კულტურათა კონტაქტებზე უფრო ხშირად იკვლევენ ცვლილებებს საკუთრივ კულტურებისა და საზოგადოებების ფარგლებში, იმდენად, რამდენადაც თავიანთ მუსიკალურ ტრადიციებთან ერთად, ადგილი აქვს ისეთ მოვლენებსა და პროცესებს, როგორებიცაა: მიგრაციები სოფლიდან ქალაქში, საყოველთაო განათლება, ინდუსტრიალიზაცია და კაპიტალიზმი, ნაციონალისტური და კომუნისტური იდეოლოგიები, და გლობალიზაცია – ხალხების, იდეების, ფულის, გაშუალებული სიმბოლური ფორმებისა და ტექნოლოგიების მუდმივი ცვლა. ასეთ შემთხვევებში, როგორც ჩანს, ფაქტორებია არა მუსიკალური მსგავსება, არამედ დამოკიდებულება ძლევა-მოსილება და ძალაუფლების არმქონეთა შორის; ინდივიდების შემოქმედებითობა და მუსიკაზე სპეციფიკური კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური ან ეკონომიკური მოვლენების გავლენები. ეთნომუსიკოლოგები ემხრობიან მოსაზრებას, რომლის თანახმად, კულტურული, სოციალური, პოლიტიკური ან ეკონომიკური სისტემების ცვლას შედეგად მოსდევს მუსიკალური წეს-ჩვეულებებისა და სტილის გარკვეული ასპექტების ცვლილებაც. ძველმა მუსიკალურმა ფორმამ შეიძლება გააგრძელოს არსებობა – მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მას ახალი კულტურული მნიშვნელობა მიენიჭება, შეიცვლება ახალი მოთხოვნების შესაბამისად ან, საერთოდაც, დავიწყებას მიეცემა. როდესაც ძველი ფორმები აღარ შეესატყვისება სოციალურ და კულტურულ მოთხოვნებს, უეჭველად გამოიგონებენ ახალ მუსიკალურ ფორმებს ახალი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად. მაგალითად, 1950-იანი წლების განმავლობაში აშშ-ში მიმდინარე აფროამერიკელთა მოძრაობამ სამოქალაქო უფლებებისთვის ხელახალი ოპტიმიზმი გააღვიძა შავკანიანებში, რომ მათაც შეუძლიათ „წინსვლა“ და თეთრკანიანი ამერიკელების თანასწორებად ქცევა. მათმა შექმნილმა ახალმა კულტურულმა და პოლიტიკურმა სამყარომ გამოავლინა შავკანიანების ძირითადი მუსიკალური ჟანრების, გოსპელისა და ბლუზის, პრობლემა: ბლუზი პიროვნების მარცხით აღსავსე სეკულარულ ცხოვრებას ასახავდა, გოსპელი კი მონობისგან, ასევე დარდითა და ვარაშით აღსავსე ამქვეყნიური ცხოვრებისგან გათავისუფლების იმედს იძლეოდა, ოღონდ სიკვდილის შემდეგ. არც ერთი და არც მეორე არ შეესატყვისებოდა ამ ცხოვრებაში ჩაგვრისგან თავის დაღწევით აღძრულ ოპტიმიზმსა და იმედს. ასეთ ვითარებაში ეთნომუსიკოლოგები ახალი ჟანრის გამოჩენას ელოდნენ და ასეც მოხდა: აღმოცენდა სოული. ახალი ჟანრის ვარსკვლავებს, რეი

ჩარლზს, არცა ფრანკლინსა და ჯეიმზ ბრაუნს, ფესვები ღრმად ჰქონდათ გადგმული საეკლესიო მუსიკაში და გოსპელის მუსიკის ოპტიმისტური ტონი გააერთიანეს ახალ ტექსტებთან, რომლებიც შავკანიანების სიამაყესა და წარმატებულ პირად ურთიერთობებს ასახავდა: „I Got a Woman“, „Respect“, „Say It Loud, I’m Black and I’m Proud“¹. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით, ბლუზის, როგორც ჟანრის, მნიშვნელობა შემცირდა შავკანიანებისთვის, თუმცა ამ სტილის მახასიათებლებს კვლავაც იყენებს ჯაზი, სოული და გოსპელი. სამაგიეროდ, 1960-იანი წლებიდან ბლუზი ამერიკელი და ბრიტანელი თეთრკანიანი მუსიკოსების საყვარელი მუსიკალური ფორმა ხდება; ისინი აღტაცებული იყვნენ ტრადიციული ბლუზის მომღერლებით და საკუთარ როკმუსიკას ბლუზის ბაზაზე ქმნიდნენ. გაუცხოება, რომელსაც ბლუზი გამოხატავდა, ჩინებულად ეხამებოდა მრისხანებასა და ბრახს, რომელსაც თეთრკანიანი ახალგაზრდობა გრძნობდა ვიეტნამის ომის პერიოდში.

ზოგჯერ სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებები ძველ მუსიკალურ ფორმებს ისე ცვლის, რომ მათთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება შესაძლებელი. მაგალითად, ყოფილ იუგოსლავიაში 1960-იან წლებში აღმოცენდა პოპულარული მუსიკის ჟანრი სახელწოდებით „ახლად შექმნილი ფოლკლორული მუსიკა“. ლიერკა რასმუსენის თქმით, ეს ჟანრი გამოხატავდა აუცილებელ კულტურულ შუალედურ საფეხურს სოფლურ „ხალხურობასა“ და ურბანულ „ინტელექტუალობას“ შორის, ასევე იუგოსლავიის, როგორც თანამედროვე, ევროპულობის გზაზე მდგარი სახელმწიფოთი სიამაყეს. 1990-იანი წლების დასაწყისში იუგოსლავიის ფედერაციის სახელმწიფოებდ დაშლისთანავე ჟანრის კავშირი იუგოსლავიურ ერთიანობასთან გაწყდა და მისი სტილის მახასიათებლები გაიგივდა ნაციონალისტურ იდენტობებთან: სერბები სიმღერებს აკომპანემენტს უწევდნენ აკორდიონით, რაც დამახასიათებელია მათი „სოფლური მუსიკისთვის“; ხორვატები იყენებდნენ თავიანთ ეროვნულ საკრავს, ტამბურიცას, ხოლო ბოსნიელი მუსლიმები ოსმალური წარსულიდან ნასესხებ გრძელყელიან ლუტნას. სერბეთში ამ ჟანრის სახელი გადაარქვეს, უწოდეს „ტურბოფოლკი“ და ის სლობოდან მილოშევიჩის მჩაგვრელი, ნაციონალისტური რეჟიმის სიმბოლოდ იქცა. შესაბამისად, ეს ჟანრი უყვარდათ მის მომხრეებს და მას კიცხავდნენ მისი მოწინააღმდეგეები.

თანამედროვე კულტურას მუსიკის ტრადიციული ფორმებისადმი მთელ მსოფლიოში ახალი მოთხოვნები აქვს. ზოგჯერ მუსიკოსები, სწავლეულები და მთავრობების წევრები განსაკუთრებულ ინტერესს გამოხატავენ მუსიკის ახალი მოთხოვნების შესაბამისი ცვლილებისადმი. ზოგჯერ ისე ჩანს, რომ მუსიკა

¹ „ქალი მყავს“, „პატივისცემა“, „თქვი ეს ხმამალა: შავკანიანი ვარ და ვამაყობ“.

იცვლება მისი, მაგალითად, ინსტიტუციონალიზაციის შედეგად. ზოგან მეცნიერები მუსიკალური ტრადიციის შეცვლას მოდერნიზების პასუხად ცდილობდნენ. ახლო აღმოსავლეთის მუსიკა (არაბული, თურქული და სპარსული) მიკროტონალური ინტერვალების გამოყენებით გამოირჩევა. 1932 წელს კაიროში გამართულ ახლო აღმოსავლეთისა და ევროპის სწავლულთა სახელგანთქმულ კონფერენციაზე ზოგიერთმა ამ ტრადიციის ახალი, უფრო თანამედროვე მეთოდების ჩამოყალიბება სცადა. ეთნომუსიკოლოგი ა. ჯ. რეისი წერს, რომ „კილოებისა და კომპოზიციის კომიტეტში განხილვისას კომიტეტის ეგვიპტელი წევრების ნაწილი თავგამოდებით ემხრობოდა ოცდაოთხი მეოთხედი ტონისგან შემდგარი თანაბარტემპერიკული ბგერათრივის გამოყენებას“, ევროპული „თანამედროვე“ სისტემის ანალოგიურად, რომელიც თორმეტი თანაბარტემპერიკული ნახევარტონისგან შედგება. „თუმცა ორმა თურქმა წარმომადგენელმა უარყო მეოთხედტონიანი სისტემა მისი თვითნებური ბუნებისა და ახლოაღმოსავლური ბგერის ზუსტად გასაზომად გამოუსადეგრობის გამო“. კონგრესს განსაკუთრებული გავლენა შესრულების პრაქტიკაზე არ მოუხდენია, თუმცა „კლავიშთან ინსტრუმენტებზე მეოთხედი ტონის შემოტანის იდეა დავიწყებას სულაც არ მისცემია“.

ბულგარეთში, კომუნისტურ ეპოქაში (1944–1989), ინტელიგენცია ბულგარულ ხალხურ მუსიკას ეროვნული იდენტობის სიმბოლოდ მიიჩნევდა; მაგრამ კომუნისტების ეპოქაში კაცობრიობის ნათელი მომავლის შესაბამის ემბლემად ქცევითვის კლასიკური განათლების მქონე კომპოზიტორები ხალხურ მელოდიებსა და რიტმებს იყენებდნენ, ისინი თავდაპირველად სრულდებოდა სოლო გამოსვლებით ან პატარა ჯგუფების მიერ, შემდეგ „არანჭირებას“ უკეთებდნენ და „ხვეწდნენ“ ევროპული ტონალური ჰარმონიებისა და კონტრაპუნქტული მუსიკალური ტექსტურების გამოყენებით, რათა ნაწარმოებები დიდ გუნდებსა და ხალხური საკრავების ორკესტრებს შესრულებინათ.

სახელმწიფოებში, რომლებშიც მუსიკას ეროვნული იდენტობის სიმბოლოდ იყენებდნენ, მისი ცვლილების გამომწვევი ერთ-ერთი ბიძგი ტრადიციული მუსიკის კონსერვატორიებისა და ფოლკლორული ანსამბლების შექმნა იყო. ჯუღით ბეკერი ამტკიცებდა, რომ როდესაც ინდონეზიაში მუსიკის კონსერვატორია დაარსდა და სტუდენტებს ტრადიციული სმენითი მეთოდების ნაცვლად ნოტების გამოყენებით ასწავლიდნენ, ვარიაციები და იმპროვიზაციები გაქრა, მათ სანაცვლოდ ყველა ნაწარმოების „სწორი“ ვერსიის შესრულებას ცდილობდა.

ურბანიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის პირისპირ მდგარი ადამიანები ზოგჯერ იგიწყებენ მუსიკალურ ჟანრებსა და პრაქტიკას. ევროპაში, მაგალითად, ძველი პროფესიების, ცხოვრების ყაიდის, სამიწათმოქმედო მაგიური რწმენა-წარმოდგენების

სისტემების გაქრობასთან ერთად მათთან დაკავშირებულ სიმღერებს აღარ მღერიან ან დღეს ისინი ახლად ჩამოყალიბებული ფოლკლორული ანსამბლების მიერ და ფესტივალებზე, ჟანრის სახით (მოსავლის სიმღერა, ხარაზის სიმღერა) სრულდება, რაც ძველ, დიდი ხნის წინ გამქრალ წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებულ ნოსტალგიურ მოგონებებს აღვიძებს.

მუსიკალური ცვლილებების გამომწვევე მიზეზებთან დაკავშირებული კიდევ ერთი თეორიული განმარტება გამომდინარეობდა მტკიცებიდან, რომ მუსიკის კონკრეტული ფორმა და გავლენა მისი წარმოების საშუალებებზეა დამოკიდებული. ამგვარი მარქსისტული შეხედულების ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია პიტერ მანიუელის კვლევა „კასეტის კულტურის“ თაობაზე ინდოეთში. 1970-იანი წლების მიწურულს, კინორეჟისორებისა და მუსიკის შემსრულებელთა მცირე ჯგუფი პროპაგანდას უწევდა სტანდარტიზებულ, საყოველთაოდ აღიარებულ მიდგომას მუსიკალური პროდუქციისადმი, რომელიც კორპორაციებიდან ცალმხრივად გადაეცემოდა მომხმარებელ აუდიტორიას. აუდიოკასეტების, როგორც წარმოების საშუალებების გამოჩენასთან ერთად ჩაწერისთვის საჭირო აღჭურვილობა გაიფა და გამოყენებაც გაიოლდა. ამ გზით გამარტივდა დეცენტრალიზებული, ქვემოდან მომდინარე კონტროლი მასმედიის მნიშვნელოვან სექტორზე. კასეტების წარმოების გავრცელებამ გამოაღვიძა ინტერესი „ტრადიციული“ რეგიონული მუსიკისადმი. აღნიშნული ვითარება სტიმული აღმოჩნდა ჟანრებს შორის სინკრეტიზმისა და ახალი მუსიკალური ფორმების ჩამოყალიბებისთვის, ასევე საშუალება მისცა მცირე რეგიონულ სფეროებში ადგილობრივი თავისებურებების წარმოჩენასა და მათ შესახებ მსჯელობას.

ზოგჯერ მუსიკის გარეგნული ფორმები ფაქტობრივად უცვლელი რჩება, მაგრამ ფორმის მნიშვნელობა იცვლება ახალი კონტექსტების გათვალისწინებით. ფილიპ ბოლმანის თანახმად, ეს მოხდა ვენის კლასიკური კამერული მუსიკის შესრულებისას ცენტრალური ევროპის ებრაელი შემსრულებლების მიერ. ევროპაში სიმებიანი კვარტეტებისა და კამერული მუსიკის სხვა ფორმებით დაკვრა შინაურ კონცერტებზე ებრაელებისთვის „ნიშნავდა ცივილიზაციის ევროპულ ტრადიციებთან ზიარებას, მათი ისტორიის სხვის ისტორიასთან გაერთიანებას“. როდესაც ეს ებრაელი მუსიკოსები ისრაელში გადავიდნენ საცხოვრებლად, მათ გააგრძელეს/შინარჩუნეს განათლების მანამდელი კულტურული ფასეულობები, რისი წყალობითაც გაჩნდა ქვეჯგუფი, რომელიც ცნობილია ეკკეს (Yekke) სახელწოდებით. ეს ჯგუფი, გარკვეული თვალსაზრისით, „თავისივე მოღვაწეობის პროდუქტია“ და მას, სხვა განმსაზღვრელი ნიშან-თვისებების გარდა, როგორებიცაა გერმანულ ენაზე (იდიშზე) საუბარი და ქუროთუკის (yekke) ტარება ცხელ ამინდში, ისრაელის მრავალფეროვან

საზოგადოებაში, გარკვეული თვალსაზრისით, ეთნიკური ჯგუფის მახასიათებლებიც გამოარჩევს. როგორც ბოლმანი მიუთითებს, ევროპული მუსიკალური ჟანრის ამგვარ გამორჩეულ ისტორიას შეუძლია შეარყიოს ევროპული მუსიკის, როგორც ერთგვაროვანი, მონოლითური ისტორიის სტატუსი. მრავალგვარი ისტორიის არსებობა მიგვითითებს კულტურულ ღირებულებებზე, რომლებსაც ადამიანები ანიჭებენ იმას, რასაც, როგორც წესი, „აბსოლუტური მუსიკის“ უნიტარულ ტრადიციად აღიქვამენ.

როგორც ცნობილია, ალან ლომაქსი შიშობდა, რომ მოდერნიზაცია კაცობრიობის მიერ შექმნილი მუსიკის კავშირს მოზაიკას „გახუნებდა“. სინამდვილეში კი, მონაცემები არაერთგვაროვანია. თანამედროვეობის ზეწოლის პირისპირ, ადამიანები ხშირად ძველ მუსიკალურ ფორმებს ახალი მიზნებისთვის იყენებენ, ამ პროცესში მას ახალი ეპოქის შესაბამისი ხასხასა შეფერილობა ემატება. მაგრამ ზოგიერთი ჟანრი დაიკარგა ან მათი მნიშვნელობა დაკნინდა და იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ჟანრი დაკარგული არაა, შესაძლოა მისი სტილის ძირითადი ელემენტები შეცვლილი იყოს. მაშინაც კი, როდესაც ეთნომუსიკოლოგები ენთუზიზმით აღნიშნავენ ძველი სტილების შემორჩენილ სიცოცხლისუნარიანობას და ახლების წარმოქმნას, დევიდ კოპლენი მიიჩნევს, რომ ზოგიერთი მაინც „გარკვეულწილად, ამფოთებთ ის, რომ ჭეშმარიტად არაევროპული მუსიკა და მუსიკოსები პოზიციებს თმობენ და სულ უფრო და უფრო ეფარებიან თვალს, და რომ ბევრ ხალხთა ცხოვრებაში თანდათან უფერულდება ტრადიციული მუსიკის ფასი და მისი ადგილი აღარ რჩება ყოველდღიურ ყოფაში“.

შესაძლოა, მუსიკის ეთნოგრაფიული და სინქრონული შესწავლისას ეთნომუსიკოლოგების გარდაუვალი ურთიერთობა ისტორიასთან და ცვლილებებთან არის ის მიზეზი, რამაც ბრუნო ნეტლს ათქმევინა, რომ ეთნომუსიკოლოგია უნდა განისაზღვროს, როგორც „მეცნიერება მუსიკის ისტორიის შესახებ“ და რომ მისი „წვლილი და მნიშვნელობა... არსობრივად და ფართო გაგებით, ისტორიულია“.

ეთნომუსიკოლოგია

თანამედროვე მსოფლიოში

ოდესღაც ეთნომუსიკოლოგები ძირითადად „ტრადიციულ მუსიკას“ სწავლობდნენ. ბევრი გამოხატავდა საკუთარ არაკეთილგანწყობას პოპულარული, კომერციული ან ურბანული მუსიკის შესწავლის, ასევე ნეოტრადიციული მუსიკისადმი, რომელსაც თითქოსდა ჩრდილს აყენებდა არაავთენტური საშემსრულებლო კონტექსტი, როგორცაა რადიო- და სატელევიზიო გადაცემები, ფოლკლორული ანსამბლები, მუსიკის კონსერვატორიები, ქრისტიანული მისიები და ტურისტული ადგილები. დღეს საერთოდ აღარ არსებობს მსგავსი შეზღუდვები და ეთნომუსიკოლოგები გულდასმით იკვლევენ ყველა სახის მუსიკას, რომელსაც კი მსოფლიოში ვაწყდებით, იქნება ეს ამერიკული პოპულარული მუსიკა, ევროპული მუსიკა, პოპულარული მუსიკის ადგილობრივი და ეთნიკური ფორმები, ქრისტიანული მუსიკა პოსტმისიონერულ გარემოებებში, მუსიკა ტურისტებისთვის, მუსიკა ტოტალიტარული რეჟიმების მხარდასაჭერად ან მათთან საბრძოლველად და ასე შემდეგ. თუ ადრე ეთნომუსიკოლოგები ჯიუტად იცავდნენ ტრადიციული მუსიკის ფორმებს მათი წმინდა სახით, ახლა ტკბებიან მუსიკის ჰიბრიდულობით, ფიუჟენით, დეკონსტრუქციითა და ბრიკოლაჟით², რომლებსაც მუსიკოსები საყოველთაოდ იყენებენ, რათა შინაარსი მიანიჭონ უსაზღვრო შესაძლებლობების მქონე თანამედროვე, გლობალიზებულ, სივრცობრივი საზღვრების არმქონე, არასტაბილურ, ხშირად მტკივნეულ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ, მუშაობენ, მოგზაურობენ და მუსიკას ქმნიან.

² Bricolage (ფრ.) ანუ „მიკერება“, ფრანგი სოციოლოგის დენიელ ერვილეჟეს ტერმინი. ახალი მნიშვნელობის შექმნა კომუნიკაციის ელემენტების იმპროვიზებული კომბინაციის შედეგად, რომელთა მნიშვნელობაც განსხვავდება მათი თავდაპირველი დენოტაციური მნიშვნელობისგან. დამახასიათებელია სუბკულტურებისთვის. ჯონ კლარკის მოსაზრებით, „ბრიკოლაჟი არის საგნების ახალი თანმიმდევრობით განლაგება და ხელახალი კონტექსტუალიზაცია ახალი მნიშვნელობის შესაქმნელად“.

გლობალიზაცია და ხალხური მუსიკა

იყო დრო, როცა ეთნომუსიკოლოგები ისე მოქმედებდნენ, თითქოს თავად თანამედროვეები და კოსმოპოლიტები იყვნენ, განსხვავებით იმათგან, ვისაც შეისწავლიდნენ, ანუ ტრადიციულ პირობებში მცხოვრები ადგილობრივებისგან. ისინი ეძებდნენ „ავთენტურ“ და შესაძლოა, გამოსახვის ძველ მუსიკალურ საშუალებებს, რომლებიც არსებობდა თანამედროვე კულტურამდე და საზოგადოებამდე; შესაბამისად, გაურბოდნენ ახალ, არანეოკლასიკურ, „ფოლკლორის მიმსგავსებულ“ (ზოგიერთი ამას „ფსევდოფოლკლორის“ უწოდებდა) დაგეგმილ ჩარევებს ერ-სახელმწიფოების, ტურიზმში დასაქმებულებისა და სხვა თანამედროვე ინსტიტუტების მიერ. 1960-იანი წლების მიწურულსა და 1970-იანი წლების დასაწყისში არაფრად ჩავგადე კომუნისტური ეპოქის დროინდელი ფოლკლორული მუსიკის, სიმღერისა და ცეკვის „ეროვნული ანსამბლები“ მათი ქორეოგრაფებით, ორკესტრებით, გუნდებით, დირიჟორებით, ევროპული ჰარმონიებითა და კონტრაპუნქტებით და გავემგზავრე სოფლებში, სადაც ვეძებდი, როგორც მაშინ მეგონა, მუსიკის შექმნის ძველ, ეგზოტიკურ, უნიკალურ გზებს. ვიმედოვნებდი, რომ დოკუმენტურად აღვსუსხავდი და ჩავწვდებოდი კაცობრიობის მუსიკალური მრავალფეროვნების ნაწილს. ეთნომუსიკოლოგებს დიდი ხანი არ დასჭირვებიათ იმის მისახვედრად, რომ თანამედროვე ყოფა დიდი ხნით ადრე მივიდა ადგილობრივ კულტურებთან, ვიდრე ჩვენ გავიდოდით ველზე სამუშაოდ, და აღნიშნულის მაგალითებია 1600-იან წლებში ესპანელებისა და პორტუგალიელების მიერ ახალი სამყაროს კოლონიზაცია, ამერიკელი ადმირალის, მეთიუ პერის ესკადრონის ჩასვლა იაპონიაში 1850-იან წლებში ან კომუნისტური ტოტალიტარიზმის ეპოქა 1900-იანი წლებიდან.

მაღე ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს მუსიკალური ფორმების შესწავლა, რომლებიც ჩამოყალიბდა ადგილობრივი, აფრიკული და ევროპული კულტურების შერწყმის საფუძველზე სამხრეთ ამერიკაში; სხვა მაგალითები იყო საქსოფონების გამოყენება კანტონის საოპერო ორკესტრებში, დასავლეთ აფრიკის ურბანული „ჰაილაიფის“ სტილის საცეკვაო მუსიკა, მიჩიო მიიაგის (1894–1956) კომპოზიციებში იაპონური კოტოს (ციტრა) გამოყენება და რეგისა და დოლებისა – იამაიკაზე.

ეთნომუსიკოლოგებმა დღეს უარი თქვეს სამყაროს ორ – ტრადიციულ და თანამედროვე – სფეროდ დაყოფაზე. ამის ნაცვლად, მათ დაიწყეს სრულფასოვანი შესწავლა შერეული, ჰიბრიდული და სინკრეტული მუსიკალური ფორმებისა, რომლებიც ძველი აბრეშუმის გზის გასწვრივ წარმოიქმნა, ცხოვრებისეული ფაქტორი გახდა ევროპული კოლონიალიზმის გარიჟრაჟზე და უპრეცედენტო მასშტაბებს მიაღწია მსოფლიო და ადგილობრივ ბაზრებზე კაპიტალიზმის შედღვევის, ასევე შრომისა

და სოციალური ურთიერთობების სავაჭრო საქონლად გარდაქმნის შემდეგ. დღეს მოგზაურობის სიმარტივე, ადამიანების მიგრაცია სოფლებიდან ქალაქებში, ხალხის ემიგრაცია სახიფათო ქვეყნებიდან და ადვილად ხელმისაწვდომი ტექნოლოგიები უზარმაზარ სივრცეებზე იდეებისა და კულტურული არტეფაქტების გასაცვლელად, მსოფლიოს ყველა წერტილში მუსიკალური პროცესების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს.

ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ არა მხოლოდ აღნიშნულ პირობებში ჩამოყალიბებულ ახალ ჰიბრიდულ ფორმებს, არამედ იმასაც, როგორ იყენებენ ადგილობრივი მუსიკოსები მათ პირადი თუ სოციალური გეგმების ხელშესაწყობად, როგორ ეწინააღმდეგებიან სოციალურ და კულტურულ ნგრევას, რომელიც თან ახლავს სავაჭრო საქონლის, მომსახურების, ადამიანებისა და იდეების ამგვარ მოზღვავებას. გლობალიზაციას ძალუძს, ინდივიდებისა და ჯგუფებისთვის უპრეცედენტოდ განსხვავებული ეკონომიკური უპირატესობები და არახელსაყრელი პირობები წარმოქმნას კონკრეტულ ლოკალურ გარემოებებში. ეთნომუსიკოლოგები ღელავენ, რომ ამგვარი კომერციალიზაცია, რასაც კეთილდღეობის თვალსაზრისით დიდი უთანასწორობა ერთვის დასავლეთსა და დანარჩენ ქვეყნებს შორის, ადგილობრივი მუსიკოსების ხმას უგულვებელყოფს და შედეგად არასასაქონლო მუსიკალურ პრაქტიკათა გაქრობას მოიტანს. მეორე მხრივ, გლობალიზაცია და მისი თანმხლები სივრცითი, ეკონომიკური და იდეოლოგიური რყევები მრავალ კითხვას თუ საფრთხეს ბადებს და დაუყოვნებელ მუსიკალურ პასუხს ითხოვს პირადი და სოციალური იდენტობის კრიზისების დროს.

მსგავსი ვითარებისას მუსიკალურმა პროდუქციამ შესაძლოა ხელი შეუწყოს იმ ფსიქოლოგიური და სოციალური განხეთქილებების დაძლევის, რომლებსაც ყოფის ძველი ფორმებისაგან მოწყვეტა და ქალაქებში, ახალ ქვეყნებსა თუ ინტერნეტსივრცეში ადამიანთა შორის სოციალური ურთიერთობების გაფართოება იწვევს. სტივენ ფელდის თქმით,

„მუსიკალური გლობალიზაცია გამოიხატება და ფასდება ერთდროულად დადებით და სადავო მოვლენად, ვინაიდან ყველას შეუძლია გაიგონოს მუსიკალური მრავალფეროვნების როგორც მატების, ისე კლების საყოველთაოდ გავრცელებული ნიშნები. კონფლიქტი ბგერითი ჰეტეროგენულობისა და ჰომოგენურობის მნიშვნელობათა თაობაზე იმ დანარჩენი კონფლიქტების პარალელურია, რომლებიც გაყოფისა და შერწყმის გლობალურ პროცესებს ახასიათებს“.

იმ დროს, როდესაც ეთნომუსიკოლოგთა ერთი ნაწილი წუხს გლობალიზაციის ჰომოგენიზაციური შედეგების გამო, სხვები სიხარულით აღნიშნავენ ადგილობრივი მუსიკოსების უნარს, შემოქმედებითად უპასუხონ გლობალიზაციის დამანგრეველ შედეგებს. სულ სხვა საქმეა კომერციული მსოფლიო მუსიკა, შექმნილი ისეთი ევროპელ-ამერიკელი ხელოვანების მიერ, როგორებიც არიან პოლ სამონი, პიტერ გებრიელი, დიპ ფორესტი, რაი კუდერი და სხვები; მათ აკრიტიკებენ და ბრალად სდებენ ექსპლუატაციას, რადგან დიდი განსხვავება ეკონომიკურ კეთილდღეობასა და სიმბოლურ ანაზღაურებას შორის ამ მუსიკოსებისა და იმ ადგილობრივი ხელოვანების შემთხვევაში, რომლებთანაც ისინი მუშაობენ. მაგალითად, პოლ სამონის ალბომები, მათ შორის, ისინი მაინც, რომლებიც დიდად დამოკიდებულია სამხრეთ აფრიკისა და ბრაზილიის მუსიკოსებსა და მუსიკალურ სტილებზე, ორგვარად ნიშანდობლივია: ფული, ძალაუფლება, პრესტიჟი და საავტორო უფლებები სამონისა, ხოლო ადგილობრივი მუსიკოსები მის ჩრდილქვეშ ეზიარებიან დიდებას, რამაც შესაძლოა ხელი შეუწყონ მათ ადგილობრივ ან საერთაშორისო ტურნეებს, რათა მცირეოდენი თანხა გამოიმუშოან. სამონი აღნიშნული სტილების მითვისებას, დიდი ალბათობით, ამ მუსიკოსების მიმართ აღფრთოვანებითა და მათი პატივისცემით ახსნის, თუმცა სტივენ ფელდი წუხს, რომ მის „მელოდიაში“ „საპირწონე მოტივად“ ძალაუფლების, დომინანტობისა და კონტროლის ხმა ისმის:

„ყველა საშემსრულებლო სტილი (გრუვი, ბიტები, ჟღერადობები, ჟანრები) თავისი არსით სამხრეთაფრიკულია (იმის მიუხედავად, თუ რომელი გავლენებიან სინთეზირებული და შერეული). მართალია, სამონის სასიმღერო ტექსტების დამსახურება ცხადი და მნიშვნელოვანია, აშკარად დამცრობილია [სამხრეთაფრიკული] მუსიკის წვლილი, მისი უნიკალური, გამორჩეული და მკაფიო გავლენა ალბომის ხარისხსა და განსაკუთრებულობაზე“.

სამონის ალბომის „Graceland“, როგორც კულტურული პროდუქტის განხილვისას, ლუიზ მენტჯესმა (წარმოშობით სამხრეთ აფრიკიდან) გამოაქვეყნა აღნიშნული ალბომის, მის მიერ გამოწვეული ადგილობრივი ეფექტებისა თუ ინტერპრეტაციების მრავალმხრივი ანალიზი.

შავკანიანი სამხრეთაფრიკელების ნაწილი მიიჩნევდა, რომ სამხრეთ აფრიკის შავკანიანების მუსიკისა და მუსიკალური სტილების გაცნობა საერთაშორისო აუდიტორიისთვის აფრიკული მუსიკის დაფასების ნიშანია. სხვები კი წუხდნენ, რადგან მათი ტრადიციების ამგვარ კომერციალიზაციაში ამ ბგერების, როგორც ერთიანობის ნიშნების, წაშლის რისკს ხედავდნენ. განმათავისუფლებელი მოძრაობის

წარმომადგენლების აზრით, საერთაშორისო თანამშრომლობას ისტორიის ასეთ დაძაბულ დროში შესაძლოა ხალხში დაბნეულობა გამოეწვივა აპარტიდისადმი მათი წინააღმდეგობის ბუნების თაობაზე. სამხრეთ აფრიკის თეთრკანიანებმაც არაერთგვაროვნად მიიღეს „Graceland“. კონსერვატორებმა საიმონის ძალისხმევა აფრიკული გამოსახვის საშუალებების „გაუმჯობესებად“ და სამხრეთ აფრიკაზე დაწესებული კულტურული სანქციების „უგუნურებაზე“ პასუხად მიიჩნიეს. ლიბერალებისთვის ეს იყო „კარი მომავალში“ და აფრიკული მუსიკალური ფორმების პატივისცემის ნიშანი. მიენტჯესის კვლევა ზუსტად ასახავს იმ ადგილობრივ დაძაბულობას, რაც ჰიბრიდული მუსიკალური ფორმების შექმნის პარალელურად გამოაშკარავდა, ხორცი შეისხა და ემოციური ძალით აივსო.

მართალია, საიმონის მსგავსი ევროპელი ვარსკვლავების ნამუშევარი ყველაზე მეტ ყურადღებას იპყრობს, მაგრამ ეთნომუსიკოლოგები სულ უფრო ხშირად აღნუსხავენ შემთხვევებს, როდესაც იმიგრანტები მთელი მსოფლიოს მეტროპოლიებში ქმნიან მსოფლიო მუსიკის კომერციული კატეგორიის ახალ ნიმუშებს. ეს იმიგრანტები მოწყვეტილნი არიან სამშობლოს, მაგრამ ჯერ კიდევ ვერ დაუმყარებიათ კავშირი ახალ სამშობლოსთან, გარიყულებდაც კი გრძნობენ თავს. იქ მათ ხელი მიუწვდებთ მუსიკათა და მუსიკოსთა ფართო სპექტრზე, საიდანაც შეუძლიათ გამოძერწონ ახალი „მე“ ახალი მუსიკალური სტილის მემკვიდრეობით ფიუჯენის, სინკრეტის, ჰიბრიდიზაციის, კრეოლიზაციისა და პოპურის გამოყენებით. მსგავსი ახალი, პერსონალური მუსიკალური სტილები, თუკი ისინი წარმატებულია, ეხმიანება როგორც თემს, საზოგადოებას, აგრეთვე მათ მიღმა, თაყვანისმცემლებს მთელ მსოფლიოში, რომლებიც ტრადიციულისა და ავთენტურის ახლებური ინტერპრეტაციების ძიებაში არიან. თავის წიგნში „გლობალური პოპი“, ტიმოთი ტეილორი გვაცნობს რამდენიმე ასეთ შემოქმედს, რომლებიც ცხოვრობენ პარიზში, ლონდონში, აფრიკასა და სამხრეთ აზიაში, მათ შორის ორი ინგლისელ-აზიელია: შეილა ჩანდრა და მამაკაცი, რომელსაც ფსევდონიმად „აპაჩი ინდიელი“ აქვს შერჩეული. ჩანდრას, მაგალითად, წარმოუდგენია ერთგვარი საყოველთაო გონი, რომელშიც უფრო მნიშვნელოვანი მუსიკალური სტილების მსგავსებაა, ვიდრე მათ შორის განსხვავება. ის უარყოფს ინდური მუსიკის ევროპულ მუსიკასთან შერწყმას, რადგან სწამს, რომ მთელი მსოფლიოს მუსიკოსებს შეუძლიათ მისი „წინაპრების ხმებით“ მღერა: „მჯერა, რომ ჩემი მემკვიდრეობა არ ეკუთვნის სპეციფიკურად საკუთრივ ჩემს კულტურას. მჯერა, რომ შთაგონების უნივერსალური ფორმის სულიერი მემკვიდრე ვარ“. შედეგი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ნიუ-ეიჯის ჟანრის უაღრესად ბუნდოვან და გაურკვეველ ფარგლებში ექცევა. „აპაჩი ინდიელს“, მეორე მხრივ, წარმოუდგენია ახალი „მე“ და ახალი მუსიკა, რომელიც პენჯაბური

პოპულარული მუსიკალური ჟანრის, ბჰანგრასა და იამაიკური რეგის კომბინირებით დაიბადა. ორივე ჟანრის მუსიკა ბავშვობიდან ესმოდა და გააერთიანა ისინი, რათა გადმოეცა თვითშეგნება, რომელიც მან ამ სიტყვებით გამოთქვა: „იმის მიუხედავად, რას ამბობდნენ [რეგის შესახებ], ის სწორედ საჩემო იყო“. დღეს ეთნომუსიკოლოგები, როგორც წესი, შეისწავლიან არა მხოლოდ ამგვარი საერთაშორისო სინთეზის სახეობებს, არამედ აგრეთვე ლოკალურ ვერსიებს ინგლისურ-ამერიკული პოპის, როკისა და რეპის, ასევე მათ კულტურულ საქმიანობას. შესასწავლი მუსიკალური ჟანრების ფართო დიაპაზონს ეს მოკლე ჩამონათვალის მოწმობს: ექსტრემალური მეტალი ბრაზილიაში; ბალის დეს-მეტალი, თრემ-მეტალი, ჰიპ-პოპი სტამბულში; ბირმული რეპი; პანკი ჩინეთში; ინდოეთში, დჰარამსალაში გადასახლებული ტიბეტელების როკმუსიკა.

როცა ამერიკულ პოპულარულ მუსიკას მიაპყრობენ ყურადღებას, ეთნომუსიკოლოგები თავიანთივე ეთნოგრაფიული მეთოდით წარმოქმნილ პრობლემას აწყდებიან. მართალია, მათ შეუძლიათ სავსე სამუშაოები თავიანთი მცდელობებით, პროდიუსერებს, კლუბების მფლობელებს და უცნობ მუსიკოსებსა თუ ბენდებს შორის წარმართონ. ამ ჟანრის ვარსკვლავები, როგორც წესი, უარს ამბობენ, რომ ისინი იკვლიონ, რადგან „შიშობენ, და საფუძვლიანადაც, რომ მათთვის ეს, არასასურველი კრიტიკის გარდა, არაფრის მომტანია. თუ ეთნომუსიკოლოგები მაინც წერენ პოპვარსკვლავების შესახებ, ისინი ხშირად იძულებულნი არიან, არქივებში კვლევას, ჩანაწერების ანალიზსა და ჟურნალისტების ინტერვიუებს დაეყრდნონ – კვლევის ყველა ეს მეთოდი პატივსაცემია, მაგრამ ახლოსაც ვერ მოვა ინტერესთან, რომელიც წყაროებთან პირდაპირ მუშაობას ახლავს და რომელიც ასახავს უშუალოდ მუსიკალური ტრადიციის შემოქმედთა ზრახვებსა და თვალსაზრისს.

მუსიკა, მედია და ტექნოლოგია

სულ ცოტა ხნის წინ კოლეგამ, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიაში ველზე მუშაობის მეთოდებს ასწავლის, მითხრა, რომ ლექციაზე, როდესაც ის ველზე ხმის ჩამწერი ტექნიკის გამოყენების თაობაზე საუბრობდა, სტუდენტების დიდ ნაწილს გულგრილი და მეტიც, აგდებული დამოკიდებულება შეატყუა. მათ აღნიშნეს, რომ, თავიანთი ლექტორისგან განსხვავებით, ცოცხალი მუზიციონების კვლევას არ აპირებდნენ; ისინი ტრადიციების შესწავლას უკვე არსებული სტუდიური და კომერციული ჩანაწერების მიხედვით გეგმავდნენ. ამტკიცებდნენ, რომ საჭირო არ არის მათთვის საინტერესო

ტრადიციების ცოცხალი შესრულების ჩაწერა - ისინი უკვე არსებობს. ეს პატარა შემთხვევა ნათლად მოწმობს, რამდენად შეიცვალა ეთნომუსიკოლოგთა მუშაობის სტილი. ადრე უმრავლესობა (და ზოგიერთი დღესაც) მიიჩნევდა, რომ ერთადერთი წყარო ცოცხალი შესრულებაა, ჩანაწერებზე ბევრად „ავთენტური“. ან, მათი მოსაზრებით, ცოცხალი შესრულება ბევრად უკეთ უწყობს ხელს პირისპირ მყოფთა ერთობის შექმნას, ვიდრე თაყვანისმცემლებისა და თანამოაზრეების ჯგუფების წარმოსახვითი გაერთიანებები, რომლებიც ყველაზე შორეულ ადგილებში იზიარებენ ადამიანების გარეშე, „მიზოფონიურ“ (ბგერის წარმომქმნელი დამორბეულია მისგან წარმოქმნილ ბგერას) მუსიკალურ გამოცდილებას. დღეს ეთნომუსიკოლოგები იშვიათად აწყდებიან მუსიკას, რომელთანაც რაიმე სახის დამაკავშირებელი რგოლი არ არსებობს და აცნობიერებენ, რომ თითქმის მთელ მსოფლიოში ადამიანების მუსიკასთან დაკავშირებული უმთავრესი გამოცდილება ჩანაწერის მოსმენაა. მედიისა და ტექნოლოგიის როლის აღიარებამ არა მხოლოდ როგორც ცოცხალი მუსიკის ჩაწერის საშუალებამ, არამედ როგორც თანამედროვე მუსიკალური ცხოვრების ფუნდამენტურმა არსმა, განაპირობა საბოლოოდ ისეთი მოვლენების კვლევა, რასაც რენე ლისლოფი მუსიკასა და „ტექნოკულტურას“ უწოდებს. ავტორი ამტკიცებს, რომ „ეთნოგრაფიული სხვა (ethnographic Other) დღეს სრულადაა ქსელში ჩართული“ და აღნიშნავს, რომ ეთნომუსიკოლოგები მუსიკალური ტექნოლოგიის კულტურის თვალსაზრისით გამოიყენება ისევე სერიოზულად ეკიდებიან, როგორც ცოცხალი შესრულების შესწავლას. ამის საფუძველზე ჩნდება საინტერესო კითხვები: რით განსხვავდება ტექნოლოგიურად დაკავშირებული მუსიკალური ერთობების მიერ მუსიკის გამოყენება და მუსიკალური გამოცდილება ფიზიკურად ახლო მყოფი ან საერთო კულტურული მემკვიდრეობის მქონე ერთობების იმავე გამოცდილებისგან? როგორ მოქმედებს ტექნოლოგია მუსიკალურ მეხსიერებაზე? როგორ ცვლის ჩაწერის შესაძლებლობა ჩვენს მოსაზრებებს, რა არის „ავთენტური“ და „რეალური“ მუსიკაში? როგორ გამოიყენება ჩანაწერები და სხვა მედია ისეთ რეფლექსურ პროექტებში, როგორებიცაა ინდივიდუალური და სოციალური იდენტობების შექმნა? როგორ გავლენას ახდენს გავლენიანი წრისა და ხელისუფლების ურთიერთობები ტექნოლოგიური საშუალებებით განხორციელებულ გამოსვლებსა და მათ გავრცელებაზე? როგორ ზრდის ან ამცირებს ჩანაწერები ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლების აუდიტორიასა და შემოსავლებს? ამ კითხვებზე პასუხები სავლელ სამუშაოების წარმართვის ახალ მიმართულებებსა და ადგილებს დასახავს.

ერთ-ერთი საყოველთაოდ გავრცელებული თემა ელექტრონული მუსიკალური ინსტრუმენტების დამატება ტრადიციულ ანსამბლებსა და წარმოდგენებში, როგორც

წესი, ორიგინალთან შედარებით თანამედროვე ჟღერადობის მისაღწევად. ლისლოფი მიუთითებს, რომ „ბანიუმასის რეგიონში, იავური ჩრდილების თეატრის წარმოდგენების დროს მუსიკოსები ზოგჯერ გამელანში „კასიოს“ ელექტროკლავიატურასაც იყენებენ ზოგიერთი სცენისთვის საჭირო ხმოვანი ეფექტების შესაქმნელად“. პოპულარული მუსიკალური ჟანრი, დანგლუტი, „ინდური ტაბლას მსგავსი ჟღერადობიდან“ დისკო-დანგლუტად გარდაიქმნა მას შემდეგ, რაც „დაამატეს სემპლირებული ბგერები, მაღალტექნოლოგიური მუსიკალური ინსტრუმენტები [და] სწრაფი ბიტები“.

ზოგი ინტერესდებოდა იმით, თუ როგორ იყენებენ ადამიანები მუსიკალურ პროდუქციას: ფირფიტებს, აუდიოკასეტებსა და კომპაქტურ დისკებს (CD) და მათთან დაკავშირებულ დასაკრავ ტექნოლოგიებს, რაც პირდაპირ ეთერში გადაცემული პერფორმანსების, მუსიკალური სცენების ან ახალი ჩანაწერების განუყოფელი ნაწილია; ეს ტექნიკური საშუალებები სასიცოცხლო ძალაა ჰიპ-ჰოპის, იამაიკური დაბის და ყველა სახის ელექტრონული საცეკვაო მუსიკისთვის. ამ თვალსაზრისით პიონერი იყო ჩარლ კეილი 1984 წლის კვლევით იაპონიაში კარაოკეს შესახებ, სწორედ იმ დროს, როდესაც იამაიკაზე ასპარეზზე გამოვიდა დაბი და აშშ-ში რეპი. კეილის განმარტებით:

„ჩემთვის ყველაზე მეტად გასაკვირი მთელ ამ დაგეგმილ თუ ცოცხალ მუსიკალურ პერფორმანსებში არის მექანიკური პროცესების „გაადამიანურება“, ან უკეთ რომ ვთქვათ, პერსონალიზაცია... შესაძლოა ამით ადამიანებს შეგრძნება უჩნდებოდათ, თითქოს ხმის ჩამწერი კომპანიებისა და მათ აპარატურის ხელში ჩაგარდნილ მუსიკას იბრუნებენ. „რეპის“ დამატება ან უკვე ჩაწერილი ტრეკების სხვადასხვაგვარ „დაბად“ მიქშირება ინდივიდს აპარატურაზე კონტროლს უბრუნებს ან, ყოველ შემთხვევაში, ამგვარი კონტროლის ილუზიას უქმნის“.

ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი კვლევის ობიექტად ირჩევს მუსიკალური ინდუსტრიის სხვადასხვა წარმომადგენელს, მათ შორის ხმის ჩამწერ კომპანიებს, რადიოს, ჟურნალებსა და მუსიკალურ გამომცემლობებს. განსაკუთრებით მდიდარი სამუშაო ველია ხმის ჩამწერი სტუდიები იქ მიმდინარე მუსიკალური და კულტურული პროცესების გამო. ლუიზ მენტჯუესის კვლევაში „ზულუსების მუსიკის წარმოების პოლიტიკა სამხრეთ აფრიკის მუსიკალურ ინდუსტრიაში 1990-იანი წლების დასაწყისში“ ნაჩვენებია, როგორ მიმდინარეობდა ხმის ჩამწერ სტუდიებში მიქშირების პარალელურად „მოლაპარაკებები, თუ როგორ უნდა დარეგულირებულიყო ელექტრონული მანიპულაციები, რომლებიც სტილზე აისახებოდა“ და „სხვაობის, აფრიკულობის, ზულუსობის“ გამომხატველი მუსიკალური ნიშნების შექმნის პროცესი.

ინტერნეტი, ვებგვერდები, iTunes, Pandora, Facebook, MySpace, ასევე ონლაინ-თამაშები – ყოველი მათგანი პოტენციური სივრცეა, სადაც მრავალფეროვანი გაერთიანებები ყალიბდება და ეთნომუსიკოლოგები მათ შესწავლასაც იწყებენ. უილიამ ჩენმა ვირტუალური და რეალური სამუშაო ველი გამოიყენა საიმისოდ, რომ ახლოს გაეცნო ვირტუალურ სივრცეში მოთამაშეთა გაერთიანებას, რომლის წევრები გუნდურად თამაშობდნენ „ბეჭდების მბრძანებელს“ და მათთვის „მუსიკა ალტერნატიული იდენტობების გამოარკვევისა და დინამიკური როლური თამაშის სამყაროში სოციალური კავშირების დამყარების“ საშუალება იყო.

მუსიკა, ჯანმრთელობა და განკურნება

ეთნომუსიკოლოგებს დიდი ხანია აინტერესებთ კავშირი მუსიკას, დაავადებასა და განკურნებას შორის. ბოლო დრომდე ეს ინტერესი ლოკალურ ეთნოგრაფიულ კვლევებში აისახებოდა იმ კულტურების საფუძველზე, რომლებშიც სწამთ, რომ მუსიკას დაავადებების, განსაკუთრებით ზებუნებრივი ძალების ჩარევით გამოწვეული დაავადებების განკურნების ძალა შესწევს. მუსიკის ძალის ადგილობრივი ახსნა, უმეტეს შემთხვევაში, დამოკიდებულია სიღრმისეული კოსმოლოგიის ლოგიკაზე და მასში მუსიკასაც აქვს კუთვნილი ადგილი. ზოგი ეთნომუსიკოლოგი ამ მოვლენის სამედიცინო კუთხით ახსნას ცდილობს. ტაჯიკეთში, ჰამირის მთებში, განკურნების რიტუალის შესახებ კვლევაში ბენჯამინ კონის მიერ დაფიქსირებული პულისისა და წნევის მაჩვენებლების ცვალებადობა გვიჩვენებს, რომ რელიგიური მუსიკა წნევას აქვეითებს და, შესაბამისად, სტრესსაც ამცირებს. ეს ფიზიოლოგიური ექსპერიმენტების მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში ინტეგრაციის კარგი მაგალითია.

სხვა ეთნომუსიკოლოგებმა ყურადღება მიმართეს მუსიკის როლზე დაავადებების განკურნებაში თანამედროვე მსოფლიოს მასშტაბით, განსაკუთრებით შიდსის პანდემიისა და აშშ-ში აუტისტური სპექტრის აშლილობის მკვეთრი ზრდის ფონზე. მეორე შემთხვევაში ეთნომუსიკოლოგები მედიკოსებთან ერთად დოკუმენტურად აგროვებენ ინფორმაციას მუსიკის გავლენის შესახებ, როდესაც ის ამ აშლილობის მქონე ბავშვებთან ერთად და ბავშვებისთვის სრულდება. ერთ-ერთ კვლევაში მაიკლ ბაკანმა და მისმა კოლეგებმა მსოფლიო მუსიკის ინსტრუმენტები გამოიყენეს იმპროვიზებული მუსიკალური თამაშისთვის ბავშვებისა და ზრდასრულების მონაწილეობით. მათ აღმოაჩინეს, რომ ამ უაღრესად ინდივიდუალიზებულ პროგრამაში მონაწილე ბავშვების სოციალური ურთიერთობების უნარი მუსიკის

დაკვრისას და მის შემდეგაც მკვეთრად გაუმჯობესდა, და ამას გარდა, მათ მიღებული გამოცდილების გადატანა შინ და სასკოლო გარემოშიც უძღვდა.

შიდსის შემთხვევაში მუსიკა ძირითადად ადამიანების განათლებისთვის გამოიყენება აღმოსავლეთ და სამხრეთ აფრიკაში, რათა მათ ინფორმაცია ჰქონდეთ ამ დაავადების კლინიკური რეალობის შესახებ, რადგან სახელმწიფო და კულტურული იდეოლოგიები ზოგჯერ დაავადების გამომწვევი ნამდვილი მიზეზების მისაჩქმალად ერთიანდება და ხალხიც უგულებელყოფს უსაფრთხო სექსის მნიშვნელობას. გრეგორი ბარცი მიუთითებს, რომ შიდსთან ბრძოლისას უფანდაში სიმღერებს აქტიურად იყენებდნენ სამედიცინო (ჯანდაცვის) განათლების, ბიოსამედიცინო ჩარევების, დაავადების შესახებ მსჯელობის (კომუნიკაციის) წასახალისებლად, აგრეთვე იმ დანაკარგთან გასამკლავებლად, რომელიც მთელი თაობის დაღუპვასა და, შედეგად, კულტურული მემკვიდრეების წაშლას მოჰყვება. მათ, ვისაც სწამს, რომ მუსიკას დაავადებათა განკურნების ან მათგან მოტანილი ზიანის შემცირების ძალა აქვს, ამ ახლად აღმოცენებულ სფეროს „სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგია“ უწოდებს. ეს არის პრაქტიკა, რომელიც აერთიანებს მუსიკას, მედიცინას, განკურნების უნარის მქონე ხელოვნების სხვა დარგებს, სოციალურ აქტივობებსა და კულტურის კვლევებს.

ომი, ძალადობა და კონფლიქტი

შესაძლოა იმიტომ, რომ ეთნომუსიკოლოგები ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში იკვლევდნენ ტრადიციულ მუსიკას თემის ფარგლებში ან ინსტიტუციური პატრონაჟის სტაბილურობის პირობებში შესრულებისას, კოლეგა ანთროპოლოგებზე ბევრად გვიან შეეჭიდნენ მნიშვნელოვან პრობლემებს, რომელთა წინაშეც აღმოჩნდნენ ადამიანები მთელ მსოფლიოში. მხოლოდ 1990-იანი წლების მიწურულს დაინტერესდნენ ეთნომუსიკოლოგები მუსიკის როლით ომების, ძალადობის, კონფლიქტის შერბილების ან გაღრმავების საქმეში მაშინ, როდესაც ამ პრობლემებს მსოფლიოში ამდენი ხალხი აწყდება.

პირველები ის ეთნომუსიკოლოგები იყვნენ, რომლებიც განადგურებულ რეგიონებში ცხოვრობდნენ. ხორვატმა მეცნიერებმა 1990-იან წლებში იუგოსლავიის დაშლის თანმდევი საზარელი, ეთნიკური წმენდის ომების გამოვლის შემდეგ გამოაქვეყნეს ესეების კრებული სახელწოდებით „მუსიკა, პოლიტიკა და ომი: ხორვატიიდან დანახული“. ამერიკელებს ომის საკუთარი გამოცდილება აქვთ - 2001 წლის 11 სექტემბერი, რომელიც ესეების კრებულის - „მუსიკა 9/11-ის შემდგომ მსოფლიოში“ - გამოცემის სტიმულად იქცა.

სამართალი, ომის შემდგომ და ძალადობის, კონფლიქტის, მასშტაბური დანაკარგების ადგილებში მუშაობამ ბევრ ეთნომუსიკოლოგს უბიძგა, შეექმნათ ან მონაწილეობა მიეღოთ პრაქტიკულ პროექტებში, რომელთა მიზანი იყო დანაკარგითა და დაშორებით გამოწვეული ჭრილობების მოშუშება, კონფლიქტში მონაწილე მხარეთა შორის ურთიერთობის გაუმჯობესების მიზნით. მაგალითად, ხორვატმა ეთნომუსიკოლოგმა სვანბორ პეტანმა გამოუშვა კომპაქტური დისკები, ფილმები და სხვა პუბლიკაციები არა იმდენად აკადემიური აუდიტორიისთვის, არამედ უფრო პოლიტიკოსების საყურადღებოდ, რათა მათთვისაც ცნობილი ყოფილიყო კოსოვოში სერბებისა და ალბანელების დაპირისპირების შედეგად იძულებით გადაადგილებულ ბოშა მუსიკოსთა გასაჭირი. ის ნორვეგიაშიც მუშაობდა მუსიკალური ხილების გასაღებად ლტოლვილ ბოსნიელებსა და ნორვეგიელებს შორის, რომლებიც ერთად ასრულებდნენ მუსიკალურ ნაწარმოებებს ბოსნიური რეპერტუარიდან. მას სურდა ბოსნიელებს დახმარებოდა, რათა მათ საკუთარი იდენტობით ეამაყოთ და, ამავდროულად, დახმარებოდა ნორვეგიელებს, უკეთ ჩასწვდამოდნენ მათ შორის მცხოვრები უმცირესობის მდგომარეობას.

ამგვარ კვლევებში წარმოჩენილი საყურადღებო გარემოებებიდან ერთ-ერთი იმის გააზრებაა, რომ კონფლიქტში ჩართული ჯგუფები მუსიკას ხშირად იყენებენ ერთმანეთისგან გამიჯვნის, ერთმანეთთან დაპირისპირებისთვის, სხვებისგან საკუთარი განსხვავებულობის ხაზგასასმელად, მაშინ როდესაც ეთნომუსიკოლოგები და, ზოგადად, მშვიდობის სხვა მოსურნეები დარწმუნებული არიან, რომ მუსიკა კონფლიქტების გადაჭრის, კულტურათაშორისი ურთიერთგაგებისა და იარების მოშუშების საუკეთესო გამომსახველობითი საშუალებაა. 1960-იანი წლებიდან 1990-იან წლებამდე ჩრდილოეთ ირლანდიაში კათოლიკე რესპუბლიკელებსა და პროტესტანტ იუნიონისტებს შორის „უსიამოვნებების“ დროს პროტესტანტები განსხვავების ხაზგასასმელად იმას იყენებდნენ, რაც ოდესღაც საერთო ტრადიცია უნდა ყოფილიყო. ზოგმა იუნიონისტმა უარყო ირლანდიური მუსიკალური ტრადიციები, როგორც „უცხო“ და მის სანაცვლოდ ხოტბას ასხამდა „მოტლანდიურ“ ფოლკლორულ მუსიკას ან წარმოქმნილ „ოლსტერულ-მოტლანდიურ“ ტრადიციას. ზოგიერთი დღესასწაულის დროს პროტესტანტი ექსტრემისტები ხმაურიანი, სალამურ-დოლებით აღჭურვილი ბენდების დახმარებით „ნიშნავდნენ“ საკუთარ სივრცეს“, სახესა და ყურებში ახლიდნენ მუსიკას დაპირისპირებულ მხარეს და თავიანთი სახსიათო, ხმამაღალი, სამხედრო სტილის ძალადობრივი მუქარებით შიშს ჰკვირდნენ მათ.

ეს და კიდევ სხვა მაგალითები ავლანეთისა და ერაყის ბრძოლის ველებიდან, ე. წ. ტერორისტების წინააღმდეგ ომის დასაკითხი ოთახებიდან, ნათელი

ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ შეიძლება გამოიყენო მუსიკა, ჯონ ო'კონელის სიტყვებით, „უფლებამართმეულთა გულების შიშით გასამსჭვალად“. მაგრამ ეთნომუსიკოლოგები უფრო ხშირად ხედებიან მაგალითებს (როგორც სალვა კასტელო-ბრანკოს შემთხვევაში), როდესაც მუსიკა „დაპირისპირებულ დაჯგუფებებს შორის დიალოგის პლატფორმად გვევლინება, ამცირებს დაძაბულობას, ხელს უწყობს საზოგადოებაში ერთიანობის განცდას, სოლიდარობის გამოხატვას, კონფლიქტის ჩაცხრობას და, მთლიანობაში, შერიგებისა და მშვიდობისკენ მიმავალი გზა“. ენტონი სიგერმა აღწერა, როგორ მოხერხდა მუსიკის წყალობით მშვიდობიანი შეამავლობა ბრაზილიელებსა და ამჰონის აუზში მცხოვრებ სუიას ინდიელებს შორის, როდესაც ისინი პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს 1959 წელს. სუიას ინდიელებმა ბრაზილიელთა ნავეების ძრავების არამუსიკალური ბგერები მუქარად მიიჩნიეს და შესაძლოა თავსაც დასხმოდნენ მათ სიჩუმით, ჩურჩულითა თუ თავიანთ ენაზე ყვირილით – მათ ხელთ არსებული ბგერითი იარაღით. ამის ნაცვლად, რაკი ბრაზილიელები მათზე მეტნი იყვნენ და სავარაუდოდ სუიას ინდიელებს აჯობებდნენ, ამ უკანასკნელებმა მათი ყურადღების მიპყრობა მუსიკითა და ცეკვით სცადეს – გამომსახველობითი ფორმებით, რომლებიც არ საჭიროებს ენის ცოდნას. მათი მუსიკალური ქცევის საპასუხოდ ბრაზილიელებმაც გადაიფიქრეს ძალადობა და სუიას ინდიელებისთვის გიტარის აკომპანემენტით იმღერეს. რიტმულ და მელოდიურ უნიკონში გადაწყვეტილი მუსიკა და ცეკვა, ასევე ერთმანეთის მოსმენა, მართებული სოციალური ურთიერთობების ხატებია. როდესაც სუია ბრაზილიელებისთვის მღეროდა, ეს „მათზე თავდასხმის საპირისპირო ნაბიჯი იყო და [ინდიელების] მშვიდობიან განზრახვას გამოხატავდა“.

დაბოლოს, არსებობს რამდენიმე კვლევა ომისგან სრულიად გაჩანაგებული ქვეყნების მუსიკის შესახებ. 1978 წელს საბჭოთა ჯარების ავღანეთში შეჭრით დაიწყო ხანგრძლივი კონფლიქტი, რომელიც დღესაც გრძელდება. მრავალი მუსიკოსი დაიღუპა, სხვებმა მეზობელ ქვეყნებს – პაკისტანსა და ირანს – შეაფარეს თავი, ან ევროპაში, ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ავსტრალიაში გადაიხვეწნენ. მნიშვნელოვნად დაკნინდა მუსიკალური სკოლები, უნივერსიტეტები და ეროვნული რადიოსადგურები. 1978 წლამდე სიმღერების ძირითადი თემები სხვადასხვა სახის რომანტიკული, მისტიკური და პატრიოტული სიყვარული იყო; კომუნისტებისა და მოჯაჰედების წყალობით მათ პოლიტიკური შინაარსი შეიძინეს, თალიბებმა აკრძალეს, ისლამისტებმა კი დატირებებდა და საგმირო მონათხრობად აქციეს. 2005 წელს არ მომზადებულა არცერთი ქალი მომღერალი და მუსიკის ნებისმიერი ფორმის მასწავლებლის მოძებნა საერთოდ შეუძლებელი იყო, რადგან უამრავი მუსიკოსი ემიგრაციაშია. აშკარაა, რომ ეს შეიარაღებული კონფლიქტები, რომელ-



9. სალამურებისა და ლამბერგის დოლების ბენდების მიერ შესრულებული აგრესიული მუსიკა, როგორსაც, მაგალითად, ჩრდილოეთ ირლანდიის ქალაქ ბალიმენაში ალლუმზე უკრავდნენ, ხშირად პროტესტანტი ლოიალისტების მხარდაჭერას გამოხატავდა კათოლიკე რესპუბლიკელებთან დაპირისპირებისას 1960-იანი წლებიდან 1998 წლამდე.

თაც გამანადგურებელი შედეგები მოჰყვა, ბოლოს და ბოლოდ უნდა დასრულდეს, სანამ, ვერონიკა დაბლდის სიტყვებით, „ავღანეთის გამორჩეული მუსიკალური კულტურა კვლავ შეძლებს სრულ აღდგენას და გაფურჩქნას“.

კლიმატის ცვლილება

კულტურასთან და საზოგადოებასთან კავშირში მუსიკის შესწავლამ ზოგიერთ ეთნომუსიკოლოგს უბიძგა, მუსიკა უფრო ფართო ხმოვანი გამოცდილების მიხედვით განეხილა. ისინი იკვლევდნენ ზღვარს მეტყველებასა და სიმღერას შორის; აფრიკასა და ჩინეთში ტონალური ენების გავლენას მელოდიკაზე; პოეტური მეტრის მუსიკალურ რიტმებზე ზეგავლენას; კავშირს მეტყველების სტილსა და მუსიკალურ სტილს შორის; როდის არის ლაპარაკის, მღერისა და მღერმარედ ყოფნის შესაფერისი დრო; მუსიკასა და გარემოს კავშირს.

ბოლო თემა დიდწილად კანადელი კომპოზიტორის რ. მიურეი შაფერისა და მისი პროექტისგან - „მსოფლიო ხმოვანი ლანდშაფტი“ (World Soundscape Project) - არის შთაგონებული. თავის ნამუშევარს მან „აკუსტიკური ეკოლოგია“ უწოდა და მუსიკოსებს სთავაზობდა „ბგერითი ლანდშაფტი“ აღექვათ კომპოზიციად, რომლის

გამოც მათაც ეკისრებათ გარკვეული ეთიკური პასუხისმგებლობა. ნაწილობრივ აღნიშნულის შედეგია ბოლო ხანებში ეთნომუსიკოლოგიის გაფართოებული დარგის, „ბგერების კვლევის“ აღმოცენება. მისი ერთ-ერთი ლიდერი იყო სტივენ ფელდი, რომელსაც ეკუთვნის ტერმინი „აკუსტიკური ეპისტემოლოგია“ იმ ცნების აღსანიშნავად, რომ ანთროპოლოგები და ეთნომუსიკოლოგები უნდა ჩასწვდნენ კულტურის ბგერით ეპისტემოლოგიას – როგორ შეიცნობს კულტურა სამყაროს მისი ბგერების მეშვეობით, ვიზუალური და ვერბალური აღქმის თანასწორად. აღნიშნულ მოვლენას სშირად ახასიათებენ, როგორც უშუალოდ ფიზიკურს და ამასთანავე, ემოციურს; „ჭეშმარიტების“ გამოცდილებასთან სიღრმისეულად დაკავშირებულს; როგორც დამატებას დღეისათვის სტანდარტად მიჩნეულ წარმოდგენებზე მუსიკის მნიშვნელობისა და სოციალურ-კულტურულ სამყაროსთან მისი კავშირის თაობაზე; და როგორც საშუალებას, რათა მეტი ყურადღება დაეთმოს ბგერისა და მუსიკის კვლევას იმ მიმართულებით, რომ უფრო მნიშვნელოვანია ემოცია, ვიდრე მისი გამოსახვის ხერხები; უფრო ემოცია, ვიდრე შინაარსი; უფრო სმენა და სხეული, ვიდრე ცოდნა და რეფლექსია.

ტინა რამნარინი, მაგალითად, აღწერს ჩრდილოეთ ევროპის მკვიდრი მომთაბარე ხალხის, საამების აკუსტიკურ ეპისტემოლოგიას. საამები განთქმული მეირმეები არიან. მათ შესრულებას ეწოდება იოიკი (ვოკალური შესრულება „ასიმეტრიული ფრაზირებით... გამორჩეული ვოკალური ტემბრით... და აღმავალი მიკროტონალური ტონებით“). მათ სწამთ, რომ იოიკის მეშვეობით ადამიანების, პეიზაჟებისა და ცხოველების გაცოცხლება ძალუძთ – ამ პროცესში თავს უფრო დისკურსულად მიაკუთვნებენ გარემოს, ვიდრე მასთან ურთიერთობენ; ეს ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის ევროპული აღქმისგან სრულიად განსხვავებული ხედვაა. საამმა კომპოზიტორმა, პოეტმა და აქტივისტმა ნილს ასლაკ ვალკეაპაამ (1943–2001) 1993 წელს დაწერილ „ჩიტის სიმფონიაში“ იოიკები ჩასვა ხმოვანი ლანდშაფტის აუდიო-ჩანაწერში, რომელიც ჩიტების ჭიკჭიკის, წყლის ხმაურისა და ირმების ზანზალაკების ჩანაწერებისგან შედგება. მას სურდა, ადამიანისა და ბუნების ერთიანობა გადმოეცა, ამასთან, ყურადღება გაემახვილებინა მკვიდრი ხალხების წუხილზე პოლარული გარემოს გაუარესების გამო, რასაც კლიმატის ცვლილება, ბირთვული ნარჩენების შენახვა და ტყეების გაჩეხა იწვევს. სხვა საამმა კომპოზიტორებმა იოიკები მოათავსეს ბგერით გარემოში, რომელშიც თოვლმავლებისა და სხვა მანქანების ხმებია გაერთიანებული, რათა გამოეხატათ კრიტიკული დამოკიდებულება ამჟამად შექმნილი ხმოვანი ლანდშაფტის მიმართ, რომელიც სრულებით არ ჰგავს მითურ, იდეალიზებულ, „ბუნებრივ“ წარსულს. საამი მუსიკოსების ეს ახალი კომპოზიციები, ახალ ხმაურიან პოლარულ ლანდშაფტთან ჰარმონიაში, სადავოდ ხდიან „მოსაზრებას,

რომლის თანახმად ბგერა ადამიანებსა და მათ გარემოს შორის უშუალოა და სანაცვლოდ გვთავაზობენ, ადამიანის მუსიკალური შემოქმედებითობა ბგერითი ეკოსისტემების ჩარჩოებში, სახეობათა სწავლებებს მიღმა განვიხილოთ“, ეს კი გზას უხსნის „ეკოლოგიურ ეთნომუსიკოლოგიას“, როგორც მას რამნარინი უწოდებს.

ნენსი გეი წუხს, რომ ეთნომუსიკოლოგები უგულვებელყოფენ ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდეს კრიზისს, კლიმატის ცვლილებას და „ეკოკრიტიკული“ მგრძობიარობის მიღების მომხრეა. მისი პროექტი ეხება ტაივანის ხალხურ სიმღერებს ბუნებაზე, განსაკუთრებით კი მდინარე ტამსუიზე, რომელიც ტაიბეის სიახლოვეს მიედინება. მეორე მსოფლიო ომამდე სიყვარულზე შექმნილ ხალხურ სიმღერებში მდინარე სილამაზის სიმბოლო იყო და ჩანდა, როგორ უყვარდათ ის. ომის შემდეგ მდინარე სიმღერებიდან ქრება, რადგან კონტინენტიდან ჩინელების დიდი ნაკადის ჩასვლისა და სწრაფი ინდუსტრიალიზაციის გამო მდინარე დაბინძურებულ კომ-მარად იქცა, რომლის დანახვაც კი აღარ სურდათ და სახლების გარშემო მაღალ კედლებს აშენებდნენ. ასეთ სიმღერებს აღარ აფასებდნენ სამყაროში, რომელშიც გარემომცველ ფიზიკურ სამყაროზე მეტად კეთილდღეობის ზრდა და ეკონომიკური განვითარება იყო მნიშვნელოვანი. მდგომარეობა 1980-იან წლებში შეიცვალა და მდინარე ისევ მოექცა სიმღერების ყურადღების ცენტრში, ამჯერად სიმღერები გარემოს დეგრადაციას აკრიტიკებდა. „ეკომუსიკოლოგიის“ საკუთარ ხედვას ნენსი გეი მიჰყავს კითხვამდე – შეუძლია თუ არა მუსიკას, გახდეს რესურსი, რომელიც „ხელს შეუწყობს ჩვენს გადარჩენას“, თუ მისთვის სულერთია, ადამიანი გადაშენდება თუ არა.

მნიშვნელობა არ აქვს, რომელი საკითხია ფოკუსში: გლობალიზაცია და პოპულარული მუსიკა; მუსიკალური მედია და ტექნოლოგიები; პანდემიები; ომი, ძალადობა და კონფლიქტი; თუ კლიმატის ცვლილება – ეთნომუსიკოლოგებს მსოფლიოს ყველა წერტილში დღეს საქმე აქვთ კაცობრიობის მუსიკის უაღრესად ფართო და მდიდარ სპექტრთან. ეს იმიტომ, რომ თანამედროვე სამყაროს უამრავ მცხოვრებს სჯერა: მუსიკა ჭეშმარიტად სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხია.

ეთნომუსიკოლოგიის საქმიანობა

აკადემიური დისციპლინების მოკლე შესავალთა უმეტესობა, მოკლედ რომ ვთქვათ, აკადემიურია. დისციპლინა ასახავს გონების მუშაობას კონკრეტულ დარგში, რომელსაც უნივერსიტეტები, კვლევითი ინსტიტუტები, მთავრობები და მეცნიერებების შემთხვევაში, კერძო ინდუსტრიაც უჭერს მხარს. ამ თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგია ცოტათი განსხვავებულია. ის ყოველთვის მუსიკალური კვლევებისგან იყო განაპირებული, თუ შეიძლება ითქვას, პატრონის სუფრასთან ადგილისთვის იბრძოდა. რამდენადაც ეთნომუსიკოლოგებს ადამიანებთან აქვთ შეხება, მათ ყოველთვის აღელვებდათ თავიანთი საქმიანობის ეთიკური ასპექტი და პასუხისმგებლობას გრძნობდნენ კვლევაში ჩართული ადამიანების წინაშე. შესაბამისად, კითხვას, თუ სად საქმიანობენ ეთნომუსიკოლოგები და რა სახის სამუშაოს ასრულებენ, დიდი ხანია ცანტრალური ადგილი უჭირავს ველზე მუშაობის დაგეგმვისას.

აკადემიურ დისციპლინებს განვითარებისთვის სჭირდება საზოგადოებებისა და ინსტიტუტების მხარდაჭერა, რომლებიც მათ კვლევებს პოტენციურად ღირებულად მიიჩნევენ. სანაცვლოდ, მკვლევარებმა ახალი ცოდნით წვლილი უნდა შეიტანონ საზოგადოების განათლებაში, იქნება ეს აბსტრაქტული, უკვე არსებული ცოდნის გამდიდრების გზითა თუ საზოგადოების წინაშე არსებული უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გადაჭრაში პრაქტიკული დახმარების გაწევით. ეთნომუსიკოლოგიის ინსტიტუციური მხარდაჭერა ცოტათი პრობლემური იყო იმის გამო, რომ პროპაგანდას უწევს მუსიკაზე გლობალურ შეხედულებას და სწამს ყველანაირი მუსიკის ღირებულების, რაც უპირისპირდება გავლენიანი ინსტიტუტების მხარდაჭერილ საყოველთაოდ გავრცელებულ მოსაზრებას, რომელიც ევროპული მხატვრული მუსიკის ესთეტიკურ უპირატესობას ან მის კომერციულ პოტენციალს აღიარებს. ამ კონტექსტში, საკითხი, თუ რომელი ინსტიტუტები უჭერენ მხარს ეთნომუსიკოლოგიას და სად მუშაობენ ეთნომუსიკოლოგები, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს წინამდებარე ძალიან მოკლე შესავალში.

ეთნომუსიკოლოგია უნივერსიტეტებში

როდესაც ეთნომუსიკოლოგიის პიონერებმა დიდი ხნის წინ დაარსებული ამერიკის მუსიკისმცოდნეობითი საზოგადოების ან ამერიკის ანთროპოლოგიური ასოციაციის ფარგლებში მუშაობის ნაცვლად ეთნომუსიკოლოგიის ახალი საზოგადოების დაფუძნება გადაწყვიტეს, მათმა გადაწყვეტილებამ, უეჭველია, ახალი თამამი დისციპლინის ჩამოყალიბებას მისცა ბიძგი. ახალი სახელითა და წინამორბედებისგან მნიშვნელოვანი განსხვავების შეგრძნებით, ეთნომუსიკოლოგია მას შემდეგ დიდხანს იბრძოდა ინსტიტუციური სახლის მოსაპოვებლად ინგლისურენოვან უნივერსიტეტებში.

მართალია, დროთა განმავლობაში ეს მიმართულება გადაიქცა სფეროდ, რომელსაც შესაძლოა მუსიკის ანთროპოლოგია ეწოდოს, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, მისი ადგილი ანთროპოლოგიის ფაკულტეტებზე ვერ მოიძებნა: ალან მერიაშმა რამდენიმე სტუდენტი გამოზარდა ინდიანის უნივერსიტეტში, ხოლო ჯონ ბლეკინგმა პროგრამა დაწერა ბელფასტის დედოფლის უნივერსიტეტისთვის. მარტინ სტოუკსმა აღნიშნულის, სავარაუდოდ, მართებული მიზეზი ასე ახსნა:

„ადრეული მუსიკისმცოდნეობის ფართოდ გავრცელებული მითის თანახმად, მუსიკას ჯერ ისევ... მიიჩნევენ [ანთროპოლოგები] განსაკუთრებულ, ლამის ექსტრასოციალურ, ავტონომიურ გამოცდილებად. ის, რასთანაც ეთნომუსიკოლოგებს აქვთ საქმე შესასწავლ საზოგადოებებში, ანთროპოლოგები ყოველთვის ყურადღების გადასატან ან იღუპალებით მოცულ საკითხად აღიქვამდნენ. ანთროპოლოგებს არ შეუძლიათ გამკლავება ისეთი ტიპის მოვლენებთან და პროცესებთან, რომლებიც ქმნის ძირითადად ვერბალურ და ვიზუალურ „რეალურ ცხოვრებას“, რომელიც სოციალური რეალობის შემადგენელი ნაწილია“.

ეთნომუსიკოლოგებისთვის ყველაზე კეთილგანწყობილი მასპინძელი აღმოჩნდა მუსიკის ფაკულტეტები და სკოლები. ისტორიულად, აღნიშნულ ფაკულტეტებზე ყურადღება ევროპული სახელოვნებო მუსიკის სწავლასა და სწავლებლაზე იყო მიმართული, მაგრამ დროთა განმავლობაში ზოგიერთმა სფერო გააფართოვა და დაემატა ჯაზი, პოპულარული მუსიკა, მუსიკის ტექნოლოგია, ასევე რამდენიმე კურსი მსოფლიო მუსიკის შესახებ. ასეთი კეთილმოსურნეობის მიუხედავადც კი, ეთნომუსიკოლოგებს ბრძოლა უწევდათ ფესვგადგმულ ღირებულებათა სისტემასთან, რომლის თანახმად ევროპული სახელოვნებო მუსიკა საუკეთესოა და, სხვა ტიპის მუსიკისგან განსხვავებით, ყველაზე მეტად იმსახურებს შესწავლას, და ისინიც,

რომლებიც ქმნიან, მხარს უჭერენ და სწავლობენ ევროპულ სახელოვნებო მუსიკას, აღმეტყობიან სხვა სახის მუსიკის ავტორებს, მოყვარულებსა და შემსწავლელებს. მუსიკალურ სკოლებში ეთნომუსიკოლოგებისგან ელიან, რომ ისინი ძირითადად მსოფლიო მუსიკას შეასწავლიან, მაგალითად, ამგვარი სახელწოდების კურსებით: „მუსიკალური კულტურები მსოფლიოში“, ასეთი პრაქტიკა კი განამტკიცებს შეზღუდულ შეხედულებას ეთნომუსიკოლოგიის „შესასწავლი ობიექტების“ თაობაზე. ასეთ გარემოში ყველაზე დიდი სამსახური, რომელიც შეიძლება ეთნომუსიკოლოგებმა გასწიონ, ღირებულებებისა და მიდგომების გაზიარება/სწავლებაა, რაც, როგორც ეს უკანასკნელნი იმედოვნებენ, წინ აღუდგება მუსიკალური სკოლებისა და ფაკულტეტების უმეტესობაში გაბატონებულ „ექსკლუზიურობის“ ესთეტიკასა და ეთიკას. როგორც ელენ კოსკოფი აღნიშნავს, ეთნომუსიკოლოგები ასწავლიან „ძირეულ ფილოსოფიას“, რომლის თანახმადაც „ყველა ხალხსა და ყოველგვარ მუსიკას... თანაბარი შინაარსი [და ღირებულება] აქვს სადაც, ვიდაცისთვის“. ისინი ასწავლიან თავიანთ მოსწავლეებსა და სტუდენტებს, „გახდნენ მსოფლიოს კარგი მუსიკალური მოქალაქეები“ და მათგან მოითხოვენ, გაითავისონ „მიმდებლობა, სამართლიანი დამოკიდებულება და თანაგრძნობა ყველა სახის მუსიკისადმი, განსხვავებების მიუხედავად“.

ზოგჯერ, რამდენადაც ეთნომუსიკოლოგიის კურსები უადრესად პოპულარულია, ზოგი მუსიკალური სკოლა და ფაკულტეტი ამატებს მეორე, მესამე და მეტსაც კი ეთნომუსიკოლოგს, რაც ქმნის კრიტიკულ მასას ამ სკოლებში სადოქტორო პროგრამების შესაქმნელად. დღეს ამერიკის უნივერსიტეტებში ოცზე მეტი სადოქტორო პროგრამა ისწავლება, დიდ ბრიტანეთსა და ირლანდიაში - ათიდან ოცამდე. იმ უნივერსიტეტებშიც კი, სადაც მაგისტრატურის საფეხურზე ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულება ყვავის, ეთნომუსიკოლოგებს კვლავაც რთული ბრძოლა უწევთ იმისათვის, რომ მუსიკის მიმართულების სტუდენტებს გააცნონ მუსიკის ფართო სპექტრის გლობალური პერსპექტივები, რასაც ისინი უეჭველად წააწყდებიან თავიანთი მუსიკალური კარიერის გზაზე, და თანასწორობაზე დამყარებული ღირებულებათა საერთაშორისო სისტემა.

ეთნომუსიკოლოგები საჯარო და კერძო სექტორში

უნივერსიტეტებში სწავლების გარდა, დღეს ეთნომუსიკოლოგები მრავალ სხვა ინსტიტუციურ დაწესებულებაში მუშაობენ: დაწყებითი და საშუალო სკოლების, არქივების, წიგნის მალაზიებისა და მუზეუმების მსგავსი კვლევითი დაწესებულებების,

სამთავრობო და საჯარო ინსტიტუტების ჩათვლით, როგორებიცაა (აშშ-ში) ხელოვნების მხარდაჭერის ეროვნული ფონდი, ჰუმანიტარული მეცნიერებების მხარდაჭერის ეროვნული ფონდი, კონგრესის ბიბლიოთეკა, სმიტსონის ინსტიტუტი, საზოგადოებრივი მაუწყებლობა, სახელმწიფო და ადგილობრივი ფოლკლორული ხელოვნების სააგენტოები და რელიგიური ინსტიტუტები. მუსიკის, ფილმებისა და სატელევიზიო ინდუსტრიაც სასარგებლოდ მიიჩნევენ ეთნომუსიკოლოგების მუშაობას, განსაკუთრებით ისეთ სფეროებში, როგორებიცაა ინტელექტუალური საკუთრების უფლებები, ლიცენზირება და კვლევა.

ზოგი ეთნომუსიკოლოგის კარიერა დაწყებით და საშუალო სკოლებში მუსიკის მასწავლებლობა ან ასეთი სკოლებისთვის უნივერსიტეტში მასწავლებლების მომზადებაა. პატრიცია კემპბელის აზრით, მუსიკის პედაგოგებისთვის განსაკუთრებით ნაყოფიერია შემდეგი თემების კვლევა: მუსიკალური შემეცნების კულტურათაშორისი პერსპექტივები; დუალობები - გონება-სხეული და მუსიკა-ცეკვა; საბავშვო მუსიკალური კულტურა; მსოფლიო მუსიკის პედაგოგია; ასევე კვლევა მუსიკალური აზროვნებისა და მუსიკალური ქცევის შესასწავლად.

აშშ-ში ეთნომუსიკოლოგებს ხშირად იწვევენ სამთავრობო და საჯარო ინსტიტუტების ხელმძღვანელებად: ბილ აივი 1998-2001 წლებში ხელოვნების დარგების მხარდაჭერის ეროვნული ფონდის (NEA) თავმჯდომარე იყო; უილიამ ფერისი 1997-2001 წლებში ხელმძღვანელობდა ჰუმანიტარული მეცნიერებების მხარდაჭერის ეროვნულ ფონდს (NEH); ბეს ლომაქს ჰეიზი და დენიელ შიპი ფოლკლორული ხელოვნების პროგრამას ხელმძღვანელობენ NEA-ში; რობერტ გარფიასი პრეზიდენტმა დანიშნა ხელოვნების ეროვნულ საბჭოში. ეთნომუსიკოლოგები ამერიკის მუსიკალური მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი საცავის, კონგრესის ბიბლიოთეკის ამერიკული ფოლკლორული ცხოვრების ცენტრის სამეთვალყურეო საბჭოს წევრები და თანამშრომლები არიან. 1989 წელს სმიტსონის ინსტიტუტმა შეიძინა „Folkways Records“ - არა მხოლოდ ამერიკელი ფოლკისა და ბლოუზის მუსიკოსების, არამედ მსოფლიო მუსიკის ნოვატორული ჩანაწერებით ცნობილი კომპანია. ეთნომუსიკოლოგი ენტონი სიგერი მისი პირველი დირექტორი იყო 1988-2000 წლებში; მან და მისმა მემკვიდრეებმა ინსტიტუტი მთელი მსოფლიოს მუსიკის ჩანაწერების წამყვან მწარმოებლად გადააქციეს, მათი მრავლისმომცველი და ავტორიტეტული შენაწივები კი ამ ჩანაწერებს დამატებით ღირსებას სძენს. გარდა ამისა, ისინი პიონერები იყვნენ ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლებისთვის ჰონორარებისა და უფლებების საფასურის (როიალტის) გადახდის თვალსაზრისითაც - ამ მუსიკოსების უმრავლესობას წარსულში ფულადი ანაზღაურების გარეშე ტოვებდნენ.

ეთნომუსიკოლოგიური მუშაობისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილია

ხმოვანი ჩანაწერების არქივები. პირველი ფონოგრაფების გამოჩენიდან დღემდე ეთნომუსიკოლოგები თავიანთ ჩანაწერებს გადასცემდნენ არქივებს და ზოგიერთის კარიერა სწორედ არქივებში, ამგვარ ჩანაწერებზე მუშაობას დაეთმო. ყველაზე ადრე დაარსდა ვენის (1899 წელს) და ბერლინის ფონოგრამ-არქივი, რომელსაც 1905-1933 წლებში ერის ფონ პორნბოლტელი ხელმძღვანელობდა. დღეს დიდძალი კოლექციები ინახება ბრიტანეთის ბიბლიოთეკის ხმოვან არქივში, ამერიკის კონგრესის ბიბლიოთეკის ამერიკული ფოლკლორული ცხოვრების ცენტრში და ინდიანის უნივერსიტეტის ტრადიციული მუსიკის არქივში. ადგილობრივი მუსიკალური ტრადიციების ჩანაწერების შენახვის საქმეში მნიშვნელოვანია სხვა ეროვნული არქივების როლი, როგორებიცაა ინდოეთის ეთნომუსიკოლოგიის არქივი და კვლევითი ცენტრი, ავსტრალიის ეროვნული ფილმის და ხმოვანი არქივი, ცივილიზაციის არქივის კანადის მუზეუმი.

დიდ საერთაშორისო თუ ადგილობრივ მცირე ხმოვან არქივებში მომუშავე ეთნომუსიკოლოგები ხშირად აწყდებიან ეთიკურ დილემებს. მაგალითად, იმ ადამიანების შთამომავლებმა, ვისი შესრულებული სიმღერებიც ათწლეულების წინ ჩაიწერეს და არქივებში ჩააბარეს, შეიძლება დასვან კითხვა, სად და როგორ უნდა გავრცელდეს საჯაროდ ამგვარი ჩანაწერები. ან შესაძლოა მოითხოვონ, ჩანაწერები შესაბამის თემს ან იმათ ოჯახებს დაუბრუნდეს, ვინც მათი წინაპრები ჩაიწერა.

ეთნომუსიკოლოგებს ხშირად უხმობენ ისეთი კონცერტებისა და ფესტივალების ზედამხედველობის, მომზადებისა და ჩატარებისთვის, რომლებზეც დაუკრავენ მათ მიერ მხარდაჭერილი მუსიკოსები და შემსრულებლები, იმ მუსიკალური კულტურების წარმომადგენლები, რომელთაც ეს ეთნომუსიკოლოგები შეისწავლიან. ვაშინგტონის მოლში (კოლუმბიის ოლქი) სმიტსონის ფოლკლორული ცხოვრების ფესტივალი ყოველწლიურად ტარდება და მხოლოდ ერთ-ერთია ასობით მსგავსი ფესტივალიდან, რომელთა ორგანიზატორები ეთნომუსიკოლოგები არიან და რომელთაც ხელოვანების, სპონსორების, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროგრამებისა და ფართო აუდიტორიისთვის ატარებენ.

ეთნომუსიკოლოგთა მცირე ნაწილია საქმე იპოვა კომერციულ მუსიკალურ და კინოინდუსტრიაში, სადაც ისინი ხშირად ეძებენ, არჩევენ მუსიკას და მათზე ლიცენზიას გასცემენ ონლაინენციკლოპედიების, ფილმებისა და თამაშებისათვის. ცოტა ხნის წინანდელი და უჩვეულო მაგალითია ეთნომუსიკოლოგი ვანდა ბრაიანტი, რომელიც კინორეჟისორ ჯეიმზ კამერონსა და კომპოზიტორ ჯეიმზ ჰორნერს 2009 წლის სამგანზომილებიან ბლოკბასტერზე „ავატარზე“ მუშაობისას პლანეტა პანდორას ნაწი ხალხის ახალი „მუსიკალური კულტურის“ შექმნაში დაეხმარა. ბრაიანტმა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ასობით ჩანაწერი შეაგროვა,

რათა ფილმის კომპოზიტორს ისინი მოესმინა; დაიქირავა მრავალი „ეთნიკური“ ტრადიციის მქონე მომღერალი ლოს-ანჯელესიდან, რათა მათ ახლად შექმნილი ნაწვის ენაზე სიმღერები შეესრულებინათ და ჩაეწერათ; ასევე წარმოიდგინა ნაწვის კულტურა, რომელსაც ისეთი მუსიკალური მიმდინარეობები სჭირდებოდა, როგორებიცაა მონადირის სიმღერა, დატირება და ფეიქრის სიმღერა. ჰორნერმა ეს ელემენტები აიღო, გადაამუშავა ძნელად საცნობ სინთეზირებულ კომბინაციებად და ტრადიციულ ჰოლივუდურ საორკესტრო პარტიტურასთან შეაზავა.

ეთნომუსიკოლოგები სახელმწიფო სამსახურში

ეთნომუსიკოლოგები ბუნებრივად, ამა თუ იმ ფორმით საზოგადოებრივ სამსახურში დგანან. უპირველეს ყოვლისა, მათ სურთ, ველზე თავიანთი კონსულტანტების გულითად მასპინძლობასა და თანამშრომლობას საკადრისი პასუხი მიავლინონ. ხშირად ეხმარებიან დამეგობრებულ მუსიკოსებს ჩანაწერების გამოცემით, „ფიროფტის ყდისთვის“ საჭირო ტექსტებით; ორგანიზებას უწევენ კონცერტებს და მთელ მსოფლიოში იმ მუსიკალური ტრადიციების პოპულარიზაციას ეწევიან, რომლებიც, მათი აზრით, აღიარებას იმსახურებს. ზოგჯერ მუსიკოსებს სახელისა და ცოტაოდენი შემოსავლის მოპოვებაში ეხმარებიან მსოფლიო ტურნეების დროს ფასილიტატორობითა და თარგმნით. დახმარების ეს იმპულსი ზოგისთვის კარიერად იქცა საზოგადოებრივი საქმიანობის ან „გამოყენებითი მუსიკოლოგიის“ სფეროში, რომელიც მიზნად ისახავს უსიამოვნო გარემოებებში ჯგუფთაშორის ურთიერთდამოკიდებულებათა გაუმჯობესებას; იმ მუსიკალური კულტურების დახმარებას, რომლებსაც გაქრობა ემუქრება; ან სოციალური ჯგუფებისა და მუსიკოსებისთვის ხელშეწყობას, მათაც რომ ეთქმოდეთ საკუთარი სიტყვა მსოფლიოში. სვანბორ პეტანი ხორვატიიდან და სლოვენიიდან, სამუელ არაუჟო ბრაზილიიდან, ურსულა ჰემეტეკი ავსტრიიდან, ბეს ლომაქს ჰევზი, დენიელ შიპი და ენტონი სიგერი აშშ-დან ამ სფეროს ლიდერები არიან. გერმანიაში ბრიტა სვირსმა ნეონაციისტი სკინჰედების ძალადობას რუმინეთიდან იმიგრირებული ბომბებისა და ვიეტნამელი გასტარბაიტერებისადმი იმით უპასუხა, რომ მოსწავლეთათვის განკუთვნილი კომპაქტდისკი ჩაწერა კულტურათაშორისი შემწყნარებლობისა და „კულტურათა პოლიფონიის“ შესახებ. ქეთრინ ვან ბურენი, გრეგორი ბარცი და სხვები იკვლევენ, რა როლს ასრულებს მუსიკა HIV/AIDS-ის საფრთხეების შესახებ ადამიანების ინფორმირებაში. ისინი მსოფლიოს მრავალ კუთხეში გვერდში უდგანან ადგილობრივ აქტივისტებსა და ორგანიზაციებს, განსაკუთრებით აფრიკაში, რათა მუსიკა თავიანთ სახალხო/



10. ეთნომუსიკოლოგი დენიელ შიპი ინტერვიუს იღებს კოლუმბიურ გაჩარაკაზე (წრიპინა) და მკვრელის, ხაიმე მანსტრესგან 2009 წელს ვაშინგტონის ეროვნულ მოლში (კოლუმბიის ოლქი) გამართული სმითსონის ფოლკლორული ცხოვრების ფესტივალზე მიმდინარე სამხრეთ ამერიკის პერკუსიული ინსტრუმენტების შედარებით ვორკ-შოფის დროს.

არასამთავრობო მისიებში ჯანდაცვის ყველაზე აქტუალური პრობლემების მოსაგვარებლად გამოიყენონ, ამავდროულად კი დოკუმენტურად აფიქსირებენ მათ აქტივობებს და მათ მიერ მუსიკის გამოყენების ეფექტიანობას სწავლობენ.

ოცი წლის წინ თითქმის ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ერთგვარად „წმინდად“ მიჩნეული თეორიული სამუშაო და საზოგადოებრივი, გამოყენებითი ან პრაქტიკული საქმიანობა. დღეს სულ უფრო და უფრო მეტ ეთნომუსიკოლოგს აქვს საქმე ადამიანებთან და ორგანიზაციებთან, რომლებიც სერიოზული სოციალური, სამედიცინო და პოლიტიკური პრობლემების მოგვარებაზე მუშაობენ, ამიტომაც ზემოხსენებული დიქტომია სულ უფრო და უფრო სწრაფად ქრება იმის სასარგებლოდ, რასაც ენტონი სიგერმა „საქმეში გამოწრთობილი თეორიები“ უწოდა.

ეთნომუსიკოლოგები სულ უფრო ხშირად უსვამენ თავს კითხვას, „რისთვის არის საჭირო ეთნომუსიკოლოგია?“ ამ კითხვაზე მრავალი შესაძლო პასუხი არსებობს. მაგალითად, აკადემიურ დაწესებულებებში ეთნომუსიკოლოგები საუბრობენ ადამიანების მიერ მუსიკის შექმნისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ ყველგან და ყოველთვის. და ამის საპირისპიროდ, მუსიკალური ღირებულებებისა და რეპერტუარის ევროცენტრისტულ შეხედულებებზეც ქადაგებენ, რომლებიც უაღრესად შეზღუდული და ღრმად ფესვგადგმულია და უკრიტიკოდაა მიღებული/ აღიარებული. ეთნომუსიკოლოგების მონაყოლი აფართოებს და ამდიდრებს

სტუდენტების თვალსაწიერს, ხელს უწყობს, უკეთ შეიმეცნონ მუსიკის ბუნება, რაც რიგ შემთხვევებში, პირდაპირ ზეგავლენას ახდენს მათ მუსიკალურ პრაქტიკაზე.

უნივერსიტეტების გარეთ, განსაკუთრებით ომით, ძალადობით, სოციალური უთანასწორობით ან ეპიდემიებით დაზარალებულ ადგილებში მუშაობისას ეთნომუსიკოლოგები ცდილობენ, მათი შრომა მართებული და სასარგებლო იყოს იმ ადამიანებისთვის, ვისაც შეისწავლიან, რათა მათი ცხოვრების ხარისხი გარკვეულწილად გაუმჯობესდეს. როგორც სიტყვამოსწრებულად აღნიშნა ჯონ ბლეკინგმა:

„ეთნომუსიკოლოგია შეიძლება უაღრესად გავლენიანი დისციპლინა გახდეს მსოფლიოში, თუკი ის მიაგნებს საშემსრულებლო ხელოვნების გამოყენების გზებს მატერიალურად უზრუნველყოფილების ინფორმირებისთვის, პოლიტიკურად სუსტის გასაძლიერებლად, ყოველი ადამიანის ემოციური გამოცდილების გასამდიდრებლად და მშვიდობიანი, თანამშრომლობაზე დამყარებული ურთიერთობების უზრუნველსაყოფად, რაც ისევე გვჭირდება კარგი ცხოვრებისთვის, როგორც ბრწყინვალე მუსიკალური შესრულება“.

დღეს ეთნომუსიკოლოგები სრულად ჩართულები არიან მუსიკის იმ სამყაროში, როგორც ეს უკანასკნელი არის და არა ისეთში, როგორც წარმოუდგენიათ. უფროსმა თაობამ მუშაობა ტრადიციული მუსიკის სიღრმისეული და უდავო აღიარებით დაიწყო და ხშირად არად აგდებდა მუსიკის უახლეს ფორმებს, რომლებიც ახალ პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობებს შეესატყვისებოდა, მაგრამ დღეს ეთნომუსიკოლოგები სწავლობენ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით პოპულარულ და ახლად აღმოცენებულ მუსიკალურ ფორმებს და წერენ მათზე, ასევე იმაზეც, როგორ იყენებენ მუსიკას მუსიკოსები, მსმენელები, პროდიუსერები და სამთავრობო, რელიგიური თუ კერძო ინსტიტუტები.

ტრადიციული მუსიკის შესწავლამ ეთნომუსიკოლოგებს შესაძლებლობა მისცა, მეტი გავეოთ იმის შესახებ, რა მნიშვნელოვანი ფუნქციები აქვს მუსიკას ადამიანის ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ცხოვრებაში. ამ კვლევებისას მუსიკის ბუნების სხვადასხვაგვარმა ვაგებამ კარგი საფუძველი შექმნა იმის გასაგებად, თუ როგორ მოქმედებს მუსიკის ახალი ფორმების მოდერნული და პოსტმოდერნული აფეთქება მთელი მსოფლიოს მასშტაბით და რამდენად უწყობს ხელს როგორც ინდივიდების წინსვლას, ისე სწრაფ ცვლილებებს, შეხედულებათა გადაფასებას და რეფორმებს უზარმაზარი ფსიქოლოგიური, სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური პრობლემების წინაშე მდგარ საზოგადოებებში. მოსალოდნელი მუსიკალური „გახუნების“ ნაცვლად, ეთნომუსიკოლოგები ცდილობენ, მუდმივად

ერკვეოდნენ ძველ, ახალ და კარზე მომდგარ მუსიკალურ სცენებსა და ჟანრებში, რომლებშიც აისახება კაცობრიობის მუდმივი მცდელობა, შეიმეცნოს საკუთარი თავი და გადმოსცეს საკუთარი თავგადასავლები მუსიკალური შემოქმედებითა და მუსიკალურობის მეშვეობით. სხვა სიტყვებით, ეთნომუსიკოლოგებს არასოდეს გამოეღევათ საქმე და საზრუნავი.

გამოყენებული ლიტერატურა

თავი 1

John Blacking, *How Musical Is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1973), ციტატა 116-ე გვერდიდან.

Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, 3rd ed. (The Hague: M. Nijhoff, 1959), ციტატა 1-ლი გვერდიდან.

Alan Merriam, „Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field“, *Ethnomusicology* 4 (1960):107–14, ციტატა 109-ე გვერდიდან.

Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993).

Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998).

Jeff Todd Titon et al., *Worlds of Music*, 2nd ed. (New York: Schirmer Books, 1992).

თავი 2

Guido Adler, „The Scope, Method, and Aim of Musicology“ trans. and with commentary by Erica Mugglestone, *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981 [1885]): 1–21.

Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1771).

Alexander John Ellis, „On the Musical Scales of Various Nations“, *Journal of the Society of Arts* 33 (1885): 485–527, quote from 526.

Kenneth J. DeWoskin, *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China* (Ann Arbor: University of Michigan Center for Chinese Studies, 1982).

Nicholas M. England et al., „Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow“, *Ethnomusicology* 8, no. 3 (1964): 223–77.

Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (New York: McGraw-Hill, 1971).

Sir William Jones, „On the Musical Scales of the Hindoos“, *Asiatick Researches* 3 (1792): 55–87.

- Mieczyslaw Kolinski, „Classification of Tonal Structures“, *Studies in Ethnomusicology* 1 (1961): 38–76.
- Assen D. Krestoff, „Music Disciplina and Musica Sonora“, *Journal of Research in Music Education* 10, no. 1 (1962): 13–29.
- Rene T. A. Lysloff and Leslie C. Gay Jr., eds., *Music and Technoculture* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003).
- Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), quotes from 32.
- Bruno Nettl, *North American Indian Musical Styles* (Philadelphia: American Folklore Society, 1954).
- J. H. Kwabena Nketia, „The Problem of Meaning in African Music“, *Ethnomusicology* 6, no. 1 (1962): 1–7.
- Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
- George Sawa, *Music Performance Practice in the Early ‘Abbasid Era 132–320 AH/750–932 AD*. (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989).
- Jonathan Sterne, „Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space“, *Ethnomusicology* 41, no. 1 (1997): 22–50.
- Robert M. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968).
- Carl Stumpf, „Lieder der Bellakula-Indianer“, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886): 405–26.
- Erich M. von Hornbostel and Curt Sachs, „Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch“, *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914): 553–90; Eng. trans. in *Galpin Society Journal* 14 (1961): 3–29.
- Christopher Waterman, „Juju History: Toward a Theory of Sociomusical Practice“, in *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum et al. (Urbana: University of Illinois Press, 1990), 49–67, quote from 66.
- M. I. West, *Ancient Greek Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

თავი 3

Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

Gregory F. Barz, „Confronting the Field(Note) In and Out of the Field: Music, Voices, Text, and Experience in Dialogue“, in *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 1997), 45–62.

Paul Berliner, *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe* (Berkeley: University of California Press, 1978).

Peter Crossley-Holland, ed., *The Melograph*, special issue of *Selected Reports in Ethnomusicology* 2, no. 1 (Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, 1974).
Beverley Diamond and Pirkko Moisala, „Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds“, in *Music and Gender*, ed. Pirkko Moisala and Beverley Diamond (Urbana: University of Illinois Press, 2000), 1–23.

Mantle Hood, „The Challenge of Bi-Musicality“, *Ethnomusicology* 4, no. 1 (1960): 55–59.

Frank Mitchell, *Blessingway Singer: The Autobiography of Frank Mitchell, 1881–1967*, ed. Charlotte Frisbie and David McAllester (Tucson: University of Arizona Press, 1978).

Regula Burckhardt Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1986]), quote from 143.

Timothy Rice, „Understanding and Producing the Variability of Oral Tradition: Learning from a Bulgarian Bagpiper“, *Journal of American Folklore* 108, no. 429 (1995): 266–76.

Hiromi Lorraine Sakata, *Afghanistan Encounters with Music and Friends* (Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2013).

Anthony Seeger, „Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property“, *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 87–105; ციტატა 90-ე გვერდიდან.

Kay Kaufman Shelemay, *A Song of Longing: An Ethiopian Journey* (Urbana: University of Illinois Press, 1991).

Jeff Todd Titon, „Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology“, *Ethnomusicology* 36, no. 3 (1992): 315–22; ციტატა 321-ე გვერდიდან.

Hugo Zemp, „Are’are Classification of Musical Types and Instruments“. *Ethnomusicology* 22, no. 1 (1978): 37–67.

Hugo Zemp, „Aspects of „Are’Are Musical Theory“, *Ethnomusicology* 23, no. 1 (1979): 5–48. Hugo Zemp, „The/An Ethnomusicologist and the Record Business“, *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 36–55.

თავი 4

Judith Becker and Alton Becker, „A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music“, in *The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner (Austin: University of Texas Press, 1981), 203–15. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).

Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (London: Thames and Hudson, 1984).

Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973).

Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System* (Philadelphia: Temple University Press, 1988), quotes from 122, 123, 126.

Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963).

Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture* (Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, 1968), ციტატა 133-ე გვერდიდან.

Alan Lomax, *Cantometrics* (Berkeley: University of California Extension Media Center, 1976), ციტატები 9-13, 9-17 გვერდებიდან.

David McAllester, „Reminiscences of the Early Days“, *Ethnomusicology* 50, no. 2 (2006): 199–203. Alan P. Merriam, „Uses and Function“, in *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 209–28.

Daniel M. Neuman, *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition* (Detroit: Wayne State University Press, 1980).

Timothy Rice, „Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music“, *Yearbook for Traditional Music* 34 (2002): 25–46.

Timothy Rice, „Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography“, *Ethnomusicology* 47, no. 2 (2003): 151–79.

Anthony Seeger, *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Urbana: University of Illinois Press, 2004 [1987]), quote from 78.

Michael Tenzer, ed., *Analytical Studies in World Music* (New York: Oxford University Press, 2006), quote from 4. Michael Tenzer, „Generalized Representations of Musical Time and Periodic Structures“, *Ethnomusicology* 55, no. 3 (2011): 369–86.

Thomas Turino, *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), ციტატა 77-ე გვერდიდან.

Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), ციტატები 1-ლი, მე-5-მე-16 გვერდებიდან.

Thomas Turino, „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircean Semiotic Theory for Music“, *Ethnomusicology* 43, no. 2 (1999): 221–55, ციტატები 224-ე, 250-ე გვერდებიდან.

Colin M. Turnbull, *The Forest People* (New York: Simon and Schuster, 1961).

Christopher A. Waterman, „I’m a Leader, Not a Boss’: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria“, *Ethnomusicology* 26, no. 1 (1982): 59–71; ციტატები 67-ე, 68-ე გვერდებიდან.

Richard A. Waterman, „Music in Aboriginal Culture—Some Sociological and Psychological Implications“ (1956); quoted in Merriam, *Anthropology of Music*, 225.

Leslie A. White, *The Pueblo of Sia, New Mexico* (1962); quoted in Merriam, *Anthropology of Music*, 225.

თავი 5

Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), ციტატა 29-ე გვერდიდან.

Paul F. Berliner, *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe* (Chicago: University of Chicago Press, 1991 [1978]).

Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), quotes from 31–33.

John Blacking, *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*, ed. Reginald Byron (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Steven Feld, „Flow Like a Waterfall’: The Metaphors of Kaluli Music Theory“, *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 22–47; ციტატა 30-ე გვერდიდან.

Steven Friedson, *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), quotes from 100, 143, 161–62.

Chris Goertzen, „Powwows and Identity on the Piedmont and Coastal Plains of North Carolina,” *Ethnomusicology* 45, no. 1 (2001): 58–88; quotes from 68, 71.

Ellen Koskoff, „An Introduction to Women, Music, and Culture,” in *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff (Urbana: University of Illinois Press, 1987), 1–23. Peter Manuel, „Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa,” *Ethnomusicology* 38 (1994): 249–80.

Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964).

Alan P. Merriam, *The Ethnomusicology of the Flathead Indians* (New York: Wenner-Gren Foundation, 1967).

Andrew Neher, „A Physiological Explanation of Unusual Ceremonies Involving Drums,” *Human Biology* 4 (1962): 151–60.

Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), quote from 323.

Anthony Seeger, *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), quotes from 53–54.

Martin Stokes, „Introduction: Ethnicity, Identity and Music“, in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*“, ed. Martin Stokes (New York: Berg, 1994), 1–27.

Jane C. Sugarman, *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), ციტატები 201-ე, 235-ე, 251-ე გვერდებიდან.

Christopher A. Waterman, „Our Tradition Is a Very Modern Tradition’: Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity“, *Ethnomusicology* 34, no. 3 (1990): 367–79; ციტატა 375–76 გვერდებიდან.

თავი 6

Harris M. Berger, *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1999).

Benjamin Brinner, *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press).

Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

Catherine J. Hagedorn, *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2001).

Steven Loza, *Tito Puente and the Making of Latin Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1999). Bruno Nettl, „In Honor of Our Principal Teachers“, *Ethnomusicology* 28, no. 2 (1984):

173–85. Manuel H. Pena, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music* (Austin:

University of Texas Press, 1985). Timothy Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Raul R. Romero, *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes* (New York: Oxford University Press, 2001).

Jesse D. Ruskin and Timothy Rice, „The Individual in Musical Ethnography“, *Ethnomusicology* 56, no. 2 (2012): 299–327.

Michael Veal, *Fela: The Life and Times of an African Musical Icon* (Philadelphia: Temple

University Press, 2000). Lise A. Waxer, *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Columbia* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002), ციტატები 134-ე, 138-ე გვერდებოდა.

თავი 7

Judith O. Becker, *Traditional Music in Modern Java* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1980).

Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds., *Ethnomusicological and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1991).

Philip V. Bohlman, „Of Yekkes and Chamber Music in Israel: Ethnomusicological Meaning in European Music History“, in *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum et al., 254–67 (Urbana: University of Illinois Press, 1991), ციტატები 261-ე, 266-ე, 267-ე გვერდებოდა.

David Coplan, „Ethnomusicology and the Meaning of Tradition“, in Blum et al., *Ethnomusicological and Modern Music History*, 35–48, ციტატა 35-ე გვერდიდან.

Joseph S. C. Lam, *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness* (Albany: State University of New York Press, 1998), ციტატა xii გვერდიდან.

Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), quotes from 11.

A.J. Racy, „Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932“, in Blum et al., 68–91, *Ethnomusicology and Modern Music History*, ციკატები 74-ე, 88-ე გვერდებიდან.

Ljerka V. Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia* (New York: Routledge, 2002).

George Sawa, *Music Performance Practice in the Early ‘Abbasid Era. 750–932 A.D.* (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2004 [1989]).

Kay Kaufman Shelemay, „Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Liturgical

History“, *Ethnomusicology* 24, no. 2 (1980): 233–58.

Richard A. Waterman, „African Influences on American Negro Music“, in *Acculturation in the Americas*, ed. Sol Tax, 227–44 (Chicago: University of Chicago Press, 1952).

თავი 8

Michael Bakan et al., „Following Frank: Response-Ability and the Co-creation of Culture in a Medical Ethnomusicology Program for Children on the Autism Spectrum“, *Ethnomusicology* 52, no. 2 (2008): 163–202.

Gregory Barz, *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda* (New York: Routledge, 2006).

Emma Baulch, *Making Scenes: Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

William Cheng, „Role-playing toward a Virtual Musical Democracy in The Lord of the Rings Online“, *Ethnomusicology* 56, no. 1 (2012): 31–62, ციკატები 57-ე, 58-ე გვერდებიდან.

David Cooper, „Fife and Fiddle: Protestants and Traditional Music in Northern Ireland“, in *Music and Conflict*, ed. John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 89–106 (Urbana: University of Illinois Press, 2010).

Suzanne G. Cusick, „Music as Torture/Music as Weapon“, *TRANSTranscultural Music Review* 10, article 11, (2006). Accessed August 18, 2012.

Keila Diehl, *Echoes from Dharamsala: Music in the Life of a Tibetan Refugee Community*

(Berkeley: University of California Press, 2002).

Veronica Doubleday, „9/11 and the Politics of Music-Making in Afghanistan“, in *Music in the Post-9/11 World*, ed. Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry, 277–314 (New York: Routledge, 2007), ციტატა 309-ე გვერდიდან.

Steven Feld, „Notes on World Beat“, *Public Culture* 1, no. 1 (1988): 31–17; ციტატები 31-ე, 34-ე გვერდებიდან.

Steven Feld, „A Sweet Lullaby for World Music“, *Public Culture* 12, no. 1 (2000): 145–71; ციტატა 146-ე გვერდიდან.

Steven Feld, „Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea“, in *Senses of Place*, ed. Steven Feld and Keith H. Basso, 91–135 (Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996).

Nancy Guy, „Flowing Down Taiwan’s Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination“, *Ethnomusicology* 53, no. 2 (2009): 218–48.

Huang Hao, „Yaogun Yinyue: Rethinking Mainland Chinese Rock ‘n’ roll“, *Popular Music* 20, no. 1 (2001): 1–11.

Keith Kahn-Harris, „Roots“?: The Relationship between the Global and the Local in the Extreme Metal Scene“, *Popular Music* 19, no. 1 (2000): 13–28.

Ward Keeler, „What’s Burmese about Burmese Rap? Why Some Expressive Forms Go Global“, *American Ethnologist* 36, no. 1 (2009): 2–19.

Charles Keil, „Music Mediated and Live in Japan“, *Ethnomusicology* 28, no. 1 (1984): 91–96, ციტატა 94-ე გვერდიდან.

Benjamin D. Koen, „Music-Prayer-Meditation Dynamics in Healing“, in *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, ed. Benjamin Koen et al., 93–119 (New York: Oxford University Press, 2008).

Rene T. A. Lysloff, „Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation“, *Ethnomusicology* 41, no. 2 (1997): 206–19, ციტატა 215-ე გვერდიდან.

Rene T. A. Lysloff and Leslie C. Gay Jr., eds., *Music and Technoculture* (Middletown, CT:

Wesleyan University Press, 2003), ციტატა მე-2 გვერდიდან.

Louise Meintjes, „Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning“,

Ethnomusicology 34, no. 1 (1990): 37–73.

Louise Meintjes, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), ციტატები მე-7, მე-8 გვერდებიდან.

John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, eds., *Music and Conflict* (Urbana: University of Illinois Press, 2010), ციტატები მე-7, 243-ე გვერდებიდან.

Svanibor Pettan, ed., *Music, Politics, and War: Views from Croatia* (Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998).

David B. Pruett, „When the Tribe Goes Platinum: A Case Study toward an Ethnomusicology of Mainstream Popular Music in the U.S.“, *Ethnomusicology* 55, no. 1 (2011): 1–30.

Tina K. Ramnarine, „Acoustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapaa's Symphonic Activism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology“, *Ethnomusicology* 53, no. 2 (2009): 187–217; quotes from 203, 205, 209–10.

Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry, eds., *Music in the Post-9/11 World* (New York: Routledge, 2007).

R. Murray Schafer, *The Tuning of the World* (New York: Knopf, 1977).

Anthony Seeger, „The Suya and the White Man: Forty-five years of Musical Diplomacy in Brazil“, in *Music and Conflict*, ed. John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 109–25 (Urbana: University of Illinois Press, 2010), ციტატა 113-ე გვერდიდან.

Thomas Solomon, „Living Underground Is Tough': Authenticity and Locality in the Hip-hop Community in Istanbul, Turkey“, *Popular Music* 24, no. 1 (2005): 1–20.

Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets* (New York: Routledge, 1997), ციტატები 149-ე, 157-ე გვერდებიდან.

თავი 9

Patricia S. Campbell, „Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for Knowing Music, Education, and Culture“, *Research Studies in Music Education* 21 (2003):16–30.

Ellen Koskoff, „What Do We Want to Teach Them When We Teach Music? One Apology, Two Short Ripostes, Three Ethical Dilemmas, and Eighty-two Questions“, in *Rethinking Music*, ed.

Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), ციტატა 558-ე-559-ე გვერდებიდან.

Sylvia Nannyonga-Tamusuza and Andrew N. Weintraub, „The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda“, *Ethnomusicology* 56, no. 2 (2012): 206–33.

Helen Rees, „The Dongjing Music Revival: Have Music, Will Travel“, in *Echoes of History: Naxi Music in Modern China* (New York: Oxford University Press, 2000).

Victoria Rogers, „John Blacking: Social and Political Activist“, *Ethnomusicology* 56, no. 1 (2012): 63–85, ციტატა მე-80 გვერდიდან.

Anthony Seeger, „Theories Forged in the Crucible of Action“, in *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 271–88, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2008).

Martin Stokes, „Introduction: Ethnicity, Identity and Music“, in *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes, 1–27 (New York: Berg, 1994), ციტატა 1-ლი გვერდიდან.

Britta Sweers, „Polyphony of Cultures: Conceptualization and Consequences of an Applied Media Project“, in *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, ed. Klisala Harrison et al., 214–32 (Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, 2010).

Katherine J. Van Buren, „Applied Ethnomusicology and HIV and AIDS: Responsibility, Ability, and Action“, *Ethnomusicology* 54, no. 2 (2010): 202–23.

დამატებული სპიობი

თავი 2

- Askew, Kelly. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania* . Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* . Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Bohlman, Philip. *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* . New York: Routledge, 2011.
- Browner, Tara. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Powwow* . Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- McAllester, David P. *Enemy Way Music* . Cambridge, MA: The Peabody Museum, 1954.
- McLean, Mervyn. *Pioneers of Ethnomusicology* . Coral Springs, FL: Llumina Press, 2006.
- Myers, Helen, ed. *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* . New York: W. W. Norton, 1993.
- Nettl, Bruno. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology* . Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* . Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Nettl, Bruno, and Philip V. Bohlman, eds., *Comparative Musicology and Anthropology of Music* . Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Nketia, J. H. Kwabena. *African Music in Ghana* . Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.
- Post, Jennifer C. *Ethnomusicology: A Research and Information Guide* . New York: Routledge, 2011.
- Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments* . New York: W. W. Norton, 1940.
- Seeger, Charles. *Studies in Musicology* . Berkeley: University of California Press, 1977.
- Stumpf, Carl. *Die Anfänge der Musik* . Leipzig: J. A. Barth, 1911.

Stobart, Henry, ed. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008.

Stone, Ruth et al., eds. *Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Routledge, 1998–2002. von Hornbostel, Erich M. "Melodie und Skala." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 19 (1913):

11–23.

Wallaschek, Richard. *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races*. London, 1893. Reprint, New York: Da Capo, 1940.

Witzleben, J. Lawrence. „Whose Ethnomusicology? European Ethnomusicology and the Study of Asian Music“. *Ethnomusicology* 41, no. 2 (1997): 220–42.

Wong, Deborah. *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge, 2004.

᠓᠔᠑᠐ 3

Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley, eds. *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2008.

Blum, Stephen. „Analysis of Musical Style“. In Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*,

165–218. Ellingson, Ter. „Transcription“. In Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, 110–52. Guy, Nancy. „Trafficking in Taiwan Aboriginal Voices“. In *Handle With Care: Ownership and Control of Ethnographic Materials*, edited by Sjoerd R. Jaarsma, 195–209. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2002.

Headland, Thomas N., Kenneth L. Pike, and Marvin Harris. *Emics and Etics: the Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, CA: Sage, 1990.

Myers, Helen, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton, 1992.

Myers, Helen. „Fieldwork“. In Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, 21–49.

Mills, Sherylle. „Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International

Legislation“. *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 57–86.

Rees, Helen. „The Age of Consent: Traditional Music, Intellectual Property, and Changing Attitudes in the People’s Republic of China“. *British Journal of Ethnomusicology* 12, no. 1 (2003): 137–71.

Seeger, Anthony. „Ethnography of Music“. In Myers, Ethnomusicology: An Introduction, 88–109. Solis, Ted, ed., Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles. Berkeley: University of California Press, 2004. Weintraub, Andrew, and Bell Yung, eds. Music and Cultural Rights. Evanston: University of Illinois Press, 2009.

თავი 4

Berger, Harris M. Stance: Ideas about Emotion, Style, and Meaning for the Study of Expressive Culture . Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009.

Nattiez, Jean-Jacques. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton, NJ:

Princeton University Press, 1990. Stone, Ruth. Theory for Ethnomusicology. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2008.

თავი 5

Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton, eds. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction . New York: Routledge, 2003.

Jankowski, Richard C. Stambeli: Music, Trance, and Alterity in Tunisia. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Norton, Barley. Songs for the Spirits: Music and Mediums in Modern Vietnam. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

Radano, Ronald, and Philip V. Bohlman, eds. Music and the Racial Imagination. Chicago:

University of Chicago Press, 2000.

Racy, A. J. Making Music in the Arab World . Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Roseman, Marina. Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine. Berkeley: University of California Press, 1991.

თავი 6

Garcia, David F. Arsenio Rodriguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music.

Philadelphia: Temple University Press, 2006.

Jones, Stephen. Plucking the Winds: Lives of Village Musicians in Old and New China. Leiden: CHIME Foundation, 2004.

Porter, James. Jeannie Robertson: Emergent Singer, Transformative Voice. Knoxville: University of Tennessee Press, 1995.

Qureshi, Regula Burckhardt. Master Musicians of India: Hereditary Sarangi Players Speak. New York: Routledge, 2007.

Stock, Jonathan P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meaning. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996.

Vander, Judith. Songprints: The Musical Experience of Five Shoshone Women. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Velez, Maria Teresa. Drumming for the Gods: The Life and Times of Felipe Garcia Villamil. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

ጠገን 7

Bithell, Carolyn. Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007.

Buchanan, Donna. Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Cooley, Timothy J. Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

DjeDje, Jacqueline Cogdell. Fiddling in West Africa: Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Erlmann, Veit. Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Rees, Helen. Echoes of History: Naxi Music in Modern China. New York: Oxford University Press, 2000.

Waterman, Christopher Alan. Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Weiss, Sarah. Listening to an Earlier Java: Aesthetics, Gender, and the Music of Wayang in Central Java. Seattle: University of Washington Press, 2007.

ጠገን 8

Barz, Gregory, and Judah M. Cohen, eds. The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing in Music and the Arts. New York: Oxford University Press, 2011.

Greene, Paul D., and Thomas Porcello, eds. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005.

Horden, Peregrine, ed. *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*.

Aldershot, UK: Ashgate, 2000.

Keyes, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Pieslak, Jonathan. *Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

Schloss, Joseph G. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.

Veal, Michael. E. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2007.

ጠፅፅ 9

Schippers, Huib. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*. Oxford:

Oxford University Press, 2009.

Sheehy, Daniel. „A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology“. *Ethnomusicology* 36, no. 3 (1992): 323–36.

მოსასმენი მასალა

თავი 3

Lomax, Alan. Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads . Rounder Records CD 1510 (1998).

Berliner, Paul. The Soul of Mbira: Traditions of the Shona people of Rhodesia . Nonesuch H-72054 (1973).

Berliner, Paul. Zimbabwe: Shona Mbira Music (orig. title: Africa: Shona Mbira Music). Nonesuch H-72077 (1977).

Schuyler, Philip. Moroccan Folk Music . Lyricord 7229 (1972).

Schuyler, Philip. Moroccan Sufi Music . Lyricord LP 7238.

Schuyler, Philip. Moroccan Music: The Pan-Islamic Tradition . Lyricord 7240.

Schuyler, Philip. Morocco: The Arabic Tradition in Moroccan Music . EMI Odeon 3C 064-18264 (1977).

Yampolsky, Philip. Music of Indonesia Series . Smithsonian Folkways, 20 CDs (1991-1999).

The Solomon Islands, The Sounds of Bamboo: Instrumental Music of the 'Are'are People of Malaita . Multicultural Media MCM3007 (1997).

Navajo Songs . Smithsonian Folkways SFW40403 (1992).

Nusrat Fateh Ali Khan. Sufi Qawwalis, ARC Music Productions EUCD1737 (2002).

Boyd, Joe. Balkana : Music of Bulgaria, Hannibal HNCD 1335 (1987).

Central African Republic: Music of the Dendi, Nzakara, Banda Linda, Gbaya, Banda-dakpa, Ngbaka, Aka Pygmies . Auvidis D8020 (1989).

თავი 4

The Rough Guide to Australian Aboriginal Music . World Music Network RGNET1207 (2008).

Boyd, Joe. Balkanology: Ivo Papazov and His Orchestra . Hannibal HNCD 1363 (1991).

Musica Indigena: A Arte Vocal dos Suya . Sa~o Joa~o Del Rei, Brazil: Tacape T-007 (1982).

Bresil—Candomble De Angola—Afro-Brazilian Ritual Music . Inedit W260091 (1999).

Sacred Rhythms of Cuban Santeria . Smithsonian Folkways SFW40419 (1995).

Rhythms of Rapture: Sacred Musics of Haitian Vodou . Smithsonian Folkways SFW40464 (1995). Synchro Series: King Sunny Ade and his African Beats . Philadelphia: IndigeDisc ID0004 (2003). Javanese Court Gamelan . Elektra Nonesuch 972044-2 (1991/1971).

Anthology of Indian Classical Music . Auvidis/UNESCO D8270 (1997).

Mountain Music of Peru . Vols. 1 and 2. Smithsonian Folkways SFW40020, 40406 (1991, 1994).

ጠጋጎ 5

Songs and Dances of the Flathead Indians . Folkways Records FW04445 (1953).

Albanian Intangible Heritage in CD: ISO—Polifonia & Monody . Uegen/UNESCO (2004).

Hugh Tracey, Northern and Central Malawi: 1950, '57, and '58 . Stitching Sharp Wood Productions, International Library of African Music SWP014 (2000).

ጠጋጎ 6

Umm Kulthūm. Oum Kalthoum: El sett (The Lady) . Buda Musique 82244-2 (2002).

The Best of Tito Puente, el rey del timbale! Rhino/BMG Special Productions R2 72817 (1997). Tex Mex . ARC Music Productions EUCD1787 (2003).

Conjunto; Polkas de oro; Texas-Mexico Border Music . Vol. 5. Rounder Records CD6051 (1994). Accordion Conjunto Champs of Tejano and Norteno Music, Arhoolie Records CD342 (2004). The Mantaro Valley . Smithsonian Folkways SFW40467 (1995).

ጠጋጎ 7

Antologia del son de Mexico (Anthology of Mexican Sones) . Corason COCD101; 102; 103 (1985). Sinan Sakic and Juzni Vetar. U Meni Potrazi Spas, Juvekomerc PX JV-9412 (1994).

Muunir Nurettin Beken, The Art of the Turkish Ud . Rounder Records (1997).

A. J. Racy and Simon Shaheen. Taqas-im-: Art of Improvisation in Arab Music . Lyrichord LYRCD 7374 (1993).

Marcel Cellier. *Le mystere des voix bulgare* . 2 vols. Nonesuch 79167, 79201 (1978, 1988).

თავი 8

Paul Simon. *Graceland* . Warner Brothers 9 25447-2 (1986).

Paul Simon. *Rhythm of the Saints* . Warner Brothers 9 26098-2 (1990).

Sheila Chandra. *Weaving My Ancestors Voices* . Real World RW 24 (1992).

Apache Indian. *Make Way for the Indian* . Island ILPSD 8016 (1995).

Music of Indonesia . Vol. 2, Indonesian Popular Music: Kroncong, Dangdut, and Langgam Jawa . Smithsonian Folkways SFW40056 (1991).

The Orangemen of Ulster . Folkways Records FW03003 (1961).

The Music of Afghanistan . Rounder Select 82161-5121-2 (2003).

Nils-Aslak Valkeapaa. *Goase Dusse (Loddesinfonijja/The Bird Symphony)* . DAT DC-15 (1994). *Co Co Li* (i.e., Li Wen).

Di Da Di . Sony Music Taiwan SDD 9801 489609-2 (1998).

თავი 9

Avatar: Music from the Motion Picture . CD, Atlantic Records.

Avatar: Extended Collector's Edition . DVD, Twentieth-Century Fox Film Corporation.

საძიებელი

ბ

- ადლერი, გვილო 23
- აეროფონები 26
- ავატარი 119
- ავსტრალია 20, 31, 37, 52, 111
- ავლანთი 71, 110, 111, 112
- აზიური მუსიკის კვლევის საზოგადოება 26
118
- აიმარა ინდიელები 60
- აკა ხალხის მუსიკა 44
- აკუსტიკური ეკოლოგია 112
- აკუსტიკური ეპისტემოლოგია 112
- ალ-ფარაბი 19
- „ამერიკის მოლში“ (Mall of America) ჩართული ფონური მუსიკა 30
- ამერიკული ეთნოლოგიის ბიურო 22
- ამიო, ჟან ჟოზეფ მარი 20
- ანთროპოლოგია 27, 29, 37, 38, 49, 61, 116
- ანიკულაპო-კუტი, ფელა 84
- აპაჩების მუსიკა 34
- აპაჩი ინდიელი 104
- არაბული მუსიკა 34
- არადასავლური მუსიკა 15
- არაუჟო, სამუელ 120
- ‘არე’ არეს ხალხის მუსიკა 38, 73
- არომი, სიმპა 44, 45
- ასაკი 30, 74, 89
- აუტისტური სპექტრის აშლილობა 108
- აფროამერიკული მუსიკა 31

ბ

- ბაკანი, მაიკლ 7, 108
ბალკანური მუსიკა 35
ბანდამბირა, მუგაიივა 36
ბარტოკი, ბელა 21, 22
ბარცი, გრეგორი 109, 120
ბახის ოჯახი 74
ბახო სექტო 85
ბეკერი, ჯუდიო 97
ბელა კულას ინდიელები 23
ბერგერი, ჰარის 87
ბერლინერი, პაულ 36, 44, 75,
ბერლინის ფონოგრამ-არქივი 119
ბერნი, ჩარლზ 20
ბირმის მუსიკა 105
ბლეკინგი, ჯონ 10, 13, 14, 30, 73, 116, 122
ბლუზი 31, 75, 95, 96, 118
ბოეთიუსი 19
ბოლმანი, ფილიპ 98, 99
ბრაზილიური მუსიკა 34
ბრაიანტი, ვანდა 119
ბრაუნი, ჯემზ 96
ბრინერი, ბენჯამინ 89
„ბრტყელთავიანი“ ინდიელების მუსიკა 73, 74
ბუზუკი 26
ბულგარული მუსიკა 31, 42, 65
ბურდიე, ფილიპ 56
ბჰანგრა 105

გ

- გებრიელი, პიტერ 103
გაგაკუ 31
გათრის ოჯახი 74

გაიდა, იხ. გუდასტვირი, ბულგარული 42, 74, 86
გამელანი 10, 31, 57, 107
განმანათლებლობა 20, 21, 23
გარფიასი, რობერტ 45
გეი, ნენსი 114
გენდერი 36, 56, 71, 78
გენიოსი 84
გირცი, კლიფორდ 61
გლობალიზაცია 71, 95, 101, 102, 103, 114
გორცენი, კრის 77
გოსპელის მუსიკა 31, 75, 94, 95, 96
გრეინჯერი, პერსი 21

დ

დაბი 30
დაბლდეი, ვერონიკა 112
დანგდუტი 107
დანიელსონი, ვირჯინია 90
დე ლა როზა, ტონი 85
დენსმორი, ფრენსის 22
დიპ ფორესტი 103

ე

ებრაული მუსიკა 34
ევეს მუსიკა 34
ევროვიზიის სიმღერის კონკურსი 30
ეთნიკურობა 10-12, 15, 21, 32, 34, 74, 76, 77, 88, 99, 100, 109, 120
ეთნოლოგია 11, 21, 22, 24
ეთნომუსიკოლოგია
განსაზღვრებები 9-16
გეოგრაფიული პერსპექტივები 9
სამუშაო თემები 12, 19
როგორც სამუშაო 33, 35

ეთნოპოპი 15
ეთნოსი 10
ეთნოსონიკოლოგია 13
ელისი, ალევზანდერ ჯონ 25
ემიკური ანალიზი 37
ემოცია, იხ. ტრანსი 32, 79
ესთეტიკა 23, 29, 52, 54, 66, 115, 117
ეთიკური ანალიზი 37
ექსტაზი, იხ. ტრანსი 78, 79, 80
ეგვიპტე 90, 97

ვ

ვალკეაპა, ნილს ასლაკი 113
ვან ბურენი, ქეთრინ 120
ვარიმეზოვა, ტოდორა 72, 86
ვარიმეზოვი, კოსტადინ 86
ველზე მუშაობა 13-17, 22, 28, 33-35, 41, 49
ველზე მუშაობის ეთიკა 115
ვენდას მუსიკა 73
ვენის ფონოგრამ-არქივი 119
ვეშაპის სიმღერა 13
ვილიარელი, ალბერტო 90
ვოან უილიამსი, რალფ 21, 22
ვოლუნი 54

ზ

ზემპი, ჰუგო 34, 38, 45, 48
ზაქსი, კურტ 26
ზაქს-ჰორნბოსტელის სისტემა 26
ზეპირი ამბავი 37, 38, 39
ზიმბაბვე 36, 81

თ

თურქული მუსიკა 65, 97

ო

იავეური მუსიკა 89, 107

იამაიკის მუსიკა 101, 105, 107

იამპოლსკი, ფილიპ 44

იდენტობა 56, 64, 65, 71, 76-78, 86, 88, 89, 96, 97, 102, 106, 108, 110

იდენტობის პოლიტიკა 31

იდიოფონები 26

იირკალას მუსიკა 52

ილინოისის უნივერსიტეტი 27

იმპერიალიზმი 20, 22

ინგლენდი, ნიკოლას 28

ინდიანის უნივერსიტეტი 30, 116, 119

ინდონეზიური მუსიკა 44

ინდოსტანის კლასიკური მუსიკა 31

ინდური მუსიკა 104

ინტელექტუალური საკუთრების უფლებები 47

ინტერვიუს ჩამორთმევა 47, 55, 105

ინტერნეტი 47, 102, 108

იოიკი 113

ისლამი და მუსიკა 13, 71, 111

ისრაელი 98, 99

ისტორიული ეთნომუსიკოლოგია

ისპაჰანი 92

იუგოსლავიის მუსიკა 96, 109

პ

კავალის მუსიკა 40, 41

კალიფორნიის უნივერსიტეტი, ლოს-ანჯელესი 27

კალულის მუსიკა 72

კამერონი, ჯეიმზ 119
კანდომბლე 54
კანტი, იმანუელ 66
კანტომეტრია 58
კარნავალი 34
კარტერების ოჯახი 74
კასტელო-ბრანკო, სალვა 111
კეილი, ჩარლზ 107
კეიჯი, ჯონ 12, 113
კემპბელი, პატრიცია 118
კინგსბერი, ჰენრი 62
კიშიბე, მიგელ 26
კოდალი, ზოლტან 21
კოენი, ბენჯამინ 108
კოლინსკი, მეჩისლავ 28
კოლონიალიზმი 20, 23, 101
კოლუმბიური მუსიკა 121
კონფუცი 19
კონსუნტოს მუსიკა 85
კოპლენი, დევიდ 99
კორეული მუსიკა 45
კოსოვო 110
კუბური მუსიკა 76, 90, 93
კუდერი, რაი 103
კულთუმი, უმ 84
კულტურული „გახუნება“ 123
კუნსტი, იაპ 10
კუნძულ ბალის მუსიკა 105

ლ

ლაკოტას მუსიკა 22
ლემი, ჯოზეფ 91
ლევი-სტროსი, კლოდ 57
ლისლოფი, რენე 106
ლომაქსი, ალან 43, 44
ლომაქსი, ჯონ 43

ლომაქსი, ჰეივზ ბეს 118
ლონგორია, ვალერიო 85

მ

მაესტრე, ხაიმე 149
მაკალისტერი, დევიდ 26
მაკელონია 78
მალავი 81
მანიუელი პიტერ 76, 98
მარტინესი, ნარცისო 85
მარქსიზმი 98
მბირა ძავაძიმუ 36
მეინტჯესი, ლუიზ 103
მელოგრაფი 45
მემბრანოფონები 26
მერიამი, ალან 26, 29, 30, 54, 70, 73, 116
მეტაფორა 50
მექსიკური მუსიკა 34, 93
მიიაგი მიჩიო 101
მილოშევიჩი, სლობოდან 96
მიტჩელი, ფრენკ 39
მკვიდრი ამერიკელების მუსიკა 77
მოდერნიზაცია 89, 94, 99
მოისალა, პირკო 36
მონაწილე-დამკვირვებელი 39
მონოგენეზისი 24
მოცარტების ოჯახი 74
მოძრაობა სამოქალაქო უფლებებისთვის 95
მულტიკულტურალიზმი 32
მუსიკა
და კლიმატის ცვლილება 112, 114
როგორც კულტურული ფორმა 57
როგორც კულტურა ან კულტურაში
მუსიკის ისტორია 85

მუსიკის შესწავლა 100
მუსიკის ბუნება 122
როგორც რესურსი 51
როგორც სოციალური ქცევა 57
როგორც ნიშნების სისტემა 62
და ტექნოლოგია 105
როგორც ტექსტი 61
მუსიკის თეორია 20, 23, 25, 38, 62
უნივერსალიები მუსიკაში 82
მუსიკალური ანალიზი 28, 46, 47, 63, 67
მუსიკალური ინსტრუმენტები 74, 85, 89, 97, 106, 107
მუსიკის „კეთება/ქმნა“ 14
mousikē 10, 12
Musikwissenschaft 23

ბ

ნავაჰოს მუსიკა 39, 68
ნათესაური ჯგუფები 56
ნაციონალიზმი 21, 22, 23
ნგომა 13
ნეტარი ავგუსტინე 19
ნეტლი, ბრუნო 28, 83
ნეჰერი, ენდრიუ 80
ნიგერიული მუსიკა 56
ნიჰი 62, 83
ნკეტია, ჯ. ჰ. კვაბენა 30
ნორტენო 30

ო

ოკანეჩის მუსიკა 77
ოკონელი, ჯონ 110

პ

- პაკისტანი 40, 111
- პაპუა-ახალი გვინეა 72
- პეიროსი, კ. ს. 63
- პენა, მანიუელ 85
- პეტანი, სვანიბორ 110
- პითაგორა 18, 25
- პლატონი 18
- პოლიგენეზისი 28
- პოპულარული მუსიკა 15
- პრიმიტიული მუსიკა 24
- პუებლოს ინდიელები 57
- პუენტე, ტიტო 84
- პუერტო-რიკოს მუსიკა 30

რ

- რამნარინი, ტინა 113
- რასმუსენი, ენ 43
- რასმუსენი, ლიერკა 96
- რასობრივი მდგომარეობა 90
- რაჯასტანის მუსიკა 36
- რეისი, ა. ჯ. 97
- რეგი 105
- რეპი 31, 105, 107
- რიმსკი-კორსაკოვი, ნიკოლაი 21
- როდზი, უილარდ 26
- როკი 87, 105
- რომერო, რაულ 89
- რუჟე, ჟილბერ 80
- რუსეთი 21
- რუსო, ჟან-ჟაკ 20
- Revista musical chilena 26

ს

- საავტორო უფლება 47, 48, 103
საამების მუსიკა 113
საერთაშორისო ფოლკლორული მუსიკის საბჭო 22
სავა, ჯორჯ 92
საიმონი, პოლ 103
საკატა, ჰირომი ლორენ 43
სალსა 76, 84, 88
სამბა 34
სამედიცინო ეთნომუსიკოლოგია 109
სამხრეთი აფრიკა 73, 103, 104, 107, 109
სანტერია 54, 90
სარანგი 60
საქართველო 45
სემიოტიკა 63
სერბული მუსიკა 30
სვირსი, ბრიტა 120
სიგერი, ენტონი 48, 53, 74, 75, 111, 118, 120, 121
სიგერი, ჩარლზ 26, 45
სიგერების ოჯახი 74
„სიმყარის სკალა“ 28
სინკრეტიზმი 93, 98, 104
სმიტსონის ინსტიტუტი 8, 118
სმიტსონის ფოლკლორული ცხოვრების ფესტივალი 119, 121
სმოლი, კრისტოფერ 14
სოლომონის კუნძულები 38
სონი, კუბის ან მექსიკის 93
სონოგრაფი 45
სოული 75, 96
სპენსერი, ჰერბერტ 24
სპილოს ძვლის ნაპირი 45
სტოუკსი, მარტინ 116
სტრუქტურალიზმი 57, 61, 76
სტრუქტურული ფუნქციონალიზმი 51
სუბკულტურა 54, 58, 100

სუიას მუსიკა 48, 53, 74, 75, 111
სუფიზმი და მუსიკა 40, 41, 71
„სფეროთა ჰარმონია“ 18
Smithsonian Folkways 44

ტ

ტაბლა 60, 107
ტაივანური მუსიკა 114
ტაილანდური მუსიკა 34
ტაჯიკეთი 108
ტეილორი, ტიმოთი 104
ტექს-მექს მუსიკა 85
ტენცერი, მაიკლ 67, 68
ტექნოკულტურა 32, 106
ტიბეტური მუსიკა 105
ტიტონი, ჯეფ ტოდ 14, 49
ტრადიციული მუსიკა 51, 53, 87
ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭო 22
ტრანსი 32, 40, 54, 71, 79-82
ტრანსკრიფცია 28, 30, 38, 44-48, 67
ტუმბუკას მუსიკა 81
ტურბოფოლკი 96
ტურიზმი, ტომას 60, 63, 64, 68

უ

უაიტი, ლესლი 57
უნგრეთი 21
უნივერსიტეტის ინსტიტუციური საბჭო 37
უოტერმანი, კრისტოფერ 56

ფ

ფელდი, სტივენ 72, 102, 103, 113

ფემინიზმი 50

ფერისი, უილიამ 118

ფილიპინები 45

ფიუკსი, უოლტერ 23

ფლექტჩერი, ელის კანიგემი 22

ფოლკლორისტები, მუსიკალური 46, 21

ფოლკლორული სიმღერები 96, 114

ფონოგრაფი 23, 119

ფრანკლინი, არეტა 96

ფრიდსონი, სტივენ 81

ფრისბი, შარლოტ 39

„Folkways Records“, იხ. სმიტსონის „Folkways“ 118

ქ

ქანთრი 30

ქორდოფონები 26

ქრისტიანული მუსიკა 100

ყ

ყურანი 5, 43

შ

შავკანიანთა მუსიკა 34

შანხაის მუსიკა 34

შარპი, სესილ 21

შაფერი, რ. მიურეი 112

შედარებითი მუსიკისმცოდნეობა 15

შელემი, კეი კაუფმან 43

შეპყრობილობა, იხ. ტრანსი, პრაქტიკა, თეორია 79
შვეიცარია 45
შიდსი 71, 108, 109
შიპი, დენიელ 118
შონანს მუსიკა 36, 81
შუგარმენი, ჯეინ 79
შუილერი, ფილიპ 44

ჩ

ჩიტის სიმფონია 113
ჩანაწერები
 აუდიო 23, 42, 44, 45, 48, 68
ჩანდრა, შეილა 104
ჩარლზი, რეი 96
ჩენი, უილიამ 108
ჩინური მუსიკა 94
ჩრდილოეთ ინდოეთის კლასიკური მუსიკა 59
ჩრდილოეთი ირლანდია 110

ც

ცეკვა 13, 27, 31, 33, 41, 52, 54, 70, 73, 11, 118
ცენტების სისტემა 25
ცენტრალური აფრიკა 44

ხ

ხანი, უსტად იუნუს ჰუსაინ 5, 61
ხატი 64, 65, 79
ხმის ჩამწერი სტუდიები 44, 107
ხორვატია 109, 120

ჯ

ჯაზი 31, 75, 87, 94, 96, 116

ჯექსონების ოჯახი 74

ჯოუნზი, სერ უილიამ 20

ჯუჯუ 56

პ

პეჯდორნი, ქეთრინ 90

პევი-მეტალი 34, 87

პემეტეკი, ურსულა 120

პერდერი, იოჰან გოტფრიდ ფონ 21

პიპ-პოპი 77, 105, 107

პორნბოსტელი, ერის ფონ 26, 119

პორნერი, ჯეიმზ 119, 120

პუდი, მენტლ 45, 59