

### ხმოვანი არქივები, ტექნოლოგია, კვლევა და სახელმწიფო

არქივები, როგორც სათუთად შენახული საუნჯის, უნიკალური დოკუმენტების საცავი პირველად ძველ ჩინეთსა და აღმოსავლეთ აზიის ბევრ სხვა ცივილიზაციაში შეიქმნა სხვადასხვა მიზნებისთვის. XX საუკუნეში არქივების საერთაშორისო საბჭომ (UNESCO) მასზე ზედამხედველობა საკუთარ თავზე აიღო, რადგან არქივი წარმოადგენს ერისა და საზოგადოების მეხსიერებას, გამოხატავს მათ იდენტობას და არის ინფორმაციული საზოგადოების საფუძველი. ადამიანების მოღვაწეობის გათვალისწინებით, არქივები ხელს უწყობენ ადმინისტრირებას და ინდივიდების, ორგანიზაციებისა და სახელმწიფოს უფლებების განხორციელებას. არქივები გვევლინებიან დემოკრატიული სახელმწიფოს გარანტებად და იცავენ მოქალაქეთა უფლებებს ოფიციალური ინფორმაციისა და ისტორიული ცოდნის ხელმისაწვდომობის სფეროში“.

მას შემდეგ, რაც 1900-იანი წლებიდან აკადემიური ინსტიტუტების მიერ (ვენა, მეცნიერებათა აკადემია; ბერლინი, უნივერსიტეტი) ტრადიციული მუსიკის ჩანაწერების<sup>1</sup> პირველი ხმოვანი არქივები შეიქმნა, მათი მიზნების, მნიშვნელობისა და საზოგადოებრივი ფუნქციის განვითარება მრავალფეროვანი და, ხშირად, მოულოდნელი გზებით წარიმართა. ჩემს ნარკვევში მე შევეხები ხმოვანი არქივების ურთიერთკავშირების, ტრადიციული მუსიკის არქივების მიზნების, ტექნოლოგიური განვითარების, აგრეთვე თანამედროვე ეროვნული სახელმწიფოების მიერ მათი სოციალური ფუნქციის გაცნობიერების საკითხებს.

#### როგორ დაიწყო: ტექნოლოგია აჩქარებს კვლევას

1877 წელს თომას ალვა ედისონმა გამოიგონა ხმის ჩანერისა და ჩანერილი ხმის ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროსა და ნებისმიერი მიზნით რეპროდუცირების მეთოდი, რომელიც ელვის უსწრაფესად გავრცელდა და დამკვიდრდა მრავალ ტექნოლოგიურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და ინტელექტუალურ პროცესში. ფონოგრაფის მნიშვნელობა შედარებითი მუსიკოლოგიის, როგორც დასავლური მუსიკოლოგიის ერთ-ერთი შტოს დაბადებაში, რომელიც დამოუკიდებელ აკადემიურ დისციპლინად XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, კარგადაა ცნობილი და ამაზე საუბარი ამჟამად საჭირო აღარაა.

თავდაპირველად ფონოგრაფი, როგორც საკმაოდ არასრულყოფილი, მაგრამ მახვილგონივრული გამოგონება, რომელიც ჩანერის საშუალებად გამოიყენებოდა, არასერიოზულად იქნა აღქმული და განიხილებოდა როგორც მეცნიერებისათვის არაპრაქტიკული, უსარგებლო ნივთი. მაგ-

რამ 1880-იანი წლების ბოლოდან, როცა ლილვაკებზე „სერიოზული“ მუსიკის ჩანაწერები გაკეთდა, იგი ფართოდ გავრცელდა. ფონოგრაფი ზეპირსიტყვიერების კვლევის სფეროში 1890 წელს პირველად გამოსცა და მას შემდეგ სისტემატურად იყენებდა უოლტერ ჯ. ფიუკისი<sup>2</sup> (Fewkes, 1890). ფიუკისი იყო ეთნოგრაფი, ყოველგვარი მუსიკალური განათლების გარეშე. მან სთხოვა ბენჟამენ გილმანს, ჰარვარდის უნივერსიტეტის მუსიკის ფსიქოლოგს, შეესწავლა ფონოგრამები. გილმანი თავის პუბლიკაციებში ამტკიცებდა:

„ფონოგრაფი იძლევა მუსიკის ზუსტ რეპროდუქციას, რისი მეშვეობით იგი აღწევს ნებისმიერი დამკვირვებლის ყურამდე და საშუალებას აძლევს, ჩაატაროს გამოკვლევა თავისუფალ დროს. ჩანაწერი შეიძლება შეწყვეტილ იქნეს ნებისმიერ ადგილას, განმეორდეს შეუზღუდავი რაოდენობით, და ნოტების ხანგრძლივობის გარკვეული დოზით გაზრდის შემთხვევაში, ხელს უწყობს ბგერის სიმაღლის ცვლილებების უფრო ზუსტად აღქმას. ფონოგრამის ცვილის ლილვაკების კოლექცია ... ეს მუსიკის მუდმივი სამუზეუმო ფორმებია, რომელთა ნიმუშების შედარებითი შესწავლა შესაძლებელი და მოსახერხებელია მსახიობებისა თუ ფოტოგრაფებისთვის, მოქანდაკეებისა და მხატვრებისათვის“ (Gilman, 1891:68).

შემდგომ, ფანქართან და ფოტოაპარატთან ერთად, ფონოგრაფი ეთნოგრაფებისათვის მშობლიური კულტურის სრულყოფილი აღწერის აუცილებელ ხელსაწყოდ იქცა.

მეცნიერ გილმანის ოპტიმისტური ხედვა წინასწარმეტყველებდა იმ მოსაზრებას, რომელიც დღესაც ცოცხალია ზოგიერთ მუსიკის მკვლევარში: მხედველობაში მაქვს რწმენა, რომ მუსიკის ჩანაწერი შეიცავს ყველაფერს, რისი შესწავლაც შეიძლება ამ მუსიკის შესახებ. მთელი მსოფლიოს არქივები სავსეა ჩანაწერებით, რომელთა შესახებ ძალიან ცოტა, ან სულაც არაფერია ცნობილი, რომლებიც კვლავ ითვლებიან ფასეულ დოკუმენტებად და ინფორმაციულ ბაზად შედარებით მუსიკოლოგიურ გამოკვლევებში. მაგრამ სულ მალე გაცნობიერდა ასეთი შეხედულების შეზღუდულობა და აქედან მომდინარე საფრთხე. გილმანის პუბლიკაციების განხილვისას ფსიქოლოგიის პროფესორი, შედარებითი მუსიკოლოგიის ფუძემდებელი გერმანელი კარლ შტუმპფი 1892 წელს წერდა: „ზუსტი და დასრულებული სურათის მისაღებად, განსაკუთრებით იმათთვის, ვისაც დასკვნების გამოტანა ხელოვნების ფსიქოლოგიური საფუძვლების თვალსაზრისით სურს, აუცილებლად საჭიროა ცოცხალი მუსიკის გამოცდილება. (მხოლოდ უშუალო გამოცდილება შეამზადებს) ბევრ პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვან დაკვირვებას, რომელიც შეიძლება გააკეთო აქტიური სიმღერის პროცესში, მდგომარეობის, შესრულების მანერის, სახის გამომეტყველების, განსაკუთრებით, მომღერლებისათვის დასმული კითხვებზე პასუხების გათვალისწინებით“ (Stumpf, 1892).

ამდენად, მუსიკის გამოკვლევა შეიძლება ნაკლებად იყოს დაფუძნებული მხოლოდ ფონოგრაფზე, ისევე როგორც არქეოლოგია და ხელოვნ-

ნების ისტორია არ შეიძლება იყოს დაფუძნებული მხოლოდ ფოტოებისა და კადრების კოლექციაზე... კვლევის ახალი ერის დასაწყისში, როცა ახალი ტექნიკა იქნა გამოგონილი, არ არსებობდა ეჭვი მისი მნიშვნელობის შეზღუდულობაზე (იქვე).

### ხმოვანი არქივები და „უნივერსალური“ სამეცნიერო გამოკვლევები

მკვლევარი ფსიქოლოგი კარლ შტუმპფი დაინტერესებული იყო ადამიანის თავის ტვინის, როგორც უნივერსალური ფენომენის სტრუქტურისა და მისი ფუნქციონირების შესწავლით, ანუ კვლევის იმ გლობალური სფეროთი, რომელსაც მე აქ „უნივერსალურს“ ვუწოდებდი. კვლევის პროცესში გამოყენებულ იქნა მუსიკის სტრუქტურის აღქმისა (პერცეფცია) და კონსონანს-დისონანსის კონცეფცია. ფონოგრაფული ჩანაწერები მას საშუალებას აძლევდა ეწარმოებინა დაკვირვებები, მათ შორის — მუსიკალურ პრაქტიკაზეც, რომლის გაცნობა მას უშუალოდ არ შეეძლო. ეს იყო მოტივაცია, რამაც ბერლინის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში ფონოგრამის კოლექციის შექმნა განაპირობა, რომლის საფუძველზე 1905 წელს ოფიციალურად დაარსდა ბერლინის ფონოგრამ-არქივი.

შტუმპფის ასისტენტებმა ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში ერის მორიც ფონ ჰორნბოსტელმა და ოტო აბრაამმა თავისი საკუთარი იდეები განავითარეს. მსოფლიოს ყველა კუთხიდან მოპოვებული მუსიკალური ჩანაწერების თანდათან მზარდ კოლექციებზე დაყრდნობით, მათ დაიწყეს მუსიკის ფენომენის გამოკვლევა მისი ისტორიის უნივერსალური ევოლუციის კონტექსტში. ბერლინის ფონოგრამების არქივი გახდა ახალი აკადემიური დისციპლინის, — შედარებითი მუსიკოლოგიის მთავარი გასაღები, რომელიც ვერ განვითარდებოდა მუსიკალური ჩანაწერების ფართოდ ხელმისაწვდომი კოლექციის გარეშე. მუსიკისა და კულტურის კვლევის ეს სფერო დამოკიდებული იყო კულტურული ევოლუციონიზმის თეორიულ კონცეფციებზე და მის გამოყენებაზე ეთნოლოგიაში, განსაკუთრებით, „კულტურული წრის თეორიაში“ (Kulturkreislehre), მისი პრაქტიკა ასოცირდებოდა „კაბინეტურ“, ლაბორატორიულ მეცნიერებასთან და განსხვავდებოდა კულტურის კვლევისაგან. ჰორნბოსტელს ცოტა სავლელე ექსპედიცია ჰქონდა, ხოლო მარიუს შნაიდერმა „მრავალხმიანობის ისტორიის“ მე-2 ტომი ისე დაწერა, რომ არ სწევია არც ერთ არაევროპულ ქვეყანას. შედარებით მუსიკოლოგიაში იბადებოდა კითხვები, რომლებსაც ორივენი პასუხობდნენ, მაგრამ ისინი შეზღუდული იყვნენ ხმოვანი არქივების მონაცემთა ბაზით. მუსიკალური პროცესი, როგორც ასეთი, მისი მონაპოვრები და სოციალური ფუნქცია შორს იყო საარქივო მასალებზე დამყარებული შედარებითი მუსიკოლოგიის ინტერესების სფეროდან.

ეს საკითხი მხოლოდ XX საუკუნის II ნახევარში დადგა, კერძოდ, ჩრდილოეთ ამერიკაში, კულტურულ-ანთროპოლოგიური აზროვნების

გავლენით და მანტლ ჰუდის სკოლის „შესწავლის პროცესში მონაწილეობა“ კონტექსტში. 1880 წლებიდან ამერიკული ანთროპოლოგიური კვლევის წამყვანი თემა გახდა საველე ექსპედიციები ერთ რომელიმე ეთნიკურ ჯგუფში და კულტურების (მუსიკის დომონირებით) ფუნქციონირება. მაგრამ რადგან ხმოვანი ჩანაწერები ანთროპოლოგიური გამოკვლევების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა, XX საუკუნის II ნახევრამდე ასეთი ჩანაწერები მუსიკოლოგიურ კვლევაში გამოიყენებოდა. იმ დროისათვის დამახასიათებელმა ანთროპოლოგიურმა ორიენტაციამ და მონოდებამ კვლევის პროცესში მანტლ ჰუდის მეთოდით მუსიკოლოგების უშუალო მონაწილეობის შესახებ, ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგების ყურადღება მუსიკალურიდან სოციალურ სტრუქტურაზე გადაიტანა.

ჟურნალ „ეთნომუსიკოლოგიის“ სტატიების ამასწინანდელი მიმოხილვა გვიჩვენებს, რომ ავტორების მხოლოდ მცირე ნაწილი მიმართავს საკუთარი არგუმენტების დასადასტურებლად მუსიკალურ ჩანაწერებს, და ასევე ნაკლები ჩანაწერებია გაკეთებული ვილაციის და არა ავტორების მიერ (Sewald, 2005:4).

ჩანაწერებზე, განსაკუთრებით, ხმოვანი არქივების ჩანაწერებზე დაფუძნებული მუსიკალური კვლევები ხშირად საეჭვოდ ითვლება თანამედროვე ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგებისათვის. მაგალითისთვის, როდესაც მანტლ ჰუდი გაეცნო ჩემს სადოქტორო დისერტაციას, მან გააკრიტიკა ჩემი გამოკვლევა XX საუკუნის ადრეულ მუსიკალურ პრაქტიკაზე პაპუა ახალ გვინეაში, რომელიც ეფუძნებოდა ფონოგრაფის ლილვაკებს და არა პირდაპირ დაკვირვებას. მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ფონოგრამარქივებმა ახალი მიმართულებები განავითარეს „უნივერსალურ“ მუსიკალურ აზროვნებაში, ორმოცდაათი წლის შემდეგ მუსიკალური აზროვნების ამ ახალმა მიმართულებებმა ფონოგრამარქივები გამოუსადეგარი გახადა – ყოველ შემთხვევაში ჩრდილოეთ ამერიკაში.

### **ხმოვანი არქივები და ეროვნული მუსიკის კვლევა**

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ადრეული ხმოვანი ჩანაწერები, რომლებიც კვლევისთვის იყო გამიზნული, არა მუსიკოლოგების, არამედ ეთნოგრაფების მიერ, როგორც „ზუნი“ (Zuni) კულტურის ეთნოგრაფიული შესწავლის ნაწილი, წარმოადგენდნენ კერძო შემთხვევას ამერიკული შიდაკოლონიალიზმის სფეროში.

მოგვიანებით, იმავე ათწლეულში, XIX საუკუნის ბოლოს ამერიკული კულტურული იდენტობის გამოვლენის მიზნით ამერიკის ქალაქებში წარმოებულმა კვლევამ, გარკვეული დროის განმავლობაში მიმართულება ინდიელთა მუსიკისაკენ შემოაბრუნა, როგორც „ჭეშმარიტად ამერიკულისაკენ“. მაგრამ ეს დამოკიდებულება დიდხანს არ გაგრძელებულა. ყველგან და, განსაკუთრებით, ეროვნულ სახელმწიფოებში, რომლებიც

იქმნებოდნენ როგორც დიდი ჰეგემონური იმპერიები კოლონიური წესებით, საკუთარი მუსიკა ნაციონალური სიმბოლოს სტატუსში იყო აყვანილი. ჩვეულებრივ, ეს იყო სოფლის მოსახლეობის ზეპირი (ზეპირსიტყვიერი) ტრადიციები, რომლებიც სისტემური გამოკვლევების, მათი შეგროვებისა და დაცვის საგანი გახდა ოფიციალურად დაარსებულ არქივებში.

ცნობილი შემთხვევაა უნგრული ფოლკლორული მუსიკა, სადაც გვაქვს ნაციონალიზმის, უნივერსალური მუსიკოლოგიური ნააზრევისა და ხმოვანი არქივების შესწავლის სინთეზი. ბელა ბარტოკს, როგორც უნგრელ ეროვნულ კომპოზიტორს არ აკმაყოფილებდა ქალაქური მუსიკალური პრაქტიკა, რომელშიც არაუნგრული საწყისი ბატონობდა. ამის გამო მან დაიწყო უნგრული სოფლური მუსიკის შეგროვება თავის კომპოზიციებში გამოსაყენებლად. თავის კვლევაში, რომელიც მიზნად ისახავდა მისივე იდეის — „ძველი უნგრული მუსიკის გენიალობის“ მეცნიერულ დადასტურებას, ის მიდის ლინგვისტურ თეორიებთან, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ უნგრული, ისევე როგორც თურქული ენა „ურალურ-ალაათურ“ ოჯახს განეკუთვნება (ბარტოკი, 1976).

აღიარებდა რა ჰოპოთეზას, რომლის თანახმად მუსიკა და ენები ერთნაირად მონაწილეობენ კულტურის ევოლუციაში, იგი აგროვებდა შესაძლო კავშირებისა და განსხვავებების დამადასტურებელ ჩანაწერებს და აწარმოებდა მუსიკალური სტრუქტურების შედარებით კვლევას — მისი ნაშრომი თურქული მუსიკის შესახებ (ბარტოკი, 1976) წარმოადგენს ამის თვალსაჩინო მაგალითს და გახდა იმპულსი, შექმნილიყო ორივე ქვეყანაში — უნგრეთსა და თურქეთში ფოლკლორული მუსიკის ჩანაწერების არქივები. ეს არქივები დაფუძნდა ეროვნული მიზნით — ეროვნული იდენტობის შესანარჩუნებლად და ეროვნული მემკვიდრეობის დასაცავად. ისინი გახდნენ ეროვნული მნიშვნელობის მატარებელნი, როგორც შინაარსით, ასევე მათი ფუნქციონირების ხასიათით.

ეროვნული ხმოვანი არქივების, ან, უფრო ზუსტად, ეროვნულ-კულტურული იდენტიფიკაციის მიზნებისთვის და ეროვნული მემკვიდრეობის დასაცავად მათი დაარსება, ახლა გლობალურ ფენომენად იქცა.<sup>3</sup> კვლევა, რომელიც 35 წლის წინ ჩაატარა საერთაშორისო ფოლკლორული მუსიკის საბჭომ (მოგვიანებით ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოდ წოდებულმა), აღწერს 145 ინსტიტუტს, ორგანიზაციას და კოლექციას 41 ქვეყანაში ხუთივე კონტინენტიდან, რომელთაც აქვთ თავისი მიზნები, განზრახვები, მხარდაჭერის საკუთარი წყაროები. დღესდღეობით ჩამონათვალი ბევრად გრძელი იქნება. ყოველივე ეს მოიცავს იმას, რასაც შეიძლება ვუნოდო ახალგაზრდა ეროვნული სახელმწიფოები და პოლიტიკური პროცესები, რომლებიც მიმართულია ეროვნული სახელმწიფოს შექმნისკენ. მაგალითად, ჩრდილოეთ ერაყის ქურთების რეგიონალურმა ხელისუფლებამ თავის გამგებლობაში შექმნა ეროვნული არქივი. ასევე, განსხვავებული კულტურის მქონე მოსახლეობისგან შედ-

გენილ „ძველ ეროვნულ სახელმწიფოებსაც“ აქვთ განსაზღვრული ეროვნული ტაქტიკის მქონე ინსტიტუტები.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ვაშინგტონში კონგრესის ბიბლიოთეკაში განთავსებული ფოლკლორული სიმღერების არქივი, დაარსებული 1928 წელს, „არსებობს როგორც ავთენტიკური ამერიკული ფოლკლორული მასალების (კერძოდ, ფოლკლორული მუსიკის ჩანაწერების) შეგროვების, შენახვისა და კატალოგირების ნაციონალური ცენტრი“ (Kennedy, 1973). არქივი არის სახელმწიფოზე დამოკიდებული ინსტიტუტი, რომელიც სახელმწიფო პოლიტიკის საგანს წარმოადგენს. კითხვა: თუ რას წარმოადგენს „ავთენტიკური ფოლკლორული მასალა“, პოლიტიკური კითხვაა, რომელიც დროთა განმავლობაში ნაციონალურ პოლიტიკასთან ერთად იცვლება. კვლევები, რომლებიც მიმართულია ნაციონალურ არქივებსა ან მასში განთავსებულ კოლექციებზე, ხშირად ასევე არის ნაციონალური პოლიტიკის საგანი.

#### **ხმოვანი არქივების სოციალური ფუნქცია, სოციალური მხარდაჭერა და შინაარსი**

ნებისმიერი, მათ შორის, ხმოვანი არქივის ფუნქციონირება მოითხოვს თანხებს, დროსა და გამოცდილებას. განსაზღვრული მიზნებიდან გამომდინარე, ის ასევე შეიძლება მოითხოვდეს კეთილ ნებასა და ვალდებულების გრძობას, რათა მუდმივად მოხდეს მისი შენარჩუნება იდეალურ მდგომარეობაში.

თვალი გადავავლე მოტივაციის ორ მთავარ ტიპს, რომელიც ისტორიულად წინ უძღოდა ტრადიციული მუსიკის ჩანაწერების ოფიციალური არქივების დაარსებას: უნივერსალური კვლევა და ნაციონალური კვლევა, უნივერსალური წვდომით – მაგალითისთვის – კაცობრიობის ისტორია ან ადამიანის ტვინის სტრუქტურა, ნაციონალურის გაგება, ავთენტიკური ეროვნული სტილი, რეპერტუარის საზღვრები და მათი დაცვა.

მოდით, ახლა განვიხილოთ რამდენიმე პრობლემა, რომელიც დგება მსგავსი არქივების შენახვასთან დაკავშირებით.

სამაგალითოდ ისევ ბერლინის ფონოგრამარქივი გამოდგება. ყველაფერი დაიწყო ედისონის ცილინდრული ჩანაწერების კოლექციით ბერლინის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიურ ინსტიტუტში. ეს იყო როგორც არაფორმალური და უბიუჯეტო ორგანიზმი 1905 წლამდე, სანამ ის გახდა ოფიციალური, მაგრამ არსებითად — ისევ ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შემადგენლობაში მყოფი დაწესებულება. იგი ფაქტობრივად არსებობდა კერძო შემოწირულობების ხარჯზე, ხოლო ერის ფონ ჰორნბოსტელი, რომელიც მას ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე ხელმძღვანელობდა, მატერიალურ სიდუხჭირეს განიცდიდა. დიდი მსოფლიო ომის შემდეგ და 1921 წლის დიდი ინფლაციის დროს ფონოგრამარქივი სახსრების გარეშე დარჩა. პროფესორ შტუმპფისა და და ჰორნბოსტელის პერსონალური კავშირების დახმარებით იგი ადმინისტრაციულად შეუ-

ერთდა ბერლინის მუსიკის უმაღლეს სკოლას, ბერლინის სახელმწიფო კონსერვატორიას, თუმცა არა როგორც კვლევითი ინსტიტუტი, არამედ ფიზიკურად დარჩა უნივერსიტეტში. მიმდინარე ათწლეული იყო ბიუჯეტის შემცირების პერიოდი, მაგრამ არქივის რესურსებზე დაყრდნობით გაიზარდა კვლევითი აქტივობა. ასევე განხორციელდა საარქივო საკუთრების მასალების პირველი სერიული კომერციული ჩანაწერები, რასაც მოჰყვა ლეგენდარული სადემონსტრაციო კოლექცია, სასწავლო და გაცვლითი მიზნებით.

1933 წელს, მე-3 რეიხის დაცემის პერიოდში ერის ფონ ჰორნბოსტელმა დატოვა გერმანია და ფონოგრამარქივმა ფიზიკურად და ადმინისტრაციულად ბერლინ-დაჰლემში *Volkerkunde Museum*-ში გადაინაცვლა, სადაც კოლექცია შედარებით დაცულ გარემოში, ინტელექტუალურად იზოლირებულად არსებობდა, მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს მის ფაქტობრივ განადგურებამდე. ამის მიუხედავად, ათწლეულების განმავლობაში ლილვაკებზე ჩანაწერების უმრავლესობის ასლები იქნა გაკეთებული. ორიგინალები გადატანილ იქნა ბერლინის გარეთ საცავში და მათგან უმრავლესობა, როგორც ომის ნადავლი, საბჭოთა კავშირში მოხვდა. მოკლედ, 1990 წლის დასასრულს დაახლოებით 90% ფონოგრამული ჩანაწერების ორიგინალებისა შეგროვდა დაჰლემში, როგორც ორიგინალის ან ასლის სახით, ან როგორც მაგნიტური ჩანაწერები, საბოლოოდ კი — როგორც ციფრული ფაილები. ამასობაში, აკადემიურ სწავლებასთან მჭიდრო კავშირმა<sup>4</sup>, რეგულარულმა დემონსტრაციებმა და გამოფენებმა მუზეუმის დამთვალიერებელთათვის, კომერციულმა LP და CD გამოცემებმა, აგრეთვე არქივის თანამშრომელთა სამეცნიერო და პუბლიცისტურმა საქმიანობამ ბერლინის ფონოგრამარქივის პრესტიჟი დიდად აამაღლა საზოგადოების თვალში. მიუხედავად ამისა, არქივის ასი წლისთავზე შეიქმნა საფრთხე, იგი გამხდარიყო მუზეუმის რეორგანიზაციის მსხვერპლი, დაეკარგა ავტონომია და მიმდინარე ბიუჯეტი. არქივების, როგორც მსოფლიო მემკვიდრეობის საცავების აღიარებამ იუნესკოს მიერ და საერთაშორისო ორგანიზაციების ჩარევამ ეს საფრთხე, საბედნიეროდ, თავიდან აგვაცილა.

მე შემიძლია ეს თემა კიდევ განვაგრძო, მაგრამ, ვფიქრობ, ნათქვამიც საკმარისია. თქვენ შეგიძლიათ გაითვალისწინოთ, რომ:

1. ტრადიციული მუსიკის არქივები ვერ იარსებებენ თავიანთი დასასრულის მოლოდინში. ისინი იქმნებიან სოციალური საჭიროების საპასუხოდ და უნდა შეინარჩუნონ სოციალური მნიშვნელობა სოციალური გარემოს შეცვლაში.

2. ტრადიციული მუსიკის არქივები ხანგრძლივად ვერ იქნებიან მხოლოდ ინდივიდუალურ და პიროვნულ ძალისხმევაზე დაყრდნობილი, მათ ესაჭიროებათ სოციალური მხარდაჭერა.

3. რადგან ტრადიციული მუსიკის არქივები „შეადგენს ერისა და საზო-

გადღობის მესხიერებას“, მათი არსებობასა და შენახვაზე პასუხისმგებლობა უნდა აიღოს ერმა და საზოგადოებამ და არა კერძო ორგანიზაციებმა და ინსტიტუტებმა, რომელთაც აბსოლუტურად სხვა მიზნები გააჩნიათ.

4. დუბლიკაცია და სადისტრიბუციო ჩარევა ტექნიკურ დონეზე, საერთაშორისო ტრადიციული მუსიკის არაკომერციული გაცვლა-გამოცვლა ბუნებრივი პროცესია არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საქმეში.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> ტერმინ „ტრადიციული მუსიკის“ ქვეშ ვგულისხმობ ყველანაირ მუსიკას დასავლეთევროპული ე.წ. კლასიკური მუსიკის გარდა.

<sup>2</sup> 1889 წელს პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე გამოტანილი ადრეული ჩანაწერები არასოდეს გამოცემულა.

<sup>3</sup> 1973 წელს ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მიერ შედგენილი სია გვიჩვენებს, რომ ასეთი მდგომარეობა არსებობდა 33 წლის წინაც (Kennedy, 1973).

<sup>4</sup> ფონოგრამარქივს ომისშემდგომ პერიოდში ხელმძღვანელობდნენ აგრეთვე აკადემიური თანამდებობის მქონე მეცნიერები: პროფესორი კურტ რეინჰარდი (1948-1968), ამ სტატიის ავტორი (1968-1971), ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის პროფესორი, არტურ სიმონი, ბერლინის ხელოვნების უმაღლესი სკოლის პროფესორი (1971-2003 წლებში).

**თარგმნა ანი სიხარულიძემ**

