



21-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ӘЛЕМ МУЗЫКАСЫНЫҢ ТАРИХЫ. 2-БӨЛІМ

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі
дыбыс жазу





Кітап: Әлем музыкасының тарихы. 2-бөлім
Дәріс: Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі дыбыс жазу
Дәріс авторы: Әлия Сабырова

Дәрістің мақсаты: Әлемдік музыканы тарату құралдары мен стильдердің аудиторияларының көлемі Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі кезеңде өзгерсе, жазбалар нысандары сияқты көптеген мамандар тарапынан дыбыс жазу (танымал музыка) индустриясы «тірі» дыбыстың бұрмалануына кедергі келтірген. Осы бағыттағы мәселелерге көңіл аударып бұл бағыттағы кемшіліктерге назар қою.

Осы көзқарасты көрсетіп отырып, жиі сын айтып отырған Чарльз Кейл: «Көптеген жылдар бойы мен терең қосарластықты алып жүрдім, кейде барлық БАҚ өкілдеріне ашық дұшпандығымды бүркемеледім. Мен дыбыс жазбаларына көзқарасым жаман; олар нағыз музыка емес. Мен сол жазылған кезінен кейін мүлдем тыңдамаған таспалардың жиналуына наразымын... бірнеше жылдан бері менің электронды тасымалдаушыларға деген ұстанымым келесідей: адамдарды машинамен айырбастау, жанды музыканы консервіленген түрге ауыстыру, капиталистерге біздің музыкалық және сезімнің рахатты өздерінің пайдалары үшін сатуға мүмкіндік берумен тең, осылардың негізінде барлығын қиратуға ықыласым басылар емес».

Екінші жағынан, 1940-шы жылдардың соңында арзан және портативті магнитофондарды енгізу, құны бойынша қол жетімді жоғары сапалы жазбалар жасалуы, басқа зерттеуші – Ломакс, кейінірек Джордж Лист мақұлдауларына ие болып, заңсыз дәстүрлі музыканы жазу студиялық шарттарсыз, тіпті қалалық аудандардан тыс жерлерде де мүмкін деп қорытынды жасады. Ломакс және басқа да әлемдік музыкалық лейблдер мен сериялар үшін жасалған жазбалар олардың сайлау ерекшеліктеріне қарамастан, музыка жасаушылар мен тыңдаушыларға, әсіресе Америка Құрама Штаттары мен Батыс Еуропада джаз, рок және тәжірбе музыка шығаратын музыканттар басқа мәдениеттің музыкасы мысалында оқуға тырысты, кейбір жағдайларда олардың дыбыстары мен тәсілдерін тікелей өзгертіп, терең әсер етті. Әлбетте, индустрияға дейінгі салаға құмарлық салыстырмалы музыкатушыны отарлылықпен, империализммен және еуроцентризммен, әрине, осы жерлерде дәстүрлі музыканың өмір сүруін анықтаудан басқасынан гөрі, сондай-ақ олардың 1970 жылға дейін қала кеңістіктерінде музыкамен және өзгерістермен айналысуды қаламайтындармен байланыстырылды. Оның үстіне, мұндай тәсілдер әлемдік музыканы зерттеушілермен шектелмеді, бірақ оның орнына олар бірнеше ғасырлар бойы капиталистік жүйені кеңейту, жаһандану нәтижелерінің бірі болып табылды. Ол бай, индустриалды ұлттан шыққандардың басқа ұлттың адамдары мен өнімдерін романтикалық, шығыстық және қарапайым терминдерде қарауына мүмкіндік берді. Экономикалық, әлеуметтік және мәдени капиталға қол жетімділіктің әртүрлі кезеңдерінде, кейде экспедициялық этномызикатанушылық зерттеулер нәтижесінде, музыкалық элементтерді бір-бірінен арсыздықпен көшіретін және бейкүнә меншіктеп алатын музыканттар бір-бірімен соқтығысып жатты.

Алайда Кейлдің шағымының объектісі электронды қайталаудың тактілі ойналуы емес, медитацияның өзі болды. Ол 1960 жылдары қалалық блюз және джаз ырғағының секциялары туралы жазған кезінде, ол коммерциялық тұрғыда шығарылған жазбалардың дәлелдемелеріне өз дәлелдерін ішінара негіздеді. Барлығынан да оны тыңдаушы мен орындаушы арасындағы делдалдық алаңдатты. Екінші позиция - жазбаның музыканы бұрмалауы - бұл бар болғаны бірінші вариант екенін ақылмен бекітуге болар еді. Тіпті, ғалымдардың ерте буынының арасында да бұл позицияның ерекшелігі бар. «Африкандық полифония мен полиритм» (1993ж.) кітабында Симха Аром орталықафрикандық музыканттар ұйымының күрделі талдаулары үшін бірнеше ленталық машиналарды пайдаланған. Өз әдісін суреттеуде, алдымен ансамбльді жазып алған, содан кейін екінші рекордердің бір жолында бірінші жазба бір магнитофонда ойналғанда, әрі қарай музыканттарды реттілікпен өз партияларын құлаққаппен екінші рекордердің трегіне жазу үшін ойнатқызған, тыңдағанда топтық ойнау орын алған. Әдістемелік тұрғыда жаңашыл болғанымен, бұл стратегия дыбыс инженерлері мақсат ретінде талдаусыз, партияларды салу кезінде немесе бір жерде бір мезгілде қатыса алмайтын музыканттарды жазу үшін, өзге де түрде пайдаланылуларына суреттеме беру тәсілі ретінде қолданылады.

Егер музыкалық оқиғалар шын мәнінде көпвалентті болса, олар өздерінің барлық қарапайым қызметтері мен сезімдерін әлеуетті іске қосады, мұндай оқиғалардың тек дыбыстық бөліктерін ғана көрсететін жазба түпнұсқамен сапалы айырмашылыққа ие болады. Филипп Аусландер секілді түсінік беруші 1998жылғы жазбада нәтижені өңдеу кезінде едәуір жақсы дәрежеде шығуы үшін «жанды» орындау туралы келісімдер сақталады, олардың өздері мінсіз жанды орындау туралы сұрайды, бірақ ол негізгі фактіні ескермейді. Егер жазуды мінсіз, роботтық дыбысқа дейін тартсаңыз, тыңдаушы музыканттың қатысуын, оның көңіл-күйін, харизмасын және дыбыс шығару еркіндігін қалай сезінесіз? Кейінірек дыбыс жазу студияларында музыканттар мен дыбыс рижиссерлері «жандылық», «жылы» дыбысталуды дем шуын шығару арқылы (ішектер сықыры, резонаторды сартылдату) сияқты тәсілдерді әдейілеп жасайтын болды.

Дегенмен көптеген тыңдармандар жазбаның «мінсіз» дыбысталудың сіңіріп алып, концерттерде



Кітап: Әлем музыкасының тарихы. 2-бөлім
Дәріс: Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі дыбыс жазу
Дәріс авторы: Әлия Сабырова

музыканттардың «жанды» орындауларынан көңілдері қалып жатты. Ең құрығанда мұндай тыңдаушылар Аусландердің дәлелдерін өзгертіп, жанды орындау жазбадағы идеалға сәйкес келмейді деп есептей алады.

1960 жылдан бастап әлемдік музыканың шығарылуы мен таралуы, жандылық және түпнұсқалыққа ие ғалымдардың, жинаушылар мен дыбыс жазатын лейблдардың айрықша кураторлық ұғымынан ауытқып кетті. Шелмей Екінші дүниежүзілік соғыстың соңы мен 1960 жылдың соңына дейінгі созылған «LP эрасы», ұзақ айналатын альбом, ғылыми және коммерциялық таралу аспаптарының негізі ретінде, Құрама штаттар мен Батыс Европа шықарасынан тыс аз ықпалға ие болды. LP кезеңінде радио- және мультимедиялық технологиялар (мысалы, аудиокассеталар) «бұрын белгісіз, географиялық тұрғыда алыстағы немесе әлеуметтік ерекше музыкалық стильдерге оңай тарату және қол жеткізуге» мүмкіндік туғызды. Бұған қарамастан таспалар, бәлкім, өндірушілерге тамаша жазбаларды сатуға мүмкіндік бермеген бірінші орта еді. Мұндай мәселелерді жеңілдетуге арналған өндірістік процестерге және әртүрлі таспалы материалдар мен жабындыларға қарамастан, аудиокассеталар алдыңғы тасымалдаушыларға қарағанда өз табиғатынан шулы болды. Мысалы, студиялық таспаға жоғары сапалы жазба жазу үшін ең төменгі жылдамдық секундына он бес дюймді құрады. Аудиокассеталар осы жылдамдықтың сегізден бірімен, секундына бір және жеті сегіздік дюйммен жұмыс істеу үшін жасалынды, бір жағынан, мұндай жылдамдық неғұрлым жұқа таспаны пайдалануға мүмкіндік береді. Олардың сапада жоғалтқаны, жазба мен таралуындағы ықшамдылық пен ойнатылуымен өтелді, сондай-ақ Үндістан, Алжир және бүкіл әлем бойынша қарақшылық (заңсыз көшіру) үшін қолайлы негіз құрды. 1980ж. арзан синтезаторлардың, драм-машиналардың, секвенсорлар мен сэмплерлердің, сонымен қатар сигналдарды сандық өңдеу аспаптары мен төртжолды портативті рекордерлердің пайда болуы дистрибуцияға кеңінен жол салып, LP дыбыс жазу дәуіріндегі көпжолды дыбыс жазу студияларындағы аспаптарын кеңірек және қолжетімді етті. Одан бөлек, бұл аспаптар мен құрылғылар кейде музыкалық стильдің дамуын тездетті, бұл ансамбль көлемінің өзгеруіне, сонымен қатар тембрлі тәжірибелерге әсер етті. Компакт-дискілердің, VCD және DVD-рекордерлерінің барлық жерде салыстырмалы болуы, сондай-ақ ХХІ ғасырдың тоғысындағы тұтынушылардың ғаламтордан жазбаларды көшіріп алу қабілеттілігінің өсуі әрі қарай түбегейді өзгерістердің негізін құрады. Іске асыру сағысында үдерістерді күшейту тек жаңа тауарлар ғана емес, сондай-ақ агенттіктер үшін «тұтырудың бейұлттылығы» арқылы жаңа мүмкіндіктерді туғызды.

Бұл оқиғалар үстемдік ететін, дыбыс жазатын индустрияны әлемдік музыка стилі мен дәстүрлі қалдық және этникалық дыбысталу брендин қамтитын Раймон Уильмс егжейлі-тегжейлі қарастырады. Әлемдік музыка маркетинг және музыканы дамыту үшін термин ретінде 1987 жылдың маусым және шілде айларында «Ресей Императрицалары» жиналыстарында байқалады. Ол 1980 жылы фестивальде Питер Габриэльдің әлемдік музыка, өнер және биді (WOMAD) ашқан концерттік бағдарламаларда және АҚШ консерваториясының дискурсында көрсетілді. Бірінші жағдайда бұл фестиваль ұйымдастырушылары Габриэльдің жұмыстарында, сондай-ақ Брайан Ино мен Дэвид Бирннің 1970-ші жылдардың аяғы мен 1980-ші жылдардың басында қолданылған музыкалық стильдердің ауқымды таралымын кеңінен қолдануын білдіреді. Соңғы жағдайда, ол 1960-шы жылдардан бастап «музыкалық әртүрлілікті зерттеуге көмектесу» үшін кең тарайды, алайда еуропалық концерттік музыка мен дәстүрлі емес музыка арасындағы дискурсивті және идеологиялық бөліністі қолдады. Дегенмен академиялық музыкалық дискурс әлемі мен оның шекарасынан тыс түсініктеме берушілері әлемдік музыканың маркетингтік мағынадағы өмір сүруінің күмәнділігін көрсетті. Бұл термин аудиторияны әртүрлі мәнерлерімен қамтамасыз етуге тырысқан музыканттар орындаған жұмыстың будандасуына (гибридизация) баса назар аударды.

Шындығында, соңғы кезеңдегі этномузыкатанушылардың әртүрлі аймақтарды қамтыған танымал музыка шекарасынан шыққан әлемдік музыканы зерттеуде жеткен үлкен жетістіктерінің бірі - музыка медиациясын студиядағы дыбыс жазудың негізін қалаушы ретінде терең ғылыми тұрғыда зерттеу болды. Мұны, ішінара жас ғалымдардың этномузыкатануда оқыту кезінде джаз дәстүрі мен танымал музыкасына деген қызығушылығымен түсіндіруге болады. Орындау технологиясын, жазбалар, айналу мен таралу әдістерін ойлап тауып, зерттеумен айналысқан зерттеушілер секілді ғалымдардың да маңыздылығын мойындау керек. 1980 жылдың соңы деп белгіленген жұмыста, авторлар өзіне дейінгі жол салушылармен бірге алдыңғы ғалымдар түбегейлі қарсы болған заманауи технологияларды қолданып, оларға сипаттама берген. Оған қоса олар заманауи технологияларды алдағы уақытта ғылыми жұмыстарда пайдалануға кеңес берді. Сонымен қатар олар этномузыкалогиялық зерттеудің теориялық келешегін өздері зерттеген музыканттарға жақындатты.

Кристофер А. Уотерманнның «Джуджу» (1990) зерттеуімен жүргізілген жұмыс қалалық музыканы сипаттауда дәстүрлі музыкаға арналған классикалық этномузыкалық монография формасын қолдану



Кітап: Әлем музыкасының тарихы. 2-бөлім
Дәріс: Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі дыбыс жазу
Дәріс авторы: Әлия Сабырова

арқылы жүргізгендігімен белгілі. Джуджу (йоруба Jùjú) - 1920 жылы ойын-сауық мақсатында орындалатын, Йоруба мен «пальма шарабының музыкасы» деп аталған (пам-уаин, ағылшын тіл. palm-wine) дәстүрлі барабан музыкаларының қосындысынан пайда болған африкалық танымал музыканың жанры. Джуджу гитара мен перкуссияға (Йоруба дәстүрлі сөйлеу барабандары деп аталған) негізделген үлкен ансамбльдер орындайтын би музыкасы болып табылады. Алайда үлкен танымалдылыққа Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін 1950 жылы пайда болған Танде Найтингэйл мен Дайро есімдері ие болды, олар құрамы 4-тен 10-ға дейін кеңейтіп, алғаш рет жанр шекарасында электрогитара мен аккордеонды қосады (шындығында ол қазіргі таңда үлкен танымалдылыққа ие джуджуді қалыптастырған). Шамамен 1960 жылдың ортасында Эбенезер Оби мен Кинг Санни Адэлер өнер көрсетуді бастайды, 1970 ж. - джуджудың қарқынды дамуы кезеңінде араларында бәсекелестік пайда болады.

Кристофер Уотерман өз зерттеулері нәтижесінде өзінің кеңесшісі үшін заманауи технологиялар дәстүрлі құндылықтарға бөгет болмайтындығын табады. Оның ең жарқын тұжырымдарының бірі - 1950-ші жылдардан кейін хабарлау жүйесінің қабілеті оны сұйылтпай, ашық түпнұсқалыққа ие болғаны туралы идея болып табылады. Мұнда ол джуджуға сүйенеді: «Джуджу тобына Йоруба дәстүрлі құндылықтарының моделін кеңейтуге мүмкіндік беретін дауыс пен гитара деңгейі күшейе түсті. Атап айтқанда, бұл барабаншыларды вокалды және аспаптық сүйемелдеудің арасындағы акустикалық тепе-теңдікті бұзбай көбірек қосуға мүмкіндік берді». Сондай-ақ Майкл Мит те даб-регги инженерлері мен продюсерлерінің көп жолды жазба және синтетикалық реверберация технологиясын шығармашылық (еркін) пайдалануы құлдықтан кейінгі Ямайка (және африкалық диаспора) тыңдаушыларына «африкалық өткеннің жаңа көрінісіне виртуалды қол жеткізуге» мүмкіндік бергенін айтады. Ватерман мен Вил үшін жаңа технологияларды енгізу немесе пайдалану этномюзикатанушылардың немесе салыстырмалы зерттеушілердің алдыңғы буынының қорқуы мүмкін болған қарама-қарсылығының нәтижесі, деп көрсетеді. Шын мәнінде, Мит былай дейді: «70-ші жылдардың аяғындағы пост-панк тарихи жазбасы ямайкалық даб-реггерлердің бір мезгілде технологиялық авангардистер болғанын растайды: Ямайка дыбыс режиссерлері мен жүйелік инженерлер дыбыс жазу үдерісін эстетика мен өнімділік тұрғысынан жетілдірді, және олардың шығармашылық идеяларының кейбіреулері дыбыстық технологиядағы соңғы әзірлемелерді болжап білді».

Әлемдік музыканы зерттеудегі маңызды, салыстырамалы жаңа бағыттардың бірі дыбыс ойнату технологияларын жасап, музыканттардың оларды зерттеудің негізгі объектісі ретінде қалай пайдаланатынын айтты. Дыбыс инженері және лингвистикалық антрополог ретінде жұмыс істей отырып, Томас Порчелло инженерлер мен музыканттардың ерекшеліктері негізінде дыбыс жазу студиясында дыбыс және дыбыстың ойналуы туралы дискурстың ерекшеліктерін зерттеді. Оның жұмысы үздіксіз «сөз сөйлеу» жазбаларын жүргізетін делдалдықпен қатар, мұндай жазбалар техникалық қажеттіліктер мен әдістемелік педагогиканың келіссөздері нәтижесінде пайда болатынын көрсетті.

Нью-Йорктегі рок-топтармен бірге кіші-С.Леслидің жүргізген жұмыстары дәстүрлі емес, элиталы емес музыканттар сахнада және репетицияда кенеттен немесе әдейі пайда болатын материалды пайдалана отырып, ән жазудың күрделі тәсілдері бар екенін көрсетті. Сондай-ақ, Мерил Кригердің жұмысы әйелдер мен ерлер дыбыс жазу студиясының кеңістігінде гендерлік-басымдылыққа қатысты қалай келісетіндеріне назар аударды, мұнда әйелдер өздеріне шығармашылық таңдаудың заңдылығын қорғау мақсатында ер-делдал керектігін айтады.

Кристофер Вашбурн (2008) мен Трэвис А. Джексон (2012) еңбектері жазбалар мен жанды орындауларда сальсаның жеке тәсілдері мен джаз музыканттарының айырмашылықтары туралы зерттейді. Музыканттар үшін ғылыми және танымал әңгімеде жанды орындауға берілетін басымдылық, бұл рокта қалай жиі болатындай кейде кері көрінеді, яғни, жазба орындаудың алдында болады. Әртүрлі музыканттар студияда әртүрлі уақытта жұмыс жасайды, продюсердің бақылауымен және ырғақтық басу арқылы тректер жазады. Жазылған тректер өңделіп, араластырылып болғаннан кейін және концерттер жоспарланған соң, басшы альбомды құрастырады. Турда өнер көрсету үшін жиналған кез келген топ жазба материалын немесе басқа музыканттарды ғана зерттемейді. Сонымен қатар, ол жасалған дайын композицияларды турды сүйемелдейтін және қосымша үш-төрт минуттық би композицияларын орындайтын бишілердің талаптарына сәйкес өзгертуге дайын болуы керек. Джексонның жұмысы, сондай-ақ, музыканттардың орындау аудиториясына байланысты – студияда, түнгі клубта немесе концерт залында – өзгертетін композициялар лайықтамаларының түрлі нұсқаларын атап өтеді. Кейбір музыканттар бекітілген әндер мен олардың лайықтамаларын дұрыс көрсе де, олардың барлығы қасиеттердің өздері оларға және басқа да іс-шараларға қатысушыларға әртүрлі уақытша және интерактивті шектеулер қоятынын мойындайды,



Кітап: Әлем музыкасының тарихы. 2-бөлім
Дәріс: Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі дыбыс жазу
Дәріс авторы: Әлия Сабырова

демек, әртүрлі қатысу түрлерін талап етеді. Дыбыс жазу студиясындағы музыканттар, мысалы, орындау қателіктерін жөндеуге, сонымен қатар дубль мен қайталаулар қоюға анағұрлым ыңғайлырақ, мұндай қателіктерге жол бермейді және дереу жөндеуге бейім келеді. Жанды аудитория алдында өнер көрсету кезінде, жазбамен салыстырғанда музыканттар суырып салмалық пен харизманы іске қосып, өңдеу мүмкіндігін құрбан етеді. Сонымен қатар, студиядағы жазба музыканттарға лайықтамалар мен дыбысталудың тыңғылықты талдауын жүргізуге мүмкіндік береді.

Басқа этномузыкатанушылар арнайы техникалық шешімдер арқасында инженерлер мен өндірушілер шығармашылық формаларды жеңілдететін жолдарын қарап шықты. Өзінің оңтүстік африкалық студиялардағы дыбысрежиссурасы еңбегінде, Луиза Мейнтджес технологиядағы музыкалық машықтық, авторлық құқық түсініктері, т.б. аясындағы жетістіктер серпініне назар аударады. Көптеген егжей-тегжейлі зерттеулер арқылы ол «тірі» дыбысты жасау үшін қажетті қызықты идеяларды, ойлар мен жұмыстарды ашады. Көптеген егжей-тегжейлі зерттеулер арқылы ол жанды орындаудан айырғысыз жазба мен тікелей қатысу эффектінің тударатын, «тірі» дыбысты жасау үшін қажетті қызықты идеяларды, ойлар мен жұмыстарды ашады. Одан бөлек, дәстүрлі және заманауи өнерге егжей-тегжейлі көңіл бөлудің бар екенін көрсетеді. Сонымен қатар, Оңтүстік Африкада дыбыс жазу компаниялары тембр, ырғақ, тіл, т.б. тұрғысында таңдау жасалатынын анықтайды. Осыған ұқсас түрде, Элиот Бейтс түрік музыкасымен жүргізілген жұмыста ұқсас мәселелерді этномузыкатану мен оның шекарасынан тыс дыбыс жазу студияларында алдыңғы жұмысқа сүйеніп, кеңейту арқылы зерттейді. Орындаушы және дыбыс жазу инженері ретінде жұмыс жасай отырып, Бейтс тәжірибелі инженерлер дәстүрлі студиялық технологияларды, сондай-ақ компьютерлік сандық аудио мүмкіндіктерін пайдалана отырып, жекелеген жолдарды айла-шарғы жасайтын жазба тәжірибесінің құралдары мен себептерін алдыңғы талқылауға егжей-тегжейлі қоса алды. Ол: «Жазбалар жасалғаннан кейін лайықтама жасаушы жазылған бөлімдерде қажет өзгерістер туралы шешім қабылдайды. Кейбір жағдайда ноталарды бұрын немес кейін ауыстыруға, қысқа үзінділерді интонация бойынша реттеу, тембрді өзгертуге болады (EQ көмегімен -қысу мен жаңғырғықтыру). Белгілі бір ұсақ бөлшектер (дем дыбысы, шерту, интонация сәйкес келмеуі мен оюлар), я болмаса артық деп қарастырылады, я болмаса, керісінше, музыкалыққа тән ерекшеліктер болып есептеледі. Осылайша, инженер мен лайықтаушы шығарманы өңдеу барысында орындаудағы айырмашылық пен мәнерлі микроэффекттерді бақылайды».

Мэйтджес пен Бейтс жұмыстарында жазба - коммерциялық мотивацияға қосымша эстетикалық бағытталған күрделі әлеуметтік келіссөздерді қамтитын жойғыш үдеріс емес, керісінше, жасампаз, шығармашылық үдеріс екендігі маңызды болып табылады.

Әлемдік музыка жазбаларынан бөлек, бұл еңбектер бізге музыканттар мен дыбысрежиссерлерінің материалдың таралуына қатысты уайымдары туралы түсінік қалыптастырады. Музыканттардың қалай ойнау керектігі мен жазу керектігіне қатысты таңдауын талдау, белгілі бір музыкалық шығармаларды зерттеу нысандары ретінде шығарудың перспективасын ашады. Музыка шығаруда қазіргі заманғы этномузыкатанушылар жұмыстың болашақ бағыттарда жүргізеді.

Біз бұрын жасалған мұрағаттар мен фольклористтер, салыстырмалы музыкатанушылар мен жинаушылар экспедицияларының көптеген түпнұсқа жазбалары өзінің құндылығын сақтап қалатынына сенімді бола аламыз. Берлин фонограмды мұрағатты сақтау мен өңдеу жобалары, сонымен қатар, Digital Archive оқу және талдау үшін этнографиялық бейне (EVIA) қамқорлығындағы жұмыс әртүрлі жер мен уақыттағы музыкалық тәжірибе туралы ғана сөз қозғамайды, сондай-ақ осы материалдардың маңыздылығын растайды. Этномузыкатанудағы мұндай зерттеулер музыкалық дәстүрлердің өзгерісінің белгісін көрсетеді. Сонымен қатар, зерттеушілердің қатысуымен немесе оларсыз жүргізілетін коммерциялық жазбалар бұрынғысынша олардың алдына қандай мәселелер қоятынымызға байланысты өзгеретін болады. Расында да, ескі және жаңа материалдарды таңдамайтын түрде сақтау қажеттілігі бұрын да қазіргі заманғы ғалымдар, Торс пен Блюм сияқты, сондай-ақ жазу лейблдері өзінің шығармашылық іс-әрекетінің арқасында болашақ мұрағаттарда пайда болатын материалдарды жасайтынын дәлелдейді. Барлық үш топ әлемдік музыканы таратуға қатысатын дәрежеде олар қатысушылардың кең шеңберінің алдында өз міндеттеріне: олар туындайтын практика мен зерттеулер дәстүрлеріне; олардың нақты салалардағы негізін қалаушылар, замандастары мен ізбасарлары; және олардың жұмысын жалғастыратын облыстарынан тыс жерлердегі әртүрлі аудиторияларға барынша мұқият қарауға тиіс.

Міне, бүгінгі дәрісімізде этномузыкатанудың жазбалармен байланысы мәселесін қозғадық.



Кітап: Әлем музыкасының тарихы. 2-бөлім
Дәріс: Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі дыбыс жазу
Дәріс авторы: Әлия Сабырова

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша ресурстар:

1. Abraham O. және EM von Hornbostel (1975) «Салыстырмалы музыкатану үшін фонографтың маңызы», кітапта D. Christensen, KP Wachsmann және Н.-Р. Райнеке (ред.), Хорнбостель Опера Омния, вып. 1, Гаага
2. Adinolfi F. (2008) Mondo Exotica: Дыбыстар, Елестер, жалықтыратын идеялар. Коктейль ұрпағы, Дарем, Солтүстік Каролина: Duke University Press баспасы
3. Anderton C. (1983) Guitar Gadgets, Нью-Йорк
4. Эрлманн В. (1999) Музыка, қазіргі заман және жаһандық қиял, Нью-Йорк: Оксфорд университетінің баспасы
5. Фаррелл G. (1988) «сыртқы бетін не қамтып көрсетеді: Үнді музыкасының элементтерін танымал музыка мен джазға қолдану, Popular Music
6. Фельд С. (1982) Дыбыстар мен сезімдер: Калулиде құстар, жылау, поэтика және әннің өрнектелуі, Филадельфия: Пенсильван университетінің баспасы (2000a) «Әлем музыкасына тәтті бесік жыры», Public Culture, (2000b) «Пигмейлердің поэтикасы мен саясаты», кітапта G. Born және D. Hesmondhalgh (ред.), «Батыстық музыка және басқалары»: Айырмашылық, түсінік және музыканы иемдену, Беркли: Калифорния университетінің баспасы, (2012) «Менің өмірім бұтақ арасындағы елес: «Әлем музыкасы», Музыка мен жаһандану (ред.): Сыни кездесулер, Блумингтон: Indiana University Press
7. Fewkes JW (1890) «Цуни үндістері арасында фонографты қолдану»
8. Freire-Marreco BW және JL Myres (ред.) (1912) Антропологиядан ескертпелер мен сауалнамалар, 4-і Эдн, Лондон: Ұлыбритания мен Ирландияның Королдік антропология институты
9. Гилман Б.И. (1891) «Зуни әуенлері», Американдық археология мен этнология журналы,
10. Гомес-Санчес Е. және соавт. (2011) «Магниттік тапсалардың материалдарына ATR-FTIR-спектроскопиялық мінездеме», E-Preservation Science,
11. Gracyk, T. (1996) Ырғақ пен шу: Рок эстетикасы, Дарем, Солтүстік Каролина
12. Грин П. Д. мен Т. Порчелло (ред.) (2005) Wired for Sound: Дыбыстық мәдениеттердегі инженерия мен технология, Мидлтаун, Коннектикут: Wesleyan University Press Gronow, P. (1982) «Этникалық жазбалар: Кіріспе», кітапта J. McCulloh (ed.), «Америкадағы этникалық жазбалар»: мұрадан қол ұзу, Вашингтон, Колумбия округы: Американдық Халық Өмірі орталығы, Конгресс кітапханасы