โครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค (อบศ 5)

5 Area Studies Project (ASP 5)

ต้นฉบับสมบูรณ์

โครงการแปลหนังสือ THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC

ของ Alan P. Merriam

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง

ธันวาคม 2545

สัญญาเลขที่ 5ASP/TRF/009/2543

ต้นฉบับสมบูรณ์

โครงการ แปลหนังสือ THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC

ของ Alan P. Merriam

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

ชุดโครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค

บทคัดย่อ

หนังสือ มานุษยวิทยาทางดนตรี (The Anthropology of Music) เป็นหนังสือที่แต่งโดย อลัน พี เมอร์เรียม (Alan P. Merriam) เมื่อครั้งดำรงตำแหน่ง ศาสตราจารย์ทางมานุษยวิทยาที่มหาวิทยาลัยอินเดียนา จัดพิมพ์ครั้งแรกโดย สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น (Northwestern University) เมื่อปี ค.ศ.1964 แปลเป็นภาษาไทยโดย ผ.ศ.ดร. บุษกร สำโรงทอง โดยได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร เนื้อหาของหนังสือมีทั้งหมด 15 บท แบ่งเป็น 3 ตอน ตอนที่หนึ่ง กล่าวถึง ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ประกอบด้วย การศึกษา ทฤษฎี เทคนิควิธีการ ตอนที่สอง กล่าวถึงแนวคิดและพฤติกรรมมนุษย์ ประกอบด้วย แนวคิด ทวารพันธะและอายตนะสัมพันธ์ พฤติกรรมทางกายและพฤติกรรมที่เป็นคำพูด พฤติกรรมทางสังคม: นักดนตรี การเรียนรู้ และกระบวนการการประพันธ์เพลง ตอนที่สาม กล่าวถึง ปัญหาและผลของการแก้ปัญหา ประกอบด้วย การศึกษาเรื่องของเนื้อเพลง การใช้และหน้าที่ดนตรีในฐานะพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ สุนทรียศาสตร์และความสัมพันธ์กับศิลปะแขนงอื่น ดนตรีและประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ดนตรีและพลวัตทางวัฒนธรรม

Abstract

"The Anthropology of Music" was written by Alan P. Merriam while he was a Professor of Anthropology at Indiana University. This book was first published in 1964 by Northwestern University Press and was translated into Thai by Dr. Bussakorn Sumrongthong from Chulalongkorn University, Department of Fine and Applied Arts in 2001. This work is sponsored by the Five Areas Studies Project, Princess Mahacharkri Sirindhorn Anthropology Center and The Thai Research Fund. The contents of this book are divided into 3 parts and 15 chapters. Part one deals primarily with Ethnomusicology which consists of the study of Ethnomusicology focusing on theory, method and technique. Part two refers to concept and behavior which contains the following: concept synesthesia intersense modalities, physical, verbal and social behavior. This part also deals with the musician, learning and the process of composition. Part three is comprised of problems and results. Specifically, the study of song texts, uses and functions. In addition, there is a discussion of music as symbolic behavior, aesthetics and the interrelationship of music with art and cultural dynamics.

คำนำ

วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnomusicology) เป็นวิชาที่กำเนิดขึ้นในราวปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งประเทศที่ให้ความสนใจมีสองค่ายใหญ่ คือ สหรัฐอเมริกาและเยอรมนี ต่อมาได้เป็นที่รู้จักและถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษาและมหาบัณฑิตในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ หลายแห่งในยุโรปและอเมริกา สำหรับประเทศไทยนั้นวิชานี้ได้รับความสนใจในราว 15 ปีที่ผ่านมา ภายหลังจากที่มีผู้สำเร็จการศึกษาในสาขานี้จำนวนหนึ่ง แต่ปัญหาที่ประสบในการเรียนการสอนวิชานี้คือการขาดแคลนตำราภาษาไทยเพื่อค้นคว้าอ้างอิง เนื่องจากมิเคยมีผู้ใดได้อธิบายความหมายและเนื้อหาสำคัญซึ่งเป็นหัวใจของวิชานี้เป็นภาษาไทยมาก่อน หนังสือ The Anthropology of Music ฉบับแปลจึงเกิดขึ้นเพื่อแก้ไขปัญหาการขาดแคลนตำราดังกล่าว

ผู้แปลขอขอบพระคุณผู้ที่ให้ความสนับสนุนด้านงบประมาณคือโครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ในด้านวิชาการได้แก่ ร.ศ. ดร. โกวิทย์ ขันธศิริ ร.ศ. พิชิต ชัยเสรี ร.ศ. ดร.สุดาพร ลักษณียนาวิน อ. ภาวรรณ หมอกยา อ. ลักขณา กลิ่นคง สถานทูตไนจีเรีย สถานทูตแอฟริกาใต้ ราชบัณฑิตยสถาน และบรรณาธิการคือ ร.ศ. ดร.สุนทร ณ รังษี ตลอดจนผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่ทำให้การแปลหนังสือเล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปได้เป็นอย่างดี อนึ่ง คำแปลและคำทับศัพท์บางคำในหนังสือเล่มนี้ยังมิได้มีการบัญญัติอย่างเป็นทางการโดยราชบัณฑิตยสถาน จึงเป็นการใช้ตามความเหมาะสมจากการหารือผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์นั้นๆ ผู้แปลหวังว่าหนังสือเล่มนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจศึกษาวิชามนุษยวิทยาทางดนตรีต่อไป

บุษกร สำโรงทอง

บทนำ

หนังสือเล่มนี้เป็นผลงานที่เกิดจากความคิดที่ข้าพเจ้าได้รวบรวมไว้มาเป็นเวลาประมาณ 15 ปีแล้ว กอปรกับที่ได้มีโอกาสพบปะสนทนา ทั้งถกเถียงและอภิปรายกับเพื่อนร่วมงานและนักศึกษาที่เรียนสาขาวิชามานุษยวิทยาและในสาขาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา สองสาขาวิชานี้มีความคล้ายกันจนแทบจะแยกไม่ออก อันที่จริงข้าพเจ้ามีความรู้สึกว่าไม่ควรจะต้องแยกเสียด้วยซ้ำไป ความหมายของคำว่ามานุษยวิทยานั้นคงจะไม่ต้องอธิบายมาก เพราะทั้งเนื้อหาของวิชาและจุดประสงค์ของรายวิชาก็คงจะเป็นที่เข้าใจกันดีอยู่แล้ว ไม่เหมือนกับวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาซึ่งเพิ่งจะได้รับความสนใจกันอย่างจริงจังมาในระยะสิบปีหลังนี้เอง โดยนักวิชาการรุ่นใหม่ ๆ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักวิชาการในอเมริกา ผู้ซึ่งอภิปรายขยายความวิชานี้กันมากขึ้น เป็นเหตุให้ขอบเขตของวิชานี้แคบลงจนในปัจจุบันไม่อาจกำหนดลงไปได้ชัดเจนว่าขอบเขตวิชานี้มีเพียงไรและจุดประสงค์ของการเรียนวิชานี้มีอย่างไร เนื้อหาวิชาคืออะไร และจะมีการจัดการเนื้อหาวิชาอย่างไร อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันเป็นที่เข้าใจตรงกันแล้วว่าการเรียนวิชาชาติพันธุ์วรรณนานั้นทำได้สองทาง คือ ทางมานุษยวิทยาและทางดนตรีวิทยา เป็นที่ยอมรับกันว่า ถ้านักมานุษยวิทยาจะทำการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็จะศึกษาเน้นไปทางด้านมานุษยวิทยา ส่วนนักดนตรีวิทยาก็จะศึกษาเน้นไปทางด้านดนตรี แต่ผู้ศึกษาสองกลุ่มนี้ก็มีความเห็นตรงกันว่าจุดประสงค์ก็คือ การรวมสองวิชานี้เข้าด้วยกันโดยเน้นความเป็นไปได้

ในด้านตำราวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้น ยังไม่พบว่ามีการแต่งตำราโดยยึดแนวที่กล่าวมานี้ เพราะไม่ว่าจะเป็นหนังสือที่มีเป็นจำนวนมากนั้นก็ดี บทความ รวมทั้งแผ่นเสียงที่ศึกษากันอยู่ก็ดี เป็นวิชาการด้านดนตรีล้วน ๆ ไม่มีการอ้างอิงในด้านวัฒนธรรม อันเป็นต้นกำเนิดของดนตรีเลย วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอดีตที่ผ่านมาได้เน้นเรื่องเสียงดนตรีและโครงสร้างของเสียงดนตรีเท่านั้น ไม่ได้ให้ความสนใจด้านมานุษยวิทยาของดนตรีเลย อย่างไรก็ตามการที่เป็นเช่นนี้ก็เป็นเพียงการเลือกเส้นการศึกษาด้านตัวดนตรีบริสุทธิ์มากกว่าด้านมานุษยวิทยาทางดนตรีเท่านั้น มิได้หมายความว่าการศึกษาด้านดนตรีบริสุทธิ์มีความสำคัญกว่าด้านมานุษยวิทยาดนตรี ไม่แต่กระนั้นการที่เป็นเช่นนี้ก็เป็นเหตุให้การศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรีมีการพัฒนาไปช้ากว่าทางดนตรีวิทยา และที่สำคัญที่สุดก็คือการที่สาขาวิชานี้ไม่เป็นที่เข้าใจได้ดีเท่าวิชาดนตรีวิทยา ผู้ศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็มักจะรู้สึกว่าเครื่องมือในการศึกษาวิเคราะห์ของเขายังไม่ได้มาตรฐาน ในการศึกษาด้านดนตรีวิทยานั้นได้มีการใช้เครื่องมือ (ทันสมัย) ในการวิเคราะห์ดนตรีทั่วโลกโดยได้ผลลัพท์มาเกือบหมดแล้วในขณะที่ความรู้ด้านพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องและแนวความคิดที่เกี่ยวกับการที่มนุษย์ใช้ดนตรีนั้น ๆ ยังไม่ได้มีการศึกษาวิเคราะห์กันเท่าที่ควร

ผู้ที่ศึกษาด้านดนตรีบริสุทธิ์อาจสงสัยว่าการเรียนดนตรีด้านมานุษยวิทยาจะเรียนอย่างไร ทฤษฎีและข้อมูลทางด้านนี้เป็นอย่างไร ส่วนนักค้นคว้าวิชาการด้านมานุษยวิทยาก็คงจะต้องสงสัยว่าสัดส่วนของเนื้อหาที่เกี่ยวกับทฤษฎีทางดนตรีที่เกินสาขาวิชา หรือความสนใจของเขามีสักเท่าใด

แท้ที่จริงแล้วการศึกษาวิชามานุษยวิทยาดนตรีนั้นมีอยู่ และขอบเขตของวิชานี้ก็อยู่ในวิสัยและความสามารถของนักวิชาการแนวดนตรีบริสุทธิ์ และนักวิชาการด้านมานุษยวิทยาดนตรีที่จะเรียนรู้ได้ สำหรับนักวิชาการด้านดนตรีนั้น วิชามานุษยวิทยาทางดนตรีจะเป็นรากฐานของเสียงดนตรีทุกเสียง เป็นกรอบที่ทำให้เราเข้าใจเสียงและขบวนการเกิดของเสียงดนตรีทั้งหลาย สำหรับนักมานุษยวิทยาดนตรีแล้ว การศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้จะทำให้เกิดความเข้าใจมากขึ้นในเรื่องสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดทำ และขบวนการของชีวิตมนุษย์ ทั้งนี้เพราะดนตรีนั้นเป็นส่วนประกอบสำคัญส่วนหนึ่งของความซับซ้อนของพฤติกรรมมนุษย์ ถ้ามนุษย์ไม่คิดหรือไม่มีการแสดงออกหรือไม่มีการสร้างสรรค์ก็จะเกิดเสียงดนตรีขึ้นไม่ได้ เราจะเข้าใจตัวเสียงที่เกิดขึ้นได้ง่ายกว่าระบบที่อำนวยให้มันเกิดขึ้นมา

หนังสือเล่มนี้ เป็นความพยายามที่จะลดช่องว่างที่มีอยู่ในการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนา ให้ขอบข่ายทางทฤษฎีในวิชาดนตรีในฐานะที่เป็นพฤติกรรมของมนุษย์ และเพื่ออธิบายขบวนการที่มีรากฐานมาจากการศึกษาทางมานุษยวิทยา ขบวนการเหล่านี้จะส่งเสริมการศึกษาด้านดนตรีวิทยา ทั้งจะเพิ่มความรู้ความเข้าใจในวิชาการสองสาขานี้ในฐานะที่เป็นวิชาที่เกี่ยวกับการศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์เหมือนกัน ดังนั้น หนังสือเล่มนี้จึงจะไม่เป็นเพียงการสรุปเบ็ดเสร็จว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นอย่างไร ทั้งไม่เป็นความพยายามที่จะรวมวิชาดนตรีวิทยาและวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาให้เป็นวิชาเดียวกัน

ในการที่จะค้นคว้าหาทฤษฎีและวิธีการศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นพฤติกรรมของมนุษย์อย่างหนึ่งนี้ ข้าพเจ้าได้นำข้อมูลด้านต่าง ๆ มาใช้ประกอบ ข้อมูลด้านหนึ่งที่ดูเหมือนไม่ได้เกี่ยวข้องกับดนตรีนักแต่ก็ได้นำมาใช้คือ การศึกษาทางทัศนศิลป์ วรรณคดีทางการบอกเล่า (oral literature) ส่วนที่นำมาใช้แต่น้อยกว่าก็คือ การเต้นรำ การละคร และการสถาปัตยกรรม เหตุผลที่นำความรู้และข้อมูลเหล่านั้นใช้ เพราะข้าพเจ้ามักจะได้ประสบกับตัวเองว่าปัญหาของนักศึกษาที่เรียนสาขาพฤติกรรมการสร้างสรรค์ของมนุษย์ (creative behavior) และนักศึกษาด้านคติชนวิทยานั้นจะมีความคล้ายคลึงกัน นักคติชนวิทยา (Folklorist) ก็มีความสนใจในด้านการวิเคราะห์ และก็เห็นพ้องกับนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาว่าสองวิชานี้มีความกลมกลืมกันและอาจรวมกันได้ เช่นเดียวกับนักศึกษาวิชาทัศนศิลป์ ที่ต้องเรียนรู้ปัญหาของศิลปินที่เขากำลังทำการศึกษาอยู่อย่างละเอียด และที่สำคัญที่สุดเราทั้งหลายก็มีความสนใจใคร่รู้ว่าทำไมเราจึงมีพฤติกรรมอย่างนี้อย่างนั้น และเพื่อที่จะหาคำตอบให้ได้ เราจึงต้องถามคำถามอย่างเดียวกันกับที่เคยถามมาแล้วในอดีตซ้ำแล้วซ้ำเล่า ความเห็นของข้าพเจ้านั้นได้มาจากการที่ราชบัณฑิตยสภาอเมริกัน (The American council of

Learned Societies) ได้ให้ทุนข้าพเจ้าไปศึกษาดนตรีและมานุษยวิทยาในลักษณะสหสาขาวิชา นอกจากนี้ข้าพเจ้ายังโชคดีได้มีโอกาสทำงานอย่างใกล้ชิดกับ รอย ซีเบอร์ (Roy Sieber) ในช่วงหลายปีที่ผ่านมานี้ ท่านผู้นี้เป็นผู้ที่มีความรู้ มีความเชี่ยวชาญเป็นเอกในเรื่องปัญหาทางศิลปะแอฟริกัน ข้าพเจ้าได้มีโอกาสถกเถียงและโต้แย้งกับท่านมากในอดีต และข้าพเจ้าเชื่อว่าในอนาคตก็จะมีโอกาส ถกเถียงกันอีกมากในเรื่องนี้ แต่สิ่งที่ข้าพเจ้าได้รับจากการเสวนากับรอยก็คือ ความรู้ และ ประสบการณ์ที่ข้าพเจ้าได้รับ นอกจากนี้ข้าพเจ้ายังอยากจะขอขอบคุณ วอร์เรน แอล ดารซ วิโด(Warren L. d'Azevedo) ที่ได้ให้โอกาสข้าพเจ้าอภิปรายปัญหาทางสุนทรียศาสตร์กับท่าน ข้าพเจ้าได้พยายามที่จะแก้ปัญหาเหล่านี้ในบทที่ 13 ของหนังสือเล่มนี้ และความคิดต่าง ๆ ที่ได้แสดงไว้ในบทนี้หลายเรื่องก็ได้มาจากการที่เราได้อภิปรายกันทั้ง พอล เจโบฮันนัน (Paul J. Bohannan) กับ อลัน โลแมกซ์ (Alan Lomax) ก็ได้อนุญาตให้ข้าพเจ้าอ้างอิงงานที่ยังไม่ได้ออกพิมพ์เผยแพร่ของเขาได้ แต่ข้าพเจ้าก็ได้พยายามที่จะไม่ละลาบละล้วงอ้างงานของเขาออกมาเผยแพร่จนหมด ก่อนที่เขาจะได้พิมพ์

ในการเขียนหนังสือเล่มนี้ ข้าพเจ้าได้นำตัวอย่างของพฤติกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากทั่วโลก โดยไม่ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของพฤติกรรมนั้นกับประวัติศาสตร์ นอกเสียจากว่าจะหลีกเลี่ยงไม่ได้ การที่เลือกพฤติกรรมนั้น ๆ มาอภิปราย ก็โดยมีเหตุผลว่าพฤติกรรมนั้น ๆ หรือการตอบสนองนั้น ๆ มีลักษณะเป็นสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง ทั้งนี้เป็นจุดมุ่งหมายของการศึกษาเสนอเนื้อหาแบบเปรียบเทียบคือ การเสนอปัญหาที่ไม่ได้เกิดเฉพาะในวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง แต่เป็นการพิจารณาพฤติกรรมมนุษย์โดยกว้างขวางจากที่ต่างๆ

ปัญหาที่ได้เลือกมาพิจารณามีดินแดนแหล่งที่มาใหญ่ ๆ ในสามส่วนของโลก คือ แอฟริกาตอนใต้ของทะเลทรายซาฮารา อเมริกาเหนือ และโอเชียเนีย ดินแดนส่วนนี้เป็นส่วนที่ผู้ศึกษามีความรู้และสนใจเป็นพิเศษ ดินแดนส่วนอื่น ๆ อาจมีการกล่าวถึงบ้างตามความเหมาะสม นอกจากนี้ยังได้เอาตัวอย่างจากวัฒนธรรมตะวันตกในส่วนที่เป็นดนตรีแจ๊ส ผู้อ่านจะได้เห็นว่า ข้าพเจ้าจะเอ่ยถึงดนตรีจากเผ่าอินเดียนแดงจากรัฐมอนทานาตะวันตก และพวกเผ่าบาซองเย (Basongye) จากจังหวัดคาไซ (Kasai) ของคองโก (Congo) ในส่วนที่เป็นของเบลเยียม ชนสองเผ่านี้เป็นเผ่าที่ข้าพเจ้ารู้จักดี เพราะได้มีโอกาสเข้าไปทำงานวิจัยในเรื่องชาติพันธุ์และดนตรีชาติพันธุ์วรรณนากับอินเดียนแดงเผ่านี้ ซึ่งข้าพเจ้าขอถือโอกาสนี้กล่าวขอบพระคุณหน่วยงานต่าง ๆ ที่ได้ช่วยให้การวิจัยลุล่วงไปได้ การวิจัยพฤติกรรมของชนเผ่าแฟลตเฮด (Flathead) นี้ได้เริ่มในปี ค.ศ.1950 เป็นครั้งแรก โดยทุนสนับสนุนจากมูลนิธิคณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยแห่งรัฐมอนทานา ต่อมาในปี ค.ศ.1958 บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยนอร์ธเวสเทิร์นได้ให้ทุนไปทำการศึกษาเพิ่มเติม ส่วนการศึกษาเผ่าบาซองเยที่อาศัยอยู่ที่หมู่บ้านบาลาของลูปูปา (Bala village of Lupupa) ในปี ค.ศ.1959–1960 นั้น ข้าพเจ้าได้รับการสนับสนุนทุนจากมูลนิธิวิทยาศาสตร์แห่งชาติและมูลนิธิ

การศึกษา เบลเยียม-อเมริกัน และนางเมอร์เรียมได้รับทุนจากแผนกแอฟริกันศึกษาของมหาวิทยาลัย นอร์ทเวสเทิร์น(Northwestern University) นอกจากนี้ยังได้รับการสนับสนุนร่วมมืออย่างดีจากสถาบันสนับสนุนการวิจัยทางวิทยาศาสตร์ในแอฟริกันกลางศึกษา (I'Institut pour la Recherche Scientifique en Afrique Centrale (IRSAC) และมหาวิทยาลัยโลเวเนียม (I'Université Lovanium) ส่วนการพิมพ์หนังสือเล่มนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากบัณฑิตวิทยาลัยของมหาวิทยาลัย อินเดียนา

และดูเหมือนว่าจะเป็นที่นิยมกันที่จะขอบคุณภรรยาของข้าพเจ้าไว้ในบทนำ ผู้ซึ่งเป็นที่รู้จักกันว่าจะต้องประสบความลำบากเป็นเวลานาน บ้างก็คิดว่าภรรยาของนักเขียนส่วนใหญ่จะต้องเป็นผู้ที่มีปากร้ายอยู่ไม่มากก็น้อย และจะต้องคอยยกย่องเอาใจไว้เสมอ แต่ข้าพเจ้ากล้า รับรองว่าภรรยาของข้าพเจ้ามีความสุขในการเขียนหนังสือเล่มนี้ไม่น้อยไปกว่าข้าพเจ้า และมีส่วนในความสำเร็จนี้พอ ๆ กับข้าพเจ้า เธอได้ร่วมลงวิจัยภาคสนามอย่างเต็มที่ ทั้งยังได้ตรวจทานต้นฉบับให้อีกด้วย ข้าพเจ้ารู้สึกซาบซึ้งในความมีน้ำใจดีของเธอเป็นอันมาก

หนังสือเล่มนี้ข้าพเจ้าเขียนเพื่ออุทิศให้ เมลวิล เจ เฮอร์สโกวิตซ์ (Melville J. Herskovits) ผู้ที่ข้าพเจ้ายกย่องเป็นครูในตอนแรก ต่อมาได้มีโอกาสเป็นผู้ร่วมงาน และในที่สุดกลายมาเป็นมิตรสนิท อาจารย์เมล (Mel) เป็นผู้ที่ข้าพเจ้าทั้งรัก เคารพและยกย่อง จนไม่อาจจะหาคำใดมาบรรยายความรู้สึกนั้นได้ ข้าพเจ้าจะขอกล่าวแต่เพียงว่า ข้าพเจ้ารู้สึกเป็นหนึ่งบุญคุณอาจารย์ ในการที่ท่านได้เป็นผู้กระตุ้นให้เกิดความตื่นตัวทางปัญญา ซึ่งข้าพเจ้าจะขอตอบแทนด้วยความพยายามที่จะให้เกิดความตื่นตัวเช่นนั้นขึ้นในหมู่ชน และหากหนังสือเล่มนี้จะยังประโยชน์นั้นให้เกิดขึ้น ข้าพเจ้าก็จะมีความปีติเป็นอย่างยิ่ง

อลัน พี เมอร์เรียม

บลูมมิงตัน อินเดียนา
13 ต.ค. 1963

สารบัญ

บทคัดย่อ		i
Abstract		ii
คำนำ		iii
บทนำ		iv
	ตอนที่ 1 ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา	
บทที่ 1	การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา	3
บทที่ 2	ทฤษฎีสำหรับวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา	18
บทที่ 3	เทคนิควิธีการ	42
	ตอนที่ 2 แนวคิดและพฤติกรรมมนุษย์	
บทที่ 4	มโนทัศน์	69
บทที่ 5	ทวารพันธะและอายตนะสัมพันธ์	92
บทที่ 6	พฤติกรรมทางกายภาพและพฤติกรรมทางภาษาของดนตรี	111
บทที่ 7	พฤติกรรมทางสังคม : นักดนตรี	132
บทที่ 8	การเรียนรู้	155
บทที่ 9	กระบวนการการประพันธ์เพลง	172
	ตอนที่ 3 ปัญหาและผลของการแก้ปัญหา	
บทที่ 10	การศึกษาเรื่องของเนื้อเพลง	195
บทที่ 11	การใช้และหน้าที่	220
บทที่ 12	ดนตรีในฐานะพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์	238
บทที่ 13	สุนทรียศาสตร์และความสัมพันธ์กับศิลปะแขนงอื่น	273
บทที่ 14	ดนตรีและประวัติศาสตร์วัฒนธรรม	290
บทที่ 15	ดนตรีกับพลวัตทางวัฒนธรรม	318
อ้างอิง		337

ตอนที่ 1 ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

ตอนที่ 1 ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

บทที่ 1
การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เป็นการศึกษาแขนงหนึ่งที่มีความน่าสนใจในปัจจุบัน แม้จะมีกำเนิดยาวนานเป็นเวลากว่า 80 ปีแล้วก็ตาม วิชานี้เพิ่งจะเริ่มเป็นที่รู้จักเมื่อเพียงสิบ หรือสิบห้าปีมานี้เท่านั้น เพราะนักวิชาการรุ่นใหม่ได้นำแนวความคิด ทฤษฎีและวิธีการเข้ามาใช้ในวิชานี้จึงก่อให้เกิดกระแสความนิยมอย่างแรงขึ้นมา เป็นผลให้เกิดความตระหนักในความจำเป็นที่จะศึกษาหาความรู้ในวิชานี้ให้กระจ่างยิ่งขึ้นว่าเป็นวิชาที่มีลักษณะอย่างไร และจะมีประโยชน์อย่างไรกับมนุษย์เราบ้าง

วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาประกอบไปด้วยสองส่วน คือส่วนที่เป็นดนตรีวิทยาและส่วนที่เป็นชาติพันธุ์วิทยาปัญหาสำคัญก็คือจะทำอย่างไรจึงจะหลอมรวมส่วนทั้งสองให้เป็นเนื้อเดียวกันได้โดยไม่มุ่งเน้นส่วนใดส่วนหนึ่ง แต่ให้ความสำคัญแก่ทั้งสองส่วนเท่า ๆ กัน ลักษณะที่เป็นสองเช่นนี้จะเห็นได้จากงานที่นักวิชาการได้พากันเขียนไว้โดยกล่าวถึงลักษณะทั้งสองด้าน โดยคนหนึ่งจะเขียนเรื่องระบบโครงสร้างทางเสียงดนตรี ในขณะที่นักวิชาการอีกคนหนึ่งจะเขียนเรื่องดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์ที่ทำหน้าที่ของมันในสังคม เช่นนี้เป็นต้น

วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา มีกำเนิดมาตั้งแต่ประมาณช่วงปี ค.ศ.1880–1889 และช่วงปี ค.ศ.1890–1899 เริ่มมีการศึกษาหาข้อมูลภาคสนามกันในประเทศเยอรมันและอเมริกา เมื่อนั้นเองผู้ทำการศึกษาเริ่มตระหนักว่าวิชานี้ต้องประกอบไปด้วยส่วนประกอบสองส่วน ส่วนที่เป็นเรื่องของดนตรีโดยเฉพาะไม่เกี่ยวข้องกับใคร เพราะมีกฎเกณฑ์ภายในเป็นของตัวมันเอง นักวิชาการอีกกลุ่มหนึ่งพบว่า รากเหง้าของดนตรีที่เกิดจากความคิดความอ่านและวิวัฒนาการในสังคมเป็นเรื่องสำคัญ ความคิดที่จะรวมเนื้อหาวิชาทั้งสองส่วนนี้เข้าไว้ด้วยกันก็เริ่มเกิดขึ้นทั้งในอังกฤษและสถาบันที่ศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของประเทศออสเตรีย

การศึกษาค้นคว้าหาต้นกำเนิดของวิชาชาติพันธุ์วรรณนาก็ยังดำเนินต่อไป พร้อม ๆ กับการค้นหาต้นกำเนิดของการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในถิ่นที่นักบุกเบิกการศึกษาวิชานี้ได้กำหนดเอาไว้ ในเวลาที่ใกล้เคียงกันนี้ก็ได้มีนักวิชาการอื่นๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกันผู้ซึ่งมีความเห็นต่อต้านการรวมสองค่ายดังกล่าวเข้าด้วยกัน คือพวกที่เน้นการศึกษาด้านวิวัฒนาการทางสังคมกับพวกเน้นการแพร่กระจายทางสังคม นักวิชาการกลุ่มนี้เริ่มทำการศึกษาดนตรีในสถานการณ์ที่นำบริบทเรื่องชาติพันธุ์เข้ามาเกี่ยวด้วย การศึกษาแบบนี้ไม่มุ่งเน้นการศึกษาโครงสร้างทางดนตรีนัก แต่จะมุ่งศึกษาว่าดนตรีมีบทบาทและหน้าที่อย่างไรในการจัดระเบียบทางสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์

เนตเทิล (Nettl) (1956: 26–39) ได้เคยเสนอไว้ว่า เราสามารถแยกแยะลักษณะของการเรียนวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาของเยอรมันและอเมริกาได้ อย่างไรก็ตามจุดประสงค์ที่ว่านี้ดูจะไม่เหมาะสมนัก ถ้าจะเปรียบเทียบวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในสองประเทศนี้แล้วจะเห็นว่าความแตกต่างหาได้อยู่ที่ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของแต่ละที่ไม่ หากแต่อยู่ที่ทฤษฎี วิธีการศึกษา และการเน้นความสำคัญ เนื่องจากในสมัยเริ่มแรกได้มีการศึกษาปัญหาต่างๆเกี่ยวกับการเรียนดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา โดยมิได้มีการเกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางดนตรีเลย ทำให้นักวิชาการในสาขานี้ ไม่สู้จะพอใจ การศึกษาวิชานี้ในอเมริกานั้นผู้ศึกษามักจะให้ความสนใจไปในด้านเทคนิคของการวิเคราะห์ด้านเสียงดนตรีเป็นสำคัญ

นอกจากวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะได้อิทธิพลจากการศึกษาในทั้งสองด้านตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ยังได้รับอิทธิพลเป็นอย่างมากจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ด้วย วิชาชาติพันธุ์วรรณนาและมานุษยวิทยา ได้ก่อกำเนิดขึ้นมาในช่วงเวลาที่ความรู้ของมนุษย์ที่เกี่ยวกับมนุษย์เองเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมตะวันตกเป็นส่วนมาก จะมีที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมทางตะวันออกเพียงเล็กน้อย วิชามานุษยวิทยาถือกำเนิดขึ้นมาก็เพราะนักวิชาการชาวตะวันตกด้านสังคมวิทยาและพฤติกรรมมนุษย์เกิดความรู้สึกอยากจะเพิ่มพูนความรู้ของตนให้มากขึ้น โดยการค้นหาข้อมูลจากส่วนอื่น ๆ ของโลก นอกเหนือจากความรู้ทางอารยธรรมของทวีปยุโรปและทวีปเอเชีย เพื่อจุดประสงค์ในการเปรียบเทียบ สำหรับนักมานุษยวิทยาแล้ว สิ่งที่จะต้องมุ่งให้ศึกษาก็คือเรื่องราวที่เกี่ยวกับชนที่เราเรียกกันว่า “คนยุคดึกดำบรรพ์” (primitive) และถือว่าเป็นหน้าที่รับผิดชอบของ นักมานุษยวิทยาที่จะต้องศึกษาเรื่องของวัฒนธรรมในทุกแง่มุม ทั้งทางด้านเทคนิควิทยา เศรษฐกิจ สังคม การเมือง การศาสนา ศิลปะและด้านภาษา นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในระยะแรกๆก็เช่นกันที่ตระหนักเห็นความจำเป็นในการที่จะต้องค้นคว้าหาข้อมูลให้กว้างขึ้นเพื่อการเปรียบเทียบ และได้ทำการศึกษาดนตรีในส่วนต่าง ๆ ของโลกที่ยังไม่เป็นที่รู้จัก และด้วยเหตุผลที่ได้สาธยายมานี้นั่นเองนักวิชาการก็ได้หันมาให้ความสำคัญต่อการศึกษาดนตรีที่มิได้อยู่ในโลกตะวันตก

อาจเป็นเพราะว่าการศึกษาวิชามานุษยวิทยาและการศึกษาวิชาชาติพันธุ์วรรณนาได้เติบโตมาในช่วงเวลาใกล้กันทำให้ต่างก็มีอิทธิพลต่อกันและกัน แม้ว่าวิชามานุษยวิทยาจะมีอิทธิพลต่อวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามากกว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็มีแนวโน้มที่จะใช้ทฤษฎีเดียวกับวิชามานุษยวิทยาเป็นส่วนมาก นักวิชาการรุ่นเก่าผู้มีความสามารถด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา รวมทั้งนักวิชาการรุ่นแรก ๆ ท่านอื่นมีความเห็นพ้องว่า วิชาสองวิชานี้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดสนิทสนมกัน

เนื่องจากเนื้อหาของสองวิชานี้มีความคล้ายคลึงกันมาก จึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจเลยว่าคำนิยามของวิชาทั้งสอง ตลอดจนหัวข้ออภิปรายต่าง ๆ ในเรื่องขอบเขตของวิชาจะแตกต่างกันมาก บางที่ถึงกับห่างกันไปคนละขั้ว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับตัวนักวิชาการแต่ละคน

ในสมัยเริ่มแรก วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา หรือดนตรีเปรียบเทียบ หรือที่เรียกในสมัยนั้นอีกอย่างหนึ่งว่า ดนตรีต่างถิ่น เป็นวิชาที่มักจะนิยามกันว่าเป็นทั้งวิชาที่มีการอธิบาย มีทั้งโครงสร้างและจะต้องกำหนดภูมิภาคลงไปด้วย นักวิชาการ เช่นในปี ค.ศ.1909 เบนจามิน กิลแมน (Benjamin Gilman) ได้ให้นิยามวิชานี้ว่าต้องเป็นการศึกษาดนตรีที่มีลักษณะที่ว่าต่างถิ่นนี้ที่ประกอบด้วย ลักษณะที่หยาบ หรือไม่เจริญ (primitive) บวกกับความเป็นตะวันออก ส่วน ดับเบิลยู วี บิงแฮม (W.V. Bingham) ได้เสริมคุณสมบัติเข้าไปอีกข้อว่า ต้องเป็นดนตรีของ ชาวนาเมืองดัลเมเชียล (Dalmatian) (1914) ความเห็นข้อนี้ได้ถูกรับมาใช้ในการนิยามวิชานี้ในสมัยปัจจุบันโดยที่มีการเน้นความสำคัญของภูมิภาคแทนที่จะเป็นชนิดของวิชา มาริอัส ชไนเดอร์ (Marius Schneider) กล่าวว่า จุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุดของวิชาชาติพันธุ์วรรณนาก็คือ การศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทั้งหมดของดนตรีชนิดอื่นๆที่ไม่ใช่ดนตรียุโรป(1957:1)ส่วนเนตเทิล ให้นิยามดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาว่า เป็นวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวกับดนตรีของชนชาติที่อยู่นอกอารยธรรมตะวันตก (1956: 1)

อย่างไรก็ตาม ปัญหาของการให้คำนิยามเช่นนี้คือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่เป็นรายวิชาหนึ่งที่ไม่มีขบวนการและขั้นตอน แต่เป็นเพียงวิชาที่มีลักษณะโดดเด่นไม่เหมือนวิชาอื่นๆ ความสำคัญมักจะอยู่ที่ “ที่ไหน” มากกว่า “อย่างไร” หรือ “ทำไม” เท่านั้น และถ้าจุดประสงค์ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นเช่นนี้ก็จะทำให้เป็นการยากที่จะชี้ว่าแตกต่างกับวิชาดนตรีวิทยาอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทคนิควิธีการเหมือนกันและมีการเน้นภูมิภาคใดภูมิภาคหนึ่งในการศึกษาเช่นเดียวกัน ซึ่งแท้จริงแล้วมิใช่เป็นเช่นนั้นเลย

คำจำกัดความอื่น ๆ นอกเหนือจากที่ได้กล่าวมาแล้วค่อนข้างจะเน้นในเรื่องของการขยายขอบเขตของวิชา และแนวการศึกษา วิชานี้เน้นในลักษณะขบวนการตามลำดับขั้นตอนมากกว่าการเน้นความแตกต่างของวิชาโดยเอาพื้นที่เป็นหลัก นักวิชาการด้านนี้อีกท่านหนึ่งชื่อ วิลลาร์ด โร้ดส์ (Willard Rhodes) ได้ลองนิยามคร่าว ๆ โดยใช้หลักการนี้แล้ว โดยการเติมคำว่า “แห่งตะวันออกใกล้ ตะวันออกไกล ประเทศอินโดนีเซีย แอฟริกา อเมริกันอินเดียนแดง และดนตรีพื้นบ้านยุโรป” ต่อท้ายคำว่า “ดนตรีป๊อปและการเต้นรำ” (1956: 3–4) ต่อมานักวิชาการชื่อ โคลินสกี (Kolinski) ก็ไม่เห็นด้วยกับการให้คำนิยามดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่ผ่าน ๆ มา ที่ว่าวิชานี้ “เป็นวิทยาศาสตร์ของดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรียุโรป” โดยให้เหตุผลว่า “ความแตกต่างมิได้อยู่ที่ภูมิภาคที่ทำการศึกษา แต่อยู่ที่วิธีการศึกษาที่ทำให้วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาแตกต่างกับวิชาดนตรีวิทยา” (1957: 1–2)

นักวิชาการชื่อ จั๊บ คุ้นสท์ (Jaap Kunst) ได้นิยามเพิ่มเติมลงไปอีกโดย กล่าวถึง คุณลักษณะดนตรีที่จะอยู่ในข่ายที่จะได้รับการวิเคราะห์ไว้ด้วย

> *วัตถุดิบของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วิชาดนตรีเปรียบเทียบ ก็คือดนตรีประจำชาติ เครื่องดนตรีประจำชาติของชนทุกชาติ และวัฒนธรรม ตั้งแต่ชนเผ่าที่ยังไม่เจริญ และชาติที่มีอารยธรรม อันเจริญแล้ว วิชานี้ศึกษาดนตรีชน เผ่า ดนตรีพื้นบ้าน ตลอดจนดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกทุกชนิด รวมไปจนถึงเรื่องราวด้านสังคมวิทยาทุกด้านของดนตรี โดยถือว่าเป็นการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง เช่น การได้รับอิทธิพลจากดนตรีอื่น ๆ เป็นต้น ศิลปะและดนตรีปัจจุบันแบบตะวันตกไม่รวมอยู่ในวิชานี้ (1959: 1)*

แมนเทิล ฮู้ด(Mantle Hood) นักวิชาการอีกท่านหนึ่งได้นำเอานิยามของคำว่า “ethnomusicology” มาจากสมาคมดนตรีวิทยาอเมริกันโดยเติมคำว่า “ethno” ลงข้างหน้าเพื่อจะให้เป็นที่รู้ว่า “วิชานี้เป็นสาขาวิชาที่มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการดนตรีในฐานะที่มันเป็นปรากฏการณ์ทางกายภาพจิตวิทยาสุนทรียศาสตร์และวัฒนธรรม นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาเป็นนักค้นคว้าวิจัยที่มีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาเกี่ยวกับดนตรี” (1957: 2) นักวิชาการท่านสุดท้ายที่จะกล่าวถึงในที่นี่ชื่อ กิลเบิร์ต เชส (Gilbert Chase) ให้นิยามว่า “ปัจจุบันเราจะเน้นการศึกษาดนตรีของคนในสมัยปัจจุบัน ผู้ที่อยู่ในสังคมใดก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นสังคมดั้งเดิมที่ยังไม่เจริญ หรือสังคมปัจจุบันที่ซับซ้อน ไม่ว่าจะเป็นสังคมตะวันตกหรือตะวันออก (1958: 7)

ข้าพเจ้าได้นำคำจำกัดความที่ได้กล่าวไปข้างต้นนี้มารวม ๆ กันและได้เพิ่มเติมความคิดของข้าพเจ้าเองเข้าไป สำหรับข้าพเจ้านั้นวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็คือ“การศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม” (เมอร์เรียม 1960) อย่างไรก็ตามคำนิยามนี้จะต้องได้รับการอธิบายขยายความให้เป็นที่เข้าใจต่อไปอีก “ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา” ประกอบไปด้วยทั้ง ดนตรีวิทยาและชาติพันธุ์วิทยา และเสียงดนตรีนั้นเป็นผลของขบวนการทางพฤติกรรมที่สังสรรค์โดยค่านิยม ทัศนคติ และความเชื่อของผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ ดนตรีจะเกิดมีขึ้นไม่ได้ ถ้าไม่มีผู้เล่นเล่นให้อีกกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้ฟัง และถึงแม้เราจะสามารถแยกสองกลุ่มนี้ได้ในระดับหนึ่ง แต่ก็ไม่สามารถแยกได้เด็ดขาดเพราะจะขาดความสมบูรณ์ไป พฤติกรรมของมนุษย์ที่สร้างสรรค์ดนตรีเป็นขบวนการที่มีความต่อเนื่องการศึกษาอย่างหนึ่งก็มักจะนำไปสู่การศึกษาอีกอย่างหนึ่งเช่นกัน

เป็นที่ยอมรับว่า ดนตรีวิทยากับดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามีความแตกต่างกันวิชาดนตรีวิทยานั้นเป็นที่เข้าใจกันดีว่าเป็นการศึกษาเรื่องอะไร แต่มักจะไม่มีใครรู้ว่าวิชาชาติพันธุ์วรรณนานั้นศึกษาเรื่องอะไรบ้าง กิลเบิร์ต เชส เสนอว่าสองวิชานี้เป็นวิชาที่สัมพันธ์และส่งเสริมกันใกล้ชิด

โดยที่วิชาหนึ่งศึกษาในส่วนที่เป็นอดีต ส่วนอีกวิชาหนึ่งศึกษาในส่วนที่เป็นปัจจุบัน (1958: 7) ชาร์ลส์ ซีเกอร์ (Charles Seeger) นักวิชาการอีกคนหนึ่งก็เห็นด้วยในข้อเสนอนี้ แต่ในขณะเดียวกันก็แย้งว่าเป็นเพียงการแบ่งแยกกันอย่างเดียว เป็นที่ยอมรับกันมานานแล้วว่า วิชาดนตรีวิทยาและวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่มีความแตกต่างกัน และผู้ที่ศึกษาวิชานี้ก็เป็นนักศึกษาคนละกลุ่ม มีจุดประสงค์ในการศึกษาที่แตกต่างกัน ทั้งยังมีความรู้สึกที่ต่อต้านกันเสียอีกด้วย (1961b: 80)

แม้โดยทางทฤษฎี จุดประสงค์ของซีเกอร์จะดูเหมาะสมและน่าชื่นชมแต่ความจริงก็คือมาตรฐานการศึกษาวิชาสองวิชานี้ ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์และภูมิภาคที่ต้องการจะศึกษา หรือถ้าจะกล่าวให้ตรงจุดคือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้น ยังมิได้มีความแน่นอนนักว่าจะมุ่งเน้นไปในเรื่องใด ในขณะที่ธรรมชาติของวิชาที่คล้ายคลึงกันกับดนตรีวิทยานั้น จะทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดความแตกต่างซึ่งข้าพเจ้าจะขอย้ำว่าเป็นจุดแข็งที่สำคัญมากของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา แม้ดนตรีคือผลิตผลของมนุษย์และเป็นสิ่งที่มีโครงสร้าง แต่โครงสร้างนั้นอยู่เป็นเอกเทศจากพฤติกรรมที่เป็นต้นกำเนิดของมันหาได้ไม่ เพื่อที่จะเข้าใจว่าทำไมโครงสร้างของดนตรีจึงเป็นอย่างที่มันเป็นอยู่ เราต้องเข้าใจพฤติกรรมที่ก่อกำเนิดมันขึ้นมา รวมทั้งค้นหาด้วยว่า ความคิดที่ก่อให้เกิดพฤติกรรมนั้น ๆ มีระเบียบเรียบเรียงมาอย่างไร และทำไมจึงกำหนดให้โครงสร้างของดนตรีเป็นเช่นนั้น

จะเห็นได้ว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นตัวสำคัญในการเชื่อมต่อความรู้และลักษณะทางสังคมศาสตร์เข้ากับคติหรือความรู้ด้านมานุษยวิทยา ให้ประสานกลมกลืนกันและก่อให้เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันได้ดีขึ้น สองสาขาวิชานี้ไม่ควรจะเป็นวิชาที่จำกัดในตัวของมันเอง แต่ควรจะได้รวมกันเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่กว้างขวางยิ่งขึ้น

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้รวมอยู่แล้วในนิยามของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่ว่า วิชาชาติพันธุ์วรรณนาเป็นการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรม แน่นอนว่าจุดประสงค์ของวิชานี้ก็เพื่อให้เข้าใจดนตรี แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าจุดมุ่งหมายสุงสุดของวิชาคือการเข้าใจดนตรีเพียงอย่างเดียว

เช่นเดียวกับการศึกษาวิชาการด้านอื่น ๆ งานของนักศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอาจแบ่งออกได้เป็นสามขั้นตอน โดยไม่นับขั้นตอนการวางแผนและเตรียมการซึ่งจะต้องทำไว้ก่อนแล้ว ขั้นตอนแรกคือการเก็บข้อมูล ในทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้น การเก็บข้อมูลหมายถึง การเก็บข้อมูลภาคสนามนอกเขตยุโรปและอเมริกา จะมีข้อยกเว้นอยู่บ้างในอดีตที่ผ่านมา การเก็บข้อมูลภาคสนามมักจะมีปัญหายุ่งยากซับซ้อนเกิดขึ้นมากในด้านการนำทฤษฎีเข้าสู่การปฏิบัติ การออกแบบการวิจัย เทคนิควิธีการ รวมทั้งปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการวิจัยทั่วไป

ขั้นที่สอง เมื่อได้ข้อมูลมาแล้ว ผู้วิจัยดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะนำไปวิเคราะห์ได้สองแบบ แบบแรกจะเป็นการรวบรวมข้อมูลทางชาติพันธุ์ที่เกี่ยวกับการเล่นดนตรี พฤติกรรมทางด้านดนตรี

และความคิดรวบยอดทางด้านดนตรีในสังคมที่กำลังศึกษาอยู่ เพราะทั้งหมดนี้มีความสำคัญต่อสมมติฐานและรูปแบบของหัวข้อของการวิจัยแบบที่สอง เป็นส่วนของการวิเคราะห์ในห้องทดลอง ซึ่งจะเป็นการวิเคราะห์ตัวอย่างของเสียงดนตรีที่เก็บมาได้ ส่วนนี้จะต้องใช้เทคนิคพิเศษ และบางทีต้องใช้เครื่องมือพิเศษที่จะวิเคราะห์เสียงและโครงสร้างของดนตรี

ขั้นที่สาม ข้อมูลที่วิเคราะห์และผลของการวิเคราะห์นั้น จะถูกนำไปสู่การแก้ปัญหาในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา และในวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาในวงกว้าง ในขั้นตอนเหล่านี้จะเห็นว่าวิชาชาติพันธุ์วรรณนานี้จะไม่แตกต่างกับสาขาวิชาอื่นๆนัก จะแตกต่างกันก็ตรงที่วิชาชาติพันธุ์วรรณนาจะมีการใช้เทคนิควิธีพิเศษประการหนึ่ง และการที่หลอมรวมข้อมูลทางมานุษยวิทยาและดนตรีวิทยาเข้าด้วยกันนั่นเองที่ทำให้วิชานี้แตกต่างโดดเด่นไปจากวิชาอื่น

เนื่องจากวิชาการต่างๆนั้นสามารถนิยามได้จากการดูว่าผู้ศึกษาในสาขาวิชาการนั้นๆ ทำอะไร โดยจะมองจุดมุ่งหมายจากการปฏิบัตินั้นๆเอง ปัญหานี้ยังไม่ได้ถูกหยิบยกนำมาอภิปรายกันนักในตำราดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา แต่การเริ่มศึกษาวิชานี้อาจกระทำได้ สี่วิธีคือ

วิธีแรกคือ ความคิดที่เป็นที่เชื่อกันกว้างขวางในวิชานี้ ซึ่งอาจจะเป็นความคิดทั่ว ๆ ไปในวิชามานุษยวิทยาด้วยว่าเรื่องดนตรีของ “ ชนชาติอื่น ” ในโลกที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก อาจเป็นดนตรีที่ถูกเหยียบย่ำและถูกกล่าวร้ายป้ายสีเป็นอันมาก แต่นักการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามีความเห็นว่า ดนตรีพวกนี้ เป็นดนตรีที่มีคุณค่าคู่ควรแก่การศึกษาและชื่นชม ชาวตะวันตกส่วนมากมักจะมิได้ให้ความยุติธรรมต่อดนตรีพวกนี้และถือเป็นหน้าที่ของนักศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่จะคอยปกป้องไม่ให้ถูกดูถูกเหยียดหยาม แต่คอยยกย่องดนตรีพวกนี้ในทุกโอกาส อาจกล่าวได้ว่าการกระทำเช่นนี้มีผลมาจากการได้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเหมือนกับนักมานุษยวิทยาซึ่งได้ข้อมูลมาจากการที่ได้นำเอาโลกมาศึกษา และได้ตอบโต้การศึกษาสาขาวิชาอื่น ๆ ที่เน้นเอาแต่ปรากฏการณ์ทางตะวันตกมาเป็นสิ่งสำคัญในการศึกษาเท่านั้น ความเห็นอย่างนี้ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในการอภิปรายต่าง ๆ กันในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา หรือโดยอ้อม นักวิชาการที่ชื่อ จั๊บ คุ้นสท์ (Jaap Kunst) ได้ตอบโต้อย่างค่อนข้างเผ็ดร้อนต่อความคิดทางตะวันตกที่ว่า “ดนตรีของชนชาติอื่นนั้นเป็นเพียงการแสดงออกที่ต่ำต้อยน้อยหน้า เป็นดนตรีของอารยธรรมคนดำ กดำบรรพ์หรือบางทีก็บอกว่าเป็นดนตรีที่แต่งขึ้นแบบแผลง ๆ (1959: 1)

ข้อกล่าวหาเช่นนี้ ทำให้สรุปได้ว่าจุดประสงค์ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็คือการมุ่งแก้ไขความคิดเหลวไหลที่ว่าดนตรีชนชาติอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ของตะวันตกเป็นดนตรีที่ด้อยกว่า และไม่มีคุณค่าที่จะนำมาศึกษาหรือชื่นชอบ ดังนั้นการป้องกันการโจมตีสาขาวิชานี้จึงเป็นเรื่องจำเป็นและจะต้องเป็นจุดประสงค์สำคัญข้อหนึ่งซึ่งจะละเลยเสียไม่ได้

จุดประสงค์ประการที่สองของการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็คือ ความกลัวว่าดนตรีพวกนี้หรือที่บางครั้งก็เรียกกันว่าเป็นดนตรี “พื้นบ้าน” กำลังจะสูญไป นักวิชาการหลายท่านเห็นว่า

ควรจะได้มีการศึกษามีการเก็บบันทึกเอาไว้ก่อนที่มันจะสูญไปจากโลกนี้ ความคิดนี้ได้มีนักวิชาการชื่อ ฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) ได้เสนอไว้แล้วตั้งแต่ปี ค.ศ.1905 หรืออาจจะได้มีการเสนอไว้ก่อนหน้านั้นแล้วด้วย ในการศึกษาอภิปรายเรื่องดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเองก็ได้มีผู้ที่กล่าวเตือนเรื่องนี้ซ้ำแล้วซ้ำอีก ดังเช่นนักวิชาการชื่อ ฮิวจ์ เทรซี (Hugh Tracey) เป็นต้น เขาได้กล่าวไว้ในบทบรรณาธิการของวารสารชื่อ "African Music Society Newsletter" ว่า นักศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา "ทำงานแข่งกับเวลาในการศึกษาศิลปะธรรมชาติของชาวแอฟริกาที่กำลังจะเหือดแห้งไป" ฮิวจ์ เทรซี ผู้นี้ได้เน้นความสำคัญในการที่จะต้องรีบค้นคว้าศึกษาดนตรีของชนชาติอื่น ๆ มาโดยตลอด (1949: 2) นักวิชาการท่านอื่น ๆ อีกหลายคนก็ได้เน้นความสำคัญที่นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องรักษาข้อมูลด้านนี้ไว้ นักวิชาการชื่อ เคิร์ต แซคส์ (Curt Sachs) ได้แสดงความเห็นไว้ว่า ในการบันทึกดนตรีของชนเผ่าต่าง ๆ ดนตรีพื้นบ้าน และดนตรีตะวันออกก็ดี ควรทำอย่างรวดเร็วและระมัดระวังเพราะ

> *ดนตรีพวกนี้ไม่อาจหาซื้อได้ทั่วไปในท้องถนน ตลาด แต่มีกำเนิดมาจากประเพณีที่ยึดถือสืบทอดต่อกันมาอย่างมั่นคง ยาวนาน หรือไม่ก็มาจากความคิดความสามารถ และหยาดเหงื่อของชนเผ่านั้น ๆ งานของพวกเขาไม่ใช่ ศิลปะที่ไร้วิญญาณ ว่างเปล่า หรือไร้ความรู้สึก ตรงกันข้าม มันเป็นศิลปะที่มีชีวิตชีวา มีเลือดเนื้อ และมีจุดมุ่งหมาย นับเป็นศิลปะที่ สง่างามจริง จากที่กล่าวมาจะเห็นว่าดนตรี พวกนี้มีคุณสมบัติมากกว่าที่ดนตรีตะวันตกจะให้แก่เราได้*
>
> *ในฐานะที่ดนตรีเป็นส่วนประกอบที่มีค่าซึ่งจะขาดเสียมิได้ในวัฒนธรรม จึงเป็นสิ่งที่เราต้องเคารพและการเคารพย่อมหมายความว่าเป็นหน้าที่ที่จะต้องบำรุงรักษาให้ยืนยาวต่อไป (1962: 3)*

แม้ว่าจุดมุ่งหมายที่จะรักษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะเป็นเรื่องที่เข้าใจและยอมรับได้ แต่นักวิชาการหลายท่าน บางครั้งก็กลัวจนเกินไปว่าดนตรี "พื้นบ้าน" เหล่านี้จะถูกทำลาย และดูเหมือนจะไม่ยอมรับว่าดนตรีจะต้องมีการเปลี่ยนแปลง ในทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นถือกันว่าดนตรีเป็นวัฒนธรรมส่วนที่ยึดติดเหนียวแน่นที่สุด แต่นักวิชาการบางคนที่แม้จะยึดถือความคิดนี้บางครั้งก็อดที่จะสั่นคลอนไปกับเสียงวิตกกังวลรอบด้านไม่ได้ ดนตรีเป็นสิ่งที่คงเหมือนจะยึดติดกับสังคมอย่างแน่นเหนียวก็จริง สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมก็มีส่วนที่จะทำให้ดนตรีจะดำรงอยู่หรือสูญหายไปได้ ในกลุ่มอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด (Flathead Indians) ซึ่งมีการติดต่อกับตะวันตกมามากกว่าศตวรรษครึ่ง แต่พบว่าดนตรีประจำเผ่าของเขาเหล่านั้นก็ยังรุ่งเรืองเป็นตัวของตัวเองโดยยังไม่ได้เข้าไปปะปนกันแต่อย่างใด ดนตรีทั้งสองชนิดต่างก็มีที่ใช้ในสถานการณ์ของ

ใครของมัน ตัวอย่างที่ชัดเจนอีกตัวอย่างหนึ่งเห็นจะได้แก่ ดนตรีของพวกนิโกรในโลกใหม่ (อเมริกา) ที่ยังไม่มีการเปลี่ยนแปลง ในบราซิลเองที่เป็นสถานที่ๆ รับทาสเข้ามาทำงานเป็นแห่งแรกในปี ค.ศ.1525 ดนตรีแอฟริกันยังคงแข็งแกร่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตเมืองที่ว่ากันว่าเป็นเขตที่จะมีการกลายมากที่สุด

แท้จริงแล้วการเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งที่มนุษย์จะต้องประสบและเป็นสิ่งหลีกเลี่ยงมิได้ แต่ทั้งนี้ก็ไม่ได้หมายความว่าเราจะละเลยเรื่องบันทึกหรือการศึกษาดนตรีใด ๆ เพราะสิ่งที่เราเร่งกระทำไปในวันนี้ก็จะยังประโยชน์มากมายในภายภาคหน้า แต่การที่เรามัวแต่คร่ำครวญกลัวความเปลี่ยนแปลงกันตลอดเวลาย่อมเป็นการเสียพลังงานไปโดยเปล่าประโยชน์ เป็นเรื่องจำเป็นที่เราจะต้องพยายามบันทึกข้อมูลให้ได้กว้างขวางมาก และให้ได้เร็วมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ อย่างไรก็ดีที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือการที่เราจะต้องศึกษาขบวนการที่ทำให้ดนตรีนั้นเปลี่ยนหรือกลายไป การสงวนรักษาดนตรีร่วมสมัยย่อมมีความสำคัญก็จริง แต่เมื่อคิดถึงความเปลี่ยนแปลงที่หลีกเลี่ยงไม่ได้แล้ว เราก็ไม่ควรยึดจุดประสงค์ข้อนี้เป็นหลักเพียงข้อเดียวในการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

จุดประสงค์ข้อที่สาม ของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็คือ การใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกัน เพื่อที่จะให้เกิดความเข้าใจกันในโลก นักวิชาการชื่อ แมนเทิล ฮู้ด (Mantle Hood) ได้เขียนบรรยายไว้ว่า

> *ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 อาจจะเป็นไปได้ว่า การมีชีวิตอยู่ของมนุษย์นั้นขึ้นอยู่กับความเที่ยงตรงของการสื่อสารระหว่างกัน การสื่อสารนั้นมีทั้งการส่งและการรับ นั่นคือคนหนึ่งพูดอีกคนหนึ่งฟัง คนหนึ่งให้ข้อมูลส่วนอีกคนรับข้อมูล ประเมินผลอย่างสร้างสรรค์ และน้อมรับคำติชมที่สร้างสรรค์ การติดต่อสื่อสารจะเที่ยงตรงก็ต่อเมื่อมันตั้งอยู่บนพื้นฐานของความรู้ที่มั่นคงถูกต้องของผู้ที่เราจะสื่อสารด้วย (1961: ไม่ปรากฏหน้า)*

ฮู้ด เชื่อว่าดนตรีนั้นเป็นเครื่องมือสื่อสารที่ไม่ได้นำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ในงานอื่น ๆ นอกจากเสริมความเข้าใจดังกล่าว มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างดนตรีในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการสื่อสารอย่างที่ฮู้ดกล่าว กับการที่เรียกกันว่า “ดนตรีเป็นภาษาสากล” ซึ่งเป็นความเห็นที่นักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่เห็นด้วย ซีเกอร์ได้กล่าวไว้ในปี ค.ศ.1941 ว่า

> *เราต้องหลีกเลี่ยงความเชื่อผิด ๆ ที่มีมาแต่เก่าก่อนว่า ดนตรี คือ “ภาษาสากล” เพราะมีชุมชนดนตรีเป็นจำนวนมาก แม้จะไม่มากเท่าชุมชนภาษาก็ตามแต่ก็ไม่อาจเข้าใจดนตรีของกันและกันได้ (1941: 122)*

และในอีกห้าปีต่อมา นักวิชาการชื่อ เฮอร์ซอก (Herzog) ให้ความเห็นคล้ายกันว่า

> *เราพบว่ามีความเชื่อกันอย่างกว้างขวางในปัจจุบัน ที่เรียกได้ว่าเป็นความเชื่องมงายว่า ดนตรีเป็น "ภาษาสากล" แต่โดยความจริงแล้วดนตรีประกอบไปด้วยดนตรีชนิดต่าง ๆ กัน เช่นเดียวกับที่ภาษามี "ภาษาถิ่น" ฉะนั้น (1946: 11)*

มีความแตกต่างที่เห็นชัดเจนระหว่างดนตรี ในฐานะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารและดนตรีในฐานะที่เป็น "ภาษาสากล" แต่ปัญหาอยู่ที่ว่าเราแปลความหมายของคำว่า "การสื่อสาร" ว่าอย่างไร กล่าวโดยง่ายก็คือ ดนตรีเป็นเครื่องมือสื่อสารให้เกิดความเข้าใจในสังคมนั้น ๆ และถ้าเป็นเช่นนี้ ย่อมสรุปได้ว่า เรามีความเข้าใจน้อยมากว่าการสื่อสารเช่นที่ว่านี้เกิดขึ้นได้อย่างไร มีความเป็นไปได้ว่าการสื่อสารนั้นเกิดขึ้นได้โดยการมอบหมายให้ดนตรีเป็นสื่อ ที่มีความหมายเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นที่เข้าใจกันในหมู่สมาชิกของชุมชนนั้น นอกจากนี้ยังมีการสื่อสารกันทางวาจาในเรื่องดนตรี ซึ่งเป็นลักษณะของสังคมที่ซับซ้อน ในสังคมเช่นนี้จะมีการพัฒนาทฤษฎีทางดนตรีขึ้น อย่างไรก็ตามขบวนการในการสร้างนี้ไม่ค่อยเป็นที่รู้กันนัก และถ้าขาดข้อมูลความรู้ในเรื่องเหล่านี้เราก็ไม่สามารถจะอภิปรายกันอย่างใช้สติปัญญาได้เกี่ยวกับดนตรีในฐานะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารความเข้าใจระหว่างมนุษย์

ในระดับต่างวัฒนธรรม เป็นไปได้ว่าการที่คนแต่งเพลงขึ้นมานั้นอาจต้องการสื่อสารเรื่องราวอย่างหนึ่งอย่างใดให้กับคนในชุมชนอื่น ๆ ที่มีวัฒนธรรมดนตรีที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตาม ข้อมูลในด้านนี้ก็มีไม่มากนัก เมเยอร์ (Meyer) นักวิชาการท่านหนึ่งแย้งว่า ดนตรีของทุกชาติทุกภาษานั้นมีสิ่งที่คล้ายคลึงกัน แม้ว่าจะไม่ชัดเจนว่าเขาสรุปว่าสิ่งนี้ทำให้ดนตรีเป็นสิ่งที่จะทำให้คนต่างชาติต่างภาษาเข้าใจกันหรือไม่ก็ตาม เขากล่าวว่า

> *ในขณะที่เราเข้าใจว่าดนตรีของแต่ละชาติ แต่ละภาษา มีความหลากหลาย เราต้องยอมรับว่าดนตรีหรือที่เรียกว่า ภาษาดนตรีเหล่านี้มีความคล้ายคลึงกัน และที่สำคัญที่สุดกว่าทุกอย่าง และที่คนให้ความสนใจน้อยกว่าใครก็คือ ลักษณะโครงสร้างของประโยคทำนองเพลงของดนตรีแต่ละชนชาติ ระเบียบวิธีของการประพันธ์ หลักของความสัมพันธ์ของเสียง รวมถึงความเป็นไปได้ของเสียงในระบบที่แสดงความสัมพันธ์นั้น ๆ ข้อจำกัดต่าง ๆ ในการที่จะรวมเสียงใดเสียงหนึ่งเข้าด้วยกัน ทั้งหมดคือลักษณะที่*

ร่วมกันของภาษาดนตรี...

อย่างไรก็ตาม ภาษาดนตรีที่แตกต่างกัน อาจมีเสียงบางเสียงที่คล้ายกัน ความสัมพันธ์บางอย่างในดนตรีจากต่างชาติต่างภาษามองเห็นได้ชัดว่าเป็นสากล เป็นต้น ในวัฒธรรมเกือบทุกวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่าคู่แปด คู่สี่ และคู่ห้า จะคงตัว (stable) ส่วนที่เป็นเสียงศูนย์รวมและองค์ประกอบของระบบมักจะเคลื่อนที่ (1956: 62-3)

ดูเหมือนว่าเราไม่อาจบอกได้แน่นอนว่า ลักษณะที่เป็น "สากล" ดังกล่าว จะช่วยให้ความเข้าใจกันระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกันเพิ่มมากขึ้น เท่าที่พบมาหลักฐานตัวอย่างที่ได้กล่าวมานั้นเป็นอุปสรรคต่อความเข้าใจกันมากกว่าจะส่งเสริมให้เข้าใจด้วยซ้ำไป นักวิชาการชื่อ โรเบิร์ตส์ มอร์เรย์ (Robert Morey) (1940) ได้ทำการศึกษาปัญหาทางดนตรีชี้ว่า เป็นปัญหาที่ก่อให้เกิดความไม่สบายใจ เขาทำการทดลองเพื่อจะดูปฏิกริยาตอบสนองของชนเผ่าชาวแอฟริกันตะวันตกต่อผลงานทางดนตรีที่ก่อให้เกิดอารมณ์แบบตะวันตก มอร์เรย์ ได้คัดเลือกผลงานของนักประพันธ์เพลงชื่อดังต่าง ๆ ชาวตะวันตก เช่น ชูเบิร์ต (Schubert) เดวีส์ (Devies) แฮนเดล (Handel) และวากเนอร์ (Wagner) ซึ่งแสดงออกถึงความกลัว ความเคารพและบูชา ความโกรธแค้นและความรัก นอกจากนี้ยังเลือกผลงานของเบโธเฟน (Beethoven) ส่วนหนึ่งมาด้วย ด้วยจุดประสงค์ที่ว่าผลงานของพวกมิได้แสดงออกถึงอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งออกมา มอร์เรย์ได้บันทึกปฏิกริยาตอบสนองของนักเรียนและครูในโรงเรียนโฮลี ครอสส์ มิชชั่น (Holy Cross Mission School) ที่เมืองโบลาอุน (Bolahun) ในท้องถิ่นห่างไกลของประเทศไลบีเรีย (Liberia) เขารายงาน ผลสรุปจากการทดลองดังนี้

ชาวโลมาในประเทศไลบีเรียไม่รู้สึกว่าดนตรีตะวันตก เป็นดนตรีที่แสดงออกถึงอารมณ์ใด ๆ (หน้า 342)

ดนตรีตะวันตกที่แสดงออกทางอารมณ์ไม่ทำให้เด็กชายชาวไลบีเรียมีอารมณ์คล้อยตาม เช่นเดียวกับผู้เข้าทำการทดลองกลุ่มอื่น

ผู้เข้าทำการทดลอง 11 คน ได้ตอบคำถามสี่คำถาม หลังจากฟังตัวอย่างเพลงตะวันตกสี่ท่อน ที่แสดงออกถึงอารมณ์ต่าง ๆ ที่เป็นที่รู้จักกันในสังคมดนตรีตะวันตก (หน้า 343)

ผู้ที่เข้าร่วมการทดลองเหล่านี้ เมื่อได้ฟังเพลงต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้ว ไม่เห็นว่าดนตรีที่ฟังนั้นแสดงถึงอารมณ์โกรธ หรืออารมณ์เศร้าโศกอย่างใด โดยเฉพาะบุคคลที่มิเคยอยู่ในสถานการณ์ที่เศร้าโศกหรือโกรธแค้น หรือได้สัมผัสอารมณ์เช่นนั้นในโลกตะวันตกมาก่อน

ดนตรีตะวันตกที่ก่อให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจใน สังคมตะวันนั้น พบว่าไม่ก่อให้เกิดการตอบสนองอย่างใดเลยต่อผู้ฟังที่ไม่ได้มีความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีตะวันตกมาก่อน (หน้า 354)

ในรายงานของมอร์เรย์แม้ว่าไม่ได้กล่าวไว้ชัดเจน แต่ก็เป็นไปได้ที่กลุ่มที่มอร์เรย์ทำการศึกษานั้นมีความรู้ความเข้าใจทัศนคติและค่านิยมของคนตะวันตกอยู่บ้าง เพราะคนพวกนี้มาจาก โรงเรียนคริสต์ แต่กระนั้นผู้รับการทดลองกลุ่มนี้ ดนตรีที่เลือกมาให้ฟังก็ยังไม่แสดงออกถึงอารมณ์ใด ๆ เมื่อมอร์เรย์ นำเพลงที่เขาเลือกไปให้ผู้รับการทดลองชาวซีลู เมืองโลมา ที่ไม่มีการติดต่อสัมพันธ์กับชาวตะวันตกเลยฟังก็พบว่า ผู้รับการทดลองนั้นกระสับกระส่ายด้วยความเบื่อหน่าย ผู้รับการทดลองครึ่งหนึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง ลุกออกจากห้องไป (หน้า 338)

ข้าพเจ้าเองก็มีประสบการณ์คล้าย ๆ กันเมื่อพยายามนำดนตรีตะวันตกไปให้ชาวแอฟริกันได้ฟัง ข้าพเจ้าคิดว่าปัญหาของความเข้าใจดนตรีที่ต่างชาติต่างภาษากันนั้นขึ้นอยู่กับทั้งความเข้าใจและการยอมที่จะเข้าใจ ฮู้ดได้แสดงความเห็นเรื่องนี้ไว้อีกแห่งหนึ่งว่า

ในปัจจุบัน หน่วยงานรัฐบาลของหลายประเทศทั่วโลก มีความตระหนักตระหนักดีว่า ความเข้าใจอันดีต่อกันระหว่างชาติประเทศทั้งหลายจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อ ประเทศเหล่านั้นมีความเข้าใจวัฒนธรรมของกันและกันเพื่อจะให้เกิดความสำเร็จได้ นักวิชาการชาวดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องวางมาตรฐานให้สมกับความรับผิดชอบที่เขามีต่อวิชานี้ (1957: 8)

ปัญหาของความเข้าใจนั้นยังไม่เป็นที่เข้าใจกันนัก นักวิชาการที่ชื่อ คาร์ลตัน สปราก สมิธ (Carleton Sprague Smith) เรียกร้องให้ทำความเข้าใจกันทางวัฒนธรรม โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อ แต่ข้อสำคัญก็คือ สมิธพูดถึงความเข้าใจอันดีทางวัฒนธรรมระหว่างอเมริกากับยุโรป และระหว่างอเมริกาเหนือกับใต้เท่านั้น ส่วนเรื่องเนื้อหาก็เฉพาะดนตรีป๊อปและดนตรีในเชิงศิลปะเท่านั้น (1941) ในดนตรีที่ว่านี้ รวมทั้งดนตรีของยุโรป อเมริกาเหนือ และแอฟริกาใต้นั้น ได้สร้างสังคมชนชั้นทางดนตรีชนิดที่จะก่อให้เกิดความเข้าใจกันได้ง่าย

ยังมีปัจจัยหนึ่งที่เห็นชัดเจนว่าเป็นตัวสำคัญ นั่นก็คือปัจจัยของการเปิดกว้างที่จะรับฟัง ในขณะที่เราคาดเดาได้ว่ากลุ่มผู้มีการศึกษาในประเทศตะวันตกจะเปิดใจที่จะยอมรับ หรือที่จะฟังและแสวงหาค่านิยมในดนตรีของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง แต่ผู้เขียนไม่แน่ใจนักว่าถ้าจะนำดนตรีในอุปรากรจีนเข้าไปเปิดให้ผู้ที่เข้ามาดื่มในบาร์ ฮิลบิลลี่ (hillbilly) ในรัฐเคนตัคกี้ (Kentucky) ของอเมริกานั้นจะมีการตอบรับขนาดไหน จุดที่สำคัญในที่นี้ก็คือความเต็มใจของผู้รับต่อดนตรีที่เรา

เสนอให้พิจารณาว่าจะมีมากหรือน้อย ปัจจัยข้อนี้น่าจะได้รับการมองข้ามไปเป็นอย่างยิ่ง เมื่อพูดถึงความ เข้าใจอันดีต่อกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีที่ต่างกัน

ปัญหาเรื่องความเข้าใจอันดีที่ว่านี้ อาจจะวิเคราะห์ได้กว้างขวางต่อไปอีกว่า เป็นไปได้ว่าดนตรีมีคุณในการเสริมสร้างความเข้าใจสิ่งอื่น ๆ ในวัฒนธรรมของต่างชาติต่างภาษาได้อีก เช่นเดียวกับศิลปะแขนงต่าง ๆ ดนตรีสามารถแสดงให้มนุษย์เห็นทัศนคติเบื้องต้น การยอมรับ และค่านิยมได้ชัดเจน ดนตรีบางครั้งก็เป็นสัญลักษณ์ในตัวของมันเอง ทั้งยังแสดงระบบการปกครองในสังคม สรุปได้ว่าดนตรีเป็นเครื่องมือในการเข้าใจคน มนุษย์หลายชาติหลายภาษา และพฤติกรรมของเขาเหล่านั้น และทั้งยังเป็นเครื่องมือที่มีค่าในการวิเคราะห์วัฒนธรรมและสังคม

การศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นสื่อในการติดต่อสร้างความเข้าใจอันดีเป็นเรื่องที่ซับซ้อนกว่าที่คิด เพราะเราไม่ทราบแน่นอนว่าดนตรีนั้นสื่อสารอะไรและสื่อสารอย่างไร การสื่อสารนั้นต้องใช้ทั้งความเข้าใจและความเต็มใจที่จะทำความเข้าใจ การที่เรามองว่าดนตรีเป็นเครื่องมือสื่อสารเป็นเรื่องที่ยังไม่ได้ศึกษาทดลองกันมากนัก

จุดประสงค์ของการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาข้อที่สี่ ที่ปรากฏอยู่ในตำราการศึกษาสาขาวิชานี้ สามารถอ่านได้จากข้อเขียนของ เนตเทิล ซึ่งไม่ได้กล่าวถึงชื่อสาขาวิชาดนตรี ชาติพันธุ์วรรณนาโดยตรง แต่ใช้คำรวม ๆ ว่า “ดนตรียุคดึกดำบรรพ์” (primitive music) เนตเทิล กล่าวว่าดนตรีแบบนี้เป็นแหล่งข้อมูลและแรงบันดาลใจใหม่ ๆ ของนักดนตรีและนักแต่งเพลงชาวตะวันตก ดนตรีแบบนี้จะเปิดหูเปิดตาและจะเพิ่มสีสันของประสบการณ์ให้ทั้งผู้ฟังและผู้แต่งเพลง ดนตรีแบบนี้จะทำให้นักเรียนนักศึกษาวิชาดนตรีมีการยอมรับดนตรีหลายหลากหลายชนิดมากขึ้น ในขณะเดียวกันนักประวัติศาสตร์ดนตรีก็จะสามารถไปค้นหาต้นกำเนิดของดนตรี “ความรู้ทางดนตรีโบราณจะมีประโยชน์มากต่อนักจิตวิทยาทางดนตรี” นักมานุษยวิทยาและนักประวัติศาสตร์วัฒนธรรม อาจจะนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาดนตรีไปสนับสนุนทฤษฎีของเขาได้ นักคติชนวิทยา (Folklorist) ก็อาจจะมองเห็นความสัมพันธ์ของดนตรีของชาวยุโรปชนบทและสามารถจะย้อนไปหาแหล่งกำเนิดของดนตรีนั้น ๆ ได้ นักประวัติศาสตร์ด้านเครื่องดนตรีเองก็สามารถที่จะหาต้นแบบของเพลงบางชนิดในโครงสร้างของดนตรีโบราณของชุมชนเก่า ๆ ของบางชนชาติและนักภาษาศาสตร์เองก็ค้นพบข้อมูลเกี่ยวกับภาษาศาสตร์ของชนชาติต่าง ๆ ได้

แม้ว่าคำกล่าวข้างต้นสะท้อนจุดประสงค์ของการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ข้อหนึ่งก็จริง เมื่อนำมารวม ๆ กันแล้วดูเหมือนว่าจะมีแนวทางศึกษากันไปคนละทิศละทาง ไม่คล้องจองกันนัก เนตเทิลกล่าวไว้อีกว่า โดยสรุปคือ สำหรับผู้ที่สนใจใฝ่ศึกษาวิชาดนตรีและวัฒนธรรมดั้งเดิมแล้ว การศึกษาดนตรีดั้งเดิมจะเปิดโลกทัศน์ของผู้ศึกษาให้กว้างขึ้นพร้อมทั้งจะให้โอกาสผู้ศึกษาได้เกิดความคิดความอ่านกว้างไกล จุดประสงค์ข้อนี้ย่อมเป็นจุดประสงค์ใหญ่ข้อหนึ่งของ

การศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอยู่แล้วตามอุดมการณ์ แต่เรามีจุดประสงค์ที่จะค้นหาให้กว้างมากไปกว่านั้นอีก

จุดประสงค์ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นอาจกล่าวได้ตามลักษณะงานของวิชานี้ ลักษณะงานประการแรกของการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็คือ ส่วนที่เป็นด้าน “เทคนิค” ของวิชา สิ่งที่นักศึกษาอยากทราบว่าดนตรีคืออะไร โครงสร้างเป็นอย่างไร นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องสามารถที่จะบันทึกดนตรีให้เป็นตัวโน้ตได้ วิเคราะห์ส่วนประกอบของมันได้ สามารถเข้าใจส่วนประกอบที่นำมาเรียงร้อยให้เป็นทำนองเพลงที่สัมพันธ์กันเป็นเนื้อเดียวได้ การศึกษาแบบนี้ดูเหมือนเป็นแนวบรรยาย แต่ที่จริงแล้วเป็นสาขาวิชาที่ต้องให้ความรู้ด้านเทคนิคมาก และจะกระทำสำเร็จได้ก็โดยผู้ที่ได้ฝึกฝนอบรมมาทางดนตรีโดยเฉพาะเท่านั้น

การศึกษาใดก็ตามที่เป็นวิชาการด้านเทคนิค ย่อมเป็นการยากสำหรับผู้ที่ไม่ได้มีพื้นฐานความรู้ด้านนั้นมาก่อน ปัญหานี้ดูจะเป็นปัญหาของผู้ที่เข้ามาศึกษาวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามาโดยตลอด เพราะว่าคน “วงนอก” มักจะเข้าใจว่าวิชานี้จะเป็นวิชาเฉพาะที่คนภายนอกไม่อาจเข้าใจได้ ผลก็คือผู้ที่ถือว่าเป็น “บุคคลภายนอก” มักจะไม่สนใจศึกษา โดยถือว่าเป็นวิชาที่ต้องใช้ความรู้ด้านเทคนิคเกินไป ไม่มีประโยชน์สำหรับเขา เป็นเรื่องของผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชานี้โดยเฉพาะเท่านั้น

อย่างไรก็ตามในด้านเทคนิคนั้น เป็นเพียงจุดประสงค์หนึ่งในจุดประสงค์หลาย ๆ ประการของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเท่านั้น ที่สำคัญเท่า ๆ กัน และเป็นที่เข้าใจของคนทั้งหลายมากขึ้นก็คือ ความคิดที่ว่าดนตรีนั้นไม่ได้หมายถึงเฉพาะเสียงเท่านั้น แต่หมายถึงพฤติกรรมต่าง ๆ ที่นำมาซึ่งการประดิษฐ์เสียงดนตรีนั้น ๆ ดนตรีไม่อาจเกิดได้นอกความควบคุม และนอกพฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ พฤติกรรมที่ก่อให้เกิดการสร้างดนตรีก็มีหลายอย่าง หนึ่งในพฤติกรรมเช่นที่ว่านี้คือทัศนคติทางกาย ท่าทาง และการใช้กล้ามเนื้อต่าง ๆ ในการวางนิ้วลงบนคีย์บอร์ดบนเครื่องดนตรี หรือการขึงเส้นเสียงในคอและการหดยืดกล้ามเนื้อในกระบังลมเพื่อการร้องเพลง พฤติกรรมที่เป็นความคิดและพฤติกรรมทางวัฒนธรรมจะผสมผสานกลมกลืนกับความคิดรวบยอดทางดนตรี แล้วแปลออกมาเป็นเสียงดนตรี และที่นี่เองจะเกิดขบวนการของระบบความต้องเป็นและความควรจะเป็นของดนตรี รวมทั้งความเป็นปรกติและมโนทัศน์อันดำรงอยู่ พฤติกรรมทางสังคมก็จะต้องนำมาพิจารณาเช่นเดียวกัน คนบางคนอาจประพฤติตนไปแบบหนึ่งเพราะเขาเป็นนักดนตรี หรือเป็นเพราะสังคมกำหนดว่านักดนตรีต้องประพฤติตนเช่นนั้น ผู้ที่ไม่ได้เป็นนักดนตรีก็ย่อมได้รับอิทธิพลจากดนตรีบ้างเพราะดนตรีนั้นมีอิทธิพลทั้งด้านอารมณ์และทางกาย ความประพฤติของผู้คนในงานดนตรีที่หนึ่งก็จะแตกต่างกับความประพฤติของผู้คนในงานดนตรีอีกทีหนึ่ง เพราะแต่ละแห่งแต่ละที่ย่อมมีระบบประเพณีวัฒนธรรมที่ต่างกัน และประการสุดท้ายมีพฤติกรรมการเรียนรู้ที่

นำไปสู่การเป็นนักดนตรี เป็นผู้ฟังดนตรีที่มีคุณภาพ และไปสู่ผู้ที่มีส่วนร่วมในงานดนตรีต่าง ๆ แม้จะไม่ได้เป็นผู้เล่นดนตรีอาชีพก็ตาม

สิ่งต่าง ๆ ทั้งหมดที่ได้กล่าวมานี้ นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาทั้งหมด และแต่ละหัวข้อที่กล่าวมาก็อาจนำไปศึกษาได้อย่างเป็นประโยชน์ ต่อนักสังคมวิทยาที่ได้ฝึกฝนมาแล้วเป็นอย่างดีโดยไม่ต้องอาศัยความรู้เรื่องเทคนิคทางดนตรี ความคิดที่ว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่นักวิชาการนอกวงการจะไม่สามารถศึกษาได้ และการที่ไม่นำพาปัญหาทางพฤติกรรมซึ่งนักวิชาการดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาถือว่าเป็นส่วนที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการศึกษาสาขาวิชานี้ ทำให้การศึกษาค้นคว้าในสาขานี้เสียหายไปมาก ความรับผิดชอบในวิชาดนตรีชาติพันธุ์ วรรณนาอีกประการหนึ่ง ซึ่งดูเหมือนจะเกิดขึ้นในสมัยแรก ๆ ที่มีการศึกษาวิชานี้เท่านั้นก็คือ ความรับผิดชอบซึ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนากับวิชามานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ข้อนี้เป็นเรื่องสำคัญพิเศษเพราะเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าวิชานี้เป็นวิชาที่ต้องอาศัยความรู้ด้านเทคนิคมาก แต่แท้จริงแล้วความรับผิดชอบต่อวิชานี้มีกว้างขวางกว่าที่กล่าวมา เพราะความรู้นั้นจะไม่มีประโยชน์นักถ้าไม่ได้กระจายไปให้กว้าง และให้มีการแลกเปลี่ยนกับผู้อื่น วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นได้ก้าวออกไปมีความสัมพันธ์กับวิชาอื่น ๆ เพื่อกระตุ้นให้กำลังใจทั้ง ตัวเองและสาขาวิชาที่อยู่ในตระกูลเดียวกัน ทำให้พบหนทางที่จะแก้ไขปัญหาต่าง ๆ การศึกษาด้านเทคนิคจะช่วยบอกเราเรื่องประวัติวัฒนธรรมได้ดี หน้าที่ของดนตรีก็มีความสำคัญเท่า ๆ กับวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ในการที่จะเข้าใจระบบและโครงสร้างของสังคมดนตรีนั้นมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมทุกอย่างในสังคม ดนตรีสามารถสรรสร้างพฤติกรรมทำให้พฤติกรรมนั้นแข็งแกร่งขึ้น สามารถที่จะหันเหพฤติกรรม การเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา ศาสนา และพฤติกรรมด้านอื่น ๆ ไปทางหนึ่งทางใดก็ได้ เนื้อเพลงสามารถบอกอะไรเกี่ยวกับสังคมแก่เราได้มาก และดนตรีก็มีประโยชน์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือที่จะวิเคราะห์หลักเกณฑ์ของโครงสร้างดนตรี ผู้ศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องพบปัญหาของการใช้สัญลักษณ์ดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแขนงอื่น ๆ ด้วยกัน ความยากลำบากในการนิยามความหมายของสุนทรียศาสตร์และโครงสร้างของสุนทรียศาสตร์ กล่าวโดยสรุปก็คือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามิใช่เป็นวิชาที่เป็นเทคนิคอย่างเดียว หรือเกี่ยวข้องกับเรื่องพฤติกรรมเพียงอย่างเดียว และก็มิใช่เป็นวิชาที่จะทำการศึกษาให้เข้าใจได้แต่เพียงบางกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับมันเท่านั้น แท้จริงสาขาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้จะพยายามรวมลักษณะสองส่วนนี้เข้าด้วยกันและในขณะเดียวกันก็พยายามที่จะนำเสนอผลการวิจัยเพื่อให้ก่อประโยชน์ในการแก้ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ทั้งในสาขาวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ท้ายที่สุดนี้อาจจะสรุปได้ว่า จุดประสงค์ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้ก็ไม่ต่างไปจากจุดประสงค์ในการเรียนสาขาวิชาอื่น ๆ นัก เพราะแท้จริงแล้วดนตรีก็เป็นปรากฏการณ์ที่สร้างโดย

มนุษย์ และเป็นสาขาปรัชญาแห่งความรู้แขนงหนึ่ง ซึ่งมีความน่าศึกษาค้นคว้าในตัวของมันเอง (โคลห์ Clough 1960) สิ่งที่มนุษย์สนใจที่สุดก็คือเรื่องราวเกี่ยวกับตัวของเขา และดนตรีนี้เองเป็นสิ่งที่มนุษย์ทำขึ้นและเป็นสิ่งที่จะบอกเรื่องราวเกี่ยวกับตัวของมนุษย์เอง แต่สิ่งที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันก็คือ ความจริงที่ว่าดนตรีก็เป็นพฤติกรรมมนุษย์อย่างหนึ่ง และดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาก็เป็นอีกวิชาหนึ่งที่อธิบายพฤติกรรมมนุษย์ ทั้งสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาต่างก็ศึกษาและทำความเข้าใจว่าทำไมมนุษย์จึงมีพฤติกรรมเช่นนั้น

บทที่ 2
ทฤษฎีสำหรับวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

การที่วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามีลักษณะสองอย่างคู่กัน เป็นข้อเท็จจริงของวิชานี้ อย่างไรก็ตามปัญหาหลักไม่ใช่เรื่องที่ว่าสาขาวิชามานุษยวิทยาหรือสาขาวิชาดนตรีวิทยาจะมีความสำคัญต่อวิชานี้มากกว่ากัน แต่อยู่ที่ว่าจะมีวิธีใดที่จะทำให้ทั้งสองสาขาวิชาสามารถหลอมรวมกันได้ เพราะการรวมกันของทั้งสองสาขาวิชานั้นเป็นเป้าหมายของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาและเป็นส่วนสำคัญที่จะแสดงการมีส่วนร่วมของทั้งสองสาขาในวิชานี้

ทั้งวิชาดนตรีวิทยาตะวันตก หรือวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรมตะวันตกไม่สามารถให้คำตอบสุดท้ายแก่เราได้ แท้ที่จริงแล้วมีนักดนตรีวิทยาจำนวนไม่มากนักที่สนใจการศึกษาดนตรีอย่างกว้างขวางลึกซึ้งในฐานะที่ดนตรีเป็นปรากฏการณ์อันเกิดจากมนุษย์ ซึ่งตรงกันข้ามกับการศึกษาดนตรีในวงแคบในวัฒนธรรมตะวันตกเพียงวัฒนธรรมเดียว ผู้ที่ศึกษาดนตรีในวงแคบเช่นนี้มักจำกัดตนเองไว้กับจุดประสงค์ที่เฉพาะหรือจำกัด อาจมีการนำดนตรีของคนชาติอื่นไปใช้อย่างเลื่อนลอย ในการอารัมภบทแนะนำรายวิชาต่าง ๆ ในวิชา “ประวัติศาสตร์ดนตรี” และโดยเฉพาะในการใช้เป็นตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นลักษณะดั้งเดิมของดนตรี และด้วยเหตุนี้เองก็เข้ากับโครงสร้างอย่างนิรนัย (deductive) ตามแนวความคิดของวิวัฒนาการวัฒนธรรม บางครั้งนักดนตรีวิทยา ตะวันตกใช้การศึกษาแนวนี้สนับสนุนทฤษฎีว่าด้วยการกำเนิดดนตรี และบางโอกาสการศึกษาดนตรีแนวนี้ก็เป็นพื้นฐานสำหรับท่วงทำนอง หรือจังหวะที่นำไปใช้ในการประพันธ์เพลง กล่าวอย่างกว้าง ๆ สาขาดนตรีวิทยาตะวันตก มุ่งเน้นเรื่องการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกและไม่ค่อยสนใจศึกษาดนตรีอื่น ๆ ในโลกเท่าที่ควรจะเป็น หรือไม่สืบค้นปัญหาอย่างกว้าง ๆ ซึ่งอาจนำไปสู่ความเข้าใจดนตรีในฐานะปรากฏการณ์อันเกิดจากมนุษย์ที่ดีขึ้น

ในทำนองเดียวกันการมีส่วนร่วมของวิชามานุษยวิทยาในวิชาดนตรีแม้ว่าจะมีลักษณะกว้างขวางกว่ามากก็ตาม ยังไม่สามารถนำมาใช้ประโยชน์ได้อย่างเด่นชัดนัก ในขณะที่นักมานุษยวิทยาในสมัยที่เพิ่งเริ่มมีวิชานี้ มักจะรวมดนตรีเข้ากับวิชาชาติพันธุ์วรรณนา ต่อมาการปฏิบัติเช่นนั้นได้ลดน้อยลง โดยเฉพาะหนึ่งหรือสองทศวรรษที่ผ่านมา การถดถอยเช่นนี้อย่างน้อยที่สุดส่วนหนึ่งเกิดเนื่องจากความจริงที่ว่านักมานุษยวิทยาเพิ่งรู้สึกถึงความจำเป็นที่จะเน้น “วิทยาศาสตร์” ในสาขาวิชาของเขา ดังนั้นพวกเขาจึงมาสนใจข้อเท็จจริงของการดำรงอยู่ของมนุษย์ในด้านสังคมมากกว่าด้านวัฒนธรรม ผลลัพธ์ก็คือ เกิดความสนใจอย่างมากในการศึกษาโครงสร้างของสังคมที่แฝงไว้ในรูปของวิทยาศาสตร์ รวมทั้งสนใจการศึกษาด้านเศรษฐศาสตร์และการเมืองด้วย สาขาวิชามานุษยวิทยาได้เรียนรู้อย่างมากพอควร จากความสนใจล่าสุดนี้และยังคงจะเรียนรู้อีกมาก

ต่อไป แต่ในขบวนการเรียนรู้นั้น ดูเหมือนว่าจะลืมว่ามีรากเง่าจากสองสาขาวิชาด้วยกันคือ สาขาสังคม และสาขามนุษยศาสตร์

ถ้านักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาต้องพัฒนาวิชาของตนในประเด็นที่จะรวมวิชาดนตรีวิทยาและวิชาชาติพันธุ์วรรณนาให้เกิดเป็นจริงขึ้น ก็ดูเหมือนจะชัดเจนว่าพวกเขาจะต้องสร้างกรอบทฤษฎีและวิธีการของตนเอง สิ่งนี้ไม่ใช่ความสำเร็จที่จะได้มาอย่างง่ายดาย เพราะมันหมายถึงว่านักศึกษาที่เรียนดนตรีและจะเข้ามาศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาต้องได้รับการศึกษาฝึกฝนอย่างดีในสาขาวิชามานุษยวิทยาและนักศึกษาด้านมานุษยวิทยาก็ต้องได้รับการเตรียมพร้อมที่จะรับมือกับปัญหาของเสียงและโครงสร้างของดนตรี แต่เป็นที่ชัดเจนว่าปัญหานี้จะแก้ไขได้ก็โดยการรวมสองวิชานี้เข้าด้วยกันเท่านั้น และอาจจะโดยการรวมสองวิชานี้ในตัวบุคคลเพียงคนเดียว

ถ้าเป็นเช่นนั้น และหากการรวมความรู้สองวิชาเข้าด้วยกันเป็นเป้าหมายที่ต้องการ ปัญหาเหล่านี้จะแก้ไขได้หรือ มีความหวังหรือไม่ที่จะหลอมรวมวิชาด้านมนุษยศาสตร์และทางสังคมศาสตร์เข้าด้วยกันซึ่งสองวิชานี้ถือว่าเป็นคนละเรื่องกัน มีวิธีการใดไหมที่จะศึกษาวิชาสังคมศาสตร์ในลักษณะมนุษยศาสตร์บ้าง หรือศึกษาวิชามนุษยศาสตร์ในแนวของสังคมวิทยาบ้างในการที่จะ เข้าใจถึงทฤษฎีของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องก้าวข้ามอุปสรรคดังกล่าวให้ได้ อุปสรรคที่กล่าวมาแล้วนี้ต้องถูกขจัด

สาขาวิชามนุษยศาสตร์และสังคมวิทยามีความแตกต่างกันห้าประการหลัก ความแตกต่างกันระหว่างศิลปินและนักสังคมวิทยา และความแตกต่างกันระหว่างวิธีการ ผลลัพธ์ กิจกรรม และเนื้อหาของทั้งสองสาขา หากขอบเขตของเนื้อหาวิชาได้รับการประเมินประเด็นแต่ละประเด็นเหล่านี้จะถูกสรุปลงได้

ฮาโรลด์ โกมส์ แคสซิดี้ (Harold Gomes Cassidy) (1962) โต้แย้งว่า ความแตกต่างระหว่างศิลปิน นักศิลปะ นักวิทยาศาสตร์และนักสังคมศาสตร์ อยู่ในสิ่งที่พวกเขาแต่ละคนสื่อสาร และแคสซิดี้ยกประเด็นความแตกต่างออกมาในลักษณะการตั้งคำถาม

> *กล่าวอย่างกว้าง ๆ การถ่ายทอดความรู้เป็นหน้าที่แรก ของศิลปินและนักสังคมวิทยา หรือคำตอบที่ข้าพเจ้าอยากตอบ คือ "ใช่" สำหรับนักสังคมวิทยาและจะตอบ "ไม่" สำหรับศิลปิน นักสังคมวิทยาที่จะมีส่วนเสริมสร้างองค์ความรู้ ขณะที่มันไม่ใช่หน้าที่แรกของศิลปิน แม้ศิลปินอาจทำหน้าที่นั้นโดยบังเอิญ (หน้า 12)*

แคสซิดี้ได้รับแนวความคิดเรื่องความรู้นี้มาจากเบอร์ทรันด์ รัสเซล (Bertrand Russell) และให้คำนิยามความรู้ว่า "ความเชื่อถืออย่างแท้จริง ซึ่งมีพื้นฐานอยู่บนเหตุผลที่ดีและได้แสดงออกมาเป็นข้อความต่าง ๆ" (หน้า 13) และเขากล่าวต่อไปว่า

ข้าพเจ้าไม่อาจจัดสิ่งที่ถูกสื่อสารด้วยดนตรีว่าเป็นความรู้ แม้ว่าตัวโน้ตจะถูกดีดสีออกมาเป็นเพลงตามเวลาที่ผันแปรไป และวลีทางดนตรีก็ได้มาเกี่ยวโยงใกล้ชิดกับแก่นของเนื้อหา (theme) หรือข้อความที่ต้องการสื่อสาร (message) ข้าพเจ้าขอกล่าวว่าการสื่อสารความรู้ (การถ่ายทอดความรู้) ไม่ใช่หน้าที่แรกของงานศิลปะที่ไม่ใช้ภาษาพูด(nonlinguistic arts) (หน้า 13)

ในบางกรณีเป็นการถูกต้องที่จะกล่าวว่า สิ่งที่นักสังคมวิทยาสื่อสารในเบื้องต้นเป็นความรู้ ขณะที่สิ่งที่นักศิลปะสื่อสารในเบื้องต้น คือ ความรู้สึกต่าง ๆ ทั้งนักสังคมวิทยา และศิลปินพยายามตัดเรื่องที่คิดว่าไม่เกี่ยวข้องกับดนตรีออกไป แต่ก็ไม่มีทางทราบว่าได้พลาดมองข้ามเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไปหรือไม่ และแต่ละฝ่ายก็ไม่ได้มองข้ามประเด็นของอีกฝ่ายหนึ่ง อย่างไรก็ตามลักษณะของความเป็นจริงที่แต่ละกลุ่มตรวจสอบแตกต่างจากกันและกันมากมาย (หน้า 35)

ถ้าเรายอมรับทัศนคตินี้จะเป็นเรื่องชัดเจนที่ว่าปัญหาพื้นฐานในวิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนา ไม่ใช่ว่าศิลปินขัดแย้งกับนักสังคมวิทยา เพราะเนื่องจากศิลปินไม่ใส่ใจการถ่ายทอดหรือสื่อสารความรู้ตั้งแต่แรก เขาก็ไม่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาด้วย วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่มีลักษณะที่สร้างสรรค์ ในนัยเดียวกันกับที่ศิลปินมีพลังสร้างสรรค์ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่เสาะแสวงหาที่จะสื่อสารอารมณ์หรือความรู้สึก แต่สื่อสารความรู้ แคสซิดี้ย้ำทัศนคติของเขาอีกครั้ง ดังนี้

ในแง่ที่เคร่งครัดอาจกล่าวว่า แน่นอน เราอาจมีความรู้เรื่องการวาดภาพดนตรี การเต้นรำและอื่น ๆ และศิลปิน และนักวิจารณ์อาจมีส่วนสร้างองค์ความรู้ แต่ในแง่เดียวกันกับนักสังคมวิทยา ศิลปินไม่เหมือนกับนักสังคมวิทยา เพราะศิลปินไม่สนใจกับการพัฒนาและถ่ายทอดความรู้ผ่านงานศิลปะ ถ้าเขาสามารถถ่ายทอดความรู้แก่ผู้อื่น ๆ ได้มันก็คือของที่แถมให้เป็นรางวัล (หน้า14)

ดังนั้น ศิลปินมีส่วนร่วมเล็กน้อยในสาขาวิชาดนตรีพันธุ์วรรณนา ถ้าพูดในแง่ความสามารถในการสร้างสรรค์ของเขา เพราะว่าวิชานี้ไม่เกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะแต่เกี่ยวข้องกับปัญหาของศิลปิน วิธีที่เขาสร้างสรรค์งานศิลปะ หน้าที่ของศิลปะ และอื่น ๆ ดังนั้น ขบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะจึงแตกต่างจากการศึกษาขบวนการนั้น และวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเกี่ยวข้องกับ

ประการหลังคือ การศึกษาการสะสมและสื่อสารความรู้เกี่ยวกับดนตรี การศึกษาในสาขาวิชานี้เป็นการศึกษาในเชิงวิทยาศาสตร์ มากกว่าในแง่มุมของศิลปะ

เรื่องนี้อาจถูกโต้แย้งได้ว่าวิธีการพื้นฐานของการแสวงหาความรู้ในวิชาสังคมวิทยา และมนุษยศาสตร์เหมือนกันเป็นส่วนใหญ่ ทั้งสองสาขาใช้วิธีการค้นพบ การประดิษฐ์ การทดลอง การแยกตัวแปรที่เป็นอิสระ และเทคนิคอื่นๆ ปัญหาเหล่านี้จะถูกนำมาอภิปรายในบทต่อไป ที่สำคัญคือความแตกต่างหลาย ๆ ประการ ระหว่างผลการแสวงหาความรู้ที่ได้จากผลรวมของการประมาณการพื้นฐานและวิธีการ

มีความเป็นไปได้ที่จะสร้างสรรค์ความแตกต่างสองชุด ระหว่างผลลัพธ์ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสาขาวิชาสังคมวิทยาและผลลัพธ์ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสาขาวิชามนุษยศาสตร์ในอีกทางหนึ่ง ดังที่แคสซิดี้ (Cassidy) ได้กระทำแล้ว (หน้า 72-103) ความแตกต่างสองประการเหล่านี้ อาทิ : สภาพวัตถุวิสัย(objective) ความสามารถแยกตนเองออกจากสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องอยู่และพิจารณาข้อเท็จจริงตามหลักฐานที่ปรากฏด้วยเหตุผลโดยไม่มีอคติ จิตวิสัยหรืออัตวิสัย ไม่ว่าเชิงปริมาณหรือคุณภาพ การแสดงออกตามความรู้สึกจริง การอธิบายขยายความ การปฏิบัติตามทฤษฎีสุนทรียภาพ การใช้เหตุผลประกอบ หรือ การอุปมาอุปไมย เนื้อหาทั่วไปหรือเฉพาะเจาะจง การยอมรับ หรือ การคัดค้าน การกล่าวย้ำ และเนื้อหากว้าง ๆ เอกลักษณ์ และลักษณะเฉพาะตัว แคสซิดี้แสดงความคิดเห็นอย่างน่าเชื่อถือว่าข้อแตกต่างเหล่านี้ไม่รุนแรงใหญ่หลวงเหมือนกับที่ได้สันนิษฐานไว้แต่แรก แต่ถ้าพูดอย่างกว้าง ๆ ข้อแตกต่างเหล่านี้เป็นสิ่งที่มีอยู่จริงอย่างชัดเจน

คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะสรุปว่า สิ่งที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาปรารถนา ไม่ใช่จิตวิสัยหรืออัตวิสัย ไม่ใช่คุณภาพและไม่ใช่สิ่งที่กล่าวอ้อมค้อม ไม่ใช่สุนทรียภาพ หรืออื่น ๆ แต่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาต้องการสภาพวัตถุวิสัย หรือภววิสัย ปริมาณวิสัย และการปฏิบัติตามทฤษฎี ในที่ใดก็ตามที่สิ่งเหล่านี้อาจเกิดขึ้นได้ มีข้อแตกต่างที่มีเหตุผลระหว่างขบวนการสร้างสรรค์ศิลปะและทัศนคติ หรือมุมมองทางศิลปะซึ่งแตกต่างจากการศึกษาขบวนการเหล่านี้นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาแสวงหาความรู้และเสาะแสวงหาที่จะสื่อสารความรู้นั้น พวกเขามีจุดประสงค์ที่จะได้รับผลลัพธ์ในเชิงวิทยาศาสตร์มากกว่าเชิงศิลปะ

คำถามต่อไปก็คือ มีความแตกต่างระหว่างกิจกรรมต่าง ๆ ด้านศิลปะและกิจกรรมที่เป็นวิทยาศาสตร์หรือไม่ และอีกครั้งหนึ่งที่แคสซิดี้กล่าวว่า ข้อแตกต่างใด ๆ ก็ตามเป็นเรื่องเล็กน้อย กิจกรรมในทั้งสองสาขาอาจได้รับการจำแนกเป็นสามประการ คือ

การวิเคราะห์ (analytic) การสังเคราะห์ (synthetic) และการนำสู่การ

ปฏิบัติ (reduction to practice) มนุษย์ทุกคนทำกิจกรรมเหล่านี้ ไม่ว่าเขาจะประกอบอาชีพใดก็ตาม

กิจกรรมการวิเคราะห์ รวมถึง การรวบรวมสะสมข้อมูล: การเพิ่มพูนความรู้เฉพาะสาขา หรือประสบการณ์เฉพาะอย่างเป็นการวิเคราะห์ในลักษณะของการหาข้อแตกต่าง การแบ่งแยก การจัดหมวดหมู่ ทั้งในด้านศิลปะและวิทยาศาสตร์การวิเคราะห์รวม หมายถึงการรวบรวม การกำหนดชื่อ (naming) การสังเกต การรายงาน การสังเกตการณ์ในรายละเอียด

กิจกรรมประเภทที่สอง การสังเคราะห์ เกิดขึ้นเมื่อมีการหาความเชื่อมโยงระหว่างข้อมูลต่าง ๆระหว่างทฤษฎีต่าง ๆและมีการเชื่อมโยงทฤษฎีของทฤษฎีต่าง ๆ(theories of theories)เมื่อมีการได้มาซึ่งแนวนิยม (trends) สมมติฐาน (hypotheses) ทฤษฎี และกฎเกณฑ์ต่าง ๆ

กิจกรรมประเภทที่สาม คือการนำสู่การปฏิบัติ (reduction to practice) เป็นกิจกรรมซึ่งหวนกลับจากการปฏิบัติทั่วๆไปหรือภาคทฤษฎีมาเป็นกิจกรรมเฉพาะสาขาหรือกิจกรรมปฏิบัติจริง ซึ่งกิจกรรมทั่ว ๆ ไป หรือกิจกรรมตามทฤษฎีที่นำมาใช้ในโอกาสเฉพาะ (หน้า 21-23)

ในการศึกษาศิลปะ ขั้นตอนของกิจกรรมแบ่งเป็นสามตอนดังกล่าว

ตอนนี้ขอให้เราหันเหความสนใจมาสู่คำถามเรื่องเนื้อหาของวิชาสังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ซึ่งเป็นความสนใจหลักของบทความนี้ แก่นของวิชาสังคมศาสตร์คือวิชาสังคมวิทยามานุษยวิทยาวัฒนธรรมและสังคม รัฐศาสตร์ และเศรษฐศาสตร์ นอกจากวิชาเหล่านี้แล้วบางส่วนของสาขาวิชาอื่น ๆ เข้าไปด้วย ดังนี้ คือ จิตวิทยาสังคม (social psychology) ประวัติศาสตร์สังคม ภูมิศาสตร์มนุษย์ (human geography) และอาจจะวิชาอื่นๆด้วยในอีกแง่หนึ่ง สาขามนุษยศาสตร์ มักรวมศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น ดนตรี การเต้นรำ การละคร วรรณคดี ทัศนศิลป์ (visual arts) และสถาปัตยกรรมและปรัชญาและศาสนา ในขณะที่อาจจะมีความแตกต่างเฉพาะเรื่อง ด้านความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับการแบ่งแยกประเภท ความแตกต่างนี้ดูเหมือนว่าจะสัมพันธ์กับความเข้าใจทั่วๆไปของสองสาขาวิชา (สังคมวิทยาและมนุษยศาสตร์) ที่มีเนื้อหากว้างขวางนี้ เมื่อพิจารณาทั้งสองสาขาวิชานี้ อะไรคือข้อแตกต่างที่สำคัญของสองสาขาวิชานี้ หรือ แท้ที่จริงแล้วมีความแตกต่างที่สำคัญจริงหรือเพื่อที่จะตอบคำถามนี้ในเนื้อหาของวิชาสังคมวิทยาในเชิงเปรียบเทียบกับวิชามนุษยศาสตร์ เป็นเรื่องจำเป็นที่จะต้องหันไปหาความคิดพื้นฐานของสาขาวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม (cultural anthropology)

ความสนใจหลักของสาขาวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรมคือสิ่งที่เราเรียกว่า “วัฒนธรรม” มนุษย์มีความเคลื่อนไหวไปในกาลเวลา นั่นคือ เขามีความรู้เรื่องอดีต ปัจจุบัน และอนาคต และด้วยสติปัญญามนุษย์มีความรู้เรื่องตนเองว่าดำรงอยู่ในกาลเวลา จากจุดยืนของมนุษย์ สัตว์อื่น ๆ ก็ (ดำรงอยู่ในกาลเวลา) เช่นกัน แม้ว่าจะน่าสงสัยว่า สัตว์จะมีสติปัญญาเข้าใจเรื่องกาลเวลาเหมือนมนุษย์ มนุษย์ยังมีความเคลื่อนไหวไปในพื้นที่ และในการเคลื่อนไหวไปในพื้นที่นี้ มนุษย์มีความสามารถในการเคลื่อนที่เหมือนกับสัตว์ที่มีชีวิตอื่น ๆ

มนุษย์เคลื่อนไหวโดยมีสำนึกรู้ว่าเป็นพวกเดียวกันกับเพื่อนๆ มนุษย์อื่นๆ และร่วมมือกับเพื่อนมนุษย์รักษากลุ่มของตนเองและสร้างหลักประกันว่ากลุ่มของตนจะยืนยงสืบไป แต่มนุษย์ไม่พิเศษกว่าสัตว์อื่น ๆ ในเรื่องนี้เพราะสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ เช่น พวกมด ผึ้ง และสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมชั้นสูงอื่น ๆ ก็จัดตัวเองให้อยู่รวมกันเป็นสังคมได้ ในการเคลื่อนไหวไปในกาลเวลา พื้นที่ และสังคมนั้น มนุษย์ไม่ได้มีความพิเศษกว่าสัตว์อื่น แต่มนุษย์มีความพิเศษในอีกแง่หนึ่ง นั่นคือ มนุษย์มีวัฒนธรรม นักมานุษยวิทยาได้ให้ความสนใจอย่างมากแก่คำนิยามของความคิดหลักนี้ มนุษย์มีความพิเศษเพราะมนุษย์มีวัฒนธรรม แต่เราไม่เคยมีคำนิยามที่เป็นที่ยอมรับเป็นสากล ในจุดมุ่งหมายปัจจุบันเราสามารถกล่าวถึงวัฒนธรรมอย่างง่าย ๆ ว่าเป็น “พฤติกรรมการเรียนรู้ที่สั่งสมของมนุษย์”

ถ้าเรายอมรับความจริงที่ว่า มนุษย์มีวัฒนธรรม เราควรจะสามารถอธิบายวัฒนธรรมและองค์ประกอบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมได้ แต่สิ่งนี้ไม่ใช่ข้อเสนอธรรมดา ๆ อย่างที่ปรากฏในตอนแรก ตัวอย่างเช่น เราทราบว่าลักษณะทางกายภาพบางอย่างของมนุษย์ที่เกิดขึ้นจากขบวนการวิวัฒนาการสามารถทำให้พวกเขามีวัฒนธรรมได้ นั่นคือ หากปราศจากสรีระที่เหยียดตรง ระบบประสาทส่วนกลางที่ขยายและสมองและความสามารถในการใช้ภาษา ดูเหมือนว่าเป็นเรื่องยากที่มนุษย์จะมีวัฒนธรรมได้ แต่สิ่งนี้ไม่สามาถบอกเราว่าทำไมมนุษย์มีวัฒนธรรมเสมอไป มันบอกเราถึงวิธีที่มนุษย์สามารถมีวัฒนธรรม การศึกษาทางพันธุกรรม(genetic studies) แสดงให้เห็นถึงวิธีที่ลักษณะทางกายภาพของมนุษย์ได้รับการสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งแต่นักพันธุกรรมศาสตร์หลายท่านไม่เคยพบยีน (gene) หรือโครโมโซม (chromosome) ที่อธิบายข้อเท็จจริงที่ว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่สร้างวัฒนธรรมได้

โบรนิสลอว์ มาลิโนว์สกี (Bronislow Malinowski) ให้ความสนใจอย่างยิ่งต่อปัญหาเรื่องทำไมมนุษย์จึงมีวัฒนธรรม (1944) และในการค้นคว้านี้เขารวบรวมรายการความจำเป็นพื้นฐานเจ็ดประการ และการตอบสนองด้านวัฒนธรรม ความจำเป็นเหล่านั้น ดังเช่น การเผาผลาญอาหาร (metabolism) การสืบพันธุ์ (reproduction) และความสะดวกสบายด้านร่างกาย (bodily comfort) ขณะที่การตอบสนองทางวัฒนธรรม (cultural responses) คือการแสวงหาเสบียงอาหาร ระบบเครือญาติ (kinship) และที่พักอาศัย มาลิโนว์สกีชี้ให้เห็นว่า ความจำเป็นพื้นฐานแต่ละอย่าง

ก่อให้เกิดความจำเป็นอื่น ๆ อีกหลายประการ ซึ่งในที่สุด ทำให้เกิดความจำเป็นทางวัฒนธรรมที่สะท้อนออกมาในรูปสถาบันต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใด หรือในทุกวัฒนธรรม ดังนั้น ตัวอย่างเช่น อุปกรณ์ที่เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรม และสินค้าต่าง ๆ ของผู้บริโภคต้องถูกผลิต ใช้และรักษาไว้ และมีผลิตภัณฑ์ใหม่ ๆ เข้ามาแทนที่ ซึ่งนำไปสู่การตอบสนองในรูประบบเศรษฐกิจด้วยการค้นคว้าทำงานในลักษณะดังกล่าว มาลิโนว์สกี คิดว่าเขาสามารถอธิบายเรื่องระบบเศรษฐกิจ การควบคุมของสังคม การศึกษา และองค์กรการเมืองได้ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวไปแล้วนั้น ท้ายที่สุดพัฒนามาจากความต้องการพื้นฐานของสิ่งมีชีวิตที่เป็นมนุษย์นั่นเอง

ความยากของเรื่องนี้ เช่นเดียวกับเรื่องอื่น ๆ ที่คล้ายคลึงกัน คือว่ามาลิโนว์สกี ไม่สามารถอธิบายหรือให้เหตุผลแก่ลักษณะของวัฒนธรรมแบบใช้เหตุผล(speculative) และวัฒนธรรมแบบสร้างสรรค์ได้ เพราะเขาไม่ได้รวมศาสนา หรือพฤติกรรมทางศิลปะเอาไว้ด้วยเลย ทั้งสองประเด็นนี้เป็นสิ่งสากลในประสบการณ์มนุษย์ มาลิโนว์สกีรู้สึกว่าเขาสามารถพบลักษณะบางอย่างของพฤติกรรมและการจัดระเบียบสังคมของมนุษย์ที่เป็นสากลจากความต้องการของสิ่งมีชีวิตในฐานะที่เป็นสิ่งมีชีวิต (organism) อย่างน้อยที่สุดเขาก็สามารถให้คำอธิบายบางประการเกี่ยวกับวัฒนธรรม แต่เขาไม่ได้อธิบายเกี่ยวกับมนุษย์ในฐานะที่เป็นสัตว์ที่มีความสามารถเชิงศิลปะ (artistic animal)

สิ่งที่สำคัญที่สุดในที่นี้ คือ สิ่งต่าง ๆ ที่มาลิโนว์สกีได้จากความต้องการหรือความจำเป็นของมนุษย์เชิงสังคมชีวภาพนั้นเป็นเนื้อหาที่ศึกษากันในวิชาสังคมศาสตร์ เขาอธิบายถึงความจำเป็นของมนุษย์ที่จะต้องมีองค์กรทางเศรษฐกิจซึ่งศึกษาในสาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ ความต้องการของมนุษย์ด้านองค์กรทางการเมือง ซึ่งศึกษาในสาขาวิชารัฐศาสตร์การเมือง ความต้องการของมนุษย์ที่จะมีการควบคุมเชิงสังคม ซึ่งศึกษาในสาขาสังคมวิทยา มนุษย์วิทยาวัฒนธรรม และมนุษย์วิทยาสังคม และความต้องการด้านการศึกษา เพื่อที่จะสามารถส่งต่อ (transmit) ความรู้ให้แก่ลูกหลานต่อไป ซึ่งศึกษาในสาขาสังคมวิทยา และมานุษยวิทยาวัฒนธรรมและสังคม ภายใต้กฎเกณฑ์ของการขัดเกลาทางสังคม หรือการสั่งสมวัฒนธรรม (enculturation) ถ้าเราเต็มใจที่จะรับทฤษฎีของมาลิโนว์สกีในการสืบสมมติฐานของลักษณะบางประการของวัฒนธรรม จากความต้องการด้านชีวภาพขั้นพื้นฐานของมนุษย์เราพบว่า สิ่งที่เราเรียกว่าวิชาสังคมศาสตร์ เป็นการศึกษาในสิ่งเดียวกับที่กล่าวมาแล้วนั้นอย่างแน่นอน

แต่ลักษณะมนุษยนิยมของวัฒนธรรมไม่สามารถอธิบายได้โดยใช้เทคนิคในการวิเคราะห์เดียวกันนี้ลักษณะทางมนุษยนิยมเป็นปรากฏการณ์ที่เป็นสากลในมนุษย์ภาวะเช่นเดียวกับลักษณะทางสังคมทุกหนทุกแห่งที่เราพบมนุษย์ ไม่เพียงแต่ว่าเราพบระบบของสังคมคือ ระบบเศรษฐกิจและระบบการเมืองเท่านั้น แต่เรายังพบสิ่งที่เราเรียกว่า ระบบศิลปะ ระบบศาสนา และระบบปรัชญาด้วย มนุษย์ทุกหนทุกแห่งรวมเอาลักษณะพฤติกรรมต่าง ๆ ไว้ในระบบชีวิตของพวกเขาด้วย

กล่าวโดยสรุปความแตกต่างที่สำคัญระหว่างวิชาสังคมศาสตร์กับวิชามนุษยศาสตร์ คือ ความเป็นจริงที่ว่าเนื้อหาวิชาสังคมศาสตร์มาจากความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ในด้านสังคมชีวภาพ (human biosocial organism) ขณะที่สาขาทางมนุษยศาสตร์นั้นไม่ใช่ สิ่งนี้ชี้ให้เห็นว่าแนวทางการแสวงหาความรู้ทั้งสองวิชาต่างกันอย่างยิ่ง ถ้าวิชามนุษยศาสตร์ไม่สามารถสืบค้นสมมติฐานจากข้อเท็จจริงในด้านสังคมชีวภาพได้ สิ่งที่ต้องทำก็คือต้องค้นให้พบว่าแก่นแท้ของวิชามนุษยศาสตร์คืออะไร ตรงจุดนี้เองจะขอกล่าวถึงสิ่งที่นักวิชาการที่ได้คิดค้นเกี่ยวกับปัญหานี้ได้พูดไว้ก่อนหน้านี้

ในบทความเกี่ยวกับวิชาสังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ รูธ เบเนดิคท์ (Ruth Benedict) ได้กล่าวถึง “อารมณ์ของมนุษย์ จริยธรรม ความสามารถที่จะเข้าใจถึงความรู้อย่างมีเหตุผล (rational insight) และเป้าหมายของมนุษย์” (1948: 588) และภายหลัง ได้กล่าวถึง “อารมณ์ของมนุษย์ หลักการหาเหตุผล (rationalizations) โครงสร้างสัญลักษณ์ (symbolic structures)” ในทั้งสองกรณี เธอกล่าวอย่างอ้อม ๆ ถึงสิ่งที่เธอพิจารณาว่าเป็นลักษณะทางมนุษย์นิยมโดยแก่นแท้ของมนุษย์ นั่นคือคำว่า “จุดประสงค์หรือเป้าหมาย” อย่างไรก็ตาม ต้องพิจารณาตรงนี้ให้ดี เพราะว่ามีการกล่าวถึงวิชามนุษยศาสตร์ว่าเป็นตัวแทนของการแสดงออกซึ่งจุดประสงค์หรือเป้าหมายที่มนุษย์แลเห็นในชีวิตของเขา

เมลวิล เจ เฮอร์สโกวิตซ์ (Melville J. Herskovits) กล่าวย้ำถึงลักษณะสร้างสรรค์และการใช้เหตุผลของการดำรงชีวิตอยู่ของมนุษย์และเขาจัดกลุ่มลักษณะของวัฒนธรรมที่เรียกว่า “มนุษย-นิยม” (humanistic) ไว้ในหัวข้อ “ลักษณะสร้างสรรค์” (creative) ซึ่งขัดกันกับลักษณะระบบ “ประเพณีนิยม” (institutional) (1948)

จอร์จ แคสปาร์ โฮมันส์ (George Caspar Homans) สนับสนุนทัศนะต่อไปนี้อย่างน้อยก็บางส่วน “วิชามนุษยศาสตร์ สนใจเกี่ยวกับคุณค่าของมนุษย์มากกว่าวิชาสังคมศาสตร์ที่สนใจพฤติกรรมมนุษย์แท้ ๆ โดยไม่ใส่ค่านิยมอะไรลงไป กล่าวคือเป็นการศึกษาด้วยการไม่เอาความรู้สึก หรือค่านิยมต่าง ๆ เข้าไปเกี่ยวข้อง ทุกอย่างจะเป็นตามข้อเท็จจริง” (1961: 4) และขณะที่สิ่งนี้อาจเป็นความจริง จึงเป็นการหันเหการอภิปรายมาสู่คำถามต่าง ๆ เกี่ยวกับระเบียบวิธีมากกว่าเนื้อหาวิชา แต่ก็ยังคงเป็นเรื่องสำคัญที่จะกล่าวว่าโดยธรรมชาติและวิชามนุษยศาสตร์เกี่ยวข้องกับค่านิยมต่าง ๆ และนี่อาจจะเป็นจุดที่สำคัญที่สุด

คาร์ล เจ เฟรดริค (Calr J. Friedrich) เป็นผู้ชี้ให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนของสาขาวิชาทั้งสองนี้ตามแนวของเฮเกล (Hegel) เขากล่าวว่า “ด้วยเหตุนี้เอง สิ่งสำคัญที่สุดของสาขาวิชามนุษยศาสตร์คือการตรวจสอบและประเมินผลในเชิงวิจารณ์ ผลิตกรรมต่าง ๆ ในกิจกรรมวัฒน-ธรรมของมนุษย์ (ศิลปะ ดนตรี วรรณคดี ปรัชญา ศาสนา) ขณะที่วิชาสังคมวิทยามุ่งประเด็นวิธีการที่มนุษย์อยู่ร่วมกัน รวมทั้งกิจกรรมในเชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์” (ปาร์คเกอร์

parker 1961: 16) มีแนวคิดบางอย่างเหมือนกันดูเหมือนว่าทุกคนแยกแยะให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างวิธีการมีชีวิตอยู่กับวิธีการทำให้ชีวิตสมบูรณ์ทั้งกายและใจ

ดูเหมือนว่าทุกคนจะชี้ให้เห็นว่าลักษณะทางมนุษยนิยมของวัฒนธรรมละเลยต่อปัญหาของการดำเนินชีวิตให้อยู่รอดกล่าวอีกนัยหนึ่ง วิชาสังคมวิทยาเกี่ยวข้องกับวิธีที่มนุษย์ดำเนินชีวิต ขณะที่วิชามนุษยศาสตร์กล่าวถึงสิ่งที่มนุษย์นึกคิดเกี่ยวกับชีวิตของตนดังนั้นลักษณะทางมนุษยนิยมของวัฒนธรรมเป็นความคิดเห็นและการตีความของมนุษย์ในเรื่องสภาพแวดล้อมทั้งหมดของเขา ข้อเขียนแสดงความคิดเห็นในเชิงสร้างสรรค์ และบ่งบอกอารมณ์ความรู้สึก ดูเหมือนว่ามนุษย์จะทำบันทึกแสดงความคิดเห็นอย่างตรงประเด็นยิ่งนักถึงวิธีการที่พวกเขาดำเนินชีวิตตามหลักพื้นฐานของวัฒนธรรมของเขา ในวิชามนุษยศาสตร์ดูเหมือนว่าจะกล่าวสรุปถึงสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์นึกคิดเกี่ยวกับชีวิตของตนเอง กล่าวอย่างสั้น ๆ มนุษย์มีชีวิตอยู่ร่วมกันเป็นสัตว์สังคมแต่พวกเขาไม่ได้มีชีวิตอยู่ในลักษณะเช่นนั้นอย่างเดียว เพราะปรากฏอย่างชัดเจนว่า ชีวิตสังคมของพวกเขา นำมาซึ่งสภาพที่พวกเขาไม่สามารถยับยั้งตนเองจากการแสดงความคิดเกี่ยวกับตนเองจาการชี้ชัดถึงเหตุผลและการอธิบายการกระทำต่าง ๆ ความปรารถนาและค่านิยมต่าง ๆ ของพวกเขาได้ ดังนั้น วิชาสังคมวิทยาเกี่ยวข้องกับมนุษย์ในฐานะที่มนุษย์เป็นสัตว์สังคมและในวิธีการต่าง ๆ ที่เขาแก้ปัญหาสังคมชีวภาพ การอยู่ร่วมกันในสังคมในชีวิตประจำวัน ขณะที่สาขามนุษยศาสตร์ แก้ปัญหาสังคมด้วยวิธีการแยกแยะความสำคัญได้ด้วยตัวของเขาเอง และด้อยประสบการณ์ในชีวิตของพวกเขา ดังนั้นวิชาสังคมวิทยาเป็นสังคมที่แท้จริง วิชามนุษย์ศาสตร์ในเบื้องต้นเป็นปัจเจกภาพและเป็นเรื่องเกี่ยวกับจิตวิทยา

ความแตกต่างที่สำคัญรองลงไป ระหว่างลักษณะแง่มุมของชีวิตในสังคม และลักษณะทางมนุษยนิยมได้ถูกสะท้อนออกมาในเนื้อหาของการศึกษาของทั้งสองวิชา ดังที่เราเห็นแล้วว่า วิชาสังคมวิทยามุ่งเน้นการศึกษาเกี่ยวกับสถาบันทางสังคมต่าง ๆ ของมนุษย์ สถาบันทางสังคมเกิดขึ้นเพื่อที่จะวางกฎระเบียบแก่พฤติกรรมมนุษย์ผู้ซึ่งเป็นส่วนประกอบของสังคมแต่จุดประสงค์ของสาขาวิชามนุษยศาสตร์มีความพยายามที่จะไม่จัดหรือวางกฎเกณฑ์พฤติกรรม แต่ค่อนข้างที่จะผลิตบางสิ่งบางอย่างให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ทั้งแต่ทางสายตาและการฟังด้วยวิธีนี้ ความตั้งใจของนักดนตรี คือ เสียง และความมุ่งหมายของนักดนตรีไม่ใช่การจัดพฤติกรรมทางดนตรี อีกประการหนึ่งสังคมเป็นผู้จัดพฤติกรรมทางดนตรี สิ่งที่เราต้องเกี่ยวข้องด้วยคือเป้าหมายหรือจุดประสงค์ เป้าหมายของการใช้ชีวิตแบบสังคมชีวภาพของมนุษย์ คือการวางกฎเกณฑ์ของพฤติกรรมในการจัดหาสิ่งต่าง ๆ ตามความต้องการของสังคมชีวภาพ เพื่อที่จะสร้างความมั่นใจให้ได้ว่า ตนเองสามารถดำเนินชีวิตรอดต่อไปได้ เป้าหมายหรือจุดประสงค์ของพฤติกรรมที่สร้างสรรค์ของมนุษย์ คือ ผลผลิตที่ให้ความพึงพอใจมากกว่าความต้องการทางชีวภาพ ข้อแตกต่างนี้ ทำให้ระลึกถึงคำพูด

ของ เฟรดริค (Friedrich) ที่ว่า “จุดมุ่งหมายของสาขามานุษยวิทยา อยู่ที่ผลิตกรรมของมนุษย์.... ขณะที่เป้าหมายของวิชาสังคมวิทยาอยู่ที่วิธีการที่มนุษย์ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกัน”

เมื่อพิจารณาถึงความแตกต่างของวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาเช่นเดียวกับเมื่อพิจารณาถึงความคล้ายคลึงของทั้งสองวิชานี้ ได้เกิดคำถามขึ้นว่ามีสิ่งไหนหรือเปล่าที่สามารถรวมศาสตร์ทั้งสองเข้าด้วยกัน วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา จะเป็นการศึกษาทั้งสองลักษณะได้อย่างแท้จริงหรือไม่ และถ้าใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ (scientific) และวิธีการที่ไม่ใช่วิทยาศาสตร์ (non-scientific) การอยู่รวมกันเป็นสังคมและปัจเจกภาพ (individual) จะสามารถได้รับการพิจารณาให้เป็นการศึกษาที่รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน (single study) ได้ด้วยวิธีใด มีคำตอบสองคำตอบแก่คำถามที่กว้างขวางนี้ เป็นคำตอบที่สำคัญแก่วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอย่างยิ่ง และคำตอบทั้งสองนี้ ไม่มีลักษณะซับซ้อนแต่อย่างใด หรือไม่มีความหมายที่คลุมเครือ

ในประการแรก ทั้งนักสังคมวิทยาและนักมนุษยศาสตร์ ต่างสนใจในสิ่งที่มนุษย์กระทำและเหตุผลที่มนุษย์กระทำเช่นนั้น วิธีการต่าง ๆ และทิศทางของความสนใจของมนุษย์ อาจแตกต่างกันแม้ว่าจะแตกต่างกันไม่มากเท่ากับที่มันดูเหมือนว่าจะเป็น แต่ท้ายที่สุดทั้งสองสาขาแสวงหาความเข้าใจในตัวมนุษย์ และนี่คือสะพานเชื่อมโยงที่ชัดเจนระหว่างสองสาขานี้ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน

ในประการที่สอง เป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งที่จะสังเกตว่า แม้ว่าจุดมุ่งหมายของศิลปิน หรือนักดนตรี คือ ผลงานที่ปรากฏชัดเจนแก่สายตาและการฟัง ศิลปินต้องประพฤติปฏิบัติเพื่อที่จะผลิตผลงาน (product) นั้น ๆ ดังนั้นความเข้าใจในผลงาน ต้องรวมเอาความเข้าใจในพฤติกรรมของศิลปินเข้าไปด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผลก็คือ นักสังคมวิทยา และนักมนุษยศาสตร์เกี่ยวข้องกัน ในลักษณะที่ว่า บุคคลทั้งสองสาขาอาชีพต้องพิจารณาพฤติกรรมมนุษย์ ถ้าพวกเขาต้องการเข้าใจผลงานทางศิลปะ

เรากำลังเผชิญหน้ากับข้อสรุปที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่าสิ่งที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาแสวงหาคือ การสร้างสรรค์สะพานเชื่อมโยงของตนเอง ระหว่างสาขาวิชาสังคมวิทยาและมนุษยศาสตร์ เขาทำการสร้างสรรค์เช่นนั้น เพราะว่าเขาต้องเกี่ยวข้องกับทั้งสองสาขาวิชา แม้ว่าเขาศึกษาผลผลิตทางมนุษยนิยมของการดำรงชีวิตอยู่ของมนุษย์ ในเวลาเดียวกันเขาต้องตระหนักว่างานนั้นเป็นผลลัพธ์ของพฤติกรรมที่ถูกก่อรูปก่อร่างจากสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ผู้ที่ผลิตชิ้นงานนั้นออกมาผลก็คือ นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ศึกษาดนตรีอย่างวิทยาศาสตร์ บทบาทของนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ไม่ใช่การพิจารณางานศิลปะด้วยวิธีที่คุ้นเคยกันนักมนุษยศาสตร์ แต่ค่อนข้างจะเป็นการแสวงหาความรู้ และกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ในพฤติกรรมทางศิลปะ และผลิตกรรมทางศิลปะ นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่ได้แสวงหาประสบการณ์ที่เปี่ยมด้วยความงดงาม หรือสุนทรียภาพเพียงเพื่อตัวเองเป็นเป้าหมายแรก แม้ว่าสิ่งนั้นเป็นผลพลอยได้ส่วนตัวจากการศึกษาของเขาเอง แต่เขาค่อนข้างจะแสวงหาที่จะหยั่งรู้ความหมายของประสบการณ์ที่สุนทรีย์จากการศึกษาสิ่งอื่น ๆ จาก

จุดยืนของความเข้าใจในพฤติกรรมมนุษย์ ดังนั้นวิธีการและเป้าหมายมนุษยนิยมของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาพยายามที่จะสื่อสารความรู้เกี่ยวกับผลงานทางศิลปะ พฤติกรรมที่ถูกใช้ในการผลิตงานนั้น และอารมณ์ต่าง ๆ และรูปแบบความคิดของศิลปินที่รวมอยู่ในงานนั้น

ดังนั้น คำถามคือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาสังคมวิทยาหรือมานุษยวิทยา คำตอบก็คือ วิชานี้มีเนื้อหารวมอยู่ในทั้งสองสาขาวิชาวิธีการและจุดประสงค์ต่าง ๆ ของวิชา เป็นวิทยาศาสตร์มากกว่ามนุษยศาสตร์ ขณะที่เนื้อหาวิชาเป็นด้านมนุษยศาสตร์มากกว่าด้านวิทยาศาสตร์ แม้ว่าขณะที่การศึกษาต่าง ๆในสาขานี้ถูกจำกัดเพียงการวิเคราะห์ และความเข้าใจผลงานเท่านั้น เป้าหมายของวิชาไม่ได้ถูกแสดงออกในลักษณะทางมนุษยศาสตร์ตั้งแต่เริ่มแรกนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่ใช่เป็นผู้สร้างสรรค์ดนตรีที่เขาศึกษาและเขาไม่มีจุดมุ่งหมายพื้นฐานที่จะซาบซึ้งสุนทรียภาพในดนตรีนั้นๆ แม้ว่าเขาอาจแสวงหาสุนทรียภาพในยามพักผ่อนหย่อนใจนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาทำหน้าที่บุคคลภายนอกที่แสวงหาเพื่อที่จะเข้าใจสิ่งที่เขาได้ยินผ่านการวิเคราะห์โครงสร้างและพฤติกรรมและเปลี่ยนความเข้าใจนี้สู่ความหมายที่จะทำให้เขาเปรียบเทียบและอธิบายผลลัพธ์สำหรับดนตรีในลักษณะที่เป็นปรากฏการณ์สากลของการมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ และถ้านักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาทำงานเหล่านี้ได้สำเร็จ เป็นเรื่องชัดเจนที่ว่าความรู้เดิมของเขาต้องมาจากสาขาวิชาทั้งสอง เป็นเรื่องเป็นไปไม่ได้ที่จะศึกษาโครงสร้างของดนตรี หากปราศจากความรู้เบื้องต้นของวิชาสังคมวิทยา และผลลัพธ์ที่ดีที่สุด ได้มาจากการศึกษาต่าง ๆ ที่ใช้ประโยชน์จากสองสาขาวิชานั้น

ปัญหาของวิธีการที่จะจัดหมวดหมู่ให้กับสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้ ไม่ใช่ปัญหาใหม่ในประวัติของวิชานี้ และไม่เป็นการแปลกอะไรที่จะพบว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้เกี่ยวข้องกับวิชามานุษยวิทยาอย่างยิ่ง ออสการ์ ลูอิส (Oscar Lewis) ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับปัญหานี้อย่างชัดเจน

> *ในทัศนะหนึ่ง มีหลายคนที่เน้นความสัมพันธ์ของสาขาวิชามานุษยวิทยากับวิชาที่เกี่ยวกับธรรมชาติโดยตรง พฤกษศาสตร์ สัตวศาสตร์ ธรณีศาสตร์ เคมี พิสิกส์ จะเน้นเรื่องจำนวน (ปริมาณ) การทดสอบปรนัย การทดลองต่าง ๆ การพัฒนาทั่ว ๆ ไป และการปรับปรุงเทคนิคต่าง ๆ ซึ่งอาจ*

นำไปสู่บทสรุปที่กว้างขวางกว่า และวัตถุประสงค์ในการรวบรวม การรายงานและการตีความของข้อมูลในสาขาวิชาในอีกทัศนะหนึ่ง บุคคลที่แม้จะไม่ปฏิเสธ บุคคลเหล่านี้เชื่อว่าสิ่งที่จำเป็นต้องถูกย้ำหรือเน้น ในความสัมพันธ์ระหว่างสาขาวิชามานุษยวิทยากับวิชาวิทยาศาสตร์เหล่านั้น คือ ความสัมพันธ์ระหว่างวิชามานุษยวิทยากับสาขาวิชามนุษยศาสตร์ และอย่างสอดคล้องกันบุคคลเหล่านี้ จะเน้นความจำเป็นสำหรับความสามารถที่จะเข้าใจลึกซึ้งบุคคลอื่น ๆ ทั้งอารมณ์ ความคิด หรือความรู้สึกของเขา และความรู้สึกที่เกิดขึ้นเองในใจ โดยสัญชาติญาณและหลักเบื้องต้นของศิลปะ นอกเหนือจากนี้บุคคลเหล่านี้มีความเชื่อมั่นน้อยลงมาก เกี่ยวกับเรื่องโครง-สร้างของวิชามานุษยวิทยาซึ่งสามารถมาจากการบ่งชี้จำนวน การบังคับควบคุมและการทดลอง และพวกเขาชี้ประเด็นว่าเอกสารบางอย่างด้านมานุษยวิทยาที่น่าพึงพอใจที่สุด และแสดงถึงความเข้าใจอย่างลึกซึ้งที่สุด ถูกเขียนโดยมิชชันนารีที่ไม่เคยได้รับการฝึกฝนใด ๆ ในสาขาวิชานี้มาก่อน (1953: 453)

ข้อโต้แย้งเป็นสิ่งที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในสาขาวิชามานุษยวิทยา และสิ่งที่เคยเป็นมาก่อนในระยะเดียวกัน คือ การอภิปรายโต้แย้งเกี่ยวกับสาขาวิชามานุษยวิทยาว่าเป็นประวัติศาสตร์ หรือวิทยาศาสตร์ (โบแอส Boas 1948; เรดิน Radin 1933; เฮอร์สโกวิตซ์ Herskovits 1948) ปัญหาที่ได้นำไปสู่การอภิปรายโต้แย้งนี้ เหมือนกับปัญหาที่มีผลกระทบต่อวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอย่างเห็นได้ชัด ต้นกำเนิดของปัญหาจากข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ การศึกษาทั้งหมดของมนุษยชาติเกือบทั้งมวล นอกเหนือสายตะวันตก ถูกทิ้งให้เป็นปัญหาแก่วิชามานุษยวิทยา และวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เมื่อต้องเผชิญกับเนื้อหาวิชาที่กว้างขวางเช่นนี้ความกำกวมในการตีความจึงเกิดขึ้นทั้งในอดีตและปัจจุบันของสิ่งที่เกี่ยวข้องกับวิชา และความกำกวมในการที่เลือกเน้นวิธีการที่จะเข้าสู่จุดมุ่งหมายได้ ดังนั้น จึงอาจเกิดความสนใจน้อยลงกว่าที่ควรจะเป็น ในการที่จะตัดสินใจอย่างแน่นอนว่ากฎเกณฑ์อะไรที่วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาต้องถูกจัดหมวดหมู่ในระบบการจัดหมวดหมู่ของสาขาวิชาต่าง ๆ เหล่านี้ดังนั้น สิ่งที่วิชานี้ได้ทำแล้วได้บ่งชี้อย่างชัดเจนว่า ความพยายามที่จะเข้าใจและสื่อสารความรู้เกี่ยวกับปรากฏการณ์ของมนุษย์ในวิธีการทางวิทยาศาสตร์

1

การที่เข้าถึงการศึกษาวิชาดนตรีจากจุดยืนของการวิเคราะห์เชิงวิทยาศาสตร์ (scientific analysis)นั้น เป็นเรื่องจำเป็นที่จะสร้างพื้นฐานต่างๆจากพื้นฐานการทำงานของนักดนตรีชาติพันธุ์-

วรรณนา การพิจารณาชั้นแรกที่สุด ณ ที่นี้คือคำถามว่าดนตรี คืออะไร และดนตรีมีความสัมพันธ์อะไรกับแง่คิดของวัฒนธรรม

The Oxford Universal Dictionary (Third Edition, 1955) ให้คำนิยามดนตรี ว่าเป็น “หนึ่งในวิจิตรศิลป์ (fine arts) ซึ่งเกี่ยวกับการประสมประสานเสียงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยมีทัศนคติมุ่งถึงความงดงามของรูปแบบและการแสดงออกซึ่งความคิดหรืออารมณ์” (The American College Dictionary (Text Edition, 1948)กล่าวว่าดนตรีเป็น “ศิลปะของเสียงขณะที่แสดงออกซึ่งความคิดและอารมณ์ต่าง ๆ ในรูปแบบหลากหลายที่มีความหมายผ่านกลักเกณฑ์พื้นฐานของจังหวะ ทำนอง การประสมผสานของเสียงและสีสัน” เป็นเรื่องสำคัญที่จะสังเกตว่าคำจำกัดความทั้งสองสืบเนื่องมาจากหลักฐานที่ดนตรีจำเป็นต้องได้รับการจำกัดความในวจนะของตะวันตกเท่านั้น ในวัฒนธรรม อื่น ๆ ดนตรีไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับความงดงามดังเช่นวัฒนธรรมตะวันตก ปัญหาของการแสดงออกซึ่งความคิดและอารมณ์ต่าง ๆ ผ่านดนตรี แน่นอนว่าเป็นปัญหาที่ไม่อาจแก้ไขได้ในที่สุดและดนตรีหลายประเภทไม่ใช้หลักเกณฑ์พื้นฐานของความผสมผสานที่ไพเราะกลมกลืนของเสียง คำนิยามทั้งสองไม่เป็นประโยชน์ตามจุดยืนของนักสังคมวิทยา เพราะคำจำกัดความนั้นไม่ได้บอกอะไรแก่เราเลย เกี่ยวกับพื้นฐานการยอมรับในสังคมซึ่งมีส่วนสำคัญในการสร้างเสียง

สิ่งที่ตรงประเด็นมากกว่านี้ คือ คำนิยามซึ่งข้าพเจ้าไม่ทราบแหล่งที่มาว่า “ดนตรีเป็นความซับซ้อนของกิจกรรม ความคิด และจุดมุ่งหมายต่าง ๆ ที่ถูกวางแบบแผนให้เรียงต่าง ๆ มีความหมายทางวัฒนธรรม เพื่อที่จะปรากฏในระดับที่แตกต่าง ๆ ที่ถูกวางแบบแผนให้เสียงต่าง ๆ มีความหมายทางวัฒนธรรม เพื่อที่จะปรากฏในระดับที่แตกต่างจากการสื่อสารในทางโลก” ฟาร์นสเวอร์ธ (Farnsworth) (1958: 17) เสนอคำนิยามที่คล้ายคลึงกันว่า “ดนตรีถูกสร้างจากรูปแบบนานาชนิดที่ได้รับการยอมรับในสังคม” สิ่งที่เป็นเรื่องปกติในนิยามทั้งสอง และสิ่งที่สำคัญเป็นพิเศษแก่ นักสังคมวิทยา คือ เสียงต่าง ๆ ของดนตรีที่ถูกวางรูปแบบโดยวัฒนธรรมที่มีเสียงต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นส่วนหนึ่งอยู่และในขั้นตอนที่เหมาะสม วัฒนธรรมถูกถ่ายทอดโดยปัจเจกบุคคลต่าง ๆ และกลุ่มของปัจเจกกลุ่มบุคคลหลายกลุ่มที่เรียนรู้ว่าสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกพิจารณาว่าเหมาะสมหรือไม่เหมาะสมเกี่ยวกับดนตรี วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมตัดสินใจเองว่าจะเรียกสิ่งไหนว่าดนตรี หรือจะไม่เรียกสิ่งใดว่าดนตรี และรูปแบบต่าง ๆ ของเสียง เช่นเดียวกับพฤติกรรมที่อยู่นอกเหนือบรรทัดฐาน เหล่านี้ไม่เป็นที่ยอมรับ หรือถูกให้คำนิยามอย่างง่าย ๆ ว่าเป็นสิ่งอื่นที่ไม่ใช่ดนตรี ดังนั้นดนตรีทุกประเภทเป็นพฤติกรรมที่มีแบบแผน แท้ที่จริงแล้วถ้าเป็นการกระทำตามยถากรรมที่ขาดจุดมุ่งหมายจะไม่มีดนตรี ดนตรีขึ้นอยู่กับระดับเสียง (pitch) และจังหวะ (rhythm) แต่สิ่งเหล่านี้ได้รับการยอมรับจากสมาชิกที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมเฉพาะหนึ่ง ๆ

ดนตรีมีลักษณะอื่น ๆ ทางสังคมอีกด้วย ดนตรีเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติของมนุษย์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นปรากฏการณ์ของมนุษย์ที่เกิดจากปฏิกริยาทางสังคม (social interaction)

เท่านั้น นั่นคือ ปวงชนสร้างดนตรีขึ้นมาเพื่อปวงชน และดนตรีเป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ ดนตรีไม่เกิดขึ้นและไม่สามารถมีอยู่ ด้วยตัวของมันเอง เป็นของตัวเอง และสำหรับตัวมันเองต้องมีมนุษย์ที่จะกระทำบางอย่างเพื่อที่จะสร้างดนตรี กล่าวโดยย่อ เราไม่สามารถให้คำนิยามดนตรีว่าเป็นปรากฏการณ์ของเสียงแต่เพียงอย่างเดียว เพราะว่าดนตรีรวมเอาพฤติกรรมของปัจเจกชน และปัจเจกชนกลุ่มต่าง ๆ และการจัดระเบียบเฉพาะของดนตรี ต้องการความเห็นพ้องต้องกันในสังคมของคนที่ตัดสินว่าดนตรีสามารถเป็นอะไรได้บ้าง และไม่สามารถเป็นอะไรได้บ้าง แท้ที่จริงแล้ว จอห์น มูเอลเลอร์ (John Mueller) ชี้ประเด็นว่า ในวัฒนธรรมของพวกเราเอง แม้แต่สถาบันของการแสดงซิมโฟนี

> *"..... ไม่ใช่เรื่องดนตรีเท่านั้น และไม่ใช่เรื่องดนตรีเป็นประการแรกด้วย" เขากล่าวว่า "..... เป็นความจริงทางจิตวิทยาและสังคมวิทยาที่ว่าดนตรีเป็นรองแก่การคิดพิจารณาใด ๆ ที่ไม่เกี่ยวกับดนตรี (1951: 286) ดนตรีเป็นสากลในวัฒนธรรมมนุษย์ แม้ว่าจะไม่เป็นสากลทั้งหมด และความจริงที่ว่าเราพบดนตรีทุกหนทุกแห่งนั้น เป็นความสำคัญอย่างยิ่งในการทำเข้าใจว่า ดนตรีคืออะไร และดนตรีทำอะไรให้แก่มนุษย์*

แต่ปัจจัยต่าง ๆทางวัฒนธรรมและสังคมสร้างดนตรีให้มีขอบเขตที่กว้างขวางกว่าที่มันถูกแสดงนัยไว้ว่าดนตรีสอดประสานกับความคิดต่าง ๆ ของมนุษย์ที่ว่าอะไรถูกและผิดในเรื่องดนตรี ดังนั้น เฮอร์ซอก (Herzog) เขียนไว้ ดังตัวอย่างว่า

> *การยอมรับ หรือการปฏิเสธการประพันธ์เพลง หรือการแสดงดนตรีอาจมีจุดสำคัญแก่วัฒนธรรมและสังคมเองมากกว่า มีความสำคัญต่อพวกเรา ดังตัวอย่าง ความผิดพลาดอย่างหนึ่งในเพลง ๆ หนึ่ง ในบรรดาหลาย ๆร้อยเพลงที่เป็นส่วนสำคัญทำให้พิธีกรรมรักษาพยาบาลของชาวนาวาโฮ ล้มเหลวจนกระทั่งทำให้ต้องบรรเลงเพลงนั้นซ้ำอีกตั้งแต่เริ่มต้น หลังพิธีกรรมชำระล้างเพื่อให้มีความบริสุทธิ์ที่อาจจะเกิดขึ้น คำถามที่เราอาจจะอยากถาม คือความรู้สึกด้านความไพเราะ (หรือความรู้สึกด้านสุนทรียภาพ) และนัยแห่งความสมบูรณ์ด้านพิธีกรรม สิ่งใดเป็นสิ่งที่สูญเสียความบริสุทธิ์กันแน่ เป็นเรื่องที่ไม่มีความหมาย และอาจเป็นเรื่องที่ไม่กระจ่างแก่เขาโดยสิ้นเชิง (1936b: 8)*

ยังมีประเด็นที่เป็นพื้นฐาน และแสดงความตั้งใจแน่วแน่มากกว่านี้ เป็นประเด็นที่ได้รับการพิจารณาโดย วิลเลียม จี แฮค (William G. Haag) ว่า

> *ศิลปะไม่เป็นอิสระ ศิลปินถูกบังคับโดยไม่ผ่อนปรนโดยพลังอำนาจที่แข็งแกร่งที่สุด แต่ลึกซึ้งที่ทำให้โลกเคลื่อนไหวได้ นั่นคือ การบ่งชี้ทางวัฒนธรรม (cultural determinism) การเปลี่ยนแปลงแต่ละอย่างในรสนิยมของศิลปินในยุคสมัยนั้น ๆถูกนำไปสู่ความเจริญงอกงามในขอบเขตที่อยู่นอกเหนือความนึกคิดของศิลปิน…….. ณ ที่นั้น แน่นอน คือ วัฒนธรรมเป็นพฤติกรรมที่สอดคล้อง มีลักษณะเฉพาะตัว และมีแบบแผน เป็นพฤติกรรมที่ศิลปินมีส่วนร่วมอยู่ด้วย (1960: 217)*

ขณะที่ ณ จุด ๆ นี้ เป็นเรื่องที่ต้องตัดสินใจอย่างแน่วแน่ และกล่าวอย่างเรียบง่ายว่า ศิลปะล้มเหลวที่จะสื่อสารอย่างได้ประโยชน์ ศิลปะเป็นความสำคัญของบทบาทที่วัฒนธรรมกระทำในการสร้างรูปแบบของดนตรี

พอล ฟานสเวอร์ธ (Paul Fansworth) บรรยายการทดลองซึ่งแสดงให้เห็นภาพความสำคัญของดนตรีและวัฒนธรรมต่อไป

> *หลายปีมาแล้ว เปียโนที่เล่นได้สองคนที่ผลิตโดยบริษัท อีโอเลียน (The Aeolian Corporation) ถูกใช้ในการพยายามที่จะเรียนรู้ นักศึกษามหาวิทยาลัยมีจังหวะที่มีเหมาะสม สำหรับจังหวะวอลซ์ (Waltz time) หรือไม่ นักศึกษาเหล่านั้นถูกปิดตาและได้รับการบอกให้เคลื่อนไปที่ข้างหลัง และข้างหน้าในความเร็วระดับหนึ่ง จนกระทั่งบรรเลงเพลงที่ได้ประพันธ์มาที่พวกเขาได้ยินอยู่ด้วยอัตราที่พวกเขาพิจารณาแล้วว่าเหมาะสมที่กลุ่มนี้กำหนด คือ จำนวน 116 ตัวโน้ต ต่อหนึ่งนาที เป็นสิ่งที่บริษัท อีโอเลียน พิจารณาแล้วว่าเหมาะสมในจังหวะฟอกซ์ -ทรอดส์ (fox-trots) ตามปกติ จังหวะฟอกซ์ ทรอดส์ได้รับการจัดว่าเป็นจังหวะที่เร็วกว่า (จังหวะวอลซ์) อย่างมาก ได้รับการกำหนดโดยประมาณที่ 143*

หกปีให้หลัง การวิจัยการเต้นรำที่ดำเนินต่อไปโดยลุนด์ (Lund) ได้บรรเลงจังหวะเหล่านี้ต่อไปด้วยตัวอย่างที่คล้ายคลึงกันกับที่นักศึกษาวิทยาลัยได้ทำไว้ พบว่า ความเร็วระดับต่าง ๆ ที่เร็วกว่านี้ ได้รับพิจารณาแล้วว่าเหมาะสม 139 สำหรับจังหวะวอลซ์ และ 155 สำหรับจังหวะฟอกซ์ ทรอตส์ (1958: 69)

การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ในจังหวะ “ที่ถูกต้อง” ในเวลาที่ผ่านมา ไม่สามารถได้รับการเชื่อถือว่าเป็นผลลัพธ์แก่ปัจจัยต่าง ๆ ที่รวมอยู่ในโครงสร้างดนตรี หรือเสียง เพราะในสถานะนั้น เราจะโดนบังคับให้มีทัศนคติว่า ดนตรีมีลักษณะบางชนิดของการมีอยู่ด้วยตัวของมันเอง และของตัวของมันเอง เช่นเดียวกับ การกล่าวซ้ำซากในความคิดเดียวกันเช่นนั้นว่า เสียงดนตรีเป็นสาเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในเสียงดนตรี ตรงกันข้าม ปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ ในดนตรีเป็นเรื่องของรสนิยม และความพอใจที่จะเลือก ซึ่งได้รับมาจากแบบแผนทางวัฒนธรรมที่อาจจะมีน้อยมาก ถ้ามีความสัมพันธ์โดยตรงกับจังหวะดนตรี เช่นนี้

อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนว่าประวัติศาสตร์ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาบางครั้งชี้ให้เห็นว่าวิชานี้ได้ถือกำเนิดมาจากสมมติฐานที่คล้ายคลึงกันกับสมมติฐานเหล่านี้ การศึกษาอย่างหลายหลากของโครงสร้างดนตรีนั้นถ้าไม่แยกโดยสิ้นเชิง ก็มีเนื้อหาที่กว้างขวางจากเนื้อหาวัฒนธรรม ชี้ให้เห็นว่า นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาหลายท่าน ได้มอบคุณค่าที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแก่โครงสร้างของเสียงในลักษณะมีคุณค่าที่แยกออกไปโดดเดี่ยวด้วยตัวของมันเอง แท้ที่จริงแล้วเสียงดนตรีได้รับการปฏิบัติเป็นระบบปิดที่ทำงานตามกฎเกณฑ์ และระเบียบต่าง ๆ ที่รวมอยู่ในดนตรีเอง และแยกจากมนุษย์ที่ผลิตมันทีเดียว แต่เกิดคำถามว่า เราสามารถศึกษาดนตรีได้อย่างน่าพึงพอใจในลักษณะนี้หรือไม่และอย่างแท้จริงว่า เสียงดนตรีเป็นระบบของตัวของมันเองหรือไม่ ระบบนี้รวมกลุ่มของสิ่ง หรือความคิดต่าง ๆ ซึ่งส่วนย่อยของความคิดเหล่านั้นเข้ากันได้ และทำงานด้วยกันในลักษณะของเหตุผลและโครงสร้างภายในตัวของมันเอง และแสดงนัยว่า เพราะความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดนี้ ความเปลี่ยนแปลงในส่วน A จะก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องกันในส่วน B ดังนั้น ให้เรากล่าวว่า ในดนตรี จังหวะ A ควรก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงบางชนิดที่เกี่ยวข้องกัน ในท่วงทำนอง B หรือทำนองแบบ X จะต้องมีวรรคแบบ Y บรรเลงตามมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ด้วยสมมติฐานว่า ถ้า X เปลี่ยนแปลง Y จะเปลี่ยนแปลงด้วย มันอาจจะเป็นไปได้ว่าดนตรีทำงานในวิธีนี้ อย่างไรก็ตามถ้าเป็นดังนี้ เราต้องเรียนรู้ดนตรี และกรณีใด ๆ ก็ตาม ในระบบดนตรีของพวกเราเอง เราพบว่า ทำนอง B สามารถได้รับการบรรเลงอย่างประสพความสำเร็จในจังหวะ A หรือ C หรือ D และ Y ต้องบรรเลงต่อจากทำนอง X อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

อย่างไรก็ตาม แม้จะถือว่าเสียงดนตรีเป็นระบบ ๆ หนึ่งแต่ก็มีเหตุผลเพียงเล็กน้อยในการปฏิบัติต่อเสียงดนตรี ราวกับว่าดนตรีถูกแยกจากการพิจารณาต่าง ๆ ทางสังคมและวัฒนธรรมเพราะดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าหนีไม่พ้นที่ดนตรีต้องผลิตโดยมนุษย์เพื่อมนุษย์ ภายใต้บริบททางสังคมและวัฒนธรรม การจะถือเอาแต่เสียงดนตรีเพียงอย่างเดียวหมายความว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่ได้ศึกษาไปพ้นจากการศึกษาเชิงบรรยายเอาเสียเลย ณ ที่นี้ เราอาจย้อนนึกถึงการแบ่งกิจกรรมทางด้านศิลปะและวิทยาศาสตร์แขนงต่าง ๆ ของ แคสซิดี้ (Cassidy) ไปสู่การวิเคราะห์ (analytic) การสังเคราะห์ (synthetic) และการเปลี่ยนแปลงหลักเกณฑ์สู่การปฏิบัติ (reduction to practice) ด้วยการวิเคราะห์ตามข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้ และการสังเคราะห์มุ่งประเด็นสู่การแสวงหาการเชื่อมโยงระหว่างข้อมูล สิ่งที่ แคสซิดี้ เรียกว่า การวิเคราะห์ได้รับการอ้างถึงข้างต้นว่าเป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา (descriptive) แคสซิดี้ เน้นอย่างมากเกี่ยวกับอันตรายต่าง ๆ ในการหยุดอยู่กับการวิเคราะห์ ความล้มเหลวที่จะแบ่งแยกหน้าที่ต่าง ๆ ของการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ ร่วมกับความพอใจที่จะเลือกเอาแต่เพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นสาเหตุหลักหลาย ๆ ประการ ของการแบ่งแยกระหว่างบรรดานักวิทยาศาสตร์ต่าง ๆ และนักมนุษยศาสตร์ทั้งหลาย

> *....นี่เป็นตัวอย่างของความผิดอย่างสามัญของการพิจารณาว่าบางส่วนของวิทยาศาสตร์ การวิเคราะห์เป็นทั้งหมดของวิทยาศาสตร์ ข้าพเจ้าปรารถนาที่จะเน้นว่าวิทยาศาสตร์และศิลปะเชิงวิเคราะห์ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของวิทยาศาสตร์และศิลปะเท่านั้น... กิจกรรมทั้งสาม การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการเปลี่ยนหลักเกณฑ์สู่การกระทำต้องดำเนินไปพร้อมกันสำหรับวิทยาศาสตร์ หรือศิลปะที่จะทำให้ทั้งสองสาขาสมบูรณ์แบบ (1962: 23)*

เลียวนาร์ด เมเยอร์ (Leonard Meyer) พูดถึงประเด็นเดียวกันนี้ เมื่อเขากล่าวว่า

> เมื่อปราศจากการดูแคลนความสำคัญและการเกื้อกูลต่าง ๆ ของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเชิงพรรณนา ธรรมชาติและข้อจำกัดต่าง ๆ ของข้อมูลที่วิชานี้มอบไว้ จำเป็นต้องได้รับการทำความเข้าใจ เพราะว่าบางครั้งบางคราว วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาใช้ความคิดต่าง ๆ และการสรุปหลาย ๆ ประการซึ่งไม่ได้รับการค้ำประกัน เพราะข้อสรุปเหล่านี้ตั้งอยู่บนสมมติฐานต่าง ๆ ที่ไม่ได้รับการรับรองหรือทดสอบในทางจิตวิทยา (1960: 50)

และในที่สุด แม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) พยายามให้คำอธิบายอย่างย้ำเน้นมากที่สุดในการศึกษาหลาย ๆ อย่างที่ละเอียดมากในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

การยืนยันความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่ไม่จำเป็น และจะเป็นเรื่องจำเป็น ก็ต่อเมื่อการยืนยันนี้ ไม่ใช่เพื่อลักษณะที่เป็นพิเศษในวัฒนธรรมตะวันตกของเรา นั่นคือการแบ่งความคิดทางวัฒนธรรมเป็นสองส่วน

เราสามารถคิดถึงวัฒนธรรมในความหมายทางมานุษยวิทยาของวิถีชีวิตทั้งหมดของผู้คนได้ แต่เรานึกถึงวัฒนธรรมในความหมายของการได้รับการ "อบรมฝึกฝน" กับการย้ำเน้นเป็นพิเศษ

ในรูปแบบต่าง ๆ ทางศิลปะ และศิลปะเพื่อศิลปะ ผลของลักษณะทางวัฒนธรรมนี้ของเราเป็นการแบ่งแยกของศิลปะจากวัฒนธรรมโดยสมบูรณ์ ดูเหมือนว่า เราต้องอภิปรายถึงยุคสมัยที่สร้างสรรค์ของปีคัสโซ่มากกว่าตัวปีคัสโซ่ ในฐานะที่ปีคัสโซ่ เป็นประจักษ์พยานของความกดดันทางสังคม ศาสนา และเศรษฐกิจในยุคสมัยของเขา หรือกล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า ปีคัสโซ่ เป็นหลักฐานของวัฒนธรรมของเขา

ในทำนองเดียวกัน เรามีใจโอนเอียงต่อการพิจารณาดนตรี ในฐานะที่เป็นดนตรีนอกเหนือบริบทวัฒนธรรมของมัน ดูเหมือนว่า เราอภิปรายเป็นส่วนใหญ่ว่าเพลง ๆ หนึ่งเป็นรูปแบบอย่างหนึ่งทางศิลปะ เป็นสิ่งสวยงามหรือน่าเกลียดและทำไมจึงเป็นเช่นนั้น และในวิธีอื่น ๆ นอกเหนือหน้าที่ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ (1960: 468)

ปฏิกริยาที่มีต่อการศึกษาดนตรีจากทัศนคติเชิงพรรณนาแต่อย่างเดียวนี้ บางครั้งไม่เป็นความผิดใหญ่หลวงของประเด็นวิชามากเท่ากับที่เป็นความผิดใหญ่หลวงของสิ่งที่ปรากฏเป็นวิธีวิทยาที่ผิดพลาด นั่นคือใช้การศึกษาชนิดที่เจาะจงสำหรับสิ่งที่ต้องเป็นการเข้าถึงประเด็นได้อย่างหลายแง่มุม

เราสามารถศึกษาดนตรีด้วยการศึกษาจากจุดยืนหลาย ๆ ด้าน เพราะว่าลักษณะต่าง ๆ ของจุดยืนรวมทั้งประวัติศาสตร์ จิตวิทยาสังคมโครงสร้างวัฒนธรรม ด้านการหน้าที่ ด้านกายภาพ ด้านจิตวิทยา ด้านสุนทรียภาพ ด้านสัญลักษณ์ และอื่น ๆ อีก ถ้าเราต้องการเข้าใจดนตรี ก็เป็นเรื่องชัดเจนที่ว่าเราไม่สามารถนำการศึกษาที่เจาะจงมาใช้แทนที่ได้ทั้งหมดอย่างประสบความสำเร็จ

มีการคัดค้านอื่น ๆ ในการเลือกที่มีลักษณะพิเศษหรือ เกือบพิเศษ กับลักษณะเชิงพรรณนาในสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา และสิ่งนี้เกี่ยวข้องกับการตัดสินประเมินผลประเภทต่าง ๆ ซึ่งจำเป็นต้องกระทำเมื่อโครงสร้างของดนตรีเป็นเพียงจุดประสงค์เดียวของการศึกษา ในกรณีเช่นนี้ ผู้สืบค้นดำเนินการจากการตัดสินใจต่าง ๆ ชุดหนึ่งที่ได้รับจากโครงสร้างเอง นอกจากว่าเขากำลัง

ทำงานกับวัฒนธรรมหนึ่งใดที่มีการเทียบเคียงกับวัฒนธรรมน้อยอย่างในโลกที่ได้พัฒนาทฤษฎีอันประณีตของเสียงดนตรี เช่นนี้หมายความว่ามีการรบกวนการวิเคราะห์ของเขาจากภายนอกสิ่งที่ได้รับการวิเคราะห์ไว้แล้วไม่ว่าปรวิสัยของระบบวิเคราะห์ของเขาจะเป็นอย่างไร ในตัวของมันเองไม่มีข้อคัดค้านอะไรเพราะว่าการวิเคราะห์ใด ๆ ย่อมรวมลักษณะโครงสร้างของทัศนคติในลักษณะเช่นนี้ แต่ในกรณีของสิ่งหรือความคิดที่มนุษย์สร้างขึ้น ผู้สืบค้นยังมีแหล่งวิเคราะห์อื่น ๆ อีกซึ่งไม่อาจมองข้ามได้ นั่นคือการประเมินสิ่งหรือความคิดโดยตัวผู้สร้างเอง

พอล โบฮันนาน (Paul Bohannan)ได้แสดงความคิดต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์เพื่อใช้โดยตรงกับแหล่งข้อมูลต่าง ๆ สองชนิดนี้ เขาเรียกแหล่งข้อมูลทั้งสองนี้ว่าการประเมินผลแบบชาวบ้านและการประเมินผลเชิงวิเคราะห์ การประเมินผลแบบชาวบ้านอ้างถึงข้อเท็จจริงที่ว่า “เมื่อมนุษย์พูดแสดงออกเพื่อที่จะสร้างบางสิ่งบางอย่าง พวกเขา….ประเมินคุณค่าถ้อยคำและการกระทำต่าง ๆ ของพวกเขา และตามปกติ….มีจุดจบในความคิดเห็น การกำหนดคำต่าง ๆ ต่อการกระทำ และสิ่งต่าง ๆ เป็นเพียงรูปแบบหนึ่งของการตีค่าทางวัฒนธรรม การยึดถือความคิดต่าง ๆ ทางศีลธรรม เศรษฐกิจ หรือ ความคิดทางศาสนาที่เกี่ยวกับตัวเขาก็เพื่อที่จะประเมินคุณค่าตัวเขาต่อไป” อนึ่งผู้คนที่ประดิษฐ์สิ่ง และความคิดต่าง ๆ เขากระทำลงไปอย่างมีเหตุผลและมีการกำหนดคุณค่าต่าง ๆ แก่การกระทำของพวกเขา ในเวลาเดียวกันผู้สังเกตการณ์ภายนอก - นักมานุษยวิทยา หรือนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา - “วิเคราะห์วัฒนธรรม ไม่เพียงแต่เพื่อที่จะแสดงออกทางวัฒนธรรม - เขาค่อนข้างที่จะวิเคราะห์วัฒนธรรมนั้น เพื่อที่จะจัดหมวดหมู่ เข้าใจวัฒนธรรมตามหลักเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ไม่มากก็น้อย และสื่อสารวัฒนธรรมแก่บรรดาผู้ร่วมงาน นักเรียน และผู้อ่านที่ไม่มีประสบการณ์ในวัฒนธรรม และพร้อมกันนั้น บุคคลเหล่านี้ถูกทำให้ติดขัดอย่างน้อยที่สุดในบางระดับ โดย วัฒนธรรมของพวกเขาเองไม่ให้เข้าใจวัฒนธรรมอื่น ๆ กล่าวอีกลักษณะหนึ่ง การประเมินผลแบบชาวบ้านและการประเมินเชิงวิเคราะห์ เป็นเรื่องสืบเนื่องจากข้อเสนอพื้นฐานต่าง ๆ ที่แตกต่างกัน รวมทั้งข้อผูกพันต่าง ๆ ที่ไม่เหมือนกัน การประเมินผลแบบชาวบ้าน (folk evaluation) เป็นคำอธิบายของตัวประชาชนเองต่อการกระทำต่าง ๆ ของเขา ขณะที่การประเมินผลเชิงวิเคราะห์นั้นได้รับการประยุกต์ใช้โดยบุคคลภายนอก โดยได้รับพื้นฐานจากประสบการณ์ ในวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่หลากหลาย และนำไปสู่จุดประสงค์ที่กว้างขวางของกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่สามารถเข้าใจได้จากพฤติกรรมของมนุษย์ โบฮันนาน (Bohannan) กล่าวต่อไปว่า

ในสถานการณ์เช่นนี้ ความผิดที่สำคัญ คือ การที่เอาการประเมินค่าของผู้พูด นักแสดง หรือผู้กระทำ ไปปะปนกับการประเมินค่าของนักวิเคราะห์ ข้อแตกต่างระหว่างการประเมินผลแบบชาวบ้าน และการประเมินผล

เชิงวิเคราะห์เป็นสิ่งหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อเรารู้จักการประเมินค่าแบบชาวบ้าน เราย่อมสามารถวิเคราะห์สิ่งที่มีอยู่ในข้อมูลได้อย่างแท้จริงหากว่าเรามีความตั้งใจมุ่งมั่น การประเมินคุณค่าเชิงวิเคราะห์นั้นก็สามารถทำได้อย่างกว้างขวางและสามารถค้นหากฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่บรรดาผู้ปฏิบัติในวัฒน-ธรรมนั้น ๆ ไม่รู้จักได้ แต่ควรหลีกเลี่ยงการเกิดข้อผิดพลาดในการกำหนดการประเมินค่าต่าง ๆ ในเชิงวิเคราะห์แก่ผู้ปฏิบัติทั้งหลายในสถานการณ์นั้น (หน้า 1-3)

แนวการใช้เช่นนี้ในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นเรื่องชัดเจน การประเมินผลแบบชาวบ้านเป็นความจำเป็นแก่ผู้สืบค้น เพราะถ้าปราศจากการประเมินผลแบบชาวบ้านย่อมไม่สามารถ รู้ได้ว่าการวิเคราะห์ของเขาเป็นเรื่องมีอยู่ในข้อมูล หรือเขาได้บรรจุการวิเคราะห์ลงไปในข้อมูล นี่ไม่ใช่เพื่อที่จะกล่าวว่า ผู้สืบค้นไม่เพิ่มเติมอะไรแต่ข้อมูลของเขา มากกว่าที่เขานำออกมาจากการประเมินผลแบบชาวบ้าน ในทางตรงกันข้าม เป็นงานของเขาที่ทำเช่นนั้น แต่สิ่งที่เขาใส่ลงในข้อมูล ต้องมาจากสิ่งที่เขาเรียนรู้แต่แรกจากวัฒนธรรมในเรื่องของดนตรีและระบบดนตรีของวัฒนธรรมเอง ดังนั้นเขาจึงอยู่ในตำแหน่งที่จะก่อให้เกิดการสรุปทั่วไปเกี่ยวกับระบบนั้นจากความรู้ที่กว้างขวางกว่าของระบบดนตรีโดยทั่ว ๆ ไป

2

แม้ว่าปัจจัยทั้งหมดนี้ต้องได้รับการพิจารณาในการศึกษาดนตรีของใครก็ตาม ปัญหาโดยตรงคือ กรอบการวิจัยทางทฤษฎีสามารถสร้าง เพื่อพิจารณาปัจจัยทั้งหมดนี้หรือไม่ กรอบเช่นนี้ต้องพิจารณาการประเมินผลแบบชาวบ้าน และการประเมินผลเชิงวิเคราะห์ ภูมิหลังด้านวัฒนธรรมและสังคม แง่มุมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิชาสังคมวิทยาสาขาต่าง ๆ วิชามานุษยวิทยาแขนงต่าง ๆ และ แง่มุมที่ซับซ้อนของดนตรี ดังเช่นสัญลักษณ์ สุนทรียภาพ สังคีตลักษณ์ จิตวิทยา กายภาวะ และอื่น ๆ อีก

กรอบที่ได้เสนอไว้ ณ ที่นี้ เรียบง่าย และดูเหมือนว่า จะทำให้ความต้องการเหล่านี้สำเร็จลุล่วงได้ กรอบนี้รวมการศึกษาในเชิงวิเคราะห์สามระดับ - การกำหนดความคิดรวบยอดเกี่ยวกับดนตรี พฤติกรรมที่สัมพันธ์กับดนตรี และเสียงดนตรีเอง ระดับที่หนึ่งและระดับที่สามนั้น ได้รับการเชื่อมโยงที่พร้อมสำหรับการเปลี่ยนแปลงอย่างคงที่อันเป็นธรรมชาติที่ระบบต่าง ๆ ทั้งหมดของดนตรีแสดงออกมา

เพื่อจุดประสงค์แห่งความสะดวก เราสามารถเริ่มด้วยระดับที่สามซึ่งเป็นเสียงดนตรีเอง เสียงนี้มีโครงสร้าง และอาจเป็นระบบ ๆ หนึ่ง แต่มันไม่สามารถอยู่อย่างอิสระจากบรรดามนุษย์ เสียงดนตรีเป็นผลผลิตของพฤติกรรมที่สร้างเสียงดนตรีขึ้นมา

ระดับที่อยู่นอกเหนือระดับที่ผลผลิตนี้เกิดขึ้น คือ พฤติกรรมและดูเหมือนว่าพฤติกรรมเช่นนี้ประกอบด้วย ส่วนสำคัญสามส่วน ส่วนแรก คือ พฤติกรรมทางกายภาพซึ่งอาจแบ่งย่อยลงได้อีกเมื่อพิจารณาถึงการผลิตเสียงอย่างแท้จริงนั่นคือ ลักษณะท่าทางและการเกร็งร่างกายในการผลิตเสียงรวมทั้งการตอบโต้ทางร่างกายของสิ่งที่มีชีวิตแต่ละสิ่งที่ตอบโต้ต่อเสียง ส่วนที่สองคือพฤติ-กรรมทางสังคมที่สามารถแยกย่อยเป็นพฤติกรรมพึงประสงค์ของผู้ที่เป็นนักดนตรีและผู้ที่ไม่ได้เป็นนักดนตรี ณ เหตุการณ์ทางดนตรีที่จัดขึ้นมาครั้งหนึ่ง ๆ ส่วนที่สามคือ พฤติกรรมการเปล่งถ้อยคำที่เกี่ยวข้องกับระบบดนตรีเอง นั่นคือเสียงดนตรีได้รับการสร้างสรรค์ผ่านพฤติกรรม ปราศจากพฤติกรรมไม่สามารถมีเสียงดนตรีได้

แต่พฤติกรรมเองนั้น ได้รับการวางรากฐานโดยระดับที่สามได้แก่ ระดับของการกำหนดความคิดเกี่ยวกับดนตรี การที่จะแสดงออกในระบบดนตรีระบบหนึ่ง ๆ บุคคลแต่ละบุคคลต้องกำหนดความคิดแต่แรกว่า พฤติกรรมชนิดใดจะผลิตเสียงที่พึงประสงค์ สิ่งนี้ไม่เพียงแต่อ้างถึงพฤติกรรมทางร่างกาย สังคม และพฤติกรรมทางถ้อยคำ แต่ยังอ้างถึงความคิดต่าง ๆ ว่าดนตรี คืออะไร และควรจะเป็นอะไร ประมวลคำถามเช่นนี้แสดงข้อแตกต่างระหว่างดนตรีและเสียงอึกทึกแหล่งต่าง ๆ ที่ดนตรีได้รับการนำออกมาใช้ แหล่งต่าง ๆ ของความสามารถทางดนตรีของแต่ละบุคคล ขนาดที่เหมาะสมในการเข้าร่วมในกลุ่มนักร้อง และอื่น ๆ หากปราศจากความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรี พฤติกรรมย่อมไม่สามารถเกิดขึ้น และปราศจากพฤติกรรม เสียงดนตรีก็ไม่สามารถได้รับการผลิตออกมา ระดับนี้เองที่คุณค่าต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรีเป็นสิ่งที่ถูกพบ และคุณค่าต่าง ๆ เหล่านี้อย่างแน่นอนที่กรองผ่านระบบมาสู่ผลงานชั้นสุดท้าย

อย่างไรก็ตาม ผลงานนั้นมีผลต่อผู้ฟังซึ่งเป็นผู้ตัดสินทั้งความสามารถของผู้บรรเลงและความถูกต้องของการบรรเลงของเขาด้วยคุณค่าต่าง ๆ ทางความคิด ดังนั้น ถ้าทั้งผู้ฟังและผู้บรรเลงตัดสินผลงานว่าประสพความสำเร็จในบรรทัดฐานของวัฒนธรรมสำหรับดนตรีทำให้ความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรีได้รับการเสริมแรงและนำไปใช้อีกครั้งแก่พฤติกรรม กับทั้งปรากฏเป็นเสียง อย่างไรก็ตาม ถ้าการตัดสินเป็นทางลบ ความคิดต่าง ๆ ต้องได้รับการเปลี่ยนแปลงเพื่อที่จะเปลี่ยนพฤติกรรม และก่อกำเนิดเสียงต่าง ๆ ที่ผู้บรรเลงหวังว่า จะประสมประสานอย่างใกล้ชิดได้มากขึ้น เมื่อคำนึงถึงการพิจารณาแล้วว่าเหมาะสมกับดนตรีในวัฒนธรรม ดังนั้นย่อมมีการสะท้อนกลับที่แน่นอนผลงานสู่ความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับดนตรี และนี่คือสิ่งที่เป็นเรื่องราวทั้งสำหรับการเปลี่ยนแปลง และความสถาพรในระบบดนตรี แน่นอน การสะท้อนกลับนี้แสดงถึงขบวนการเรียนรู้สำหรับนักดนตรีและสำหรับผู้ที่ไม่ใช่นักดนตรี และเป็นเรื่องสืบเนื่องเรื่อยไป

ถ้าเรามองดูการศึกษาดนตรีในมุมกว้างในลักษณะที่เรียบง่าย ทัศนคติของเราไม่ยกเว้นรูปแบบของสาขาสังคมวิทยา หรือสาขามานุษยวิทยาใด ๆ ของวัฒนธรรมและสังคมหรือโครงสร้างของระดับชาวบ้านหรือเชิงวิเคราะห์ แต่ค่อนข้างเป็นการรวมทั้งหมดเข้าด้วยกัน ยิ่งไปกว่านั้นยัง

หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะนำไปสู่การพิจารณาของสิ่งต่าง ๆ เช่น ลัทธิการแสดงนัยในศิลปะ (symbol) การมีหรือการไม่มีสุนทรียภาพ ปัญหาต่าง ๆ ของการมีความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแขนงต่าง ๆ และการจัดโครงสร้างใหม่ของประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ผ่านการใช้ดนตรีและคำถามของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม แทนที่จะมุ่งสนใจต่อลักษณะเฉพาะอย่างเดียวของการศึกษาดนตรีกลับเป็นการบังคับผู้สังเกตการณ์ ที่จะแสวงหาความเข้าใจรวมของปรากฏการณ์ของมนุษย์ที่เราเรียกว่าดนตรี

อาจจะย้ำข้อเสนอนี้อีกครั้งว่าการที่เราได้ยินเพลง ๆ หนึ่งซึ่งประกอบด้วยเสียงที่ได้รับการจัดระเบียบในบางลักษณะ มนุษย์หลาย ๆ คน ผลิตเพลงนี้ และในการทำดังนั้น พวกเขาไม่เพียงแต่ขับร้องเพลงอย่างแท้จริง แต่ยังปฏิบัติในวิถีชีวิตของพวกเขาอีกด้วย ไม่ว่าในฐานะนักดนตรี หรือผู้ฟังที่มีการตอบสนองต่อดนตรีก็ตาม พวกเขากำหนดความเข้าใจที่เป็นข้อเท็จจริงทางดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ซึ่งในที่สุดพวกเขาก็ยอมรับข้อเท็จจริงนั้นว่าเหมาะสมกับวัฒนธรรมของพวกเขา และท้ายสุด พวกเขายอมรับหรือปฏิเสธผลงานก็เพราะว่ามันสอดคล้อง หรือไม่สอดคล้องกับสิ่งที่พวกเขาได้เรียนรู้มาว่าเป็นเสียงดนตรีที่เหมาะสมหรือไม่ ดังนั้น จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่เสียงดนตรีมีผลกระทบต่อความคิด พฤติกรรม และเสียงอีกครั้งหนึ่ง แบบจำลองที่ได้รับการเสนอไว้ที่นี้ เท่าที่ข้าพเจ้าทราบไม่ได้รับการแนะนำแต่แรกในรายละเอียดที่เฉพาะเจาะจง หรือในการเกี่ยวพันกับดนตรี แม้ว่าลักษณะที่ใกล้เคียงกับมันถูกพบในสาขาวิชาอื่น ๆ

บางทีสิ่งที่ใกล้เคียงที่สุดมาจากสาขาวิจิตรศิลป์ ดังที่ วินนีจี กร็อทเทนลิ (Vinigi Grottanelli) ได้ยกประเด็นขึ้นมา และเขียนว่า

> *นอกหนือจากการประเมินค่าทางสุนทรียภาพ การศึกษาของวัตถุ-ประสงค์ทางศิลปะใด ๆ หรือระดับชิ้นของวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ควรจะได้รับการดำเนินการสามลักษณะที่ต่างกันดังนี้ แม้ว่าชุดการวิเคราะห์มีความสัมพันธ์กันภายในอย่างแรกคือ วิชาว่าด้วยสัญลักษณ์ต่าง ๆ (iconographic) สาระสำคัญในวิชาทัศนศิลป์ และในเวลาเดียวกัน วิชาที่เกี่ยวกับการใช้คำทางเทคนิค และทางประวัติศาสตร์ และเกี่ยวข้องกับธรรมชาติของวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ด้วยตัวของมันเอง ลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นทางการของมัน และเทคนิคในการผลิต การใช้เวลาและโอกาส และความสัมพันธ์ที่มีรูปแบบกับผลงานต่าง ๆ ที่คล้ายคลึงกันที่อยู่ ณ ที่อื่น ๆ ประการที่ 2 คือ รูปสัญลักษณ์ ต้องเกี่ยวข้องกับความหมายของการ เป็นตัวแทนธรรมชาติการมีอยู่ สื่อความหมายไปสู่การพรรณนา และระบบที่เป็นรากฐานของ*

ความคิดต่าง ๆ ความเชื่อต่าง ๆ ที่มันรวมกันอยู่ โลกของความคิดและสัญลักษณ์ในวัฒนธรรมที่ได้รับมา ลักษณะที่สาม.... เกี่ยวข้องกับผลกระทบของความคิดเหล่านั้นและสัญลักษณ์ต่าง ๆที่เป็นรูปธรรมในชีวิตประจำวันของสังคมที่เกี่ยวข้องอยู่กับอิทธิพลของสิ่งเหล่านี้ที่มีต่อพฤติกรรมทางสังคม และทางพิธีการ และความคิดของผู้ชายและผู้หญิงแต่ละคน เพียงแต่การรวมของลักษณะสามประการนี้ สามารถให้ภาพที่แท้จริงของปรากฏการณ์ที่เราจะสังเกตได้(1961:46)

คอร์นลัส ออสกูด (Cornelius Osgood) ทำข้อสรุปที่คล้ายคลึงกัน ในการสังเกตการณ์วัฒนธรรมวัตถุ ในการศึกษาเชิงทฤษฎี แต่มีความแน่นอนน้อยกว่าจุดประสงค์ของเขา คือ เพื่อที่จะทำงานสามระดับกับสิ่งที่เขาเรียกว่า “ความคิด”

1. ความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับเป้าหมาย นอกเหนือจิตใจโดยตรง เป็นผลลัพธ์จากพฤติกรรมมนุษย์ เช่นเดียวกับความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ที่เป็นที่ต้องการที่จะผลิตวัตถุประสงค์เหล่านั้น

2. ความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ ไม่มีผลโดยตรงในการผลิตเป้าหมายนอกเหนือจิตใจ

3. ความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับความคิดที่ไม่รวมพฤติกรรมมนุษย์ และไม่รวมเอาเป้าหมาย เป็นผลโดยตรงจากพฤติกรรมเช่นนี้

ประเภทที่หนึ่ง เกี่ยวข้องอย่างหยาบ ๆ กับสิ่งที่ปรากฏชัดเจนว่าได้รับพิจารณาในฐานวัฒนธรรมวัตถุ มันรวมทั้งข้อมูลทั้งหมดที่เกี่ยวข้องโดยตรงแก่สิ่งต่าง ๆ ที่เห็นได้ชัดเจน เช่น เครื่องมือต่าง ๆ เสื้อผ้า หรือที่พักอาศัยที่บุคคลหนึ่ง หรือหลาย ๆ คน สร้างขึ้นมา

ประเภทที่สอง เกี่ยวข้องอย่างหยาบ ๆ กับสิ่งที่ปรากฏชัดเจนว่าได้รับพิจารณาเป็นวัฒนธรรมสังคม และรวมทั้งข้อมูลทั้งหมดเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ที่ไม่ได้มีผลโดยตรงในการผลิตสิ่งต่าง ๆ

ประเภทที่สาม เกี่ยวกับความคิดต่าง ๆ เท่านั้น สำหรับประเภทนี้แต่ละคนจะอ้างถึงขอบเขตของความคิดต่าง ๆ ที่กว้างขวาง ที่เราเรียกว่าศาสนา และปรัชญาทั้งหมด และจัดอยู่ ในประเภทที่สาม ความยากลำบาก

หลัก ๆ ในการทำความเข้าใจในการจัดความคิดนี้ รวมทั้งคำจำกัดความของพฤติกรรม ในฐานะนอกเหนือจากเนื้อหาคำพูดที่แสดงความคิด อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนว่า เป็นไปได้ทีเดียวที่จะพิจารณาความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับบุคคลหนึ่งที่พูดทั้งหมดจากทัศนคติของผู้พูด ที่พฤติกรรมไม่แสดงออกซึ่งความคิดใด ๆ (1940: 26-7)

ในประเภทที่หนึ่งของออสกอร์ด ได้จัดอย่างใกล้เคียงกับสิ่งที่เราเรียกว่า ผลงานดนตรี และประเภทที่สาม สิ่งที่เราเรียกว่า การจัดหรือกำหนดความคิด อย่างไรก็ตามประเภทที่สองไม่เหมือนกับสิ่งที่ ณ ที่นี้ เรียกว่า พฤติกรรมอย่างแน่นอน แม้ว่าพฤติกรรมจะปรากฏออกมาคล้ายคลึงเป็นบางครั้งบางคราว เพราะปรากฏอย่างชัดเจนว่าออสกอร์ดไม่พยายามที่จะแสดงรูปแบบจำลองที่เคลื่อนที่ได้ ปัจจัยของการสะท้อนกลับ มีพื้นฐานอยู่ที่การเรียนรู้ ไม่ปรากฏอยู่ในแผนการของเขา

ในที่สุดมีความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและทัศนะต่าง ๆ ที่ไม่ตายตัวในวิชามานุษยวิทยา และในระดับความคิดที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่อาจได้รับการเรียกว่าเป็นลักษณะความคิดหรือทางวัฒน-ธรรมของการจัดระเบียบความคิดมนุษย์ ลักษณะทางพฤติกรรมต่อสังคม ผลงานต่อวัตถุ และการสะท้อนกลับสู่ระบบบุคลิกภาพ และแก่ทฤษฎีการเรียนรู้

สิ่งที่ควรถูกเน้น คือ ส่วนต่าง ๆ ของแบบจำลองที่ได้เสนอไว้ข้างต้นไม่อาจนำมาคิดแบบแยกออกจากอีกสิ่งหนึ่งโดยลำพังได้ จะทำได้เพียงแค่อยู่ในระดับทฤษฎี ผลงานดนตรีไม่อาจแยกออกจากพฤติกรรมที่ผลิตผลงานนั้นได้ ความคิดได้รับการเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน ผ่านการเรียนรู้จะสะท้อนกลับสู่ความคิดที่จะย้ำภาพรวมทั้งหมด ถ้าเราไม่เข้าใจความคิดในส่วนใดส่วนหนึ่ง เราก็ไม่สามารถเชื่อมโยงความคิดของภาพรวมได้อย่างเหมาะสม ถ้าเราล้มเหลวในการเข้าใจส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบขึ้นแต่ละส่วน เราก็ไม่อาจเข้าใจภาพรวมทั้งหมดได้

บทที่ 3
เทคนิควิธีการ

ปัญหาเรื่องวิธีการศึกษาในวิชาชาติพันธุ์วรรณนายังไม่ค่อยได้มีการอภิปรายกันนัก แต่ก็เป็นที่เข้าใจกันทั่วไปว่า วิชาใดวิชาหนึ่งจะมีลักษณะอย่างไรนั้น อย่างน้อยจะต้องทำความเข้าใจเทคนิควิธีวิเคราะห์ที่วิชานั้นใช้อยู่เสียก่อน วิธีการที่ว่านั้นขึ้นอยู่กับทฤษฎีและข้อสันนิษฐานเบื้องต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับจุดมุ่งหมายของวิชานั้นและเนื่องจากแต่ละคนอาจคาดเดาไปคนละอย่าง จึงควรที่จะทำให้ข้อสันนิษฐานนี้ชัดเจนเสียตั้งแต่ต้น

ข้อสันนิษฐานเบื้องต้นของข้าพเจ้าคือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้มีจุดประสงค์ที่จะใช้วิธีการศึกษาให้เป็นวิทยาศาสตร์ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ในฐานะที่เป็นวิชาที่เกี่ยวกับพฤติ-กรรมของมนุษย์ และงานที่มนุษย์ทำการศึกษาแบบวิทยาศาสตร์คือ การตั้งสมมติฐานที่มีการควบคุมตัวแปร มีการประเมินผลข้อมูลที่ได้อย่างเที่ยงตรง มีการจัดข้อมูลที่ได้เป็นหมวดหมู่เพื่อที่จะให้ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับพฤติกรรมทางด้านดนตรีที่จะนำไปใช้ได้กับกลุ่มคนทั้งหมด แทนที่จะใช้ได้กับกลุ่มคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเพียงกลุ่มเดียว

ข้อสันนิษฐานข้อที่สอง วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่ต้องมีงานทั้งภาคสนามและในห้องทดลอง นั่นคือ ต้องมีผู้เข้าไปเก็บข้อมูลในกลุ่มชนที่ต้องการศึกษา และข้อมูลที่ได้นั้นบางส่วนจะต้องไปสู่การวิเคราะห์ในห้องทดลอง ซึ่งผลของการวิเคราะห์ข้อมูลจากสองวิธีนี้จะเป็นผลของการศึกษาขั้นสุดท้าย

ข้อสันนิษฐานข้อที่สามของข้าพเจ้าที่ค่อนข้างจะเป็นข้อสันนิษฐานที่ง่ายๆ ซึ่งดูเหมือนจะเป็นข้อที่ค่อนข้างจะยอมรับกันแล้วในการศึกษาวิชานี้ กล่าวคือ วิชาชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่ศึกษาวัฒนธรรมที่มิใช่เป็นวัฒนธรรมตะวันตกและโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นวัฒนธรรมของผู้คนที่ไม่รู้หนังสือในทวีปอเมริกาเหนือ ทวีปแอฟริกา แถบมหาสมุทรแปซิฟิก ทวีปอเมริกาใต้ ทวีปเอเชีย รวมไปจนถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านในยุโรป มีการศึกษาดนตรีของทั้งตะวันออกใกล้และตะวันออกไกล สำหรับการศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตกก็มีให้เห็นบ้างแต่มีน้อยชิ้นที่จะเข้าข่ายการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

ข้อสันนิษฐานข้อที่สี่คือ แม้จะเป็นที่ยอมรับกันว่าเทคนิควิธีของการวิจัยภาคสนามจะต้องแตกต่างกันไปในแต่ละสังคม สังคมที่ว่านี้คือสังคมที่รู้หนังสือกับสังคมที่ไม่รู้หนังสือ แต่เทคนิควิธีวิจัยภาคสนามที่จะนำมาใช้ในการค้นคว้าทางการวิจัยวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องเหมือนกัน

ข้อสันนิษฐานเบื้องต้นสี่ข้อนี้เป็นข้อสันนิษฐานที่ถือว่าเป็นกลางๆ เพราะได้กล่าวถึงเบื้องหลังการทำงานของนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ส่วนข้อสันนิษฐานสามข้อที่เหลือเป็นข้อสันนิษฐานที่สำคัญเช่นเดียวกัน เพราะกล่าวถึงปัญหาต่างๆ ที่ยังไม่ได้มีการพูดถึงมาก่อนในอดีต

สำหรับปัญหาข้อแรกคือ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนายังไม่สามารถที่จะพัฒนาความรู้และความซาบซึ้งที่ว่า “เทคนิคภาคสนาม” นั้นเป็นอย่างไรและจึงไม่ได้นำเทคนิคภาคสนามไปประยุกต์ใช้ในการศึกษา อย่างไรก็ตามยังมีข้อยกเว้นคือ การศึกษาวิจัยภาคสนามของวิชาดนตรีชาติพันธุ์- วรรณนามีอุปสรรคอยู่สองข้อ ข้อหนึ่งคือ การศึกษาวิจัยภาคสนามนั้นได้ถูกนำไปจัดอยู่ในสาย วิชาการทั่วไป มิใช่สายวิชาการเฉพาะ กล่าวคือ วิธีการศึกษาวิจัยภาคสนามต่างๆ ได้รับการ จัดสร้างโดยไม่ได้คำนึงถึงปัญหาต่างๆ ที่อาจเกิดขึ้น ปัญหาข้อที่สองคือ เกิดจากการที่มีผู้เข้ามาเก็บข้อมูลภาคสนามสมัครเล่น ซึ่งไม่ได้มีจุดประสงค์ที่แน่ชัด ผู้เก็บข้อมูลเหล่านี้เข้ามาทำงานภาคสนามโดยคำนึงถึงความสำคัญเพียงข้อเดียวคือ การเข้ามาเก็บตัวอย่างดนตรีโดยใช้สูตรสำเร็จ ไม่ คัดเลือกว่าอย่างใดควรเก็บอย่างใดไม่ควรเก็บ ไม่มีการไตร่ตรองโดยถี่ถ้วนในการเก็บตัวอย่างดนตรีเหล่านั้น หลังจากนั้นก็จะส่งให้เจ้าหน้าที่ทางห้องปฏิบัติการจัดการกับข้อมูลเหล่านั้น

ปัญหานี้นำไปสู่สมมติฐานเบื้องต้นที่ว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก่อนหน้านี้เป็นวิชาที่เน้นการเก็บข้อมูลเป็นหลักมากกว่าการแก้ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดจากการศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของพฤติกรรมของมนุษย์ ความจริงข้อนี้เห็นได้จากตำราวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ซึ่งดูเหมือนเป็นการวิเคราะห์เสียงดนตรีเสียเป็นส่วนใหญ่ โดยไม่เอ่ยถึงวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง หรือรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีและน้อยนักที่จะกล่าวถึงว่า ดนตรีคืออะไร มีหน้าที่อะไรในสังคม เท่าที่ผ่านมาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาให้ความสนใจศึกษาเฉพาะเรื่องที่เป็นการบรรยายความเท่านั้น โดยเน้นอธิบายแต่เรื่องเสียงในด้านที่ว่าเสียงดนตรีนั้นๆ คือเสียงอะไร แต่ไม่ได้เน้นด้านคำถามเกี่ยวกับเสียงเหล่านั้นว่า “อย่างไร” และทำไม แม้จะไม่ใช่งานทั้งหมดของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา แต่เรื่องดังกล่าวนี้มีบทบาทสำคัญในการศึกษาวิชานี้มาโดยตลอด

ข้อสันนิษฐานเบื้องต้นข้อที่สาม มีรากฐานมาจากข้อสันนิษฐานอื่นๆ ที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น แม้ว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะเป็นวิชาที่ประกอบด้วยภาคสนามและภาคทดลองในห้องทดลอง และผลลัพธ์ที่มีคุณค่ามากมายจะได้มาจากการรวมการวิเคราะห์จากสองแห่งนี้เข้าด้วยกัน ได้มีการแยกเทคนิควิธีการสองแบบนี้ออกจากกันและเน้นการศึกษาวิเคราะห์ในห้องทดลองแต่เพียงอย่างเดียว เป็นที่น่าเสียดายที่ปัจจุบันได้มีแนวโน้มที่จะศึกษาโดยใช้การวิเคราะห์แบบ “นั่งเทียน” ข้าพเจ้าเองไม่ได้ต่อต้านการคิด การคาดเดา และการตั้งทฤษฎีจากความรู้สึกและจินตนาการของผู้ศึกษา เพราะทั้งหมดนี้เป็นคุณสมบัติส่วนสำคัญของวิชานี้ อย่างไรก็ตามข้าพเจ้าต่อต้านการนั่งเทียนสองแบบคือ แบบที่หนึ่งคือ การที่ไม่สามารถจะนำทฤษฎีไปรับการทดลองที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามได้ และการที่นำข้อมูลภาคสนามของผู้อื่นไปให้

นักวิจัยเพื่อให้ห้องทดลองทำการวิเคราะห์ การนำข้อมูลทางดนตรีที่เราไม่ได้เก็บเองแม้จะมีค่าก็จริง แต่มีข้อจำกัดสำคัญอยู่สองข้อ กล่าวคือ หลายครั้งผู้วิจัยไม่สามารถจะรู้ว่าชนิดของข้อมูลที่ได้มาเป็นอย่างไร มีปริมาณมากน้อยเท่าใด ทั้งยังไม่สามารถจะเข้าใจได้ว่าสภาพการณ์ทางดนตรีที่ทำให้เกิดผลงานที่ได้มานั้นเป็นอย่างไร ในอดีตที่ผ่านมาได้มีการศึกษาวิจัยดนตรีในสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้ โดยอาศัยข้อมูลตัวอย่างทางดนตรีเพียงน้อยนิดที่มีขายอยู่ในท้องตลาด ซึ่งข้อมูลเหล่านี้ยังไม่น่าเชื่อถือเท่าใดนัก ข้าพเจ้าหวังว่าการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาแบบนี้จะหายไปในที่สุด อย่างน้อยหากจะมีการศึกษาในแบบนี้ก็ควรให้เป็นการศึกษาในวงแคบและมีการควบคุมคุณภาพโดยใกล้ชิด

กล่าวโดยสรุปแล้ว วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่มีการศึกษาทั้งภาคสนามและการวิจัยในห้องทดลอง การศึกษาในห้องทดลองต้องเป็นการศึกษาที่สอดรับกับการศึกษาภาคสนาม โดยผู้ศึกษาวิจัยจะต้องพยายามให้เกิดความสมดุลกันระหว่างสองภาคนี้ให้ได้ ปัญหาในการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามักจะอยู่ที่ข้อมูลมีธรรมชาติทั้งสองอย่างในตัวของมันเอง เป็นที่แน่นอนว่าในอนาคตจะเห็นนักศึกษากลุ่มหนึ่งให้ความสำคัญกับภาคสนามเพียงอย่างเดียว และอีกกลุ่มหนึ่งจะให้ความสำคัญต่อการวิเคราะห์ในห้องทดลองเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตาม จุดมุ่งหมายสูงสุดของวิชาชาติพันธุ์วรรณนาคือการรวมธรรมชาติสองอย่างนี้เข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่กว้างขวางขึ้น

1

มีความแตกต่างที่สำคัญอยู่ข้อหนึ่งระหว่าง “เทคนิค” การเก็บข้อมูลภาคสนาม และ “วิธีการ” เก็บข้อมูลภาคสนาม “เทคนิค” หมายถึงรายละเอียดต่างๆ ของการเก็บข้อมูล เป็นต้นว่าการใช้ “ผู้บอก” หรือ “ผู้ให้ข้อมูล” ให้ตรงกับงานที่จะทำ การสร้างความคุ้นเคยระหว่างผู้สัมภาษณ์กับผู้ตอบ การเว้นช่วงการสอบถามเพื่อให้ผู้ถามและผู้ถูกถามได้พักบ้าง อย่างนี้เป็นต้น ส่วน “วิธีการ” ภาคสนามนั้นมีความหมายกว้างกว่า เพราะวิธีการจะตั้งอยู่บนรากฐานของทฤษฎีต่างๆ ที่แม้แต่ “เทคนิค” ก็จะต้องถือเป็นแนวทาง แม้ “เทคนิค” และ “วิธีการ” จะควบคู่กันไปแยกกันไม่ออก แต่ก็มีความแตกต่างกันเมื่อ “เทคนิค” จะเกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาวันต่อวัน ส่วน “วิธีการ” จะหมายถึง เทคนิคทั้งหมดเหล่านี้รวมทั้งปัญหาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในการที่จะสร้างขอบเขตของการวิจัยภาคสนาม

ตำราต่างๆ ที่เกี่ยวกับการสืบค้นข้อมูลภาคสนามนั้นหาได้ค่อนข้างยาก จั๊บ คุ้นสท์ (Jaap Kunst) ได้เล่าไว้สั้นๆ ในตำราชื่อดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnomusicology) ว่านักมานุษยวิทยาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นทำอะไรบ้างเมื่อไปหาข้อมูลภาคสนามที่ชวา ประเทศอินโดนีเซีย (1959: 14-16) นอกจากนี้สามารถหาอ่านได้จากหนังสือที่ออกโดยสภาดนตรีพื้นบ้านนานาชาติ

(International Folk Music Council) ที่กล่าวถึงปัญหาต่างๆ ที่ผู้วิจัย หรือผู้ที่หาข้อมูลภาคสนามจะประสบ (คาร์พเพอเลส Karpeles 1958) นอกจากนี้ เฮเลน โรเบิร์ตส์ (Helen Roberts) (1931) ได้เขียนคำแนะนำไว้สำหรับผู้ที่จะหาข้อมูลต่างๆ ของภาคสนาม แต่ทั้งหมดนี้เป็นเพียงการเสนอเทคนิคต่างๆ แต่ยังไม่ใช่วิธีการ ยังไม่มีใครได้เอ่ยถึงวิธีการวิจัย หรือปัญหาต่างๆ ที่เป็นพื้นฐานของวิธีการวิจัยเลย เดวิด แม็คอัลเลสเตอร์ (David McAllester) ได้กล่าวไว้เพียงสั้นๆ ถึงการวางแผนการวิจัยและแบบสอบถามที่ใช้เพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยของเขาเอง ในแบบสอบถามนั้นเขาได้วิจารณ์ไว้ว่า ส่วนไหนควรนำไปใช้และส่วนไหนไม่ควรนำไปใช้ (1954: 91-2) อย่างไรก็ตาม วิธีการหาข้อมูลภาคสนามนี้ครอบคลุมกว่าเทคนิคการเก็บข้อมูล เพราะก่อนที่จะเก็บข้อมูลได้นั้นจะต้องมีการหาสมมติฐาน มีการตั้งคำถามและมีการสร้างรูปแบบการวิจัยเสียก่อน ทั้งหมดนี้คือการนำทฤษฎีไปสู่ภาคการปฏิบัติ

ความสำคัญของทฤษฎีนั้นเป็นเรื่องที่มีความสำคัญเป็นอันดับแรก แต่มักจะไม่ค่อยมีผู้ใดเข้าใจกัน ทั้ง ๆ ที่การตั้งปัญหาหัวข้อวิจัย หรือการตั้งสมมติฐานนั้นจะกระทำไม่ได้เลยถ้าไม่ได้นำทฤษฎีไปพิจารณา เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้อย่างน่าเชื่อถือว่า

> *"... ความคิดรวบยอดของผู้ที่จะศึกษาวิจัยนั้นไม่เพียงแต่มีอิทธิพลในเรื่องของการจัดการกับหัวข้อปัญหาในการวิจัยเท่านั้น ยังมีผลต่อการที่เราจะตั้งสมมติฐานนั้นๆ ด้วย" (1954: 3)*

แม้ว่าเฮอร์สโกวิตซ์จะพูดในเรื่องการวิจัยด้านมานุษยวิทยาโดยไม่ได้หมายถึงวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็ตาม จึงเป็นเรื่องที่น่าศึกษาตีความตัวอย่างที่เขาได้ยกมาอธิบายปัญหานี้ในงานวิจัยด้านมานุษยวิทยา ทั้งนี้เพราะวิธีการศึกษาหลายอย่างของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็ได้นำมาจากมานุษยวิทยาโดยตรง

เฮอร์สโกวิตซ์ ได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างสมมติฐานของพวกที่ศึกษาแนวลักษณะนิยม (trait lists) กับพวกที่ศึกษาแนวหน้าที่นิยมว่า พวกที่ศึกษาแนวลักษณะนิยมนั้น

> *"ปัจจัยที่สำคัญคือ...สมมติฐานว่า วัฒนธรรมนั้นเป็นปรากฏการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่จะเข้าใจได้ก็ต่อเมื่อได้มีการปฏิสัมพันธ์กับผู้คน การปฏิ-สัมพันธ์กันนี้จะทำให้ได้เรียนรู้ถึงความคล้ายคลึง และความผิดแผกแตกต่างกันในวิถีชีวิตของเขาเหล่านั้นซึ่งประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ ที่สามารถแยกออกมาศึกษาและคำนวณออกมาเป็นตัวเลขได้"*

ความเชื่อนี้แตกต่างไปจากแนวหน้าที่นิยมกล่าวคือ

> *"สำหรับพวกหน้าที่นิยมแล้ว มีทฤษฎีอยู่ว่าส่วนประกอบของวัฒนธรรมนั้นเปรียบเสมือนเส้นใยที่ถูกถักทอเป็นผืนเดียวกันจนไม่สามารถจะดึงออกจากกันได้ เพราะถ้าดึงออกจากกันแล้วจะทำให้ส่วนใหญ่ๆ ทั้งหมดเสียไปด้วย ความเข้าใจเช่นนี้นี่เองที่ทำให้ผู้ศึกษาแนวนี้รับความคิดของผู้ศึกษาแนวลักษณะนิยมไม่ได้ เพราะผู้ศึกษาแนวหน้าที่นิยมมุ่งหวังที่จะค้นหาข้อมูลที่จะเปิดเผยแนวการดำเนินชีวิตต่างๆ ที่มีอยู่ ดังนั้นการศึกษาด้านนี้จึงมาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาแนวนี้" (หน้า 4)*

ความแตกต่างของแนวความคิดสองแบบที่กล่าวมานี้คือ แบบที่เน้นแนวคิดของตัวสังคมชุมชนกับแบบที่เน้นแนวคิดของวัฒนธรรม กล่าวคือแนวลักษณะนิยม "จะสนใจข้อมูลที่จะตอบคำถามว่า 'อะไร' มากกว่าแนวหน้าที่นิยมที่จะสนใจความเคลื่อนไหวและพลังของชุมชนและจะแสวงหาคำตอบของคำถาม 'ทำไม' " (หน้า 5) ความแตกต่างดังกล่าวนี้ไม่ได้แสดงว่าแนวการศึกษาวิจัยแบบหนึ่งจะดีกว่าอีกแบบหนึ่ง ยกเว้นเมื่อนำมาใช้แก้ปัญหาอย่างใดอย่างหนึ่ง สิ่งสำคัญคือ การให้การศึกษาอบรมด้านทฤษฎีจะมีผลต่อความเห็น วิธีการศึกษา การสร้างสมมติฐาน รวมทั้งปัจจัยอื่นๆ อีกหลายหลากที่จำเป็นต่อการค้นคว้าวิจัยภาคสนามและปัจจัยทั้งหมดนี้จะมีผลต่อเทคนิคภาคสนามของผู้ที่ศึกษาด้วย

เมื่อพิจารณาถึงการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาแล้วจะเห็นว่าปัจจัยต่างๆ ที่ได้กล่าวมาต่างมีส่วนในการช่วยสร้างวิธีการเรียนวิชานี้ขึ้นมา และในหลายกรณีทฤษฎีด้านมานุษยวิทยาก็มีส่วนสร้างการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาให้มีลักษณะต่างๆ อย่างที่เห็นอยู่ ดังนั้น เมื่ออีกันดาโย ฟิลลิปส์ (Ekundayo Phillips) ได้ตั้งทฤษฎีเกี่ยวกับขั้นตอนของพัฒนาการทางดนตรีที่เริ่มมาจากเสียงพูดที่ไร้ความรู้สึก โดยยกตัวอย่างมาสนับสนุนจากชนกลุ่มที่ชื่อว่า โยรูบา (Yoruba) (1953) หรือเมื่อบัลฟูร์ (Balfour) เห็นขั้นตอนพัฒนาการกลองฟริคชั่นของแอฟริกัน (African Friction drum) (1907) ทั้งสองจึงนำทฤษฎีคลาสสิคที่เกี่ยวกับการวิวัฒนาการทางสังคมในสมัยปลายศตวรรษที่ 19 มาใช้อย่างมาก หรือเมื่อ โฟรบีนิอุส (Frobenius) พัฒนาวงวัฒนธรรมสี่วงขึ้นมาในแอฟริกา โดยยึดเอาเครื่องดนตรีเป็นตัวแบ่ง (1898) เขาได้นำทฤษฎีมาจากแนวคิดด้านประวัติศาสตร์วัฒนธรรม (Kulturhistorische Schule) ซึ่งเสนอทฤษฎีมานุษยวิทยาในต้นสมัยศตวรรษที่ 19 ของประเทศเยอรมันและออสเตรีย หรือแม้แต่การสร้างทฤษฎีพัฒนาการทางเครื่องดนตรี 23 ชั้นของโลก (1929: 1940) ก็อ้างอิงมาจากทฤษฎีการสร้างในวงวัฒนธรรม (kulturkreis) และทฤษฎีการศึกษาการแพร่กระจายของวัฒนธรรมอเมริกัน (American diffusion studies)

ปัญหาที่สำคัญคือ รากฐานทฤษฎีอะไรในปัจจุบันเป็นต้นกำเนิดในการแก้ไขปัญหาต่างๆ ในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ปัญหานี้เป็นปัญหาที่จะแก้ได้ยาก เพราะวิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาไม่เคยมองสมมติฐานในลักษณะนี้ อย่างไรก็ตามอาจสรุปว่า มีสองหรือสามวิธีการซึ่งถ้าผู้ศึกษาเลือกวิธีการใด ระเบียบวิธีการหาข้อมูลภาคสนามก็จะเป็นอย่างนั้น แต่ละวิธีการนี้มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง แต่ในความเห็นของผู้เขียนนั้นไม่มีวิธีใดที่จะเปลี่ยนแปลงไปได้ เนื่องจากทุกวิธีการมีแนวโน้มที่จะปรับเปลี่ยนได้ทั้งนั้น

วิธีการที่ 1 เป็นวิธีการที่ยากที่สุดในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา นั่นคือจะกำหนดจุดประสงค์ของวิชานี้ว่าจะเป็นวิชาที่บันทึกและวิเคราะห์ดนตรี หรือจะให้เป็นวิชาที่ให้ผู้ศึกษาเข้าใจดนตรีในแง่ของพฤติกรรมมนุษย์ หากเป็นประเภทแรก การทำความเข้าใจของผู้ปฏิบัติการภาคสนามจะมุ่งที่การบันทึกตัวอย่างของดนตรีให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เพื่อที่จะนำข้อมูลเหล่านั้นไปวิเคราะห์ในห้องทดลอง จุดประสงค์เบื้องต้นของการเรียนวิธีนี้ก็เพื่อจะวิเคราะห์โครงสร้างของดนตรีที่ได้มา การศึกษาวิธีนี้จะขึ้นอยู่กับการเก็บข้อมูลและวิธีการวิจัยแบบพรรณนา (descriptive approach) แต่ถ้าการเรียนวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นแบบหลัง จุดประสงค์ก็จะแตกต่างออกไป กล่าวคือ จุดประสงค์ของการเรียนแบบหลังนี้เป็นไปเพื่อให้เข้าใจดนตรีในสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมมนุษย์ ผู้วิจัยหรือผู้เก็บข้อมูลภาคสนามจะกลายเป็นนักมานุษยวิทยาไปโดยอัตโนมัติ เพราะเขามิได้สนใจที่จะบันทึกข้อมูลทางดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่เขาจะสนใจสังเกตด้วยว่า ดนตรีนั้นๆ มีบทบาทอย่างไรในสังคม บทบาทและฐานะของนักดนตรีเป็นเช่นไรและแนวคิดเบื้องหลังพฤติกรรมดนตรีนั้นๆ เป็นมาอย่างไร รวมทั้งเรื่องอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง วิธีนี้เน้นที่ดนตรีเช่นเดียวกัน แต่ไม่ใช่ดนตรีที่โดดเดี่ยวจากสถานการณ์แวดล้อมของมัน ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยวิธีนี้จะเป็นข้อมูลที่รวมเอาทั้งวัฒนธรรมและดนตรีเข้าไว้ด้วยกัน รวมทั้งพฤติ-กรรมของดนตรีในสถานการณ์ต่างๆ ที่นอกเหนือสังคมนั้นๆ ด้วย เป็นที่แน่นอนว่าการอบรมทฤษฎีใดให้แก่นักศึกษา จะมีผลต่อเทคนิควิธีการภาคสนามที่เขาจะนำมาใช้ด้วย

วิธีการที่ 2 วิธีนี้แตกต่างไปจากวิธีการที่ 1 ตรงจุดประสงค์ของการเรียน ความแตกต่างในจุดประสงค์ดังกล่าว อาจสรุปได้ออกเป็นคำสองคำ คือ “กว้าง” และ “ลึก” “กว้าง” นั้นหมายถึงกว้างไกล ผู้วิจัยประเภทนี้มีจุดประสงค์ที่จะท่องเที่ยวไปให้กว้างไกลในพื้นที่ที่เขาต้องการศึกษานั้นให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ โดยไม่ได้พักอยู่ ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นเวลานาน ในขณะเดียวกันก็บันทึกข้อมูลที่ต้องการนั้นให้เร็วที่สุดเท่าที่จะเร็วได้ ผลที่ได้คือข้อมูลเพียงผิวเผินจำนวนมากจากแหล่งข้อมูลที่กว้างขวาง ผลดีของการศึกษาค้นคว้าแบบนี้คือเราได้ภาพรวมกว้างๆ ของสถานที่ใดสถานที่หนึ่งในเรื่องรูปแบบของโครงสร้างด้านดนตรี ผู้วิจัยสามารถมองเห็นลักษณะทางดนตรี นั้นๆ และความหลากหลายของดนตรีดังกล่าวในเขตที่ตนศึกษาได้อย่างรวดเร็ว การศึกษาวิจัยวิธีนี้เน้นการสำรวจอย่างคร่าวๆ และจะเป็นการกรุยทางให้มีการศึกษาเชิงลึกขึ้นในส่วนที่

มีการพบปัญหาอื่นๆ ที่น่าสนใจ ส่วนการศึกษาแบบ “ลงลึก” นั้น ผู้ศึกษาจะเลือกพื้นที่ที่ศึกษาเป็นการเฉพาะ แล้วให้ความสนใจพื้นที่นั้นเท่านั้น การศึกษาเช่นนี้มีจุดประสงค์ที่จะศึกษาดนตรีทั้งหมดที่ใช้อยู่ในพื้นที่นั้นเช่นเดียวกับการศึกษาในวิธีที่ 1 การเลือกวิธีการศึกษาแนวใดแนวหนึ่งจะมีอิทธิพลต่อการออกแบบการวิจัย เทคนิคและวิธีการที่จะตามมาเป็นอย่างมาก

วิธีการศึกษาที่ 3 วิธีการศึกษาแบบนี้แตกต่างกับสองวิธีการศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นโดยสิ้นเชิง แม้วิธีนี้ไม่ได้รับการเอ่ยถึงในสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานักก็ตาม วิธีนี้เป็นจุดประสงค์ของการศึกษาทุกสาขาวิชาที่เกี่ยวกับมนุษย์ คือ การศึกษาเพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้บริสุทธิ์หรือการศึกษาเพื่อจะหาทางแก้ปัญหาอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยแท้จริงแล้ววิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนานั้น มิได้ถูกนำเอามาใช้เพื่อจุดประสงค์นี้ดังเช่นที่วิชามานุษยวิทยาถูกนำมาใช้แก้ปัญหาต่างๆ มีเหตุการณ์น้อยมากที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องเข้าไปแก้ปัญหาและตัดสินอนาคตของผู้คน แต่เหตุการณ์เช่นนี้ก็มิใช่จะไม่มีเสียเลย มีการศึกษาชนิดนี้เหมือนกันที่ทำโดย วีแมน (Weman 1960) และในอนาคตมีแนวโน้มว่าจะมีการศึกษาเช่นนี้มากขึ้น ปัญหาของการประยุกต์ใช้วิชาเช่นนี้อยู่ตรงที่ว่า ผู้ศึกษาวิจัยจะไปสนใจกับปัญหาใดปัญหาหนึ่งและละทิ้งปัญหาอื่นๆ ที่มีความสำคัญเท่าเทียมกัน และเป็นการยากที่จะละเลยปัจจัยแวดล้อมภายนอกที่มีอิทธิพลต่อการแก้ปัญหานั้นๆ ด้วย แม้ปัญหานี้จะยังไม่เป็นปัญหาที่ใหญ่โตนัก แต่ก็จะเป็นตัวกำหนดชนิดของวิธีการศึกษาถ้านักดนตรีชาติพันธุ์ให้ความสนใจต่อการศึกษาแบบนี้มากขึ้น

ปัญหาสามแบบนี้เป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อวิธีการเรียนของนักวิจัยภาคสนาม ปัจจัยทั้งสามปัจจัยคือ ทฤษฎี ขอบเขตและมโนทัศน์ มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ไม่มีงานภาคสนามใดๆ ที่จะอยู่ได้โดยตัวของมันเอง และลักษณะของมันก็เป็นผลมาจากการที่ความรู้และทฤษฎีที่นักวิจัยได้ร่ำเรียนมา

เท่าที่ได้ปูพื้นมาเพียงนี้ก็จะเห็นได้ว่างานวิจัยชิ้นหนึ่งๆ จะถูกจำกัดให้อยู่ในวงแคบลง แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่านักวิจัยจะปล่อยให้ลักษณะของวิธีการศึกษาพาไปเองโดยไม่ต้องทำอะไรต่ออีก ในทางตรงกันข้ามนักวิจัยจะต้องมีการวางแผนงานวิจัยของเขาอย่างดี และสร้างแบบแผนการวิจัยของเขาอย่างระมัดระวัง เรย์มอนด์ วี เบาเวอร์ส (Raymond V. Bowers) ได้ตั้งเกณฑ์การวางแผนการวิจัยไว้สี่เกณฑ์ ที่สามารถใช้เป็นแนวทางการวางแผนการวิจัยที่ดี แม้จะเป็นแนวการวางแผนการวิจัยของวิชาสังคมวิทยา แต่ก็พบว่าสามารถนำมาใช้กับวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้ดี (1954: 256-59)

เกณฑ์ข้อที่ 1 ของเบาเวอร์ส คือ “เกณฑ์ของความเป็นไปได้” หมายถึง งานวิจัยทุกชิ้นเป็นงานที่มีความเสี่ยงทั้งด้านเวลาและกำลัง นักวิจัยจะต้องคำนวณความเสี่ยงของงานวิจัยของตนให้ดี” เขาจะต้องพิจารณาข้อมูลที่ได้รับการพิมพ์เผยแพร่แล้ว และศึกษาว่างานที่ได้พิมพ์เผยแพร่นั้นเกี่ยวข้องหรือส่งเสริมสมมติฐานที่เขาได้ตั้งไว้หรือเปล่า และถ้าเป็นหัวข้อวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม

ของชนชาติอื่น ก็จะต้องดูว่ามีตำราเกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่เขียนไว้หรือไม่ ถ้าเป็นงานวิจัยเป็นทีมจะต้องพิจารณาว่ามีตัวบุคคลพอหรือไม่ เทคนิควิจัยที่จะนำมาใช้ก็นับเป็นเรื่องสำคัญมากเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ยังต้องดูว่านักวิจัยมีความรู้เป็นทุนเดิมที่จะมาใช้ตั้งสมมติฐานหรือไม่

เกณฑ์ข้อที่ 2 คือ "การทำจุดประสงค์ให้เด่นชัด" ซึ่งจุดนี้เป็นเรื่องที่วิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาไม่สู้จะปฏิบัติให้เคร่งครัดนัก เนื่องจากจุดประสงค์ของการวิจัยมักจะอ่อนและไม่ตรงจุด ลักษณะนี้ได้ถูกหยิบยกขึ้นมาวิจารณ์กันแล้ว จุดประสงค์ของการวิจัยจะมีส่วนตัดสินทิศทางของการวิจัยและเทคนิคภาคสนาม รวมทั้งวิธีที่จะวิเคราะห์ข้อมูลที่เก็บได้อีกด้วย เบาเวอร์สได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างการตั้งจุดประสงค์ที่ตรงจุดและการตั้งจุดประสงค์ที่ไม่ตรงจุดนั้น เหมือนกับการตั้งจุดประสงค์แบบวิทยาศาสตร์กับการตั้งจุดประสงค์ก่อนวิทยาศาสตร์ เบาเวอร์ส กล่าวว่า "ความเป็นไปได้นั้นมักจะสูงและผู้ที่ไม่แน่ใจว่าตนจะค้นหาอะไรในตอนต้นของการวิจัยก็จะยังไม่เข้าใจสิ่งที่ตนหามาได้ในตอนท้ายของการวิจัยด้วย"

เกณฑ์ข้อที่ 3 นั้นเกี่ยวกับ "ความชัดเจนของวิธีการที่นำมาใช้" เบาเวอร์สได้ยกตัวอย่างจากงานวิจัยที่กำลังดำเนินการอยู่ เขามีเหตุผลสองประการที่ผู้วิจัยจำเป็นต้องบอกได้แน่ชัดว่าเขากำลังใช้วิธีการใดอยู่ในการทำวิจัย (ของเขา) เพราะว่าผลที่ออกมานั้นจะมีความเกี่ยวพันกับวิธีการที่ใช้อย่างใกล้ชิด ประการที่สองคือ ถ้าผู้วิจัยได้บันทึกวิธีการที่ใช้ในการวิจัยอยู่เสมอ "งานวิจัยนั้น ๆ ก็จะสามารถนำไปทบทวน ประเมิน หรือไปเสนอกับผู้อื่นๆ ได้" ประการที่สามคือ ความคุ้นเคยกับวิธีการวิจัยต่างๆ และความคล่องแคล่วในการใช้วิธีเหล่านั้นจะเป็นประโยชน์มากต่อผู้วิจัยและจะก่อให้เกิดผลการวิจัยที่สำคัญๆ ในอนาคตด้วย

เบาเวอร์สได้กล่าวถึง "เกณฑ์ที่จะอธิบายผลการวิจัย" ไว้ดังนี้

> *เชื่อกันว่าผลของการวิจัยคือ จุดประสงค์ของการวิจัย เป็นความรู้ใหม่ที่ได้มา เป็นวิธีการใหม่ๆ หรือเป็นเทคนิคใหม่ๆ ที่จะนำไปใช้แก้ปัญหา จุดประสงค์ของการวิจัย ทำให้เกิดคำถามหลายข้อที่จะต้องค้นหา ตลอดจนการ ออกแบบวิธีการที่จะได้มา ซึ่งถ้าตอบได้ก็สามารถจัดสรรข้อมูลให้เข้ากับปัญหาเหล่านั้น งานของผู้วิจัยจะสำเร็จลงไม่ได้ถ้ายังไม่ได้ทำกิจกรรมเหล่านี้ให้เสร็จสิ้น งานของผู้วิจัยจะยังไม่จบอยู่เพียงการจัดผลการค้นคว้าที่ได้มาให้เข้าหมวดหมู่ ผู้วิจัยจะต้องใช้วิจารณญาณอันละเอียดตัดสินว่า ผลการศึกษาที่ได้มานั้นแปลว่าอะไร โดยใช้วิธีการที่ใช้ในการวิจัย ความรู้และประสบการณ์ทางวิชาการทั้งหลายที่ได้สะสมมา ผู้วิจัยจะต้องบอกว่าการศึกษาวิจัยของเขาประสบผลสำเร็จอย่างไรและไม่ประสบผลสำเร็จอย่างไรบ้างในภาษาวิชาการให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ (1954: 258-59)*

ตามที่ได้อธิบายมาแต่ต้นจะเห็นว่าวิธีการเก็บข้อมูลภาคสนามนั้น เป็นปัญหาที่ใหญ่และซับซ้อนเท่าๆ กับวิธีการวิจัยอื่นๆ ในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา การเก็บข้อมูลภาคสนามนั้นมีความผูกพันใกล้ชิดกับปัญหาเกี่ยวกับความรู้ความเข้าใจทางทฤษฎี การออกแบบการวิจัย รวมทั้งเทคนิคการตั้งปัญหา สมมติฐาน จุดประสงค์และวิธีการ การพิจารณาปัญหาดังกล่าวอย่างละเอียดรอบคอบเป็นหัวใจของการทำการวิจัยภาคสนามในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

2

ถ้าจะกล่าวกว้างๆ แล้ว วิธีการที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาคิดหรือเลือกใช้นั้น จะกำหนดชนิดงานที่เขาทำ เป็นต้นว่า โครงงานหนึ่งอาจประกอบไปด้วยการบันทึกเสียงดนตรีเพียงอย่างเดียว อีกโครงงานอาจเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของดนตรี หรืออีกโครงงานหนึ่งอาจจะเกี่ยวกับปัญหาของบทบาทของนักดนตรีในสังคม อย่างไรก็ตามถ้าโครงงานศึกษานั้นเป็นการศึกษาเชิงลึกในพื้นที่ใดพื้นที่เดียว และผู้ศึกษาไม่ได้ศึกษาเกี่ยวกับด้านเสียงดนตรีเท่านั้น แต่เกี่ยวกับด้านสังคม วัฒนธรรม จิตวิทยาและทางด้านสุนทรียศาสตร์ด้วย ก็จะต้องพิจารณาปัจจัยอื่นๆ อีกหกปัจจัยที่จะต้องเข้ามาเกี่ยวข้อง

ปัจจัยแรกนั้นเรียกว่า “วัฒนธรรมวัตถุทางดนตรี” หมายถึง การศึกษาเครื่องดนตรีที่จัดไว้เป็นหมวดหมู่ โดยใช้ศัพท์ที่เป็นที่ยอมรับกันแล้วคือ เครื่องดนตรีที่แบ่งเป็นเครื่องตี (idiophones) เครื่องหนัง (membranophones) เครื่องเป่า (aerophones) และเครื่องสาย(chordophones) แต่ละเครื่องมือนั้นจะต้องได้รับการวัด อธิบาย ทดลองบนกระดาษตามมาตราส่วน หรือไม่ก็ต้องถ่ายรูปเครื่องดนตรีนั้นไว้ ผู้วิจัยจะต้องหาหลักการของการสร้างเครื่องมือนั้นๆ และต้องศึกษาวัสดุที่ใช้ด้วยว่าการประดับตกแต่งเครื่องมือนั้นทำด้วยวัสดุอะไร มีช่วงเสียงห่างเท่าใด โทนของเสียงที่ออกมาเป็นอย่างไร และมีเสกล (scale) เป็นอย่างไร นอกจากลักษณะเบื้องต้นดังที่กล่าวมาแล้วนี้ ผู้ศึกษาจะต้องตอบคำถามอีกชุดหนึ่งให้ได้ เช่น ในสังคมนั้นๆ มีการปฏิบัติต่อเครื่องมือเป็นการพิเศษหรือไม่ เครื่องดนตรีนั้นๆ เป็นที่เคารพเกรงขามหรือไม่ เครื่องดนตรีบางชิ้นใช้เป็นสัญญลักษณ์ของกิจกรรมทางสังคมและวัฒนธรรมหรือไม่ เครื่องดนตรีบางชิ้นเป็นเครื่องหมายบอกเหตุว่าจะมี เหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นในสังคมในอนาคตหรือไม่ เสียงดนตรี หรือรูปร่างของเครื่องดนตรีใด เชื่อมโยงกับอารมณ์ใด สภาพใดของมนุษย์ เป็นพิธีการ หรือเป็นการประกาศให้ดำเนินการอย่างใดอย่างหนึ่ง

บทบาททางเศรษฐกิจของเครื่องดนตรีก็เป็นเรื่องสำคัญเช่นเดียวกัน ในสังคมหนึ่งๆ อาจมีผู้ที่ผลิตเครื่องดนตรีเลี้ยงชีพ แต่ไม่ว่าจะมีหรือไม่มีก็ตาม การผลิตเครื่องดนตรีนั้นจะต้องเสียเวลาทำมาหาเลี้ยงชีพของผู้ผลิต ดังนั้นจะมีการซื้อขายเครื่องดนตรีในสังคม หรือไม่เช่นนั้นก็ต้องมีการมอบหมายให้ช่างเป็นผู้ทำ ไม่ว่าจะเป็นอย่างไรการผลิตเครื่องดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งของเศรษฐกิจใน

สังคมนั้นๆ เครื่องดนตรีอาจเป็นเครื่องหมายของความร่ำรวย หรือการมีฐานะดี เครื่องดนตรีอาจมีเจ้าของเป็นบุคคล การเป็นเจ้าของอาจเป็นที่ยอมรับหรือแสดงถึงความมีหน้ามีตาในสังคม แต่ไม่ได้มีหน้าที่มากไปกว่านั้น ในขณะเดียวกันเครื่องดนตรีอาจเป็นสมบัติของหมู่บ้าน ของเผ่าใดเผ่าหนึ่ง เครื่องดนตรีที่กระจัดกระจายอยู่ในสังคมต่างๆ จะช่วยบอกถึงลักษณะการเคลื่อนย้ายของประชากรได้ด้วย

เรื่องที่จะศึกษาเป็นเรื่องที่สองคือ เนื้อเพลง ซึ่งเป็นการศึกษาพฤติกรรมของเนื้อเพลงที่เป็นภาษาความสัมพันธ์ของภาษากับดนตรี และคำถามที่ว่า เนื้อเพลงนั้นได้ความหมายตามที่ภาษาได้รจนาไว้หรือไม่ การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับดนตรีนี้ได้มีการอภิปรายพิจารณากันมานานแล้ว ว่าเป็นหัวข้อที่มีความสำคัญไม่น้อยในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา แต่เพิ่งจะได้มีการศึกษากันอย่างจริงจังโดยใช้วิธีการศึกษาทางภาษาศาสตร์และทางวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่ทันสมัย

เนื้อเพลงนั้นสะท้อนพฤติกรรมทางวรรณคดีของภาษาซึ่งจะศึกษาวิเคราะห์ได้ทั้งโครงสร้างและเนื้อหา ภาษาในเนื้อเพลงส่วนมากจะแตกต่างจากภาษาธรรมดาที่ใช้ประจำวัน ในบางกรณีเช่น ภาษาของเพลงที่เขียนเพื่อยกย่องผู้ใดผู้หนึ่ง หรือในภาษากลองจะเป็นภาษาที่ปกปิดและจะรู้กันเฉพาะกลุ่มคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมเท่านั้น ภาษาในเพลงบางครั้งจะเป็นภาษาที่เปิดเผยในเรื่องเพศมากกว่าภาษาธรรมดา ซึ่งอาจตีความได้นอกเหนือจากกระบวนการทางจิตวิทยา เช่น เป็นการปลดปล่อยความกดดัน หากยังเป็นไปได้ว่าไม่สามารถจะไปหาความรู้เรื่องนี้จากที่อื่นๆ ได้อีก ในทำนองเดียวกัน เนื้อเพลงจะสะท้อนค่านิยมที่ฝังลึกในจิตใจคน ความหวังและจุดมุ่งหมายในชีวิตมนุษย์อื่นๆ ที่ไม่สามารถจะแสดงออกได้ในคำพูดธรรมดา และสิ่งที่สะท้อนออกมาในเพลงเหล่านี้ อาจจะนำไปสู่กระบวนการเสาะแสวงหาลักษณะวัฒนธรรมประจำชาตินั้นๆ (ซึ่งอาจจะยังมองไม่เห็นชัดเจน) ภาษาในเพลงเหล่านี้อาจนำไปสู่ความเข้าใจอันลึกซึ้งถึงความประพฤติและอุดมคติที่แท้จริงของชนในชาตินั้นๆ ประการสุดท้าย เนื้อเพลงยังสามารถบันทึกเหตุการณ์ประวัติ-ศาสตร์ของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นวิธีที่จะสอนให้ชนรุ่นหลังซาบซึ้งและตอบรับค่านิยมเหล่านั้นด้วย

การศึกษาดนตรีในด้านที่สามนั้นประกอบไปด้วยเพลงชนิดต่างๆ เป็นต้นว่า เพลงที่เล่นในสถานการณ์ที่เป็นทางการ หรือไม่เป็นทางการ เช่น การบรรเลงในสถานการณ์จริง เป็นต้น

เกณฑ์ข้อที่ 4 คือ การศึกษาตัวนักดนตรีเอง สิ่งสำคัญที่สุดคือการสร้างนักดนตรี สังคมบังคับให้นักดนตรีต้องเรียนดนตรี หรือตัวนักดนตรีมีสิทธิที่จะเลือกเรียนดนตรีได้โดยอิสระ วิธีฝึกนักดนตรีนั้นทำอย่างไร นักดนตรีค้นคว้าหาทางเรียนโดยอาศัยตำราที่มีอยู่ หรือเขาได้ความรู้ทางการเล่นเครื่องดนตรีเหล่านั้น หรือวิธีการร้องนั้นๆ จากผู้อื่น หรือผู้เรียนดนตรีต้องไปสมัครเข้าเรียนอย่างจริงจังในแบบหลักสูตรการดนตรี ครูผู้สอนเป็นใคร และครูเหล่านี้มีวิธีการสอนอย่างไร

ซึ่งจะนำไปสู่เรื่องความเป็นมืออาชีพและค่าตอบแทนที่ครูเหล่านั้นจะได้รับ ในสังคมบางสังคมอาจมีการกำหนดครูตามระดับความสามารถโดยมีการเรียกขานครูตามความแตกต่างดังกล่าว หรือบางสังคมอาจจะกันครูดนตรีเหล่านี้ให้ไปอยู่กับผู้มีความสามารถพิเศษไปเลย การให้ค่าตอบแทนครูก็อาจมีวิธีผิดแผกแตกต่างกันไปในแต่ละสังคม ซึ่งครูในบางสังคมอาจไม่ได้ค่าตอบแทนเลย

อาจมีการศึกษาด้วยว่า นักดนตรีในสังคมนั้นๆ จัดเป็นพวกอัจฉริยะกว่าคนอื่นๆ ในสังคม หรือเป็นผู้ที่มีความสามารถเท่าเทียมกับบุคคลอื่นๆ ในสังคม นักดนตรีเป็นผู้ที่สืบทอดความเป็นอัจฉริยะได้หรือไม่ ถ้าได้จะได้จากผู้ใด

นักดนตรีในบางสังคมอาจมองเห็นตัวเองแตกต่างไปจากผู้อื่นในสังคม เนื่องจากการที่ตนมีความสามารถพิเศษ ในขณะเดียวกันผู้ที่ไม่ได้เป็นนักดนตรีก็อาจมีความคิดว่านักดนตรีควรมีความประพฤติอย่างไร พฤติกรรมอย่างใดเหมาะสมหรือไม่เหมาะสมที่นักดนตรีควรประพฤติ นักดนตรีในสังคมหนึ่งๆ อาจจะถือว่าตนเป็นชนชั้นกลุ่มหนึ่งในสังคมซึ่งอาจจะรวมตัวกันแยกออกไปจากสังคม และเป็นเจ้าของดนตรีที่ตนจัดสรรค์ขึ้นซึ่งจะนำไปสู่คำถามเรื่องเศรษฐกิจและสินค้าที่มองไม่เห็นเหล่านี้ว่าจะเป็นสมบัติของใคร

ในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับความสามารถของนักดนตรีนั้น ได้มีการนำข้อทดสอบที่สามารถจะนำมาทดสอบได้จากวัฒนธรรมนั้นมาพิจารณา อย่างไรก็ตาม แบบทดสอบที่ว่านี้ยังไม่ได้มีการพัฒนาขึ้นมาใช้ แต่ก็เป็นเรื่องที่น่าสนับสนุน เพราะจะเป็นเครื่องมือที่จะใช้วัดความสามารถของทั้งนักดนตรีและผู้ที่ไม่เป็นนักดนตรีในสายตาของสังคมและแต่ละบุคคล

เกณฑ์ข้อที่ 5 เป็นการศึกษาเกี่ยวกับหน้าที่ของดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ข้อมูลที่เราได้มาแสดงให้เห็นว่าดนตรีมีบทบาทอย่างกว้างขวางในสังคมมนุษย์ ดนตรีนั้นเป็นพฤติกรรมมนุษย์ที่มีความเกี่ยวข้องอย่างแนบแน่นกับพฤติกรรมมนุษย์อื่นๆ เช่น พฤติกรรมด้านศาสนา การละคร นาฏศิลป์ การจัดแบบระเบียบสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งพฤติกรรมด้านอื่นๆ ผู้ที่ศึกษาวิจัยด้านดนตรีต้องศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และเมื่อทำการค้นคว้าต่อไปจะพบว่าในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดนตรีจะทำหน้าที่สะท้อนวัฒนธรรมได้อย่างดีด้วย

หน้าที่ของดนตรีในสังคมมีอยู่หลายระดับ นอกเหนือไปจากหน้าที่ที่ใช้อยู่ในสถานการณ์ปกติ หน้าที่ในที่นี้เป็นหน้าที่ที่ลึกลงไปกว่าระดับปกติ มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า หน้าที่เบื้องต้นอย่างหนึ่งของดนตรีคือ ช่วยเหลือให้เกิดการบูรณาการในสังคมซึ่งเป็นขบวนการต่อเนื่องในชีวิตของมนุษย์ หน้าที่อีกอย่างหนึ่งของดนตรีคือ ช่วยปลดปล่อยความเครียด ความแตกต่างระหว่างการใช้ดนตรีและหน้าที่ของดนตรียังไม่มีผู้สนใจอภิปรายกันนักในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ทำให้การศึกษาทั่วๆ ไปทางด้านนี้เน้นไปในเรื่องการใช้ดนตรีเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตาม ปัญหาเรื่อง

หน้าที่ของดนตรีเป็นหัวข้อที่น่าศึกษาเพราะจะนำไปสู่คำตอบของคำถามที่ว่า ทำไมดนตรีจึงเป็นสิ่งสากลในสังคมมนุษย์

ประการสุดท้าย ผู้ศึกษาค้นคว้าดนตรีภาคสนามจะศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นกิจกรรมสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม เรื่องที่ศึกษานั้นรวมไปถึงแนวคิดเบื้องต้นของดนตรีในสังคมนั้นๆ และนอกจากคำถามต่างๆ เกี่ยวกับดนตรีเหล่านี้แล้ว ก็เป็นเรื่องของการที่จะเรียกว่าอะไรคือดนตรี และอะไรไม่ใช่ดนตรีซึ่งในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานี้ยังมีผู้กล่าวถึงน้อยมาก เรื่องนักดนตรีใช้แรงบันดาลใจจากอะไรมารังสรรค์ดนตรี แรงบันดาลใจนี้มาจากเทวบันดาล หรือเป็นแรงบันดาลใจที่เกิดมาจากมนุษย์เอง เพลงทั้งหลายที่เรามีนั้นเกิดมาอย่างไร ผู้แต่งเพลงเป็นผู้ที่มีสถานะทางสังคมสูงหรือไม่ นักแต่งเพลงเหล่านี้บรรจุอะไรลงไปในเพลงบ้าง เขามีขบวนการแต่งเพลงอย่างไร เพราะมาตรฐานเหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญ และผู้วิจัยดนตรีภาคสนามจะสามารถเรียนรู้จากข้อมูลที่เขารวบรวมไว้ว่าดนตรีที่ดีเป็นอย่างไร ดนตรีที่ไม่ดีเป็นอย่างไร และเขาจะได้เรียนรู้ด้วยว่าสังคมจะปรับตัวให้ได้มาตรฐานที่ปรมาจารย์ทางดนตรีได้วางไว้ให้อย่างไร ปัญหาเหล่านี้ทำให้เกิดการประเมินทฤษฎีทางดนตรี (แบบพื้นบ้าน) ในสังคมที่กำลังศึกษา ตลอดจนปัญหาต่างๆ ที่เกิดในเรื่องรูปแบบของดนตรี เช่น ขั้นคู่ จังหวะ ซึ่งเป็นที่มองเห็นและอยู่ในความคิดของทั้งผู้ที่เป็นนักดนตรีและไม่เป็นนักดนตรี

สำหรับคำตอบของคำถามเหล่านี้นำไปสู่คำถามใหม่ๆ ต่อไปอีกว่า ดนตรีถือเป็นกิจกรรมทางสุนทรียศาสตร์ หรือว่าคนเราฝึกดนตรีโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการนำไปใช้ ดนตรีเป็นกิจกรรมที่ใกล้ชิดกับศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น งานศิลปะกราฟฟิกและศิลปะพลาสติก วรรณคดี นาฏศิลป์ การละคร หรือดนตรีแยกไปเป็นศิลป์อีกแขนงหนึ่งที่ไม่เกี่ยวข้องกับใคร

สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่นักศึกษาวิจัยภาคสนามวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาพยายามค้นหา แน่นอนที่สุดยังมีคำถามอื่นๆ ในรายละเอียดที่จะต้องตอบอีกเป็นอันมาก แต่โดยกว้างๆ แล้ว การศึกษาวิจัยภาคสนามต้องนำนักวิจัยไปสู่การศึกษาทางวัฒนธรรมในทุกด้านที่เกี่ยวข้องกับดนตรีที่ศึกษาอยู่ เพราะจุดประสงค์หลักของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้น ไม่เพียงแต่จะทำให้ผู้ศึกษาเข้าใจดนตรีในฐานะที่เป็นโครงสร้างของเสียงเท่านั้น แต่ในฐานะที่เป็นดนตรีในลักษณะที่เป็นพฤติ-กรรมของมนุษย์ด้วย ดังนั้นการศึกษาดนตรีเช่นนี้จะต้องศึกษาทั้งเครื่องมือที่ผลิตดนตรี ภาษาที่ใช้ในการแสดงออกทางดนตรี ชนิดของดนตรีที่มนุษย์สร้างสรรค์ออกมา นักดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม การใช้และหน้าที่ของดนตรี และขบวนการสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดดนตรีขึ้นมาตลอดจนเสียงดนตรีที่เราฟัง

ถ้าเราสันนิษฐานว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามีกำเนิดมาจากการศึกษาวิจัยภาคสนามดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเริ่มมาจากการศึกษาวัฒนธรรมที่นอกเหนือจากวัฒนธรรมตะวันตก เราก็ต้องสันนิษฐานว่า เทคนิควิธีการภาคสนามนั้น ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนารับมาจากเทคนิควิธีการของวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม แม้ว่านักวิชาการด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะไม่ค่อยออกมายอมรับโดยเปิดเผยก็ตาม แต่ความจริงเป็นเช่นนั้น ถ้าจะกล่าวโดยตรงแล้ววิธีการหาข้อมูลภาคสนาม ดนตรีชาติพันธุ์วรรณนารับมาจากวิชาสังคมวิทยาทั่วไป ส่วนเทคนิคภาคสนามนั้นวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนารับมาจากเทคนิควิธีที่ใช้ใน “มานุษยวิทยาทางสังคมวิทยา”

ในกรณีของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้น นักมานุษยวิทยาได้เริ่มคิดค้นเทคนิคภาคสนามต่างๆ ที่จะนำมาใช้ในการเก็บข้อมูลของวิชานี้ในระยะหลังๆ ที่ได้มีการศึกษาวิชานี้ แต่ปัจจุบันจะค้นคว้าเทคนิคเหล่านี้อ่านกันได้แล้ว และเป็นที่ยอมรับกันแล้วว่านักวิชาการคนแรกที่ได้อภิปรายเรื่องเทคนิคภาคสนามที่จะนำไปใช้อธิบายรายงานทางชาติพันธุ์วรรณนา คือ โบรนิสลอว์ มาลิโนว์สกี (Bronislaw Malinowski) ในคำนำของหนังสือเรื่อง อาร์โกเนาท์แห่งแปซิฟิกตะวันตก (Argonauts of the Western Pacific) ซึ่งเป็นหนังสือเล่มแรกที่เขียนถึงการศึกษาชนชาวนิกายเผ่าทอบริอานด์ (Tobriand) งานค้นคว้าชิ้นมโหฬารของเขาในปี ค.ศ.1922 มาลิโนว์สกี เขียนถึงเกณฑ์สามข้อในคำนำไว้ว่า

> *... ประการแรก นักศึกษาจะต้องมีจุดประสงค์ที่เป็นวิทยาศาสตร์พร้อมทั้งรู้จักค่านิยมและเกณฑ์ของวิชาชาติพันธุ์วรรณนาสมัยใหม่ ประการ ที่สองผู้ศึกษาจะต้องอยู่ในสถานที่ๆ จะทำให้งานนั้นเกิดผลประโยชน์เต็มที่ นั้นคือ ผู้ศึกษาจะต้องไม่อยู่ร่วมกับคนขาวคนอื่นๆ แต่จะต้องไปอยู่กับชาวบ้าน ประการสุดท้ายผู้ศึกษาจะต้องนำวิธีพิเศษไปใช้ในการเก็บข้อมูลจะต้องกระทำการใดๆ อันจะให้ได้ข้อมูลที่ต้องการออกมาให้ได้ (1950: 6)*

เกณฑ์ข้อที่ 1 เป็นเกณฑ์ที่ยังใช้ได้ดีในปัจจุบัน เพราะเป็นเกณฑ์ที่ครอบคลุมคำถามข้ออื่นๆ ที่ได้อภิปรายกันมาตั้งแต่ต้นในเรื่องของวิธีการภาคสนาม เกณฑ์ข้อที่สองนั้นเกี่ยวเนื่องกับข้อถกเถียงที่ยังตกลงกันไม่ได้ในทางมานุษยวิทยาที่ว่าด้วยความเหมาะสมของการเข้าไปมีส่วนร่วมในสังคมของนักวิจัยว่าควรจะใช้ระยะเวลานานสักเท่าไรที่จะเข้าไปเป็นผู้สังเกตการณ์ในสังคมนั้นๆ ความพอเหมาะพอดีของการเข้าไปมีส่วนร่วมและผลดีที่ได้รับจะมีมากกว่าผลเสียหรือไม่ เกณฑ์ข้อที่สามเกี่ยวข้องกับเทคนิคภาคสนาม ซึ่งเทคนิคเหล่านี้ มาลิโนว์สกี เชื่อว่าเป็นเทคนิคที่มีประโยชน์มาก

นักวิชาการทางมานุษวิทยาที่เขียนถึงปัญหาเกี่ยวกับเทคนิควิธีการต่อมาจาก มาลิโนว์สกี ได้แก่ ราแดง (Radin 1933) มี้ด (Mead 1946b) เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits 1950) ที่เขียนเกี่ยวกับเทคนิควิธีการอย่างละเอียดที่สุดคือ นักวิชาการที่ชื่อ พอล (Paul 1953) และออสการ์ ลูอิส (Oscar Lewis 1953)

เบนจามิน พอล (Benjamin Paul) เสนอว่า การทำการวิจัยภาคสนามนั้น ผู้วิจัยควรทำแผนการเก็บข้อมูลแบบมีหัวข้อใหญ่ หัวข้อเล็กในเรื่องต่างๆ เช่น บทนำ การสร้างบทบาท จริยาของการทำบทบาทจำลอง ชนิดของการมีส่วนร่วม ผู้ให้ข้อมูล การสัมภาษณ์และการจดบันทึกเหล่านี้เป็นต้น ส่วนเฮอร์สโกวิตซ์ นั้น จำแนกปัญหาของการวิจัยภาคสนามเป็นหลายหัวข้อคือ ระยะเวลา การติดต่อสื่อสารกันระหว่างผู้วิจัยกับสังคมที่ผู้วิจัยศึกษา การเข้าใจถึงกันของทั้งสองฝ่าย การเปรียบเทียบและความลึกซึ้งทางประวัติศาสตร์ สามประการแรกนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญสำหรับงานวิจัยภาคสนามทุกชิ้น ส่วนสองประการหลังนั้นขึ้นอยู่กับเรื่องที่ทำการวิจัยในแต่ละเรื่อง (1954: 6) ผู้เขียนจะไม่กล่าวถึงเทคนิคต่างๆ โดยละเอียดในที่นี้เพราะได้อธิบายมาตั้งแต่ต้นไว้แล้ว อย่างไรก็ตาม มีปัญหาบางข้อที่เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาโดยตรงที่ยังไม่เป็นที่กล่าวถึงมากนักดังที่ผู้เขียนใคร่จะกล่าวถึงในที่นี้

ปัญหาข้อแรกเป็นปัญหาที่นักมานุษยวิทยาพากันเรียกว่า “ความเป็นจริงทางชาติพันธุ์-วิทยา” ซึ่งมีความหมายว่าในวัฒนธรรมหนึ่งๆ นั้น จะมีความหลากหลายรูปแบบของพฤติกรรมหรือความเชื่ออย่างมาก ในที่นี้รวมถึงดนตรีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมด้วย พฤติกรรม ความเชื่อ หรือดนตรีเหล่านี้จะเปลี่ยนแปลง หรือพัฒนาไปตามกาลเวลาและสถานการณ์แวดล้อมในสังคมนั้นๆ ดังนั้นนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่สามารถบอกได้ว่า เพลงใดจะเป็นทางเพลงที่แท้ที่ถูกต้องที่สุด เพราะเพลงที่ถูกต้องที่สุดอาจจะไม่มีก็ได้ ความสำคัญมิได้อยู่ที่การค้นหาความจริงแต่อยู่ที่ขอบเขตที่วัฒนธรรมนั้นๆ สามารถจะรับความหลากหลายนั้นๆ ได้ ในสถานการณ์หนึ่งๆ (เฮอร์สโกวิตซ์ 1948: 570) ความหมายก็คือ “ความเป็นจริงทางชาติพันธุ์วิทยา” นั้น มิใช่เป็นสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่เปลี่ยนแปลงมิได้ แต่เป็นสิ่งหลายๆ สิ่งที่จัดเรียงตามลำดับลดหลั่นกันไปและขอบเขตของสิ่งเหล่านี้เองที่ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจปรากฏการณ์ในสังคม หาใช่ความจริงที่เป็นความจริงสูงสุดไม่

ปัญหาเรื่องความหลากหลายและความจริงทางวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่ค่อยได้รับการพิจารณามากนักในการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เฮเลน โรเบิร์ตส์ (Helen Roberts) เองก็ตระหนักถึงความจริงข้อนี้ในการศึกษาความหลากหลายของเพลงพื้นบ้านของชาวจาไมก้า (1925) ส่วน เอ เอ็ม โจนส์ (A.M. Jones) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ทางเพลงสองทางของชาวเอเว (Ewe) (1959: 234-45) จอห์น แบล็คกิ้ง (John Blacking) เสนอให้มีการใช้การบันทึกเป็นแนวกลางๆ ซึ่งสามารถใช้เป็นตัวแทนของเพลงที่ได้แสดงหลายๆ ครั้ง จอห์น แบล็คกิ้ง บอกว่า

นอกเสียจากว่าเรากำลังศึกษาการตีความ เราต้องการทราบว่านักดนตรีจะต้องการเล่นดนตรีอะไรเมื่อเขาลงมือเล่น ไม่ใช่บันทึกว่าเขาได้เล่นอะไรไปทุกตัวโน้ต นักวิจัยอาจจะใช้เครื่องมือหลากหลายทำการบันทึกดนตรีนั้นๆ เป็นต้นว่า กราฟของช่วงเสียง แต่ท้ายที่สุดแล้วการบันทึกจะต้องออกมาเป็นโน้ตกลางๆ ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้เพื่อความสะดวกและอ่านได้ง่าย และเป็นแนวทางให้ผู้ที่จะนำไปปฏิบัติได้ในอนาคต

โน้ตดนตรีสี่ชุดในรายงานฉบับนี้ก็ไม่ได้เป็นโน้ตที่บันทึกเส้นดนตรีทุกเสียงที่เด็กชาวเวนดา (Venda) ร้องประสานเสียงกันสองคน แต่เป็นโน้ตที่ได้สังเคราะห์แล้วจากการร้องหลายๆ ครั้งของเขา โน้ตบันทึกอย่างละเอียดที่ได้ทำการบันทึกเสียงเอาไว้ ข้าพเจ้าไม่ได้นำมาแสดงเอาไว้ เพราะข้าพเจ้าไม่เห็นว่าจำเป็นในขั้นนี้ ข้าพเจ้าจึงได้แต่แนบบันทึกคร่าวๆ แบบที่นักมานุษยวิทยาจะทำไว้เท่านั้น โน้ตที่บันทึกเอาไว้นี้เป็นโน้ตที่มีการสอนอย่างที่เด็กชาวเวนดาจะเล่นร้องประสานเสียงสองคน (1959: 15)

จะเห็นได้ว่า แบล็คกิ้ง พิจารณาปัญหาสองด้าน ด้านหนึ่งถ้าจะวิเคราะห์นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องใช้ข้อมูลที่เก็บมาได้อย่างละเอียด แต่อีกด้านหนึ่งคือแสดงให้เห็นบทบันทึกที่ลงตัวแสดงเสียงและโครงสร้างโดยกว้างๆ โดยสังเคราะห์มาจากการแสดงหลายๆ ครั้ง ในการนี้แบล็คกิ้งแสดงวิธีการของชาวดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่เหมือนกับนักมานุษยวิทยาคือ หลังจากที่ได้บันทึกข้อมูลไว้อย่างละเอียดในหลายๆ โอกาสและสถานการณ์แล้ว จึงนำมาสังเคราะห์ให้ได้แบบที่ลงตัวที่อยู่ในขอบเขตของข้อมูลที่ได้บันทึกไว้นั้น ความจริงทางวิชาชาติพันธุ์วรรณนา หรือดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาคือ ผลที่ได้มาจากข้อมูลที่หลากหลายและได้สำคัญไว้เป็นระเบียบ แล้วนำเสนอเฉพาะชุดที่ได้สังเคราะห์แล้วจากข้อมูลที่ได้สะสมไว้นั้น และชุดที่นำเสนอนี้เป็นที่ยอมรับได้ในสังคมนั้นๆ ด้วย

ปัญหาที่สองที่เป็นข้อกังวลอีกปัญหาหนึ่งได้แก่สิ่งที่เรียกกันว่า เทคนิคการสืบค้นข้อมูลแบบเฉพาะจุด เทคนิคนี้จะเป็นการสร้างความน่าเชื่อถือให้กับความจริงทางวิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนามากขึ้น เทคนิคนี้คือการเช็คข้อมูลให้แน่นอนอีกครั้งหลังจากที่ได้หาข้อมูลไว้เรียบร้อยแล้วก่อนที่จะจบการหาข้อมูลภาคสนามในหมู่บ้านใดหรือสังคมใดสังคมหนึ่งที่ผู้วิจัยกำลังศึกษาอยู่ เช่น ผู้วิจัยอาจจะได้เข้าศึกษาหาข้อมูลอยู่ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งติดต่อกันเป็นระยะเวลานานแล้ว ในสองสามสัปดาห์สุดท้ายก็จะออกไปยังหมู่บ้านใกล้เคียงเพื่อไปตรวจสอบข้อมูลที่ตนได้หาเอาไว้แล้วจาก “คนนอก” ว่าจะตรงกับข้อมูลที่ “คนใน” ได้ให้ไว้หรือไม่ ในกรณีที่เป็นสังคมใหญ่ การสืบค้นข้อมูลแบบเฉพาะจุดจะต้องกระทำในหลายระดับชนชั้น โดยใช้ผู้บอกหลายคนในแต่ละระดับ

ชนชั้นเพื่อเป็นการประกันความเที่ยงตรง การตรวจเช็คเช่นนี้ผู้วิจัยจะไม่หวังว่าจะได้ข้อมูลใหม่เพิ่มขึ้น แต่จะเป็นไปเพื่อตรวจสอบกับข้อมูลที่ได้มาแล้วเท่านั้น และที่สำคัญที่สุดก็เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยสามารถสรุปข้อมูลที่ตนมีอยู่ได้อย่างมั่นใจ เทคนิคการทำการสืบค้นข้อมูลแบบเฉพาะจุดนี้มักไม่ค่อยได้ปฏิบัติกันนักในการวิจัยด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ซึ่งจะเห็นว่าไม่ค่อยได้มีบันทึกผลการตรวจสอบแบบนี้เลย

ปัญหาสำคัญข้อสาม เป็นปัญหาที่เกี่ยวกับการศึกษาทบทวนหรือการที่นักวิจัยคนเดิม หรือคนอื่นได้ศึกษาปัญหาใดปัญหาหนึ่งอีกครั้งหนึ่ง ออสการ์ ลูอิส (Oscar Lewis) ได้ให้ความสำคัญต่อเทคนิคนี้เป็นอย่างมาก (1953: 466-72) เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการวิจัยทางมานุษยวิทยา จำแนกการ “ศึกษาทบทวน” ออกเป็นสี่แบบ คือ

> *แบบที่ 1 ผู้ทำการศึกษาซ้ำคนที่สอง หรือสาม เข้าไปพร้อมกับแผนการประเมินผลที่ชัดเจนในงานที่คนก่อนทำไว้*
>
> *แบบที่สอง ผู้วิจัยคนเดิม หรือผู้วิจัยอิสระเข้าไปในชุมชนที่ได้เคยศึกษาไว้แล้ว เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยการใช้ผลการศึกษาที่ได้ทำไว้ครั้งแรกในการวัดและประเมินการเปลี่ยนแปลงนั้น*
>
> *แบบที่สาม เป็นการศึกษาซ้ำโดยผู้วิจัยเข้าไปศึกษาวัฒนธรรมด้านที่ยังไม่ได้รับการศึกษาวิจัยมาก่อน*
>
> *แบบที่สี่ เป็นการเข้าไปทำการศึกษาให้ลึกในเรื่องที่ได้ทำการศึกษาไปแล้ว หรืออาจเป็นการศึกษาวิจัยในด้านอื่นๆ ของวัฒนธรรมที่ได้ทำการศึกษาแล้วนั้น การศึกษาทบทวนแบบต่างๆ ที่ได้กล่าวมานี้อาจมีการซ้ำซ้อนกันบ้าง แต่กล่าวโดยสรุปก็คือการศึกษาทบทวน เป็นการศึกษาวิจัยเพิ่มเติมในเรื่องที่ได้เคยทำไปแล้วนั่นเอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าผู้วิจัยจะเลือกเน้นศึกษาในเรื่องใด (หน้า 467-68)*

ลูอิสได้ยกตัวอย่างการศึกษาทบทวนในตำราวิชามานุษยวิทยาไว้ว่าเป็นลักษณะใดบ้าง แต่ในที่นี้ผู้เขียนต้องการเน้นว่า การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นมิได้ให้ความสำคัญต่อการศึกษาทบทวนมากพอ การศึกษาทบทวนนั้นจะทำหน้าที่ตรวจสอบ ทั้งยังให้เกิดความเข้าใจชัดเจนขึ้นกว่าเดิมในเรื่องเทคนิควิธีการศึกษาในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา จุดประสงค์ในการศึกษาทบทวนไม่ได้เป็นการหาข้อผิดพลาดในการศึกษาวิจัยที่ได้ทำไปแล้ว แต่อย่างที่ลูอิสกล่าวไว้ว่า “เพื่อค้นหาว่าผู้ศึกษาชนิดใดจะทำให้เกิดข้อผิดพลาดอย่างไรและในสถานการณ์เช่นไร ถ้ามีการศึกษาทบทวนมากพอ ก็อาจจะสร้างทฤษฎีการสังเกตขึ้นมาได้เพื่อเป็นประโยชน์ในการประเมินบทบาทของการใช้เหตุผลส่วนบุคคล บุคลิกภาพและความหลากหลายทางความคิด หรือวัฒน-

ธรรม” (หน้า 467) ประโยชน์ข้อที่สองของการศึกษาทบทวนคือ ความรู้เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมหนึ่งๆ

มีเหตุผลอยู่หลายประการที่ทำให้ไม่ค่อยมีการศึกษาซ้ำในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ประการแรกคือ จำนวนบุคลากรที่มีไม่เพียงพอ ประการต่อมาคือ ขาดเงินทุนที่จะมาใช้สนับสนุนการศึกษาวิจัยในด้านนี้ อีกประการหนึ่งคือ การที่มีแรงกดดันให้ศึกษาดนตรีกลุ่มชนที่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมอย่างรวดเร็ว และแน่นอนที่สุดย่อมมีความต้องการที่จะศึกษาดนตรีที่ยังไม่มีใครศึกษาวิจัยมาก่อน อย่างไรก็ตาม วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้พัฒนามาถึงขั้นที่การศึกษาเรื่องนี้มีความสำคัญมาก และจะก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจขึ้นอีกมากในเรื่องที่ได้ทำการศึกษาไปแล้ว เพราะปัจจุบันเรามีผลงานที่ได้รับการตีพิมพ์มากพอที่ทำให้การศึกษาทบทวนทำได้ง่ายขึ้น งานวิจัยของลาเฟลช (LaFlesche) หรือ เดนส์มอร์ (Densmore) เรื่อง อินเดียนแดงในประเทศสหรัฐอเมริกาก็ดี หรือการวิเคราะห์เพลงจากรูอันดาของฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) หรืองานค้นคว้าด้านดนตรีของชุมชนแถบทะเลแปซิฟิกของแฮร์ซอก ก็เป็นงานศึกษาเบื้องต้นอันเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้มีการค้นคว้าต่อไปได้ อีกทั้งเพื่อจะได้เพิ่มความกระจ่างในเรื่องวิธีการวิจัย และเป็นการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมไปด้วย

ประการสุดท้าย ผู้เขียนอยากจะตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับวิธีการเปรียบเทียบในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาสักเล็กน้อย กล่าวคือ ถ้าผู้วิจัยตั้งจุดมุ่งหมายของการวิจัยไว้ว่าเป็นการเปรียบเทียบ ก็จะต้องบรรจุวิธีการเปรียบเทียบไว้ในโครงร่างของการวิจัยชิ้นนั้นด้วย ตั้งแต่ต้นจะต้องมีการแยกแยะให้เห็นชัดเจนระหว่างวิธีการเปรียบเทียบในสายของผู้ที่รวมทฤษฎีการวิวัฒนาการของมานุษยวิทยากับวิธีการเปรียบเทียบอย่างที่ใช้กันในปัจจุบัน วิธีการเปรียบเทียบแบบดั้งเดิม กล่าวถึงการพัฒนาต่างๆ ของวัฒนธรรมและแนวคิดในเรื่องบรรพบุรุษในยุคปัจจุบัน การใช้ทฤษฎีการเปรียบเทียบแบบนี้ ผู้ศึกษาเพียงแต่นำข้อมูลทางวัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาทดสอบกับทฤษฎีที่ได้ตั้งเอาไว้แล้ว และการนำขั้นพัฒนาการทางวัฒนธรรมเข้ามาเป็นหลัก ผู้วิจัยเพียงแต่มองไปรอบๆ โลกเพื่อสังเกตหาข้อมูลที่จะมาสนับสนุนข้อสรุปที่หามาได้แล้วก็เพียงพอ

วิธีการศึกษาเปรียบเทียบแบบที่ใช้อยู่ในปัจจุบันมักจะหลีกเลี่ยงการใช้ข้อมูลเพื่อเข้าไปสนับสนุนทฤษฎีที่ได้ตั้งเอาไว้แล้ว แต่ไปใช้ทฤษฎีการเปรียบเทียบที่มีระบบ ซึ่งวิธีนี้จะมีการโน้มน้าวเพื่อไปสู่บทสรุปกว้างๆ ที่นำไปใช้กับงานทั่วไป การทำวิธีนี้ต้องใช้ความระมัดระวังเป็นอย่างมากโดยต้องมีการเปรียบเทียบสิ่งที่คล้ายกัน การเปรียบเทียบเช่นที่ว่านี้จะต้องเปรียบเทียบเป็นเรื่องๆ ไป และจะต้องอยู่ในแผน หรือโครงสร้างหลักของการวิจัยนั้นๆ ด้วย เพราะเป็นที่เข้าใจกันว่าจุดมุ่งหมายประการหนึ่งของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาคือ การผลิตข้อมูลที่สามารถนำมาเปรียบเทียบได้ เพื่อที่จะสรุปเป็นทฤษฎีทางดนตรีที่สามารถนำไปใช้ได้ทั่วโลก

ดังนั้น การเปรียบเทียบใดๆ โดยปราศจากจุดมุ่งหมายที่แน่นอนจึงไม่เป็นสิ่งที่ควรทำ เพราะวิธีการเปรียบเทียบนั้นสามารถนำไปใช้ได้หลายทาง เฮอร์สโกวิตซ์ ได้สรุปวิธีการต่างๆ ไว้ดังนี้

> *ต้องพิจารณาดูว่า การที่เราจะเปรียบเทียบนั้นเราต้องการอะไร เราสนใจส่วนประกอบย่อยๆ ต่างๆ ของวัฒนธรรมเพื่อที่จะนำมาเปรียบเทียบกัน หรือเราต้องการจะเปรียบเทียบสถาบันต่างๆ ทางวัฒนธรรม เป็นต้นว่า การศึกษาเรื่องการสลักเสาเป็นรูปเทพเจ้าหรือปีศาจต่างๆ หรือตลาด หรือการศึกษาเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี หรือการกระทำปาฏิหาริย์ต่างๆ เราจะเปรียบ-เทียบส่วนประกอบต่างๆ ของวัฒนธรรมเช่นเดียวกับเรื่องราวทั่วไปของงานศิลปะ ของโครงสร้างทางสังคม ทางเศรษฐศาสตร์ หรือทางพื้นบ้าน หรือในกรณีของผู้ที่สนใจทางลักษณะประจำชาติหนึ่งกับวัฒนธรรมของอีกชาติหนึ่งทีเดียว หรือเราอาจจะต้องถามตัวเราเองว่า จะเปรียบเทียบวัฒนธรรมทั้งหมดของแต่ละชาติไปทำไม เราจะได้ประโยชน์อะไรขึ้นมาจากการกระทำเช่นนี้ เราปรารถนาจะขีดเส้นแบ่งระหว่างวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ เพื่อที่จะเป็นการจำกัดปัจจัยทางชีวกายภาพและนิเวศน์วิทยา หรือถ้าจะว่ากันทางปรัชญาก็คือ เรากำลังค้นหาพฤติกรรมของมนุษย์ที่เป็นสากลที่เป็นรากฐานของค่านิยมและวิสัยทัศน์ที่แตกต่างในสังคมปัจจุบัน อันเป็นเหตุให้มนุษย์มีพฤติกรรมที่แตกต่างกันหรือไม่ หรือว่าเราต้องการที่จะสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์เพื่อที่จะศึกษาว่า ความสัมพันธ์เหล่านี้มีข้อบ่งชี้ทางประวัติ-ศาสตร์อย่างไรบ้าง หรือว่าเรามีจุดประสงค์ที่จะทำความเข้าใจขบวนการที่ ขับเคลื่อนอยู่เบื้องหลังการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยวิธีการแล้ว เราจะทำการเปรียบเทียบเหล่านี้อย่างไร มาถึงตรงนี้จะพบว่าการจัดหมวดหมู่นั้นเป็นเรื่องสำคัญ เราจะเปรียบเทียบเป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏเป็นเรื่องๆ ไป หรือเราจะเปรียบเทียบเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์หรือตามภูมิภาค ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เป็นคำถามที่ต้องอาศัยวิธีการการเปรียบเทียบอย่างใดอย่างหนึ่งมาใช้ จึงจะได้คำตอบ (1956: 135)*

แม้ว่าเฮอร์สโกวิตซ์ กล่าวถึงวิธีการเปรียบเทียบในทางมานุษยวิทยา แต่จะเห็นว่าวิธีการนี้ใช้ได้ดีในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาด้วย โดยแท้จริงแล้ว การเปรียบเทียบในการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นได้ถือเป็นเรื่องหลักมาตั้งแต่ต้น โดยจะเห็นได้จากชื่อของวิชานี้ในสมัยแรกเริ่มที่มีชื่อว่า การศึกษาดนตรีเปรียบเทียบ (comparative musicology) แต่มิได้มีการตระหนักใน

เรื่องความสำคัญของการเปรียบเทียบเพียงพอ เช่น วิชามานุษยวิทยาซึ่งมีนักค้นคว้าวิจัยทางด้านนี้ เช่น เฮอร์สโกวิตซ์ และลูอิส (1961) ที่เป็นผู้ให้ความสนใจเรื่องการเปรียบเทียบเป็นพิเศษ

4

อย่างที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่า วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาภาคสนามและการค้นคว้าในห้องทดลอง จึงเป็นที่ชัดเจนว่าในการศึกษาค้นคว้าวิชานี้ต้องใช้เทคนิควิธีทั้งสองแบบ แม้ผู้เขียนจะไม่ตั้งใจจะกล่าวถึงเรื่องการบันทึกและวิเคราะห์เสียงดนตรีตามแบบวิชาการดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาโดยละเอียด แต่ก็มีปัญหาบางประการที่จะต้องคำนึงถึงดังนี้

ปัญหาข้อหนึ่งนั้นกล่าวถึง ปริมาณตัวอย่างดนตรีที่นักวิจัยค้นคว้าจะต้องใช้ศึกษาในการวิจัย ยังไม่สามารถกำหนดได้ว่าจะต้องใช้เพลงกี่เพลงในชุมชน หรือเผ่าหรือกลุ่มชนที่เราศึกษานั้นมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง เพราะโดยทฤษฎีแล้วเพลงต่างๆ ของแต่ละชุมชนนั้นมีจำนวนนับไม่ได้ เพราะอย่างที่เราก็ทราบแล้วว่า ความสามารถในการสร้างสรรค์ของมนุษย์นั้นมีไม่สิ้นสุด วันนี้กลุ่มตัวอย่างของเราอาจจะสมบูรณ์ แต่พรุ่งนี้อาจไม่สมบูรณ์เสียแล้ว และกลุ่มตัวอย่างที่มีความไว้วางใจได้จะเป็น (กี่เปอร์เซ็นต์) ร้อยละเท่าไรของเพลงทั้งหมดในชุมชนนั้น จึงไม่มีใครสามารถให้คำตอบได้

อย่างไรก็ตามในทางปฏิบัติแล้ว วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจำเป็นที่จะต้องกำหนดจำนวนเพลงที่เชื่อถือได้ที่จะนำมาเป็นตัวอย่างในการวิจัย วิธีที่พอจะทำได้คือ สุ่มตัวอย่างเพลงมาหนึ่งเพลงจากจำนวนทั้งหมดที่มีในชุมชน หรือสังคมนั้นแล้วนำมาถอดความ วิเคราะห์ และคำนวณออกมาตามหลักคณิตศาสตร์ เสร็จแล้วทำตามวิธีนี้อีกครั้ง คราวนี้ให้ใช้เพลงเป็นจำนวนห้าเพลงจากจำนวนเพลงทั้งหมด วิเคราะห์และหาค่าของเพลงห้าเพลงนี้แล้วคิดค่าพิสัยของผลลัพธ์ที่ได้ออกมา ต่อมาจึงเลือกสุ่มตัวอย่างจากจำนวนเพลงนั้นอีกสัก 25 เพลง เลือกตัวอย่างเพลงร่วมกันทั้งหมดให้ได้ประมาณ 100 เพลง จำนวนเท่านี้จึงจะเป็นตัวแทนและกรอบกลุ่มเพลงทั้งหมดได้ ผลของการวิเคราะห์จากตัวอย่างที่มีขนาดไม่เท่ากันนี้จะได้จากนำมาเปรียบเทียบกันทางสถิติเพื่อความแตกต่างระหว่างเพลงสั้นกับเพลงยาวว่าเหมือน หรือแตกต่างกันอย่างไร ต่อจากนั้นนักวิจัยคงจะพอหาเพลงที่มีความใกล้เคียงกันได้ถึงสิบเพลง หรือยี่สิบห้าเพลง หรืออาจจะได้ถึง 100 เพลง ในการที่จะให้ผลลัพธ์ที่ได้นี้มีความน่าเชื่อถือ ผู้ศึกษาวิจัยจึงต้องใช้เครื่องมือวัดอย่างเดียวกันในการวัดเพลงทั้งหมดที่จะเลือกเป็นตัวอย่าง ทั้งนี้เพราะดนตรีแต่ละแบบที่จะนำมาใช้เป็นตัวอย่างนั้นแตกต่างกันมาก เท่าที่ข้าพเจ้าทราบยังมิได้มีการเลือกตัวอย่างวิธีนี้มาก่อน และก็ถึงเวลาแล้วที่จะต้องมีการรับรองว่าการเลือกตัวอย่างอย่างไรจึงจะเป็นการเลือกที่เชื่อถือได้ เพราะปัจจุบันการศึกษาวิจัยทาง

วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนายังไม่สามารถจะบอกได้ว่าชนิดของดนตรีหนึ่งๆ มีส่วนประกอบอะไรบ้าง

ปัญหาของขนาดของกลุ่มตัวอย่างยิ่งดูซับซ้อนขึ้นเมื่อนำมาผนวกกับความเป็นจริงที่ว่า เรายังไม่ทราบว่าจะสรุปลักษณะของดนตรีของชนแต่ละกลุ่ม หรือแต่ละเผ่าพันธุ์อย่างไร เรายังไม่ทราบว่าในแบบหลักของดนตรีนั้นๆ มีโครงสร้างของดนตรีในโครงสร้างหลักนั้นๆ หรือไม่ เช่น เพลงที่ใช้ในการต่อสู้ มีโครงสร้างและรูปแบบแตกต่างไปจาก เพลงรัก เพลงสวด เพลงที่ใช้เมื่อมีการดื่มกิน หรือเพลงที่ใช้ในการล่าสัตว์หรือเพลงชนิดอื่นๆ อย่างไร คำตอบก็คือผู้วิจัยจะต้องทดลองศึกษาเพลงเป็นกลุ่มๆ ดูแล้วนำผลลัพธ์ที่ได้มาเปรียบเทียบกันดู

จอร์จ เฮอร์ซอก (George Herzog) ได้กล่าวถึงปัญหานี้ไว้เมื่อเขาพูดถึงดนตรีของเผ่าอินเดียนแดงตั้งแต่ ค.ศ.1935 ว่า มีเพลงกลุ่มที่ไม่เหมือนกับสไตล์หลังของเพลงในเผ่า เพลงกลุ่มที่ว่านี้ก็คือ เพลงเต้น เพลงรำ เพลงการคบหาและเพลงเล่าเรื่องสัตว์ต่างๆ เขากล่าวว่า

> *เกี่ยวกับการค้นพบดังกล่าวนี้ เราจำเป็นต้องมาพิจารณาอีกทีว่า ในเรื่องของสไตล์ประจำเผ่าที่ได้ผสมผสารเอาสไตล์อื่นๆ เข้าไว้ด้วยแล้ว ในเรื่องสไตล์แท้ๆ ของเพลงซึ่งเมื่อกาลเวลาล่วงไปได้รับเอารูปแบบอื่นๆ เข้ามาผสมจนเป็นเนื้อเดียว แต่ยังรักษาความภาคภูมิใจในการเป็น "ของดั้งเดิม" ต่อไป*
>
> *... พอจะกล่าวได้ว่าหลายครั้งสไตล์ของดนตรีนั้นเป็นเพียงการเอาลักษณะของดนตรีหลายๆ แบบมาเรียงกัน แบบต่างๆ นี้มาจากเพลงหลายหลากชนิด แต่ละชนิดก็แตกลูกแตกดอกออกไปอีกหลายๆ แบบ (1935: 10)*

เฮอร์ซอก ได้กล่าวต่อไปอีกถึงเหตุผลสามประการที่อาจเป็นไปได้ของการที่มีสไตล์ย่อยที่แฝงอยู่ในสไตล์ใหญ่ อันเป็นลักษณะที่ท่านคิดว่ามาจากการที่ได้มีการนำลักษณะทางดนตรีของอีกกลุ่มหนึ่งเข้าไปผสม หรือ "อาจจะเป็นการที่เกิดความนิยมทางจิตวิทยาในหมู่ผู้แต่งเพื่อให้สอดคล้องกับเจตคติทางจิตวิทยาของคนในขณะนั้นก็ได้" (หน้า 10) แต่น่าเสียดายที่เฮอร์ซอกไม่ได้ยกตัวอย่างให้ดูทั้งๆ ที่ก็พอมีตัวอย่างพอสมควรที่พอจะยกให้เห็นได้ นอกจากนี้เฮอร์ซอก ยังไม่ได้แสดงให้เห็นว่าตัวอย่างที่แสดงถึงสไตล์เล็กๆ ที่แฝงอยู่ในสไตล์ใหญ่นั้นมีจริงหรือไม่อย่างไร อย่างไรก็ตาม ลักษณะนี้มีให้เห็นในงานของเนื้อเรื่องที่ศึกษาชนอินเดียนแดงเผ่าชอนี (Shawnee) แม้จะไม่ใช่เป็นการศึกษาที่ละเอียดและลุ่มลึกมากนัก แต่ลักษณะดังกล่าวก็สามารถมองเห็นได้ (1953a) งานที่สนับสนุนลักษณะเช่นนี้อีกชั้นหนึ่งคือ งานของเฮอร์สโกวิตซ์ที่เขาได้บรรยายลักษณะของเพลงของชาวดาโฮเมียน (Dahomean) ไว้ว่า

มันเป็นเรื่องที่แปลกมาก ถ้าเพลงแบบหนึ่งจะไม่ประกอบไปด้วยลักษณะที่เป็นแบบแผนทางดนตรีหลายๆ แบบ เขาจะพูดถึงดนตรีดาโฮเมียนว่าเป็นหน่วยที่เป็นหนึ่งเดียวไม่ได้เลย เพราะเพลงที่ใช้ในแต่ละโอกาสก็ต่างๆ กัน แบบแผนของแต่ละเพลง ความยาว และลวดลายการแต่งของแต่ละเพลงก็แสดงความหลากหลายเป็นอย่างมากด้วย (1938b: II, 321-22)

เฮอร์สโกวิตซ์ ได้บรรยายลักษณะของเพลง "ที่ใช้ในการสรรเสริญพระนามและพระราชกรณียกิจของกษัตริย์ที่สวรรคตแล้ว ชื่อและผลงานของหัวหน้าเผ่าที่ยังมีชีวิตอยู่กับเพลงเต้นรำในตลาด หรือเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้บรรพบุรุษและเพลงในพิธี "ซาค์บาตา" (Sagbata) ว่า เป็นเพลงที่มีความแตกต่างกันมาก เพลงสรรเสริญนั้นเป็นเพลงที่เรียบเรียงอย่างวิจิตรในขณะที่เพลงเต้นรำหรือเพลงในพิธีบูชาบรรพบุรุษมีจังหวะง่ายมากกว่าจะซับซ้อน ความกว้างของเสียงแคบกว่า และมีทำนองที่ไม่ซับซ้อน แท้จริงแล้วแบบแผนของเพลงที่แต่งสดเหล่านี้ยังดูเป็นหนึ่งมากกว่าเพลงที่แต่งอย่างวิจิตรพิศดารเสียด้วยซ้ำ...."

ถ้าเป็นเช่นนี้จริงอย่างที่เฮอร์สโกวิตซ์ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า แบบแผนทางดนตรีบางอย่างประกอบไปด้วยแบบแผนเล็กๆ หลายๆ แบบรวมเข้าด้วยกันผู้ที่ศึกษาวิจัยจะเสนอข้อมูลอย่างไร เราจะสรุปได้หรือไม่ว่าในการศึกษาแบบแผนของดนตรี ผู้ศึกษาจะต้องเสนอในรูปแบบของสไตล์ย่อยๆ หรือในทางตรงกันข้ามเสนอเป็นรูปแบบใหญ่แบบเดียวที่รวมเอาสไตล์ย่อยๆ นั้นไว้ด้วยกัน ถ้าเราเลือกวิธีหลังก็จะต้องระวังว่าการหาสไตล์ใหญ่แบบเดียว อาจจะทำให้บิดเบือนลักษณะในรายละเอียดต่างๆ ไป เพราะแบบแผนใหญ่นั้นอาจไม่ครอบคลุมแบบแผนเล็กๆ อื่นๆ เลย

คำถามเหล่านี้ทำให้เกิดปัญหาต่อไปในการที่จะวิเคราะห์ดนตรี ปัญหาที่สำคัญที่สุดข้อหนึ่งคือ อะไรคือสิ่งที่จะบอกลักษณะของลีลา นักศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้กำหนดสิ่งที่จะบ่งชี้ลักษณะของลีลาไว้หลายอย่างตั้งแต่ช่วงเสียง ระดับเสียง ทิศทางและลักษณะเพลง ทำนองคู่ประสานและรูปแบบของคู่ประสาน ส่วนประกอบและวิธีการดำเนินทำนอง - อัตราจังหวะ และค่าของความยาวเสียง โครงสร้างของดนตรี - บันไดเสียง กลุ่มเสียง ความยาวของเสียง และโน้ตตัวสำคัญของบันไดเสียง อัตราจังหวะและจังหวะ - อัตราความเร็ว แนวการร้องและอื่นๆ นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาด้วยว่าข้อกำหนดเหล่านี้จะมีความสำคัญแตกต่างกันในดนตรีแต่ละแบบหรือไม่

คำถามข้อนี้ดูจะเป็นเรื่องที่ตอบยาก อย่างไรก็ตาม ยังมีหนทางที่จะทดสอบความน่าเชื่อถือได้ของข้อกำหนดที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น วิธีนี้คือการใช้แบบทดสอบความน่าเชื่อถือทางสถิติ ในปี ค.ศ.1956 ฟรีแมนกับเมอร์เรียม (Freeman and Merriam) ได้พยายามทดลองใช้วิธีนี้โดยการใช้แบบทดสอบค่าความแตกต่างของฟิชเชอร์ (Fisher) ร่วมกับแบบทดสอบโครงสร้างโดยการดูความถี่ของคู่สองเมเจอร์ (major seconds) กับคู่สามไมเนอร์ (minor thirds) ในงานดนตรีที่มีกำเนิด

มาจากแอฟริกาใน “โลกใหม่” (ทวีปอเมริกา) ดนตรีของเผ่าเคตู (Ketu) ในบาเฮีย (Bahia) ประเทศบราซิลและของเผ่าราดา (Rada) ในตรินิแดด ผลสรุปที่ได้จากการศึกษาแสดงให้เห็นว่าการใช้การทดสอบวิธีนี้สามารถหาความแตกต่างของดนตรีสองรูปแบบ โดยมีอัตราการคลาดเคลื่อนเพียง .09 และถ้านำปัจจัยอื่นๆ ที่เป็นตัวแปรเข้าพิจารณาด้วยแล้ว ความคลาดเคลื่อนดังกล่าวจะยิ่งลดน้อยลง ผลของการทดสอบดังกล่าวชี้ให้เห็นว่า ความถี่ของขั้นคู่สองแบบที่ปรากฏขึ้นในเนื้อเพลงเหล่านี้มีความสำคัญอย่างยิ่งยวด และลักษณะของโครงสร้างทางดนตรีเช่นนี้เป็นการบอกลักษณะทางดนตรีที่สำคัญ (ฟรีแมนกับเมอร์เรียม Freeman and Merriam 1956)

อย่างไรก็ตาม การศึกษานี้ยังไม่สามารถให้คำตอบสุดท้ายแก่ปัญหาใหญ่ได้ ตัวอย่างที่ใช้นั้นได้มาจากเพียงสองวัฒนธรรม และเครื่องมือที่ใช้วัดก็เป็นเพียงเครื่องมือง่ายๆ เพียงสองชนิด อย่างไรก็ตาม มีเหตุผลอันควรเชื่อได้ แม้จะยังไม่ได้มีการพิสูจน์ก็ตามว่าถ้าเกณฑ์ที่ใช้ทดสอบดนตรีโดยใช้สองขั้นคู่เสียงได้ผลเที่ยงตรงมากเช่นนี้ นั่นย่อมหมายความว่า มีลักษณะอื่นๆ ทางโครงสร้างที่สามารถบอกผลได้เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังอาจสรุปได้ว่า ถ้าได้ผสมผสานเครื่องมือวัดได้เท่าใดก็จะได้ผลออกมาเที่ยงตรงมากเท่านั้น

เราได้อภิปรายมาตั้งแต่ต้นในเรื่องที่เกี่ยวกับนักวิจัยค้นคว้าในห้องทดลองโดยได้สรุปว่านักวิจัยค้นคว้าดังกล่าวเหล่านั้นมีเครื่องมือ หรือวิธีการที่จะบันทึกดนตรีลงบนกระดาษ อย่างไรก็ตามเรื่องนี้ยังเป็นปัญหาที่ยังตกลงกันไม่ได้ นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเห็นพ้องต้องกันว่า การที่เราต้องการจะบันทึกดนตรีก็เพื่อที่จะให้ได้มาซึ่งภาพจริงของบทเพลงและเพื่อจะได้วิเคราะห์โครงสร้างและสไตล์ของเพลงบทนั้นๆ ต่อไป การที่จะใช้วิธีใดบันทึกและจะต้องบันทึกละเอียดเพียงใดก็เป็นเรื่องที่จะต้องตกลงกันต่อไป

ในสมัยแรกๆ ของการศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ผู้ศึกษาใช้บันทึกโดยการฟังในภาคสนามโดยตรง แต่วิธีการนี้ต่อมาไม่ได้รับการยอมรับ โดยถูกโจมตีว่าเป็นวิธีการที่ไม่มีความน่าเชื่อถือ เพราะเพลงที่บันทึกนั้นนอกจากจะเร็วจนคนบันทึกจดไม่ทันแล้ว ถ้าให้เล่นซ้ำส่วนใหญ่อาจจะไม่เหมือนกับครั้งแรก ผู้บันทึกอาจจะได้ทางเพลงที่เต็มไปด้วยลาดลายต่างๆ ที่แสดงให้เห็นความพยายามของผู้ร้องในทุกๆ รอบ การบันทึกเพลงไว้ด้วยเทปจะดีกว่าเพราะสามารถจะฟังซ้ำอีกได้หลายครั้ง ผู้บันทึกลงบนกระดาษจะสามารถตรวจสอบรายละเอียดได้อย่างถูกต้องแม่นยำกว่า

อย่างไรก็ตาม มีนักศึกษาอย่างน้อยหนึ่งคนที่เห็นด้วยกับการบันทึกด้วยการฟังในการออกหาข้อมูลภาคสนาม นักวิจัยผู้นี้ชื่อ เฮเลน โรเบิร์ตส์ (Helen Roberts) กล่าวว่า

> *การจดบันทึกสดๆ จากภาคสนาม แม้จะช้ากว่าการบันทึกเสียงด้วยเครื่องเทปและต้องอาศัยความอดทนมากกว่าก็จริง แต่ก็มีประโยชน์มาก ทั้งนี้เพราะผู้บันทึกจะได้มีโอกาสสังเกตความสามารถของผู้ร้อง ลักษณะแตกต่าง*

ในการร้องแต่ละครั้ง ทั้งในทำนอง รูปแบบ คำร้อง เป็นต้น ซึ่งลักษณะต่างๆ เหล่านี้จะไม่ได้มีให้เห็นในการร้องที่เข้มข้นและรวดเร็วตามที่ปรากฏในแผ่นเสียง นอกจากนี้ผู้บันทึกยังไม่มีโอกาสได้สนทนาซักถามนักร้อง โดยที่ผู้ที่ใช้วิธีบันทึกโดยเครื่องบันทึกเสียงอย่างเดียวจะไม่มีโอกาสได้กลับไปถามเมื่อมีปัญหาเกิดขึ้นภายหลัง

ในการบันทึกสดด้วยหูของผู้บันทึกนี้ นักร้องอาจจะมีโอกาสปรึกษากับผู้ที่ใกล้ชิดในขณะนั้นเมื่อเกิดการลืมข้อมูลบางอย่างได้ ซึ่งทำให้ผู้บันทึกได้ข้อมูลเพิ่มขึ้น การบันทึกสดเป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะตรวจสอบการผิดเพี้ยน ถ้าได้ใช้วิธีทดสอบเพลงด้วยเครื่องและด้วยมือผสมกันก็จะได้ประโยชน์เป็นอันมาก โดยปกติแล้วนักร้องส่วนมากสนใจกระบวนการบันทึกเพลงทั้งในรูปแบบบันทึกด้วยหูและเทปบันทึกเสียงอยู่แล้ว และถ้าผู้บันทึกสามารถแปลกลับมาเป็นเพลงให้เขาฟังได้ เราก็จะเกิดความปีติยินดีขึ้นเป็นทวีคูณ (1931: 111-12)

แม้ว่าจะมีการถกเถียงกันมากในเรื่องการบันทึกนี้ก็ตาม นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาต่างเห็นพ้องต้องกันว่าต้องมีการบันทึก และถ้าเห็นว่าใช้หลายวิธีรวมกันจะมีผลดีก็ควรทำการพัฒนาเครื่องมือต่างๆ ในการใช้บันทึกเพลง ตั้งแต่การบันทึกลงแผ่นเสียง การบันทึกแบบใช้เครื่องวิทยุ และล่าสุดซึ่งเป็นที่นิยมมากที่สุดคือ การใช้เทปอัดเสียงนั้น ทำให้นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาสามารถบันทึกเสียงดนตรีเก็บไว้ได้นาน หลังจากนั้นก็จะสามารถทำการบันทึกลงในกระดาษได้อย่างละเอียดในห้องทดลอง อย่างไรก็ตาม การบันทึกเสียงดนตรีลงในกระดาษลักษณะนี้จะขึ้นอยู่กับหูของผู้บันทึกแต่ละคนได้เช่นเดียวกัน

เป็นที่เข้าใจกันว่าการบันทึกดนตรีลงบนแผ่นกระดาษจะต้องกระทำอย่างเที่ยงตรงและละเอียดให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ อย่างไรก็ตาม เมื่อเกิดมีการใช้เครื่องมือใหญ่ๆ ในการบันทึกมากขึ้น ซึ่งมีประสิทธิภาพในการวัดได้สูงก็ทำให้ คำว่า “เที่ยงตรง” มีความหมายได้หลายอย่าง เช่น ในสมัยเริ่มแรกมีการใช้เครื่องดนตรีสายเดี่ยวร่วมกันกับระบบการวัดระยะห่างของขั้นคู่ (คุ้นสท์ Kunst 1959: 2-12, 231-32) ในการวัดระดับเสียงได้ผลดีกว่าหูของมนุษย์เรามากมายนัก และต่อมาเมื่อมีการคิดค้นเครื่องมือที่ชื่อ สโทรโบคอน์น (Stroboconn) ขึ้น ก็ยิ่งทำให้ประสิทธิภาพในการวัดเพิ่มขึ้นอีก (เรลส์แบ็ค Railsback 1937)

เมื่อไม่นานมานี้ ชาร์ลส์ ซีเกอร์ (Charles Seeger) ได้พัฒนาเครื่องมือในการวัดความถี่ ซึ่งเป็นที่รู้จักในชื่อ เมโลกราฟ (melograph) ที่สามารถวัดความถี่ของทำนองที่มีบรรทัดเดี่ยว (1951: 1957: 1958) ซีเกอร์เชื่อว่า เครื่องมือที่ใช้กันอยู่แบบสัญลักษณ์ในแนวนอนในการใช้เขียน

โน้ตดนตรีตะวันตกทั่วไป และที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาใช้อยู่นั้นเป็นการบันทึกที่หยาบเกินไป ไม่เหมาะที่จะใช้ในงานละเอียด

> *โน้ตดนตรีที่บันทึกดังกล่าวนี้ ไม่สามารถบอกเราได้นักว่าดนตรีจะออกมาอย่างไร แต่จะเป็นลักษณะที่ว่าเราจะทำให้มันมีเสียงออกมาอย่างไรมากกว่า อันที่จริงแล้วไม่มีใครสามารถเล่นดนตรีได้เหมือนกับที่ผู้แต่งเพลงได้ตั้งใจไว้ นอกจากว่าเขาจะมีความรู้เรื่องการแต่งเพลงพร้อมไปกับความรู้เรื่องการต่อเพลงปากเปล่า รวมทั้งวัฒนธรรมที่เรียนรู้จากชนรุ่นก่อน หรือครูของเขา เพราะการต่อเพลงปากเปล่าจะทำให้รู้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับโน้ตดนตรีแต่ละตัว*
>
> *ในการเอาลักษณะโน้ตที่บัญญัติไว้ (prescriptive notation) มาทำเป็นลักษณะพรรณนา (descriptive sound-writing) ในการบันทึกดนตรีอื่นๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตกนี้ทำให้เกิดปรากฏการณ์ขึ้นสองชนิด ปรากฏการณ์ที่ว่านี้ไม่มีอย่างใดเป็นวิทยาศาสตร์เลย ประการที่หนึ่งเราเลือกเอาโครงสร้างของดนตรีอื่นๆ ที่มีลักษณะคล้ายดนตรีตะวันตก แล้วบันทึกดนตรีเหล่านั้นไว้โดยไม่สนใจลักษณะอื่นๆ ในดนตรีเหล่านั้น ในส่วนที่ดนตรีตะวันตกไม่สามารถบันทึกได้ เนื่องจากขาดสัญลักษณ์ ประการที่สองเราเขียนไว้ให้คนที่ไม่มีความรู้ทางประเพณีดนตรีนั้นๆ อ่าน ผลที่ได้คือโครงสร้างที่เป็นลักษณะขนมผสมน้ำยาประกอบไปด้วย ส่วนหนึ่งที่มีลักษณะยุโรป ส่วนหนึ่งไม่มีลักษณะยุโรปเลย ประสานกันไว้ด้วยส่วนของทำนองที่เป็นยุโรปร้อยเปอร์เซ็นต์ (1958: 186-87)*

ซีเกอร์ยืนยันว่าการใช้เมโลกราฟ (molograph) ร่วมกับการบันทึกแบบปัจจุบันทำให้เราสามารถเข้าใจลักษณะอื่นๆ ทางดนตรีได้มากกว่าที่หูของเราจะจับได้ หมายความว่าลักษณะอื่นๆ ที่บ่งบอกสไตล์ แต่เนื่องจากเราใช้วิธีการบันทึกแบบธรรมดาๆ สิ่งเหล่านี้จึงไม่ได้ถูกบันทึกไว้

กราฟที่ได้จากการบันทึกโดยใช้เมโลกราฟ (โน้ตแบบลายเส้น) นี้ทำให้นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาสามารถวิเคราะห์ดนตรีได้อย่างกว้างขวางกว่าที่เคยเป็นมา และเป็นที่แน่นอนว่าถ้าจะรับวิธีการบันทึกเช่นนี้มาใช้ นักวิเคราะห์จะต้องนำระบบการวิเคราะห์แบบใหม่เข้ามาใช้ด้วย ทั้งนี้เพราะโน้ตที่บันทึกตามวิธีที่เราคุ้นเคยสามารถนำเอาไปใช้ได้ในหลายโอกาส แต่ “โน้ต” ที่ได้จากเมโลกราฟ จะเป็นเพียงเส้นหยักๆ ที่อาจมีขนาดยาวไม่รู้จบ ปัญหาที่ตามมาคือ การที่เราตัด

เพลงเป็นส่วนๆ เพื่อมาศึกษาตลอดนั้นควรทำหรือไม่ ระบบการบันทึกเพลงโดยใช้เมโลกราฟแสดงให้เราเห็นการแปลเพลงที่เหนือขึ้นไปกว่าระดับที่เราคุ้นเคยอีกระดับหนึ่ง

ปัญหาที่เกิดขึ้นต่อจากเรื่องที่เราได้อภิปรายกันมาก็คือ ปัญหาที่ว่าการบันทึกดนตรี (transcription) นั้นควรจะเที่ยงตรงเพียงใด และจะสามารถทำให้เที่ยงตรงได้เท่าใด ซีเกอร์ เชื่อมั่นว่า จำเป็นมากที่จะต้องบันทึกด้วยความเที่ยงตรง ซีเกอร์กล่าวว่า ลักษณะที่บันทึกกันในปัจจุบันนั้นใช้สายตายาวของนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาซึ่งทำให้ลักษณะอื่นๆ ที่ควรบันทึกในดนตรีนั้นถูกมองข้ามหรือละเลยไป แต่ในทางตรงถ้าไม่ทำการบันทึกเช่นที่ซีเกอร์โจมตีเราก็จะไม่สามารถวิเคราะห์โครงสร้างเด่นของดนตรีนั้นๆ ได้ หรือถ้าจะพูดอีกอย่างหนึ่งก็คือ การบันทึกโน้ตอย่างที่เป็นมาจะให้รายละเอียดอย่างหนึ่งในขณะที่ถ้าบันทึกด้วยเมโลกราฟ ก็จะให้รายละเอียดอีกอย่างหนึ่ง และสองระบบนี้มีความสำคัญเท่าเทียมกัน

และถึงแม้เรายอมรับความคิดข้อนี้ได้ ปัญหาก็ยังคงอยู่ว่าควรจะบันทึกดนตรีโดยใช้วิธีดั้งเดิมนี้ด้วยความเที่ยงตรงเพียงใด บาร์ท็อก และลอร์ด (Bartok and Lord) (1951) ได้ใช้ระบบการวัดแบบพิสดารในการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านของชาวเซอโบโครเชียน (Serbo-Croatian) แต่ระบบดังกล่าวละเอียดมากจนบางครั้งไม่สามารถอ่านได้ นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาส่วนมากใช้ระบบบันทึกที่ง่ายกว่าระบบที่บาร์ท็อกกับลอร์ดใช้มาก แต่ก็มีคำถามว่าระบบหยาบๆ นี้เพียงพอหรือไม่ในการดนตรี และถ้านักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาสองคน จดบันทึกดนตรีชิ้นเดียวกันแต่ได้ผลออกมาต่างกัน จะทำให้เราเข้าใจระบบทั้งระบบผิดไปหรือไม่ เราจะอุ่นใจได้หรือไม่ถ้าปัญหานี้จะแก้ได้จากการหาฐานข้อมูลที่เพียงพอ และถ้าเป็นเช่นนั้นเราก็จะต้องวนไปสู่ข้อกังวลที่ว่าเราจะต้องใช้ข้อมูลดนตรีในปริมาณเท่าใดจึงจะเป็นจำนวนที่เพียงพอในการศึกษาดนตรีของชนแต่ละกลุ่ม

จะเห็นได้ว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนายังประสบปัญหาอีกหลายด้านในเรื่องเทคนิควิธีการ การแก้ปัญหา หรือทางออกใดๆ ที่เกี่ยวกับการปรับปรุงเทคนิควิธี แม้จะน้อยนิดก็จะเสริมสร้างให้วิชานี้แข็งแกร่ง กว้างขวางยิ่งขึ้นทั้งในด้านจุดประสงค์และการแก้ปัญหาต่างๆ ในการศึกษาวิชานี้ต่อไปในอนาคต

ตอนที่ 2 แนวคิดและพฤติกรรมมนุษย์

บทที่ 4
มโนทัศน์

ระบบดนตรีทุกระบบมีพื้นฐานมาจากแนวคิดหลายแนวคิดที่สร้างดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมต่างๆ ในสังคม และกิจกรรมต่างๆ ของสังคมนี้เองได้จัดให้ดนตรีอยู่ในฐานะที่เป็นหนึ่งในปรากฏการณ์ต่างๆ ของสังคม มโนทัศน์เหล่านี้เป็นพื้นฐานของการปฏิบัติและการแสดงตลอดจนการทำให้เกิดเสียงดนตรีขึ้น มโนทัศน์เหล่านี้มักจะไม่ปรากฏออกมาเป็นคำพูดหรือตัวอักษร ดังนั้นการที่จะค้นหามโนทัศน์เหล่านี้จะต้องค้นหาในรูปการวิจัยวัดผลที่เกิดจากความเข้าใจวัฒนธรรมพื้นบ้าน เมื่อนำความคิดเหล่านี้เป็นพื้นฐานประกอบกันแล้วก็จะได้โครงสร้างที่กำหนดให้ดนตรีอยู่ในตำแหน่งของโครงสร้างนี้ ตลอดจนความเข้าใจของผู้คนว่าดนตรีคืออะไร หรือดนตรีควรจะเป็นอย่างไร มีความแตกต่างกันระหว่างมโนทัศน์ที่เป็นพื้นฐานนี้กับมโนทัศน์ที่เป็นรากฐานของโครงสร้างของดนตรี แต่ในที่นี่เราจะไม่ให้ความสนใจว่า เมเจอร์กับคู่สามไมเนอร์แตกต่างกันอย่างไร สิ่งที่เราให้ความสนใจอยู่ที่ว่าธรรมชาติของดนตรีเป็นอย่างไร และดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในสังคมในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ของชีวิตอย่างไร และผู้คนที่ใช้ดนตรีจะจัดระบบดนตรีให้อยู่ในตำแหน่งและฐานะอย่างไรในสังคม

มโนทัศน์ที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งคือ ความแตกต่างที่เห็นชัดและที่เห็นไม่ชัดระหว่างดนตรีและเสียงอื่นๆ ที่ไม่ใช่ดนตรี ความแตกต่างที่ว่านี้เป็นความแตกต่างพื้นฐานที่สังคมทุกสังคมเข้าใจดี เราสามารถสรุปได้ว่า ถ้าเราไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเสียงดนตรีต่างกับเสียงอื่นๆ อย่างไรแล้วดนตรีก็จะเกิดขึ้นไม่ได้ นอกจากนี้สิ่งที่ถือว่าเป็นเสียงดนตรี หรือไม่ใช่เสียงดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่บอกถึงธรรมชาติของดนตรีในสังคมนั้นๆ ถ้ากลุ่มชนหนึ่งยอมรับว่าเสียงลมที่พัดผ่านต้นไม้ใบไม้เป็นเสียงดนตรี ในขณะที่ชนอีกกลุ่มหนึ่งไม่คิดเช่นนั้น หรือถ้าชนกลุ่มหนึ่งเห็นว่าเสียงกบร้องเป็นดนตรี ในขณะที่ชนอีกกลุ่มหนึ่งปฏิเสธว่าไม่ใช่ก็แสดงว่าสังคมนั้นๆ มีความแตกต่างกันอย่างมากในการสร้างดนตรีของตน

ปัญหานี้ยิ่งทวีความยากขึ้นไปอีก เนื่องจากผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีตะวันตกก็ยังไม่สามารถตกลงกันได้ว่า อะไรคือดนตรีและอะไรไม่ใช่ดนตรี นักทฤษฎีตะวันตกมักจะใช้เกณฑ์ทางสัทศาสตร์ (acoustic) เป็นตัววัด เช่น คัลเวอร์ (Culver 1941: 4-5) บอกว่าเสียงดนตรีเป็นเสียงที่มีความสั่นสะเทือนสม่ำเสมอและเป็นระยะๆ ส่วนเสียงที่ไม่ใช่ดนตรีนั้น ซีชอร์ (Seashore 1938b: 20) บอกว่าเป็นเสียง “หาระดับเสียงไม่ได้” บาโธโลมิว (Bartholomew) กล่าวว่า “เสียงที่ไม่ใช่เสียงดนตรีเป็นเสียงที่ถ้าไม่ซับซ้อนก็ไม่สม่ำเสมอ” แต่เขากล่าวว่าไม่มีเส้นคั่นระหว่างเสียงดนตรีกับเสียง (1942: 159) สิ่งที่ทำให้ยากที่จะแยกแยะต่อไปคือ การที่แต่ละบุคคลเห็นไม่ตรงกันว่าเสียง

ใดเป็นเสียงดนตรี และเวลาก็เป็นปัจจัยอีกปัจจัยหนึ่งอีกด้วยที่จะตัดสินว่า เสียงใดเป็นเสียงดนตรี เช่น สมัยหนึ่งชนบางกลุ่มบางหมู่ไม่ยอมรับว่าเปียโนเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง (พาร์ริช Parrish 1944) ดนตรีของเบโธเฟนเองก็เคยถูกปฏิเสธว่าเป็นดนตรี แม้ปัจจุบันนี้ก็ยังมีการคัดค้านการยอมรับดนตรีไฟฟ้าบางชนิดว่าใช่ดนตรีหรือไม่

วิธีวัดโดยระบบไม่ได้เป็นที่แพร่หลายทั่วไปในทุกสังคม ส่วนใหญ่จะใช้วิธีอื่นกันมากกว่า เช่นชนเผ่าบาซองเย (Basongye) ในประเทศคองโก (congo) เป็นต้น ที่มีแนวคิดที่กว้างในด้านดนตรี แม้จะไม่ได้แสดงออกมาเป็นคำพูดโดยตรงก็ตามที เมื่ออภิปรายกันถึงปัญหานี้ชาวบาซองเยจะตอบด้วยคำกล่าวเชิงคติพจน์ดังนี้

- เมื่อเรามีความสุข เราทำร้องเพลง เมื่อเราโกรธเราทำเสียงดังออกมา

- เมื่อเราตะโกนเราไม่ได้ใช้ความคิด เมื่อเราร้องเพลงเราใช้ความคิดเพลงที่ร้องนั้นฟังแล้วสงบ แต่เสียงอื่นฟังแล้วไม่เกิดความสงบ

- เมื่อเราตะโกนเราเค้นเสียง แต่เมื่อเราร้องเพลงเสียงจะออกมาตามธรรมชาติ

จากคำพูดเหล่านี้ประกอบกับคำถามอื่นๆ ที่เราป้อนให้ชาวบาซองเยตอบ รวมทั้งการที่ได้สังเกตพฤติกรรมของชาวบาซองเย เราสามารถที่จะสร้าง “ทฤษฎี” เกี่ยวกับเสียงดนตรีและเสียงที่ไม่ใช่ดนตรีได้ ดังนี้

ประการแรก สำหรับชาวบาซองเยแล้วดนตรีต้องกำเนิดมาจากมนุษย์ เสียงอื่นที่เกิดออกมาจากส่วนอื่นๆ ที่ไม่ใช่มนุษย์ไม่ถือว่าเป็นดนตรีสำหรับพวกเขา ผู้ที่เราสัมภาษณ์ทุกคนไม่คิดว่านกร้องเพลงได้ สำหรับเขา ต้นไม้ทำเสียงดนตรีไม่ได้ สิ่งที่เหนือธรรมชาติที่อาจเรียกได้ว่า เทวดา หรือที่ชาวบาซองเยเรียกว่า มูลังกาอูลู (The mulungaeulu) ซึ่งเป็นเทวดาที่ไม่สามารถทำเสียงดนตรีได้ แต่ตรงกันข้ามพวกที่เขาเรียกว่า แม่มด หรือบันโดชี (bandoshi) มีเพลงของพวกเธอเองที่ใช้ร้องด้วยกันในโอกาสที่เธอพบปะกันเป็นการลับ ในกรณีนี้ก็อาจอธิบายได้ว่า แม่มดเหล่านี้ยังถือว่าเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตอยู่ด้วยการทำสิ่งชั่วร้าย แม้เธอจะมีอำนาจมากกว่าคนธรรมดาแต่เธอก็ยังจัดอยู่ในจำพวกมนุษย์อยู่นั่นเอง ยังมีความเห็นแตกต่างกันในหมู่ชาวบาซองเยว่าพวกบีคูดี (bikudi) ซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษว่า เสียงที่พวกเขาได้ยินในยามค่ำคืนตามสุมทุมพุ่มไม้นั้นนับว่าเป็นเสียงเพลงหรือไม่ และถ้าเสียงนี้มีจริงก็เข้าหลักการทางดนตรีของชาวบาซองเยว่า เสียงนี้เป็นเสียงดนตรีเพราะผู้ที่ให้เสียงยังถือเป็นมนุษย์อยู่แม้ว่าจะไม่มีชีวิตแล้วก็ตาม หนุ่มๆ ในเผ่าบาซองเยไม่เชื่อว่าเสียงที่ได้ยินในป่าเป็นเสียงร้องของสุนัขป่า (jackal) มากกว่าเสียงดนตรีของบรรพบุรุษที่ตายไปแล้ว ความคิดเช่นนี้ไปกันได้กับทฤษฎีดนตรีของชาวบาซองเยที่เชื่อว่าสัตว์ไม่สามารถสร้างดนตรีใดๆ ได้

ประการสุดท้าย เพลงมิได้เป็นส่วนหนึ่งของเทพนิยายหรือนิทานปรัมปรา แม้ว่าความสามารถในการร้องเพลงมาจากที่ชาวบาซองเยเรียกว่า เอฟีเล มูคูลู (Efile Mukulu) หรือพระเจ้าของพวกเขา พระเจ้าที่ว่านี้มิได้เป็นผู้สร้างเพลงหรือร้องเพลง อัศวินทางวัฒนธรรมที่เป็นผู้สร้างโลกและสร้างคนของชาวบาซองเยอื่นๆ ก็มิได้ร้องเพลงไปด้วยระหว่างที่ทำกิจกรรมเช่นที่ว่านั้น จะเห็นได้ว่าความคิดที่ว่ามนุษย์เท่านั้นที่เป็นผู้ทำดนตรียังเป็นความจริงอยู่ในความเชื่อของชาวบาซองเย

แม้จะยังหาข้อมูลเหล่านี้ได้ไม่มากนักก็ตาม แต่เป็นที่ชัดเจนว่าความคิดเรื่องมนุษย์เท่านั้นที่เป็นผู้ทำดนตรีไม่เป็นที่ยอมรับทุกแห่งไปในโลกนี้ เจ ที จอห์น (J.T. John) บันทึกเกี่ยวกับเครื่องดนตรีประเภทระนาด (xylophone) ในเซียรา เลโอน (Sierra Leone) ไว้ว่า

> *ตามที่ได้เล่าสืบต่อกันมา ดนตรี "บาลันจี" (balanji) มีกำเนิดมาจากเด็กชายอายุประมาณสิบขวบคนหนึ่ง กล่าวกันว่า ระหว่างที่เด็กชายกำลังเดินทางไปที่นาของพ่อของเขา เขาได้ยินเสียงนำผิวปากอยู่ในราวป่า พอได้ยินเด็กชายรู้สึกว่าเสียงนั้นไพเราะมาก เขาหยุดฟังเสียงเพลงนั้นเป็นครู่ก่อนที่จะเดินทางต่อไป เขาไปตัดกิ่งไม้นำมาเหลาให้แบน นำมาวางเรียงบนตักแล้วใช้ไม้สองอันเคาะแผ่นที่เรียงไว้นั้น หลังจากที่ได้ฝึกเล่นโดยติดต่อกันอยู่เป็นระยะเวลาหนึ่งเขาก็สามารถเล่นเพลงที่เขาได้ยินนกร้องได้ เพลงนี้เป็นที่รู้จักกันในหมู่ผู้เล่นบาลันจีทุกคน (1952: 1045)*

เป็นที่ชัดเจนว่ากลุ่มที่จอห์นกล่าวถึงอยู่นี้ยอมรับเสียงนกร้องว่าเป็นเสียงดนตรี หรือเป็นพื้นฐานของดนตรีและทำให้กลุ่มที่ว่านี้แตกต่างกับชาวบาซองเยโดยสิ้นเชิง เพราะชาวบาซองเยจะไม่ยอมรับการกำเนิดของดนตรีเช่นนี้ เพราะสำหรับพวกเขาแล้วนกไม่สามารถทำเสียงดนตรีได้ ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า การที่จะยอมรับหรือปฏิเสธว่าเสียงใดเป็นเสียงดนตรีมีเหตุผลมาจากภายนอกตัวดนตรีเอง

"ทฤษฎี" ของชาวบาซองเยทฤษฎีที่สองที่ว่า เสียงใดจะเรียกได้ว่าเป็นเสียงดนตรีก็คือ เสียงนั้นจะต้องเป็นระเบียบ เช่น เสียงที่เคาะลงบนระนาด หรือกลองโดยไร้จุดมุ่งหมายไม่เรียกว่าเป็นเสียงดนตรี แต่ความเป็นระเบียบอย่างเดียวก็ยังไม่พอที่จะเป็นเกณฑ์ที่วัดได้ ทั้งนี้เพราะถ้าคนกลองสามคนตีกลองหนึ่งทีพร้อมกันก็ยังไม่เรียกว่าเป็นดนตรี เพราะเสียงที่ออกมานั้นจะต้องมีความต่อเนื่องกัน

ชาวบาซองเยใช้เกณฑ์สามข้อที่ว่า เสียงจะเป็นดนตรีได้ต้องผลิตโดยมนุษย์ ต้องมีความเป็นระบบระเบียบและต้องมีความต่อเนื่องเป็นตัวแยกแยะความเป็นดนตรี ไม่เป็นที่น่าแปลกใจเลยว่าเกิดความไม่ลงตัวได้เมื่อมีเรื่องความไม่เป็นเอกภาพของความคิดและสภาพการณ์แวดล้อมเข้ามาเกี่ยวข้อง

ความไม่ลงตัวที่ว่านี้ดูได้จากการผิวปาก เป็นต้น ผู้ที่ให้ข้อมูลชาวบาซองเยที่เราสัมภาษณ์มีความเห็นไม่ตรงกันว่า การผิวปากจะเรียกว่าการทำดนตรีหรือไม่ อย่างไรก็ตามการผิวปากนั้นมีหลายแบบ ชาวบาซองเยอาจใช้การผิวปากเป็นการให้สัญญาณในการล่าสัตว์ ในการผิวปากกรณีนี้ผู้ให้ข้อมูลเห็นพ้องกันว่าไม่ใช่ดนตรี ส่วนการผิวปากเป็นทำนองเพลงต่างๆ นั้น ผู้ให้ข้อมูลมีความเห็นไม่ตรงกัน ชาวบาซองเยยังมีวิธีทำเสียงต่างๆ จากการเอาอุ้งมือทั้งสองมาประกบกันแล้วเป่าผ่านอุ้งมือนั้นอย่างที่เรียกว่าโอคารีนา (ocarina) (เมอร์เรียม 1962a) อีกวิธีหนึ่งเรียกว่า เอปูดี (epudi) ที่ใช้ในการล่าสัตว์และในการประกอบเพลงล่าสัตว์ ในสองกรณีที่ว่านี้ชาวบาซองเยไม่ถือว่าเป็นดนตรี ในทางตรงกันข้ามการเป่าจากอุ้งมือนี้มีใช้ประกอบการเต้นรำด้วย และในกรณีเช่นนี้ชาว บาซองเยถือว่าเป็นดนตรี เพราะเข้าหลักที่กล่าวไว้ข้างต้น การเล่น “เอปูดี” ก็ใช้หลักนี้เป็นเครื่องวัดเช่นเดียวกัน (ประการสุดท้ายนี้) สรุปได้ว่า การร้องเพลงแม้จะแตกต่างกับการร้องโดยใช้คำพูดที่ไร้ความหมาย แต่ทั้งสองแบบนี้ถือว่าเป็นดนตรีทั้งคู่ ส่วนการฮัมเพลงในลำคอนั้นบางคนถือว่าเป็นดนตรี บางคนไม่ถือว่าเป็นดนตรี

อึนเคเทีย (Nketia) ได้กล่าวไว้ถึงความสำคัญของสถานการณ์แวดล้อมว่าเมื่อใดจะถือว่าเสียงนั้นเป็นดนตรีหรือไม่ว่า

> ..... *ดังนั้นเสียงของปี่หรือเสียงเขย่า เสียงของระฆังโลหยา เสียงหินกระทบกัน…….เสียงไม้เสียดสีกัน เสียงเขย่าเมล็ดพืชเข้าด้วยกัน เสียง (เคาะ) เปลือกแข็งของผลไม้ เสียงกระทืบเท้า เสียงทั้งหมดนี้อาจจำไปใช้ประกอบดนตรีได้ ถ้านักดนตรีผู้นั้นมีพรสวรรค์ในการใช้สิ่งเหล่านี้ในการสร้าง-สรรค์ดนตรีของเขา นั่นก็คือ เสียงที่จะเข้าข่ายที่จะเรียกว่าดนตรีได้ เป็นเสียงที่มีทั้งระดับเสียงตายตัวและไม่ตายตัว เป็นเสียงที่สามารถเปล่งออกได้ยาว และเสียงที่ไม่สามารถเปล่งออกได้ยาว*....

มโนทัศน์ข้อนี้ไม่ได้หมายความว่าเสียงที่เกิดขึ้นทุกเสียงในสังคมแอฟริกันเป็นเสียงที่มีค่าเท่าเทียมกัน หรือเสียงทุกเสียงที่ได้ยินเป็นดนตรีหมด ในทางตรงกันข้ามเสียงทั้งหลายมีความแตกต่างกัน สถานที่และจุดประสงค์ในการใช้เสียงต่างๆ เป็นตัวกำหนดในการจะเรียกว่าเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นดนตรีหรือไม่ เช่น ในสังคมของชาวอาคาน (Akan) ถ้ามีใครเอาฝากระป๋องบุหรี่ขุดเอาโคลนออกจากขวดก็จะเกิดเสียงขึ้นเป็นผลของการขูดนั้น แต่หากเขาทำการขูดเช่นเดียวกันในการแสดงดนตรี “อาเยวา” (ahyewa) เสียงนี้ก็จะมีความหมายแตกต่างกันไป และจะมีความหมายเป็นดนตรีไปทันที (1961b: 4-5)

ปัญหาของการแยกแยะว่าอะไรเป็นดนตรีและอะไรไม่เป็นดนตรีนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่จะเข้าใจระบบดนตรีของสังคมใดสังคมหนึ่ง ความเข้าใจข้อนี้ช่วยอธิบายความเป็นดนตรีในสังคม

และนอกจากจะช่วยสร้างให้ตัวดนตรีเป็นรูปเป็นร่างขึ้นแล้ว ยังช่วยสร้างเรื่องราวและมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับกำเนิดของดนตรีอีกด้วย แม้จะได้มีการเสนอทฤษฎีต่างๆ ที่แยกแยะสิ่งที่เป็นภาษากับเพลง (ลิสท์ List 1963) แล้วก็ตาม แต่ยังไม่มีผู้ใดได้เขียนถึงความแตกต่างที่ถือว่าเป็นเรื่องสำคัญ และเป็นรากฐานสำหรับระบบดนตรีทุกระบบเช่นนี้ไว้ในทฤษฎีของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

ความคิดที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันและเป็นรากฐานของดนตรีในทุกสังคมคือ "การมีพรสวรรค์ในทางดนตรี" สังคมเห็นว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องพิเศษสำหรับเพียงบางคน หรือว่าเป็นกันได้ทั่วไป เป็นเรื่องที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ หรือว่าสังคมนั้นไม่เชื่อเรื่องการถ่ายทอดพรสวรรค์ได้ทางพันธุกรรม ปัญหานี้สามารถแก้ได้จากบุคคลภายนอกสังคมนั้น โดยการทำแบบทดสอบวัดความสามารถทางดนตรี แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าแบบทดสอบเช่นที่ว่านี้มีข้อจำกัดทางวัฒนธรรม เพราะได้สร้างขึ้นตามระบบตะวันตกจึงไม่สามารถนำไปวัดกับทุกวัฒนธรรมได้ อย่างไรก็ตาม ยังมีผู้ที่มีความเห็นแตกต่างจากความเห็นดังกล่าว เมสเซนเจอร์ (Messenger) พบว่าชาวอานาง (Anang) ในไนจีเรียเชื่อว่า ทุกคนเกิดมามีความสามารถทางสุนทรียศาสตร์เท่ากันและการฝึกฝนเท่านั้นที่ทำให้ทุกคนแตกต่างกัน เมสเซนเจอร์รายงานเกี่ยวกับการแกะสลักไม้ไว้ว่า

> *ใครก็ตามถ้าได้จ่ายค่าธรรมเนียม และได้เข้าไปร่วมในพิธีทางศาสนาแล้ว จะสามารถเรียนสลักไม้ได้อย่างนักสลักไม้มืออาชีพทุกคนไป แม้ชาวอานางจะยอมรับว่า มีนักแกะสลักจำนวนหนึ่งที่มีฝีมือดีกว่าคนอื่น แต่พวกเขาก็ไม่ยอมรับว่าจะมีผู้ที่ทำงานด้านนี้ไม่ได้ ชาวอานางมีความเห็นเช่นนี้ในสุนทรียศาสตร์สาขาอื่นๆ ด้วย เขาเชื่อว่านักเต้นรำ นักร้องและช่างทอผ้าบางพวก บางกลุ่มมีความสามารถมากกว่าคนอื่นๆ แต่ทุกคนก็สามารถเต้นรำ ร้องเพลงและทอผ้าได้เหมือนกันหมด และถ้าผู้ใดเลือกการทอผ้าเป็นอาชีพก็จะทำงานด้านนี้ได้ดีกว่าคนอื่น (1958: 22)*

ความเห็นของชาวอานางที่เน้นความสามารถของบุคคลที่เท่าเทียมกันมาตั้งแต่เกิดนี้แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับความเห็นของชาวบาซองเยที่เชื่อว่า ความสามารถทางดนตรีนั้นเป็นสมบัติที่ติดตัวมาตั้งแต่เกิด แม้ว่าสังคมบาซองเยจะเป็นสังคมที่ปิดเป็นใหญ่ แต่ความสามารถด้านนี้สามารถถ่ายทอดได้ทั้งสายบิดาหรือมารดา ถ้าบิดาหรือมารดาเป็นนักดนตรี ก็เป็นที่เชื่อว่าบุตรจะเป็นนักดนตรีด้วย เป็นที่ยอมรับกันในสังคมนี้ว่า บางคนไม่มีความสามารถทางดนตรีเลย ในเรื่องนี้ชาวบาซองเยจะอธิบายว่าพวกเขาไม่มีบรรพบุรุษที่เป็นนักดนตรี ความคิดที่ว่าความสามารถทางดนตรีเป็นพรสวรรค์ส่วนบุคคลที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษนี้ เป็นความเชื่อที่คล้ายกับโลกตะวันตกอยู่มาก

ความเชื่อในเรื่องนี้เป็นเรื่องสำคัญมากในสังคมเพราะจะเป็นเครื่องตัดสินว่า ใครจะเป็นหรือจะไม่เป็นนักดนตรีต่อไป และใครควรจะได้รับการสนับสนุนส่งเสริมให้เป็นนักดนตรี นอกจากนี้ความเชื่อในเรื่องนี้ยังมีผลต่อศักยภาพของดนตรีในสังคมนั้นๆ อีกด้วย เช่น ในสังคมชาวอานางจะพบว่ามีทรัพยการที่จะพัฒนาให้เป็นนักดนตรีได้มากกว่าชาวบาซองเยซึ่งจะต้องเลือกเอาแต่ผู้ที่มี "พรสวรรค์" เท่านั้น จะเห็นได้ว่าสังคมแต่ละสังคมจะแตกต่างกันในเรื่องนี้ และความเชื่อนี้ทำให้ภาพรวมของดนตรีในแต่ละสังคมแตกต่างกันด้วย

แม้ข้อมูลทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในเรื่องความแตกต่างระหว่างอะไรคือดนตรีและอะไรไม่ใช่ดนตรีจะมีให้ค้นอยู่บ้างแต่ก็ยังมีไม่เพียงพอ ข้อมูลที่ได้ส่วนมากจะเป็นเรื่องทางทวีปแอฟริกาเสียเป็นส่วนใหญ่มากกว่าส่วนอื่นๆ ของโลกถ้ารวมประเทศตะวันตก ธุโรว์ (Thurow) กล่าวถึงพวกบาโอเล (Baoule) ในชายฝั่งไอโวรี่ (Ivory Coast) ไว้ว่า "แม้ว่าแต่ละคนจะมีความสามารถไม่เท่ากันทางด้านศิลปะ แต่ดูเหมือนว่าผู้ชายทุกคนที่นี่มีความรู้ความสามารถทางด้านการประกอบกิจทางศาสนาและศิลปะเป็นอย่างดี" (1956: 4) อาลาคีจา (Alakija) กล่าวถึงทวีปแอฟริ-กาโดยรวมว่า "ชาวแอฟริกันเป็นผู้ที่มีดนตรีในสายเลือด ข้าพเจ้าเคยสังเกตเด็กแอฟริกันเวลาเล่นด้วยกัน และได้ข้อสรุปว่าเด็กเหล่านี้ทุกคนต่างมีพรสวรรค์ สามารถเป็นคีตกวีได้ทั้งนั้น" (1933: 27) จะเห็นว่าความคิดนี้คล้ายกับพวกอานาง ส่วนบาสเดน (Basden) กล่าวถึงชาวอีโบ (Ibo) ของประเทศไนจีเรียว่า "พวกนี้มีพรสวรรค์" (1921: 190) กเบโฮ (Gbeho) กล่าวถึงกลองหลัก (Master drum) ของชาวแอฟริกันฝั่งตะวันตกว่า จังหวะกลองของถิ่นนี้ซับซ้อนจนชวนให้คิดว่าคนที่เล่นมีทักษะนี้มาตั้งแต่เกิดมากกว่าจะมาฝึกเอาได้ (1951: 1263) เช่นเดียวกับซิเนทซี กาดเซคโป (Sinedzi Gadzekpo) ที่รายงานไว้ว่า ชาวเอเว (Ewe) แห่งกานา "ความสามารถในการตีกลองหลักดูเหมือนจะถ่ายทอดมาในสายเลือด แม้จะมีกรณีพิเศษที่บางทีผู้ที่มิได้เกิดในตระกูลคนกลองจะแสดงความสามารถสูงในด้านนี้ก็ตาม" (1952: 621) อึนเคเทีย (Nketia) ได้ให้รายละเอียดเรื่องคนกลองในสังคมอาคาน (Akan) ไว้ดังนี้

> *"ตามประเพณีแล้วผู้พ่อจะต้องเป็นผู้ปลูกฝังความรู้ด้านการตีกลองให้ผู้เป็นลูกชาย เป็นที่เชื่อกันว่าผู้ที่มีพ่อเป็นคนกลองจะเรียนได้เร็วกว่าผู้อื่น ชาวอาคานมีคำพังเพยว่า "นกมิได้มีพ่อแม่เป็นปู" ซึ่งหมายความว่าลูกนั้นต้องเหมือนผู้ให้กำเนิด ลูกต้องเหมือนพ่อซึ่งต้องเป็นผู้ปลูกฝังทั้งจริยธรรมและความรู้ให้ลูก.....*
>
> *มีความเชื่อกันในหมู่ชาวอาคานว่า คนกลองนั้นเกิดมาพร้อมพรสวรรค์ในการตีกลอง และมักแสดงความสามารถนี้ตั้งแต่ยังเล็ก เพราะเมื่อ*

ขึ้นขี่หลังใครก็มักจะใช้แผ่นหลังของผู้แบกนั้นเป็นหน้ากลองในการฝึกตี"
(1954: 39)

รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องนี้ในทวีปอื่นๆ มีน้อยมาก เมลวิล (Melville) และฟรานซิส เฮอร์สโกวิตซ์ (Frances Herskovits) รายงานว่า ในประเทศตรินิแดด (Trinidad) ความสามารถในการรังสรรค์ (improvise) นั้น ไม่ถือว่าเป็นพรสวรรค์ หรือความสามารถพิเศษที่มีได้เพียงบางคน เท่านั้น แต่แท้จริงแล้วมาจากปฏิภาณไหวพริบของผู้นั้น (1947: 276) เควน (Quain) กล่าวถึงเรื่องนี้ในฟิจิว่า บรรพบุรุษของโทวียา (Toviya) ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการร้องเพลงกล่าวว่า เขาไม่อาจถ่ายทอดความรู้นี้ให้ใครได้ (1948: 236) ซึ่งอาจสรุปได้ว่า ความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีนั้นคงเป็นเช่นเดียวกันที่ไม่อาจสอนให้กันได้ แต่จะต้องถ่ายทอดทางสายเลือดเท่านั้น มาการ์เร็ต มี้ด (Margaret Mead) นักมานุษยวิทยาเขียนเกี่ยวกับชาวมุงดูกูโม (Mundugumor) ไว้ว่า

> *นาน ๆ เราจะได้เห็นผู้หญิงชาวมุงดูกูโมสานตะค่องใส่ปลาที่ผู้หญิงชาวประมงสะพายไปหาปลา ผู้หญิงนักสานตะข้องเหล่านี้เมื่อตอนคลอดออกมาจากท้องมารดานั้นมีสายสะดือพันคอ ผู้ชายที่เกิดมาในลักษณะนี้ถือกันว่าเป็นศิลปิน ตั้งแต่เกิดพวกนี้คือพวกที่สามารถสลักลายบนปี่ที่ถือกันว่าศักดิ์สิทธิ์ พวกนี้เองถือว่ามีวิญญาณของจระเข้แห่งท้องน้ำ หญิงชายที่เกิดมาพร้อมพรสวรรค์เหล่านี้ไม่ต้องเป็นศิลปินถ้าเขาไม่ปรารถนาจะเป็น แต่ผู้ที่ไม่ได้เกิดมามีพรสวรรค์นั้น แม้อยากเป็นศิลปินก็ทำได้เพียงลูกมือชั้นเลวของศิลปินเท่านั้น (1950: 124)*

ข้อสังเกตของมาการ์เร็ตนั้นตอกย้ำให้เห็นถึงความแตกต่างของกลุ่มชนต่างๆ และจำนวนศิลปินที่เราหวังว่าจะได้จากแต่ละสังคม ถ้าชาวมุงดูกูโมจะต้องคอยเด็กที่จะเกิดมามีสายสะดือพันคอ และถ้าชาวบาซองเยต้องคอยเด็กที่จะเกิดจากนักดนตรีเท่านั้น ในขณะที่เด็กทุกคนในสังคมชาวอานางสามารถเป็นศิลปินได้หมด ผลต่างที่ได้ก็จะแตกต่างกันมากทีเดียว

เป็นการยากที่จะคำนวณความสำคัญของปัญหานี้ เพราะข้อมูลที่จะค้นคว้ามีน้อยมาก แต่ก็พอจะสรุปได้จากความเชื่อที่ว่า ความสามารถทางดนตรีและศิลปะถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษนั้นมีความเชื่อมโยงกับความสนใจทางศิลปะดนตรีสาธารณชน และความสำคัญที่สาธารณชนให้กับดนตรีในเรื่องการมีส่วนร่วมของสาธารณชนนั้น เบสต์ (Best) รายงานเกี่ยวกับชาวเมารี (Maori) ไว้ว่า ชาวเมารีมีความสามารถในการร้องเพลงเกือบทุกคน (1924: 142) ส่วนเบอร์โรวส์ (Burrows) รายงานเกี่ยวกับลักษณะดนตรีของชาวเกาะโอเวีย (Uvea) และชาวเกาะฟูทูนา (Futuna) ว่าเป็นลักษณะทางสังคม การร้องเดี่ยวใช้สำหรับนำหมู่ หรือร้องรับ หรือใช้สลับกับดนตรี (1945: 78)

ข้อมูลจากแหล่งอื่นๆ ยังมีให้อ้างได้อีกมาก แต่ก็มีลักษณะกว้างๆ ดังได้อ้างไว้ข้างต้นนี้แล้ว ข้อสำคัญคือไม่มีหลักฐานที่เกี่ยวกับความสามารถทางดนตรีที่ถ่ายทอดมาทางพันธุกรรมปรากฏในข้อมูลเหล่านี้เลย

ปัญหาเรื่องความสำคัญของดนตรีในสังคมมักจะไม่ได้ถูกหยิบยกมาอภิปรายในตำราหรือรายงานต่างๆ นัก แต่ถ้าได้อ่านโดยละเอียดอาจจะพบร่องรอยเกี่ยวกับเรื่องนี้ได้บ้าง นิโคลัส อิงแลนด์ (Nicholas England) ได้รายงานจากการที่ข้าพเจ้าได้ติดต่อกันเป็นการส่วนตัวว่า ในแคมป์ชาวแอฟริกัน (African Bushman Camp) จะมีการร้องรำทำเพลงกันตลอดเวลา ข้าพเจ้าเองก็เคยได้เห็นกิจกรรมเช่นนี้ในแคมป์คนแคระในป่าอีทูรี (Ituri) ที่ประเทศคองโก (Congo) ในทางตรงกันข้ามความรู้สึกที่ได้จากชาวบาซองเยค่อนข้างจะแตกต่างออกไป สำหรับพวกบาซองเยนั้น วันหนึ่งๆ อาจจะไม่มีกิจกรรมใดๆ ที่เป็นเรื่องของดนตรีเลย และมีเพียงฤดูกาลเดียวเท่านั้นที่มีการใช้ดนตรีในระยะเวลาสั้นๆ โอกาสดังกล่าวนี้คือ เวลาที่เขามีพิธีฉลองพระจันทร์ การเฉลิมฉลองดังกล่าวนี้ทำควบคู่กันไปกับความอุดมสมบูรณ์และความอยู่เย็นเป็นสุขของหมู่บ้าน แม้การเล่นดนตรีในพิธีนี้จะไม่สามารถบอกเราได้ถึงความสำคัญของดนตรี แต่ก็ได้ให้ร่องรอยแก่เราได้บ้าง

เฮาเวิร์ด (Howard) และกูราธ (Kurath) ได้กล่าวถึงพวกอินเดียนแดง เผ่าพอนคา (Ponca) แห่งเพลน (Plains) ไว้ว่า นักมานุษยวิทยายังไม่ได้ให้ความสนใจแก่การเต้นรำและพิธีกรรม รวมไปถึงดนตรีของชนเผ่านี้เพียงพอ เขากล่าวว่า ชาวอินเดียนแดงใช้เวลาว่างทำกิจกรรมเหล่านี้มาก อาจกล่าวได้ว่าเวลาที่ใช้เตรียมการสำหรับพิธีดังกล่าวนี้ กว่าสามในสี่ของปีทีเดียว (1959: 1) แม้จะไม่ได้กล่าวถึงดนตรีโดยตรง มาร์กาเร็ต มี้ด มีรายงานเกี่ยวกับเครื่องดนตรีของชาวมุงดูกูโม ดังนี้

> *"... ขลุ่ยของชาวมุงดูกูโมนี้ เป็นของสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ มีค่าเทียบได้กับผู้หญิงที่ฝากฝีมือในการแกะสลัก และประดับประดาอย่างสุดฝีมือของบรรดานักแกะสลักชั้นยอด ขลุ่ยถือเป็นความภูมิใจสูงสุดของชาวมุงดูกู-โม ถ้าจะว่าเรื่องสมบัติต่างๆ เป็นต้นว่า ที่ดิน บ้านเรือน หรือสมบัติอื่นๆ บรรดามีแล้ว พวกมุงดูกูโมไม่ค่อยสนใจกับสมบัติของตนนัก มีอะไรก็มักจะแจกจ่ายไม่ค่อยอั้น เป็นพวกที่ไม่ค่อยแสวงหาหรือสะสมข้าวของนัก แต่ถ้าเป็นขลุ่ยพวกเขาจะหวงแหนมากถึงกับใช้สรรพนามที่ใช้เรียกญาติแทนคำหน้าหน้าขลุ่ยนั้นๆ เขาเซ่นสรวงขลุ่ยนี้ด้วยอาหารที่จัดอย่างโอฬาร และยามที่ชายชาวมุงดูกูโมโกรธสุดขีด เขาอาจจะ "หักขลุ่ย" ซึ่งหมายความว่าเขาจะถอดมันออกจากกัน เอาเครื่องประดับตกแต่งนั้นออกเสียแล้วถอดถอนชื่อออกเสียด้วย...." (1950: 151)*

มาร์กาเร็ต มี้ด ยังได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะของพวกทชัมบูลี (Tchambuli) แห่งเกาะนิวกินีไว้ว่า

"... ในขณะที่พวกอาราเปช (Arapesh) ถือว่าการปลูกพืชพันธุ์ธัญญาหารและการเลี้ยงดูบุตร เป็นการผจญภัยแห่งชีวิตของพวกเขาชาวมุงดูกูโมถือว่า การต่อสู้และการช่วงชิงผู้หญิงมาเป็นของตนเป็นความสุข ชาวทชัมบูลีมีชีวิตอยู่เพื่อศิลปะเป็นหลัก ชายชาวทชัมบูลีทุกคนเป็นศิลปิน และส่วนใหญ่มีความสามารถในศิลปะหลายแขนง เช่น ฟ้อนรำ แกะสลัก ถักทอ วาดภาพ เป็นต้น ผู้ชายทุกคนที่นี่เป็นกังวลเรื่องบทบาทของตนบนเวทีแห่งสังคมเรื่องเครื่องแต่งกายที่สง่างาม เรื่องความงามของหน้ากากที่เขาสวมใส่ เรื่องทักษะการเป่าขลุ่ยของเขา การเริ่มพิธีและการจบพิธีที่เขาประกอบ การยอมรับของผู้คนและฝีมือในการแสดงบนเวทีของเขา....."

แต่พวกทชัมบูลีให้ความสำคัญกับชีวิตสังคมที่หรู ละเมียดละไมและเป็นแบบเป็นแผนของพวกเขาต่อพิธีกรรมที่ประกอบไปด้วยการรำฟ้อนที่มีติดต่อกันแทบไม่เว้นแต่ละวัน ต่อเปลือกนอกของความสัมพันธ์ที่ดูสวยงาม ลักษณะทั้งหมดนี้เป็นลักษณะอุดมคติของสังคมศิลปิน.....(1950: 170, 183)

มี้ด ได้รายงานเรื่องศิลปะในเกาะบาหลีที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมโดยรวมและลักษณะแบบแผนพฤติกรรมของชาวบาหลีไว้ดังนี้

แต่ในสังคมเช่นบาหลี สังคมที่ผู้คนใช้พลังงานส่วนใหญ่ไม่ใช่เพื่อการกิน ดื่ม นอน หรือเพื่อการสืบพันธุ์ แต่เพื่อศิลปะ เด็กๆ ได้รับการเลี้ยงดูที่แตกต่างไปจากที่อื่น เด็กๆ ทุกคนดูจะมีหน้าที่อื่นๆ ที่ต้องทำนอกเหนือไปจากหน้าที่อื่นๆ ที่เด็กต้องทำอยู่แล้ว ผู้ใหญ่ดูเหมือนจะกระตุ้นให้เด็กๆ ต้องทำงานอื่นเมื่อเติบโตขึ้น นอกจากเรื่องกิน ดื่ม และเรื่องเพศ งานที่เด็กๆ จำเป็นต้องทำที่เป็นกิจกรรมอันแสดงสัญลักษณ์แห่งชาวบาหลีก็คือการเล่นดนตรี หรือการตัดแบบเพื่อตกแต่งเครื่องเซ่นไหว้ หรือการดูละคร.....

... คนอาจเป็นผู้กำหนด หรือสร้างวัฒนธรรมเช่นที่ชาวบาหลีได้ทำให้เห็น เพื่อจะได้มีคำตอบให้กับความจำเป็นทุกอย่างที่จะเกิดขึ้น ในตัวเด็กที่เติบโตขึ้น เด็กอาจจะได้รับการสอนให้รู้จักความน่ากลัว ความอึดอัดขัดข้องความขมขื่นในการที่ถูกทอดทิ้ง และความเปล่าเปลี่ยวที่โหดร้ายตั้งแต่เยาว์วัย แต่โตขึ้นเป็นผู้ใหญ่ที่ร่าเริง สดใส คล่องแคล่วว่องไวในเชิงเต้นรำ ทั้งนี้ก็

เพราะทุกเส้นใยแห่งความตึงเครียดที่ถักทอเป็นตัวตนของเด็ก วัฒนธรรมได้สร้างวิธีผ่อนคลายให้พร้อมแล้ว (1940a: 343, 346)

คอลลิน แม็คฟี (Colin McPhee) ได้กล่าวถึงศิลปะในบาหลีแตกต่างไปจากที่มี้ดได้กล่าวไว้ โดยการเน้นความคิดเกี่ยวกับดนตรีในวัฒนธรรมที่แตกต่างไปจากโลกตะวันตก เขาเขียนไว้ว่า

... ดนตรีที่นี่เป็นไปเพื่อการทำหน้าที่ซึ่งเป็นทัศนคติที่ต่างจากเราชาวตะวันตกที่ว่าดนตรีมีเอาไว้ฟัง ดนตรีที่นี่ไม่เป็นส่วนตัวของคนใดคนหนึ่ง ไม่แสดงอารมณ์ใดๆ ในพิธีกรรมหนึ่งๆ ดนตรีทำหน้าที่เหมือนเป็นรูปเทียม ดอกไม้และของไหว้ ดนตรีมีหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีและไม่มีหน้าที่อื่นนอกไปจากนี้ (1935: 165-66)

ความคิดข้อนี้ดูคล้ายๆ มี้ด ที่กล่าวว่า “ความสุขในการได้แสดงมากกว่าการได้ดูละคร และการได้เล่นดนตรีมากกว่าการได้ฟังดนตรี เป็นลักษณะของชาวบาหลีที่ให้ความสนใจในตัวกิจกรรมมากกว่า (1941-42: 83)

เท่าที่ได้กล่าวมานี้เป็นเพียงข้อมูลเล็กๆ น้อยๆ ที่จะพอหาได้ที่เกี่ยวข้องกับวิชาดนตรีชาติ-พันธุ์วรรณนา ทั้งๆ ที่เรื่องของการที่สังคมมองดนตรีอย่างไร การที่สังคมมีส่วนร่วมในดนตรีเพียงไร สังคมได้อุทิศเวลาและแรงงานให้กับดนตรีหรือไม่ มีความสำคัญเป็นอย่างมากที่จะสร้างดนตรีในสังคมทุกสังคม

ปัญหาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาที่ได้กล่าวมาแล้วคือ ความคิดที่เกี่ยวข้องกับขนาดของวงดนตรีที่เหมาะสมที่สุด เช่นเดียวกับปัญหาข้างต้น ข้อมูลที่จะค้นคว้าในเรื่องนี้มีน้อย และสามารถมองเห็นได้ว่าความคิดเช่นนี้มีอยู่และก็มีเหตุผลด้วยว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

ในกลุ่มบาซองเยนั้นมีความเห็นที่แตกต่างกันในเรื่องขนาดของวง ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับชนิดดนตรีที่จะเล่นในวงหลักของบาซองเย ประกอบไปด้วยผู้เล่นชาย 13 คน คนหนึ่งเล่น “ลังกูฟี” (Lunkufi) หรือกลองสลิต (slit drum) คนหนึ่งเล่น “ลูเบมโบ” (Lubembo) หรือกระดิ่งคู่ (double bell) อีกคนหนึ่งเล่น “เอซากา” (esaka) หรือที่เขย่า (rattle) คนหนึ่ง หรือสอง หรือทั้งสามคนจะเป็นผู้ร้องขึ้นอยู่กับชนิดของดนตรีที่เล่น เสียงดนตรีจากวงที่ประกอบไปด้วยสามคนนี้ฟังไพเราะมีขนาดเหมาะสมเป็นลักษณะธรรมชาติสำหรับชาวบาซองเย แม้ในกรณีที่ขนาดของวงดนตรีอาจเปลี่ยนแปลงได้ เป็นต้นว่า วงเล่นเพลงของหนุ่มๆ หรือวงที่ออกในงานสังคม ในกรณีนี้ผู้ที่ให้ข้อมูลชาวบาซองเย เห็นพ้องต้องกันว่า วงดนตรีขนาดใดจึงจะเหมาะสม

7 เป็นอย่างน้อย (เหมาะสมที่สุด)	ไม่เกิน 15
5 เป็นอย่างน้อย	ไม่เกิน 8 (เหมาะสมที่สุด)

5 เป็นอย่างน้อย ไม่เกิน 7 (เหมาะสมที่สุด)

จะเห็นว่าตัวเลขในช่องเหมาะสมอยู่ในช่วงที่ใกล้เคียงกันมาก ชาวบาซองเยให้เหตุผลว่า ถ้ามีจำนวนนักร้องน้อยกว่าจำนวนนักดนตรีในวงที่มีนักดนตรีน้อยที่สุดแล้ว จะไม่สามารถได้ยินเสียงนักร้องได้ชัดเจน และในทางกลับกันถ้าเพิ่มจำนวนนักร้องนักดนตรีมากเกินกว่าที่กำหนดไว้ เพลงก็จะฟังไม่เพราะ เนื่องมาจากนักร้องที่เพิ่มเข้ามามักไม่ได้คุณภาพ ปัญหาเรื่องความดังมีความสำคัญพอๆ กับเสียงที่ไม่ชัดในการร้องและบรรเลงหมู่ของชาวบาซองเย แต่นักดนตรีก็มักจะเพิ่มเกณฑ์เข้าไปอีกเสมอ ซึ่งในกรณีของบาซองเย จำนวนนักร้องที่เหมาะสมของเขาต้องเป็นนักร้องที่เขาเลือกเอง

ส่วนชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด (Flathead) นั้นมีความเห็นตรงกันข้ามกับชาวบาซองเย สำหรับวงนักร้องของเขานั้น “ยิ่งมากยิ่งดี” เขามีเหตุผลหลายอย่าง ในประการแรก ถ้ามีจำนวนนักร้องมาก เมื่อร้องผิดก็จะฟังไม่ได้ยิน ประการต่อมาคือ นักร้องให้ความเห็นว่าการร้องต้องอาศัยกำลังมาก “ร้องคนเดียวค่อนข้างลำบาก ต้องมีคนช่วยจึงจะร้องไปได้ตลอดรอดฝั่ง” ประการสุดท้าย มีความเชื่อในหมู่ชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดว่า “ในการร้องเพลงบางเพลง ซึ่งเชื่อกันว่าจะทำให้ผู้ร้องบรรลุเป้าหมายบางอย่างนั้น ถ้ามีผู้ร้องจำนวนมากเท่าใดก็จะทำให้เพลงมีประสิทธิภาพมากเท่านั้น

เฟลตเชอร์ (Fletcher) และลาเฟลช (LaFlesche) ได้ให้ความเห็นในทำนองเดียวกัน ในการสรุปเรื่องการร้องเพลงหมู่ของชาวอินเดียนแดงเผ่าโอมาฮา (Omaha) ไว้ว่า

> *เพลงอินเดียนแดงเป็นส่วนน้อยมากที่จะร้องเดี่ยว ส่วนใหญ่มักจะร้องเป็นหมู่ บางทีผู้ร้องในหมู่หนึ่งๆ ประกอบไปด้วยชายหญิงนับร้อย ความดังของเสียงร้องหมู่นี้นอกจากจะทำให้ระดับเสียงไม่เพี้ยนแล้ว ยังทำให้จังหวะสม่ำเสมออีกด้วย นักร้องเดี่ยวมักจะร้องเพี้ยน แต่เมื่อมีเพื่อนช่วยร้องสนับสนุนแล้วก็จะกลับมาร้องตรงกับเสียงและเข้ากับจังหวะเดิมได้อีก (1911: 374)*

ในเรื่องที่เกี่ยวกับเพลงพิเศษของอินเดียนแดงเผ่าอาปาเช (Apache) แม็คอัลเลสเตอร์ (Mc Allester) รายงานไว้ว่า

> *การประกอบพิธีกรรมเพื่อการรักษาคนไข้ของชาวอินเดียนแดงเผ่าอาปาเชนั้นนำโดยหมอผู้รักษา ผู้เข้าร่วมพิธีมักจะประกอบไปด้วยผู้คนจำนวนมาก ยิ่งมากเท่าไรยิ่งดี ผู้ที่ร้องเพลงสำหรับพิธีได้ก็มักจะร่วมร้องด้วย ผู้คนที่ว่านี้คือ คนตีกลอง คนเต้น และคนดู คนทั้งหมดในชุมชนนั้นไม่*

ว่าจะเป็นชาย หญิง เด็ก แม้กระทั่งสุนัขก็เข้าร่วมชุมนุมในที่นั้นกันทุกคน (1960: 469-70)

แฮนดี้ (Handy) กล่าวเรื่องการมีส่วนร่วมในดนตรีของชุมชนบนเกาะมาร์เคซัส (Marquesas) ไว้ว่า

... การร้องแบบสวด (chanting) มักจะกระทำเป็นกลุ่มๆ บางทีเป็นกลุ่มชายหญิง บางทีชายล้วนหรือบางทีก็หญิงล้วน หรือกล่าวโดยสรุปคือการร้องเพลงพื้นเมืองจะกระทำเป็นกลุ่ม การร้องเดี่ยวที่ข้าพเจ้ารู้จักมีอยู่อย่างเดียว ถ้าไม่นับการร้องนำหมู่คือ การสวดโดยพระในพิธีกรรมบางอย่าง... (1923: 314)

เห็นได้ชัดว่าขนาดของวงดนตรีเป็นเรื่องสำคัญเรื่องหนึ่งในสังคมเกือบทุกสังคม ขนาดนั้นแตกต่างกันไปตามชนิดของดนตรีที่เล่น นอกจากนี้ยังอาจสัมพันธ์กับลักษณะอื่นๆ ทางดนตรี เช่น ความสำคัญของขนาดของวงและความมีประสิทธิภาพของสังคม ขนาดของวงดนตรีนี้ยังอาจสะท้อนลักษณะการจัดระเบียบของสังคมอีกด้วย

ถ้ามีความแตกต่างกันระหว่างเสียงที่เป็นดนตรีกับเสียงที่ไม่เป็นดนตรี ระหว่างผู้มีพรสวรรค์ทางดนตรีกับผู้ไม่มีพรสวรรค์ทางดนตรี และหากจำนวนผู้เล่นในวงดนตรีมีผลต่อความไพเราะของดนตรีและหากดนตรีมีความสำคัญแตกต่างกันในแต่ละสังคมแล้ว ย่อมแสดงว่าต้องมีความเชื่อมโยงกันระหว่างความคิดเหล่านี้กับที่มาหรือแหล่งกำเนิดของดนตรี จำเป็นต้องแยกแยะความแตกต่างระหว่างแหล่งกำเนิดของดนตรี และแหล่งที่มาที่ผู้เล่นไปหยิบยืมมา แหล่งกำเนิดของดนตรีที่ว่านี้หมายถึง เทวดาต่างๆ เป็นต้น ส่วนที่มาอื่นๆ คือ แหล่งที่มนุษย์อาจได้มาโดยการหยิบยืมมา เป็นต้น

เป็นที่น่าแปลกที่เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องแหล่งกำเนิดของดนตรีแทบจะไม่มีเลยทั้งๆ ที่เรื่องเกี่ยวกับกำเนิดของชนิดของดนตรีต่างๆ เครื่องดนตรีประเภทต่างๆ และเพลงต่างๆ สามารถหาได้ในตำราดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ในหมู่ชาวบาซองเยมีความเห็นแตกต่างกันในเรื่องนี้ ความเห็นเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับวัยที่แตกต่างกันและความเชื่อที่แตกต่างกัน ชายที่อ่อนวัยกว่ากล่าวแต่เพียงว่า เขาไม่รู้ว่าพ่อหรือปู่ของเขารู้ดนตรี จุดกำเนิดแรกเริ่มของดนตรีนั้นไม่มีใครรู้ ส่วนผู้ที่สูงวัยกว่ากล่าวว่า ดนตรีมาจากเทพเจ้าที่พวกเขาเรียกว่า เอฟีเล มูคูลู (Efile Mukulu) อย่างไรก็ตามยังมีความเห็นที่ไม่ลงรอยกันว่าดนตรีมาจากเทพเจ้าเอฟีเล มูคูลู โมคูลูโดยตรงหรือผ่านอัศวินทางวัฒนธรรมที่ชื่อ มูโลปเว (Mulopwe) ชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด (Flathead) นั้น ถือว่าดนตรีเป็นการแสวงหาภาพจินตนาการ แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความถึงดนตรีทั้งหมด หากเป็นเพียงบางเพลง

เท่านั้น เลสลี ไวท์ (Leslie White) กล่าวถึงเพลงและพิธีกรรมทั้งหลายของอินเดียนแดงเผ่าปูเอโบล (Pueblo) ในเซีย (Sia) นิวเม็กซิโกนั้น ถูกสร้างและมอบลงมาในเวลาเดียวกัน (1962: 115-16) แสดงถึงกำเนิดที่เหนือธรรมชาติของเพลงเหล่านั้น

มีรายละเอียดเกี่ยวกับต้นกำเนิดของดนตรีบางประเภทและเครื่องดนตรีบางชิ้นที่จะพอรายงานได้อีก เราได้กล่าวถึงรายงานของ เจ ที จอห์น (J.T. John) ไปแล้วถึงต้นกำเนิดของระนาดและเพลงระนาดมาตรฐาน ของประเทศเซียรา เลโอน (Sierra Leone) ว่ามาจากเสียงเพลงของนกชนิดหนึ่ง พวกอาชานตี (Ashanti) ก็เชื่อว่าจังหวะกลองของพวกเขาก็มาจากเสียงนกเช่นเดียวกัน รัตเตร (Rattray) เขียนไว้ว่า

> *... นกโคโคคยีนาคา (kokokyinaka) เป็นนกสีดำสวยงามมาก มักจะพบมันอยู่ในป่า เสียงร้องของมันนอกจากจะฟังเหมือนเสียงกลองแล้ว ตัวของมันยังเป็นที่รักและบูชาของคนกลองอีกด้วย พวกนี้จะไม่ฆ่า หรือกินนกนี้ เพราะถือว่าเกี่ยวดองเป็นญาติกัน มันจะต้อง "ดรอ ดรอ ดรอ ดรอก โด กยินิ กยินิ กยินิ กรอ กยินิ คา คา คา กยินิ กยินิ กยินิ คา" ชาวอาชานตีถือว่านกโคโคคยีนาคา สอนเพลงกลองให้เขา (1923: 279, Note 2)*

ตำนานอื่นๆ ที่กล่าวถึงต้นกำเนิดของดนตรีมักจะกล่าวว่า ดนตรีมาจากเทพเทวดา หรือจากผู้ที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ ม๊อคเลอร์ (Mockler) กับ เฟอรีแมน (Ferryman) เล่าในปี 1892 ถึงเรื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่พวกอาซาบา (Asaba) ในประเทศไนจีเรีย เล่นว่ามาจากพวกผี หรือวิญญาณที่อาศัยอยู่ในป่า

> *... ชาวอาซาบา เชื่อว่า นายพรานชื่อ ออร์กาดีเอ (Orgardié) ชาวอีบูโซ (Ibuzo) เป็นผู้นำดนตรีเข้ามาในประเทศ เมื่อเขากลับเข้ามาจากการล่าสัตว์ ขณะที่หลงทางอยู่ในป่าออร์กาดีเอ ได้ยินเสียงดนตรี เขาซ่อนตัวอยู่ในพุ่มไม้ เพื่อแอบดูว่าเสียงมาจากทิศใด ไม่นานเขาก็เห็นนางไม้กำลังเดินทางเข้ามาใกล้ที่ที่เขากำลังซ่อนตัวอยู่ เขาได้จดจำบทเพลงและท่าเต้นรำที่เขาได้เห็นเอาไว้ เมื่อกลับมาที่หมู่บ้านเขาจึงสอนให้ชาวหมู่บ้านร้องเพลงนี้ ซึ่งต่อมามีชื่อว่า อีกู โอโล (Egu olo) จาก อีบูโซ ดนตรีนี้ได้ถูกรับเข้ามาอาซาบา... เพลงใหม่ๆ หรือท่าเต้นรำใหม่ๆ เชื่อว่านักล่าสัตว์เป็นผู้จดจำมาจากการไปล่าสัตว์ในป่า และเป็นเพลงที่เหล่านางไม้เป็นผู้ร้อง (1892: 274)*

อาเดล มาดูเมเร (Adele Madumere) รายงานไว้ว่า ดนตรีบางประเภทเป็นเสมือนเสียงร้องเล่นของปู่ย่าตายาย รวมทั้งบรรพบุรุษและผู้กล้าที่ตายไปแล้ว ด้วยความเชื่อเช่นนี้เพลงบางเพลงจึงต้องบรรเลงด้วยสมาธิและความเคารพเป็นอย่างสูง (1953: 67)

ในเขตวากาวากา (Wagawaga) ของนิวกินีในเขตปกครองของอังกฤษ ซี จี เซลิกแมน (C.G. Seligman) ได้แปลตำนานเกี่ยวกับกำเนิดของกลองไว้ว่า

> *แต่ก่อนนานมาแล้ว หามีกลองในวากาวากาไม่ แต่ผู้ที่อาศัยอยู่ใต้ดินนั้นมีกลองที่ดีมาก เขาพากันเต้นรำตามจังหวะกลอง*
>
> *อยู่มาวันหนึ่งชายผู้หนึ่งเข้าป่าไปล่าสัตว์ เขาหลงทางไปไกลจากบ้านมาก ขณะที่จะเดินทางกลับบ้านนั้นเขาพลันได้ยินเสียงกลองแว่วมาจากใต้พื้นดิน เขาหาทางตามเสียงกลองลงไปใต้พื้นพิภพจนได้พบชายสองคนกำลังตีกลองอยู่ ชายคนนี้เข้าไปขอยืมกลองเล่น พอชายสองคนนั้นเผลอ นักล่าสัตว์คนนี้ก็คว้ากลองวิ่งกลับวากาวากา ทันที*
>
> *ไม่นานชายสองคนก็เห็นว่ากลองหายไป เขารีบขึ้นมาบนพื้นโลกเพื่อติดตามเอากลองกลับคืน แต่เห็นว่านายพรานจากวากาวากาหนีไปไกลแล้ว เมื่อเห็นว่าตามไม่ทันก็พากันลงใต้พื้นพิภพกลับไป ชายชาววากาวากาเมื่อไปถึงบ้านก็เอากลองแขวนไว้บนบ้าน วันรุ่งขึ้นเขาก็กลับไปขโมยกลองมาเพิ่มขณะที่ชายสองคนกำลังนอนหลับ*
>
> *ผู้คนชาววากาวากาทั้งนั้นได้เรียนกลองจากชายคนนี้และได้ใช้กลองตีให้จังหวะในการเต้นรำตั้งแต่นั้นมา (1910: 385)*

มีเรื่องเล่าคล้ายๆ กันนี้เกี่ยวกับชาว “เลา” (Lau) บนเกาะโซโลมอน จากวอลเตอร์ ไอเวนส์ (Walter Ivens) เขาเล่าว่า

> *ปี่ (panpipes) มีต้นกำเนิดมาจากพวกโทโล (Tolo) และเชื่อกันว่าสร้างโดยพวกโกซาย (Gosile) ซึ่งเป็นลูกของผู้หญิงที่กำลังจะตาย พวกโกซายได้ทำการฝังแม่ของเขา แล้วมีชีวิตอยู่ต่อมาตามเขา พวกนี้มีรูปร่างเตี้ย มีผมและเล็บยาวแหลมคมเหมือนอุ้งเท้าสัตว์ อาศัยอยู่ตามโพรงดินในป่าลึก*
>
> *พวกนี้ท่องเที่ยวไปในป่าหาอาหารดิบๆ กิน เพราะไม่รู้จักใช้ไฟ กล่าวกันว่าพวกนี้กินเนื้อมนุษย์ พวกโกซายคนหนึ่งถูกมนุษย์จับได้และถูกแย่งปี่เอาไปใช้ และได้ถือเป็นแบบต่อมา (ม.ป.ป. : 214-15)*

เรื่องราวคล้ายๆ กันนี้มีเล่าในหมู่ชาวอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ จอร์จ เอ ดอร์เซย์ (George A. Dorsey) เล่าไว้ในรายงานที่เกี่ยวกับตำนานการเกิดของการเต้นรำบูชาดวงอาทิตย์ของเผ่าอาราปาโฮ (Arapaho) ว่า ผู้สร้าง (the Creator) กอบเอาดินไว้ในอุ้งมือแล้วหันหน้าไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ ชูดินนั้นขึ้นฟ้าแล้วก็ร้องเพลงสี่เพลงด้วยเสียงดังชัดเจน" (1903: 199) ในการสร้างที่ว่านี้ผู้สร้างจะร้องเพลงอยู่ตลอดเวลา แต่เพลงดังกล่าวนี้เป็นเพียงเครื่องมือที่จะทำให้เกิดการกระทำอื่นๆ ตามมามากกว่าจะเป็นการสร้างเพลงอย่างเดียว ดอร์เซย์เล่าถึงการกำเนิดของพิธีไหว้แม่ข้าวโพด (Mother-Corn) อินเดียนแดงเผ่าอารีการา (Arikara) ว่า "แล้วแม่ข้าวโพดก็มัดข้าวโพดเข้าด้วยกัน ทำเพลง ทำพิธี แล้วก็ให้พิธีนั้นแก่เราเป็นผู้รับสืบทอดต่อมา" (1904: 16) แท้จริงแล้วเรื่องราวที่เกี่ยวกับกำเนิดพิธีกรรมต่างๆ ของอินเดียนแดงแห่งทวีปอเมริกาเหนือนี้มีให้อ่านและค้นคว้าได้มาก ในตำราที่เขียนเกี่ยวกับชาวอินเดียนแดงกล่าวว่า เพลงจะเป็นตัวสำคัญเสมอตามรายงานที่โครเบอร์ (Kroeber) ได้เขียนไว้เกี่ยวกับกำเนิดของบริษัทเชเยนเน ฟอกซ์ (Cheyenne Fox company) (1900: 164) และของดอร์เซย์ที่เกี่ยวกับการเต้นระบำนกอินทรี (Eagle dance) ของอินเดียนแดงเผ่าพอนี (Pawnee) (1906: 402) ตามรายงานของเดนส์มอร์ (Densmore) เกี่ยวกับกำเนิดของ สมาคมสตรีแมนแดนและลิตเติ้ลริเฟอร์ (Mandan and Hidatsa Little River Women Society) (1923: 98-9) และรายงานของคนอื่นๆ อีกมาก ต้นกำเนิดของพิธีกรรมต่างๆ ชนิดของเพลงหรือเครื่องดนตรีต่างๆ ดูเหมือนจะเกี่ยวกับ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกอื่นที่เหนือธรรมชาติเสียเป็นจำนวนมาก

ความคิดที่ว่าดนตรีกับโลกที่เหนือธรรมชาติมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันนั้นยังได้ขยายมาถึงตัวนักดนตรีด้วย อึนเคเทีย (Nketia) เล่าให้เราฟังว่า

> *... คนที่ตีกลองที่เรียกว่า "ทอล์กิ้ง ดรัม" (talking drum) - กลองเลียนเสียงพูดนั้น เรียกว่า คนกลองผู้สร้าง (the Creator's Drummer) หรือคนกลองผู้เป็นเจ้า (the Divine Drummer)... เขาเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับบรรพบุรุษและเป็นผู้ที่สามารถติดต่อกับบรรพบุรุษได้*
>
> *คนกลองผู้สร้างนี้นี้มีความใกล้ชิดกับธรรมชาติ ตามความคิดความเข้าใจทางโลกของชาวอาคาน (Akan) นั้น... เขายังสามารถขอพรต่อเทพยดาผู้มีอำนาจสูงสุดและเทวดารองๆ ลงมา แม่มด บรรพบุรุษผู้เป็นคนกลองและคนอื่นๆ ที่สามารถให้คุณแก่งานของเขาและต่อความอยู่ดีกินดีของตัวเขาด้วย*
>
> ...
>
> *การที่คนตีกลอง เรียกตัวเองว่า คนกลองผู้สร้าง เพราะเขาเชื่อว่าในการที่เขาตีกลองนั้นเขาเป็นกลุ่มคนที่สำคัญกลุ่มแรกที่ถูกสร้างขึ้นมาในโลกนี้*

(1954: 36,39)

ความเชื่อมโยงอันใกล้ชิดระหว่างนักดนตรีกับโลกที่อยู่เหนืออำนาจมนุษย์นั้น ยังเห็นได้จากการบอกเล่าของรัตเตร (Rattray) เขากล่าวว่าชาวอาชานตีเป็นจำนวนมากเชื่อว่า "ชายที่อยู่บนดวงจันทร์นั้นเป็นคนตีกลอง เขามักจะเตือนเด็กๆ กันว่าไม่ให้จ้องมองดวงจันทร์เป็นเวลานานๆ เพราะถ้าผู้ชายคนนั้นวางไม้ตีกลองเมื่อใด เด็กๆ ก็จะตาย (1954: 282)

ถ้าเราหันไปดูเรื่องกำเนิดของเพลงกันบ้าง โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับผู้ขับร้องก็จะได้ภาพที่กว้างขึ้น ประมาณได้ว่ามีแหล่งที่มาของเพลงอยู่สามแหล่ง คือ จากเทวดา หรือผู้ที่อยู่เหนือมนุษย์ หรือผู้ที่เป็นอภิมนุษย์ (superhuman) จากการที่มนุษย์เป็นผู้แต่งและจากการหยิบยืมจากที่อื่น ดูเหมือนว่าสังคมส่วนมากจะยอมรับความจริงข้อนี้ แม้ว่ามิได้เน้นความสำคัญของแหล่งกำเนิดทั้งสามเท่าๆ กันก็ตาม

ในหมู่ชาวบาซองเยแล้วเรื่องการประพันธ์เพลงโดยบุคคล ไม่เป็นแหล่งของเพลงที่สำคัญ เพราะมักไม่มีใครยอมรับว่าสามารถแต่งเพลงได้ แม้จะเชื่อกันว่าเป็นสิ่งที่ทำได้ก็ตาม เหตุผลที่เป็นเช่นนี้อาจมาจากความคิดเรื่อง "ความเป็นปกติ" ของชาวบาซองเย นั่นหมายความว่า ไม่มีชาวมูซองเยคนใดอยากจะเด่นเหนือผู้อื่นในกลุ่ม ถ้าคนใดคนหนึ่งทำกิจกรรมที่น่าสงสัย หรือมีพิรุธ เช่น รับประทานอาหารคนเดียว ซึ่งไม่เพียงแต่จะถือว่าเป็นกิริยาที่ไม่ดี หรือผิดปกติเท่านั้น แต่อาจถูกสงสัยว่ามีเวทย์มนตร์หรืออาจเป็นแม่มด หรือพ่อมดไปเลย ส่วนในด้านดีหลักของความเป็นปกตินี้ยังนำไปใช้ในการเลือกคู่ครองอีกด้วย ผู้ที่จะแต่งงานกันควรจะเหมาะสมกัน เช่น ชายอ้วนควรแต่งงานกับหญิงอ้วน ชายสูงกับหญิงสูง แต่ชายเตี้ยกับหญิงสูงไม่ควรแต่งงานกัน เป็นต้น อย่างไรก็ตามสังคมชาวบาซองเยอนุญาตให้คนในสังคมมีบทบาทแตกต่างกันได้อยู่บ้างในบางกรณี และหนึ่งในบทบาทนี้คือ บทบาทในการเป็นนักดนตรี แต่ไม่ใช่บทบาทนักประพันธ์เพลง ถ้ามีการถามว่าเพลงนี้ผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์ คำตอบก็คือนักดนตรี แต่เมื่อถามตัวนักดนตรีว่าเขาเป็นผู้แต่งหรือไม่ เขาจะปฏิเสธว่าเขาไม่ได้แต่ง

หากยอมรับว่าดนตรีหรือเพลงไม่ได้มาจากคนในสังคมนั้นแต่งแล้ว ดนตรีก็ต้องมาจากสองแหล่ง ชาวบาซองเยนั้นเป็นผู้ยืมที่มีความสุข และยังสามารถบอกได้ว่าเพลงใดเป็นเพลงที่ยืมมา เพลงที่ยืมมาเกือบทั้งหมดจะเป็นเพลงของชาวบาเทเลลาซึ่งอยู่เหนือบาซองเยออกไป เพลงที่ยืมมานี้นานไปได้เปลี่ยนแปลงผสมกลมกลืนกับเพลงของบาซองเยไปบ้าง จนบางทีชาวบาซองเยก็ลืมว่าเป็นเพลงที่ยืมมา

ที่มาของเพลงแหล่งสุดท้ายของชาวบาซองเย คือ โลกที่เหนือมนุษย์ ที่มาของเพลงแหล่งนี้เป็นที่มาที่สูงสุดของชาวบาซองเย แม้ยังจะไม่แน่ชัดว่ากระบวนการแต่งเพลงจะเป็นอย่างไรก็ตาม ชาวบาซองเยกล่าวว่า เพลงทั้งหมดมาจาก เอฟีเล มูคูลู (Efile Mukulu) หรือเทพเจ้าของเขา และ

เทพเจ้าองค์นี้เป็นผู้สร้างเพลงใหม่ๆ นี้ขึ้น ชาวบาซองเยเชื่อในเกวลัมปุงโกโล (kwelampungulu) หรือ แปลเป็นไทยว่าโชคชะตา ซึ่งมีความหมายรวมไปถึงลิขิตที่ได้กำหนดไว้แล้ว ดังนั้นเมื่อเด็กเกิดมา เทพเจ้า เอฟีเล มูคูลู จะลงสมุดไว้ (เห็นได้ชัดเจนว่ารับเอาอิทธิพลตะวันตกมา) ทุกสิ่งที่จะเกิดขึ้นกับเด็กคนนี้ตลอดชีวิตจะได้รับการบันทึกไว้โดยละเอียด ถ้าโชคชะตาของผู้ใดปรากฏว่าจะมีการสร้างเพลงใหม่ขึ้น เขาผู้นั้นก็จะร้องเพลงนั้นขึ้นมา ทั้งนี้เชื่อกันว่าเทพเจ้าได้ใช้ตัวเขาเป็นร่างทรงในการสร้างเพลงนั้นๆ ขึ้นในโลก วิธีการสร้างเช่นนั้นชาวบาซองเยเชื่อว่ามิได้มีแต่ในหมู่ชาวบาซองเยเท่านั้น แต่เกิดขึ้นในสังคมอื่นด้วย เช่นในกรณีที่นักดนตรีทำการรังสรรค์ (improvised) เพลงขึ้นในขณะใดขณะหนึ่ง ชาวบาซองเยจะอธิบายว่า เทพเจ้าเอฟีเล มูคูลู เป็นผู้บันดาลให้เกิดขึ้นในขณะนั้น แต่ข้อที่ควรย้ำไว้ในที่นี้ประการหนึ่งคือ ชาวมูซองเยไม่เพียงแต่จะไม่ยอมรับว่าตนเป็นผู้แต่งเพลง แล้วยังไม่ยอมรับต่อไปด้วยว่าตนเป็นร่างทรงที่เทพเจ้าเลือกให้สร้างเพลง ผลที่เกิดขึ้นก็คือ ทางเดียวที่เพลงใหม่ๆ จะเกิดขึ้นมาก็คือการยืม ถึงแม้จะมีวิธีอื่นๆ ที่จะก่อให้เกิดเพลงใหม่ๆ ขึ้นได้ก็ตาม เป็นการยากที่จะยอมรับว่านักดนตรีจะไม่สร้างเพลงใหม่ขึ้นมาและวิธีที่จะสร้างได้คือ การรังสรรค์ ซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญมากในดนตรีประเภทระนาด แต่สิ่งที่สำคัญก็คือความเชื่อของที่มาของดนตรีของชาวบาซองเย ไม่ก่อให้เกิดการยอมรับการสร้างสรรค์ดนตรีของนักดนตรีได้ ในสังคมที่มีความเชื่อเช่นนี้ การเปลี่ยนแปลงทางดนตรีย่อมเกิดได้น้อยกว่าสังคมที่ยอมรับการสร้าง-สรรค์ ดังนั้นความคิดเรื่องที่มาของดนตรีจึงเป็นความคิดที่สำคัญต่อสถานการณ์ทางดนตรีของทุกสังคม อินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดยอมรับทั้งสามแหล่งกำเนิดของดนตรีดังกล่าวข้างต้น และดูเหมือนจะมีความยืดหยุ่นในความคิดในเรื่องนี้มากกว่าชาวบาซองเย การประพันธ์เพลงโดยปัจเจกบุคคลไม่เป็นเรื่องสำคัญในหมู่ชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด แม้ว่าจะเป็นเรื่องที่เป็นที่ยอมรับกันพอสมควรในสังคมอินเดียนแดงเผ่านี้ เพราะผู้แต่งเพลงในเผ่านี้ยอมรับว่าเป็นผู้แต่ง อย่างไรก็ตาม ชาวอินเดียนแดงเผ่านี้มีการยืมเพลงจากเผ่าอื่นมากและเพลงที่ยืมมาจากที่อื่นก็ได้รับการยอมรับจากผู้คนว่าเป็นเพลงใหม่ อินเดียนแดงชาวแฟลตเฮดสามารถบอกได้ว่าเพลงที่ยืมมานั้นยืมมาจากอินเดียนแดงเผ่าอื่นที่อยู่ใกล้ๆ เช่น เผ่าแบลคฟีท (Blackfeet) คูเทอไน (Kootenai) เกอดาร์ลีน (Coeur d'Alene) ครี (Cree) ชิพพีวา (Chippewa) โชโชน (Shoshone) เนแปช (Nez Perce) เสนค (Snake) สาเหตุที่สามารถแยกได้ว่ามาจากไหนก็เพราะเพลงจากเผ่าดังกล่าวมีลักษณะแปลก ส่วนบางเพลงเป็นเพราะว่าเวลาและสถานที่ที่ยืมมาเป็นสำคัญ สำหรับชาวอินเดียนแดงเผ่าบาซองเยแล้วเพลงที่ชาวอินเดียนเผ่าแฟลตเฮดยืมไปจะถูกกลืนเป็นเพลงเผ่าแฟลตเฮดไปเลย

แหล่งเพลงแหล่งที่สามของชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดเป็นแหล่งที่ถือว่าสำคัญและเป็น "ธรรมชาติ" ที่สุด แหล่งนี้ก็คือแหล่ง "เบื้องบน" โดยมีตัวแทนเป็นผู้เสาะหาเพลงที่ได้มาจากแหล่งนี้ถือเป็นเพลง "แท้" เราจะอภิปรายเรื่องนี้เพิ่มเติมเมื่อเรากล่าวถึงผู้ประพันธ์และการประพันธ์เพลง แต่สามารถจะสรุปได้ในที่นี้ว่า ภาพจินตนาการของชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดค่อนข้างจะมี

มาตรฐานตามหลักดุริยางคศาสตร์ จากเพลงที่เรียนมาจาก “เบื้องบน” ที่จะมาปรากฏให้ผู้นั้นเรียกตามเวลาและวิธีที่จะบอกไว้ในภาพจินตนาการนั้น

ผู้เขียนชื่อเบเนดิคท์ (Benedict) (1922) ได้สรุปเรื่องการแสวงหาภาพจินตนาการไว้แล้วและเราจะไม่อธิบายเรื่องนี้ไว้ที่นี่อีก เพียงแต่จะตั้งหัวข้อสังเกตไว้ว่าเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่มีความสำคัญมาก ผู้ที่ศึกษาในเรื่องนี้คือ เดนส์มอร์ (Densmore) ซึ่งศึกษาเผ่า อูเต (Ute) ที่อยู่ทางเหนือ (1922) เผ่าพอนี (Pawnee) (1929) และเผ่าซู (Sioux) ที่เมืองเทตัน (Teton) (1918) นอกจากเดนส์มอร์แล้ว ยังมีผู้ที่รายงานเรื่องนี้ไว้อีกเป็นต้นว่า แฟรนเนอรี่ (Flannery) ที่ศึกษาเผ่ากรอส เวนเทอร์ (Gros ventre) (1953) เฟลทเชอร์ และลาเฟลช (Fletcher and LaFesche) ศึกษาเผ่าโอมาฮา (Omaha) (1911) โลวี (Lowie) ศึกษาเผ่าอัสสีนีโบอีน (Assiniboine) (1910) วิสเลอร์ (Wissler) ศึกษาเผ่าแบลคฟีท (Blackfeet) (1912) นอกจากนี้ยังมีการศึกษากรณีคล้ายๆ กันนี้โดยผู้ศึกษาชื่อ เอลคิน (Elkin) ในประเทศออสเตรเลีย ซึ่งเป็นการศึกษาเกี่ยวกับซองแมน (songman) (1953) หรือผู้ให้เพลง นอกจากนี้ยังมีรายงานของกรณีอื่นๆ คล้ายกันอีกในตำราอื่นๆ

การยืมเพลงจากที่อื่นไม่ค่อยมีมากนัก จะมีก็เพียงหนึ่งหรือสองรายการเท่านั้นที่มองเห็นได้ว่าได้หยิบยืมมา อัลเบิร์ต ลูอิส (Albert Lewis) รายงานว่า ชาวเมลานีเซียยืมเพลงมาจากแหล่งอื่นบ้างเป็นบางครั้ง นอกจากนี้นักเดินทางยังนำเพลงต่างถิ่นเข้ามาสอนคนในหมู่บ้าน (1951: 169) ชาร์ลส แลงจ์ (Charles Lange) รายงานเกี่ยวกับอินเดียนแดงเผ่าปูเอโบล (Pueblo) เมืองโคชีตี (Cochiti) ในรัฐเม็กซิโกไว้ว่า เพื่อที่จะได้เพลงใหม่ ชาวปูเอโบลจะเดินทางไปหมู่บ้านอื่นหรือไปยังเผ่าอื่นๆ แล้วไปจำเพลงจากที่นั่นมา (1959: 311) ในการยืมนี้มีลักษณะวิธีการที่จะได้เล่าต่อไป เนื่องจากลักษณะและวิธีการดังกล่าวนั้นมีผลต่อกระบวนการสูญสลายและการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม

นอกจากแหล่งกำเนิดดนตรีสามแหล่งที่ได้อภิปรายไปแล้ว ยังมีความคิดเรื่องกำเนิดของดนตรีในอีกลักษณะหนึ่งในหมู่พวก เยอร์กัลลา (Yirkalla) แห่ง อาร์นเฮม แลนด์ (Arnhem Land) ในทวีปออสเตรเลีย วอเตอร์แมน (Waterman) รายงานว่า พวกเยอร์กัลลานี้ตีความหมายของคำพูดที่เด็กเล็กๆ พยายามเลียนเสียงผู้ใหญ่พูดซึ่งซ่อนคำร้องที่ศักดิ์สิทธิ์เอาไว้ ความเชื่อเช่นนี้เข้าทำนองเดียวกับความเชื่อในการที่มนุษย์ “ค้นพบ” เพลง วอเตอร์แมน กล่าวว่า “ไม่มีการแต่ง หรือสร้างเพลงในหมู่เยอร์กัลลา มีแต่การ “ค้นพบ” เพลงเท่านั้น เพลงศักดิ์สิทธิ์ที่เกิดจากเสียงเด็กอ้อแอ้ถือว่าเป็นเพลงที่เก่าแก่เช่นเดียวกับเพลงอื่นๆ ดังนั้น ความคิดที่ว่าเพลงทุกชนิดมีอยู่แล้ว เพียงแต่รอการค้นพบนั้นคล้องจองกับความคิดของชาวอบอริจินิสเรื่องเวลาและนวัตกรรมใหม่ๆ” (หน้า 41 บันทึก 1) ในลักษณะนี้จึงเหมือนกับลักษณะของอินเดียนแดงเผ่าบาซองเยที่ไม่ยอมรับการสร้าง-สรรค์เพลงของบุคคล เพลงที่มีอยู่นั้นไม่ถือว่าเกิดขึ้นโดยฝีมือมนุษย์ ในขณะที่พวกบาซองเยเชื่อว่าเอฟีเล มูคูลูเป็นผู้สร้างสรรค์เพลงที่พวกเยอร์คัลลาร์ค้นพบ

ความคิดและความเชื่อของมนุษย์เกี่ยวกับแหล่งกำเนิดของเพลงนี้มีความสำคัญมากต่อระบบของดนตรีในสังคม แหล่งกำเนิดอื่นๆ แปลกๆ ที่รู้จักกันมากที่สุด คือ จากเทวดา จากการสร้างสรรค์ของคนที่ได้กล่าวมาข้างต้น เป็นแหล่งที่แต่ละสังคมเลือกใช้มากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกันไป และการให้ความสำคัญต่อแหล่งกำเนิดของดนตรีที่แตกต่างกันนี้ มีผลไม่เพียงแต่ความเป็นไปได้ในการที่จะมีแหล่งกำเนิดใหม่ๆ เท่านั้น แต่ยังมีผลต่อรูปแบบของการสร้างสรรค์ทางดนตรี การเปลี่ยนชนิดของดนตรีและลักษณะด้านอื่นๆ ของดนตรีด้วย

ความคิดที่น่าสนใจเรื่องต่อไปคือ เรื่องดนตรีเป็นตัวสร้างให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกหรือไม่ ซึ่งจะได้อภิปรายเรื่องนี้ในหัวข้อที่เกี่ยวกับดนตรีในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ด้านสุนทรียศาสตร์ต่อไป แต่อย่างไรก็ตามเป็นเรื่องที่จะต้องพูดถึงในที่นี้ด้วย ไม่มีการอ้างถึงว่าดนตรีมีหน้าที่เช่นนี้ แต่มีการกล่าวถึงว่า ผู้ผลิตดนตรีนั้นมองเห็นว่าดนตรีจะสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้เล่นและผู้ฟังเพียงใด ปัญหาเช่นนี้ไม่ได้มีการกล่าวถึงไว้เลยในตำราวิชาดนตรีชาติพันธุ์ เพราะเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่กล่าวถึงนั้นจะเกี่ยวข้องกับผู้สังเกตการณ์ หรือผู้ฟังมากกว่าผู้มีส่วนร่วมในการทำดนตรี

เอ บี เอลลิส (A. B. Ellis) กล่าวถึงพวก “ทชี” (Tshi) แห่งโกลด์โคส ไว้ว่า “นี้เป็นอิทธิพลของดนตรีที่มีต่ออารมณ์” (1887: 326) แต่ไม่ได้ยกตัวอย่างให้เฉพาะเจาะจงลงไป เอลส์ดอน เบสท์ (Elsdon Best) ได้กล่าวถึงพวกเมารีว่า “สำหรับผู้คนเหล่านี้ใช้เพลงเป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงออกถึงความคิด อารมณ์และความรู้สึก” (1924: II, 135) เบอร์โรวส์ (Burrows) ได้พูดถึงชาวเกาะ ฟูทูนา (Futuna) ในหมู่เกาะโพลิเนเซียนว่า “การร้องเพลงที่นี่เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์อันศักดิ์สิทธิ์ (1936: 207)

เบอร์โรวส์ยังได้อภิปรายเรื่องหน้าที่ของดนตรีในหมู่ชาวทัวมอทัส (Tuamotus) ว่า หน้าที่ต่อไปนี้ของดนตรีบางส่วนเป็นหน้าที่ที่เห็นชัดเจนเป็นที่ยอมรับกันแล้ว และมีข้อมูลสนับสนุนบางส่วนผู้ศึกษาสรุปจากการที่ได้สังเกต

1. กระตุ้นและแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงและส่งต่อไปถึงผู้ฟัง อารมณ์นี้อาจเป็นความรู้สึกปีติทางศาสนา เช่น ในการแต่งบทสวดและเพลงศักดิ์สิทธิ์ของนกสีแดง การแสดงออกถึงความเศร้า เช่น ในเพลงคร่ำครวญแสดงถึง การโหยหา อารมณ์รักและความต้องการ เช่น เพลงรักแสดงความปีติในการเคลื่อนไหว ความตื่นเต้นยินดีในเรื่องความรักและเรื่องเพศ รวมทั้งอารมณ์ในด้านอื่นๆ อีก ในการเต้นรำ แสดงความภาคภูมิใจในตัวเองในการขับทำนองสรรเสริญ กระตุ้นให้เกิดกำลังใจและให้ฮึกเหิมในการขับทำนองให้กำลังใจและอื่นๆ อีกมาก

ภายใต้กิจกรรมที่ได้กล่าวมาข้างต้นคือ ความคิดที่ว่าดนตรีมีหน้าที่ในการกระตุ้น การแสดงออกและการมีส่วนร่วมทางอารมณ์ สำหรับชาวฟูทูนาแล้วสิ่งที่ส่งออกมากับบทขับนั้นมีมากกว่าอารมณ์ความรู้สึก เป็นสิ่งที่พวกเขาเรียกว่า “มานา” หรือ “มนตร์” แต่ในความเห็นของชาวตะวันตกนั้น หน้าที่ของดนตรีดังกล่าวเป็นเพียงการแสดงอารมณ์เท่านั้น (1933: 54, 56)

เบอร์โรวส์ ยังเขียนไว้ในการกล่าวถึงเรื่องอื่นๆ อีกว่า “โดยสรุปแล้วเพลงที่ใช้ร้องที่เกาะยูเวียและเกาะฟูทูนา อาจแสดงออกหรือก่อให้เกิดความรู้สึกในกลุ่มคนกลุ่มหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มคนในครอบครัว กลุ่มคนที่เป็นเพื่อนร่วมงาน หรือคนทั้งราชอาณาจักร (1945: 79)

ในหมู่อินเดียนแดงเผ่าบาซองเยแล้ว ดนตรีมีศักยภาพที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก แต่อย่างไรก็ตาม เรื่องนี้จะได้อภิปรายกันในรายละเอียดต่อไป เพราะแท้จริงแล้วเป็นการสรุปที่ยังเป็นปัญหา อย่างไรก็ตาม นักดนตรีมีความเห็นพ้องต้องกันว่ามีสิ่งที่เกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกอยู่สามประการในขณะที่นักดนตรีกำลังเล่นดนตรี ประการที่หนึ่ง ดนตรีทำให้ผู้เล่นมีความสุขในขณะที่กำลังเล่นอยู่ ประการที่สอง ในขณะที่เล่นนักดนตรีต้องตั้งสมาธิแน่วแน่กับดนตรีที่เล่น ทั้งยังจะต้องคอยฟังผู้เล่นอื่นๆ ในวงดนตรีด้วย และสมาธินี้เองจะกลับอารมณ์ความรู้สึกอื่นๆ เสียสิ้นจะเหลือก็เพียงแต่ความสบายใจเท่านั้น ประการที่สาม นักดนตรีเข้าใจว่าการเล่นดนตรีเป็นกิจกรรมที่มีความสุข แต่ในสถานการณ์ที่เล่นดนตรีอาจก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอื่นๆ ขึ้นได้ เป็นต้นว่าเมื่อเล่นดนตรีในงานศพเป็นต้น ในสถานการณ์นี้นักดนตรีจะรู้สึกทั้งสุขที่ได้เล่นดนตรีและเศร้าที่เป็นการเล่นในงานศพ

รายละเอียดเช่นที่ได้รับมาข้างต้นนี้ทำให้มีความรู้มากขึ้นในเรื่องที่เกี่ยวกับนักดนตรีและผู้ฟัง อย่างไรก็ตาม เนื้อหาในหัวข้อนี้หาดูได้ยากมาก จึงเพียงแต่จะขอเสนอในที่นี้ว่าควรจะต้องหาข้อมูลเพิ่มขึ้นในเรื่องนี้ให้มากต่อไป

เรื่องที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับปัญหาเรื่องอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีคือ เหตุผลที่คนทำ หรือสร้างดนตรี อย่างไรก็ตาม ควรแยกเรื่องนี้ออกจากหัวข้อหน้าที่ของดนตรีก่อน พวกบาซองเยให้เหตุผลสามประการในการทำดนตรี เหตุผลสามประการนี้เป็นเหตุผลที่มีความสำคัญไม่เท่าเทียมกัน ประการที่ 1 คือ ทำดนตรีเพราะเป็นกิจกรรมที่ทำแล้วมีความสุข ประการที่ สอง ทำเพื่อเงิน และประการสุดท้าย “เอฟีเล มูคูลู หรือพระเจ้าของเราสั่งให้เราทำ” ระหว่างสามประการนี้ ประการที่ 1 จะมีน้ำหนักมากที่สุด แม้ผู้ที่ตอบว่าทำเพื่อเงิน ในที่สุดก็จะกลับมาเลือก ประการที่ 1 ในการวิเคราะห์ครั้งสุดท้ายของเขา ในทางตรงกันข้าม อินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด กลับตอบว่าเขาทำดนตรีเพื่อช่วยตัวเขาเอง “ในสมัยของข้าพเจ้าและในสมัยแม่ของข้าพเจ้า คนร้องเพลงเพราะเขาจน และก็ได้เพลงนี่เองช่วยเขาไว้” ในหมู่แฟลตเฮดไม่มีการกล่าวถึงความสุข หรือผลประโยชน์ทางการเงินในการเล่นดนตรีเลย แม้ยังไม่อาจจะสรุปอะไรให้ชัดเจนไปได้ในขณะที่ ข้อมูลมีน้อยเช่นนี้ แต่ก็ยังพอมองเห็นว่ามีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดระหว่างชาวอินเดียนแดงสองเผ่านี้ คำตอบของ

ชนสองเผ่าแสดงให้เห็นทัศนคติที่แตกต่างกันอย่างมากในเรื่องที่เกี่ยวกับดนตรีและเป็นเรื่องที่จะต้องหาข้อมูลกันต่อไป เพื่อให้บรรลุความเข้าใจถึงสถานะทางดนตรีในความคิดของผู้คนในถิ่นอื่นๆ

เมื่อดนตรีเกิดขึ้นมาแล้ว ย่อมเป็นสมบัติของผู้ใดผู้หนึ่งไม่ว่าจะเป็นบุคคล กลุ่ม หรือสังคมใดสังคมหนึ่งทั้งหมด ในเรื่องนี้ จั๊บ คุ้นสท์ (Jaap Kunst) ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ไว้ (1958) โดยแยกแยะผู้เป็นเจ้าของไว้สามลักษณะ คือ "เพลงที่มีผู้ใดผู้หนึ่ง หรือหลายคนเป็นเจ้าของ เพลงที่ควรบรรเลงโดยผู้ใดผู้หนึ่งเท่านั้น และเพลงที่ควรบรรเลงโดยกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเท่านั้น เช่น ชนชั้นใดชั้นหนึ่ง หรือชนเผ่าใดเผ่าหนึ่ง" (หน้า 2)

เป็นที่ทราบกันดีทั่วโลกว่า บุคคลย่อมมีสิทธิ์ในเพลงที่ตนได้ประพันธ์ไว้ เบลล์ (Bell) รายงานไว้ในเรื่องเพลงของชาวเมลานีเซียนบนเกาะทังกา (Tanga) ไว้ว่า ชาวเกาะนี้ใช้เงินที่เรียกว่าอัมฟัต (amfat)

> *ครูเต้นรำบนเกาะทังกานี้มีสิทธิสมบูรณ์ในเพลงที่เขาแต่ง รวมทั้งเพลงอื่นๆ และท่ารำต่างๆ ที่เขานำเข้ามาบนเกาะนี้ แม้ว่าการเต้นรำจะเป็นเรื่องของสาธารณะ แต่ไม่มีหมู่บ้านใดกล้าที่จะลอกเลียนแบบที่เขาประดิมเอาไว้ก่อนแล้ว ถ้าผู้ใดจะใช้ท่ารำนั้นๆ เขาก็จะจ่ายเงินเป็นอัมฟัตให้ครูผู้นี้ และครูก็จะไปสอนรำให้ ไม่มีท่ารำใดที่ไม่มีชื่อผู้ประดิษฐ์ ทุกท่ารำมีเจ้าของ (1935 : 108)*

เอลคิน (Elkin) (1953: 93) ได้รายงานเรื่องการเป็นเจ้าของเพลงที่ไม่มีผู้ใดจะละเมิดได้ของซองแมน (songman) ในประเทศออสเตรเลีย และที่ชัดเจนที่สุดคือ การจับจองเป็นเจ้าของเพลงที่ได้มาจากการแสวงหาของชาวอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ แต่ที่รู้จักกันไม่มากนักก็คือ การที่คนทั้งกลุ่มเป็นเจ้าของเพลง นอร์มา แม็คลอยด์ (Norma McLeod) ได้กล่าวถึงชาวทีโคเปีย (Tikopia) ไว้ดังนี้

> *.... ว่ากันว่า กลุ่มชนบางกลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องเป็นญาติกัน เป็นเจ้าของเพลงบางชุด หรือเป็นเจ้าของท่ารำบางชุด หัวหน้ากลุ่มชนต้องจำเพลง "แท้" ได้ เขาจึงมีสิทธิซึ่งนำมาให้เขาเป็นหัวหน้ากลุ่ม ...การเป็นเจ้าของสิทธิของ "แท้" มีความเกี่ยวพันกับมโนทัศน์ในการเป็นผู้ชำนาญการ... (1957: 130)*

ยังมีความไม่กระจ่างในเรื่องการเป็นเจ้าของ ว่าสามารถถ่ายทอดระหว่างคนหนึ่งไปสู่อีกคนหนึ่ง และจากกลุ่มหนึ่งไปสู่อีกกลุ่มหนึ่ง วิสเลอร์ (Wissler) รายงานเรื่องการถ่ายโอนเครื่องยา และเพลงจากชายผู้หนึ่งไปสู่ชายอีกผู้หนึ่งในหมู่ชาวอินเดียนแดงเผ่าแบลคฟีท (Blackfeet) (1912) เบเนดิคท์ (Benedict) พูดถึงการขายยากันในหมู่อินเดียนแดงเผ่าโคร (Crow) เผ่าอาราปาโฮ (Arapaho) เผ่าฮิดัทซา (Hidatsa) และเผ่าวินเนบาโก (Winnebago) (1922: 18) ส่วนเอลคินรายงานว่า ซองแมน (songman) เป็นเจ้าของเพลงเป็นทั้งชุด แต่จะอนุญาตให้ (เมื่อมีของตอบแทน) ซองแมนจากเผ่าอื่นเอาไปใช้ร้องได้ การอนุญาตนี้จะเกิดขึ้นเมื่อมีการพบปะสังสรรค์กันระหว่างเผ่าเพื่อทำพิธีแลกเปลี่ยนซื้อขายกัน ซองแมนนี้ยังมอบสิทธิการเป็นเจ้าของให้ผู้ที่อ่อนวัยกว่าเมื่อเขาอ่อนแรง อ่อนกำลังลงไป (เนื่องจากความชรา)…" (1953: 93) นักมานุษยวิทยา มาร์กาเร็ต มี้ด ได้เล่าเรื่องการขายท่ารำให้แก่กันและกันในหมู่ชาวอาราเบชในหมู่เกาะนิวกินีว่า

> *สิ่งที่นำเข้ามาจากเกาะอื่นๆ ทั้งหมดนี้จะถูกนำมารวมกันเข้าเป็นรูปแบบการเต้นรำของตนเอง ซึ่งต่อไปจะมีการซื้อขายกันระหว่างหมู่บ้าน หมู่บ้านเล็กๆ จะรวมตัวกันหลายๆ หมู่บ้าน รวบรวมสิ่งของที่จะแลกเปลี่ยน มี หมู ยาสูบ ขนนก และเปลือกหอย (สิ่งเหล่านี้ใช้เป็นเงินในหมู่ชาวอาราเปช) สิ่งเหล่านี้นำเอาไปแลกซื้อท่ารำจากหมู่บ้านที่มีภูมิประเทศติดทะเล ท่ารำเหล่านี้มักจะเก่าและไม่น่าสนใจสำหรับชาวหมู่บ้านที่นี้แล้ว นอกจากท่ารำแล้ว เขาก็จะซื้อแบบเสื้อผ้าสไตล์ใหม่ๆ เวทย์มนตร์ใหม่ๆ เพลงใหม่ๆ รวมทั้งวิธีใหม่ๆ ในการบูชาเทวดาของพวกเขาด้วย (1950: 19)*

แกลดีส์ ริชาร์ด (Gladys Richard) รายงานเกี่ยวกับชาวอินเดียนเผ่านาวาโฮว่า "เพลงสำหรับชาวอินเดียนเผ่านี้เป็นเสมือนสมบัติที่มีราคาของพวกเขา ภายในเผ่านี้เป็นเจ้าของเพลงก็เพื่อเสริมความร่ำรวย เพลงเหล่านี้เป็นเพลงเกี่ยวกับส่วนต่างของสัตว์เลี้ยง หรืออาจเป็นเพลงที่ขอความอุดมสมบูรณ์แก่หมู่บ้าน …. เพลงก็เป็นเหมือนทรัพย์สมบัติอื่นๆ ที่ใช้แลกเปลี่ยนเป็นเงินได้" (1950: I, 289, 290)

ดังได้ยกตัวอย่างมาจะเห็นว่า ดนตรีในหลายสังคมนั้นเป็นสินค้าอย่างหนึ่ง ดังนั้นดนตรีจึงมีความสำคัญทางเศรษฐกิจในสังคมนั้นๆ อย่างช่วยไม่ได้ และดนตรีมีความสำคัญเป็นอันดับหนึ่งต่อผู้ศึกษาที่ต้องการหาสถานภาพของดนตรีในจิตใจของผู้ที่สร้างดนตรี หรือผู้ที่เป็นเจ้าของดนตรีให้ได้

ดังนั้น มโนทัศน์เกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นพื้นฐานสำหรับนักศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาผู้ค้นหาความรู้เกี่ยวกับระบบดนตรี เพราะมโนทัศน์เหล่านี้เป็นรากฐานที่ก่อให้เกิดพฤติกรรมทาง

ดนตรีของชนทุกชาติทุกภาษา หากไม่เข้าใจมโนทัศน์ทางดนตรีของคนเหล่านี้ จะไม่สามารถเข้าใจดนตรีได้อย่างถ่องแท้

บทที่ 5
ทวารพันธะและอายตนะสัมพันธ์

ปัญหาของทวารพันธะ (synesthesia) กับอายตนะสัมพันธ์ (Intersense modalities) นั้น เกี่ยวข้องกับความคิดและความเชื่อทั้งหลายที่เป็นพื้นฐานของดุริยางคศาสตร์ และปัญหาที่เกิดขึ้นจากเรื่องทั้งสองนี้ทำให้เกิดปัญหาลูกโซ่ต่อไประหว่างดนตรีกับภาษา และดนตรีกับสุนทรียศาสตร์ และความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะเหล่านี้กับศิลปะแขนงอื่นๆ แม้ว่าจะไม่มีการศึกษาเรื่องทวารพันธะและอายตนะสัมพันธ์นี้ในทุกวัฒนธรรม เรื่องทั้งสองนี้ทำให้มีปัญหาที่น่าสนใจติดตามเกิดขึ้นในหมู่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาซึ่งเป็นปัญหาที่เปิดช่องให้ถูกโจมตีได้ง่ายเมื่อมีการศึกษาวิจัยด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาขึ้น บทความที่ก่อให้เกิดการศึกษาทดลองต่อมาเป็นจำนวนมาก คือ บทความที่เขียนโดย เอริช เอ็ม วอน ฮอร์นโบสเตล (Erich M. von Hornbostel) (1925, 1927) อย่างไรก็ตามผู้ร่วมงานของท่านมิค่อยได้สานงานต่อจากท่านเท่าใดนัก

ทวารพันธะเป็นแขนงวิชาหนึ่งอยู่ในวิชาจิตวิทยาและเป็นการศึกษาเฉพาะโดยนักจิตวิทยาเป็นส่วนใหญ่ ทวารพันธะเป็นปรากฏการณ์ของการรับรู้เท่าที่เป็นมา นักจิตวิทยาเกสตอลท์ (Gestalt) เน้นการศึกษาเรื่องรูปแบบของการจัดการประสบการณ์ให้เป็นหมวดหมู่ ให้ความสำคัญแก่ปรากฏการณ์นี้เป็นอย่างมาก ไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่าทวารพันธะจะต้องมีความเกี่ยวข้องอย่างน้อยก็ในทางทฤษฎีกับความสัมพันธ์ระหว่างประสาทสัมผัสต่างๆ

ได้มีผู้พยายามที่จะให้คำนิยามทวารพันธะในหลายรูปแบบ ทิฟฟินและไนท์ (Tiffin and Knight) กล่าวถึง ทวารพันธะว่า “เป็นการกระตุ้นประสาทสัมผัสผิดที่” (1940: 388) แต่การใช้คำ “ผิดที่” ดูไม่ค่อยจะเหมาะสมนัก เพราะปรากฏการณ์นี้ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการทำอะไรผิด แต่แท้จริงแล้วขึ้นอยู่กับการตอบสนองกันระหว่างประสาทสัมผัสมากกว่า มอร์แกน (Morgan) ได้ให้คำนิยามที่แตกต่างออกไป โดยนิยามว่า เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดกับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง เมื่อเกิดความรู้สึกที่ได้จากประสาทสัมผัส (เช่นเห็นสี) จากประสาทสัมผัสหนึ่ง เกิดขึ้นโดยสม่ำเสมอโดยมีอีกประสาทสัมผัสหนึ่งรับตัวเร้า (เช่นเสียง) (1936: 111) คาร์ล ซีชอร์ (Carl Seashore) นิยามทวารพันธะโดยใช้คำพูดที่กระชับกว่านั้นว่า “เป็นการได้รับความรู้สึกที่ถูกกระตุ้นจากประสาทสัมผัสตัวอื่น” (1938a: 26) คาร์ล ซีชอร์ ได้แยกแยะชนิดของประสบการณ์ต่อไปอีกว่าการสัมผัสสี (chromesthesia) เป็นประสบการณ์การเห็นสีโดยมีประสาทสัมผัสตัวอื่นที่ไม่ใช่ตาถูกกระตุ้น การได้ยินสี (Colored hearing) เป็นการเห็นสีโดยมีประสาทหูเป็นตัวถูกกระตุ้น อย่างไรก็ตาม จำเป็นจะต้องกล่าวถึงความแตกต่างระหว่างทวารพันธะ "แท้" ซึ่งเป็นประสบการณ์ความรู้สึกรายรอบที่

ผู้ใดผู้หนึ่งได้สัมผัสมาจริงๆ กับการถ่ายโอนความรู้สึกที่สามารถสร้างให้เกิดขึ้นได้ แต่ไม่ได้เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นจริงกับบุคคลหนึ่งบุคคลใด

จากนิยามและคำพูดที่อ้างไว้ข้างต้นแสดงว่าได้มีการศึกษาด้านต่างๆ หลายด้านในเรื่องทวารพันธะ และข้อสรุปเช่นนี้ได้มาจากการที่ได้ศึกษาค้นคว้าทดลองต่างๆ ที่มีผู้ทำไว้ในอดีตที่ผ่านมา การศึกษาดังกล่าวมีอยู่สี่แบบด้วยกัน

แบบที่หนึ่งเรียกว่า ทวารพันธะพิเศษ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อประสาทสัมผัสส่วนหนึ่งถูกกระตุ้น แต่ได้รับประสบการณ์จากตัวกระตุ้นนั้นร่วมกับประสาทสัมผัสส่วนอื่น ตัวอย่างของทวารพันธะแบบนี้คือ ผู้ที่ได้รับประสบการณ์นั้นได้ยินเสียงดนตรีพร้อมๆ กับการได้เห็นสีไปด้วย ประสบการณ์เช่นนี้ได้มีผู้รายงานไว้หลายคน เป็นต้นว่า คาร์วอสกี และโอ๊ตเบิร์ต (Karwoski and Odbert 1938) ริกส์ และคาร์วอสกี (Riggs and Karwoski) (1934) และเวอร์นอน (Vernon) (1930) ประสาทสัมผัสทางตาของตัวทดลองทั้งหมดที่กล่าวมานี้ได้รับการกระตุ้นโดยการรับรู้ทางหู จากหลักฐานที่ได้นี้แสดงให้เห็นว่า ประสบการณ์ที่เกิดกับตัวทดลองนี้เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเกิดขึ้นเองโดยไม่ต้องมีความพยายามที่จะโยงประสาทสัมผัสหนึ่งเข้ากับอีกประสาทสัมผัสหนึ่ง ยังมีกระบวนการเกิดคล้ายกันนี้แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายนัก ที่เรียกว่าประสบการณ์ดังกล่าวนี้รายงานไว้โดย ไรชาร์ด เจคอบสัน และเวิร์ธ (Reichard Jakobson and Werth) (1949) โดยไรชาร์ดพบว่า นักศึกษาคนหนึ่งในชั้นเรียนของเขามีประสบการณ์เช่นที่ว่านี้ และเมื่อมีการค้นคว้าต่อไป จึงได้ค้นพบกรณีคล้ายกันนี้อีกหลายราย โดยทั้งสระและพยัญชนะต่างมีความเกี่ยวโยงกับการรับรู้ด้านสีทั้งนั้น วอร์ฟ (Whorf) ได้กล่าวถึงทวารพันธะทางภาษาไว้ว่า “เสียงสระ อา โอ อู จากการทดลองในห้องปฏิบัติการแล้วจัดอยู่ในชุด “มืด อุ่น และอ่อนนุ่ม” ส่วน เอ อี นั้นจัดอยู่ในชุด “สว่าง เย็น คม” เสียงพยัญชนะก็เช่นเดียวกันมีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับความรู้สึกที่บริสุทธิ์ของผู้คน (1951-52: 186)

ทวารพันธะชนิดที่สอง เกิดขึ้นเมื่อมีการเพิ่มตัวกระตุ้นประสาทสัมผัสที่สามเข้ากับตัวกระตุ้นเดิม A แล้วจะเกิดการตอบสนองตัวกระตุ้น A ที่แจ่มชัดขึ้น ฮาร์ทแมน (Hartmann) (1933a, 1933b) ได้ทำการศึกษาและได้รายงานปรากฏการณ์นี้ขึ้นในการทดลองครั้งที่สอง ฮาร์ทแมนให้ผู้เข้าทำการทดลองมองทะลุรูที่เจาะในแผ่นทองแดงสี่เหลี่ยมหลายแบบซ้อนกัน เมื่อดูครั้งแรกผู้เข้าทำการทดลองจะเห็นแผ่นทองแดงเหล่านี้เป็นแผ่นเดียว ต่อจากนั้นฮาร์ทแมนจึงทดลองเลื่อนแผ่นทองแดงแล้วบอกให้ตัวทดลองบอกว่า เห็นแผ่นทองแดงเลื่อนเมื่อใดในสถานการณ์ที่กำหนดให้ หลังจากที่ได้คำตอบเหล่านี้แล้ว ฮาร์ทแมนจึงใช้ตัวกระตุ้นจากประสาทสัมผัสอื่นๆ ที่ไม่ใช่ด้านการเห็น ตัวกระตุ้นประสาทสัมผัสเหล่านี้คือ เสียงดนตรีที่มีความถี่ 2100 vps และ 180 vps กลิ่นหอมของผิวมะนาว (citronellol) และกลิ่นเหม็นของไซลีนอล (sylenol) แรงกดจากท่อนเหล็กที่วางบนมือซ้ายเป็นระยะเวลานาน และความเจ็บปวดจากการที่เจาะเข็มแทง

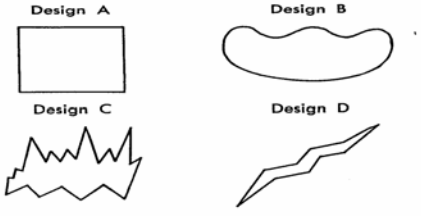
ตัว สิ่งกระตุ้นเหล่านี้ใช้กับตัวลองในระยะห่างๆ กัน เพิ่มจากตัวกระตุ้นทางสายตาที่ตัวทดลองได้รับอยู่แล้ว ฮาร์ทแมนพบว่า ความคมชัดในการเห็นมีมากขึ้นเมื่อเพิ่มตัวกระตุ้นอย่างใดอย่างหนึ่งเข้าไป “การมองเห็นในการทดลองทุกครั้งมีคุณภาพดีขึ้นโดยสม่ำเสมอเมื่อมีการเพิ่มแรงกระตุ้นช่วยเข้าไป (1933b: 396)

ในการทดลองอีกรอบหนึ่ง ฮาร์ทแมน (1934) ใช้เครื่องวัดความสามารถทางดนตรี (Seashore Test) กับนักศึกษาปริญญาโทกลุ่มหนึ่ง โดยเน้นความสามารถในการแยกแยะความสูงต่ำของเสียง (pitch) และความดังของเสียง (intensity) การทดลองนี้ทำให้ห้องที่มีความสว่างที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เริ่มตั้งแต่ความสว่าง 510 วัตต์ ไปจนถึงมืดที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ฮาร์ทแมนสรุปว่า “จากการคำนวณทางสถิติดูแล้วแสดงว่า ความสามารถในการฟังเฉลี่ยในที่สว่างดีกว่าในที่มืดประมาณสามเปอร์เซ็นต์ ถ้าคิดตามขนาดแล้วถือว่าเป็นความแตกต่างที่น้อย แต่แม้จะน้อยก็ยังมีความน่าเชื่อถือได้ตามหลักสถิติ” (1934: 819)

จากการทดลองดังกล่าวทำให้เห็นว่า ดูเหมือนจะมีความสัมพันธ์กันระหว่างระดับของความสามารถในการแสดงออก และการได้รับการกระตุ้นช่วยจากประสาทสัมผัสตัวอื่นๆ นอกเหนือไปจากตัวที่กำลังใช้ทดสอบอยู่ ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้เห็นชัดเจนว่าเข้าลักษณะของทวารพันธะและควรเรียกชื่อว่า “ตัวกระตุ้นการรับความรู้สึก” (intersense stimulation) เพื่อให้เกิดความแตกต่างกับทวารพันธะพิเศษที่ได้อภิปรายไว้แล้วข้างต้น

ทวารพันธะแบบที่สาม ซึ่งจะเรียกว่า “การถ่ายโอนการรับความรู้สึก (intersense transfer)” นั้น เกิดขึ้นเมื่อมีการแลกตัวกระตุ้นกันได้ในระหว่างประสาทสัมผัสสองชนิด ปรากฏการณ์นี้อาจแยกย่อยลงไปได้อีกเป็นสองชนิด โดยชนิดที่สองยังสามารถแยกย่อยลงไปได้อีก

การถ่ายโอนการรับความรู้สึก สามารถนำเอาไปใช้ได้อย่างมีประโยชน์หลายอย่าง เช่น เมื่อตัวทดลองได้รับการกระตุ้นทางหนึ่ง แต่กลับถูกบอกให้นำเสนอออกมาอีกทางหนึ่ง การทดลองดังกล่าวนี้ได้รับการออกแบบโดย วิลแมน (Willmann) (1944) ในการทดลองนี้วิลแมนส่งรูปลายเส้นสี่รูปไปให้นักประพันธ์เพลงที่มีความสามารถอยู่ในระดับดี และนักประพันธ์เพลงผู้เป็นที่ชื่นชอบจำนวนหนึ่งในประเทศสหรัฐอเมริกา และขอให้ผู้ประพันธ์เพลง เหล่านั้นแต่งเพลงโดยมีแก่นของเพลง (theme) ตามรูปที่ส่งไปให้ รูปดังกล่าวมีลักษณะดังต่อไปนี้ (หน้า 9)



วิลแมนสรุปผลออกมาดังนี้

แต่ละเพลงที่ประพันธ์ออกมาตามรูปที่ให้ไปนั้น มีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของแก่นเพลง ผลของการทดลองนี้ออกมาเหมือนกันในทุกผู้ประพันธ์ ไม่ว่าจะเพลงนั้นจะได้รับการยอมรับและตรวจทานจากผู้เชี่ยวชาญจากการดูลักษณะของแก่นเพลงจากรูปที่ส่งให้ผู้เชี่ยวชาญได้ผลออกมาดังนี้

รูป A

เพลงที่ได้เป็นเพลงมีสองจังหวะ (ในหนึ่งห้อง) (duple) จังหวะสม่ำเสมอ ความเร็ว (tempo) ปานกลาง ช้า ความดังของเพลง อยู่ในระดับปานกลาง-ดัง การดำเนินทำนองเรียบ ลักษณะของเพลงมีความฉาดฉาน

รูป B

เพลงที่ได้มีสามจังหวะในหนึ่งห้อง มีจังหวะสม่ำเสมอ ความเร็วปานกลาง เคลื่อนไหว นุ่มนวล แผ่วเบาถึงปานกลาง มีทำนองเรียบและพริ้วไหว ลักษณะของเพลงแสดงถึงอารมณ์สงบ

รูป C

เพลงตามรูปนี้มีสองจังหวะในหนึ่งห้อง รูปแบบของจังหวะในเพลงเป็นแบบจังหวะขัด จังหวะปานกลางถึงช้า การเดินเพลงดังและหนักแน่น ทำนองเพลงขึ้นลงรวดเร็ว อารมณ์ของเพลงร้อนรน บางครั้งเด็ดเดี่ยว

รูป D

เพลงตามรูปนี้เป็นทั้งสองจังหวะในหนึ่งห้อง และรูปแบบของจังหวะในเพลงเป็นแบบจังหวะขัด เป็นส่วนใหญ่ แต่บางครั้งรูปแบบของจังหวะเป็นสามจังหวะ จังหวะเร็ว การเดินเพลงดังจนถึงดังที่สุด การดำเนินทำนองขึ้นลงอยู่ตลอดเวลา อารมณ์ของเพลงร้อนแรง เด็ดเดี่ยวและร้อนรน (หน้า 45)

วิลแมนยังได้แยกแยะให้เห็นความแตกต่างระหว่างเพลงจากผู้แต่งระดับดีและผู้แต่งระดับเป็นที่ชื่นชอบ (popular) ต่อไปอีก และในที่สุดก็สรุปการทดลองครั้งนี้ไว้ว่า

> *ลักษณะของรูปได้รับการถ่ายทอดไปยังดนตรีที่ได้แต่งออกมา ทั้งนี้แสดงว่า งานที่ได้สร้างสรรค์ออกมานี้ได้รับอิทธิพลจากรูปนั้น หรือจากสิ่งอื่นๆ ที่ผู้แต่งได้เห็นเมื่อสิ่งนั้นๆ เป็นตัวกระตุ้นผู้สร้างผลงานนั้นๆ ออกมา (หน้า 47)*

ในกรณีนี้ตัวทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีโดยใช้รูปวาดเป็นตัวกระตุ้น แต่กระบวนการนี้อาจกลับกันได้ โดยมีกรณีหนึ่งที่ ปาเจ (Paget) (1933: 363-82) ได้รายงานไว้เมื่อศิลปินหญิงผู้หนึ่งวาดภาพแบบซีเพีย (sepia) สี่ภาพ โดยได้แรงบันดาลใจจากเพลงซิมโฟนีในบันไดเสียงซี ไมเนอร์ (C. Minor) ของเบโธเฟน

ผลการทดลองโดยเฉพาะของวิลแมนนั้นน่าทึ่งมาก แต่ก็ทำให้มีปัญหาเกิดขึ้นมาสองข้อที่จะได้อภิปรายต่อไปคือ 1) ผลที่ได้ออกมานี้แสดงให้เห็นว่าเป็นทวารพันธะจริง หรือเป็นปรากฏการณ์ร่วมกันระหว่างสัญลักษณ์กับสุนทรียศาสตร์ 2) การทดลองนี้จะมีผลเช่นไรเมื่อนำไปใช้ในวัฒนธรรมอื่น

การถ่ายโอนการรับความรู้สึกเกิดในอีกกรณีหนึ่งนอกเหนือจากในเรื่องการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งอาจเรียกกรณีที่เกิดเช่นนี้ว่า “การจับคู่” ในกรณีนี้มีผู้ทำการทดลองโดยใช้ระดับเสียงต่างๆ และสีหลายๆ สี โดยตัวทดลองเป็นผู้จับคู่ระดับเสียงกับสีเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ดีของการทดลองแบบนี้เป็นการทดลองของออมวาเก (Omwake) (1940) โดยให้นักเรียนระดับประถมปีที่สามจนถึงระดับมัธยมหก จำนวน 555 คน ฟังเสียงเปียโนในระดับเสียงต่างๆ หลังจากที่นักเรียนฟังเสียงเปียโนเสียงหนึ่ง เขาชูแผ่นกระดาษที่แบ่งเป็นช่องสีต่างๆ ให้นักเรียนดู เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีดำและสีเหลือง เป็นต้น ต่อจากนั้นก็จะแจกแบบฟอร์มให้นักเรียนจดไว้ว่าดนตรีแต่ละเสียงนั้นไปได้กับเสียงอะไร เสียงที่ใช้เล่นมีดังนี้

1. E - E ตัวที่ 2 เหนือ middle C
2. G - G ตัวที่ 3 ต่ำกว่า middle C
3. F sharp - ต่ำกว่า middle C
4. C - C ตัวที่ 2 ต่ำกว่า middle C
5. G - ต่ำกว่า middle C
6. C sharp - C sharp ตัวที่ 2 เหนือ middle C
7. D - D ตัวที่ 2 สูงกว่า middle C

8. A - A ตัวที่ 2 เหนือ middle C

ออมวาเก เรียกการทดลองนี้ว่าเป็นการทดลองเรื่อง ทวารพันธะ โดยสรุปผลการทดลองไว้ว่า

> *ความโน้มเอียงในการเชื่อมโยงสีเข้ากับเสียงของเปียโนมีแบบแผนที่สม่ำเสมอมากกว่าเป็นการบังเอิญ ความสม่ำเสมอนี้เพิ่มขึ้น เมื่ออายุของนักเรียนเพิ่มขึ้น..... สีดำจะเข้ากับเสียงต่ำ สีเหลืองจะไปกับเสียงสูง สีแดงไปกับเสียงที่ค่อนข้างสูง และสีฟ้าจะเข้ากับเสียงค่อนข้างต่ำ (หน้า 474)*

ได้มีการทดลองในลักษณะคล้ายๆ กันนี้โดยผู้ทำการทดลองชื่อ คาวส์ (Cowles) (1935) ในการนี้ได้ให้นักศึกษามหาวิทยาลัยปรินส์ตันจับคู่ผลงานดนตรีตะวันตกแปดชิ้นกับผลงานทางจิตรกรรมที่เป็นภาพวิวภูเขาแปดภาพ คาวส์สรุปผลออกมาว่า

> *รูปที่มีเนื้อหาที่สามารถทำให้เกิดการเคลื่อนไหวได้จะถูกเลือกคู่กับผลงานเพลงชิ้นที่มีการดำเนินเพลงคล่องแคล่ว กระฉับกระเฉง เปลี่ยนแปลงว่องไว ส่วนภาพที่มีเนื้อหาน้อยก็มักจะถูกจับคู่กับเพลงที่ไม่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงมากนัก.. นักศึกษาจะไม่ค่อยกล่าวถึงลักษณะอื่นๆ ที่เป็นทางการของภาพเท่าใดนัก แต่จะตั้งข้อสังเกตในเรื่อง จังหวะ (rhythm) ความเร็ว (tempo) และการเปลี่ยนแปลงเรื่องความค่อยและความดังในตัวดนตรีมาก (หน้า 469)*

การทดลองที่จะกล่าวถึงต่อไปคือการทดลองโดย คราลส์ (Krauss) โดยมีผู้รายงานชื่อ เวอร์เนอร์ (Werner) (1948: 70) การทดลองนี้ไม่เหมือนการทดลองที่กล่าวไว้ข้างต้นเสียทีเดียว แต่มีบางส่วนที่คล้ายกัน กล่าวคือ ตัวทดลองจะได้เห็นลายเส้นสามแบบ แล้วจับคู่ลายเส้นนั้นกับ “ทอง” “เงิน” และ “เหล็ก”

การทดลองที่แยกย่อยไปจากนี้อีกรายการหนึ่งคือ การที่ให้ตัวทดลองจับคู่เสียงดนตรีกับสีโดยที่ผู้ทำการทดลองไม่ได้กำหนดสีให้ หรือจะเรียกได้ว่าในขณะที่สถานการณ์ที่ให้เป็นการสมมุติ

ตัวทดลองได้ใช้ศักยภาพของตนเองจริงในการแสดงออก การทดลองนี้ทำโดย ออดเบิร์ต (Odbert) คาร์วอสกี้ (Karwoski) และเอ็คเคอร์สัน (Eckerson) (1942) ซึ่งเป็นผู้เล่นผลงานดนตรีตะวันตกให้ตัวทดลองฟังแล้วให้ตัวทดลองนั้นเป็นผู้บอกว่า ผลงานชิ้นนั้นๆ แสดงอารมณ์ชนิดใดในการเล่นเพลงนั้นๆ ในครั้งที่สองผู้ทำการทดลองให้ตัวทดลองตอบว่า สีที่จะเข้ากับอารมณ์เพลงนั้นๆ เป็นสีอะไร เมื่อเสร็จสิ้นการทดลองแล้ว กลุ่มผู้ศึกษาสรุปว่า

1. ตัวทดลองที่ถูกสั่งให้โยงสีเข้ากับดนตรีตอบคล้ายกับผู้ตอบคนอื่นๆ ที่ตอบสนองต่อดนตรีด้วยจินตภาพที่ตระการ
2. ตัวทดลองที่ไม่เห็นด้วยกับอารมณ์ของเพลงตามที่กำหนดให้ มีแนวโน้มที่จะจับคู่เพลงกับสีต่างไปจากผู้อื่น
3. สีที่โยงไว้กับผลงานเพลงมีความสัมพันธ์อย่างเป็นระบบกับอารมณ์ของผลงานเพลง
4. เมื่อถามตัวทดลองให้เลือกสีที่เข้ากับคำพูดที่แสดงอารมณ์ของเพลงได้ดีที่สุด คำพูดที่ได้มีความคล้ายคลึงกับคำพูดที่ใช้ในการบรรยายดนตรี (หน้า 172)

ต่อจากนี้จะเป็นชนิดของทวารพันธะแบบสุดท้ายคือ อายตนะสัมพันธ์ (Intersence modalities) แต่ก่อนที่จะพิจารณาเรื่องนี้ จำเป็นที่จะต้องอภิปรายปัญหาต่างๆ ที่ได้กล่าวไว้ตั้งแต่ต้นเสียก่อน

ปัญหาประการแรกคือ มีความแตกต่างกันหรือไม่ระหว่างทวารพันธะ “แท้” กับทวาร-พันธะที่ “เด่น” ออกมา

ได้มีการทดลองโดย เคอร์ และแพร์ (Kerr and Pear) (1932-33) ที่แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างทวารพันธะชนิดที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติกับทวารพันธะที่ถูกบังคับให้แสดงออกมา

ในขณะที่ผู้ศึกษาทวารพันธะรุ่นก่อนๆ มีแนวโน้มที่จะอ้างว่าตัวทดลองเป็นจำนวนสูงมีประสบการณ์ทวารพันธะชนิด “แท้” ผู้ศึกษารุ่นต่อมากล่าวว่ามีความแตกต่างระหว่างทวารพันธะชนิดแท้กับชนิดที่เค้นให้ออกมา และยังกล่าวต่อไปด้วยว่าทวารพันธะชนิดแท้นั้นมีจำนวนน้อยมาก ซีชอร์เองก็กล่าวไว้เช่นเดียวกันว่า ปรากฏการณ์ที่ดูคล้ายผลจากการเกิดทวารพันธะ เกิดมาจาก

> *... ปรากฏการณ์การสะท้อนของสีในเรตินาจะเกิดเป็นปกติ โดยที่เราไม่สังเกตเห็น แต่ถ้าเราไปเพ่งมันเข้าก็อาจมีแนวโน้มที่จะเชื่อมโยงสีเข้ากับดนตรีที่ได้ยิน ทำให้เกิดมองเห็นสีได้ชัดเจนและการที่ได้พยายามเชื่อมโยงประสบการณ์ดังกล่าวจนเป็นนิสัยแล้วก็อาจเกิดปรากฏการณ์เช่นนั้นขึ้นได้ (1938a: 26)*

หากยอมรับความแตกต่างระหว่างทวารพันธะแท้กับทวารพันธะไม่แท้แล้ว จะต้องสรุปว่าตัวอย่างของทวารพันธะไม่แท้นั้น เป็นเรื่องที่วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดและเป็นลักษณะสัญลักษณ์มากกว่าจะเป็นทวารพันธะแท้ๆ มีหลักฐานในเรื่องนี้ โดย ฟานส์เวิธ (1958: 90-3) ซึ่งเป็นผู้ทำตารางสรุปความสัมพันธ์ระหว่างคีย์ของดนตรีกับสี โดยมี ริมสกี-คอร์ชาคอฟ และสเครียบิน (Rimsky-Korsakov and Scriabin) เป็นผู้เทียบไว้ตามตารางข้างล่างนี้

Key	ริมสกี-คอร์ชาคอฟ	เสครียบิน
C เมเจอร์	ขาว	แดง
C เมเจอร์	สีน้ำตาลทอง, จ้า	ส้มอมชมพู
D เมเจอร์	สีเหลือง แดดจ้า	เหลือง สว่างจ้า
A เมเจอร์	สีกุหลาบ ใส	เขียว
E เมเจอร์	น้ำเงิน น้ำเงินใส	ขาวอมน้ำเงิน
B เมเจอร์	สีหม่น ฟ้าเข้ม สีเหล็ก	ขาวอมน้ำเงิน
F# เมเจอร์	เขียวอมเทา	ฟ้าใส
Db เมเจอร์	สียามเย็น อบอุ่น	สีม่วง
Ab เมเจอร์	ม่วงอมเทา	ม่วง
Eb เมเจอร์	สีมืดๆ มัวๆ เทาอมน้ำเงิน	สีเหล็ก มีเงาสะท้อนของเหล็ก
Bb เมเจอร์	- - -	สีเหล็ก ผสมเงาสะท้อนของเหล็ก
F เมเจอร์	เขียว	แดง

จากตารางข้างบนนี้จะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างกันหลายประการในการเทียบสีกับคีย์ของดนตรีระหว่างผู้ทดลองสองค่าย ทำให้เกิดปัญหาขึ้นได้สองประการ ประการที่หนึ่ง เมื่อเทียบคีย์ดนตรีกับสีในลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์ของกันและกัน หรือในฐานะที่เป็นทวารพันธะ เพราะการให้สีไม่เหมือนกัน ในทางตรงกันข้ามจะสรุปได้อย่างไรว่าประสบการณ์ทางทวารพันธะจะเกิดเหมือนกันทุกครั้ง กับผู้ที่เคยมีประสบการณ์นี้มาแล้ว แม้ว่าจะมีการศึกษาทดลองเป็นจำนวนมากที่แสดงผลออกมาคล้ายๆ กันก็ตาม แต่ก็ไม่มีหลักฐานใดๆ ทางการศึกษาทดลองที่จะปฏิเสธ หรือยืนยันว่าปัญหาเหล่านี้มีจริงได้ ปัญหาอื่นๆ ที่เกิดขึ้นเกี่ยวข้องกับการให้สัญลักษณ์ (Symbolism) ชนิดต่างๆ ที่เป็นรายบุคคลก็ดีหรือเป็นกลุ่มก็ดี รวมทั้งการใช้วิธีการต่างๆ ที่จะทำให้มีทวารพันธะ

เกิดขึ้น ในประการหลังนี้การที่ผลการทดลองออกมาเหมือนกันทำให้รู้ว่าจะต้องมีการฝึกให้ออกมาเป็นเช่นนั้น

ปัญหาข้อที่สองเกิดขึ้นมาจากคำถามเหล่านี้ซึ่งเป็นเรื่องของอัตราความเชื่อมั่น เมื่ออยู่ในวัฒนธรรมที่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นทวารพันธะ "แท้" หรือทวารพันธะที่สร้างให้เกิดขึ้นว่า ทวารพันธะจะเกิดเหมือนกันหรือไม่ มาสซอง (Masson) กล่าวว่า มีทวารพันธะที่แตกต่างกันหลายชนิด

> *ทวารพันธะที่เป็นตัวอักษร ชื่อวัน และตัวเลขส่วนใหญ่ เป็นทวารพันธะที่เกี่ยวกับเรื่องที่เป็นส่วนตัว ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละบุคคล ความใฝ่ฝันในวัยเด็ก และสภาพทางวัฒนธรรมต่างๆ.... ในขณะที่บางคนไม่ใช่ทุกคน ทวารพันธะที่เกี่ยวกับฤดูกาล เดือน ชั่วโมงในกลางวันและกลางคืนจะขึ้นอยู่กับสัญลักษณ์ทางธรรมชาติที่เกี่ยวกับประสบการณ์และสภาพทางอารมณ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่ทุกคนประสบเหมือนกันหมดทั่วโลก*
>
> *กลุ่มที่สาม ประกอบไปด้วย ทวารพันธะที่ว่าด้วยเรื่อง เสียงดนตรีและเสียงพูดของมนุษย์ (1949: 39)*

ไรชาร์ด เจคอบสัน (Reichard Jakobson) และเวิร์ธ (Werth) นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาถามว่า การได้ยินสี (color-hearing) เป็นเรื่องของวัฒนธรรมที่ต่างกัน เป็นที่แน่นอนว่าตัวหนังสือที่นำไปโยงกับเสียงต้องมีการตีความ เนื่องจากความจำที่เกิดจากการเห็นภาพนั้นขึ้นอยู่กับการเขียน (1949: 230) ดังนั้น จึงมีทวารพันธะใหญ่อยู่สองแบบคือ ทวารพันธะแบบแท้ และทวารพันธะที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรม ทวารพันธะแบบหลังนี้อาจเป็นปรากฏการณ์ที่ถือว่าเป็นธรรมชาติได้ และอาจเกิดในวัฒนธรรมอื่นๆ เหมือนกัน แต่ก็ยังไม่ทราบโดยแน่ชัดว่า ทวารพันธะชนิดนี้เกิดขึ้นนอกวัฒนธรรมยุโรป อเมริกาหรือไม่ แม้ว่าพอมีตัวอย่างที่จะศึกษาได้บ้างก็ตาม คูชชิง (Cushing) ผู้ที่ทำการศึกษาการสร้างตำนาน (myth) ของชาวอินเดียนแดงเผ่าซูนี (Zuni) รายงานว่าชาวซูนีเชื่อมโยทิศทางกับสี เช่น ทิศเหนือกับสีเหลือง ทิศตะวันตกกับสีฟ้า ทิศตะวันออกกับสีขาว และทิศใต้กับสีแดง (1891-92: 442) การเชื่อมโยงที่ชัดเจนกว่านี้จะเห็นได้ในตัวอย่างของจีนกับฮินดู ในส่วนของฮินดู ความสัมพันธ์ที่เป็นที่รู้จักกันดีคือ ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเสียงของดนตรี หรือที่ชาวอินเดียเรียกว่า "ราคะ" และภาพที่บรรยายดนตรีนั้น สถาปัตยกรรม สี เวลาในวันและคืนหนึ่งๆ เป็นต้น (ราฟฟี Raffe 1952) ในดนตรีจีนจะมีความสัมพันธ์ระหว่างเสียงดนตรีในห้าสเกลกับการพิจารณาเรื่องการเมือง ฤดูกาล ธาตุต่างๆ สี ทิศทาง และดาวนพเคราะห์ (พิกเคน Picken 1954) แต่ยังไม่ทราบว่า ความเชื่อมโยงเหล่านี้เป็นทวารพันธะแท้ หรือทวารพันธะที่ได้รับอิทธิพล

ทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังเผชิญปัญหาที่ว่าลักษณะเช่นนี้จะล่วงล้ำเข้าไปในเรื่องสัญลักษณ์เท่าใด และจะขีดเส้นแบ่งความเป็นทวารพันธะกับการเป็นสัญลักษณ์ตรงที่ใด

จากที่ได้อภิปรายมาตั้งแต่ต้น จะเห็นได้ชัดเจนว่าปัญหาที่รีบด่วนในเรื่องของทวารพันธะ คือ การที่จะต้องเร่งให้มีการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ อย่างจริงจัง จากการศึกษาในเรื่องดนตรีของชาวบาซองเย ข้าพเจ้าพบว่าไม่มีชาวบาซองเยคนใดยอมรับว่าเคยมีประสบการณ์เรื่องทวารพันธะ และไม่เคยคิดจะถามปัญหาเช่นนี้ ผู้ที่ให้ข้อมูลเป็นทั้งชายและหญิง นักดนตรี อาชีพ นักดนตรีสมัครเล่น รวมทั้งผู้ที่ไม่ใช่นักดนตรี มีกรณีหนึ่งที่นักดนตรีบอกว่าอาจมีความเป็นไปได้ที่จะเกิดความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับภาพขึ้น เมื่อเขาถือไม้ตีระนาดให้ปลายไขว้กัน เป็นรูปบันไดสี่ขั้น แล้วบอกว่าลักษณะนี้เปรียบได้กับเสียงของดนตรี ผู้ให้ข้อมูลคนนี้บอกว่าเวลาเขาเล่นระนาด จะมองเห็นเป็นระนาดอยู่ในความคิดของเขา ซึ่งระนาดผืนที่มองเห็นนั้นเป็นสีขาว เป็นที่น่าเสียดายว่าในภาษา คีซองเย (Kisongye) คำว่า อีโทกา (itoka) (พหูพจน์ เรียกว่า บีโทคา bitoka) แปลตรงตัวว่า “ขาว” หรือ “สีธรรมชาติ” ซึ่งเป็นสีไม้ และเมื่อถามต่อไปก็ได้ความกระจ่างว่า สิ่งที่เขาเห็นอยู่ในหัวสมองของเขาแท้จริงก็คือ รูปร่างและสีของผืนระนาด นั้น นั่นเอง

ชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดก็ให้คำตอบในเรื่องทวารพันธะนี้ไปในแนวเดียวกับชาวอินเดียนแดงเผ่าบาซองเย เมื่อป้อนคำถามว่าในการเล่นดนตรี หรือฟังดนตรีนั้นเคยมีประสบการณ์ในการเห็นสีหรือไม่ คำตอบที่ได้ส่วนใหญ่จะเป็นในแนว “บ้าหรือเปล่า” แต่ข้อมูลที่ได้มีน้อยเกินกว่าที่จะสรุปอะไรได้ และการที่ชนนอกวัฒนธรรมตะวันตกสองเผ่าไม่เคยมีปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นในโลกดนตรีของเรา ทำให้เกิดมีความสนใจที่จะทำการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับเรื่องนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ ให้กว้างขวางขึ้นไป

ปัญหาสุดท้ายในเรื่องของทวารพันธะนั้น เป็นเรื่องที่เราเรียกว่า “อายตนะสัมพันธ์ (intersense modalities)” หมายถึง การที่ความคิดถูกถ่ายโยงเป็นภาษาจากประสาทสัมผัสหนึ่งไปสู่อีกประสาทสัมผัสหนึ่ง และภาษานี้ได้กลายเป็นศัพท์ที่ใช้ทั่วไปในการบรรยายลักษณะของดนตรีตะวันตกอย่างเช่นคำว่า “เย็น” “หยาบ” “คม” “เรียบ” “เศร้า” เป็นต้น

ฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) (1927) เป็นผู้หนึ่งที่ศึกษาปัญหานี้ โดยกล่าวว่า คำว่า “สว่าง” (brightnese) สามารถใช้ได้กับทั้งเสียง สี และกลิ่น ฮาร์ทแมน (Hartmann) ผู้ศึกษาเรื่องนี้ต่อจากที่ฮอร์นโบสเตลเริ่มต้นเอาไว้ ได้เพิ่มการใช้คำนี้เข้ามาอีก โดยกล่าวว่า “ลักษณะนี้เป็นลักษณะเด่นของเสียงสูง สีที่จัด (loud colors) กลิ่นที่ละลุทะลวงแต่หอม ตัวกระตุ้นประสาทสัมผัสที่แหลมคมที่ไม่ใช่ด้าน หรือมีพื้นผิวที่ทื่อ เป็นต้น (1935: 142) การพูดเช่นนี้ทำให้เขาเคลื่อนห่างจากการเป็นอายตนะสัมพันธ์ และเข้าไปใกล้ความเป็นทวารพันธะเข้าไปทุกที

ถ้าเราผสมสีขาวกับสีดำในอัตราส่วนที่แตกต่างกัน ก็จะได้สีเทาที่

แตกต่างกันหลายสี จากเทาจาง ไปจนถึงเทาเข้ม สีเหล่านี้สามารถนำไปแทนเสียงดนตรีต่างระดับกันได้ ในเรื่องนี้ทุกคนเห็นด้วย นอกเสียจากผู้ที่ตาบอดสีซึ่งจะไม่เห็นว่าหนึ่งในสีเทาทั้งหมดมีคุณสมบัติ "สว่าง" กว่าเพื่อน... การสาธิตที่น่าทึ่งอีกรายการหนึ่งคือ การแสดงให้เห็นว่ากลิ่นนั้นสามารถโยงเข้ากับสีเทาสีหนึ่งได้ และนอกจากนี้ยังสามารถโยงเข้ากับเสียงเสียงหนึ่งได้อีกด้วย.. แสดงว่าจะต้องมีระบบการส่งในร่างกายผ่านไปยังหน่วยรับได้มากกว่าหนึ่งหน่วยนั่นเอง (หน้า 143)

จากตัวอย่างข้างบนนี้แสดงให้เห็นว่า ฮาร์ทแมน เคลื่อนจากการใช้ภาษา หรืออายตนะสัมพันธ์นี้เข้าสู่ความเป็นทวารพันธะ และการกระทำเช่นนี้เป็นวิธีการนำปรากฏการณ์เช่นนี้ไปใช้ที่สำคัญแบบหนึ่ง

ต่อไปนี้เป็นการรายงานการทดลองเกี่ยวกับอายตนะสัมพันธ์ที่จัดทำขึ้นโดย เอ็ดมันด์และสมิธ (Edmonds and Smith)ในปี 1923 เป็นการรายงานที่ละเอียดและมหัศจรรย์ที่สุดเท่าที่เคยมีมาในการทดลองนี้ ตัวทดลองต้องฟังเพลงที่ตัดตอนมาจากที่ต่างๆ แล้วจะต้องหาคำคุณศัพท์มาบรรยายดนตรีที่ได้ฟังนั้น (หน้า 287) จากตัวทดลองทั้งหมดมีสี่คนที่ให้คำบรรยายดีกว่าคนอื่นๆ ผลการทดลอง เป็นดังนี้

คู่แปด(Octave) A "เรียบเหมือนพื้นผิวของกระจก" Ba "เรียบเหมือนพื้นผิวของเหล็กกล้า Bi "เรียบเป็นประสบการณ์ที่เป็นหนึ่ง เหมือนเล่นโน้ตดนตรีตัวเดียว "M" เรียบเหมือนไอศครีมในปาก หรือสัมผัสของแก้วที่ขัดจนใส
คู่เจ็ดเมเจอร์ (Major seventh) :
A แสบเหมือนรสของลูกพลับ Ba "สากเหมือนได้สัมผัสกับวัตถุที่มีพื้นผิวเป็นทราย Bi แสบ เย็นเหมือนน้ำส้มสายชูเข้มข้นหรือยาลดกรด M "แสบกัดผิว เหมือนแอลกอฮอล์
คู่หกเมเจอร์(Major Sixth) : A หวานชื่นใจ Ba. "แสบ เย็น เปรี้ยว หยาบ" Bi "เข้มข้น กลิ่นหอมหวาน" A "อ่อนหวานเหมือนน้ำผลไม้" M "หวานเหมือนรสของผลไม้ที่รสหอมหวาน"

คู่ห้าสมบูรณ์ (Perfect Fifth) กลวงเหมือนต้นไม้ที่ไม่มีแก่น Ba "กลวง" Bi, "กลวง กลางไม่มีแกน" M "กลวง เหมือนต้นไม้กลวงเหมือนถ้ำ เหมือนเสียงที่เกิดจากการเคาะกล่องเปล่า"

คู่สี่สมบูรณ์(Perfect Forth) : A "หยาบเหมือนกระดาษทราย Ba "หยาบเหมือนเอามือลูบพื้นผิวที่เป็นทราย" Bia หยาบข้นและเหนียว" M "ค่อนข้างหยาบ มัน แข็ง และเป็นลูก"

คู่สามเมเจอร์ : A "นิ่ม หวาน เหมือนกัดแอปเปิ้ลสุก Ba "ข้นเหมือนซุปถั่ว" Bi "หวานหอมละมุนลิ้นเหมือนพีช" M "นิ่ม เหมือนผลไม้หวานหรือแสงไฟสลัว"

คู่สองเมเจอร์ : A กรอบแกรบ เหมือนขยับกรวดอยู่ในมือหรือเคี้ยวตะขอเหล็กอยู่ในปาก Ba "หยาบ" Bi "กรอบแกรบเหมือนทรายในปาก" M "กรอบแกรมเหมือนกระดาษทราย" (หน้า 288)

เอ็ดมันด์กับสมิธ ยังได้สรุปผลการทดลองไว้อีกครั้ง ดังนี้

ดังนั้นเราอาจสรุปลักษณะของขั้นคู่ไว้ได้ดังนี้ : คู่แปด เรียบ คู่เจ็ด ซ่า คม-หยาบ กลวง-ซ่า คู่หก หอมหวาน ฉ่ำ-นุ่ม ละมุน คู่ห้า หลวง กลวง กระซวก คู่สี่ เข้ม กระด้าง หยาบ คู่สาม นุ่ม หวาน (ไม่มีรส) คู่สอง กรอบแกรบ

จะสังเกตได้ว่าคำที่ใช้บรรยายลักษณะดนตรีนั้นประกอบไปด้วยสามแบบ เราอาจบรรยายลักษณะของขั้นคู่ดังกล่าวโดยจัดอยู่ในกลุ่มประสาทสัมผัสทางลิ้นร่วมกับประสาทสัมผัสทางผิวหนึ่ง เริ่มจากคู่แปดถึงคู่สอง ก็จะได้เรียบเหมือนไอศครีมหรือน้ำเชื่อม ซ่าเหมือนรสลูกพลับ ดิบ หอมหวานเหมือนผลไม้สุก ใสเหมือนซุปใส มันข้น อร่อยเหมือนครีมหรือแคนตาลูปสุก นุ่มเหมือนผลไม้สุก แต่ไม่ฉ่ำน้ำ กรอบแกรบเหมือนคอร์นเฟลค หรือของแข็งๆ หยาบในปาก หรือเขาอาจจัดลักษณะดนตรีเข้าไว้ในกลุ่มประสาทสัมผัสทางผิวหนังก็ได้ และถ้าจัดเรียงลักษณะดังกล่าวเหมือนข้างบนก็จะได้

เรียบเหมือนผิวแก้วที่ขัดแล้ว สากเหมือนกระดาษทราย ไม่มีคำบรรยายของคู่หก หยาบเหมือนพื้นผิวของผ้าที่ใช้ตัดสูท หยาบเหมือนผิวกระดาษที่ถูกขยุ้ม ไม่มีคำบรรยายของคู่สาม กรอบแกรบ ก๊อกแก๊กเหมือนกรวดในฝ่ามือ (สุดท้าย) คำบรรยายของคู่ห้าส่วนใหญ่จะไม่ใช้คำว่า "กลวง" เราเชื่อว่าคำนี้เกี่ยวข้องกับเสียงที่ต้องมีการฝึกฟังมาก่อน เป็นเสียงเดียวในชุดนี้ที่อยู่ในกลุ่มของประสาทสัมผัสทางเสียง (หน้า 290)

ไม่จำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงเรื่องที่ว่าทำไมผู้ตอบจึงตอบปัญหาออกมาได้เหมือนๆ กัน อย่างที่ เอ็ดมันด์ และสมิธ ได้กล่าวถึงไว้ สิ่งสำคัญอยู่ที่ว่าอย่างน้อยวัฒนธรรมตะวันตกได้มีการทดลองในเรื่องอายตนะสัมพันธ์จนเป็นผลที่น่าพอใจแล้ว ผู้ที่ตอบคำถามได้ให้ความเห็นในเรื่องเสียงที่ได้ยินโดยใช้ภาษาที่บรรยายเกี่ยวกับความรู้สึกมากกว่าใช้ภาษาเกี่ยวกับการได้ยิน น่าทึ่งมากที่คำตอบที่ได้มามีความหลากหลาย และคำตอบเหล่านั้นก็เป็นภาษาที่เราใช้บรรยายในเรื่องต่างๆ เป็นปกติอยู่แล้ว

ทั้งนี้จึงมาถึงปัญหาที่ว่าจะนำความคิดเรื่องอายตนะสัมพันธ์ไปใช้กับวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตกได้อย่างไร ซี เอฟ โวเจริน (C. F. Voegelin) (จากกันพูดคุยกันเป็นการส่วนตัว)ได้กล่าวถึงความคิดเช่นนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ ไว้ว่าจะต้องหาภาษาที่เป็นคู่ขนานให้ได้ในวัฒนธรรมนั้น เช่น หากพบคำว่าสีฟ้าในภาษาหนึ่ง หมายถึง เสียงดนตรีชนิดหนึ่งในภาษาอื่นที่ไม่ใช้ภาษาเรานั้น ก็ควรจะค้นหาต่อไปว่ามีความหมายใด ซ้อนอยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ หรือไม่ สิ่งที่ค้นพบนี้จะทำให้สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ที่เกี่ยวกันความรู้สึกทั้งสองชนิดนี้ได้

แต่ความยากลำบากอยู่ตรงที่ว่าข้อมูลในเรื่องนี้ไม่สามารถหาได้ แม้ว่าจะมีการกล่าวถึงเล็กๆ น้อยๆ จากการพูดคุยต่างๆ เป็นต้นว่า อึนเคเทีย ได้กล่าวว่าพวกอาชานตีได้กล่าวถึงดนตรีของพวกตนว่าเป็นดนตรีที่แข็ง แต่สถานการณ์ที่เกิดดนตรีเช่นที่ว่านี้ก็ไม่ชัดเจน พวกบาชี (เมอร์เรียม 1957) เรียกดนตรีที่ชาวตะวันตกถือว่าเป็นโทน "สูง" นั้นว่าเป็นโทนที่ "เล็ก" และ "อ่อนแอ" ส่วนโทนที่เรียกว่าต่ำ ชาวบาชีจะเรียกกันว่า "ใหญ่" และ "แข็งแรง" เทรซี (1948: 107) ได้รายงานการใช้ภาษาลักษณะนี้ในหมู่อินเดียนแดงเผ่าโชปี (Chopi) วอเตอร์ ไอเวนส์ (Water Ivens) ได้กล่าวถึงพวก เลา (Lau) บนเกาะโซโลมอนว่า ในเพลงร้องของชาวเกาะแห่งนี้ ตัวโน้ตที่มีเสียงต่ำเรียกว่าดำ ตัวโน้ตที่มีเสียงสูงเรียกว่า ขาว ชื่อเช่นนี้เอามาจากเครื่องหมายบอกทำนองเพลงที่เขียนด้วยถ่าน ที่ปรากฏอยู่บนแผ่นไม้ ขีดหนาชี้ลง เรียกว่า "ดำ" ขีดบางชี้ขึ้นเป็นโน้ตตัว "ขาว" นิกิ-พลาวเวสกี (Nikiprowetzky) พูดถึงประเทศมอริทาเนีย (Mauritania) ไว้ซึ่งเป็นการโยงสีกับสไตล์ของดนตรีมาดังนี้

...ในดนตรีหลายๆ แบบ นั้นมีวิธีการแสดงอยู่สองลักษณะ "ขาว"

และ "คำ" คำนั้นเรียกว่า "เลคาล" (Lekhal) ชนิดหลังนี้พวกกริออท (Griot) นิยมใช้เพราะสามารถที่จะใส่ลูกเล่นอื่นๆ เข้าไปได้ เป็นต้นว่า การขยายช่วงห่างของเสียงให้กว้างขึ้น หรือดึงตัวโน้ตให้ยาวขึ้น ฯลฯ

ส่วนลักษณะที่เรียกว่าขาว (Lebiadh) นั้นเป็นที่นิยมในหมู่ผู้มีการศึกษา มีลักษณะคล้ายประเพณีดนตรีของชาวอาหรับ ลักษณะนี้ทำให้เกิดเพลงที่ราบรื่นกว่าและอย่างมีรสนิยมมากกว่า เป็นไปได้ว่าผู้เล่นอายจะค่อยๆ เปลี่ยนลักษณะการเล่นจากแบบหนึ่งไปสู่อีกแบบหนึ่งได้ (1961: ไม่ปรากฏหน้า)

ในหมู่ชาวอินเดียนแดงเผ่าบาซองเย ซึ่งข้าพเจ้าให้ความสนใจเป็นพิเศษเกี่ยวกับปัญหาเรื่องอายตนะสัมพันธ์ โทนสูงเขาจะเรียกว่า "เล็ก" (lupela) ส่วนโทนต่ำเขาจะเรียกว่า "ใหญ่"(lukata) พบว่ามีคำอื่นๆ ที่ใช้ในลักษณะนี้อยู่อีก แต่เหมือนว่าไม่ได้เป็นที่ยอมรับกันทั่วไป แต่จะใช้อยู่ในกลุ่มเล็กๆ เท่านั้นเช่น นักดนตรีคนหนึ่งใช้คำว่า "แข็ง" บรรยายลักษณะของเครื่องดนตรี บางอย่าง เช่น เครื่องเขย่า กลอง และกระดิ่งคู่ (double bell) นักดนตรีอีกคนหนึ่งพูดถึงเพลงที่ร้องประกอบการเต้นรำว่าจะต้อง "ราบรื่น" เขาบอกว่า "ถ้าดนตรีไม่ราบรื่นคนเต้นก็ไม่สามารถเต้นให้ดีได้" แต่คำที่ใช้ คูทาลา (kutala) ไม่ได้แปลตามตรงว่าเรียบ ผู้ให้ข้อมูลอีกคนหนึ่งใช้คำว่าแข็ง เพราะว่าดนตรีนั้นเคลื่อนไหวอยู่เสมอไม่เคยหยุดอยู่นิ่ง

ตัวอย่างสุดท้ายมาจากนักดนตรีอาชีพที่วิจารณ์ผู้เล่นและผู้ร้องดนตรีที่แสดงดีมีความสามารถว่า วงดนตรีวงนี้แสดงอย่าง "เดือดพล่าน" (akisakila) อย่างไรก็ตามคำวิจารณ์นี้เป็นความเห็นจากบุคคลคนเดียวซึ่งนักดนตรีอื่นไม่เห็นด้วยกับคำวิจารณ์ของเขา

เลียวนาร์ด เมเยอร์ (Leonard Meyer) (1956: 262) แสดงความเห็นไว้ว่า เขาค่อนข้างจะเชื่อว่าปรากฏการณ์อายตนะสัมพันธ์นี้มีอยู่ในทุกวัฒนธรรมดนตรีทั่วโลก แต่ก็ไม่ชัดเจนว่าตัวอย่างที่อ้างถึงเป็นตัวอย่างของการยืมภาษามาใช้มากกว่าการที่นำประสบการณ์ที่เป็นดนตรี และประสบการณ์ที่ไม่เป็นดนตรีผูกโยงเข้าด้วยกัน แน่นอนที่สุดข้อมูลที่มีอยู่เพียงเล็กน้อยนี้ดูเหมือนจะแสดงให้เห็นว่า แบบการยืมภาษามาใช้ที่ เอ็ดมันด์ และสมิธ ทำอยู่นี้ไม่มีที่อื่น ปรากฏการณ์เช่นนี้เป็นประสบการณ์สำคัญที่สามารถนำไปเปรียบเทียบกับสถานการณ์ที่เป็นปัญหาอื่นๆ ได้

การที่มีปรากฏการณ์อายตนะสัมพันธ์ ในศัพท์ทางวัฒนธรรมของเรานี้ทำให้สามารถเห็นได้ว่ามีกระแสความคิดอยู่สี่ชนิด เคอร์ กับ แพร์ (Kerr and Pear) (1932–33: 167) กล่าวว่าสิ่งที่เรียกกันว่า การใช้การเปรียบเทียบแบบอุปมาอุปมัย เป็นขั้นแรกของปรากฏการณ์อายตนะสัมพันธ์ นอกจากนี้ยังมีการใช้มโนทัศน์ของ "ความสว่าง" (brightness) เป็นคุณสมบัติเบื้องต้นที่สำคัญของลักษณะการเกิดและการทดลองทางทวารพันธะต่างๆ หรือจะพูดอีกอย่างหนึ่งคือ นักศึกษาที่ศึกษา

ปรากฏการณ์ของทวารพันธะและอายตนะสัมพันธ์ แสดงให้เห็นว่า สิ่งสองสิ่งนี้มีความเชื่อมโยงกัน แม้จะดูไม่ชัดว่าข้อมูลที่ได้สนับสนุนทวารพันธะ หรืออายตนะสัมพันธ์ เราใช้อายตนะสัมพันธ์ในภาษาของเราเพราะเรามีความรู้และประสบการณ์ทางทวารพันธะ หรือการที่มีปรากฏการณ์ทางอายตนะสัมพันธ์มาชี้ให้เห็นว่าทวารพันธะที่สร้างขึ้นมา หรือเกิดขึ้นจากวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง เป็นปรากฏการณ์ที่เป็นสัญลักษณ์เราไม่สามารถที่จะตอบปัญหาเหล่านี้ได้

ชาล์ล สตีเวนสัน มองปัญหาเหล่านี้แตกต่างออกไปจากคนอื่นๆ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โดยโต้แย้งว่า ดนตรีนั้นไม่อาจมีลักษณะเป็น “เหลี่ยม” หรือ “หยาบ” แต่สามารถใช้คำเหล่านี้เพื่ออธิบายลักษณะของดนตรีให้ละเอียดกว้างขวางออกไป โดยยืมศัพท์มาจากประสาทสัมผัสแขนงอื่นๆ เนื่องจากศัพท์ทางดนตรีมีไม่มากพอ เขากล่าวว่า

> *เราไม่ต้องการจะพูดว่าทำนองที่เป็น <u>สี่เหลี่ยม</u> ที่เราได้ยิน ทำให้เรานึกถึงรูปทรงสี่เหลี่ยมในวิชาเรขาคณิต เราเรียกทำนองดนตรีอย่างหนึ่งว่า “สี่เหลี่ยม” ก็เพราะว่าเราไม่มีคำคุณศัพท์อื่นที่เหมาะสม และเราก็ไม่ควรที่จะสรุปอย่างที่คุณแลงเกอร์ (Mrs. Langer) ได้กล่าวไว้ว่า ทำนองดนตรีที่เศร้าทำให้เกิดความเศร้า แทนที่จะบอกว่าทำนองดนตรีนั้นเป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ หรืออาจบอกได้อีกอย่างหนึ่งว่า ทำนองดนตรีเป็นสิ่งที่คล้ายอารมณ์ความรู้สึก แต่เป็นความรู้สึกชนิดที่ไม่ใคร่จะสมบูรณ์นัก และในกรณีนี้อาจกล่าวได้ว่ามีความเกี่ยวพันทางสัญลักษณ์อยู่ระหว่างดนตรีและความเศร้านี้ โดยนำคำว่า “เศร้า” มาใช้ในความหมายที่กว้างออกไปซึ่งความเชื่อมโยงทางสัญลักษณ์นี้ไม่เป็นเรื่องที่แปลกแต่อย่างไร จะเป็นเพียงการที่เรามีศัพท์ที่จะมาใช้บรรยายลักษณะของดนตรีไม่เพียงพอเท่านั้น (1958: 212–13)*

หากยอมรับว่าปรากฏการณ์อายตนะสัมพันธ์เกิดขึ้นจากความขัดสนทางภาษา จะดูคล้ายกับว่าต้องยอมรับความเห็นในทางตรงกันข้ามกับความคิดนี้ด้วย ดังเช่น วัฒนธรรมของบาซองเยที่ไม่มีการใช้อายตนะสัมพันธ์ ต้องสรุปว่าภาษาของชนกลุ่มนี้เป็นภาษาที่ไม่มีความขัดสนในเรื่องคำที่จะใช้ หรือจะสรุปต่อไปได้ว่าชาวบาซองเยมีศัพท์ที่จะใช้ในเฉพาะแขนงวิชาต่างๆ ครบครันและอาจจะกล่าวต่อไปได้อีกว่า ศัพท์ที่ใช้กับดนตรีโดยรวมจะต่างกับศัพท์ที่ใช้กับทัศนศิลป์โดยรวม แต่ที่จริงไม่เป็นเช่นนั้น พวกบาซองเยไม่ได้ใช้อายตนะสัมพันธ์อย่างประหยัด แต่ศัพท์ทั่วๆ ไปที่ใช้นั้นเขาใช้ร่วมกันทั้งในเรื่องดนตรีและเรื่องทัศนศิลป์ และไม่เป็นการเฉพาะในวิชาใดวิชาหนึ่งเท่านั้น ทั้งดนตรีและศิลปะจะรวมเรียกว่า “บีบูวา” (bibuwa) ซึ่งเป็นศัพท์ที่มีความหมายถึง ความดีและสิ่งที่ไม่มีชีวิต สตีเวนสันไม่ได้อธิบายด้วยว่าทำไมจึงใช้ศัพท์ตัวใดตัวหนึ่งอธิบายลักษณะของงาน

ดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ความคิดที่ว่าอายตนะสัมพันธ์เกิดขึ้นจากความขัดสนทางภาษานั้นอาจจะใช้ได้กับวิธีมองดนตรีในลักษณะที่สาม

วิธีมองดนตรีนี้เกี่ยวข้องกับความวิจิตรพิสดารของความคิดทางสุนทรีย์ศาสตร์ในทั้งสังคมตะวันตก สังคมตะวันออกใกล้ และตะวันออกไกล เราได้สร้างระบบขึ้นมาระบบหนึ่งโดยมีรากฐานมาจากความคิดข้างต้นนี้ มีการโต้แย้งในเรื่องที่ว่าจุดมุ่งหมายของศิลปะแขนงต่างๆ ควรจะเป็นอย่างไร ควรมีเนื้อหาที่เป็นสัญลักษณ์อย่างไร ความแตกต่างระหว่าง ศิลปะ “บริสุทธิ์” และศิลปะ “ประยุกต์” เป็นอย่างไร หน้าที่ของศิลปะมีอะไรบ้างและที่สำคัญที่สุดคือ ความคิด ความเข้าใจทางสุนทรียศาสตร์แปลว่าอะไร จึงมีการสร้างศัพท์ไว้อย่างเอิกเกริก เพื่อใช้ในการที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์นี้ และจะเห็นได้ว่าศัพท์บางส่วนได้มาปรากฏในการใช้อายตนะสัมพันธ์นี้ วิชาสุนทรียศาสตร์ได้กลายมาเป็นวิชาที่ซับซ้อนจนจำเป็นต้องนำภาษาที่ใช้ในสาขาวิชาอื่นๆ มาใช้ในการบรรยายประสบการณ์ต่างๆ ทางสุนทรียศาสตร์ และในเรื่องนี้เองที่จะนำความคิดเรื่อง “ความขัดสนทางภาษา” ของสตีเวนสันมาใช้ อย่างไรก็ตามเป็นเรื่องที่ต้องพิจารณากันอีกครั้งว่าจะเรียกปรากฏการณ์นี้ว่าเป็น “ความขัดสนทางภาษา” หรือ “ความซับซ้อนทางความคิด” แต่การที่ใช้ศัพท์จากศิลปะต่างๆ หลายแขนงนั้น อาจเป็นเพราะต้องอธิบายความซับซ้อนอันเกี่ยวเนื่องกับความคิดทางสุนทรียศาสตร์ก็เป็นได้

ตามที่ทราบกันว่าวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตก รวมทั้งวัฒนธรรมตะวันออก และวัฒนธรรมของตะวันออกไกล มักจะไม่เกี่ยวกับเรื่องของสุนทรียศาสตร์มากเท่าระดับนี้ แม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) ศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มอินเดียนแดงเผ่านาวาโฮพบว่า พวกเขาไม่สามารถแยกสิ่งที่เป็นสุนทรียศาสตร์ออกจากสิ่งที่ทำหน้าที่ในวัฒนธรรมนี้ได้ (1954) เช่นเดียวกับการศึกษาชนเผ่าอาปาเช (1960) งานของข้าพเจ้าเองที่ศึกษาชนเผ่าบาซองเย และชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด แสดงให้เห็นว่าความคิดทางสุนทรียศาสตร์ในกลุ่มชนเหล่านี้มีไม่มากโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ เปรียบเทียบกับคติทางสุนทรียศาสตร์ที่วิจิตรพิศดารของชาวตะวันตก

ความเห็นสุดท้ายที่เสนอโดยบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งในเรื่องทวารพันธะ หรือโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่อง อายตนะสัมพันธ์ คือ การใช้ปรากฏการณ์นี้เป็นการแสดงความเป็นเอกภาพของศิลปะแขนงต่างๆ คงจำกันได้ว่า ฮอร์นโบสเตล ได้กล่าวได้ในบทความที่ชื่อว่า “เอกภาพของสัมผัส” (The Unity of the Senses) โดยสรุปไว้ดังนี้

> *การที่อารมณ์ความรู้สึกจะปรากฏให้เห็นได้ต้องมีรูปร่าง (form) ทั้งนี้เอกภาพของสัมผัสต่างๆ จึงต้องเกิดเช่นนี้แล้วจึงเกิดศิลปะที่มีเอกภาพขึ้น ต่อมาศิลปะจึงแตกแยกย่อยออกมาให้เห็นเป็นหลายสาขา ในการเต้นหรือการรำต่างๆ ที่ผู้แสดงต้องใส่หน้ากาก ดนตรีและจิตรกรรม การปั้นหรือกวีนิพนธ์ไม่สามารถแยกจากกันได้ สีและรูปร่างยังผสมผสานถูกกลืนเข้า*

ไปในวงจรที่หมุนคว้างของพฤติกรรมดังกล่าวซึ่งมีความหมายเชื่อมโยงต่อไปถึงจักรวาล (1927: 89)

เคิร์ท แซคส์ (Curt Sachs) ได้โต้แย้งเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ของศิลปะต่างๆ ไว้ว่า

ทำนองนั้น มักใช้บรรยาย "เส้น" หรือ "เส้นโค้ง" ซึ่งอาจจะ "เรียบ" หรือ "หยัก" การรวมวงกันทำให้เกิด "สีสัน" โดยผู้อำนวยเพลงทำหน้าที่คล้ายผู้ถือจานสีที่ผสมสีต่างๆ ที่เขาต้องการ ในทางตรงกันข้าม นักวาดรูปอาจมีหรือไม่มี "เสียงสูงต่ำ" โดยรูปที่วาดที่มีแสงมาก ถือว่ามี "บันไดเสียง" หรือ "ระดับเสียง" ที่สูง และรูปที่มีแสงน้อยนั้น มี "บันไดเสียง" หรือ "ระดับเสียง" ต่ำ การเปรียบเทียบเช่นนี้ซึ่งนำโลกของดนตรี จิตรกรรม และภาษามารวมกัน ทำให้เกิดคำเปรียบเทียบขึ้นใหม่ ทำให้คนฟังลืมไปว่าคำเหล่านี้ได้ถูกยืมมาจากศิลปะนั้นมีที่มาจากรากฐานเดียวกัน ทั้งในเรื่องโครง-สร้าง ความสมดุล จังหวะ สี ความชัดเจน การเคลื่อนไหว และคุณสมบัติอื่นๆ อีกนับไม่ถ้วน (1946: 18)

ในวัฒนธรรม (ตะวันตก) ข้อสรุปหรือสมมติฐานในเรื่องความสัมพันธ์ดังกล่าวในศิลปะสามารถนำไปสู่สมมติฐานเรื่องลักษณะที่มีคู่กันไป (parallelisms) ได้ เสตรทเชา (Strechow) ได้กล่าวถึงความคิดของชูแมน (Schumann) เรื่องที่เกี่ยวกับ "การเปลี่ยนโฉมของโบสถ์ในเมืองโคโลญจ์" (Cologne Cathedral) ได้ว่า

ทำให้เกิดรายละเอียดที่น่าทึ่งในเรื่องโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม (ไม่เพียงอารมณ์ทางสถาปัตยกรรมเท่านั้น) เข้าไปในดนตรี ข้าพเจ้าหมายถึงท่อนที่สี่ (Rhenish) ของเพลงซิมโฟนีหมายเลข 3 ของชูแมน (Schumann) การวิเคราะห์งานชิ้นที่มหัศจรรย์ชิ้นนี้ที่กำเนิดขึ้นในระหว่างการทำมิสซาในโบสถ์ในเมืองโคโลญจ์ เพลงนี้แสดงให้เห็นว่าบรรยากาศครึ้มซึมเศร้าในตอนแรกจากเสียงทรอมโบนผสมเปียโน (pianisimo trombones) แทรกด้วยความสว่างสดใสเป็นระยะๆ บวกกับความอลังการตอนท้ายเพลง กลายเป็นเพลงที่ปรากฏขึ้นเท่านั้น และโครงสร้างของเพลงได้รับแรงบันดาลใจมาจากหลักการทางสถาปัตยกรรมสไตล์กอธิค (Gothic) เนื้อหาของเพลงทั้งท่อนประกอบไปด้วยทำนองย่อยเอกของคู่สี่หลายๆ แบบ ลักษณะนี้มีส่วนคล้ายสถาปัตยกรรมแบบกอธิคในสองประการ

ประการที่หนึ่ง ลักษณะการประพันธ์เพลงเช่นนี้มีเสียงที่ค่อยๆ สูงขึ้นเหมือนรูปร่างของโบสถ์กอธิค ซึ่งจะทำให้ผู้ดูหรือผู้ฟังประทับใจในลักษณะเด่นนี้ทันที

ประการที่สอง และจากโครงสร้างของเพลงก็มีความสำคัญเท่าๆ กัน คือ การใช้หลักการของสถาปัตยกรรมแบบ

กอธิคที่มีรายละเอียดคล้ายคลึงกัน การที่จะทำให้ได้ผลเช่นนี้คือการซ้ำการนำสิ่งที่เรียนรู้ใหม่ๆ มาใช้ การพันกันเป็นเกลียว การขยายและการลดส่วนซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับที่ชูแมนทำกับเพลงของเขาโดยวิธีซ้ำ การนำส่วนต่างๆ มาเกี่ยวกันเป็นเกลียว มีการขยาย และมีการทำให้เล็กลง จริงอยู่ลักษณะที่เป็นคู่กันไปนี้ มิได้มีอยู่ในโครงสร้างทุกชนิดของสถาปัตย-กรรมและแบบแผนการประพันธ์ในดนตรี

แต่ก็ดูเป็นการไม่น่าเกลียดที่จะใช้คำว่า "โครงสร้าง" พูดถึงตรงที่มีลักษณะเช่นที่ว่านี้จริงๆ (1953: 325)

คำอธิบายเช่นที่ยกตัวอย่างมานี้ไม่ใช่เรื่องใหม่ในวงการศิลปะ แต่การที่จะสรุปอย่างใดลงไป หรือการเสาะแสวงหาคำอธิบายที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ นั้น เป็นหน้าที่ของวิชาสุนทรียศาสตร์ อย่างไรก็ตาม ปัญหาสำคัญอยู่ที่ว่าชนชาติอื่นๆ มีความคิดเช่นเดียวกับเราหรือไม่ แต่ข้อมูลในเรื่องนี้ที่พอจะหาได้มีน้อยมาก หรือแทบไม่มีที่จะนำมาใช้ได้เลย ปัญหาที่ต้องคำนึงต่อไปคือ หากไปศึกษาค้นคว้าเรื่องเช่นนี้จากชนชาติในวัฒนธรรมอื่นๆ แล้วอาจไม่สามารถสรุปว่าศิลปะทั้งหลายมีความเกี่ยวข้องกันอย่างไร

ปัญหานี้เป็นปัญหาใหญ่ที่มีความสำคัญที่ต้องคำนึงถึงมากกว่าผลสรุปต่างๆ ที่ได้รับจากการอภิปรายกันในเรื่องนี้เสียอีก และตรงนี้เองที่การวิจัยทางวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเข้ามามีส่วนสำคัญ จึงต้องรู้ก่อนว่าความแตกต่างระหว่างทวารพันธะ "แท้" กับ ทวารพันธะที่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของชนชาตินั้นๆ คืออะไร และความสัมพันธ์ของทวารพันธะทั้งสองแบบนี้ เกิดขึ้นนอกวัฒนธรรมตะวันตกหรือไม่ หลักฐานข้อมูลที่หาได้จะช่วยให้ความกระจ่างในเรื่องความสัมพันธ์ของทวารพันธะ ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมและโครงสร้างทางสัญลักษณ์ในสังคมนั้นๆ ไรชาร์ด (Reichard) กับเพื่อนได้ กล่าวไว้ว่า "ผู้ให้ข้อมูลสามคนนี้ได้รับการฝึกเรื่องศิลปจินตนาการ (Imaginative arts) มีความซาบซึ้งในรูปทรงศิลปะวรรณคดีและดนตรี" (1949: 230) และตัวอย่างนี้ดูเหมือนจะแย้งความคิดที่ว่าทวารพันธะไม่เหมือนกับกรณีศึกษาที่เคยทำกันมา แล้วพบว่ามีค่าความสัมพันธ์เป็นสิ่งที่ได้รับอิทธิพลจาก

วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง ไม่เฉพาะกับความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ที่เป็นระบบระเบียบเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องเป็นอย่างมากกับแบบสัญลักษณ์ที่มีวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดอีกด้วย

ปัญหาของทวารพันธะนำไปสู่ข้อที่ควรคำนึงทางด้านภาษา และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับความคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะด้านต่างๆ ในการที่จะให้เกิดผลดีในการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ จำเป็นที่จะต้องเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์ลักษณะคล้ายๆกันนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ ด้วย เช่นเดียวกันการที่การศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่เป็นเพียงการศึกษาแต่ดนตรีเพียงอย่างเดียว หากเป็นการศึกษาถึงความคิดและปรัชญาในวัฒนธรรมที่เป็นรากฐานของดนตรีนั้นด้วย

บทที่ 6
พฤติกรรมทางกายภาพและพฤติกรรมทางภาษาของดนตรี

ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมโดยบุคคลและกลุ่มบุคคลต่างๆ นั้น เป็นที่มาของทั้งเสียงดนตรี ความรู้สึกและค่านิยมที่บุคคลมีต่อดนตรีนั้น แต่ความคิดอย่างเดียวไม่สามารถก่อให้เกิดดนตรีได้ จะต้องแปลความคิดความรู้สึกเหล่านี้ให้เป็นพฤติกรรมในรูปแบบต่างๆ ซึ่งจะกลายเป็นดนตรีที่เป็นที่ยอมรับได้ในวัฒนธรรมนั้นๆ มีพฤติกรรมสี่แบบที่จะทำให้เกิดการผลิตและการจัดระเบียบของเสียง พฤติกรรมสี่แบบนี้คือ พฤติกรรมทางกาย พฤติกรรมทางภาษา พฤติกรรมทางสังคมของทั้งผู้ที่สร้าง หรือผลิตดนตรี และผู้ที่ฟังดนตรีหรือผู้ที่ตอบสนองดนตรีนั้น และพฤติกรรมทางการเรียนที่ทำให้นักดนตรีผลิตเสียงดนตรีที่เหมาะสมออกมา เราจะอภิปรายพฤติกรรมสองอย่างแรกในบทนี้

พฤติกรรมทางกายเช่น ถ้าเป็นการใช้เครื่องดนตรี นักดนตรีต้องใช้นิ้วขยับ หรือใช้ริมฝีปากและไดอะเฟรมเพื่อให้มีเสียงออกมา ถ้าเป็นการร้องก็ต้องมีการขยับเส้นเสียงในลำคอให้เกิดเสียงขึ้นเป็นต้น เทคนิคในการใช้เครื่องดนตรีได้มีการเขียนไว้ในตำราทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามากแล้ว ข้าพเจ้าจึงจะขอยกตัวอย่างเพียงสองหรือสามตัวอย่างเท่านั้นในที่นี้อย่างเช่น ปี่ปลายเปิดมูลีซี (mulizi) ที่พวกเลี้ยงสัตว์ชาวบาซีใช้เป่ากันในคองโกตะวันออก (เมืองเลโอโปลด์วิลล์ Léopoldville) ของทวีปแอฟริกา

ในการเป่าปี่มูลีซี ผู้เป่าจะจรดปี่ไว้ตรงกึ่งกลางของริมฝีปาก อมไว้ประมาณครึ่งหนึ่งของเส้นผ่าศูนย์กลางของปี่ โดยเอาด้านที่มีรูให้ห่างจากตัวของผู้เป่า นิ้วกลางของผู้เป่าจะใช้ปิดรูบนไว้โดยมีนิ้วชี้เป็นตัวพยุงปี่ไว้ไม่ให้ขยับไปมา นิ้วกลางของมือขวาให้ปิดรูล่าง โดยมีนิ้วชี้แตะปี่ไว้เหนือนิ้วกลางเพื่อพยุงไม่ให้ปี่ขยับไปมา เช่นเดียวกับมือซ้ายก่อนที่จะเอาปลายนิ้วปิดลงบนรูของปี่ ผู้เป่าจะเอาปลายนิ้วแตะน้ำลายเสียก่อน ระดับเสียงที่ออกมาเกิดจากกระแสลมที่เป่าเข้าไปและจากการกักลมตามรูต่างๆ ที่เจาะไว้

ผู้เป่าที่ชำนาญสามารถที่จะเปล่งเสียงออกจากลำคอให้เข้ากับระดับเสียงต่างๆ ที่เกิดจากปี่ได้ เสียงที่ออกจากลำคอนี้คล้ายๆ เสียงฮัมเพลงแต่จะกระด้างกว่า เฉพาะผู้ที่ชำนาญพิเศษเท่านั้นจึงจะสามารถทำเช่นนี้ได้ ส่วนที่ไม่สามารถทำได้จะถือว่าเป็นผู้มีความสามารถเพียงระดับรองลงมาเท่านั้น การทำทำนองได้สองอย่างในเวลาเดียวกันนี้มิใช่เป็นเรื่องง่าย เพราะระดับเสียงที่จะทำโดยปี่และโดยลำคอจะไม่เหมือนกัน ในขณะที่ริมฝีปากจะต้องอยู่ในสภาพที่ไม่เกร็ง เส้นเสียงและไดอะแฟรมต้องเขม็งตึง เพื่อให้ได้เสียงในลำคอที่เปล่งออกมาให้ดังพอด้วย ลักษณะนี้เป็นเกณฑ์

ตัดสินระหว่างความเป็นยอดของนักปี่มูลีซี ชาวบาซี เพราะเป็นเทคนิคที่ยากมากทีเดียว (เมอร์เรียม 1957: 144)

ต่อไปนี้เป็นพฤติกรรมทางกายในการเล่นเครื่องดนตรีชนิดเครื่องสายของชาวฮอทเตนโท (Hottentots) ที่เคอร์บี้ (Kirby) เรียกว่า "คันชักเครื่องสาย" (musical bow)

> *เมื่อผู้เล่นขึงสายตั้งเสียงเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็นั่งลงบนพื้นจับเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเหมือนคันศรนี้ไว้ในมือทั้งสอง ปลายด้านที่ขมวดสายที่มีเส้นเดียวนี้แต่งบนถุงหนังสัตว์... หรือชามที่ทำด้วยไม้ซึ่งมีหน้าที่เป็นกล่องที่ทำให้เกิดเสียง เท้าขวาของผู้เล่นจะเกาะปลายศรด้านนี้ไว้ให้อยู่กับที่ ปลายอีกด้านหนึ่งพิงไว้กับบ่าซ้าย ผู้เล่นถือไม้ตีไว้ระหว่างนิ้วโป้งกับนิ้วชี้ตีลงบนปลายศรนี้ในลักษณะซ้ำๆ กัน คล้ายๆ กับการตีกลองที่ตีด้านข้าง (side-drum) การทำเช่นนี้จะทำให้เกิดเสียงสั่นสะเทือน ซึ่งถือว่าเป็นเสียงพื้นฐานของเครื่องดนตรี และเมื่อใช้ข้อที่สองของนิ้วชี้ซ้ายแตะลงกลางสาย ก็จะบังเกิดเสียงสูงห่างจากเสียงสายเปล่า เท่ากับหนึ่งคู่แปด และเมื่อแตะสายดังกล่าวด้วยปลายคางในที่เหมาะสมจะได้เสียงพื้นฐานอีกหนึ่งเสียงที่สูงกว่าพื้นฐานแรกอยู่หนึ่งเสียง และเมื่อแตะในตำแหน่งประมาณกลางสายอีกหนึ่งที ก็จะได้คู่แปดของเสียงพื้นฐานที่สองนี้ (1953: 211-12)*

การบรรยายเรื่องเครื่องดนตรีและวิธีการเล่นนี้สามารถหาได้ทั่วไป และมีจำนวนมากมายมหาศาลจนไม่สามารถจะนำมาเปรียบเทียบกันได้หมด อย่างไรก็ตาม พฤติกรรมทางกายภาพของดนตรีเช่นนี้มีความสำคัญมากทางเทคนิคและสามารถจะนำมาใช้ประโยชน์ได้มากเมื่อมีการศึกษาทางวัฒนธรรมดนตรีและปัญหาการกลายของวัฒนธรรมนั้นๆ

เทคนิคการร้องเพลงไม่ค่อยได้มีผู้อภิปรายกันมากเหมือนกับเทคนิคการเล่นดนตรี จากการศึกษาของโลแมกซ์ เมื่อไม่นานมานี้แสดงให้เห็นว่า การศึกษาเรื่องเทคนิคการใช้เสียงนี้จะเป็นประโยชน์ในการเรียนวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นอย่างมาก ในอดีต เนตเทิล (Nettl) ใช้สไตล์การร้องเป็นเกณฑ์ในการแยกแยะเขตของดนตรีอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ (1954a) แต่คำที่ใช้อธิบายนั้นเป็นลักษณะที่เป็นคำพูดของเราเอง อีกทั้งยังไม่มีคำศัพท์ที่แน่นอนเป็นมาตรฐานเหมือนชาวดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาทั่วไป เช่น การใช้คำว่า "ผ่อนคลาย" (relaxed) กับ "เขม็งตึง" (tense) เป็นต้น เนตเทิล สรุปความเขม็งตึงของแถบเสียงในลำคอไว้ดังนี้

..... นักร้องสมัยโบราณใช้เทคนิคการเขม็งหลอดคอแตกต่างไปจากวิธีที่เรารู้จัก พวกที่ใช้วิธีการเขม็งแถบเสียงที่มากที่สุดก็มี พวกอินเดียนแดงทางเหนือและทางใต้ของทวีปอเมริกา วิธีการเช่นนี้ก่อให้เกิดการตกแต่งวิธีการร้องไปอีกมากมาย.....

ชาวนิโกรแอฟริกันโดยทั่วไปจะร้องเพลงโดยออกเสียงที่เต้นค่อนข้างต่ำ ซึ่งเป็นวิธีเดียวที่ชาวอเมริกันนิโกรใช้ในการร้องเช่นเดียวกัน บางครั้งวิธีการร้องแปลกๆ เช่น การโห่แบบ "สลับเสียงสูงต่ำ (Alpine yodeling)" นั้น เชื่อว่ามาจากการที่คนร้องพยายามเลียนเสียงเครื่องดนตรี ในแหล่งที่มีชาวนิโกรอาศัยอยู่ในแอฟริกา นักร้องจะร้องเสียงปลอม (Falsetto) สลับกับเสียงตามตัวโน้ตธรรมดาที่ฟังเหมือนกับโห่ ชาวอินเดียนแดงเผ่านาวาโฮ (Navaho) ใช้การร้องแบบใช้เสียงปลอมเหมือนกันแต่ไม่ได้ต่อเติมเสริมแต่งอะไรเข้าไป อีกทั้งยังมีการออกเสียงแบบอื่นๆ อีกที่มีลักษณะพิเศษต่างกันไปตามท้องถิ่น (1956: 58)

แม้ว่าจะเป็นการชัดเจนแล้วว่า เทคนิคการร้องและเปล่งเสียงนี้เป็นเกณฑ์สำคัญในการแยกแยะสไตล์ของดนตรีแบบต่างๆ ปัญหาก็ยังมีอยู่ว่าจะสามารถหาคำศัพท์ที่จะเป็นตัววัดได้ชัดเจนได้อย่างไรว่า "เขม็ง" น้อย หรือมากขนาดไหน

เมื่อไม่นานมานี้ อลัน โลแมกซ์ (Alan Lomax) ได้พยายามหาทางแก้ปัญหาเรื่องนี้อยู่เหมือนกัน แต่การวิจัยของเขายังมิได้ดำเนินไกลไปถึงการหาศัพท์ที่จะนำมาให้เป็นมาตรฐานได้ ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงสไตล์การร้อง โลแมกซ์ ก็ยังต้องใช้คำคุณศัพท์จำนวนมากซึ่งคำเหล่านี้บังเอิญไปอธิบายการทำงานของอายตนะสัมพันธ์ สำหรับเพลงพื้นบ้านของชาวอเมริกันผิวขาว โลแมกซ์กล่าวว่า เป็นเสียงที่ "บีบ" โดยเสียงจะสูงกว่าเสียงพูดปกติ มีความกว้างของเสียงไม่มาก น้ำเสียงจะแข็ง ฟังดูกระชาก เสียงขึ้นจมูก เสียงที่เชื่อกันว่าเพราะจะฟังคล้ายไวโอลิน ซึ่งผู้ร้องจะแสดงลวดลายบนทำนองที่ร้องได้ (1959: 930) เสียงร้องเพลงของชาวอเมริกันอินเดียนมีลักษณะดังนี้

ลักษณะการร้องของชาวอินเดียนแดงเป็นการร้องที่เข้มแข็ง....ชาวอินเดียนแดงจะร้องเต็มเสียง เสียงที่เปล่งออกมาจะออกมาจากลำคอลึกๆ เสียงใหญ่ต่ำบางครั้งเสียงจะแกรก เต็มไปด้วยเสียงที่ขึ้นจมูกโดยมีระดับเสียงอยู่ในระดับเดียวกับเสียงพูด บางเผ่าจะเติมเสียงอื่นๆ เข้าไปในขณะร้อง เช่น เสียงล่าสัตว์ เสียงที่เปล่งในยามออกสงคราม เสียงร้องของสัตว์ต่างๆ และสไตล์การร้องเช่นนี้เองที่อาจเป็นต้นกำเนิดของลักษณะการโห่ของชาวที่ราบสูงในสไตล์การร้องที่แสบแก้วหู และติดต่อกันได้นาน (หน้า 933)

สไตล์การร้องของชาวยูเรเซียน (Eurasian) โดยปกติแล้วเสียงจะสูง บางทีกระชากและแหลม จะเปล่งออกมาจากลำคอที่ตึงเขม็งประหนึ่งมีคนบีบคอไว้ (หน้า 936) ชาวยุโรปรุ่นเก่า เสียงจะเปล่งออกมาจากลำคอที่ผ่อนคลายและถ้าเปรียบเทียบกับชาวยูเรเซียน เสียงที่ชาวยุโรปร้องออกมาจะกลมกลึงกว่าเพราะฟังดูเต็มกว่า และมีความต่อเนื่องกันเป็นพืด เป็นลักษณะที่พบในการโห่ด้วย ….. (หน้า 936, 937) ในทางใต้ของประเทศสเปน โลแมกซ์ พบว่าเสียงร้องเปล่งออกมาจาก ลำคอที่เขม็ง (หน้า 939) ส่วนทางใต้ไม่พบว่าผู้คนเขม็งลำคอในการร้อง (หน้า 943) ในอิตาลีลำคอเต็มไปด้วยความเขม็ง และมีลักษณะการบีบเส้นให้สูงเหมือนในยุโรป (หน้า 942) จะเห็นว่าแม้ความรู้การออกเสียงสำคัญในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็ตาม แต่การแยกแยะความแตกต่างโดยใช้คำศัพท์ก็ยังไม่สามารถทำได้ดีนัก

เพื่อที่จะแก้ปัญหานี้ โลแมกซ์ได้หันไปใช้การวิเคราะห์คุณภาพของเสียงโดยใช้ตารางการบันทึกเสียง แม้ว่าเขายังไม่ได้รายงานการค้นคว้าของเขาโดยละเอียด เขาได้ตั้งข้อสังเกตจากเสียงที่อัดไว้เป็นจำนวน 600 เสียงว่า “ข้าพเจ้าคิดว่าสามารถที่จะแยกแยะคุณสมบัติของเสียงได้หนึ่งลักษณะที่สามารถจะใช้จัดหมวดหมู่ของการออกเสียงได้เป็นกลุ่มๆ ทั่วโลก (1962a: 13-14) เกณฑ์ของคุณภาพเสียงบางอย่างสามารถใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างระบบการนับที่โลแมกซ์เรียกว่า “การนับจังหวะของโคลง” (cantometrics) (1962b: 426-31) นอกจากปัญหาเหล่านี้แล้ว โลแมกซ์ยังได้ตั้งสมมติฐานเรื่องความเชื่อมโยงระหว่างคุณภาพของเสียงลักษณะต่างๆ และพฤติกรรมต่างๆ

> *ในเรื่องที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องศีลธรรมทางเพศกับการผ่อนคลายของแถบเสียงในลำคอ ข้าพเจ้าขอให้ผู้อ่านดูรายงานที่ข้าพเจ้าได้ทำไว้ รายงานนี้ได้ผ่านการทดสอบแล้วโดยการวิจัยที่ใช้เวลาทำถึงหนึ่งปี ผู้ชำนาญทางลาริงซ์วิทยาได้ให้รายละเอียดไว้ว่า การเขม็งของแถบเสียงในแบบต่างๆ รวมทั้งปัญหาในการใช้แถบเสียงต่างๆ เป็นปัญหาที่มีกำเนิดมาจากจิตใจ นอกจากนี้ยังมีการศึกษาเรื่องโครงสร้างของเพลงที่ออกแสดงที่วิคเตอร์ กรอเออร์ (Victor Grauer) และที่ข้าพเจ้าได้ทำไว้ การศึกษานี้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการผ่อนคลายของแถบเสียงในลำคอและการเปิดช่องเสียงกับเสียงเพลงจากการร้องหมู่ที่กลมกลืนกัน (โลแมกซ์และทราเกอร์ 1960: ตอนที่ 3, หน้า1)*

นอกจากนี้ โลแมกซ์ ยังได้หาความสัมพันธ์ระหว่างการเขม็งของแถบเสียงและการใช้สระและการเคลื่อนที่ของสระ ดังนี้

(1) ความถี่ของการใช้สระหน้าและการเคลื่อนที่ของสระหน้าส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการเขม็งของแถบเสียงที่เกิดจากจิตใจและสังคม

(2) ในทางกลับกันความถี่ของการใช้สระหลัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสระหลังที่ลึก และการเคลื่อนที่ของสระส่วนหลังจะเกี่ยวข้องกับการผ่อนคลายทางจิตใจและลักษณะทางสังคมที่ทำให้เป็นเช่นนั้น

(9) รูปแบบหรือกระสวนของสระ ดูเหมือนจะมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับโครงสร้างของดนตรีที่ใช้คลอร้อง ..... ในหนึ่งหรือสองกรณีสามารถมองเห็นแบบแผนของเพลง สไตล์การร้อง และแบบแผนของการใช้สระได้พร้อมๆ กัน

(10) สไตล์การร้องที่มีความถี่ในการใช้สระหน้าสูง และมีการเคลื่อนที่ของสระเพียงแคบๆ ส่วนใหญ่จะเป็นการร้องเดี่ยว หรือร้องทำนองที่ไม่มีประสานเสียง (ตอนที่ 3, หน้า 2–3)

ความรู้ความเข้าใจในเรื่องปัญหาคุณภาพของเสียงร้องไม่เพียงแต่จะมีประโยชน์ต่อการอธิบายเรื่องสไตล์เท่านั้น แต่ยังจะทำให้เห็นความสัมพันธ์ของคุณภาพของเสียงกับพฤติกรรรมของมนุษย์อีกด้วย โลแมกซ์ได้พยายามใช้รูปแบบอื่นในการเข้าถึงปัญหานี้ โดยการแปลความคิดให้เป็นพฤติกรรมในการพูดถึงปัญหาการใช้สระ เขากล่าว่า การเกิดสระหน้าและสระหลังที่อยู่ในระบบดูเหมือนจะไม่ใช่เป็นผลิตผลที่เกิดจากระบบนั้น แต่จะเกิดจากส่วนประกอบที่ฝังลึกอยู่ในใจของผู้ที่มีสุนทรียภาพ

ถ้าสิ่งที่สรุปไว้ทั้งหมด หรือเกือบทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงก็ไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่า มีประเพณีหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับสไตล์การเลือกใช้สระดังนั้นเป็นไปได้ว่าตำราต่างๆ ที่เกี่ยวกับการร้องเพลงกำลังได้รับการแก้ไขเพื่อให้เข้ากับสุนทรียภาพของวัฒนธรรม (ปัจจุบัน) ขบวนการที่เกิดขึ้นโดยต่อเนื่องกันนี้ปราชญ์หลายท่านเชื่อว่าเกิดจากความจำที่บกพร่องของชาวบ้าน แต่ในทางตรงกันข้าม ขบวนการนี้เป็นความอ่อนไหวที่มีความเป็นสุนทรีย์ระดับชาวบ้านมากกว่า ..... ความเป็นสุนทรีย์นี้ ..... สามารถเปลี่ยนกฎเกณฑ์ได้ตามความเปลี่ยนแปลงของสถานการณ์และวัฒนธรรมของปวงชน ..... ดังนั้น นักร้องเพลงพื้นเมืองจะเปลี่ยนเพลงใหม่ให้เข้ากับความจำเป็นแบบเก่า หรืออาจแก้ไขเพลงเก่าให้เข้ากับอารมณ์ใหม่ได้ (ตอนที่ 3, หน้า 45)

เนื่องจากเราพบว่ามีพฤติกรรมทางกายภาพหลายอย่างที่เกี่ยวกับการใช้เสียงและการใช้เครื่องดนตรี สิ่งที่ตามมาคือท่าทางการแสดงออกทางกายต่างๆ ที่จะมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมบางอย่างอันจะนำไปสู่ความจริงต่างๆ ที่เกี่ยวกับการสร้างดนตรี

ในการกล่าวถึงลักษณะท่าทาง (ไม่ใช่ท่าทางการแสดงออกในการแสดงดนตรี) กอร์ดอน ดับเบิ้ลยู ฮิวส์ (Gordon W. Hewes) ได้จัดระดับความสำคัญไว้ห้าระดับในการรวบรวมข้อมูลในด้านนี้ (1955: 232-33) ระดับแรกเป็นเรื่องของมานุษยวิทยาทางกายภาพประยุกต์ หรือเทคโนโลยีชีวภาพ หมายถึง การศึกษาเรื่องลักษณะท่าทางที่ทำเป็นนิสัย เมื่อสัมพันธ์กับเทคโนโลยีระดับที่สอง หมายถึง “ความสัมพันธ์ในด้านประโยชน์ใช้สอยระหว่างท่าทางและปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ท่าทาง” เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่กับพืชผลที่ปลูก กับเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม สถานะและความแตกต่างของบทบาท เป็นต้น ระดับที่สาม เกี่ยวข้องกับข้อบ่งชี้ทางจิตวิทยาและทางจิตของลักษณะท่าทาง ระดับที่สี่ ความสำคัญของท่าทางในประวัติศาสตร์วัฒนธรรม และระดับที่ห้า ลักษณะที่ส่อให้เห็นทางวิวัฒนาการชาติพันธุ์ ฮิวส์ ศึกษาเฉพาะท่าทางการยืน การนั่งและการคุกเข่า ในการอภิปรายระดับความสำคัญทั้งห้านี้ ดูเหมือนว่า ระดับบางระดับในห้าระดับนี้ สามารถนำไปใช้ได้เกี่ยวกับท่าทางในการแสดงดนตรี

ตำราเกี่ยวกับการศึกษาเรื่องท่าทางค่อนข้างจะหายาก เบอร์โรวส์ (Burrows) ได้เขียนบันทึกเกี่ยวกับการร้องเพลงในตอนเย็นของพวกผู้ชายบนเกาะฟูทูนาในหมู่เกาะโพลินีเซียนว่า “นักร้องส่วนใหญ่นั่งกันเป็นวงเล็กๆ โดยก้มศีรษะไปรวมกัน และไม่ว่าอารมณ์ของเพลงจะเป็นอย่างไร สีหน้าของเขาก็จะราบเรียบไม่แสดงความรู้สึกอันใดทั้งสิ้น นานๆ เขาจะเงยหน้าขึ้นหรือไม่ก็หลับตาทีหนึ่ง” (1936: 208) วอชส์แมน (Wachsmann) รายงานการแสดงของชาวไนโอลี แห่งอูกันดา (Nyole of Uganda) คล้ายๆ กันว่า นักร้องหมู่ผู้ชายนั่งไปทางหนึ่ง ผู้หญิงนั่งกับผู้หญิงไปอีกทางหนึ่งเป็นแถว โดยหันหน้าเข้าหากันและมีนักร้องเดี่ยวนั่งอยู่ตรงกลาง นักร้องเดี่ยวจะร้องอยู่กับที่ในขณะที่กลุ่มนักร้องหมู่จะขยับตัวและเต้นรำไปด้วย ข้าพเจ้ามีความรู้สึกว่ามีความตึงเครียดเกิดขึ้นระหว่างสองกลุ่มนี้ในเวลาแสดง (1953: 55) โลแมกซ์ อีกนั่นเองที่เป็นผู้ชี้ว่าปัญหาเช่นนี้เป็นปัญหาของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เขาได้แจกแจงลักษณะท่าทางของผู้คนหลายชาติหลายภาษาในการแสดงดนตรีไว้ เช่น เขาเปรียบเทียบท่าทางของนักร้อง (นักดนตรี) พื้นบ้านชาวอเมริกันผิวขาวและนักร้องพื้นบ้านชาวอเมริกันผิวดำไว้ดังนี้

อเมริกันผิวขาว	*อเมริกันผิวดำ*
ลำตัวตรงแข็งทื่อ นั่งหรือ	*ลำตัวของผู้ร้องจะเคลื่อนไหว*
ยืนตรงตัวแข็ง ศีรษะเงย	*หรือโยกไปมาตามเสียงเพลง*
ไปข้างหลัง	*เต้นไปตามเสียงเพลง*

สีหน้าของนักร้องเหมือน สวมหน้ากาก เลื่อนลอย โดยปกติจะมีสีหน้าเจ็บปวด ทรมานเมื่อร้องตัวโน้ตที่สูงๆ สีหน้านักร้องจะเปลี่ยนไป ตามอารมณ์ของเพลงทีละ บรรทัด ผู้ร้องจะยิ้มแย้ม บางทีถึงขันหัวเราะใน การแสดงบางครั้ง (1959: 930)

โลแมกซ์ ยังได้เขียนถึงลักษณะบนใบหน้าและท่าทางของชนหลายๆ กลุ่มเข้าไว้ด้วย คนยุโรปรุ่นเก่า "มีผิวหน้าที่สดชื่นมีชีวิตชีวา" คนสเปนทางใต้ "มีเสียงเต้นในลำคอ สีหน้าบ่งบอกถึงความเจ็บปวด" ส่วนชาวสเปนทางเหนือ "ลำตัวของนักร้องจะผ่อนคลาย ลำคอดูไม่เกร็ง สีหน้าจะดูสำรวมและสดชื่น แม้จะไม่ออกลักษณะขี้เล่นแต่ก็ดูไม่เศร้า หรือไร้ความรู้สึกเหมือนหน้ากาก" ทางเหนือของอิตาลี "นักร้องจะยืนเอามือกอดไหล่เพื่อน หรือไม่ก็ยืนพิงโต๊ะที่ชุ่มไปด้วยไวน์ ร้องเพลงประสานกันพร้อมส่งยิ้มให้กันอย่างอ่อนโยน ทางใต้ของอิตาลี "การร้องเพลงแสดงออกถึงความเจ็บปวดทรมาน ลำคอจะพองออกแสดงถึงความเครียด คิ้วจะขมวดแสดงความเจ็บปวด (1959: passim)

ทั้ง ธูเรน และโฮล์ม (Thuren and Holm) ได้ให้รายละเอียดในการที่ร่างกายตอบสนองต่อดนตรีในหมู่ชาวเอสกิโมคล้ายๆ กัน โดยธูเรนกล่าวไว้ว่า

> ..... *ชาวกรีนแลนด์ตะวันออกจะไม่มีการทำตัวเฉยๆ เวลาร้องเพลง ผู้ชายย่อเข่าตามเสียงดนตรีเป็นช่วงๆ บางครั้งก้าวไปข้างหน้า บางครั้งก็ก้าวไปข้างหลัง หมุนตัวไปเป็นรูปครึ่งวงกลม หรือหมุนลำตัวส่วนบนไปมาตรงกันข้ามกับชาย ผู้หญิงจะยืนอยู่ที่จุดเดียว ส่ายสะโพกไปมาเป็นรูปเลขแปด นักร้องจะยืนร้องทำตาปรือด้วยใบหน้าระบายด้วยรอยยิ้ม (1923: 11)*

ส่วนโฮล์มเขียนไว้ดังนี้

> ..... *นักร้องจะยืนอยู่ข้างหน้าทางเข้ากลางห้อง ขาทั้งสองแยกห่างจากกัน เข่าจะงอเล็กน้อย ถ้านักร้องเป็นชาย เขาจะไม่ยืนอยู่กับที่ แต่จะย่อเข่าไปตามจังหวะเพลง นานๆ ที ก็จะก้าวไปข้างหน้าหรือก้าวไปข้างหลัง หรือหมุนตัวเป็นครึ่งวงกลม นานๆ ก็จะบิดลำตัวส่วนบนเป็นท่าทางต่างๆ*
> ..... *นักร้องทำตาปรือพร้อมทั้งยิ้มเห็นฟันขาวตามลักษณะชาวกรีนแลนด์ บางทีก็หัวเราะ หรือทำท่าทางคิกคักไปด้วย*

ถ้านักร้องเป็นผู้หญิง เธอจะยืนอยู่ที่เดียวอย่างมั่นคง แต่ว่าส่าย สะโพกไปมาเป็นรูปเลขแปด .... ศีรษะบางทีก็ก้มศีรษะ แต่บางครั้งก็จะตั้งตรง ตาจะปรือแต่มีใบหน้าที่ยิ้มแย้ม (1914: 125-26)

จะเห็นได้ว่ามีข้อมูลมากพอที่จะแสดงว่า สไตล์การร้องแต่ละสไตล์จะมีท่าทางที่ไม่เหมือนกัน แต่ปัญหาในการที่จะหาคำบรรยายท่าทางเหล่านั้นให้เป็นมาตรฐานยังมีอยู่ ซึ่งทำให้การ แยกแยะความแตกต่างทำได้ยาก นอกจากนี้โลแมกซ์ยังจำกัดการอภิปรายในเรื่องที่ท่าทางเหล่านี้จะส่อให้เห็นไว้ในความสำคัญระดับที่สาม คือ เรื่องจิตวิทยาและเรื่องจิตที่เสนอโดยฮิวส์ (Hewes) ทำให้เป็นการยากที่จะให้ความหมายของการศึกษาเช่นนั้น ในการศึกษานี้เขากล่าวว่า มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างลักษณะท่าทาง ความเครียดของเสียง ของอารมณ์และสไตล์การร้อง โดยสรุปความสัมพันธ์ดังกล่าวนั้นไว้ในข้อเขียนต่อไปนี้

เมื่อมนุษย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้หญิงมีความเศร้า รันทด เธอจะเปล่งเสียงสูง โหยหวนยาวติดต่อกัน แม้แต่ชายที่เป็นผู้ใหญ่แล้วก็จะออกเสียงแหลมคล้ายเด็กเมื่อยามที่ร้องโหยหวนด้วยความเศร้าโศก ต่อจากนั้นศีรษะจะแหงนไปข้างหลัง คางจะยื่นไปข้างหน้า เพดานอ่อนในลำคอจะหย่อนลง ลำคอจะตีบลงทำให้อากาศจากปอดอัดขึ้นมาในปาก ทำให้เกิดสภาพที่เหมาะสมในการที่จะร้องอย่างโหยหวน และควรหรี่ตาขึ้นดูสักหน่อย เพราะถ้าเวลาร้องตาก็จะเปิดโดยธรรมชาติ จะเห็นว่าคิ้วจะขมวดเข้ากันกัน ใบหน้าและลำคอจะแดง กล้ามเนื้อใต้ตาจะโปน ลำคอจะบวมในขณะที่ร้องโหยหวนนี้ (1959: 947)

กรณีของแอฟริกาที่ข้าพเจ้าได้มีโอกาสศึกษามาจะไม่เป็นตามที่บรรยายไว้ข้างต้นนี้ แต่การสรุปดังกล่าวอาจจะเป็นการสรุปทั่วๆ ไป ซึ่งกรณีของข้าพเจ้าอาจเป็นกรณียกเว้นกรณีหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างภาษาท่าทางกับเรื่องอื่นๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงดนตรีจะเป็นเรื่องที่มีประโยชน์มาก

ดังได้กล่าวแล้วว่าพฤติกรรมทางกายภาพ หรือภาษาท่าทางเกิดจากการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายในการสร้างเสียงดนตรี การออกท่าทางต่างๆ เมื่อมีการร้องเพลงหรือประกอบดนตรี ยังมีส่วนหนึ่งที่ต้องการคือ การตอบสนองทางร่างกายต่อดนตรี ได้เคยอภิปรายแล้วถึงปัญหาที่ว่า ดนตรีจะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์อย่างใดหรือไม่ แต่ในเรื่องที่จะอภิปรายต่อไปนี้จะเกี่ยวกับการตอบสนองดนตรีทางกายโดยตรง ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตกนั้นแทบไม่มีปรากฏเลย เนตเทิล (1955a) ได้อภิปรายไว้เพียงกว้างๆ ในเรื่องการใช้ดนตรี

เป็นการรักษาในหมู่ชนที่อยู่ในวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตก เดนส์มอร์ได้กล่าวถึงเรื่องเพลงที่ใช้รักษาโรคของชาวอินเดียนแดงในอเมริกาว่า เป็นเพลงในกลุ่มที่มีจังหวะที่เปลี่ยนน้ำหนักบ่อยๆ" และจะเห็นได้จาก "การเปลี่ยนความยาวของห้องของเพลง" (1954a: 109) การใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการรักษาโรคในสังคมที่ไม่รู้หนังสือเป็นเรื่องที่ทราบกันมานานแล้ว แต่ที่มาของการใช้ดนตรีนี้ไม่มีใครทราบแน่ชัดว่ามาจากที่ใด ไม่ว่าจะได้ซักถามจากปากคำของผู้คนในชุมชนนั้นเอง หรือผู้ที่ได้ศึกษาสังเกตในเรื่องนี้แล้วก็ตาม ในสังคมของเรา (ตะวันตก) การใช้ดนตรีเป็นการรักษามีมานานเป็นพันๆ ปีแล้ว เป็นที่รู้กันว่าประมาณสี่พันปีกว่ามาแล้ว ชาวอียิปต์เรียกขานดนตรีว่าเป็น "อาหารของชีวิต ชาวฮีบรูโบราณก็ใช้ดนตรีเป็นการรักษาความผิดปกติของทั้งร่างกายและจิตใจ ดังได้กล่าวไว้ในคัมภีร์ไบเบิล ตอนที่กล่าวถึงกษัตริย์ซอลไว้ดังนี้

> *..... และเมื่อพระผู้เป็นเจ้าส่งวิญญาณร้ายให้ไปเข้าร่างกษัตริย์ซอล เดวิดก็จับพิณขึ้นมาดีด เพื่อให้กษัตริย์ซอลทรงบังเกิดมีเรี่ยวแรงขึ้นอีก เมื่อกษัตริย์ซอลทรงมีพระกำลังดีขึ้น วิญญาณร้ายก็ออกจากพระองค์ไป*
> *(The Old Testament , I Samuel, บทที่ 16, ตอนที่ 23)*

ในปี 600 ก่อนคริสตศักราช ทาเลส (Thales) ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้รักษาโรคระบาดที่เกิดในเมืองสปาร์ตา (Sparta) ให้หมดไปได้โดยการใช้ดนตรี ไพทากอรัส (Pythagoras) เองก็ได้สั่งให้ใช้ดนตรีรักษาโรคที่เกี่ยวกับจิตประสาท มีหลักฐานที่เห็นได้ชัดว่า ดนตรีมีอิทธิพลต่ออวัยวะในร่างกายมนุษย์มาตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์ยาวนานมาแล้ว

ได้มีการบันทึกผลการทดลองในเรื่องการตอบสนองต่อเสียงดนตรีและเสียงที่ไม่เป็นดนตรีไว้ โดยมีหลักฐานในวัฒธรรมตะวันตกที่เชื่อได้ว่า ร่างกายมีการตอบสนองต่อดนตรีจริงตามที่ เจ โดเกียล (J. Dogiel) ได้พิมพ์เผยแพร่ผลการทดลองไว้ในปี ค.ศ.1830 ดีเซเรนส์ (Diserens) ได้สรุปผลการทดลองดังกล่าวไว้ดังนี้

1. พบว่าการฟังดนตรี มีอิทธิพลต่อการไหลเวียนของโลหิตทั้งของคนและของสัตว์
2. ความดันโลหิตขึ้นอยู่กับอิทธิพลของตัวกระตุ้นทางการได้ยินที่ไปกระตุ้นสมองส่วนเมดุลลา ออบลองกาตา (medulla oblongata) ที่เกี่ยวข้องกับประสาทเกี่ยวกับการได้ยิน
3. เสียงดนตรีและเสียงผิวปากของทั้งคนและสัตว์ ทำให้กล้ามเนื้อหัวใจบีบตัว
4. การไหลเวียนของกระแสโลหิตที่เปลี่ยนแปลง จะเป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงของระบบการหายใจเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็อาจเป็นไป

ได้ที่การไหลเวียนของกระแสโลหิตจะเปลี่ยนแปลงเป็นอิสระต่อการเปลี่ยนแปลงของระบบการหายใจ

5. การเปลี่ยนแปลงของระบบการไหลเวียนของโลหิตนี้จะเป็นไปตามระดับเสียง ความดัง และสีสันของเสียง
6. การเปลี่ยนแปลงของระบบไหลเวียนของโลหิตนี้จะแตกต่างกันไปตามลักษณะบุคลิกของคนๆ นั้น หรือสัตว์ตัวนั้นๆ นอกจากนี้ความต่างกันทางชาติภาษาก็มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของระบบการไหลเวียนของโลหิตดังกล่าวเหมือนกัน (1926: 131)

ที่กล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงจะขึ้นอยู่กับ “สัญชาติ” ที่ต่างกันนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญเพราะเป็นเรื่องจริงที่บุคคลต่างวัฒนธรรมกันจะตอบสนองต่อดนตรีชนิดเดียวกันแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับสิ่งที่วัฒนธรรมนั้นถือเป็นเรื่องใหญ่ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญคือความจริงอันเป็นที่ยอมรับกันว่า อวัยวะของร่างกายมนุษย์และสัตว์นั้นมีการตอบสนองต่อดนตรี

ดนตรียังมีผลต่อสิ่งมีชีวิตในลักษณะอื่นๆ อีกด้วย การทดลองในโรงงานแห่งหนึ่งในเมืองทางตะวันออกของประเทศสหรัฐอเมริกา ถึงผลของดนตรีที่มีต่อทัศนคติของคนงานในโรงงานนี้ ของผลผลิต และของอุบัติเหตุในโรงงานอุตสาหกรรม ผู้ที่ศึกษาที่ชื่อ เฮนรี เคลย์ สมิธ (Henry Clay Smith) พบว่า โดยทั่วไปผลิตผลของโรงงานเพิ่มขึ้นในขณะที่จำนวนอุบัติเหตุยังมีอัตราเท่าเดิมในวันที่มีดนตรีต่างกับวันที่ไม่มีดนตรี โดยสรุปผลการศึกษาของเขาไว้ดังนี้

> *การเปิดดนตรีในช่วงที่มีการปฏิบัติงานของคนงานจะช่วยเพิ่มผลผลิต ในกรณีที่งานที่ทำเป็นงานที่ซ้ำซาก การเปิดดนตรีให้คนงานฟังในวิธีการที่เหมาะสม ไม่เพียงแต่จะช่วยเพิ่มผลผลิตเท่านั้น แต่ยังจะทำให้คนงานเกิดความสุขความพอใจอีกด้วย ดนตรีจะมีผลดีในกรณีที่พนักงานไม่ได้พุ่งความสนใจไปที่งานของเขาจนหมด ในกรณีนี้ดนตรีจะทำหน้าที่ดึงความสนใจที่ไม่ได้ใช้ในงานไปจากการครุ่นคำนึงในเรื่องที่ทำให้เกิดความโกรธ การคุย หรือกิจกรรมอื่นๆ ที่นอกเหนือไปจากงานที่กำลังทำ แม้ว่าดนตรีจะไม่มีผลต่ออัตราการเกิดอุบัติเหตุในงาน ความสัมพันธ์ของดนตรีกับอุบัติหตุ ก็ยังไม่ชัดเจนนัก (1947: 58)*

ดีเซเรนส์ (Diserens) ได้รายงานการค้นพบเกี่ยวกับการใช้ดนตรีของเขาเองในการทดลองทางห้องปฏิบัติการ ดังนี้

1. ดนตรี มีแนวโน้มที่จะลด หรือถ่วงความเหนื่อยล้าของกล้ามเนื้อ และเมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีผลทำให้กล้ามเนื้อมีความสามารถใช้งานได้

นานขึ้น

2. ดนตรีไม่มีผลต่อความเที่ยงตรงในการเคลื่อนไหว ถ้าไม่มีการปรับจังหวะของการเคลื่อนไหวนั้นให้เข้ากับจังหวะของดนตรี
3. ดนตรีเพิ่มความเร็วให้กับกิจกรรมที่เป็นกิจกรรมที่อยู่ในการบังคับของจิตใจ เช่น การพิมพ์ดีด และการเขียน ดนตรีทำให้การหายใจเร็วขึ้นด้วย
4. ดนตรีเพิ่มการตอบสนองของกล้ามเนื้อที่ใช้ในการเขียนและการวาดภาพฯลฯ
5. ดนตรีช่วยลดความโน้มนำ (suggestibility) ยกเว้นในกรณีการโน้มนำโดยตรง เช่น ในกรณีที่เกี่ยวข้องกับสีซึ่งความโน้มนำในกรณีนี้จะเพิ่มขึ้น
6. ดนตรีมีอิทธิพลต่อความเป็นตัวนำไฟฟ้าของร่างกายมนุษย์ โดยจะเห็นได้จากอัตราการขึ้นลงของปฏิกิริยาตอบสนองการกระตุ้นทางจิต (psychogalvanic reflex) (1926: 205)

ในตอนท้ายดีเซเรส์ยังได้สรุปผลที่เกิดขึ้นทางร่างกายมนุษย์ตามการรายงานการทดลองต่างๆ ในวัฒนธรรมตะวันตกไว้ดังนี้

ดนตรี

1. เพิ่มการเผาผลาญพลังงานของร่างกาย (ทาร์ชานอฟ และดัทโต)
2. สามารถเพิ่มหรือลดพลังงานของกล้ามเนื้อได้ แฟร์ (Fere) ทาร์ชานอฟ (Tarchanoff) สคริปเจอร์ (Scripture)
3. ทำให้การหายใจเร็วขึ้นและลดความสม่ำเสมอในการหายใจลง บิเนต์ (Binet) กูนิโบด์ (Gunibaud) และเวลด์ (Weld)
4. มีผลต่อชีพจรและความดันโลหิตอย่างเห็นได้ชัด
5. สามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้คนได้ดีกว่าสิ่งกระตุ้นประเภทอื่นๆ
6. ดนตรีกระตุ้นส่วนที่เป็นสมองของร่างกายซึ่งเป็นจุดกำเนิดของอารมณ์ตามทฤษฎีของเจมส์ แลง (James-Lange) ซึ่งมีอิทธิพลทำให้ของเหลวหลั่งออกมาจากส่วนสมอง เป็นเหตุให้มนุษย์มีอารมณ์ดีขึ้นตามการวิจัยของแคนนอน (Cannon) และนักวิจัยคนอื่นๆ
7. อิทธิพลของดนตรีชนิดต่างๆ แต่ละชนิดที่มีต่อคน ยังไม่ได้มีการศึกษากันอย่างแน่ชัดในเรื่องนี้ จึงต้องมีการจัดชนิดของดนตรี

ต่างๆ เข้าหมวดหมู่ให้เป็นระบบภายในให้ดีตามวิธีทางสถิติเสีย
ก่อน (1926: 154)

ได้อภิปรายถึงผลของดนตรีที่มีต่อร่างกายของมนุษย์ไปครบถ้วนแล้วในฐานะที่ดนตรีเป็นหนึ่งหน่วยรวมที่มิได้แยกย่อยเป็นส่วนๆ อย่างไรก็ตาม มีผู้พยายามทำการศึกษาผลที่เกิดกับร่างกายโดยส่วนต่างๆ ที่ประกอบเป็นดนตรี เช่น ไฮน์ไลน์ (Heinlein) (1928) ทำการศึกษาเรื่องระดับเสียง ความมีสีสันและความยาวของเพลงว่า แต่ละส่วนประกอบนี้จะมีผลอย่างไรต่อร่างกาย ลิกท์ (Licht) (1946) ศึกษาเรื่องจังหวะทำนอง กลุ่มเสียง (mode) และบันไดเสียง (key) แฮนสัน (Hanson) (1942, 1944) ศึกษาเรื่องจังหวะและการสอดประสาน เฮฟเนอร์ (Hevner) (1937) ศึกษาเรื่องความช้าเร็ว (tempo) ของเพลง เป็นต้น

ปัญหาที่เกี่ยวกับความเข้าใจเรื่องการตอบสนองต่อดนตรีของกลุ่ม หรือของบุคคลแต่ละบุคคลยังมีอีกมาก แต่เชื่อได้ว่าถ้าได้ศึกษากันให้มากขึ้นก็จะเกิดความเข้าใจได้มากขึ้น ปัญหาใหญ่ก็คือ เราขาดข้อมูลเรื่องนี้ในวัฒนธรรมอื่นๆ ที่หลากหลาย แม้เราจะทราบแน่ว่าดนตรีทำให้เกิดผลทางกายภาพต่อบุคคล ในวัฒนธรรมตะวันตก แม้แต่ทั้งกลุ่มบุคคลด้วยก็ตาม ข้อมูลในเรื่องเหล่านี้ไม่มีปรากฏเลยในวัฒนธรรมของชาติอื่นๆ ในขณะที่พอจะคาดเดาได้ว่า ชาวตะวันตกและชาวแอฟริกัน (ในทวีปอเมริกา) จะตอบสนองต่อดนตรีประเภทมาร์ชอย่างไร เราก็ยังไม่สามารถจะทราบได้ว่าดนตรีดังกล่าวจะมีผลอย่างไรต่อชาวแอฟริกัน (ในทวีปแอฟริกา) เรายังไม่ทราบด้วยว่าดนตรีแอฟริกันมีผลต่อชาวแอฟริกันเองอย่างไรทั้งในด้านส่วนตัวและในด้านวัฒนธรรม เรายังไม่มีข้อมูลว่าดนตรีต่างชนิดของแอฟริกาจะมีผลต่อชาวแอฟริกันที่แตกต่างกันหรือไม่ หรือจะพูดอีกอย่างหนึ่งคือ ยังไม่มีข้อมูลที่จะตอบคำถามที่ง่ายที่สุดได้ คำถามนั้นคือ ผลที่เกิดทางกายนั้นเป็นการตอบสนองของมนุษย์ต่อดนตรีหรือไม่ ซึ่งเราก็อยากจะให้เป็นเช่นนั้น นอกจากนี้เรายังไม่มีข้อมูลในเรื่องการตอนสนองต่อดนตรีเป็นรายกลุ่ม กลุ่มชาวแอฟริกันจะตอบสนองต่อดนตรีเช่นเดียวกับชาวอินเดียนแดงอเมริกันหรือชาวจีนหรือไม่ ถ้าเป็นเช่นนั้นเขามีการตอบสนองต่อดนตรีชนิดใดและอย่างไร แม้พฤติกรรมทางกายของนักดนตรีเองก็ตามที่ยังไม่ค่อยมีใครได้ทำการศึกษาไว้จริงจัง ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ชัดเจนในที่นี้ว่า การออกเสียงของนักดนตรีก็ดี หรือลักษณะการออกท่าทางของนักดนตรี (ในขณะที่แสดงดนตรี) ก็ดี หรือการตอบสนองทางกายของผู้ฟังก็ดี เป็นปรากฏการณ์ที่จะก่อให้เกิดความเข้าใจพฤติกรรมทางดนตรีของวัฒนธรรมต่างๆ ได้ดี

พฤติกรรมชนิดที่สองที่เกี่ยวข้องกับดนตรีคือ พฤติกรรมทางวาจาในระดับใดก็ตามที่ใช้เป็นส่วนหนึ่งของเสียงดนตรีทั้งหมด พฤติกรรมด้านนี้แสดงให้เห็นความคิดที่เป็นรากฐานของดนตรีในวัฒนธรรมหนึ่งๆ เช่นเดียวกัน แต่ในกรณีนี้จะอภิปรายในส่วนที่ผู้คนพูดถึงโครงสร้างของดนตรีและเกณฑ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างนั้น

เกณฑ์ที่เป็นคำพูดที่เห็นได้ชัดที่สุดได้แก่ การตัดสินการแสดงดนตรีต่างๆ สิ่งนี้ถือเป็นมาตรฐานที่จะตัดสินว่าการแสดงมีคุณภาพอยู่ในระดับใด ถ้าไม่มีมาตรฐานเหล่านี้แล้วจะไม่มีสิ่งที่เรียกกว่า สไตล์ของดนตรี อย่างที่ได้เคยอภิปรายไว้แล้ว หากเรายกเอาคำนิยามเรื่องสไตล์ของชาร์ปิโร (Schapiro) ขึ้นมาอ้างก็จะทำให้เข้าใจเรื่องเหล่านี้ได้ดีขึ้น “สไตล์ หมายถึง รูปแบบที่ไม่เปลี่ยนแปลง และบางทีก็เป็นส่วนสำคัญในเพลงที่ไม่เปลี่ยนแปลง คุณลักษณะและการแสดงออกที่คงตัวของศิลปะของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง หรือกลุ่มบุคคลใดกลุ่มบุคคลหนึ่ง” (1953: 287) นอกจากนี้สไตล์ยังหมายถึง ความต่อเนื่อง ที่ ฮาก (Haag) กล่าวไว้ว่า “ความสำคัญอยู่ที่ความต่อเนื่องของดนตรี ดนตรีแต่ละสไตล์นั้นมาจากสำนวนของสมัยก่อน ครูดนตรีนำมาตรฐานมาจากความยอดเยี่ยมของดนตรีในสมัยบรรพบุรุษของเรา” (1960: 219, 220) ทุกกลุ่มชนจะต้องเน้นค่านิยมทางดนตรีที่ปรารถนามากกว่าค่านิยมดนตรีอื่นๆ ที่ไม่ปรารถนา ค่านิยมที่ปรารถนาดังกล่าวจะต้องเป็นค่านิยมดังกล่าวนี้อาจเปลี่ยนแปลงได้ ปัญหาตรงนี้มิได้อยู่ที่ว่าเกณฑ์ที่วัดความยอดเยี่ยมทางดนตรีมีหรือไม่ แต่อยู่ที่ว่าจะแปลเกณฑ์เหล่านี้มาเป็นคำพูดอย่างไรเท่านั้น

การแปลเกณฑ์มาตรฐานต่างๆ ให้เป็นคำพูดนี้ในตำราทางสาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาให้ความสำคัญมากในรูปของคะแนน เอลส์ดอน เบสท์ (Elsdon Best) กล่าวถึงเพลงของชาวเมารีว่า “ชาวยุโรปมักจะบอกว่าเพลงของชาวเมารีเป็นเพลงที่ไร้ทำนอง แต่ไม่มีชาวเมารีคนใดเห็นด้วย และเขาจะปฏิเสธที่จะร้องเพลงถ้าเขาไม่ชินต่อ ‘รังกี’ หรือ ทำนอง” (1924: II , 137) เดนซ์มอร์ พูดถึงอินเดียนแดงเผ่าซูแห่งเมือง “เทตัน” (Teton) ว่า นักร้องบางคนเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นนักร้องที่ร้องดี เช่นเดียวกับเพลงบางเพลงที่ถือกันว่าเป็นเพลงที่ดี นี่ก็แสดงว่ามีนักร้องจำนวนหนึ่งและเพลงจำนวนหนึ่งที่เข้ามาตรฐาน (1918: 59)

เกณฑ์มาตรฐานบางอย่าง เช่น เกณฑ์ที่จะวัดคุณภาพของเพลงร้องก็มีผู้เขียนไว้ (เป็นคำพูด) แล้ว เช่น จำนวนเพลงที่เป็นที่รู้จัก ความสามารถในการจำเนื้อร้องและทำนองความช้าเร็วของเพลง คุณภาพของเสียง ความแม่นในการร้องได้ถูกต้อง และความจำเป็นในการร้องหมู่หรือร้องเดี่ยว ในการรายงานเกี่ยวกับอินเดียนแดงเผ่าแบลคฟีท (Blackfeet) วิสเลอร์ (Wissler) กล่าวว่าผู้ชายจะร้องดีกว่าผู้หญิง ส่วนหนึ่งเป็นเพราะผู้ชาย “รู้เพลงมากกว่าผู้หญิง แม้ผู้หญิงจะสามารถเรียนเพลงได้เท่าผู้ชาย แต่ผู้หญิงไม่จำเป็นต้องเรียนเพลงให้ได้มากเท่าชาย” (1912: 264) เฟลช เชอร์ และลาเฟลช พูดถึงอินเดียนแดงเผ่าโอมาฮา (Omaha) ว่า “ผู้ชายที่เสียงดีและความจำดีเป็นผู้สอน ผู้ชายเหล่านี้สามารถจำเพลงได้หลายร้อยเพลง” (1893: 241) ที่จริงแล้วเกณฑ์ที่จะวัดว่าใครเป็นเผ่านักร้องที่เก่ง” ในข้อนี้เป็นเกณฑ์ที่ยอมรับกันแพร่หลายในหมู่อินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือและดูเหมือนจะเป็นที่ยอมรับกันในส่วนอื่นๆ ของโลกด้วย

การจำเนื้อเพลงและทำนองเพลงได้นี้ ถือเป็นคุณสมบัติที่สำคัญ เดนส์มอร์ กล่าวถึงอินเดียนแดงเผ่าชิพพีวา (Chippewa) กับเผ่าซู (Sioux) ไว้ว่า “พวกอินเดียนกล่าวว่าคนร้องเพลงที่ดี

ต้องร้องเพลงให้ถูกหลังจากได้พังเพลงนั้นสองหรือสามครั้ง คนร้องต้องมีความจำดี สามารถจำเพลงได้" (1930: 653) และสำหรับชาวเมารีแล้ว แม็คลีน (McLean) ย้ำว่า "ผู้นำจะต้องมีความสามารถที่จะจำเนื้อร้องได้" (1961: 59) ผู้นำต้อง "มีความสามารถที่จะยืนความช้า-เร็ว ที่ค่อนข้างจะตายตัวของเพลงได้โดยสม่ำเสมอและจะต้องสามารถที่จะแสดงจังหวะของเพลงได้อย่างถูกต้อง อีกด้วย"

ความสามารถในการทำเพลงให้ถูกต้อง ดูเหมือนจะเป็นเกณฑ์ที่สำคัญเป็นพิเศษสำหรับชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด เป็นที่ยอมรับกันว่าถ้ามีที่ผิดเพียงที่เดียวในเพลงก็สามารถทำให้เพลงทั้งเพลงเสียไปหมด เฮอร์ซอกเองก็ได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ว่า ที่ผิดที่เดียวในเพลงสามารถทำให้พิธีกรรมทั้งพิธีของอินเดียนแดงเผ่านาวาโฮล้มไปได้ เฟลทเชอร์ และลาเฟลช กล่าวว่า ชาวอินเดียนเผ่ามีความภูมิใจในความแม่นยำในการร้องเพลงของเขามาก (1893: 11) แม็คลีนได้อภิปรายความสำคัญในเรื่องนี้ในหมู่ชาวเมารีไว้อย่างละเอียดว่า

> *การร้องเพลงหมู่ (Associated) .... เป็นการมุ่งที่จะร้องเพลงพร้อมกันโดยไม่ให้ผิด ความจริงจังในข้อนี้เห็นได้ในการบันทึกเพลง เพราะผู้ร้องจะไม่ยอมบันทึกถ้าไม่มีการซ้อม และจะปฏิเสธอย่างเด็ดขาดถ้ามีความไม่แน่ใจเกิดขึ้นในคำร้องหรือทำนอง บางครั้งกลุ่มจะซ้อมกันเป็นเวลานาน บางทีถึง 20 นาที แต่แล้วก็ไม่ใช้เพลงนั้น แต่กลับไปใช้เพลงอื่นแทนเพราะมีที่ผิดที่ไม่สามารถแก้ให้ถูกได้*
>
> *ความจริงจังในเรื่องความถูกต้องนี้ เป็นลักษณะของเพลงร้องของชาวเมารีมาช้านาน ..... สามารถเห็นได้จาก "ทาปูส" (tapus) ที่ใช้วางแทน*
>
> *ตรงส่วนที่ผู้ร้องจำไม่ได้ ส่วนที่ขาดหายไปนี้ถือกันว่าเป็นลางร้ายที่หมายถึงความตาย หรือเหตุร้าย อันจะเกิดขึ้นกับนักร้องผู้นั้นหรือผู้ที่ใกล้ชิด ความจริงจังเรื่องความถูกต้องเที่ยงตรงนี้ สามารถเห็นได้เมื่อมีการอภิปรายกันเป็นเวลายาวนานในเรื่องประวัติของเพลงก่อนที่จะมีการอัดเพลงแต่ละเพลง นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงรายละเอียดของเพลงก่อนการอัดโดยผู้ร้อง หรือผู้นำในกลุ่มนั้นอย่างยืดยาวอีกด้วย ..... ในการร้องมีจุดมุ่งหมายที่จะให้เหมือนของเก่าให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้.....*
>
> *เนื่องจากความถูกต้องเที่ยงตรงนี้สำคัญมาก ดังนั้น จึงต้องมีกฎในการแสดง หลักการนี้เป็นที่รู้จักกันในนาม "วาคาเอเค" คำว่า "วาคาเอเค" (Whakaeke) นี้เป็นคำที่ใช้สำหรับคุมความช้าเร็วและจังหวะ โดยเฉพาะใน*

การแสดง คำนี้อาจแปลได้สั้นๆ ว่าเป็น "ความพร้อมเพรียงกันของจังหวะ" (rhythmic unison) (1961: 59, 60)

เดนส์มอร์ได้กล่าวถึงเกณฑ์อีกข้อหนึ่งว่า

> *..... จะต้องมีคุณสมบัติอีกข้อหนึ่งในตัวผู้ร้อง ในการร้องเพลงของเขา มีคนเคยเอ่ยกับข้าพเจ้าว่า "คนนั้นคนนี้รู้จักเพลงเก่ามาก แต่เขาร้องไม่ดี เขาสามารถบอกทำนองได้ แต่จะฟังไม่เพราะ" คุณสมบัติที่สำคัญ "ข้อนี้ทำให้มีบุคลิกของผู้ร้องเข้ามาเกี่ยวข้อง" นักร้องที่ดีในหมู่ชาวอินเดียนแดงจะต้องมีความมั่นใจในตัวเองอย่างเต็มเปี่ยม และสามารถทำงานของเขาได้อย่างเพียงพอ (1918: 62)*

เกณฑ์เรื่องคุณภาพของเสียงก็ได้มีการกล่าวไว้ เดนส์มอร์รายงานเรื่องนี้ไว้ว่าในหมู่อินเดียนแดงเผ่าชิพพีวา "เสียงที่มีกระแสสั่นสะเทือน หรือที่ทำให้ระดับเสียงไหวไปมาจากต่ำไปสูงหรือจากสูงไปต่ำ เทคนิคเช่นนี้เป็นเทคนิคที่ยากและถือกันว่าเป็นความสามารถทางดนตรีอย่างหนึ่ง (1910: 4) เนตเทิล กล่าวว่า แถบที่ราบสูงของทวีปอเมริกานักร้องที่มีเสียงสูงถือกันว่าเป็นเสียงที่เพราะและมีผู้คนชื่นชมมาก แต่ในหมู่ของอินเดียนแดงเผ่าปูเอโบลในรัฐอริโซนา และแถบรัฐนิวเม็กซิโกนั้น เสียงต่ำที่ฟังดูเหมือนสัตว์คำรามนั้น เป็นเสียงที่เป็นที่นิยมมากกว่า" (1956: 20) แม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) ได้เพิ่มเกณฑ์ไว้อีกข้อหนึ่งคือ ความดัง เมื่อเขาพูดถึงชาวอินเดียนแดงเผ่าอาปาเช "คนที่ร้องให้ผู้คนได้ยินได้ถือว่าเป็นผู้มีเสียงดี นักร้องชั้นเลวคือผู้ที่ไม่รู้จักเพลง" (1960: 471) สำหรับพวกอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดแล้ว นักร้องที่ถือว่าดีจะเป็นดังนี้

> *ในการตอบคำถามว่านักร้องที่ดีต้องมีคุณสมบัติอย่างไรบ้างนั้น ชาวอินเดียนแดงเผ่านี้มักจะตอบว่า นักร้องต้องมีเสียงดี ปอดและคอต้อง "ดีและแข็งแรง" เขาจะเน้นเรื่องความจำดี และไว้วางใจได้ในความถูกต้องของเพลง นักร้องที่ดีต้องนึกเพลงให้ได้มาก ผู้ตอบอีกคนหนึ่งบอกว่า นักร้องที่ดีจะต้องมีลมหายใจที่ยาวเพื่อสามารถจะร้องกับผู้อื่นได้ เขาต้องร้องได้ดัง นักร้องต้องมีผู้ช่วยที่ดีด้วยอย่างน้อยสอง-สาม คน เพื่อจะช่วยกันร้องในส่วนต่างๆ ของเพลง" (เมอร์เรียม 1955: 11)*

เฟลทเชอร์และลาเฟลชเน้นความสำคัญของการที่ต้องมีกลุ่มนักร้องเช่นเดียวกันในหมู่อินเดียนแดงเผ่าโอมาฮา (1911: 374)

เป็นการยากที่จะสรุปเกณฑ์ที่จะวัดความเป็นเลิศในการร้องจากคำตอบที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา อย่างไรก็ตาม เราก็ยังจะต้องย้ำอีกครั้งว่าจำเป็นต้องมีมาตรฐานบางอย่างที่เข้าใจและเป็นที่ยอมรับทั่วกัน เพราะมิฉะนั้นเราก็ไม่อาจมีสไตล์หรือระบบทางดนตรีได้ อันที่จริงแล้วได้มีการตั้งเกณฑ์กันไว้บ้างแล้วในวัฒนธรรมอื่นๆ แต่เนื่องจากวัฒนธรรมที่ต่างกัน จึงเป็นที่แน่นอนว่าเกณฑ์เหล่านี้จะต้องต่างกันไปบ้าง แต่ก็เป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยากที่เราจะไม่มีความเห็นอะไรเกี่ยวกับสไตล์ดนตรีของเรา

การศึกษาค้นคว้าทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้เปิดเผยข้อมูลเป็นจำนวนมากเกี่ยวกับเกณฑ์ต่างๆ ที่ชนชาติที่ไม่รู้หนังสือใช้วัดความเป็นเลิศทางดนตรี หนึ่งในผู้ค้นคว้าเรื่องนี้คือ แฮนดี้ (Handy) เขารายงานว่าในกลุ่มชนที่อยู่บนเกาะมาร์เคซัสในหมู่เกาะโพลินีเซียน มหาสมุทรแปซิฟิกตอนใต้

> *.... มีเสียงอยู่สามเสียงที่ถือว่าเป็นเสียงเด่น คือเสียงที่ต่ำ หรือที่เรียกว่า "อาโอ" (a' o) เสียงกลาง หรือที่เรียกกว่า "วาเวนา" เสียงสูง หรือที่เรียกว่า มาอูนา ที่อยู่ระหว่างเสียงเหล่านี้เรียกว่า มาอูนา โอ เท เอ โอ อี วา เวนา ซึ่งอยู่เหนือเสียงกลาง เสียงมาอูนา อาเอ ซึ่งสูงมาก เสียงสามเสียงนี้เป็นเสียงของทั้งนักร้องหญิงและชาย*
>
> *..... เพลงแต่ละเพลงมีระดับเสียงต่ำแน่นอน เช่น "ปูเอ" หรือเพลงที่เกี่ยวกับการสร้างแผ่นดิน ใช้เสียง อี อาโอ โออา ในเสียงต่ำ ส่วนเพลง "ปีปีเน" สำหรับหญิงสาวร้องโดยใช้เสียงสูง (1923: 314)*

อินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดสามารถมองเห็นความแตกต่างระหว่างเพลงเผ่าของตนแท้ๆ กับเพลงที่ยืมมาจากเผ่าอื่นได้โดยดูส่วนท้ายของเพลง เพราะเพลงแฟลตเฮดไม่มีส่วนท้ายที่ต่อเติมเข้ามา

ส่วนกลุ่มชาวโชปีในแอฟริกาตะวันออกนั้น เทรซี (Tracey) พบว่า "ฮอมเบ" (Hombe) หรือเสียงกลางของ "ระนาด" ระนาดที่นั่นเป็นเสียงที่มีการอภิปรายกันมากในหมู่นักดนตรี จึงเป็นหัวข้อทางเทคนิคที่ทุกคนคอยระวังอยู่ตลอดเวลาเมื่อมีการอภิปรายกันเรื่องดนตรี นักดนตรีจะมีการถกเถียงกันอยู่ตลอดเวลาว่าเสียงนี้จะเป็นเสียงใด อยู่ในระดับเสียงใด ทุกคนต่างอ้างว่าเสียงของตนถูก การอ้างนี้ไม่ได้อยู่บนหลักการของดนตรีเลย แต่ขึ้นอยู่กับหลักการทางสังคมมากกว่า เช่น กาตินี (Katini) ผู้เป็นหัวหน้านักดนตรีประจำเผ่าบอกว่าเสียงของเขาคือเสียงเดียวที่ถูกต้อง เป็นเสียงที่ประทานมาโดยกษัตริย์ซึ่งสืบทอดมาจากบิดา ปู่/ตา และบรรพบุรุษของเขาที่ได้สืบทอดตำแหน่งนักดนตรีนี้มาหลายชั่วคน นักดนตรีอื่นๆ ได้อ้างว่าเสียงของเขาก็มีกำเนิดมาดีคล้ายๆ กันนี้ เพียงแต่อาจจะไม่ได้มาจากระดับหัวหน้าเผ่า (1948: 124) ศัพท์ทางดนตรีที่เทรซีบัญญัติไว้ (หน้า 149-52)

รวมทั้งการอภิปรายเกี่ยวกับ “มิโกโด” ในหนังสือของเขาค่อนข้างจะซับซ้อนซึ่งแสดงถึงความซับซ้อนในการเขียนกฎเกณฑ์ทางดนตรีของชาวโชบี

ในบทความเรื่องการใช้กลองเป็นการบอกสัญญาณของชาวจาโบในไลบีเรีย เฮอร์ซอกได้กล่าวไว้ว่าได้มีการสร้างศัพท์เทคนิคในการนี้ไว้ซึ่งเป็นที่รู้จักเฉพาะนักดนตรี

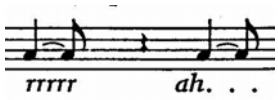
> *กลุ่มช่วงเสียงสูงเรียกว่า “ke^{22}” ส่วน กลุ่มช่วงเสียง ต่ำ เรียกว่า “$Do^{3}lo^{2}$” ศัพท์นี้ไม่มีที่มาที่สามารถจะวิเคราะห์ได้ กล่าวกันว่า เป็นชื่อนกสองตัวที่มักจะอยู่คู่กันและคอยร้องตอบซึ่งกัน ตัวแรกมีเสียงสูง ส่วนตัวที่สองมีเสียงต่ำ ในการเรียกนักดนตรีจะไม่ใช้คำว่า “สูง” หรือ “ต่ำ” แต่จะใช้คำว่า “ใหญ่” และ “เล็ก” ในการเรียกกลุ่มช่วงเสียงทั้งสี่ จะใช้ศัพท์ ke^{22} และ Do^{3} lo^{2} ผสมกับคำว่า “เล็ก” และใหญ่*
>
> *คำศัพท์นี้ใช้กับกลุ่มช่วงเสียงที่ต่ำและสูงของแตร ของเครื่องสีของระนาด กลองที่ให้จังหวะในการเต้นรำ และในการเรียกจังหวะด้วยปาก นอกจากนี้ยังประยุกต์ใช้กับเรื่องทางดนตรีทั่วไป เป็นต้นว่าใช้กับพิณพื้นเมือง นอกจากนี้ยังใช้ในการทดเสียงของแตรและเครื่องสีอีกด้วย*
>
> *แม้ว่าทฤษฎีเหล่านี้จะไม่สมบูรณ์ แต่ก็มีความน่าสนใจอยู่ไม่น้อย นอกจากนี้ยังแสดงถึงสติปัญญาและความสามารถระดับสูงทางเทคนิค ซึ่งเห็นได้ทั่วไปในแอฟริกาที่เรียกขานกันว่าเป็นแดน “เถื่อน” ทฤษฎีเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ศัพท์และทฤษฎีเกี่ยวกับดนตรีอาจเกิดขึ้นได้ในที่ที่มีเครื่องมือ ..... (1945: 230-32)*

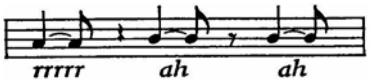
ในชุมชนอินเดียนแดงเผ่าบาซองเยมีการให้ศัพท์ทางดนตรีอยู่มาก แต่ส่วนใหญ่ชาวบาซองเยให้ความสนใจที่จะให้ศัพท์ในเรื่องโครงสร้างของดนตรีมากกว่าเรื่องการร้องและเรื่องคุณภาพของเสียง นักร้องจะทราบว่าเสียงร้องของแต่ละคนมีความแตกต่างกัน แต่ศัพท์ที่ใช้แยกแยะความแตกต่างเหล่านั้นมีเพียง “ดัง” และ “ค่อย” หรือ “สูง” “ต่ำ” เท่านั้น นักร้องบางคนรู้ถึงความสัมพันธ์ของระดับเสียงและความตึงเขม็งของกล้ามเนื้อ (ที่คอ) แต่ก็ไม่มีคำที่บรรยายลักษณะเหล่านี้ โดยหลักแล้วเสียงที่ดีควรมีลักษณะต่อไปนี้ คือ ต้องฟังรู้เรื่องและสามารถฟังออกในระยะไกล สามารถร้องเนื้อร้องได้เร็ว และสามารถร้องชื่อต่างๆ ในเพลงได้ถูกต้อง โดยทางทฤษฎีแล้วชาว บาซองเยไม่สนใจเรื่องคุณภาพของเสียงหรือการร้องมากนัก

ในเรื่องของระดับเสียง (pitch) ก็เช่นเดียวกัน นักดนตรีทุกคนยอมรับว่ามีปัญหาในการขึ้นต้นเพลงให้ตรงเสียงที่ถูกต้อง นักร้องบางคนบอกว่ามีหลายระดับเสียงขึ้นต้นขึ้นอยู่กับว่าเพลงนั้นเป็นเพลงระดับใด แต่การทดสอบทางระดับเสียงได้ผลออกมาว่าไม่เป็นเช่นที่ว่านี้ ปัญหาใหญ่

จะอยู่ที่ ผู้นำร้องหมู่จะขึ้นเพลงในระดับเสียงที่ตัวเขาและกลุ่มผู้ร้องของเขาจะร้องได้ โดยไม่คำนึงถึงว่าระดับเสียงที่ถูกของเพลงเป็นอย่างไร ในเพลงระนาดปัญหานี้ก็หมดไป เพราะจะใช้ระดับเสียงของระนาดที่เรียกว่า "ฟูมู เอดิมบา" (Fumu edimba) หรือเสียงกลางของระนาด ถ้ามีกลองร่วมด้วย จะมีหลักฐานอยู่บ้างว่าระดับเสียงของกลองเป็นตัวขึ้นต้นให้เพลง และหากเป็นตามที่สันนิษฐานจริง ก็ไม่เสมอไปที่เสียงที่ขึ้นต้นเพลงจะเข้ากับเสียงกลองทุกครั้ง ถ้าไม่มีเครื่องดนตรีใด หรือหลักการใดให้อ้างอิงนักดนตรีก็จะเลือกระดับเสียงของเขาเอง ซึ่งนักดนตรีอาจมีทางออกหลายทางคือ 1) ทำตามที่เคยทำมาในอดีต ซึ่งนักดนตรีส่วนใหญ่มีแนวโน้มที่จะทำเช่นนี้ และในการณีนี้พบว่าระดับเสียงมีความสัมพันธ์กับความเคร่งตึงของกล้ามเนื้อขึ้นมาทันที นักดนตรีชาวบาซองเยกล่าวว่า เขาเลือกระดับเสียง "ไม่ทำให้ฉันเหงื่อออก" เขากล่าวว่า เขารู้จักนักร้องที่เคยร้องกับเขาดี เขาจึงเลือกระดับเสียงกลางๆ ให้เข้ากับนักร้องทุกคน ปัญหาของระดับเสียงที่ใช้ขึ้นเพลงเป็นเรื่องที่ชาว บาซองเยตระหนักดีและการแก้ปัญหาในเรื่องนี้ของพวกเขาก็ฟังมีเหตุผล

ในเรื่องโครงสร้างของเพลงชนิดต่างๆ นั้น ชาวบาซองเยมีความเข้าใจในเรื่องนี้อยู่มาก เพลงที่มาจากเพลงร้องผสมระนาด (xylophone-vocal songs) จะเริ่มต้นด้วยท่อนที่เป็นทางการไม่มีการเปลี่ยนแปลง ดังนั้น



ท่อนเพลงนี้ถ้าใช้เป็นการขึ้นต้นเพลงจะแสดงว่าเป็นเพลงบาลา-บาซองเย (Bala-Basongye) ที่จะทันสมัยกว่า ขณะที่

จะเป็นเพลง บาเทเทลา (Batetela) ซึ่งเป็นท่อนที่ให้ขึ้นต้นเพลงที่ยืมมาจากเพื่อนบ้านของบาลาทางเหนือ สูตรเหล่านี้สามารถบอกที่มาของเพลงได้ชัดเจน

เพลงมาชีนา (mashina) ของชาวบาซองเย โดยแท้จริงแล้วไม่ใช่เพลง แต่เป็นการออกชื่อคนที่ได้รับการยกย่องเชิดชู การออกชื่อนี้จะกระทำร่วมกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ กระดิ่งเครื่องเขย่า และกลองสลิต (slit drum) อย่างไรก็ตามผู้ที่ได้รับเกียรติให้ทำหน้าที่นี้ในหมู่บ้านลูปูปาจะรู้จักโครงสร้างของ "เพลง" เหล่านี้ได้หมด มาชินานี้เริ่มด้วยเสียงตกอยู่ในระดับประมาณคู่สามเมเจอร์ ซึ่งผู้ร้องจะใส่ชื่อผู้ที่ได้รับการสรรเสริญไปตรงนี้ ตามด้วย "โลโน" (lono) หรือเพลงร้องตามความเชื่อซึ่งใช้ปิดท้ายชื่อคนนั้นด้วยเสียงตกของ "คู่สามไมเนอร์" โดยเริ่มจากเสียงต่ำของ

ท่อนนำ

เพลงระนาดนั้นเป็นที่ยอมรับกันว่ามีโครงสร้างเป็นของตัวเอง ในการเล่นระนาดของชาวบาซองเยนั้น จะใช้ระนาดที่มีระดับเสียงต่างกันเล่นร่วมกันเสมอ รางที่มีเสียงต่ำจะเล่นรูปแบบที่เป็นมาตรฐานหนึ่งในสี่ส่วนนั้น ส่วนรางที่มีเสียงสูงจะเล่นทำนองหลักของเพลง ชาวบาซองเยคำนวณว่ามีเพลงหลัก (standards) อยู่ทั้งหมดแปดเพลง และเพลงเหล่านี้สามารถเล่นได้กับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งในจำนวนสี่รูปแบบนี้ เพลงระนาดจะเริ่มด้วย มิตาชิ หรือตัวเริ่ม ซึ่งเป็นท่อนนำที่เล่นไปทางเสียงสูงของระนาดในจังหวะ “อิสระ” ประสานกับรูปแบบเสียงต่ำที่ได้เริ่มไปก่อนแล้ว รูปแบบเป็นหนึ่งในหกรูปแบบที่เน้น “ฟูมู เอดิมบา” (fumu edimba) หรือ “ระนาดผู้เป็นหัวหน้า” หรือเสียงหลัง หลังจากที่เล่นมิตาชิไปแล้ว ระนาดเสียงสูงจะเลื่อนไปเล่น “โลโน” (lono) หรือเพลงร้องตามความเชื่อ (song proper) แล้วจึงเข้าร่วมกับจังหวะระนาดเสียงต่ำที่ทำจังหวะอยู่แล้ว การเล่นเช่นนี้เป็นการเล่นท่อนละหนึ่งครั้ง ต่อไปจึงใช้วิธีการแปรทำนอง ต่อจากนั้นจึงจะเล่นคูชีบา (kuchiba) หรือ “ตัด” ซึ่งเป็นรูปแบบสั้นๆ ประกอบไปด้วย “ฟูมู เอดิมบา” (fumu edimba) ต่ำ หนึ่งครั้ง ตามด้วย “ฟูมู เอดิมบา” (Fumu edimba) คู่แปด สามหรือสี่ครั้ง ในบรรดาสามตอนของเพลงระนาดนี้ การแสดงที่เห็นชัดที่สุดคือประโยค “คูชิมบา” หรือ ประโยคปิด

คู่เสียงเช่นนี้ ชาวบาซองเยจะมองไม่เห็นเป็นภาพพจน์อย่างที่ชาวตะวันตกได้นิยามเอาไว้ อย่างไรก็ตาม ชาวบาซองเยมีความสามารถที่จะได้ยินคู่เสียงที่แตกต่างกัน สิ่งที่ทำให้ปัญหาซับซ้อนขึ้นไปอีกคือ สำหรับบาซองเยความคิดที่ว่าคู่เสียงเป็นระยะห่างระหว่างเสียงนั้นไม่อยู่ในระบบความเข้าใจของเขา และการแยกแยะความแตกต่างระหว่างคู่เสียงบางครั้งก็ไม่เป็นสิ่งที่ถือว่ามีความสำคัญในทางดนตรี ดังนั้นในขณะที่นักดนตรีสามารถฟังออกว่า เมเจอร์กับคู่สามไมเนอร์ไม่ใช่เสียงเดียวกัน การเทียบเสียงกับระนาดจะใช้คู่สามเมเจอร์ หรือคู่สามไมเนอร์ก็ได้ ถ้าเพลงนั้นต้องใช้คู่สามเมเจอร์ หรือคู่สามไมเนอร์ก็ดูเหมือนจะเป็นเช่นเดียวกัน แม้ว่านักดนตรีจะแยกเสียงสองเสียงนี้ออกก็ตาม ดังนั้นสิ่งที่สำคัญก็คือความหมายทางดนตรีมากกว่าความแตกต่างของสองคู่เสียง และการที่เป็นเช่นนี้บวกกับการที่ไม่มีความคิดในเรื่องคู่เสียง ทำให้เป็นการยากอย่างยิ่งที่จะรวบรวมข้อมูลได้ถูกต้อง

ในทางตรงกันข้าม จังหวะเป็นสิ่งสำคัญสำหรับชาวบาซองเย และจังหวะหลักๆ ของบาซองเยสามารถแบ่งได้เป็นสามประเภทด้วยกัน มุกวาซา (Mukwasa) เป็นจังหวะที่ใช้เคาะด้วยไม้บนข้างใดข้างหนึ่งของกลองไม้ หรือบนคีย์ที่สูงที่สุดของระนาด จังหวะเหล่านี้ไม่จำเป็นต้องมีระดับเสียง เพียงแต่ใช้เคาะเป็นจังหวะของดนตรีเวลาแสดงเท่านั้น คอมบา (Komba) เป็นจังหวะที่ใช้มือตีลงบนกลอง มูโซดิยะ เป็นจังหวะที่ใช้การกระดกลิ้นกับเพดานของปาก และทั้งหมดนี้อาจรวมกันได้โดยใช้ทั้งกลองและไม้ตีไปด้วย ในการเอ่ยถึงจังหวะรวมๆ กัน ชาวบาซองเยใช้คำว่ามุกวาซา (Mukwasa)

ระเบียบที่ใช้กับการเรียกขานอีกอย่างหนึ่งที่ไม่ค่อยจะเป็นเรื่องดนตรีโดยตรงนักคือ การให้สัญญาณในขณะบรรเลง ในการนี้หัวหน้าวงดนตรี หรือคนกลองจะเป็นคนให้สัญญาดังกล่าวแก่ผู้แสดง นักดนตรี ผู้เต้นหรือรำ ว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป เช่น เพลงใกล้จะจบ เป็นต้น อินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดใช้สัญญาณเช่นนี้ในการเต้นออกรบ เมื่อเพลงใกล้จะจบ กลองจะเปลี่ยนความเร็วเป็นอีกหนึ่งเท่าตัวและจะเพิ่มความดังขึ้น เพื่อเป็นสัญญาณให้ผู้เต้นรับรู้ ผู้เต้นเมื่อได้ยินสัญญาณกลองก็รู้ทันทีว่าจะต้องทำอย่างไรต่อไป คู้โจว (Cudjoe) กล่าวถึงการตีกลองในประเทศกานาว่า เป็นเรื่องสำคัญมาก เป็นการให้สัญญาณให้ผู้เต้นเต้นต่อไปได้ถูกต้อง

> *ศิลปะของการตีกลองหลัก มิใช่อยู่ที่การตีกระสวนต่างๆ ที่สวยงามหลากหลายเท่านั้น แต่เป็นการแสดงถึงความสามารถของผู้ตีที่จะกระตุ้นให้ผู้เต้นรำ ผู้ที่ทำท่าจะอ่อนแรงลงไปแล้วให้กระชุ่มกระชวยขึ้นมาอีก คนกลองที่มีฝีมือจะต้องกะประโยคของเขาให้ตรงกับจังหวะที่จะเติมทั้งกำลังกายและพลังทางสุนทรียภาพและจิตใจของผู้เต้น (1953: 288)*

เอ เอ็มโจนส์ (A. M. Jones) (1959) และคิง (King) (1961) รวมทั้งนักดนตรีชาติพันธุ์-วรรณนาคนอื่นๆ อีกมาก ได้อภิปรายเรื่องแบบแผนต่างๆ ในการให้สัญญาณของผู้ตีกลองหลักของแอฟริกาตะวันตก

อย่างไรก็ตาม ยังมีวิธีให้สัญญาณอีกชนิดหนึ่งที่ไม่ค่อยมีผู้ให้ความสนใจมากนัก แต่เป็นเรื่องสำคัญในหลายๆ วัฒนธรรม การให้สัญญาชนิดนี้คือ เครื่องมือที่จะบอกถึงระดับของศิลปะที่กำลังจะแสดง และในเรื่องนี้ เดอเวอร์เรอซ์ และลาบาร์ (Devereux and LaBarre) ได้อธิบายไว้ชัดเจน

> *ไม่ค่อยจะเป็นที่สังเกตกันนักว่าผู้ผลิตงานศิลปะมักจะพยายามใช้เครื่องบอกระดับของงานของเขาว่าเป็น "ศิลปะ" ..... ตัวอย่างง่ายๆ ที่จะอธิบายเรื่องนี้คือ การขึ้นต้นนิทานหรือเรื่องเล่า เช่น ในประเทศอังกฤษใช้วลีว่า "Once Upon a time" หรือ "ครั้งหนึ่งนานมาแล้ว" ในประเทศไอติใช้คำว่า "Cric-crac" เป็นต้น ในทำนองเดียวกันเพลงซิมโฟนีจะไม่ใช้ทำนองแจ๊สเริ่มต้นฉันใด นวนิยายทางเพศก็จะไม่เริ่มต้นด้วยการบรรยายภูมิประเทศด้วยถ้อยคำที่อ่อนช้อยสวยงามฉันนั้น และอนิจจา หลายคนพยายามใช้เครื่องมือที่จะบอกว่า งานที่จะเสนอของเขาเป็นศิลปะชั้นสูงโดยเริ่มด้วยความเรียบง่ายที่น่าเบื่อเช่นเดียวกับวิธีการอ้างอิงหลายร้อยวิธีในการเขียนรายงานการค้นคว้า เรียบจนดูน่าเบื่อ และถ้าเขาจะเพิ่มความน่าเบื่อ*

ให้มากขึ้น เพื่อให้เป็นสัญญาณว่างานที่จะเสนอต่อไปนั้น "ยอดเยี่ยม" จริง ๆ (1961: 376)

ดังที่ได้อภิปรายพฤติกรรมสองชนิดไปแล้วคือ พฤติกรรมทางกายกับพฤติกรรมทางคำพูด ที่เป็นสองส่วนที่สำคัญของระบบดนตรีทั้งระบบ พฤติกรรมสองชนิดนี้มีการพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง เช่นเดียวกับความคิดที่เป็นรากฐานของพฤติกรรมสองชนิดนี้ ระหว่างพฤติกรรมสองชนิดนี้ เราจะรู้จักพฤติกรรมทางกายน้อยกว่า ทั้งนี้เพราะเรามีข้อมูลดิบอยู่เป็นจำนวนมากเพียงแต่ยังไม่ได้จัดเข้าระบบให้เป็นที่เข้าใจง่ายเท่านั้น พฤติกรรมทางกายตามลักษณะธรรมชาติจะปรากฏอยู่ในปริมาณเท่าๆ กันในทุกวัฒนธรรม ส่วนพฤติกรรมทางคำพูด หรือทางวาจาจะปรากฏอยู่ทั่วไปในปริมาณตั้งแต่การอภิปรายกันนอกรอบ ไปจนถึงการเขียนทฤษฎีและเทคนิคต่างๆ ที่ละเอียดยืดยาว พฤติกรรมทั้งสองอย่างนี้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรี แต่ไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควร

บทที่ 7
พฤติกรรมทางสังคม : นักดนตรี

พฤติกรรมชนิดที่สามในกระบวนการของการดนตรีคือ พฤติกรรมนักดนตรี ผู้ซึ่งเป็นสมาชิกคนหนึ่งในสังคมไม่ต่างไปจากคนอื่น ในฐานะที่เป็นนักดนตรีเขามีบทบาทหน้าที่เฉพาะและอาจจะมีฐานะแตกต่างไปจากคนอื่นในสังคมที่เขาอยู่ บทบาทและฐานะของเขาดังกล่าวนั้นเป็นฐานะที่สังคมมอบให้ และสังคมนั้นเองที่กำหนดพฤติกรรมของนักดนตรีด้วยว่าเป็นอย่างไร นักดนตรีเป็นบุคลที่จัดอยู่ในกลุ่ม หรือชนชั้นหนึ่งของสังคม เขาอาจจะได้รับการยอมรับหรือไม่ก็ได้ว่า เป็นบุคคลระดับอาชีพ บทบาทของเขาอาจได้รับการยอมรับหรือไม่ได้รับการยอมรับ ฐานะของเขาอาจจะสูงหรือต่ำในสังคม หรืออาจจะทั้งสูงและต่ำ อย่างไรก็ตาม ในเกือบทุกกรณีนักดนตรีจะประพฤติตามที่สังคมได้วางกฎไว้เพราะเขาเป็นนักดนตรี และพฤติกรรมของเขาจะเป็นไปตามภาพที่เขาสร้างให้ตัวเขาเองขึ้นมา บวกกับความคาดหวังและแบบแผนที่สังคมยอมรับโดยทั่วไป

ปัญหาข้อแรกในการประเมินพฤติกรรมของนักดนตรีคือ ปัญหาว่าเขาเป็นผู้เชี่ยวชาญหรือไม่ ความเห็นของผู้คนที่มีในปัจจุบันเกี่ยวกับนักดนตรีในสังคมที่ไม่รู้หนังสือคือ นักดนตรีไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญ ในเรื่องนี้ เนตเทิล ได้กล่าวไว้ชัดเจน

> *กลุ่มชนที่มีความเป็นอยู่เยี่ยงคนโบราณ ไม่มีความชำนาญพิเศษ หรือความเชี่ยวชาญทางอาชีพ สังคมของคนเหล่านี้จะมีการแบ่งงานกันชัดเจนตามเพศของสมาชิกในสังคม และบางครั้งตามอายุของสมาชิก และน้อยครั้งที่จะพบผู้มีความสามารถในทางเทคนิคด้านใดด้านหนึ่งอย่างสูง ผู้หญิงของสังคมนี้ทำงานอย่างเดียวกันทุกวัน และมีความสามารถในการทำงานเหมือนกัน มีความสนใจในสิ่งเดียวกัน กิจกรรมของผู้ชายก็เช่นเดียวกัน เขาทำทุกอย่างเหมือนๆ กัน และในเรื่องเพลงก็เป็นไปในลักษณะที่ทุกคนรู้จักเพลงเท่าๆ กัน ไม่มีความเชี่ยวชาญพิเศษใดๆ ในด้านการแต่งเพลงการบรรเลง หรือการทำเครื่องดนตรี (1956: 10)*

เนตเทิล ยกเว้น “บางส่วนของแอฟริกาที่เป็นนิโกร” ที่ไม่เข้าข่ายข้อสรุปของเขาข้างต้นนี้ แต่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเป็นจำนวนมากต่างยอมรับข้อสังเกตของเขาในเรื่องนี้ อย่างไรก็ตามมีข้อโต้แย้งความคิดของเนตเทิลอยู่สองข้อ ข้อแรกคือ คำว่า “ความเชี่ยวชาญพิเศษ” ที่เนตเทิล

กล่าวถึงนั้น ยังไม่ชัดว่าคืออะไร ข้อที่สองคือ ข้อมูลเกี่ยวกับนักดนตรีทั่วโลกยังมีไม่มากพอที่จะสรุป เช่นนี้ได้

ถ้าจะมองอย่างกว้างๆ แล้ว งานที่จะต้องทำให้สังคมหนึ่งๆ นั้น สามารถทำให้สำเร็จโดยสมาชิกของสังคมทั้งหมด หรืออาจมีการแบ่งงานกันทำตามลักษณะของงาน ดูเหมือนจะไม่มีสังคมใดเลยที่ไม่มีความแตกต่างของลักษณะงานที่ทำ การแบ่งงานส่วนใหญ่จะกระทำโดยการแบ่งแยกตามเพศและอายุ ทั้งนี้เพราะงานของผู้หญิงแตกต่างกับงานของผู้ชาย และงานของเด็กนั้นแตกต่างจากงานของผู้ใหญ่ การแบ่งงานอาจทำได้ตามชนชั้นหรือกลุ่มวิชาชีพ สมาชิกของสมาคม การถ่ายทอดจากครอบครัว การเชื่อมโยงเป็นพันธมิตรอย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นต้น เฮอร์สโกวิตซ์ ใช้คำว่า “การแบ่งงาน” ในกรณีที่ “เราพูดถึงการแบ่งปริมาณของความพยายามที่จะให้เศรษฐกิจของสังคมใดสังคมหนึ่งสามารถดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ” (1952: 124-25)

ในสถานการณ์เช่นนี้ แต่ละกลุ่มย่อยที่มีสมาชิกทำงานอย่างใดอย่างหนึ่ง อาจเรียกได้ว่ามีความพิเศษในลักษณะงานที่ตนทำ และชนิดของงานที่เขาทำเพื่อจะให้เกิดผลนั้น ก็สามารถเรียกได้ว่าเป็น “ความเชี่ยวชาญพิเศษ” อย่างหนึ่ง (หน้า 125) ดังนั้น คนปั้นหม้อ คนตัดลูกปาล์ม คนทรง หรือนักดนตรีก็คือผู้เชี่ยวชาญพิเศษทางเศรษฐกิจ ทำงานเฉพาะที่ได้รับมอบหมายมาจากสังคมและผลิตสินค้าอย่างหนึ่ง เขาทำงานเป็นส่วนหนึ่งที่เป็นความจำเป็นต่อเศรษฐกิจและสังคมเป็นส่วนรวม ในความหมายนี้นักดนตรีคือผู้เชี่ยวชาญพิเศษ เขายังเป็นผู้ เชี่ยวชาญไม่ว่าจะได้ค่าจ้างตอบแทนเป็นประจำ หรือได้รับของขวัญตอบแทน หรือเพียงแต่ได้รับการยอมรับว่าเป็นนักดนตรี เพราะงานของเขาแตกต่างจากงานของสมาชิกอื่นๆ ในสังคม และดูเหมือนจะเป็นการชัดเจนในทุกสังคมที่บุคคลที่มีความสามารถทางดนตรีจะเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับว่ามีฐานะที่เหนือว่าบุคคลอื่นจึงได้รับการมอบหมายให้เล่นดนตรี หรือในบางสังคมพวกเขาจะเข้าไปจับจองฐานะทางดนตรีของเขาเองตามสิทธิของเขาเลย ไม่น่าจะเป็นไปได้ว่าจะมีสังคมใดที่ความรู้ความสามารถทางดนตรีของสมาชิกจะเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับทุกคน

ถ้ากลุ่มคนทุกกลุ่มเชื่อว่าความสามารถทางดนตรีของสมาชิกในกลุ่มมีความแตกต่างกัน ก็หมายความว่าในบางกลุ่มบุคคลเหล่านี้จะมีความสามารถเด่นกว่าผู้อื่น ต่อไปนี้เราจะเริ่มมองเรื่องความเชี่ยวชาญทางอาชีพซึ่งโดยปกติจะหมายความว่า นักดนตรีนั้นได้รับค่าจ้างและการสนับสนุนทางเศรษฐกิจจากทักษะของเขาหรือไม่ ถ้าเกณฑ์ของเราคือเศรษฐกิจก็จะต้องมีปริมาณของความเชี่ยวชาญทางอาชีพอยู่บ้าง โดยแท้จริงแล้วความเชี่ยวชาญทางอาชีพอาจเริ่มตั้งแต่การได้รับการตอบแทนในรูปของของขวัญเป็นครั้งคราว ไปจนถึงการมีเงินเดือนตอบแทนการเล่นดนตรี เป็นการยากที่จะบอกว่าความเชี่ยวชาญทางอาชีพเริ่มจากที่ใด และปัญหาการนิยามคำนี้ให้ชัดเจนก็เป็นปัญหาในสังคมของเราเองเท่าๆ กับสังคมอื่นๆ นักศึกษาในมหาวิทยาลัยที่มีบัตรประจำตัวเป็นสมาชิกของสหภาพนักดนตรีถือเป็นผู้เชี่ยวชาญอาชีพหรือไม่ ในความหมายหนึ่งใช่ เพราะการเป็น

สมาชิกของสหภาพใดๆ ในโลกตะวันตก โดยปกติถือว่าเข้าหลักผู้เชี่ยวชาญทางอาชีพ แต่ในทางตรงกันข้าม การเป็นสมาชิกของนักศึกษานี้มิใช่เป็นอาชีพหลักของเขา อีกทั้งเขายังไม่ได้รับการสนับสนุนทางเศรษฐกิจจากสหภาพอีกด้วย ถ้าจะสรุปว่าความเชี่ยวชาญทางอาชีพ หมายถึง การเสียสละกำลังกายกำลังใจทั้งชีวิตให้กับอาชีพนักดนตรี และได้รับรายได้และการสนับสนุนทางเศรษฐกิจจากดนตรี ก็จะมีบุคคลอยู่เพียงไม่กี่คนที่จะได้ชื่อว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญอาชีพจริงๆ

ดังนั้น นักดนตรีทุกคนจึงเป็นผู้เชี่ยวชาญ และนักดนตรีบางคนเป็นผู้เชี่ยวชาญอาชีพ แม้ว่าปริมาณความเป็นมืออาชีพจะแตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม มีเกณฑ์อีกข้อหนึ่งที่ถือว่ามีความสำคัญมากและเกณฑ์ข้อนี้คือการยอมรับความเป็นผู้เชี่ยวชาญและการเป็นมืออาชีพ หรือจะพูดอีกอย่างหนึ่งคือ ผู้เชี่ยวชาญที่แท้คือผู้เชี่ยวชาญที่สังคมยอมรับ เขาจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการนับถือว่าเป็น นักดนตรีในสังคมที่เขาเป็นสมาชิกอยู่ การยอมรับเช่นนี้เป็นเกณฑ์สูงสุด ถ้าปราศจากเกณฑ์นี้แล้วความเป็นมืออาชีพจะเกิดขึ้นไม่ได้ แม้ว่าบุคคลผู้นั้นจะถือว่าตนเองเป็นนักดนตรีมืออาชีพ แต่เขาก็จะไม่เป็นมืออาชีพแท้นอกจากสังคมจะยอมรับและยกย่องให้เขามีบทบาทและฐานะที่เขาได้แสวงหาให้ตัวเขาเอง

การยอมรับที่กล่าวถึงนี้อาจมาได้หลายทาง ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ การตอบแทนในรูปแบบของเงินและของ ซึ่งถ้าเพียงพอในการบำรุงนักดนตรีนั้นโดยไม่ต้องไปแสวงหาทรัพย์สินจากที่อื่นเลย ก็เรียกได้ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญมืออาชีพโดยสมบูรณ์ การตอบแทนอาจอยู่ในรูปของขวัญ ซึ่งในกรณีนี้ก็จะไม่พอเพียงแก่การยังชีพทั้งหมด และในบางสังคม “การตอบแทน” อาจเป็นเพียงการยอมรับนับถือโดยไม่มีของมีค่าอื่นๆ ตามมา อย่างไรก็ตาม การยอมรับอย่างสมบูรณ์จะขึ้นอยู่กับการยอมรับจากสาธารณชนว่านักดนตรีเป็นนักดนตรี โดยจะมีเงินตามมาหรือไม่ก็ตาม และการให้สิทธิพิเศษแก่นักดนตรีที่จะประพฤติตามที่สังคมคาดหวังไว้

ตำราการค้นคว้าทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา มีตัวอย่างของการยอมรับจากสังคมให้ดูเป็นจำนวนมาก ในบางสังคมนักดนตรีดูเหมือนจะได้รับการสนับสนุนทั้งหมดจากกิจกรรมทางดนตรีของเขา แม้ อึนเคเทีย (Nketia) จะกล่าวถึงนักตีกลองชาวอาคาน (Akan) ว่าเป็นนักดนตรีที่ไม่ได้ค่าจ้าง แต่ก็เห็นได้ชัดว่าในสมัยก่อน พวกเขาได้รับการสนับสนุนในฐานะที่เป็นศิลปินจากนักการเมืองในประเทศ ในประเทศนี้คนตีกลองจะกินอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์โดยการอุปการะเลี้ยงดูจากหัวหน้าเผ่าที่เขาตีกลองให้ นักตีกลองเหล่านี้จะต้องมี หน้าที่อยู่ที่บ้านของหัวหน้าให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ในอดีตเขาจะใช้เวลาอยู่ที่บ้านของหัวหน้าเป็นส่วนใหญ่เพื่อคอยเฝ้าระวังยามมีเหตุฉุกเฉิน นักตีกลองอธิบายว่า เรามีข้าวกิน” (1954: 40-41) อึนเคเทียรายงานว่า บัดนี้สถานการณ์เปลี่ยนแปลงไปและยังเปลี่ยนไปได้อีก แต่ในอดีตคนกลองดูจะมีบทบาทหน้าที่เป็นผู้มีเกียรติทางการเมืองที่ประจำและได้รับการเลี้ยงดูจากรัฐ

แม้รายละเอียดจากการค้นคว้าไม่ค่อยจะเที่ยงตรงนัก แต่ก็สรุปได้ว่าชาวกริออท (griots) แห่งเซเนกัลเป็นผู้ที่เลี้ยงตัวเองได้จากดนตรีโดยไม่ต้องพึ่งใคร (Gamble 1957; Gorer 1935) ลักษณะที่ขาดความเฉพาะเจาะจงนี้ดูได้จากการที่เอลคิน (Elkin) เล่าเรื่อง ซองแมน (Songman) ในออสเตรเลีย (1953) และที่แฮนดี้ (Handy) อธิบายถึงพวกโฮคี (Hoki) บนเกาะมาร์เคซัส (1923) แต่ในทั้งสองกรณีนี้รายได้หลักจะมาจากกิจกรรมทางดนตรี

นาเดลได้บรรยายบทบาทของนักดนตรีอาชีพที่แสดงให้กับบริษัทที่รับแสดงในเมืองบีดา (Bida) ของไนจีเรียไว้ดังนี้

> *แต่ละกลุ่มจะพึ่งพากันทางเศรษฐกิจอย่างใกล้ชิด รายได้ที่หามาได้ทั้งหมดจะแบ่งเท่าๆ กัน ส่วนแบ่งนี้จะไม่คำนึงถึงปัจจัยต่างๆ ของครอบครัวหรือการจัดระเบียบในครัวเรือน สมาชิกอาจจะช่วยค่าใช้จ่ายของครอบครัวของตน แต่ "บริษัท" นี้เป็นสมาคมวิชาชีพที่แท้จริง...*
>
> *การตีกลองในเมืองบีดา ประเทศไนจีเรียเป็นอาชีพที่ทำกันเต็มเวลา (บางครั้งมีการทำนาร่วมไปด้วย แต่มีไม่บ่อยนัก) .... การแข่งขันประชันความสามารถและความเป็นตัวของตัวเองกันอย่างอิสระทำให้เกิดความสำเร็จในอาชีพนี้เป็นอย่างมาก ทำให้เกิดสมาคมวิชาชีพที่ความสามารถทางสาขานี้ดูแลสมาคมได้เอง วิชาชีพของนักดนตรีแห่งเมืองบีดานี้เป็นตัวอย่างขององค์การทางเศรษฐกิจแห่งเดียวของประเทศที่เป็นสมาคมอิสระและขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางเศรษฐกิจแท้ๆ โดยไม่ได้การสนับสนุนจากระบบพี่น้อง หรือประเพณีที่สืบทอดศิลปะทางสายเลือดเลย (1942: 303)*

ดังนั้น คำถามที่เกี่ยวกับการสนับสนุนนักดนตรีอย่างเต็มที่ จึงไม่ได้รับคำตอบอย่างชัดเจน แม้จะมีหลักฐานในตำราทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากพวก กริออท (griots) และจากการบรรยายถึงนักดนตรีจากเมืองบีดา (Bida) ของนาเดล (Nadel) ที่ว่านักดนตรีต้องพึ่งรายได้จากกิจกรรมทางดนตรีเป็นที่เลี้ยงชีพ

มีรายละเอียดมากมายเกี่ยวกับการที่นักดนตรีได้รับค่าตอบแทนเป็นบางส่วน ซึ่งจะได้เป็นจำนวนเท่าใดยังไม่มีตัวเลขแน่นอน แต่เป็นที่น่าแปลกใจว่า มีรายงานถึงการจ่ายเงินเป็นการตอบแทนดนตรีในหมู่อินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ แต่เดนส์มอร์ (Densmore) ได้จดรายงานในกรณีเช่นนี้ไว้หลายกรณีในหมู่อินเดียนแดงเผ่าซู (Sioux) แห่งเมืองเทตัน (Teton) เขารายงานไว้ว่า "เพลงที่ใช้ในพิธีจะต้องแต่งโดยผู้ที่จะร้องเพลงนั้นๆ หรือจะต้องซื้อมาจากผู้ที่เคยทำและได้มอบหมายและถ่ายทอดวิชาให้คนต่อไปเป็นคนประกอบพิธี ผู้ที่สอนจะคิดค่าสอนและค่าเพลงในจำนวนเงินที่สูง (1918: 101-02) สมาชิกของสมาคมเอลค์ (Elk) กล่าวว่าเพลงสำหรับสมาคม

(Society) “….. ยังใช้ร้องประกอบการเต้นและผู้ที่สั่งให้ร้องจะต้องเป็นผู้จ่ายเงิน” (หน้า 293) ในการกล่าวถึงอินเดียนแดงแห่งทวีปอเมริกาเหนือ เดนส์มอร์ กล่าวอีกว่า “ยังมีการถ่ายทอดเพลงให้กันและกันซึ่งไม่เป็นเรื่องแปลก และที่ผู้เรียนจะจ่ายเงินเป็นลูกม้าหนึ่งหรือสองตัวต่อหนึ่งเพลง (1926: 60) แม้ว่าจะไม่ชัดเจนว่า เฟลทเชอร์ (Fletcher) กล่าวถึงอินเดียนแดงโดยทั่วไปหรือถึงเผ่าเชโรกี (Cherokee) เป็นการเฉพาะ เธอกล่าวว่า “ทั้งหญิงและชายร้องเพลงประสานกันชัดเจนกังวานไพเราะในการเปิดพิธีกรรมของเขา และได้รับค่าตอบแทนเป็นค่าเหนื่อยกันทุกคน (1907: 959) ในส่วนของอินเดียนแดงเผ่า โคชีตี (Cochiti) นั้น แลง (Lange) กล่าวว่า “ไม่มีการจ่ายเงินกันในลักษณะนั้น แต่ถ้ามีการขอเพลงพิเศษกันก็ถือเป็นประเพณีที่จะให้ของขวัญแก่ครูผู้สอน การนี้ไม่เป็นการบังคับ แต่เป็นการแสดงความสุภาพนอบน้อมมากกว่าจะเป็นการแลกเปลี่ยนกันทางธุรกิจ” (1959: 311)

ในหมู่เกาะโพลิเนเซีย (Polynesia) เฟิร์ท (Firth) รายงานว่า “มีพิธีการมอบผ้าที่ทำจากเปลือกไม้ที่เรียกว่า อูฟี (ufi) หรือ “ผ้าคลุม” ให้กับ ปูโรตู (purotu) ผู้เป็นผู้เชี่ยวชาญทางการร้องเพลงในสไตล์ที่เรียกว่า “สวด” และการ “เต้น” (1939 : 229) แต่ยังไม่ชัดเจนว่าการกระทำเช่นนี้จะถือว่าเป็นการจ่ายค่าเพลงหรือไม่ แม็คลอยด์ (McLeod) กล่าวว่า “ufi” มิใช่เป็นค่าตอบแทน แต่เป็นการแลกเปลี่ยนสิ่งของกัน โดยผู้ที่ได้รับเกียรติจะได้รับการสอนเพลง และผู้นี้ก็มอบผ้าคลุมที่ทำจากเปลือกไม้ให้ผู้ประพันธ์เพลงผู้ชำนาญและผู้ที่เคาะจังหวะเพลงนี้ เป็นค่าตอบแทนที่ได้สอนเพลงให้ อย่างไรก็ตามของขวัญนี้มักจะให้กันทันที (1957: 127) ในการกล่าวถึงกลุ่มนักเป่าปี่บนเกาะเลอ (Lau) ของหมู่เกาะโซโลมอน (Solomon Islands) ไอเวนส์ (Ivens) รายงานไว้ว่า “นักเป่าปี่ได้ค่าตอบแทนทุกคน ส่วนหัวหน้าอาจจะได้รับของขวัญกลับบ้านไปด้วย และถ้าเขาอยากจะได้ภรรยาก็อาจให้กันได้ (ม.ป.ป. : 215) นาเดล กล่าวถึงชาวนูเป (Nupe) แห่งแอฟริกาว่า

> *การตีกลองในหมู่บ้าน จะเคลื่อนไหวอยู่ในกรอบของกลุ่มผู้ชำนาญที่ถ่ายทอดกันต่อๆ มา ในหมู่บ้านขนาดใหญ่ของนูเป เราจะพบกลุ่มนักตีกลองและนักดนตรีที่มีความสามารถเป็นพิเศษอยู่ทุกหมู่บ้าน*
>
> *ปัจจุบัน นักตีกลองเหมือนกับศิลปินทั้งหลายของนูเปพากันบ่นว่าเศรษฐกิจตกต่ำมาก เมื่อก่อนนี้เขาบอกข้าพเจ้าว่า เขาเคยได้รับ 65 ถึง 85 ต่อคืนแต่ปัจจุบันได้รับเพียง 35 ต่อคืน หรือต่อ “หนึ่ง เพลง”...เพียงหนึ่งผลโคลา (Kola nut) ..... นักกลองซึ่งเคยใช้เวลาว่างทำไร่ทำนาได้หันไปทำนาเต็มเวลาและทำอาชีพเก่าของเขาเพียงเป็นงานอดิเรกเท่านั้น (1942: 301-02)*

ในขณะที่นักดนตรีส่วนหนึ่งเป็นนักดนตรีอาชีพทำงานเต็มเวลา และได้เงินจากการเล่นดนตรีเลี้ยงชีพ นักดนตรีส่วนหนึ่งทำงานดนตรีเหมือนกันได้รับค่าตอบแทนเป็นเงินบ้าง เป็นของขวัญบ้าง แต่มีนักดนตรีอีกส่วนหนึ่งที่ไม่ได้ค่าตอบแทนอันใดเลย นอกจากการยอมรับว่าเป็นนักดนตรี นักดนตรีพวกนี้ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีชาวอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ เฮอร์ซอก (Herzog) กล่าวไว้ว่า "เราไม่ค่อยพบนักดนตรี หรือนักร้องที่นี่เป็นสมาชิกของสมาคมศิลปินอาชีพใดทั้งๆ ที่พวกเขามีความสามารถและทักษะที่จะเป็นพระหรือแพทย์ได้ทีเดียว (1942: 204) โรเบิร์ตส์ ก็มีความเห็นใกล้เคียงกัน

> *เท่าที่ข้าพเจ้าทราบไม่มีอินเดียนแดงเผ่าใดที่จัดนักดนตรีให้อยู่ในชนชั้นพิเศษแตกต่างไปจากคนอื่น นอกจากอินเดียนแดงที่อยู่ภาคใต้ที่เฟลทเฮดเซอร์ ทำการศึกษานักดนตรีที่สามารถเป็นที่ยกย่องเชิดชู และส่วนมากจะเป็นผู้นำร้องหมู่ หรือไม่ก็เป็นผู้แต่งเพลงเกือบทั้งหมดที่ใช้ในพิธี และเพลงเหล่านี้จะถูกเก็บรักษาไว้เป็นส่วนหนึ่งของมรดกและเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีต่อๆ ไป (1936: 9)*

ริชาร์ดสัน (Richardson) กล่าวถึง อินเดียนแดงเผ่าคีโอวา (Kiowa) ไว้ว่า

> *ผู้ที่มีความสามารถและมีทักษะพิเศษอาจจะทำให้มีชื่อเสียงขึ้นมาได้ การที่ขาดสิ่งที่ได้กล่าวไว้ (ทรัพย์ ประวัติการต่อสู้ในสงคราม) หรือการมีเชื้อสายมาจากผู้มีชื่อเสียง จะไม่ทำให้ผู้นั้นมีตำแหน่งหรืออยู่ในระดับสูงขึ้นมาได้ ไม่มีทักษะใดที่ถือว่าเป็นทักษะพิเศษระดับอาชีพ เพราะชายชาวอินเดียนแดงทุกคนเข้าป่าล่าสัตว์มาเลี้ยงครอบครัวของตนเอง นอกเหนือจากนั้นคือออกสงคราม ทักษะต่อไปนี้เป็นทักษะที่เรียงไว้ตามความสำคัญ ความสามารถในการรักษาโรค ความสามารถในการล้อมจับกวาง การเป็นผู้แต่งเพลงและนักร้อง นักวาทศิลป์ ผู้เล่านิทาน หมอผ่าตัด (ที่ไม่มีมนตร์) ศิลปิน นักเต้น การจับนกอินทรี การทำลูกศร คนขี่ม้า และผู้กล่าวปาฐกถา (1940: 14)*

ในสังคมชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮด (Flathead Indian) ก็เช่นเดียวกัน "นักร้องที่ดี" เป็นที่รู้จักยอมรับและรู้ถึงคุณค่า แต่เขาไม่ได้รับเกียรติยศสูงเท่าที่ควร นักร้องพวกนี้ไม่ได้ค่าตอบแทนนอกจากเป็นนักร้องที่มาจากคนนอกวงการ นักดนตรีที่ดีที่สุดถูกใช้ให้ร้องนำและตีกลองเท่านั้น และนักดนตรีพวกนี้เองที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักดนตรีชั้นเยี่ยมมาก สมาชิกคนอื่นๆ ของสังคม

นอกจากจะไม่ได้ค่าตอบแทนอะไรแล้วนักดนตรีเหล่านี้ยังไม่ได้สิ่งตอบแทนอื่นๆ เลยอีกด้วย ผู้ที่ให้ข้อมูลยืนยันความจริงข้อนี้กันทุกคน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าชาวอินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดได้รับการยกย่องและอาจเรียกได้ว่าเป็นผู้มีความชำนาญพิเศษในแง่นี้ แต่เขาไม่ได้เป็นผู้ชำนาญอาชีพที่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือหาเลี้ยงชีพ ข้อมูลในด้านความเป็นผู้มีทักษะพิเศษแต่ไม่มีเงินตอบแทนในส่วนอื่นๆ ของโลกมีน้อยมาก และส่วนใหญ่จะติดมากับข้อมูลเฉพาะอื่นๆ ปีเตอร์ บัค (Peter Buck) ได้กล่าวไว้ละเอียดพอสมควรเกี่ยวกับผู้มีทักษะพิเศษทางดนตรีและการเต้นรำในมางกาเรวา (Mangareva) แต่ไม่ได้พูดเรื่องการจ่ายเงินเป็นค่าตอบแทน (1938) เร้าท์ (Rout) พูดถึงการทำเครื่องดนตรีว่าเป็น “อาชีพที่ใช้ทักษะสูง” แต่ไม่ได้กล่าวว่ามีเงินตอบแทนให้ผู้ชำนาญเหล่านี้หรือไม่ (1926: 75)

ในขณะที่ค่าตอบแทนนักดนตรีมีตั้งแต่เงินเดือนตอบแทนเต็มที่ ไปจนถึงการไม่มีการตอบแทนเลย ข้อมูลในเรื่องนี้ก็ยังหายากมากอีกด้วย และเป็นไปได้ว่าในสังคมหนึ่งๆ นั้นมีพฤติกรรมที่เป็นประเพณีปฏิบัติกันมาในเวลาใดเวลาหนึ่ง ในสังคมชาวบาซองเย (Basongye) มีการแบ่งระดับของนักดนตรีเป็นห้าระดับ ระดับสูงที่สุดเป็นระดับที่สงวนไว้ให้เฉพาะนักดนตรีผู้ชาย ชื่อว่า ระดับอึนกอมบา (ngomba) ตามด้วย อึนทุนดา (ntunda) นักเล่นกลองชายอันเป็นที่ยอมรับ ระดับ อึมวีมบี (mwiimbi) เป็นผู้เขย่า เครื่องกระทบ (rattle) และผู้เล่นฆ้องสองลูก (double-gong) ชายอึนยิมบา (nyimba) เป็นผู้ร้องนำ และอาบาปูลา (abapula) เป็นสมาชิกของกลุ่มนักร้อง พวกนักร้องอาบาปูลานี้จะไม่ได้รับค่าตอบแทนเลย นานๆ ครั้งผู้ใหญ่ที่มาจากที่อื่นจะให้ของขวัญเป็นครั้งคราว พวกอึนยิมบาก็เช่นเดียวกัน พวกอึมวีมบีและอึนทุนดาได้รับค่าตอบแทน แต่พวกนี้ก็ไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญชนิดได้เงินค่าตอบแทนเต็มเวลา มีแต่พวกอึนกอมบา (ngomba) เท่านั้นที่ได้รับเงินเป็นค่าตอบแทนเต็มที่พอที่จะใช้เลี้ยงชีพได้ สำหรับพวกผู้หญิงนั้นพวก เคียมเบ้ (kyambe) เป็นพวกเดียวที่ได้รับเงินค่าตอบแทนเป็นจำนวนมากจากกิจกรรมทางดนตรีที่เธอทำ

ในหมู่บ้านลูปูปา (Lupupa) ของชาวบาซองเยในปี 1959-1960 มีนักดนตรีที่มีความสามารถโดดเด่นอยู่สี่คน สองคนในจำนวนนี้อยู่ในพวกอึนทุนดา เป็นอึมวีมบีหนึ่งคน คนที่สี่ซึ่งเป็นคนตีระนาด เป็นคนเดียวที่ไม่มีฐานะเป็นที่ยกย่องอะไรในหมู่บ้าน ทั้งนี้เพราะระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่เพิ่งได้ถูกนำกลับเข้ามาในหมู่บ้านใหม่ และดังนั้นผู้เล่นจึงยังไม่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นนักดนตรีแท้ นอกจากนักดนตรีเหล่านี้แล้วยังมีนักดนตรีจากที่อื่นที่เดินทางเข้ามาในหมู่บ้าน นักดนตรีเหล่านี้อยู่ในกลุ่มอึนกอมบาซึ่งเดินทางเข้าออกทั่วไปในย่านนี้ เป็นการยากที่จะประมาณว่ารายได้ของนักดนตรีเหล่านี้เป็นเท่าไรในหนึ่งปี แต่ก็พอจะหาได้ว่าเขาทำรายได้เท่าไร เมื่อมีงานดนตรีพิเศษอย่างเช่นงานศพใหญ่ๆ ที่ต้องใช้นักดนตรีจากกลุ่มอึนกอมบา เขาได้รับค่าจ้าง (ในปี 1959 ได้ 400 ฟรังก์ หรือแปดเหรียญอเมริกัน) นอกจากนี้ยังได้เงินเป็นของขวัญจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานศพ เช่นชาวหมู่บ้านทั้งหมด รายได้ทั้งหมดจากงานศพเจ็ดวันที่ถือว่าเป็นพิธีใหญ่นี้ในปลายเดือนกันยายน

และต้นเดือนตุลาคม 1959 กลุ่มอึนกอมบาได้เงินรวมทั้งหมด 1400 ฟรังก์ (28 เหรียญอเมริกัน) ไก่สองตัว (ราคาประมาณตัวละ 20 ฟรังก์) ผ้าหนึ่งชิ้น (ราคาประมาณ 120 ฟรังก์) เป็นจำนวนเงินทั้งหมด 1560 ฟรังก์ หรือประมาณ 31.20 เหรียญ ความสำคัญของตัวเลขนี้ก็คือการที่เราสามารถประมาณรายได้เฉลี่ยรายปีได้ รายได้เฉลี่ยของของชายหมู่บ้านลูปูปาจะประมาณ 100 เหรียญต่อปี จะเห็นได้ว่านักดนตรีอึนกอมบาทำได้สามเท่าของจำนวนนี้จากงานศพเพียงงานเดียว ในขณะเดียวกันพวกกลุ่มอึนทุนดาที่มีบทบาทสำคัญน้อยกว่าในพิธีศพได้รับค่าตอบแทน 120 ฟรังก์ ผ้าหนึ่งชิ้น และไก่หนึ่งตัว รวมทั้งหมดเป็นเงิน 5.60 เหรียญ พวกอึมวีมบีได้รับไก่หนึ่งตัว และผ้าครึ่งผืน รวมเป็นเงิน 1.60 เหรียญ นอกเหนือจากรายได้และค่าตอบแทนดังกล่าว นักดนตรีก็จะได้รับการเลี้ยงดูอาหารและเครื่องดื่มจากครอบครัวของผู้ตายด้วยตามประเพณี

สิ่งสำคัญที่จะต้องกล่าวไว้ในการอภิปรายเรื่องนี้คือ ความจริงที่ว่าไม่มีนักดนตรีในกลุ่มใดเลยแม้แต่พวกอึนกอมบาที่รู้สึกว่าวิชาดนตรีจะเป็นวิชาที่จะใช้พึ่งพาเพื่อเลี้ยงชีพได้ ทั้งกลุ่มอึนกอมบารวมทั้งกลุ่มที่สำคัญรองลงมาต่างมีที่ดินไว้ทำการเกษตร ซึ่งภรรยาและสมาชิกในครอบครัวรวมทั้งนักดนตรีเองเป็นผู้ทำ นักดนตรีสองคนในกลุ่มนี้ทำงานให้ข้าพเจ้า อีกคนหนึ่งทำงานในโรงงานจักสาน ส่วนคนที่สี่มีทักษะทางการเศรษฐศาสตร์ โดยแท้จริงแล้วรายได้หลักของนักดนตรีเหล่านี้มาจากกิจกรรมอื่นๆ ที่ไม่ใช่ดนตรี นอกจากนักดนตรีกลุ่มอึนกอมบาและหนึ่งในกลุ่มอึนทุนดา อย่างไรก็ตาม เขาต่างก็ได้รับความเคารพและการยอมรับว่าเป็นผู้มีทักษะอาชีพเหนือผู้อื่นในหมู่บ้านนี้ นักดนตรีทั้งหมดรวมทั้งนักดนตรีผู้มีความสามารถระดับอาชีพ ไม่มีใครเลยที่จะเข้าข่ายผู้เชี่ยวชาญพิเศษอาชีพได้เต็มตัว เพราะเขาไม่ได้ยังชีพอยู่ด้วยการเล่นดนตรีอย่างเดียว มีแต่กลุ่มอึนกอมบาที่อาจจะใกล้ที่สุดในความเป็นนักดนตรีระดับอาชีพ ส่วนอีกสี่กลุ่มนั้นไม่เข้าข่ายนี้เลย อย่างไรก็ตาม นักดนตรีเหล่านี้ควรเรียกได้ว่ามีความเป็นมืออาชีพไม่มากก็น้อย

ปัญหาเรื่องการมีความสามารถพิเศษ หรือความสามารถระดับอาชีพนี้เป็นปัญหาที่ยาก เนื่องจากประการแรกไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับพฤติกรรมด้านนี้ แต่ปัจจัยทั้งสองนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อนักดนตรี บทบาทและฐานะของนักดนตรี รวมทั้งเรื่องที่สำคัญระดับประจำวันคือ การหาปัจจัยสี่เพื่อเลี้ยงชีวิตขึ้นอยู่กับความเป็นผู้มีความสามารถระดับอาชีพ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งความคิดที่สังคมมีต่อสิ่งนี้ ความเป็น โปรเฟสชั่นนิสม์ **(professionalism)** หรือระดับอาชีพร้อยเปอร์เซ็นต์ ดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่หาได้ยากในสังคมที่ไม่รู้หนังสือ อย่างไรก็ตาม การตัดสินว่าอย่างไรเป็นระดับอาชีพร้อยเปอร์เซ็นต์และอย่างไรไม่เป็นนั้นไม่ง่ายเท่าใดนัก เพราะความเป็นผู้มีความสามารถพิเศษอาจจะไม่ขึ้นกับการมีหรือไม่มีรายได้เสมอไป ตัวอย่างจากชาวบาซองเย แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ที่สังคมหนึ่งอาจจะมีนักดนตรีหลายระดับที่บางคนอยู่ในขั้นมีความสามารถพิเศษเต็มขั้น บางคนอาจพัฒนาไปถึงขั้นสูงสุดนั้น มีบางคนที่มีรายได้เพิ่มเติมจากการเล่นดนตรี และบางคนที่ไม่ได้ค่าตอบแทนอันใดเลยนอกจากได้เกียรติยศเพิ่มขึ้นเล็กน้อยจากสังคม

หากสามารถสรุปได้ว่า บทบาทของนักดนตรีในสังคมนั้นเป็นบทบาทหนึ่งนอกเหนือจากบทบาทอื่นๆ ในสังคม ควรมีวิธีที่สังคมจะต้องหาคนจำนวนหนึ่งที่สวมบทบาทนั้น เราได้อภิปรายปัญหานี้กันพอสมควรในการพูดเรื่องการประเมินคุณค่าของดนตรี หรือศิลปะพื้นบ้าน เกี่ยวกับการรับมรดก “ความสามารถพิเศษ” และการรับมรดกดังกล่าวนี้มีอิทธิพลต่อจำนวนศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่ง ปัญหาของ “การมีความสามารถพิเศษ” นี้มีผลใกล้ชิดต่อความคิดเรื่องฐานะและบทบาทที่ ราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton) ให้คำนิยามไว้ดังต่อไปนี้

> *ฐานะที่เรียกว่า แต่งตั้ง (ascribed) คือฐานะที่มอบให้บุคคลโดยไม่คำนึงถึงความแตกต่างและความสามารถที่มีมาตั้งแต่กำเนิด เป็นสิ่งที่ทำนายและฝึกฝนได้ตั้งแต่วินาทีที่เกิดมา ส่วนฐานะที่เรียกว่าได้บรรลุถึง (achieved) นั้นเป็นฐานที่อย่างน้อยที่สุดต้องอาศัยคุณสมบัติพิเศษ ฐานะนี้จะไม่ใช่สิ่งที่มอบให้บุคคลนั้นตั้งแต่เกิดแต่จะปล่อยให้แข่งขัน ช่วงชิงเอาด้วยความพยายามของบุคคลนั้นเอง (1936: 115)*

ในความหมายของศัพท์สองตัวนี้และจากตำราการค้นคว้าทางวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาดูเหมือนว่าบทบาทที่นักดนตรีมีจะเป็นลักษณะที่มอบให้มากกว่าลักษณะที่ต้องแข่งขันกัน ความคิดของอินเดียนแดงเผ่าบาซองเยจะเป็นลักษณะนี้ เพราะสำหรับพวกเขาแล้ว ลูกของนักดนตรีมีแนวโน้มที่จะเป็นนักดนตรีมากกว่าลูกของผู้ที่ไม่ใช่นักดนตรี แม้แต่ความคิดของพวกอานาง (Anang) ที่ว่าทุกคนเกิดมามีความสามารถเท่ากันก็เป็นความคิดในทางเดียวกันนี้ เพราะหมายความว่าเด็กทุกคนสามารถเป็นศิลปินได้หมด เดนนิสัน แนช (Dennison Nash) (1961) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับผู้แต่งเพลงไว้อย่างน่าสนใจ เขาให้น้ำหนักกับบทบาทที่เป็นชนิดมอบให้โดยไม่ได้ให้น้ำหนักกับบทบาทชนิดที่สองคือ บทบาทที่ต้องแข่งขันกันเลย สำหรับชาวบาซองเยนั้นนอกเหนือจากการที่บุคคลจะรับมรดกความสามารถมาจากบรรพบุรุษแล้ว บางครั้งบางคราวสมาชิกผู้ทรงเกียรติในชุมชนจะเลือกชายหนุ่มเข้าไปเป็นสมาชิกในกลุ่มอึนทุนดา เมื่อเกิดมีตำแหน่งว่างลงน้อยนักที่จะมีการคัดค้านสำหรับพวกอาคาน (Akan) แห่งกานา (Ghana) นั้น อึนเคเทีย กล่าวว่า “…. หมวดกลองและหัวหน้ากลองนั้นจัดตำแหน่งเอาไว้เพื่อรับคนจากบุตรชายของบ้านคนธรรมดากับวังของเจ้าผู้ครองนคร เป็นหน้าที่ของสถานที่ทั้งสองนี้ที่จะต้องส่งศิลปินและผู้รับใช้มาให้หมวดกลองนี้ และหน้าที่การตีกลองหรือเป่าแตรก็สืบทอดต่อกันมาจากพ่อสู่ลูกในครอบครัวนี้เรื่อยไป” (1954: 39)

ในทางตรงกันข้าม บทบาทของนักดนตรีอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือจะเข้าลักษณะที่สองคือ การแข่งขันกันมากกว่าการมอบให้ ในหมู่อินเดียนแดงเผ่าแฟลตเฮดไม่เพียงแต่จะไม่มอบบทบาทนักดนตรีให้เท่านั้น การแข่งขันที่จะให้ได้มาซึ่งบทบาทนี้ก็ยังยากพอสมควรอีกด้วย หนุ่ม

สาวที่ต้องการจะร้องเพลงและตีกลอง นอกจากจะหาที่เรียนยากแล้วยังต้องพยายามที่จะเข้าไปร้องในกลุ่มนักร้องที่มีชื่อเสียงมากอีกด้วย นักดนตรีชาวเฟลตเฮดที่เก่งมากคนปัจจุบันได้เล่าให้ฟังถึงความมานะพยายามตั้งแต่เด็กที่จะเข้ากลุ่มนักร้อง การที่เขาถูกปฏิเสธหนแล้วหนเล่า จนในที่สุดก็ได้รับอนุญาตให้เข้าเรียนเพลงได้

แบลคกิ้ง (Blacking) ได้อภิปรายปัญหานี้ในหมู่ชาวเวนดา (Venda) แม้เขาจะไม่ได้ใช้ศัพท์คำว่า สันนิษฐาน (ascribe) หรือบรรลุผล (achieve) แต่ลักษณะปัญหาที่อภิปรายเหมือนกับที่เรากำลังพูดกันอยู่

> *ในขณะที่บทบาทของนักดนตรีและนักเต้นในสังคมของเราโดยส่วนใหญ่เป็นแบบสมัครใจ ในสังคมชาวเวนดาเกือบทุกคนจะต้องถูกบังคับให้มีบทบาทอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือหลายอย่าง แต่บทบาททางดนตรีจะยังมีไม่ได้ถ้าบุคคลนั้นยังไม่ได้เลือกบทบาททางสังคมของตนเสียก่อน เนื่องจากบทบาททางสังคมจะเป็นตัวตัดสินรสนิยมทางดนตรี ชาวเวนดาบางคนถึงกับพูดว่าไม่มีบทบาททางดนตรีที่บุคคลจะเลือกได้เองตามใจชอบ เพราะการเลือกบทบาทนี้ถูกควบคุมโดยปัจจัยภายนอกอื่นๆ เช่น ความฝัน การเชื่อเช่นนี้เท่ากับกล่าวว่านักดนตรีชาวเวนดาเป็นนักดนตรีมาตั้งแต่เกิด ไม่ใช่มาเรียนเอาทีหลัง แต่อย่างไรก็ตาม มีคุณสมบัติอื่นๆ ที่เกี่ยวกับคำกล่าวเช่นนี้ที่ต้องกล่าวถึงอีก (1957: 45-6)*

แบลคกิ้งกล่าวว่า คุณสมบัติที่กล่าวนั้นรวมถึงว่า “การเกิดมาเป็นผู้มีสายเลือดกษัตริย์” ทำให้มีโอกาสที่บุคคลจะได้เป็นนักดนตรี ปัจจัยต่อมาคือความมั่นใจในตัวเองและความเป็นคนไม่ขวยอาย คุณสมบัติที่กล่าวมานี้เป็นปัจจัยสำคัญในการพัฒนานักเต้นและนักร้องของสังคมชาวเวนดา และแบล็คกิ้งเห็นความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะเหล่านี้และความเป็นสมาชิกของกลุ่มคนที่มีสิทธิพิเศษเหล่านี้ ในขณะที่ลักษณะดังกล่าวเป็นผู้หญิงเสียเป็นส่วนมาก ผู้ชายมักจะเจริญก้าวหน้าในฐานะนักดนตรี เพราะตนเป็นบุคคลที่ผิดแผกไปจากผู้อื่นในสังคม “นักดนตรีชายที่มีความสามารถมักจะเป็นคนเศร้า เหงาและเก็บตัว” และ “อาจพูดไปได้ถึงว่าผู้ที่เป็นผู้มีความสามารถ โด่งดังทางดนตรีในสังคมเวนดานั้นค่อนข้างจะผิดเพศของตัวไปเป็นส่วนใหญ่” นักดนตรีหญิงที่มีความสามารถที่สุดจะห้าวเหมือนผู้ชาย และนักดนตรีชายก็จะนุ่มนิ่มสุภาพเหมือนไปทางผู้หญิง แบล็คกิ้งสรุปลงว่า คำที่ว่านักดนตรีนั้นเกิดมาเป็นนักดนตรีไม่ได้สร้างนั้น ในสังคมเวนดาจะต้องเปลี่ยนว่านักดนตรีถูกสร้างตามฐานะที่เขาเกิดมา (หน้า 46)

ท้ายที่สุดนี้จะขอกล่าวถึงบทบาทของนักดนตรีชนิดที่เรียกว่า “มอบให้” ของนักดนตรีตาบอดสักเล็กน้อย สำหรับในทวีปแอฟริกาเป็นเรื่องปกติที่คนตาบอดจะมีอาชีพเป็นนักดนตรี แต่

ในเรื่องนี้ยังไม่มีการศึกษาค้นคว้ากันจริงจัง แฮริช ชไนเดอร์ (1955) (Harich-Schneider) และมาล์ม (Malm 1959) กล่าวถึงบทบาทของนักดนตรีตาบอดในญี่ปุ่นไว้เล็กน้อย และเอลเบิร์ท (Elbert) พูดถึงนักดนตรีตาบอดคนหนึ่งชื่อ โมอาเตตูอา (Moa Tetua) ในการเขียนถึงดนตรีของชาวเกาะมาร์เคซัส (Marquesas) (1941) ปัญหานี้เป็นปัญหาที่น่าสนใจและจะสามารถบอกอะไรได้มากในเรื่องดนตรี แต่ก็ยังไม่มีข้อมูลมากพอที่จะสรุปความสัมพันธ์ระหว่างคนตาบอดกับบทบาทชนิด “มอบให้” ของนักดนตรี

ปัญหาบทบาทที่ “มอบให้” นักดนตรี และบทบาทการเป็นนักดนตรีที่จะได้มาด้วยการต้องแข่งขันกันนั้น มีความเกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิดกับกระบวนการเรียนดนตรีที่จะได้พูดถึงในบทต่อไป ความลำบากของการวิเคราะห์ในเรื่องนี้มาจากปัญหาเดิมคือ การขาดข้อมูลที่จะค้นคว้าปัญหานี้จะแก้ไขได้ถ้าเราเข้าใจหนทางที่สังคมจะปฏิบัติเพื่อให้ได้นักดนตรีมา

ข้อมูลของเราที่เกี่ยวกับคุณลักษณะจำเป็นในการเป็นนักดนตรี หน้าที่ของนักดนตรีและความคาดหวังต่อผู้อื่นที่มีต่อนักดนตรีเหล่านี้มีจำกัดมาก แต่ความรู้ในด้านนี้ที่กระจัดกระจายอยู่และในส่วนที่พอรวบรวมได้ก็มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก

ตัวอย่างเช่น การรายงานของ**คู๊โจว (Cudjoe)** เกี่ยวกับคุณสมบัติในการเป็นนักดนตรีของชาวเอเว (Ewe) คู๊โจว กล่าวว่า “ผู้ที่จะเป็นคนตีกลองได้ต้องมีหูที่ไว ความจำดี รู้จังหวะ และต้องมีความสามารถในการสังเกตสูง (1953: 284) นอกจากนี้อึนเคเทียได้พูดถึงชาวอาคานว่า “การตีกลองเป็นงานของกลุ่มคนอยู่ไม่กี่คนในชุมชนต่างๆ ที่มีตำแหน่งหน้าที่เป็นทางการ บุคคลเหล่านี้ได้รับการแต่งตั้งโดยวงดนตรีหรือสมาคมเพื่อเป็นผู้บรรเลงให้ทุกคนฟัง เพราะบุคคลเหล่านี้ได้แสดงว่ามีความรู้ความสามารถและมีความน่าเชื่อถือและความน่าไว้วางใจ (1954: 34) ในเรื่องความคาดหวังของสังคมที่มีต่อบุคคลเหล่านี้ อึนเคเทียได้รายงานเอาไว้ว่า

> *คนตีกลองเหล่านี้และคนอื่นๆ ที่ตีกลองให้ (ชุมชน) สังคมชาวอาคาน มิได้ตีกลองตามความพอใจของตน แต่แสดงเมื่อมีงานตามวัฒนธรรมประเพณี เรียกร้องให้แสดง หรือเมื่อมีวงดนตรี สมาคม หรือจังหวัด รัฐบาล หรือหัวหน้าเผ่าเรียกร้องให้แสดง*
>
> *องค์การเกี่ยวกับนักตีกลองต่างๆ ก็เรียกร้องให้นักตีกลองเหล่านี้แสดงด้วยเช่นกันในบางครั้งบางคราว นักตีกลองทุกคนไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีหรือนักดนตรีของรัฐจำเป็นจะต้องมีความรู้เรื่องศิลปะการตีกลอง และหน้าที่ในฐานะนักดนตรีของตนเป็นอย่างดีเพื่อรักษามาตรฐานการแสดงและเพื่อให้เกิดความพร้อมที่จะแสดงได้ทุกเมื่อ (1954: 35)*

ความคาดหวังเหล่านี้ได้กลายเป็นหน้าที่ของนักดนตรีชาวอาคาน ข้อมูลในลักษณะนี้จะหาได้ในการรายงานของเฟิร์ท (Firth) (1939: 229) และแม็คลอยด์ (McLeod) (1957: 120) ที่ทำการศึกษาเรื่องดนตรีในหมู่เกาะโพลิเนเซีย แต่โดยทั่วไปแล้วคำตอบในเรื่องนี้ไม่สามารถหาได้ในตัวเราหรือการรายงานการค้นคว้าด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

ในบรรดาพฤติกรรมของนักดนตรีในแง่มุมที่ซับซ้อนและน่าทึ่งแง่มุมหนึ่งคือ ปัญหาของฐานะในสังคมของเขาเหล่านั้นในด้านที่มองเห็นโดยตัวของเขาเองและในด้านที่สังคมเป็นผู้มองและก็เช่นเดียวกันกับปัญหาเรื่องฐานะที่มอบให้นักดนตรี และฐานะที่ต้องแข่งขันกันเพื่อจะเป็นนักดนตรี ข้อมูลในด้านนี้มีไม่มากแต่ในส่วนที่พอหาได้สามารถบอกได้ว่าฐานะของนักดนตรีมีตั้งแต่สูงไปจนถึงต่ำ ปัญหานี้ซับซ้อนมากกว่าที่จะมองดูเผินๆ เพราะว่าบางสังคมนั้นฐานะของนักดนตรีไม่แจ่มชัดลงไปว่าสูงหรือต่ำ จากรายงานของริชาร์ดสัน โรเบิร์ตส์และธุโรว์ (Richardson, Roberts and Thurow) เขารายงานเป็นเสียงเดียวกันว่านักดนตรีในสังคมที่เขาศึกษามีฐานะที่ไม่ชัดเจน ผู้ที่จ้างให้เขาแสดงเท่านั้นที่อาจมีความเคารพนับถือต่อพวกเขาอยู่บ้าง

มีรายงานเรื่องการมอบหน้าที่ทางดนตรีที่ถือเป็นฐานะที่สูงในหมู่ชาวอีโบ (Ibo) ในประเทศไนจีเรียที่สังเกตโดยบาสเดน (Basden) ดังนี้

> *นักเดี่ยวเครื่องดนตรีทั้งหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเดี่ยวเครื่องดนตรี "ออจา" (Awja) และนักเดี่ยว "เอเคว" (ekwe) เป็นนักเดี่ยวเครื่องดนตรีที่ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง มีคนเสาะหาไปแสดงกันมากและได้ค่าตอบแทนสูง ..... ความสามารถของนักดนตรีพวกนี้เป็นที่ยอมรับและศิลปินเดี่ยวหลายคนมีชื่อเสียงขึ้นมาด้วยความสามารถในการเดี่ยวนี้ ..... ผู้นำวง นักร้องประสานเสียงก็ได้รับการยอมรับพอๆ กับนักดนตรีในชุมชนชาวอีโบ (Ibos) พอๆ กับเกียรติยศนักร้องที่เรียกว่า ศิลปินชาวบ้าน (Minstrel) ของอังกฤษมอบให้ในสมัยโบราณทีเดียว (1921: 190)*

กเบโฮ (Gbeho) กล่าวถึงนักดนตรีในกานา ทวีปแอฟริกาว่า "นักดนตรีได้รับการปฏิบัติโดยทั่วไปด้วยความเคารพยกย่อง นักดนตรีพวกนี้มีอิทธิพลต่อผู้คนเป็นอย่างสูง" (1952: 31) รัตเตร (Rattray) (1923, 1954) และอึนเคเทีย (1954) พูดถึง สถานะและสิทธิของนักตีกลองชาวอาชานตี (Ashanti) ว่านักตีกลองนั้นถือว่าเป็นผู้ที่อยู่ใกล้เทวดา ดังนั้นจึงถือว่าเป็นผู้ที่ควรเคารพ ในชุมชนที่นับถือศาสนาบาเฮีย (Bahia) ในบราซิล เฮอร์สโกวิตซ์ ได้รายงานไว้เช่นเดียวกันว่านักตีกลองเป็นผู้ที่คนเคารพ (1944 : 477) นอกจากนี้ อัลเบิร์ต บี ลูอิส (Albert B. Lewis) ผู้เขียนเกี่ยวกับชาวเมลาเนเซีย (Melanesia) รายงานว่า การร้องเพลงแบบร่ายและการฮัมเพลงคลอ รวมทั้งการร้อง

หมู่ หลายครั้งเป็นการเล่าเรื่องเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นสด และผู้ที่สามารถจะร้องร่ายเช่นนี้ได้จะเป็นผู้ที่ได้รับ “การยกย่องอย่างสูง” (1951–169) โรเบิร์ตส์ (Roberts) และสวาเดช (Swadesh) กล่าวว่า บทบาทของนักร้องเอกแห่งนุทกา (Nootka) เป็นตำแหน่งที่ถือว่า “มีเกียรติมาก” (1955: 203) และยังมีตัวอย่างนอกจากที่กล่าวมานี้อีกมากๆ บางครั้งจากการบรรยาย ตัวอย่างดังกล่าวนั้นใช้คำว่า “ความเคารพ” หรือ “ความมีศักดิ์ศรี” มาก ซึ่งบางครั้งเป็นที่น่าสงสัยว่าภาพที่ได้จะซับซ้อนมากกว่าคำที่บรรยายออกมา

ตัวอย่างกรณีนักดนตรีที่มีฐานะต่ำในสังคมพบว่ามีน้อยกว่านักดนตรีที่มีฐานะที่สูงเป็นที่เคารพยกย่อง และในกรณีที่นักดนตรีที่มีฐานะต่ำในสังคมก็ยังมีปัญหาว่าผู้คนในสังคมมีทัศนคติอย่างไรกับนักดนตรีเหล่านี้ เป็นไปได้ว่าอาจจะมีสถานการณ์พิเศษบางอย่างที่ผู้คนยอมทนต่อความประพฤติบางอย่างของนักดนตรี แต่จะไม่ทนถ้าพฤติกรรมเช่นนี้เกิดขึ้นในกลุ่มชนอื่น นั่นคือ นักดนตรีอาจได้รับสิทธิพิเศษให้อยู่ในสถานะบางอย่างในสังคมซึ่งทำให้เขามีสิทธิพิเศษเหนือคนอื่น เพราะเขาเป็นผู้มีตำแหน่งสำคัญ เราสามารถตั้งสมมติฐานนี้ตามรายงานของมาลิโนว์สกี (Malinowski) ที่เกี่ยวกับพฤติกรรมและผลที่เกิดจากพฤติกรรมนั้นของนักร้องทรอบริอานด์ (Trobriands) คนหนึ่ง

> *มอคาดายุ (Mokadayu) ชาวโอโคปูโคปู (Okopukopu) เป็นนักร้องที่มีชื่อเช่นเดียวกับนักร้องมีชื่อคนอื่นๆ มอกาดายุ เป็นผู้เป็นที่รู้จักกว้างขวางในหมู่ผู้หญิงชาวโอโกปุโกปุ ให้ความเห็นว่า “เพราะว่า คอนั้นมีความยาวเช่นเดียวกับท่อมดลูกของผู้หญิง ดังนั้น บุคคลสองจำพวกนี้จึงมีความปฏิพัทธ์ต่อกัน” ผู้ชายที่มีเสียงดีจะชอบผู้หญิงมาก และผู้หญิงก็ชอบผู้ชายพวกนี้” มีเรื่องความเจ้าชู้ของมอกาดายุมากมายว่าเขาไปนอนกับภรรยาทุกคนของหัวหน้าเผ่าในเมืองโอลิวิเลวี (Olivilevi) ยังมีเรื่องที่เขาไปยุ่งเกี่ยวกับภรรยาของผู้อื่นอีกหลายคน มอกาดายุมีอาชีพที่ทำเงินได้ดีอยู่ระยะหนึ่ง โดยเป็นคนทรงทำตัวติดต่อกับวิญญาณที่อยู่อีกโลกหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นคนรับส่งของที่มีค่าไปยังโลกของวิญญาณ การณ์ปรากฏต่อมาว่าของมีค่าเหล่านั้นอยู่กับเขาเอง ต่อมาก็มีเรื่องที่ฮือฮาตามมาที่เกี่ยวกับการทำผิดทางเพศต่อน้องสาวของเขาเอง น้องสาวของเขาเป็นคนงามและเป็นที่แน่นอนว่าต้องมีผู้ชายมาติดพันเป็นจำนวนมาก จู่ๆ น้องสาวของมอกาดายุก็ตัดสินใจเลิกเกี่ยวข้องกับหนุ่มทั้งหมด และประพฤติตนเป็นผู้ไม่สนใจเพื่อนต่างเพศเลย ชายหนุ่มที่เคยข้องเกี่ยวกับน้องสาวของมอกาดายุทั้งหมดก็ปรึกษากันและตกลงที่จะค้นหาความจริงให้ได้ว่า ทำไมเธอจึงเป็นเช่นนั้น*

และคนที่จะเป็นคู่แข่งสำคัญของพวกเขาต้องอยู่ที่บ้านพ่อแม่ของเธอแน่นอน ค่ำวันหนึ่งในขณะที่พ่อแม่ของหญิงไม่อยู่ พวกหนุ่มๆ ก็พากันไปที่บ้านของเธอ แล้วเจาะรูในฝาบ้านที่เป็นฟางหญ้าแอบดูหญิงสาว ภาพที่เห็นทำให้เขาต่างก็ตกใจแทบสิ้นสติไปตามๆ กัน ภาพนั้นคือภาพของพี่ชายกับน้องสาวกำลังสังวาสกัน ข่าวฉาวโฉ่นี้ดังไปทั้งหมู่บ้าน ซึ่งถ้าเป็นคนอื่นก็จะต้องจบลงด้วยการฆ่าตัวตายของทั้งคู่กรณี แต่เขาทั้งสองก็สามารถทนต่อเหตุการณ์ดังกล่าวได้ โดยยังอยู่ด้วยกันต่อไปอีกหลายเดือนกว่าที่ฝ่ายน้องสาวจะแต่งงานและออกจากหมู่บ้านไป (1925: 203)

จะสังเกตเห็นว่ามีจุดที่น่าสนใจอยู่หลายจุดในเรื่องที่เล่านี้ จุดแรกสุดคือนักดนตรีผู้นี้แสดงให้เห็นชัดว่ามีพฤติกรรมที่ไม่เป็นที่ยอมรับในหมู่ชาวทรอบริอานเดอร์ (Trobianders) เขาเป็นขโมย เป็นคนหลอกลวงเพื่อเอาทรัพย์ของผู้อื่นมาเป็นของตน เป็นชู้กับลูกเมียผู้อื่นและที่ร้ายที่สุดคือ มีความผิดที่มีพฤติกรรมทำผิดทางเพศกับน้องสาวตนเอง ในขณะเดียวกันสังคมดูเหมือนว่าจะมีข้อแก้ตัวเตรียมเอาไว้ให้เขาแล้ว เช่น บอกว่า “คอของนักดนตรีมีลักษณะเป็นท่อยาวคล้ายท่อของมดลูก และบุคคลสองกลุ่มนี้จะมีความชอบต่อกัน” ดังนี้ก็หมายความว่าอย่างน้อยนักดนตรีในสังคมนี้สามารถที่จะประพฤติตนแตกต่างกับผู้อื่นในสังคมได้โดยไม่ถูกรังเกียจ ที่สำคัญที่สุดมอกาดายุไม่ต้องได้รับโทษอันใดจากความผิดที่เขากระทำเลย เพราะมาลิโนว์สกีไม่ได้กล่าวถึงโทษทัณฑ์ใดๆ จากสังคมหรือทางการเลย แม้ว่าตัวอย่างที่ได้ยกมานี้จะไม่เพียงพอที่จะใช้สรุปอะไรได้ แต่ก็ดูเหมือนว่าบทบาทของนักร้องในที่นี้จะมากับสิทธิพิเศษที่เขามีมากกว่าบุคคลอื่นๆ ดังนั้น สมมติฐานที่เราตั้งขึ้นไว้แต่แรกอาจจะขยายให้กว้างขึ้นไปได้อีกว่า นักดนตรีนั้นมีความสำคัญมากในสังคมจนต้องมีความจำเป็นที่จะต้องรักษาไว้ แม้ว่าการนี้จะสังคมจะต้องสูญเสียบางสิ่งบางอย่างไปก็ตาม

สถานการณ์โดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับบทบาทของนักดนตรี ฐานะและพฤติกรรมของนักดนตรีในชุมชนชาวบาซองเยก็มีลักษณะเช่นนี้เหมือนกัน ผู้ให้ข้อมูลชาวบาซองเยทั้งที่เป็นนักดนตรีและที่ไม่เป็นนักดนตรีได้วาดภาพนักดนตรีส่วนใหญ่และลักษณะพฤติกรรมของเขา โดยเมื่อสรุปแล้วรวมความว่านักดนตรีเป็นผู้ที่มีฐานะทางสังคมต่ำ สังคมจะมองนักดนตรีเป็นตัวตลกที่มักถูกยกเป็นตัวอย่างที่น่าขำขัน เขาถูกมองว่าเป็นคนเกียจคร้าน ขี้เหล้าเมายา มีหนี้สินรุงรัง เป็นคนไร้สมรรถภาพ เป็นคนสูบกัญชา สุขภาพอ่อนอ่อนแอไม่สมเป็นชายชาตรี มีชู้ และไม่สมควรที่จะนำมาเป็นสามี เพราะอาจจะอยู่กันไปไม่ยืด เป็นต้น ชาวบาซองเย มีความรู้สึกว่านักดนตรีมีชีวิตอยู่เพื่อดนตรีเท่านั้น และสิ่งอื่นๆ ในชีวิตต่างไม่มีความหมายสำหรับเขา ความเห็นเหล่านี้ได้มาจากทั้งหญิงและชายทั้งที่เป็นระดับอาชีพและไม่ใช่ระดับอาชีพ ทั้งผู้ที่เป็นนักดนตรีและผู้ที่ไม่ได้เป็นนักดนตรี นอกจากมีผู้ให้ความเห็นคนหนึ่งที่ปรารถนาอยากให้ลูกของตนเป็นนักดนตรี เหตุผล

สำหรับทัศนคติทางลบเหล่านี้คือ นักดนตรีเป็นบุคคลที่จะถูกใช้งานเสมอ เขาคือผู้ที่ทำงานให้คนอื่นมิใช่เพื่อตัวเอง ดังนั้น เขาจึงเปรียบเสมือน “ลูกุงกา” (lukunga) หรือผู้นำสารประจำหมู่บ้าน บุคคลกลุ่มนี้เป็นผู้ที่มีสถานภาพต่ำที่สุดในบรรดาผู้มีเกียรติทั้งหลาย

ลักษณะต่างๆ ของคนที่สังคมวาดไว้ มักจะไม่ตรงกับภาพจริงนัก แต่ในกรณีของนักดนตรีสี่คนที่เราศึกษากลับมีลักษณะดังกล่าวอย่างประหลาด ทั้งสี่คนได้ชื่อว่าเป็นคนค่อนข้างขี้เกียจ ดื่มเหล้าเก่ง และเป็นสามีที่ไม่ค่อยดี นักดนตรีหนึ่งในสี่นี้ติดหนี้อันดับหนึ่งของหมู่บ้าน และในขณะเดียวกันเป็นคนไร้สมรรถภาพ ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นตัวตลกของคนทั่วไป เนื่องด้วยความอ่อนแอทางร่างกาย และผู้คนมักจะบอกว่าเขาให้ภรรยาทำงานที่ต้องออกแรงมากๆ แทนตัวเขา หนึ่งหรือสองคนในจำนวนนี้สูบกัญชา และอย่างน้อยสองคนในจำนวนนี้เป็นชู้กับภรรยาคนอื่น นับว่านักดนตรีเหล่านี้เข้าลักษณะที่สังคมวาดไว้พอสมควร

คำถามมีต่อไปว่านักดนตรีที่มีพฤติกรรมเช่นนี้ถือว่าละเมิดมาตรฐานคนปกติของชาวบาซองเย แต่เหตุใดชาวหมู่บ้านจึงทนที่จะให้นักดนตรีอยู่ในหมู่บ้านต่อไปได้ ชาวบ้านคิดว่าการที่จะทำโทษให้นักดนตรีที่มีความประพฤติสำมะเลเทเมาเช่นนี้ออกจากหมู่บ้านไปนั้นเป็นเรื่องที่ทำรุนแรงเกินเหตุไป ชีวิตที่ปราศจากนักดนตรีเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เรื่องนี้มิใช่เรื่องเล็กเพราะความผูกพันทางญาติและทางเศรษฐศาสตร์ที่บุคคลมีต่อหมู่บ้านของตนนั้นยากที่จะตัดให้ขาดจากกันได้ และความจริงคือถ้าขาดนักดนตรีเสียแล้ว หมู่บ้านก็ไม่สมบูรณ์ เพราะชาวบ้านต้องร้องเพลงและเต้นรำ และกิจกรรมสำคัญต่างๆ ของหมู่บ้านจะดำเนินต่อไปไม่ได้ถ้าขาดนักดนตรี ชาวบ้านต่างพูดเป็นเสียงเดียวกันว่านักดนตรีมีความสำคัญต่อหมู่บ้านมหาศาล ถ้าขาดนักดนตรีเสีย ชีวิตจะดำเนินต่อไปมิได้ ดังนั้น ทัศนคติของชาวบาซองเยต่อนักดนตรีในด้านหนึ่งจะดูกลางๆ นักดนตรีจะถูกใช้งานทั่วไป และนอกจากนี้เขายังเป็นบุคคลที่มีค่านิยมและความประพฤติไม่สู้เหมาะสมตามมาตรฐานของสังคมนัก แต่ในอีกด้านหนึ่งบทบาทและหน้าที่ของนักดนตรีที่มีต่อสังคมหมู่บ้านพวกเขามีความสำคัญมากจนชีวิตที่ไม่มีพวกเขาเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้เลย

มีหลักฐานมากเพียงพอที่จะชี้ให้เห็นว่าลักษณะเช่นที่กล่าวมานี้เป็นลักษณะที่พบในนักดนตรีเผ่าบาซองเยด้วยเช่นเดียวกัน เป็นเรื่องที่เข้าใจยากว่าทำไมชาวบ้านจึงให้นักดนตรีผู้นี้ยืมเงินได้ทั้งๆ ที่โอกาสในการจะได้เงินคืนนั้นมีน้อยมากและเรื่องนี้ทุกคนทราบดี ในขณะเดียวกันผู้ที่ยังเป็นหนี้เขาอยู่นี้ก็ยังเดินยืมเงินเขาอยู่อย่างไม่เดือดร้อน จริงอยู่ที่เขาถูกตำหนิเป็นประจำในเรื่องนี้ และเงินที่เขาหามาได้ก็มีอันที่จะต้องจากกระเป๋าเขาไปอยู่บ่อยๆ แต่เขาก็ไม่มีปัญหาใดๆ ในการกู้ยืมเงินใคร นักดนตรีผู้นี้เป็นผู้เดียวที่สามารถจะร้องเพลงสรรเสริญชื่อสมาชิกหมู่บ้านชายเป็นภาษาคีซองเย (Kisongye) และภาษาโอเทเทลา (Otetela) ได้รวมกันอย่างสวยงาม ทั้งเขาและชาวบ้านทราบความจริงในข้อนี้ดีว่าเขาเป็นนักดนตรีที่พิเศษมีพรสวรรค์ ดังนั้น ชาวบ้านจึงยอมทนพฤติกรรมที่ไม่ดีของเขาได้

บทบาทของนักดนตรีในสังคมเป็นบทบาทที่คนยอมรับกันทั่วไปว่าแตกต่างไปจากบทบาทที่ถือกันว่าเป็นปกติธรรมดาในบุคคลทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมของบาซองเยซึ่งเน้นความประพฤติที่เป็นปกติ มีบทบาทอีกหนึ่งบทบาทที่แตกต่างไปจากความเป็นปกติที่เรียกว่า “คีเทฌา” (Kitesha) มีลักษณะคล้ายๆ กับลักษณะ “เบอร์ดาเช” (berdache) ในสังคมของชาวอินเดียนแดงในที่ราบ คีเทฌาในสังคมชาวบาซองเย คือ ผู้ชายที่ไปรับบทบาทของผู้หญิง แต่บทบาทคีเทฌานี้มิได้รวมเอาความรักร่วมเพศเข้ามาด้วย ทั้งนักดนตรีและคีเทฌาสวมบทบาทในสังคมที่ยอมให้เขาประพฤติตัวได้แตกต่างไปจากมาตรฐานที่สังคมยอมรับ ซึ่งถ้าเป็นบุคคลอื่นเขาจะไม่สามารถประพฤติเช่นนี้ได้ นักดนตรีนั้นแม้ว่าจะมีฐานะที่ต่ำ แต่จากการที่เราได้วิเคราะห์กันมา นักดนตรีมีความสำคัญอย่างสูงและพวกเขาได้รับอนุญาตจากสังคมให้มีบทบาทที่ยกเขาออกจากข้อบังคับของพฤติกรรมที่เป็นปกติทั่วไป แม้ในกรณีที่เขาออกนอกกรอบมากไป เขาก็ถูกยกเว้นมิให้ได้รับโทษ เช่น ในกรณีของนักดนตรีอาชีพคนหนึ่งที่เข้ามาเยี่ยมหมู่บ้านแล้วเป็นชู้กับภรรยาของผู้ที่มีความสำคัญคนหนึ่งในหมู่บ้าน สามีของหญิงคนนี้โกรธแค้นนักดนตรีผู้นี้มาก แต่ก็ปล่อยให้ออกจากหมู่บ้านไปโดยมิได้ทำโทษแต่อย่างใด

ลักษณะเช่นที่กล่าวมานี้ในเรื่องที่นักดนตรีมีสถานะต่ำแต่มีความสำคัญสูง และการที่นักดนตรีมีพฤติกรรมเบี่ยงเบนไปจากพฤติกรรมปกติอันเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปนั้น ดูเหมือนว่าจะเป็นลักษณะที่มองเห็นได้ทั่วไปทั่วโลก ในกรณีของบาซองเยเป็นกรณีที่คล้ายคลึงเป็นอันมากกับลักษณะของนักดนตรีแจ๊สในประเทศสหรัฐอเมริกา ผู้ซึ่งถือว่าเป็นผู้ที่ขี้เกียจ ดื่มเก่ง เป็นผู้มีหนี้สินมาก เป็นผู้ที่ติดยา ไม่มีความแข็งแรงทางร่างกาย เป็นผู้ที่เป็นชู้กับภรรยาคนอื่นและเป็นสามีที่ไม่เอาใจใส่ครอบครัว แม้ว่าลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่สังคมวาดเอาไว้และมักไม่เป็นจริงก็ตาม แม้ขณะปัจจุบันนักดนตรีแจ๊สจะเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวาง แต่การศึกษาค้นคว้าเรื่องนักดนตรีแจ๊สในอดีตก็ยืนยันว่าความประพฤติเช่นที่ว่านี้เป็นจริง มีเหตุผลอันควรเชื่อได้ว่านักดนตรีแจ๊สนั้นรู้ฐานะทางสังคมของตนดี จึงได้ใช้ความได้เปรียบนี้ให้เป็นประโยชน์แก่ตนเองโดยการประพฤตินอกกรอบของสังคมต่างๆ นาๆ เพื่อหาความสุขให้กับตนเอง (เมอร์เรียม และแม็ค Merriam and Mack) (1960) ในสังคมชาวแจ๊สที่ประกอบไปด้วยนักดนตรีแจ๊สและผู้ที่ชื่นชมเขานั้น ความประพฤติที่เบี่ยงเบนทั้งหลายนั้นไม่เพียงแต่พวกเขาจะยอมทนเท่านั้น ผู้คนยังชื่นชมเสียอีกด้วย และความสำคัญของนักดนตรีนั้นมีสูงมากทีเดียวในสังคมเช่นนี้ ในกรณีนี้สังคมทั่วไปไม่สู้จะชื่นชมเท่าสังคมของบาซองเย และนักดนตรีแจ๊สก็ได้รับการทำโทษมากพอสมควร เช่นเรื่องการติดยา กรณีนี้อาจเป็นเพราะความแตกต่างระหว่างสังคมเล็กที่มีความแตกต่างกันน้อยกับสังคมใหญ่ที่มีความแตกต่างกันมาก ถ้าจะเปรียบเทียบเฉพาะกลุ่มชุมชนนักดนตรีแจ๊สกับกลุ่มชุมชนนักดนตรีบาซองเย โดยไม่รวมประเทศอเมริกาทั้งหมดเข้าไปด้วยแล้วจะเห็นว่าแบบแผนของนักดนตรีมีความคล้ายคลึงกันไม่น้อยทีเดียว

ตัวอย่างอื่นๆ ในลักษณะเดียวกันนี้ที่พบในรายงานการค้นคว้าทางดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ได้แก่พวก “กริออท” (griot) หรือพวก “กีเวล” (gewel) ซึ่งเป็นชนชั้นหนึ่งของชาวเซเนกัมเบีย (Senegambia) ในทวีปแอฟริกา ผู้ที่รายงานเกี่ยวกับพวกกริออทพูดเป็นเสียงเดียวกันว่าพวกนี้เป็นผู้ที่มีฐานะต่ำในสังคม แม้ว่าจุดประสงค์ที่ศึกษาจะไม่ตรงกันก็ตาม แกมเบิล (Gamble) ได้รายงานเรื่องการแบ่งชั้นวรรณะในหมู่ชาววูลอฟ (Wolof) ไว้ เขากล่าวว่าในชุมชนชาววูลอฟมีการแบ่งชนชั้นเป็นสามกลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มที่หนึ่งเรียกว่า กลุ่ม “เกิดมาอิสระ” (freeborn) ซึ่งแบ่งย่อยเป็นกลุ่มที่มีเชื้อสายเจ้า เชื้อสายขุนนาง และเชื้อสายชาวนา กลุ่มที่สองเรียกรวมว่า เป็นกลุ่มที่มี “วรรณะต่ำ” ประกอบไปด้วย ช่างตีเหล็ก ช่างทำเครื่องหนัง “ผู้เลอยศ” หรือนักดนตรี เป็นต้น กลุ่มสุดท้ายคือ พวกทาส ที่สามารถแบ่งออกไปได้อีกเป็นสองกลุ่ม (1957: 44) ส่วนโบเดียล (Bodiel) กล่าวถึงพวกวูลอฟ นี้ว่าแบ่งเป็นห้าวรรณะ ได้แก่ พวก “เกิดมาอิสระ” พวกช่างเพชรพลอยและช่างเหล็ก ช่างทำรองเท้า ช่างทอ และกลุ่มสุดท้ายคือกลุ่มพวก “กริออท” โบเดียลถือว่าพวกทาสอยู่นอกระบบวรรณะ (1949: 12) ทั้งแกมเบิลและโบเดียลเรียงลำดับความสำคัญของชนชั้นไว้จากมากไปหาน้อย และไม่ว่าจะเรียงลำดับความสำคัญของชนแต่ละชั้นไว้อย่างไร นอกเหนือจากพวกทาสแล้ว พวกกริออทจะต้องตกอยู่ในกลุ่มวรรณะต่ำทุกครั้ง ฐานะระดับต่ำของพวกกริออทนี้อาจดูได้จากประเพณีการฝังศพซึ่งสังคมเป็นผู้กำหนดไว้ให้ แกมเบิลและผู้ค้นคว้าคนอื่นๆ กล่าว่า ถ้านำศพชาวกริออทไปฝัง “ฝนจะไม่มาปลาจะตาย” (หน้า45) ดังนั้นศพของชาว กริออทจึงต้องถูกนำไป “ฝัง” ไว้ในต้นบาวบับ (baobab) และนอกจากนี้ในประเทศเซเนกัล (Senegal) ที่มาของชาวกริออทยังถูกสอบสวนอีกด้วย (มาวนี่ย์ Mauny 1955)

มีหลักฐานมากพอสมควรที่บ่งบอกถึงความสำคัญของพวกกริออทในสังคมชาววูลอฟ กอเรอร์ (Gorer) บันทึกไว้ว่า

> *โดยประเพณีแล้วชาวกริออทเป็นผู้รับใช้ติดตามครอบครัวผู้คนในฐานะเป็นตัวตลก ..... หน้าที่ของพวกนี้คือ เป็นผู้สร้างความบันเทิงให้กับครอบครัวที่เขารับใช้ พวกเขาเป็นกวีประจำครอบครัวที่สามารถท่องจำทั้งประวัติของครอบครัวและประวัติศาสตร์ของชาติได้ เขาเป็นนักเล่นกลของครอบครัวที่ต้องปรากฏกายในพิธีต่างๆ เขาเป็นผู้แนะนำให้คำปรึกษาในเรื่องทั้งหลายแก่ครอบครัวที่เขารับใช้ พวกกริออทเป็นคนแรกที่อุ้มทารกแรกเกิดของครอบครัวและเป็นคนสุดท้ายที่จับต้องศพ เขาเป็นผู้รับของขวัญที่มีผู้นำมามอบให้แก่นายของเขา เป็นผู้ให้ขวัญกำลังใจและแนวทางชีวิตแก่ผู้เยาว์ในครอบครัวที่เขารับใช้ ..... เขาเป็นผู้ปลอบขวัญผู้สูญเสียผู้ที่เป็นที่รักและผู้ที่สูญเสียกำลังใจด้วยเสียงเพลงและดนตรีที่เขาร้อง เขาเป็นผู้ที่ยกยอ*

สรรเสริญ ครอบครัวที่เขารับใช้ในที่สาธารณะด้วยการร้องเพลง เขาเป็นผู้ที่ต่ำกว่าคนใช้ชั้นต่ำและบ่อยครั้งที่เขารวยกว่า และมีอำนาจมากกว่านายของเขาเสียอีก (1935: 55-6)

ชาวกริออทสามารถประพฤติตัวแตกต่างจากคนอื่นในสังคมได้โดยที่ไม่ถูกตำหนิในฐานะที่ประพฤติไม่เหมาะสม แกมเบิล (Gamble) กล่าวว่าในสมัยก่อนชาวเกเวิล (gewel) มีสิทธิที่จะล้อเลียนใครก็ได้ตามใจชอบโดยไม่มีใครกล้าทำอะไรได้ ถ้าค่าจ้างที่พวกเขาได้รับจากการร้องเยินยอมาช้าหรือจำนวนน้อยเกินไป เขาก็จะเปลี่ยนจาการสรรเสริญเยินยอมาเป็นการโจมตีด้วยคำพูดที่เสียดแทงต่างๆ นาๆ ที่ผู้ว่าจ้างจะกลัวเป็นอันมาก และหลังจากที่เกิดเหตุการณ์เช่นนี้ขึ้นพวกเขาก็จะได้ค่าตอบแทนเป็นเงินทองมากมาย ในอดีตพวกนี้มีชื่อในเรื่องการกินเหล้าเมายา ไม่สนใจเรื่องศีลธรรมจรรยาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเพศและเป็นพวกต่อต้านอิสลาม (1957: 45) แกมเบิล กล่าวด้วยว่าพวกเกเวิล "มีอิสระที่จะพูดหรือประพฤติอย่างไรก็ได้ตามที่เขาปรารถนา พวกผู้หญิงที่อยู่ในวรรณะต่ำสามารถจะทำตัวเกี้ยวผู้ชาย หรือจะใช้คำพูดที่หมิ่นเหม่ในทางเพศอย่างไรก็ได้ และในการเต้นรำ หรือทำการแสดงก็จะออกท่าทางการเต้นที่ยั่วยวนอันเป็นลักษณะของการเต้นแบบวูลอฟ (หน้า 75) เบรองเช เฟโร (Bérenger – Féraud) เขียนถึงพวกกริออทไว้ในปี 1882 ดังนี้

เราคาดเดาได้ว่ากริออทได้ฉวยประโยชน์จากการที่เขาได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีเพื่อรักษาผลประโยชน์ของเขา มันน่าแปลกที่เขาได้รับการยอมรับในทุกสถานที่ที่เขาไป เขาไม่เกรงกลัว แม้ว่าเขาจะอยู่ท่ามกลางสงคราม ทุกฝ่ายปฏิบัติต่อเขาเป็นอย่างดีด้วยหวังว่ากริออทจะดีต่อตนและเป็นพวกตน กริออทจะให้ข้อมูลแก่พวกที่ให้ประโยชน์ตอบแทนมากที่สุด ซึ่งข้อมูลเหล่านี้จะทำให้พวกพ้องของกริออทมีความกล้าแกร่ง ไม่ว่าในยามสงครามหรือในยามสงบ (1882: 276)

เบรองเช-เฟโร ยังได้กล่าวถึงความสำคัญอย่างยิ่งทางการเมืองของพวกกริออทนี้ รวมถึงอำนาจที่มีเหนือประชาชนทั่วไป ในการที่จะพูดจะล้อเลียนใครก็ได้

รูปแบบความประพฤติของชาวกริออทก็เข้าลักษณะเดียวกับของชาวบาซองเยและนักดนตรีแจ๊สชาวอเมริกัน แม้ลักษณะบางด้านจะต่างกันมากก็ตาม เช่น ชาวกริออทมาจากวรรณะที่แตกต่างจากคนอื่น ความสำคัญของชาวกริออทในสังคมก็มีมากกว่า ความประพฤติของพวกเขาก็ดูจะเบี่ยงเบนไปจากมาตรฐานมากกว่า และเขามีอำนาจในชีวิตประจำวันในสังคมมากกว่า อย่างไรก็ตาม

ความแตกต่างทั้งหมดนี้เป็นความแตกต่างในความเข้มข้นมากกว่าชนิดของความประพฤติ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วทั้งสามกลุ่มนี้มีความคล้ายคลึงกันมาก

ตัวอย่างสุดท้ายเป็นตัวอย่างที่ไม่สู้จะชัดเจนเท่ากับตัวอย่างที่ได้ยกมาแล้วข้างต้นนัก พวกนี้ถือสังคมของชาวอารีออย (Arioi) ในหมู่เกาะโพลิเนเซีย วิลเลียม เอลลิส (William Ellis) (1833) นักค้นคว้ารุ่นแรกๆ บรรยายถึงพวกอารีออยไว้ว่าเป็น “นักแสดงเร่ ผู้ที่มีสิทธิพิเศษใช้เวลาวันหนึ่งๆ ท่องเที่ยวไปตามเกาะต่างๆ เล่นละครที่ออกท่าทางต่างๆ ให้คนดูในขณะเดียวกันก็เสนอเรื่องราวที่อาจจะไม่ถูกต้องตามศีลธรรมอันดีนักไปทั่วถิ่น (I:182) ผู้เขียนคนต่อๆ มาเช่น วิลเลียมสัน (Williamson) มีแนวโน้มที่จะมองข้ามจุดประสงค์ในการเร่ไปของชาวอารีออย แต่ไปเน้นทางศาสนาของชาวอารีออยแทน เป็นการยากที่จะสรุปว่าชาวอารีออยมีความนับถือตนเองต่ำ แต่ก็มีหลักฐานที่จะพอบอกได้ว่าความประพฤติของพวกเขาไม่อยู่ในมาตรฐานทางสังคมที่เขาอยู่ พวกอารีออยไม่สู้จะเคารพในสมบัติของผู้อื่น จะหยิบฉวยของของผู้อื่นไปโดยไม่สนใจว่าใครจะว่าอย่างไร (Williamson 1939: 127) และความเบี่ยงเบนทางเพศของพวกนี้ก็มีบันทึกเอาไว้ในจดหมายเหตุ (หน้า 130-32) ในขณะเดียวกันเขาก็ดูจะเป็นผู้ที่มีความสำคัญต่อสังคมส่วนรวมไม่น้อย วิลเลียมสันกล่าวว่า “พวกเขามีบทบาทมากในงานเลี้ยงและงานฉลองต่างๆ รวมทั้งพิธีทำขวัญคนเกิดและพิธีแต่งงาน พิธีขึ้นครองบัลลังก์ของพระเจ้าแผ่นดินและพิธีต่างๆ ที่เกี่ยวกับสงคราม” (หน้า 126-27) พวกอารีออยนี้ดูเหมือนจะเข้าลักษณะเดียวกับกลุ่มที่เราได้อภิปรายไว้แล้วแต่ต้น เพียงแต่จะดูไม่ค่อยชัดเท่ากลุ่มเหล่านี้ก็ตาม

ลักษณะฐานะต่ำ แต่มีความสำคัญสูง มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนไปจากมาตรฐานนี้ ไม่สามารถจะเหมาได้ว่าเป็นลักษณะของนักดนตรีในทุกสังคม แต่ดูเหมือนกับจะเป็นลักษณะมาตรฐานในสังคมหลายกลุ่มทั่วโลก แม้อาจจะมีลักษณะอื่นๆ เพิ่มตามมาอีก แต่ลักษณะนี้จะคงความสำคัญเป็นอย่างมาก เราหวังว่าการค้นคว้าต่อไปจะทำให้เรารู้ว่ามีพื้นที่ใดในโลกอีกที่มีลักษณะเช่นนี้และเขาเหล่านั้นมีความสำคัญต่อสังคมนั้นๆ อย่างไร

ข้อมูลเกี่ยวกับพฤติกรรมของนักดนตรีสามารถได้มาอีกทางหนึ่ง นั่นคือ จากความเข้าใจในฐานะของนักดนตรีในสังคมที่เขามีกลุ่มอยู่ เราเคยตั้งข้อสังเกตไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่า กลุ่มลักษณะนี้ไม่มีในทุกสังคมไป อย่างเช่นในหมู่ชาวอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาเหนือ เป็นต้น แต่ในส่วนอื่นๆ ของโลกมีการจัดกลุ่มเช่นนี้ในหมู่นักดนตรี ซึ่งจะโดดเด่นออกมาจากสังคมใหญ่

ในสังคมชาวบาซองเยไม่มีหลักฐานที่จะแสดงให้เห็นว่ามีสังคมเช่นนี้ ซึ่งสาเหตุคงเป็นเพราะมีจำนวนนักดนตรีน้อยในสังคมหนึ่งๆ อย่างไรก็ตาม เห็นได้ชัดเจนว่านักดนตรีมีฐานะเด่นกว่าชาวบ้านธรรมดา โดยพฤติกรรมและโดยลักษณะที่ทุกคนวาดเอาไว้ว่านักดนตรีมักมีลักษณะเช่นไร ในลักษณะเช่นนี้ก็อาจเรียกได้ว่านักดนตรีชาวบาซองเยจับกลุ่มกันเป็นพิเศษแตกต่างจากผู้อื่น แต่เนื่องจากขนาดของกลุ่มไม่ใหญ่จึงไม่สู้มีความสำคัญนัก

ลักษณะกลุ่มที่แตกต่างจากผู้อื่นอย่างชัดเจนคือ กลุ่มของพวกกริออท ซึ่งอย่างที่เราได้พูดถึงไว้ก่อนหน้านี้แล้วว่าเป็นกลุ่มที่สังคมแยกไว้ให้อยู่ในวรรณะที่ไม่ปะปนกับคนอื่น การจัดกลุ่มเช่นนี้เกิดขึ้นโดยการที่ชาวกริออทถูกกำหนดโดยคนนอกวรรณะให้แต่งงานกับคนในกลุ่มเดียวกัน กอเรอร์ (Gorer) กล่าวว่า "พวกกริออทจับกลุ่มอยู่ในพวกเดียวกันจะไม่มีการแต่งงานกับใครนอกจากพวกกริออทด้วยกันเอง พวกนี้เป็นพวกที่นอกศาสนาทุกศาสนาที่มีอยู่และไม่สามารถที่จะได้รับการฝังในสุสานต่างๆ บรรดามีในศาสนานั้นๆ ได้ สภาพเช่นนี้เป็นสภาพที่ถ่ายทอดจากพ่อสู่ลูก นอกเสียจากลูกจะย้ายไปอยู่ที่อื่นเสีย เขาก็จะต้องรับมรดกความเป็นกริออทจากพ่อของเขาและจะต้องมีอาชีพเช่นเดียวกับพวกกริออทตลอดไป พวกกริออทเป็นพวกที่ได้รับการดูถูกเหยียดหยาม จากคนอื่นๆ ในสังคมและถือว่าเป็นบุคคลที่ "แตะต้องไม่ได้" (1935: 55) แกมเบิล กล่าวว่า "ไม่มีใครนอกจากพวกเกเวิล นี้ที่จะเล่นดนตรีประจำชาติ (1957: 45) นิกิพราเวทสกี เน้นว่า การที่พวก กริออทอยู่แยกออกไปจากคนอื่นทำให้สร้างความกลัวและความรู้สึกดูถูกเหยียดหยาม" (1926 : ไม่ปรากฏหน้า) เบรองเช-เฟโร กล่าวว่า กลุ่มวรรณะกริออทนี้ แบ่งย่อยออกไปได้อีกสามกลุ่ม คือ กลุ่มนักร้อง กลุ่มนักเล่นกีตาร์ หรือไวโอลิน และกลุ่มนักตีกลอง และในกลุ่มย่อยนี้มีการจัดระดับความสำคัญและความมีเกียรติไว้ด้วย (1882: 268-69)

ในหมู่นักดนตรีที่มีข้อมูลให้ค้นคว้ามากนั้นพบว่า นักดนตรีแจ๊สในอเมริกาจับกลุ่มกันหนาแน่นและใกล้ชิดกันมากที่สุด สาเหตุที่สังคมแจ๊สเป็นสังคมที่โดดเด่นออกมาเป็นเพราะว่านอกจากนักดนตรีอาชีพจะมารวมกันแล้ว ประชาชนธรรมดาก็เข้ามาร่วมด้วยในลักษณะที่มากน้อยต่างกัน ลักษณะพฤติกรรมเช่นนี้ดูเหมือนว่าจะเป็นลักษณะที่เกิดจากความคิดหลักใหญ่ นั่นคือการแยกตัวออกจากสังคมใหญ่ เป็นการแยกทั้งทางจิตวิทยา สังคมและกายภาพเกือบเท่าๆ กัน นักดนตรีแจ๊สและผู้ฟังมีแนวโน้มที่จะเกาะกลุ่มกัน มีทัศนคติต่อต้านสังคมเหมือนกัน ลักษณะนี้มาจากสามสาเหตุด้วยกันคือ (1) การที่สาธารณะชนปฏิเสธนักดนตรีแจ๊ส (2) ความที่นักดนตรีแจ๊สและสังคมคนฟังแยกตัวออกจากสาธารณชนจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม (3) โดยธรรมชาติของอาชีพนี้ที่นักดนตรีและผู้ที่ชื่นชอบผลงานของเขา นักดนตรีต้องประสบปัญหาที่ตรองไม่ตกเกี่ยวกับศิลปะของเขา ว่าจะต้องเป็นทั้งศิลปิน ต้องทำงานเชิงพาณิชย์ เป็นผู้ให้ความบันเทิง บทบาทที่ขัดกันนี้ก่อให้เกิดความสับสนอลหม่านในเรื่องฐานะของเขา **เมอร์เรียม และแม็ค Merriam and Mack** 1960: 213) สังคมชาวแจ๊สยังเป็นสังคมที่แตกแยกไปจากสังคมอื่นโดยลักษณะเฉพาะอื่นๆ อีกที่สามารถมองเห็นได้อีก เป็นต้นว่า ภาษาเฉพาะที่ใช้พูดกันในกลุ่มชาวแจ๊สเช่นการทักทาย การใช้คำนำหน้า การแต่งกาย และเรื่องราวที่นำมาเล่าสู่กันฟัง การไม่เหยียดผิว อย่างไรก็ตามลักษณะเหล่านี้ปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไป การสนับสนุนให้มีการเล่นร่วมกัน อย่างไรก็ตาม ลักษณะนี้มีแนวโน้มที่จะเปลี่ยน รวมทั้งลักษณะอื่นๆ ด้วย บางส่วนเป็นลักษณะของกลุ่มสังคมพิเศษที่ได้สร้างค่านิยมให้กับสมาชิก

.....มองอย่างคนนอก สมาชิกในสังคมชาวแจ๊สดูน่ากลัวและไม่สนใจผู้ใด เขาเหล่านี้มีชีวิตที่ไม่ปกติ ปฏิเสธหลายสิ่งที่สังคมส่วนใหญ่ยอมรับกันว่าดีในวัฒนธรรมของเขา สำหรับชาวแจ๊สและสมาชิกที่ภักดีของเขาแล้วสิ่งที่เขาทำนั้นถือว่าเป็นสิ่งที่ดีน่าพึงพอใจ และเป็นชีวิตที่ได้รับการยอมรับ และถ้าการขานรับดังกล่าวนี้มาจากกลุ่มของตนเองแล้ว ก็จะยังความสุขความพึงพอใจให้กับสมาชิกเป็นพิเศษ เพราะการยอมรับนับถือจากกลุ่มถือเป็นสิ่งที่มีความหมายและวิธีของกลุ่มเท่านั้นที่จะนำชีวิตของเขาได้ สำหรับตัวนักดนตรีแจ๊สและสานุศิษย์ของเขานั้น นักดนตรีคือ ศิลปินผู้สร้างผลงาน ดังนั้นเขาก็จะเข้าร่วมในกระบวนการสร้างผลงานที่น่าตื่นเต้นเร้าใจนี้อย่างสุดตัว สำหรับเขาแล้วชีวิตเต็มเปี่ยมไปด้วยสิ่งดีๆ และงานสร้างสรรค์ของเขาเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในชีวิตทีเดียว (เมอร์เรียมและแม็ค 1960: 220)

เรื่องราวที่น่าจะกล่าวเพิ่มเติมที่จะเกี่ยวข้องกับสังคมแจ๊สตรงนี้ก็คือ โคลาจาและวิลสัน (Kolaja and Wilson) เองก็ได้เน้นความโดดเดี่ยวของศิลปินและกวีในสังคมอเมริกันว่า “ทั้งภาพเขียนและบทกวี ไม่ว่าจะมีความแตกต่างจากศิลปะอื่นๆ อย่างไร แต่ดูเหมือนว่าเป็นความสามารถพิเศษที่ก่อให้เกิดความรู้สึกโดดเดี่ยวเกิดขึ้นในจิตกรรมและบทกวีสมัยใหม่ของสังคมอเมริกัน” (1954: 45)

วิลเลียมสัน กล่าวว่า สังคมของชาวอารีออยมีความแตกต่างกับสังคมใหญ่ที่เขาอยู่ด้วยอย่างมาก ทั้งนี้สามารถดูได้จากการที่สมาชิกในสังคมอารีออยประพฤติตนและบทบาทพิเศษที่เขามีในสังคม รวมทั้งความสัมพันธ์ที่เขามีต่อกันในกลุ่มของเขา มีเกณฑ์ที่เขาต้องผ่านอยู่เจ็ดข้อและผู้ที่จะเข้ามาเป็นสมาชิกต้องสอบให้ผ่านการทดสอบอีกชุดหนึ่งด้วย (1939 : 114-21)

มีหลักฐานจากข้อมูลในเรื่องการจับกลุ่มของนักดนตรีอื่นๆ ทั่วโลกว่ามีลักษณะคล้ายๆ กัน เฮอร์สโกวิตซ์ กล่าวว่า “คนตีกลองจับกลุ่มแยกจากผู้อื่น และมีความเคารพในความสามารถในอาชีพและฝีมือของกันและกัน” (1944: 489 –90) นักดนตรีเหล่านี้มีชื่อพิเศษที่ใช้เรียกกัน และยังมีเกมที่ใช้เล่นกันในหมู่นักดนตรีอีกด้วย เขารวมตัวกันจากการที่ได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความรู้และเทคนิคความสามารถในการเล่นดนตรีของเขา นอกจากความประพฤติและสถานภาพที่แตกต่างเป็นที่โดดเด่นกว่าคนอื่นในสังคมอาคานแล้ว อึนเคเทียรายงานไว้ว่า นักดนตรีพวกนี้อาจอยู่ในที่อยู่ที่เป็นย่านพิเศษของเขาด้วย

ภาคที่อยู่ของนักกลอง หรือแหล่งที่นักตีกลองเคยอยู่มาช้านานนี้เรียกว่า อาคีเยเรมาเด (akyeremade) และผู้ที่อยู่ในย่านนี้ .... เรียกว่า อาคีเยเร-

มาเดฟอ (akyeremadefo) เป็นกลุ่มนักตีกลอง แม้ว่าปัจจุบันผู้ที่ไม่ใช่เป็นนักตีกลองจะอยู่ย่านนี้ด้วยก็ตาม ไม่ใช่นักกลองทุกคนจะอยู่ที่นี้ในหลายจังหวัด กลุ่มนักกลองจะอยู่เป็นกลุ่มๆ ในหมู่บ้านของเมืองสำคัญๆ หมู่บ้านเหล่านี้ต่อมาได้กลายเป็นหมู่บ้านของนักดนตรีกลุ่มต่างๆ ไป (1954: 39)

นอกจากนักดนตรีจะรวมตัวเป็นกลุ่มของตนเองกันแล้ว ชนิดของดนตรีและชนิดของพฤติกรรมทางดนตรียังสามารถเป็นตัวบอกกลุ่มชนในสังคมอีกด้วยเช่น โครวเล่ย์ (Crowley) ตั้งข้อสังเกตว่า "ตรินิแดด" (Trinidad) คงจะเป็นแห่งเดียวในโลกตะวันตกที่ความสามารถทางดนตรีของ วัยรุ่นเป็นตัวบอกตำแหน่งของเขาในกลุ่ม และด้วยเหตุนี้เองเด็กรุ่นหนุ่มจำนวนมากกว่าครึ่งสามารถเล่นกลองเหล็กได้ดีพอที่จะไม่ถูกตำหนิโดยเพื่อนของตน" (1959b: 34) โคลแมน (Coleman) ก็ได้กล่าวถึงดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมวัยรุ่นในสหรัฐอเมริกา

การที่สถาบันเช่นโรงเรียนมัธยมปลายได้ทำการแยกตัวออกไปจากสังคมปัจจุบันโดยสิ้นเชิงแล้ว จะยังไม่เป็นการเพียงพอ ยังมีสิ่งอื่นๆ ที่ช่วยทำให้สถาบันนี้ตัดขาดจากสังคมได้ชัดเจนยิ่งขึ้นอีก เป็นต้นว่า ปัจจุบันวัยรุ่นได้กลายเป็นตลาดที่สำคัญ การบันเทิงทั้งหลายมุ่งไปสู่กลุ่มนี้โดยตรง ดนตรีป๊อปเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด

ดนตรีร็อค แอนด์ โรล เป็นดนตรีที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในหมู่วัยรุ่น..... การหาความสุขจากเพลงป๊อปอย่างดื่มด่ำไม่มีใครทำได้ในระดับเท่ากับวัยรุ่นหนุ่มสาวอีกแล้ว ..... ดนตรี และการเต้นรำเป็นตัวชักจูงให้วัยรุ่นมีโอกาสได้พบกันและใกล้ชิดกันได้ง่ายขึ้น (1961: 4, 22, 126, 236)

การสร้างวัฒนธรรมย่อยขึ้นโดยอาศัยดนตรี รวมทั้งการรู้จักวัฒนธรรมย่อยโดยดูจากดนตรีนี้ เป็นลักษณะที่เห็นได้ทั่วไปในสังคมที่ไม่รู้หนังสือและสังคมตะวันตก บทบาทและพฤติกรรมของนักดนตรีที่แตกต่างจากสังคมใหญ่ที่ล้อมรอบตัวเขาอยู่ก็เป็นที่สังเกตโดยทั่วไปด้วย ปัญหาเหล่านี้มีความสำคัญเป็นอย่างมากที่จะทำความเข้าใจพฤติกรรมของนักดนตรี ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ของมนุษย์ นักดนตรีเป็นผู้ชำนาญพิเศษเพียงใดและในถิ่นใดบ้างของโลก อย่างไรจึงจะเรียกว่า ผู้เชี่ยวชาญระดับอาชีพในสังคม บทบาทของนักดนตรีเป็นแบบ "มอบให้" หรือแบบที่ต้องต่อสู้แข่งขันกัน มีเกณฑ์อย่างไรบ้างในการที่จะได้ชื่อว่าเป็นนักดนตรี สถานะทางสังคมของเขาเป็นอย่างไร และบทบาทหน้าที่ของนักดนตรีที่เราได้อภิปรายกันไปนี้ตรงกับสถานการณ์ของนักดนตรีหรือไม่ นักดนตรีเป็นใครและเขามีพฤติกรรมอย่างไร สังคมมองเขาอย่างไร และการที่

ทำไมลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นนี้เป็นคำถามที่มีความสำคัญมากต่อความเข้าใจดนตรีอย่างถ่องแท้ในฐานะที่ดนตรีเป็นพฤติกรรมของมนุษย์

สรุปได้อีกว่า นอกจากพฤติกรรมทางสังคมของนักดนตรีจะเป็นตัวกำหนดให้นักดนตรีแตกต่างจากผู้อื่นแล้ว พฤติกรรมของผู้ฟังยังเป็นตัวกำหนดให้ผู้ฟังแตกต่างจากสังคมรอบๆ ตัวเขาอีกด้วย เราได้อภิปรายแล้วเรื่องการตอบสนองทางกายของผู้ฟังต่อดนตรีที่เขาได้ฟัง อย่างไรก็ตาม พฤติกรรมของผู้ฟังก็จะต้องเป็นไปตามลักษณะงานดนตรีนั้นด้วย แบล็คกิ้ง (Blacking) พูดถึงพฤติกรรมของผู้ฟังในกลุ่มชาวเวนดาในแอฟริกาไว้ดังนี้

> *การตอบสนองต่อดนตรีในพิธีการรับเข้าเป็นสมาชิกของสังคมจึงแตกต่างกันมากตามอายุ เพศ และสถานภาพทางสังคมของผู้ฟัง เช่นในตอนท้ายของพิธี ทณีกันดา (tshikanda) มีการร้องเพลง เต้นรำ และเล่นละครกันอย่างสนุกสนาน เด็กหญิงเล็กๆ บางคนที่นั่งอยู่กับแม่อาจจะลุกขึ้นมาเต้นรำตามผู้อื่น หรือไปตีกลองเล่นเวลาคนอื่นหยุดพัก พวกผู้หญิงโดยเฉพาะพวกที่มีหน้าที่ในงานจะร้องเพลงไปและเต้นรำไปอย่างสนุกสนาน แตกต่างกับผู้ที่เข้าพิธีเป็นสมาชิก พวกนี้เวลาที่ไม่ต้องร้องและเต้นรำก็จะนั่งหมอบอยู่กับพื้นขีดเขียนอะไรเล่น ถึงเวลาที่ต้องร้องหรือเต้นรำ เขาก็จะทำไปด้วยสีหน้าที่ปราศจากความรู้สึกใดๆ การตอบสนองของคนเหล่านี้แตกต่างกันไปตามบทบาทที่เขาได้รับ ทั้งนี้เพราะผู้ที่จะเข้าเป็นสมาชิกต้องทำตัวเฉย นั่งเสมือนไม่มีบุคลิกภาพ หรือความรู้สึกเป็นของตนเอง นอกจากบางครั้งที่หญิงผู้มีอายุร้องเพลงในพิธี เพลงที่ร้องมีจุดประสงค์ที่จะเรียกน้ำตาผู้ที่เข้าพิธี...*
>
> *มีบางกรณีที่ผู้ฟังต่างเพศ ต่างอายุ และต่างสถานภาพทางสังคมมีการตอบสนองต่อดนตรีแบบเดียวกันในลักษณะคล้ายกัน (1957: 44-5)*

จะเห็นได้ว่าผู้ฟังตอบสนองต่อดนตรีไปตามที่สังคมกำหนด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และบทบาทของเขา ปัญหานี้อยู่ที่ว่าดนตรีหรือสถานการณ์เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของผู้ฟังกันแน่ เราจะมีโอกาสที่จะได้อภิปรายเรื่องนี้อีกครั้งหนึ่ง เมื่อเราพูดถึงระบบสัญลักษณ์และสุนทรียศาสตร์

บทที่ 8
การเรียนรู้

การมองว่าเสียงดนตรีคือ ผลสุดท้ายของกระบวนการที่ต่อเนื่องนั้น เราได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า มโนทัศน์พื้นฐานนำไปสู่พฤติกรรมที่ก่อให้เกิดโครงสร้างและการนำเสนอ อย่างไรก็ตาม เห็นได้ชัดว่าเราจะต้องเรียนรู้แนวคิดและพฤติกรรมต่างๆ เนื่องจากวัฒนธรรมโดยรวมคือ พฤติกรรมที่ได้รับการอบรม และวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมทำกระบวนการการเรียนรู้ให้เป็นรูปเป็นร่างเพื่อให้เข้ากับอุดมคติและค่านิยมของวัฒนธรรมนั้นๆ นอกจากนั้น ในบทที่แล้วการเรียนรู้คือบันไดขั้นสุดท้าย เนื่องจากเสียงดนตรีนั้นตัดสินได้จากการยอมรับของสังคม ดังนั้นกล่าวได้ว่า เสียงดนตรีคือตัวสะท้อนแนวคิดที่มีต่อดนตรี ซึ่งจะเปลี่ยนหรือย้ำพฤติกรรมและเปลี่ยน หรือเน้นการฝึกฝนดนตรีในที่สุด การเรียนรู้จึงสำคัญไม่เพียงเพราะว่าเราต้องเรียนรู้พฤติกรรมด้านดนตรีเท่านั้นหากแต่เพราะว่ามันก่อให้เกิดการเชื่อมโยงที่ทำให้กระบวนการการสร้างดนตรีนั้นไม่หยุดนิ่ง

เป็นไปไม่ได้เลยที่จะกล่าวถึงกระบวนการการสั่งสมความรู้ด้านดนตรีทั้งหมด เพราะจะต้องมีความเข้าใจกลไกการเรียนรู้ของสังคมทุกสังคม อย่างไรก็ตาม เราสามารถพูดได้จากข้อมูลที่มีอยู่ที่กล่าวถึงกระบวนการต่างๆ ที่เสียงดนตรีตกทอดจากชนรุ่นหนึ่งสู่ชนอีกรุ่นหนึ่ง หรือระหว่างคนในรุ่นเดียวกัน

เพื่อที่จะอธิบายกระบวนการการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและแยกแยะมันออกจากการเรียนรู้ทางสังคมที่แคบกว่านั้นเฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) ได้เสนอ “การสั่งสมวัฒนธรรม” (enculturation) มีการเสนอคำอื่นเช่น “ปลูกฝังวัฒนธรรม” (culturation) และ “การสร้างวัฒนธรรม” (Culturalization) อีกเช่นกัน นักมานุษยวิทยาบางท่านใช้คำว่า “สังคมกรณ์” (socialization) แต่ในที่นี้ “การสั่งสมวัฒนธรรม” (enculturation) คือคำที่ใช้ได้ที่สุด ความหมายของคำนี้คือ “แง่ต่างๆ ของประสบการณ์การเรียนรู้ที่สั่งสมมาแต่เดิมและได้มาในภายหลังซึ่งทำให้คนประสบความสำเร็จในวัฒนธรรมของเขา” (เฮอร์สโกวิตซ์ 1948: 39) กล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า การสั่งสมวัฒนธรรมกล่าวถึงกระบวนการที่คนเรียนรู้วัฒนธรรมและเน้นว่าเป็นกระบวนการที่มีการเคลื่อนไหวไปตลอดชีวิตของคนๆ หนึ่ง

หากมองว่าการสั่งสมวัฒนธรรมเป็นกระบวนการการเรียนรู้วัฒนธรรมอย่างกว้างและต่อเนื่อง เราต้องแยกแง่มุมอื่นๆ ที่แคบกว่านั้นออกไป สังคมกรณ์คือหนึ่งในนั้นซึ่งนักสังคมวิทยามักใช้กัน ที่ต้องแยกออกมาเพราะสังคมกรณ์คือ กระบวนการการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นในช่วงแรกของชีวิตเท่านั้น คำที่เป็นส่วนหนึ่งของการสั่งสมวัฒนธรรม อีกคำหนึ่งคือการศึกษา ซึ่งนิยามได้ว่าเป็นกระบวนการการเรียนรู้โดยตรงทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ส่วนใหญ่ในช่วงวัยเด็กและ

วัยรุ่น เป็นการเรียนรู้ที่จะทำให้เป็นผู้ใหญ่ในสังคม ท้ายสุดแง่มุมที่แคบที่สุดของการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมคือ การเข้าโรงเรียน ซึ่งหมายถึง “กระบวนการการเรียนการสอนที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่จำกัด โดยเฉพาะการเรียนรู้นอกบ้านในเวลาที่เจาะจงโดยคนที่เชี่ยวชาญด้านนี้” (เฮอร์สโกวิตซ์ 1948: 310)

เป็นที่สังเกตว่าแม้สังคมไม่รู้หนังสือจะไม่มีสถาบันการศึกษาที่เป็นทางการก็ไม่ได้หมายความว่าพวกเขาไม่มีระบบการศึกษา เห็นได้ชัดว่าวัฒนธรรมมีตัวตนและเมื่อวัฒนธรรมคือพฤติกรรมที่ได้รับการอบรมแล้ว จึงต้องมีการเรียนรู้เกิดขึ้น ชาวตะวันตกส่วนใหญ่สับสนระหว่างความหมายของการศึกษา (education) และการเรียนการสอนในโรงเรียน (schooling) การที่ไม่มีสถาบันการศึกษาที่เป็นทางการนั้นไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีการศึกษาเกิดขึ้น

เมื่อหันไปสู่กระบวนการการเรียนรู้ที่เกี่ยวเนื่องกับพฤติกรรมทางดนตรี จะเห็นชัดว่าคำต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้นเป็นคำที่ใช้ได้ การเรียนดนตรีคือส่วนหนึ่งของกระบวนการ สังคมกรณ์อาจเกิดขึ้นโดยผ่านการศึกษา เช่น พ่อสอนให้ลูกชายเล่นเครื่องดนตรี การเข้าโรงเรียน อาจใช้ได้ในแง่ของระบบการฝึกหัด ทั้งหมดนี้คือส่วนหนึ่งของกระบวนการสั่งสมวัฒนธรรม

บางทีรูปแบบของการเรียนรู้ดนตรีที่ง่ายและไม่แตกต่างที่สุดนั้นคือ การเลียนแบบซึ่งจำกัดเฉพาะการเรียนรู้ขั้นต้น แม้ว่าจะไม่เป็นเช่นนี้เสมอไปก็ตาม ดนตรีเป็นสาขาการเรียนรู้ที่เฉพาะเจาะจง อย่างน้อยก็เฉพาะในหมู่นักดนตรี ขณะที่เราคาดว่าสมาชิกของสังคมที่มีส่วนร่วมในการร้องเพลงในฐานะของกลุ่มใหญ่ๆ เรียนรู้ดนตรีได้จากการเลียนแบบ การเป็นนักดนตรีที่ถือว่าเป็นทักษะพิเศษต้องมีการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นโดยตรงกว่านั้น อาจเสริมได้ด้วยว่าบุคคลในสังคมใดก็ตามจะเรียนรู้นิสัยวัฒนธรรมของเขาเพียงส่วนเล็กๆ ผ่านการลองผิดลองถูกเท่านั้น เนื่องจากเขาเรียนรู้เพียงแค่นิสัยต่างๆ ที่มีค่าต่อตัวเขาโดยเฉพาะเท่านั้น การเรียนรู้ที่แปลกแยกและเห็นแก่ตัวเช่นนี้ไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม บุคคลต้องเรียนรู้พฤติกรรมที่จำกัดในวัฒนธรรมของเขาว่าเป็นพฤติกรรมที่ถูกต้องและดีที่สุด แน่นอนว่าพฤติกรรมดังกล่าวคือผลของกระบวนการการเรียนรู้ที่ยึดถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่รุ่นก่อนๆ พฤติกรรมที่ประสบความสำเร็จจะอยู่ในรูปของขนบธรรมเนียม ส่วนพฤติกรรมที่ไม่ประสบความสำเร็จไม่หายไปก็ตายไปพร้อมกับการตายก่อนวัยอันสมควรของผู้ที่ลองมัน การ สั่งสมนิสัยที่ดัดแปลงได้จะตกทอดไปสู่เด็ก เด็กไม่เพียงแต่เรียนรู้การอยู่ในสังคมผ่านการเลียนแบบเท่านั้น หากแต่จะผ่านการสั่งสมวัฒนธรรมมากกว่า

อย่างไรก็ตาม มีหลักฐานหลายชิ้นที่ชี้ว่าการเลียนแบบก่อให้เกิดการเรียนรู้ด้านดนตรีที่สำคัญและอาจเป็นกระบวนการการเรียนรู้ขั้นแรกของทุกๆ วัฒนธรรม เดนส์มอร์กล่าวถึงชาวอเมริกันอินเดียนโดยทั่วไปว่า

……. สิ่งที่กล่าวถึงการเรียนรู้เพลงเพียงอย่างเดียวคือว่า ในการร้องเพลงสำหรับเต้นรำนั้น เด็กหนุ่มจะ "นั่งกับบรรดานักร้องที่หน้ากลองและเรียนรู้เพลงต่างๆ อย่างนั้น" บรรดาเด็กหนุ่มจะได้รับอนุญาตให้ตีกลองกับคนอื่นๆ ด้วยและร้องเพลงเบาๆ จนกว่าพวกเขาจะรู้ทำนอง ถ้าผู้ชายได้ไปเรียนเพลงมาจากเผ่าอื่นๆ เขาอาจสอนให้กับนักร้องคนอื่นๆ ตามแบบเดียวกันนี้คือพวกเขาร้องเพลงตามจนกว่าจะรู้ทำนอง ตีกลองไปด้วยหรือถ้าเป็นเผ่าอื่นก็ใช้เครื่องเขย่า เขาจะเขย่ามันพร้อมๆ กับเรียนเพลงไปช้าๆ (1930: 654)

บันทึกดังกล่าวหวนถึงสถานการณ์ของเผ่าแฟลตเฮดที่เจาะจงน้อยกว่านี้คือการอ้างอิงของแม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) ถึงเผ่าอาปาเช โดยกล่าวว่า "มีการสอนดนตรีอย่างตั้งใจให้เด็กๆ ดูเหมือนว่าจะไม่มีแรงจูงใจให้สอนเด็กร้องเพลง" (1960: 471) ดังนั้น ในกรณีนี้การเรียนรู้จึงเป็นเพียงการเลียนแบบเท่านั้น

คำกล่าวที่ชัดเจนกว่านี้ เรื่องการเลียนแบบทางดนตรีเห็นได้จากมี้ด (Mead) ที่กล่าวถึงเผ่านิวกีเนีย มานุส (New Guinea Manus) ว่า

เมื่อไรก็ตามที่มีการเต้นรำ จะมีวงดนตรีที่มีกลองหลายขนาด มีคนตีกลองที่ชำนาญที่สุดในหมู่บ้านเป็นผู้เล่น เด็กอายุประมาณ สี่-ห้า ปีจะนั่งข้างๆ ขอนไม้หรือไม้ใผ่และตีเป็นจังหวะกับวงดนตรีอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย ช่วงเวลาที่เลียนแบบได้อย่างเปิดเผยและไม่ต้องเคอะเขินจะตามมาด้วยช่วงที่ต้องอับอาย ทำให้เด็กอายุสิบหรือสิบสองปีไม่กล้าที่จะแตะกลองต่อหน้าสาธารณชน. . . (1930: 34)

แม็คฟี (McPhee) กล่าวถึงเด็กๆ บาหลีว่า "ชีวิตตอนต้นของเด็กๆ จะอยู่บนพื้นฐานของการเลียนแบบผู้ใหญ่ซึ่งเกิดจากการสังเกตอย่างละเอียด พวกเขาเป็นลูกค้ารายใหญ่ของศิลปะและดูจะไม่เคยพลาดการแสดงดนตรีหรือละครเลย" (1938: 2) เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) กล่าวถึงการดำเนินชีวิตของบาเฮียน (Bahian) ว่า

เด็กผู้ชายได้รับการชักจูงโดยประเพณีให้เรียนรู้จังหวะกลอง และบ่อยครั้งที่เห็นพวกเขาเคาะกล่องหรือน้ำเต้าในงานพิธีต่างๆ ก่อนที่คนตีกลองผู้เชี่ยวชาญจะมาถึง พวกเด็กผู้ชายและเด็กหนุ่มของบ้านจะเริ่มเคาะจังหวะ . . . เมื่อใดก็ตามที่มีการเล่นกลอง จะเห็นเด็กผู้ชายยืนอยู่ใกล้ๆ ฟัง ดู และเรียนรู้ไป (1944: 489)

แบล็คกิ้ง กล่าวถึงเผ่าเวนดา (Venda) แห่งทรานสวาล (Transvaal) ตอนเหนือว่า

> *ช่วงปฐมวัย เด็กๆ เวนดา มีโอกาสที่จะเลียนแบบเพลงและท่าเต้นต่างๆ ของผู้ใหญ่ เนื่องจากเพลงส่วนใหญ่จะแสดงต่อสาธารณะและเด็กๆ ก็มักติดตามคุณแม่ไปทุกหนทุกแห่งจนกระทั่งสามขวบ ความพยายามของเด็กที่จะเลียนแบบผู้ใหญ่และเด็กที่แก่กว่าจะได้รับความชื่นชมและสนับสนุนมากกว่าจะห้ามและผู้ชมก็จะวิจารณ์เมื่อเด็กเล็กเริ่มปรบมือและกระโดดตามเพลง .. . แม้ว่าจะมีทำนองให้เลียนแบบก็ตาม เด็กๆ ไม่พยายามที่จะร้องตามและ พอใจที่จะเลียนแบบเพียงการเคลื่อนไหวเท่านั้นในช่วงแรกๆ (1957: 2)*

นาเดล (Nadel) กล่าวว่าในเผ่านูเป (Nupe) “คุณจะเห็นเด็กเล็กๆ ฝึกเคาะเครื่องดนตรีที่ดูเหมือนของเล่นโดยมีพ่อดูอยู่ พวกเขาจะไปกับพ่อเมื่อพ่อต้องไปแสดง พวกเขาดูและเมื่อคล่องแล้วพวกเขาจะช่วยพ่อตีกลองของตัวเอง” (1942: 301) พฤติกรรมการเลียนแบบหรือการตีกลองในเผ่าเอเว (Ewe) เอ เอ็ม โจนส์ (A. M. Jones) ผู้อธิบายเรื่องเครื่องดนตรี “ของเล่น” ที่เด็กทำได้ กล่าวว่า

> *ไม่มีการสอนโดยตรงหรือโรงเรียน ทุกอย่างเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ คุณเริ่มจากการเป็นเด็กผู้ชาย และถ้าคุณดูเหมือนจะมีพรสวรรค์ในการเล่นดนตรี คุณพ่อหรือญาติเป็นนักดนตรีจะชักจูงคุณ จริงๆ แล้วดนตรีเริ่มจากการเล่นกลองที่เป็นของเล่นสองลูก . . .*
>
> *บรรดาเด็กผู้ชายจะตั้งกลุ่มเพื่อฝึกและจะเล่นกลองลูกใดก็ได้ที่เขาชอบใจซึ่งต่างจากผู้ใหญ่ที่มีกลองไว้สำหรับพิธีโดยเฉพาะ . . . โดยวิธีนี้เด็กจะชำนาญทั้งทฤษฎีและปฏิบัติจนกว่าเขาจะมีโอกาสที่จะมีส่วนร่วมในการตีกลองจริงซึ่งเขาก็จะเป็นแค่ผู้ฝึกหัดเท่านั้น (1959: 70-71)*

ชาวอึนเคเทีย (Nketia) กล่าวเกี่ยวกับเผ่า อาคาน (Akan) ว่า “คนตีกลองที่อยู่ในขั้นที่ไม่ต้องผ่านการฝึกมาก ส่วนมากพวกเขาจะเรียนรู้ศิลปะนั้นโดยการดูผู้อื่นเล่น เมื่อเขารู้สึกคล่องแล้วเขาจะพยายามเล่นกับคนตีกลองที่คล่องแล้ว” (1954: 40)

แบล็คกิ้ง กล่าวถึงเผ่าเวนดาเกี่ยวกับการเลียนแบบขั้นต้นว่า

> *ด้วยการเรียนเพลงเหล่านี้ เด็กๆ จะชินกับการร้องเพลงที่มีทำนองเสียงเจ็ดเสียง (heptatonic melodies) และเพลงที่มีจังหวะซับซ้อนกว่าที่มักพบในเพลงของเวนดา อย่างไรก็ตาม มีความเข้าใจผิดๆ ว่าเด็กจะเรียนทำนองเสียง*

สามเสียง (tetratonic melodies) ก่อนที่จะเป็นห้าเสียง (pentatonic) และหกเสียง (hexatonic) เราต้องพิจารณาปัจจัยอื่นๆ ด้วย อย่างแรก ปัจจัยของจังหวะที่ซับซ้อน เพลงที่มีทำนองเสียงห้าเสียงคือเพลงที่เรียนรู้ได้ก่อนเพลงที่มีทำนองเสียงสามเสียง น่าจะเป็นเพราะจังหวะที่ง่ายกว่า ต่อมาคือปัจจัยทางสังคม นกาโนเรียนรู้ง่ายกว่าอึนยิมโบ (Nyimbo) น่าจะเป็นเพราะเพลงนี้จะร้องเมื่อเด็กๆ และผู้ใหญ่ทั้งสองเพศมารวมกันในตอนค่ำ ในขณะที่อึนยิมโบ จะร้องเมื่อมีการรวมตัวกันอย่างสมัครใจในตอนกลางวัน ท้ายสุด ปัจจัยด้านรสนิยมซึ่งอธิบายได้ยาก เพลง "อึนโด บวา นา ตฌิดองโก" (Ndo bva na tshidongo) ซึ่งมีทำนองเสียงหกขั้นเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมาก ถ้าไม่นับว่ามันมีโครงสร้างทางดนตรีและภาษาที่ซับซ้อนแล้ว มันเป็นเพลงแรกๆ ที่เด็กๆ เรียน เพียงเพราะเด็กๆ ฟังมันบ่อยกว่า โดยทั่วไปแล้วเด็กๆ เวนดา (Venda) เรียนเพลงที่ง่ายที่สุดก่อนและเรียนเพลงที่ซับซ้อนต่อไป ปัจจัยทางสังคมบางประการมีส่วนโดยตรงต่อกระบวนการการเรียนรู้นี้ แต่โดยรวมแล้วเด็กๆ เวนดา เลือกจะเรียนเพลงที่เขาเห็นว่ามีทำนองไพเราะ การไม่เข้าใจเนื้อเพลงไม่เป็นปัญหาในการเรียนเพลง ความจริงแล้วน้อยมากที่เด็ก หรือแม้กระทั่งผู้ใหญ่เองจะเข้าใจความหมายของเพลง เราต้องจำว่าการเรียนเพลงขึ้นอยู่กับบุคคล เด็กๆ ไม่เคยได้รับการสอนอย่างเป็นระบบ ดังนั้น ในการพิจารณาการรับรู้ทางดนตรีของเด็กเราต้องทราบว่าเด็กๆ เวนดา จะปฏิเสธเพลงที่ฟังแล้วซับซ้อน . . . เด็กๆ เวนดา . . . ได้ยินเพลงพื้นเมืองเกือบทุกประเภทตั้งแต่ปฐมวัยและพวกเขาซึมซับได้เพียงจังหวะและทำนองที่ง่ายๆ เท่านั้น (1957: 4)

บาสเดน (Basden) กล่าวถึงอีโบ (Ibo) (1921: 190) คู๊โจว (Cudjoe) กล่าวถึง เอเว (Ewe) (1953: 284) จอห์น (John) กล่าวถึง เซียราเลโอน (Sierra Leone) (1952: 1045) แลง (Lange) กล่าวถึง โคชีตี (Cochiti) (1959: 311) และธัลบิทเซอร์ (Thalbitzer) กล่าวถึง เอสกิโม (Eskimo) (1923b: 607) ว่าทั้งหมดนี้เน้นความสำคัญในการมี "หูที่ดี" และความสามารถในการเรียนรู้เพลงด้วยการได้ยินและเลียนแบบของทั้งเด็ก ผู้ใหญ่และนักดนตรี

มีหลักฐานหลายชิ้นที่ชี้ว่าเด็กๆ เริ่มเรียนเพลง และในวัฒนธรรมบางวัฒนธรรมผู้ใหญ่จะขยายความรู้ให้เด็กด้วยการเลียนแบบ หากเด็กๆ เริ่มสั่งสมวัฒนธรรมทางดนตรีผ่านกระบวนการการเรียนรู้เช่นนี้ ก็มีหลักฐานมากพอที่ชี้ให้เห็นว่าจะต้องมีการเรียนการสอนที่เป็นทางการด้วย ถ้าเด็กจะเป็นนักดนตรีโดยแท้ในสังคม จะต้องมีการแบ่งแยกระหว่างนักดนตรีแบบสบายๆ ที่สนใจ

เพียงแค่ร้องเพลงในฐานะสมาชิกของกลุ่มที่ไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญและบุคคลที่ผ่านการฝึกให้เป็นผู้ชำนาญด้านดนตรี มีเหตุผลที่จะเชื่อว่าเกือบทุกสังคม นักดนตรีแบบสบายๆ ได้รับการฝึกโดยธรรมชาติโดยตรงน้อยและเรียนรู้จากการเลียนแบบแทน ในขณะที่นักดนตรีอาชีพในอนาคตต้องผ่านการเรียนการสอนเนื่องจากเป็นทักษะที่ต้องฝึกฝนเป็นพิเศษ

เราจะย้ายจากเรื่องการเรียนรู้แบบสบายๆ ซึ่งเข้ากับกระบวนการสั่งสมวัฒนธรรมอย่างกว้างๆ ไปสู่การเรียนรู้ที่เฉพาะกว่า ซึ่งในที่นี้จะเป็นเรื่องของการให้การศึกษา การให้การศึกษาจะต้องมีปัจจัยสามประการคือ กลวิธี ตัวกลางและเนื้อหา จากทั้งหมดนี้เราจะตัดเนื้อหาออกเพราะเนื้อหาของการเรียนการสอนดนตรีนั้นจำกัดโดยสังคม กล่าวคือ สิ่งที่สอนคือการผลิตดนตรีให้เป็นที่ยอมรับของสังคม กลวิธีและตัวกลางคือความสำคัญเฉพาะที่มีต่อความเข้าใจกระบวนการการเรียนรู้ ดังนั้น ที่ใดที่ไม่มีของสำคัญสำหรับการเรียนรู้โดยการปฏิสัมพันธ์ของคนในสังคมนั้นๆ ครูจะต้องเป็นผู้จัดการเรียนการสอน การที่จะเปลี่ยนโครงสร้างนิสัยของคนๆ หนึ่งให้เป็นไปตามที่ต้องการนั้นครูจะต้องใช้กลวิธีต่างๆ คือ แรงจูงใจ การชักนำ และการให้รางวัล ตัวอย่างกลวิธีต่างๆ นี้จะอยู่ในหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

แรงจูงใจแบ่งย่อยได้อีกหลายอย่าง ดังนั้นในวัฒนธรรมบางวัฒนธรรม ครูจะใช้การลงโทษเมื่อลูกศิษย์ไม่ได้ดั่งใจ อึนเคเทีย (Nketia) กล่าวถึงอาคาน (Akan) ว่า “บรรดาผู้ตีกลองจะใจเย็นกับลูกศิษย์ ครูสอนตีกลองจำได้ว่าเขาโดนตีและโดนลงโทษต่างๆ นานาเมื่อเขาทำผิดพลาด” (1954: 40) เฮอร์สโกวิตซ์ เสริมว่า เด็กหนุ่มที่พยายามจะร่วมพิธีตีกลองในบาเฮีย ประเทศบราซิล ไม่เพียงแต่ “ถูกทดสอบในที่สาธารณะต่อหน้าเหล้าเทพเจ้าเท่านั้น เขายังถูกลงโทษด้วยการตีแรงๆ ที่ข้อเท้าเมื่อเขาเล่นผิดและคนที่ทำโทษเขาก็คือคนที่เล่นกลองใบใหญ่ที่ใช้ไม้ตีกลองเพื่อการนี้” (1944: 489)

ผู้เริ่มหัดอาจกลัวกลวิธีจูงใจอีกวิธีหนึ่ง เผ่าเมารี (Maori) มองว่าการเล่นผิดเป็นสิ่งจริงจังมาก เมื่อเด็กลืมครูก็จะใส่กฎต้องห้าม (Tapus) ให้และบอกว่าการลืมจะนำความตายหรือความหายนะมาให้ตัวเด็กเอง หรือไม่ก็คนสนิทของเด็ก (แม็คลีน McLean 1961: 59) แฮนดี้ (Handy) กล่าวถึงการขู่ที่คล้ายๆ กันนี้ในหมู่ชาวมาร์เคซัส (Marquesas) ว่า

> *เมื่อพ่ออยากให้ลูกสาวหรือลูกชายเรียนเพลงสวดอันศักดิ์สิทธิ์เขาจะจ้างครูมาสอน . . . ตูฮูนา อาโอโน (tuhuna a’ono) (ครูผู้เชี่ยวชาญการร้องเพลง) จะเริ่มสอน การเรียนการสอนจะอยู่ในบ้าน ระหว่างการเรียนการสอนเด็กชายหรือเด็กหญิงจะอยู่ภายใต้กฎต้องห้ามที่เข้มงวด (1923: 318)*

เอลเบิร์ต (Elbert) เสริมข้อมูลเกี่ยวกับเผ่ามาร์เคซัสว่า

ดนตรีเป็นที่ร้องขอเสมอในหมู่คนที่รักการเฉลิมฉลอง. . . นักเรียนดนตรีจะอยู่ภายใต้กฎต้องห้ามที่เข้มงวด เขาไม่ได้รับอนุญาตให้วาดด้วยหญ้าฟรั่น สูบบุหรี่ . . . ถ่มน้ำลาย พูดคุย มั่วสุมทางเพศและทำกิจกรรมอื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการดนตรี จะมีอาหารมาส่งถึงบ้านเพื่อที่ว่าเด็กๆ จะได้ไม่ต้องออกจากบ้าน (1941: 59)

กลวิธีจูงใจอีกวิธีหนึ่งคือ การส่งเสริมให้นักเรียนพยายาม กลวิธีนี้อาจเป็นกลวิธีทางอ้อมผ่านขนบธรรมเนียมของสังคมซึ่งสนับสนุนการเรียนดนตรี (เฮอร์สโกวิตซ์ 1944: 489) หรือเป็นกลวิธีทางตรงดังที่ กเบโฮ (Gbeho) กล่าวเกี่ยวกับแอฟริกาตะวันตกว่า “แม่ชาวแอฟริกันสามารถและบางครั้งก็มีส่วนในการฝึกขั้นต้นอย่างมาก โดยการให้เด็กๆ ขับร้องและปรบมือให้จังหวะเด็กในการเต้นรำ (1951: 1263) กรณีศึกษาอย่างน้อยหนึ่งกรณีในหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วิทยา การกีดกันและการเลียนแบบผสมกันเป็นส่วนหนึ่งของการจูงใจ แม็คอัลเลสเตอร์ กล่าวถึงอาปาเช ว่า

แทนที่จะเรียนด้วยการจำธรรมดาๆ การเรียนเพลงรักษาคนไข้จะเรียนจากการลองผิดลองถูกและความช่วยเหลือของสิ่งเหนือธรรมชาติ เมื่ออยู่ใต้การปกครองของผู้ทำพิธี นักเรียนจะฟังเพลงต่างๆ โดยไม่นอนเป็นเวลาสี่คืน หลังจากนั้นอาจเป็นหลายปีต่อมา เพลงจะมาตอนเขาหลับและนั่นคือเมื่อเขาพร้อมจะเป็นผู้ทำพิธีเอง (1960: 470)

กลวิธีอื่นๆ รวมถึงการด่าทอ การเตือน การเยาะเย้ยถากถางและอื่นๆ ซึ่งแม้ว่าจะไม่มีตัวอย่างในหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ก็สามารถบอกได้ว่ามีการใช้วิธีเหล่านี้ในด้านที่เกี่ยวกับดนตรี ทั่วโลก

กลวิธีชั้นที่สองที่ครูใช้คือ การชักนำ ซึ่งแบ่งย่อยได้อีกคือ นำ แนะนำ และทำให้ดู การนำคือการที่ครูพยายามจำกัดการตอบสนองของนักเรียนเพื่อที่ว่านักเรียนจะตอบสนองในทางที่ถูกเร็วขึ้น หรือไม่ก็เป็นการป้องกันการตอบสนองที่ผิดๆ บางครั้งการนำและการทำให้ดูก็แยกกันออกลำบาก ตัวอย่างต่อไปนี้จะกล่าวถึงครูดนตรีชาวบาหลีที่ใช้ทั้งสองวิธี

วิธีที่ครูคนนี้ใช้นั้นแปลก เขาไม่พูดอะไรเลย ไม่แม้แต่จะมองเด็ก เขาเล่นเพลงท่อนแรกอย่างเคลิบเคลิ้มแล้วก็เล่นอีกครั้ง ต่อมาเขาเล่นบรรทัดแรกใหม่แบบเน้นมากขึ้น เมื่อเขาเห็นว่าเด็กๆ พร้อมจะเริ่ม เด็กสองสามคนพยายามเล่นให้เหมือนครูทุกกระเบียดนิ้ว พวกเขาเล่นบรรทัดแรกอีกรอบและ

เล่นใหม่ เด็กอีกคนมาร่วมวงด้วย เครื่องดนตรีที่ไม่ได้เล่นทำนองถูกทิ้งไปก่อนในช่วงนี้เพราะจะต้องเรียนทำนองก่อน . . . เด็กเรียนรู้เนื้อเพลงไปทีละน้อย ทีละบรรทัด ลืมบ้าง จำได้บ้าง และมั่นใจบ้าง ครูยังคงเงียบ นอกจากว่าจะชี้ให้เห็นจุดที่ผิดบ่อย ส่วนใหญ่เขาจะมองออกไปข้างนอก หลังจากหนึ่งชั่วโมงผ่านไป เด็กหลายคนก็เล่นเพลงทั้งเพลงได้ (แม็คฟี 1938: 7-8)

แม็คฟี ให้ข้อมูลเพิ่มเพื่ออธิบายถึงกระบวนการการสอนข้างต้น เขาให้ข้อมูลที่เกี่ยวกับบุคลิกภาพของเด็กและบุคลิกภาพที่มีผลต่อการตอบสนองต่อกลวิธีของครู เด็กจะเรียนสามชั่วโมงต่อคืน ใช้เวลาห้าคืนในการเรียนเพลงแรกและทำเช่นนี้ไปประมาณห้าสัปดาห์ พวกเขาจะได้เพลงทั้งหมดเก้าเพลง แม็คฟีกล่าวถึงกลวิธีของครูต่อไปว่า

. . . ครูดูเหมือนจะไม่สอน โดยเฉพาะถ้ามองจากมุมมองของเรา เขาแทบจะไม่ทำตัวเป็นสื่อกลางเลย เขาเพียงแต่เอาความคิดทางดนตรีที่เป็นรูปธรรมมาวางไว้ให้เด็กและปล่อยให้เป็นหน้าที่ของเด็กต่อไป เหมือนกับสอนให้เด็กวาดรูปแล้วเอารูปมาแขวนไว้และบอกให้เด็ก "ลอกมันเข้าไป" นั่นเอง เด็กไม่ได้ถูกปล่อยให้มีอิสระ ครูก็ไม่ใช้กลวิธีอื่นที่เขาไม่ถนัดเลย เขาไม่อธิบายเลย เพราะสำหรับเขาแล้วไม่มีอะไรจะอธิบาย ถ้ามีข้อผิดพลาดเขาจะแก้ เขาใจเย็นมากแต่เขาก็เล่นดนตรีเร็วเกินไปตั้งแต่เริ่มแรก และเป็นหน้าที่ของเด็กที่จะทำตามให้ดีที่สุด (1938: 11)

แม็คฟี ยืนยันเช่นนั้นเพราะกระบวนการการเรียนรู้เป็นกิจกรรมกลุ่มที่ทำร่วมกัน มันเป็นทั้งความพึงพอใจและความเพลิดเพลินใจมากกว่าจะเป็นสิ่งที่ต้องทำ ในขณะเดียวกันเขาก็เน้นแนวคิดที่ว่าดนตรีบาหลี (Bali) มีโครงสร้างมากจนกลุ่มมีความสำคัญมากกว่าปัจเจกบุคคล

กลวิธีเฉพาะตัวของกัมเมลัน (Gamelan) สมัยใหม่ของชาวบาหลีเป็นปัจจัยสำคัญในการผลิตผลงานที่น่าพอใจ ไม่ต้องเครียดกับมันมากนัก เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเป็นเสียงเดี่ยวในวง แต่ผู้เล่นสามารถใส่ใจได้ เมื่อแต่ละเครื่องเล่นก็เรียบง่าย เมื่อมาเล่นรวมกันก็ไพเราะและน่าตระการใจ กฎที่ทำให้เกิดเสียงหลายเสียง (polyphonic) นี้คือกฎที่พัฒนามาแต่ดั้งเดิมซึ่งเรียบง่ายและอยู่บนพื้นฐานหลักความง่ายและธรรมชาติจนผลงานไม่ได้ขึ้นอยู่กับความสามารถส่วนบุคคลมากมายเท่ากับความสามัคคีกันในกลุ่ม (1938: 11- 12)

ดังนั้น แม็คฟีจึงเสนอว่าธรรมชาติของการซ้อมเป็นกลุ่มมีความสำคัญในการเรียนดนตรี ในขณะเดียวกันธรรมชาติของโครงสร้างทางดนตรีช่วยเน้นกลุ่มมากกว่ากิจกรรมเดี่ยวและความสามารถส่วนบุคคล แนวคิดนี้น่าสนใจมากและจะน่าสนใจกว่านี้หากมีการเปรียบเทียบ

บางครั้งมีกลวิธีการทำให้ดู ในการเรียนดนตรีปรากฏในหนังสือคู๊โจว (Cudjoe) กล่าวถึงเอเว ในกานา ว่า

> *คนที่ไม่ค่อยมีพรสวรรค์ต้องนอนคว่ำบนพื้น ครูจะนั่งคร่อมและเคาะจังหวะไปบนตัวเขาให้เข้าไปถึงในตัวและวิญญาณ มีอีกวิธีหนึ่งที่ทารุณน้อยกว่าคือการเลียนจังหวะด้วยเสียง วิธีที่สามคือ ให้นักเรียนทวนสิ่งที่ครูเล่นบนกลองของตัวเอง (1953: 284)*

กาดเซคโป (Gadzekpo) (1952: 821) และอึนเคเทีย (Nketia) (1954: 40) ย้ำถึงวิธีเหล่านี้ด้วย ในเผ่าบาซองเย นักดนตรีพูดถึงตอนที่ครูจับมือตีระนาดหรือกลอง

การทำให้ดูต้องมีการแนะ มีตัวอย่างของกลวิธีการแนะ เช่น ที่เอลคิน (Elkin) กล่าวถึงนักแต่งเพลงในออสเตรเลีย ว่า

> *การส่งผ่านเพลง หรืออนุญาตให้ร้องเพลงประกอบด้วยการสอน กระบวนการนี้ง่ายมาก เจ้าของใหม่หรือผู้ใช้เพลงคนใหม่จะร้องเพลงกับนักร้อง แน่นอนว่าเขาจะนั่งหันหน้าเข้าหากันและนักร้องจะร้องเพลงในคอจนกว่าผู้เรียนจะจับจังหวะได้ ผู้เรียนจะร้องเนื้อเพลงและทำนองได้ก่อนที่จะรู้ความหมายของมัน (1953: 93)*

โรเบิร์ตส์ (Roberts) และสวาเดช (Swadesh) กล่าวถึงนักร้องนำในเผ่านูทกา (Nootka) ว่า

> *ช่วงเวลาการเรียนการสอนเป็นช่วงที่ยากและต้องมีการสวดมนต์ อดอาหารและใช้ความจำมาก คนในครอบครัวที่เป็นนักร้องนำ แล้วจะสอนเด็กๆ ในบ้าน*
>
> *เด็กๆ จะได้รับประทานยาเพื่อให้เสียงไม่แหบ พวกเขากินยาเพื่อให้เสียงดีและจำแม่น . . . ไม่มีการบริหารเสียงที่เป็นแบบแผน ยกเว้นที่เรียกว่า "ไพล์" (pile) ที่ อเล็กซ์ (Alex) ทราบและมันคือการฝึกหายใจ กองแท่งไม้จะมีเชือกร้อยและพวกที่ฝึกจะพยายามพูด "ไพล์" จนกว่าจะเหนื่อยและพยายามให้ได้หลายแท่งมากที่สุด การฝึกนี้จะทำตอนอาบน้ำเสร็จตอนเช้า*
>
> *. . . ปกติแล้ว การร้องเพลงและการฝึกเป็นเรื่องของครอบครัว แต่ละครอบครัวจะแข่งกันว่านักร้องนำของใครจะเก่งกว่ากันและเขาก็ไม่โอ้อวดด้วย (1955: 203)*

วิธีที่สามที่ครูใช้คือ การให้รางวัล ซึ่งแยกเป็นการให้รางวัลสองแบบ เรามักคิดกันว่ารางวัลที่สูงสุดคือการที่นักดนตรีมีทักษะอย่างดีและประสบความสำเร็จจากอาชีพไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจหรือสถานภาพทางสังคม หรือเพียงแค่ความรู้ที่ลึกซึ้งก็ตาม ในที่นี้เราจะกล่าวถึงการให้รางวัลที่กระตุ้นกระบวนการการเรียนรู้โดยเฉพาะ ในขณะเดียวกันก็ทราบว่าการให้รางวัลแบ่งได้เป็นการช่วยเหลือ การให้ การชมเชย การอนุญาต ในการช่วยเหลือ ครูรู้ถึงความเป็นจริงว่านักเรียนจะทำสำเร็จได้น้อยถ้าไม่มีคนคอยช่วยเหลือ ดังนั้น การช่วยเหลือจึงถือว่าเป็นการให้รางวัลไปในตัว ความสำคัญของการให้คือ การที่ครูให้รางวัลแก่นักเรียนเพื่อที่ว่านักเรียนไม่ต้องทำเอง การชมเชยก็มีความหมายในตัวมันเองอยู่แล้ว และอนุญาต หมายถึง การให้ทำบางสิ่งบางอย่างซึ่งต่างจากการให้เพราะการให้คือการให้สิ่งของ หาตัวอย่างของการให้รางวัลในการสอนดนตรีได้ยากมากในหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วิทยา แม้ว่าการให้รางวัลในหมู่นักดนตรีจะเป็นเรื่องปกติก็ตาม เราต้องไม่เหมาเอาว่าสังคมไม่รู้หนังสือจะไม่มีการให้รางวัล อย่างไรก็ตาม ยังไม่มีการเอาใจใส่กับกลวิธีการสอนมากกว่า

นี่คือกลวิธีการสอนดนตรีบางประการที่ใช้ในสังคมหลายๆ สังคมในโลก เมื่อมีกลวิธีทางการให้ความรู้ ก็จะต้องมีตัวกลางการให้ความรู้ซึ่งก็คือครู และในเรื่องของกลวิธีต่างๆ นั้น เราได้มีโอกาสพูดถึงประเภทของครูไปแล้วซึ่งแบ่งเป็น ครอบครัวนูทกา (Nootka) นักดนตรี (ออสเตรเลีย (Australia) เอเว (Ewe) บาซองเย (Basongye) บาหลี (Bali) เมารี (Maori) มาร์เคซัส (Marquesas) บาเฮีย (Bahia)) ผู้ทำพิธีอาปาเช (Apache) แม่แอฟริกาตะวันตก (West Africa) เด็กคนอื่นๆ เอเว (Ewe) เวนดา (Venda) และพ่อนูเป (Nupe) คาดกันว่าคงมีครูประเภทอื่นๆ อยู่ด้วยแม้ว่าหนังสือจะไม่ได้กล่าวถึงก็ตาม ในสังคมที่พี่ชายของแม่มีความสำคัญกับครอบครัว เขาอาจแสดงดนตรีด้วยก็ได้ ผู้ที่ไม่เกี่ยวข้องรวมทั้งสังคมก็เป็นตัวกลางการศึกษาด้านอื่นด้วย ซึ่งเราไม่ควรมองว่าเขาไม่ทำหน้าที่นี้ทางด้านดนตรีจะมีครูซึ่งเป็นตัวกลางการศึกษาอยู่กี่รูปแบบนั้นยังตอบไม่ได้

นอกจากการเรียนการสอนตัวต่อตัวซึ่งอาจกระทำกันทั่วไป หรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับสังคมแล้ว การเรียนการสอนหลักอีกสองอย่างชี้ให้เห็นว่าสังคมไม่รู้หนังสือมีระบบการเรียนด้านดนตรีด้วย ในเผ่า เมนเด (Mende) ของ เซียรา เลโอน การเริ่มเรียนโปโร (Poro) จะไปเรียนกันในโรงเรียนในป่าที่ผู้เรียนต้องอยู่โดดเดี่ยวในค่ายหลายสัปดาห์ (ซึ่งแต่ก่อนจะนานกว่านี้) ลิตเติ้ล (Little) กล่าวถึงการเรียนการสอนในโรงเรียนในป่าว่า

> *โดยทั่วไปแล้ว การเรียนการสอนจะแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับระยะเวลาที่เด็กอยู่ในป่า การเรียนอาจรวมถึงกฎหมายและประเพณีด้วย โดยการมีศาลจำลองซึ่งเด็กผู้ชายจะเลียนแบบผู้ใหญ่ เด็กชายที่อยู่ได้นานจะเรียนรู้ศิลปะพื้นเมืองและหน้าที่ของผู้ใหญ่ได้มาก เช่น "การกวาด" การทำฟาร์มต่างๆ และ*

การทำความสะอาดถนน บางครั้งผู้เชี่ยวชาญด้านการทำเสื้อ การสานตะกร้า และอื่นๆ ก็ไปในป่ากับเด็กๆ และช่วยให้เด็กๆ ชำนาญในทักษะที่เขาเลือก มีการสอนการสร้างสะพาน การทำกับดักสัตว์และปลาด้วย ทางด้านสังคม เด็กๆ จะเรียนการตีกลองและร้องเพลงโปโรต่างๆ พวกเขาฝึกม้วนตัวและกายกรรม ประสบการณ์จะทำให้พวกเขาเกิดความปรองดองอย่างมาก (1951: 121)

แม้ว่าจะไม่มีรายละเอียดการฝึกด้านดนตรีเช่นนั้น แต่ก็มีเหตุผลพอที่จะคิดเอาว่าการแนะ (instruction) มีความสำคัญ มีระบบและตรงไปตรงมา

แบล็คกิ้งมีข้อมูลที่เจาะจงกว่าของเผ่าเวนดา ในแอฟริกาตะวันออก เขากล่าวถึงการเรียนของเด็กๆ ในโรงเรียนและบทบาทของดนตรี เขากล่าวถึงการร้องเพลงอย่างหนึ่งเรียกว่ามูลู (Muulu) และชี้ว่ามีการเรียนเพลงนี้ครั้งแรกในโรงเรียนสตรี (1957: 10) ในโรงเรียนดอมบา (Domba) ซึ่งปกติกินระยะเวลาหนึ่งปี แต่อาจเรียนจนถึงสองปีหรือแค่สามเดือนก็ได้ และจะมีครูสอนดนตรีพิเศษ แบล็คกิ้งกล่าวว่า

อึนยัมมังกอซวา (Nyamungozwa) รับผิดชอบเรื่องดนตรี การละคร และพิธีกรรมที่ดอมบา (domba) เขาจะต้องจัดและเตรียมแบบจำลองและเสื้อผ้าสำหรับสัญลักษณ์ดซิงกอมมา (dzingoma) ซึ่งออกแบบมาเพื่อสอนนักเรียน มีเพลงดอมบาพิเศษ (nyimba dza domba) เพื่อใช้ในดซิงกอมมา และพิธีกรรมต่างๆ ที่ปรากฏบนเวทีบางเวทีของดอมบา เพลงบางเพลงอึนยัมมังกอซวาเป็นผู้สอนในตอนค่ำและร้องสลับการแสดงเพลงดอมบา (domba) อื่นๆ ที่เป็นเพลงเล็กๆ ประกอบพิธีกรรม นักเรียนเรียนเพลงได้เกือบจะทันที เพลงบางเพลงจะแสดงต่อสาธารณะเพื่อที่ว่าเด็กๆ จะจำได้จากมาดอมบา อันก่อนซึ่งพวกเขาเห็นตอนเด็กๆ มีเพลงหลายเพลงที่แสดงที่ดอมบา นอกจากเพลงดอมบา ที่ใช้ในพิธีกรรม และการจัดการแสดงเป็นหน้าที่ของอึนยัมมังกอซวา ผู้ซึ่งถือกันว่าเป็นเลิศด้านดนตรีและกิจกรรมด้านละครของชาวเวนดา (1957: 15)

แบล็คกิ้งชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างโรงเรียนหญิงและชายในด้านดนตรี ในโรงเรียนชายนั้น

นักเรียนเรียนพิเศษจากมีดาบี (midabe) หลายเพลงเป็นเพลงที่มีเนื้อหาต้องห้ามและปัจจุบันเพลงเหล่านี้มีคำโซโธ (Sotho) ที่นักเรียนไม่เข้าใจมีเพลง "โฮโก" (Hogo) ที่นักเรียนร้องเมื่อโรงเรียนถูกเผาและพวกเขาได้กลับบ้าน เป็นเพลงที่เป็นที่รู้จักและร้องโดยคนทุกเพศทุกวัย เพราะนักเรียนจะถูกห้ามโดยเด็ดขาดไม่ให้พูดเกี่ยวกับเพลงต่างๆ และความลับของโรงเรียน (1957: 18)

มีตัวอย่างที่คล้ายกันนี้ ริชาร์ด (Richard 1956) ซึ่งเป็นที่แน่ชัดแล้วว่า โรงเรียนในป่าเป็นการเข้าเรียนที่แน่นอนโดยเฉพาะในแอฟริกาตอนใต้ซาฮารานั้น เป็นสถานที่ที่สอนดนตรีอย่างตั้งใจและโดยตรงกับนักเรียน

การเข้าเรียนแบบที่สองพบได้ในระบบฝึกงานที่ใช้สอนดนตรีในสังคมบางสังคม โดยเฉพาะแอฟริกา นาเดล กล่าวถึงเผ่านูเป (Nupe) ว่า

บางครั้งเด็กชายจากครอบครัวอื่นอยากเป็นนักตีกลอง พ่อของเขาจะติดต่อกับหัวหน้าคนกลองและให้ลูกชายไปฝึกตีกลองด้วย เด็กจะไปหาคนกลองที่บ้านทุกวันเพื่อเรียน ตอนแรกเขาจะได้รับอนุญาตให้ตีกลองในบ้าน แต่ตอนหลังเขาต้องซื้อกลองเอง ไม่มีการคิดค่าสอน แต่เมื่อนักเรียนแสดงในงานเลี้ยงหรือพิธีแล้ว เขาจะส่งของขวัญ หรือเงิน หรืออาหารเล็กๆ น้อยๆ ให้ครู (1942: 301-02)

อึนเคเทีย พูดถึงเผ่าอาคาน ว่า

ในอดีต ตำแหน่งหัวหน้าคนกลองจะต้องไม่ถูกเว้นว่างเลย บรรดาเด็กผู้ชายจึงได้รับการฝึกให้เล่นในงานศพของพ่อเขา อย่างไรก็ตาม พ่อไม่ค่อยอยากสอนลูกๆ นักเพราะกลัวว่าจะเป็นการเร่งให้เขาไปจากโลกนี้เร็วขึ้นเมื่อเขาสอนสำเร็จ บางคนจึงเลื่อนการสอนออกไปจนช่วยท้ายของชีวิตหรือไม่ก็ให้คนอื่นมาสอนแทน

ในอดีต การฝึกคนกลองจะฝึกอย่างจริงจังมาก เช้าตรู่เขาจะไปที่กลองและได้รับการสอนไปพร้อมๆ กับคนกลองคนอื่นๆ เขาตั้งใจเวลาที่หัวหน้าคนกลองเล่น และค่อยๆ สั่งสมประสบการณ์ทีละน้อยๆ จนกระทั่งเขาไปทำหน้าที่ในพิธีศพของพ่อ (1954: 39-40)

นิกิพราเวทสกี้ (Nikiprowetzky) กล่าวว่า การฝึกของชาวเซเนกัล (Senegalese) เป็นการฝึกแบบ “ปากเปล่า” โดยมี “การฝึกอันยาวนานกับคนที่มีอายุมากกว่าซึ่งส่วนใหญ่เป็นพ่อหรือลุง ต้องใช้เวลาหลายปีกว่าจะชำนาญในเครื่องดนตรี หรือเรียนเพลงที่สำคัญสำหรับอาชีพ” (1962: ไม่ปรากฏหน้า) ในเผ่าบาซองเยมีระบบการฝึกงานกับนักแสดงที่เป็นที่รู้จัก เมื่อเด็กต้องการเรียนเครื่องดนตรี เขาจะไปหานักดนตรีและนักดนตรีก็จะตัดสินใจว่าจะรับเป็นศิษย์หรือไม่ หากเขารับการเรียนการสอนจะกินเวลาหลายเดือนขึ้นอยู่กับความไวและความเข้าใจของศิษย์ ครูจะสอนตามเวลาที่เคยสอน ถ้าเป็นไปได้เขาจะอธิบายหน้าที่ของเขา สอนจังหวะและทำนองพื้นฐานรวมทั้งเนื้อเพลง และบางครั้งก็จับมือเล่นเครื่องดนตรี ค่าจ้างครูจะเป็นเนื้อไก่ซึ่งมีความหมายแฝงทางพิธีกรรมในวัฒนธรรมนั้นและเมื่อครูเห็นว่าศิษย์พร้อมก็จะให้เล่นต่อหน้าสาธารณะ เงินที่ได้จากการเล่นสามถึงสี่ครั้งแรกจะเป็นของครู และจะมีการแบ่งปันเงินที่ได้ให้กับครูตอลดชีวิตของครู เป็นที่แน่ชัดว่าเด็กบางคนเรียนรู้ได้เร็วกว่าคนอื่นๆ การสอนก็จะต่างกันไปตามเครื่องดนตรีที่เล่น เครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ระนาดไม่อยู่ในระบบฝึกงานนี้

การเข้าเรียน อย่างน้อยด้วยการเข้าเรียนในโรงเรียนและระบบฝึกงาน พร้อมกับระบบการศึกษาที่เป็นทางการน้อยกว่าและการเลียนแบบ เป็นการเรียนการสอนที่ใช้กันในด้านดนตรีของสังคมบางสังคม อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะใช้ระบบอะไรการเรียนรู้ไม่ได้มาจากเครื่องดนตรี เพลง หรือลักษณะการสอนเลยทีเดียว เราได้มีโอกาสพูดว่าการเรียนรู้เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องกันมาแล้ว เนื่องจากการตอบสนองของผู้ฟังขึ้นอยู่กับรูปแบบของดนตรี ถ้าผลงานถูกปฏิเสธ นักดนตรีต้อง “ศึกษาใหม่” เพื่อที่จะทำให้ผู้ฟังพอใจ ดังนั้นกระบวนการการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องก่อให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างผลงาน แนวคิดและพฤติกรรมของนักดนตรี การยอมรับหรือปฏิเสธผลงานเป็นเรื่องของวัฒนธรรม แต่ความถูกต้องหรือรสนิยมในสังคมใดสังคมหนึ่งสามารถเปลี่ยนการยอมรับและปฏิเสธได้จากทั้งภายในและภายนอก นักดนตรีต้องตื่นตัวต่อสังคมอยู่ตลอดหากเขาต้องการความนับถือ การแสดงดนตรีก็ต้องการการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเช่นกัน หากนักดนตรีต้องการจะคงกลวิธีและฝีมือไว้ ขณะที่เราทราบว่าสังคมของเราเป็นเช่นนี้ เราดูเหมือนจะไม่ทราบว่าสังคมอื่นๆ จะเป็นเช่นนี้ด้วยหรือไม่

มีการบันทึกเรื่องการฝึกซ้อมค่อนข้างบ่อยในหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วิทยา แม้ว่ามันจะเป็นแนวบรรยายเกี่ยวกับข้อเท็จจริงมากกว่าการบันทึกที่แสดงให้เห็นว่าการฝึกฝนกระทำอย่างไร หรือนักดนตรีให้เวลากับการฝึกซ้อมอย่างไร ดอร์ซี (Dorsey) กล่าวถึงเผ่าเชเยนเน (Cheyenne) ของอินเดียนแดง (American Indians) ว่า “ไม่นานหลังจากนักรบดิว-คลอ (Dew-Claw) เข้ามาในตีปี (tipi) ที่ที่พวกเขาใช้เวลาส่วนใหญ่ในตอนกลางคืนซ้อมร้องเพลง” (1905a: 95) มูนเนย์ (Mooney) กล่าวถึงการซ้อมระบำผี (Ghost Dance) ในเผ่าซู ว่า

หัวหน้าทั้งชายและหญิงมักจะรวมตัวกันที่ตีปี (tipi) เพื่อจะซ้อมเพลงทั้งเก่าและใหม่สำหรับการเต้นรำครั้งต่อไป . . . การซ้อมจะทำในตีปี (tipi) ของหมอพื้นเมืองของชนเผ่าแบลค โคโยเต (Black Coyote) เกือบทุกคืน . . . แต่ละครั้งจะใช้เวลาประมาณสามชั่วโมง

ตามโอกาสต่างๆ เหล่านี้ คนตั้งแต่ 8–12 คน จะมารวมกัน . . . เมื่อการสวดสิ้นสุดลง พวกเขาจะมาประชุมว่าจะร้องเพลงไหนก่อน . . . บางครั้งจะมีการอธิบายเมื่อไม่เข้าใจเพลง . . . ท้ายสุด ประมาณสี่ทุ่ม ทุกคนจะยืนขึ้นและร้องเพลงลา . . . และการซ้อมก็สิ้นสุดลง (1896: 918)

แลงก์ (Lange) บันทึกการซ้อมของเผ่าโคชีตี (Cochiti) ว่า

ในการเตรียมการสำหรับวันที่ 14 กรกฎาคม คิวา เมโยริ(Kiva mayorli) จะเตือนคณะประสานเสียงในเดือนพฤษภาคมว่าให้เริ่มคิดเพลง เขาจะเลือกเป็นครั้งสุดท้าย และคณะประสานเสียงจะเริ่มซ้อม ประมาณวันที่ 15 มิถุนายน ประมาณสองสัปดาห์ พวกเขาก็จะมาเจอกันที่บ้านส่วนกลางทุกค่ำ เพื่อจะคิดเนื้อเพลงและทำนอง . .

หลังวันที่ 11 กรกฎาคม จะมีการฝึกซ้อมคืนเว้นคืนจนกว่าจะถึงสี่คืนสุดท้ายก่อนวันงาน การซ้อมสี่ครั้งสุดท้าย คณะประสานเสียงจะมาเจอกันในคิวาส (Kivas) กับนักเต้นรำ (1959: 351)

โรเบิร์ตส์ กับ สวาเดส บรรยายถึงการฝึกซ้อมในเผ่านูทคา ว่า

นักร้องถูกเรียกมาฝึกซ้อม . . . คืนก่อนประเพณีแจกของขวัญของชาวอินเดียนแดง (potlatch) จะเริ่มขึ้น คนจะไปที่บ้านของผู้ที่จัดงานเพื่อซ้อม เขาจะเตรียมอาหารไว้ให้เพื่อนเป็นส่วนหนึ่งของความบันเทิงระหว่างซ้อม บางครั้งการซ้อมก็เป็นทางการ บางครั้งก็ไม่เป็นทางการ . . . ในการฝึกซ้อมแบบเป็นทางการ ทุกคนต้องเชื่อฟังผู้นำ เขาอาจด่าทอหรืออารมณ์เสียเมื่อการซ้อมออกมาไม่ดี คนที่ทำให้การซ้อมล่มจะถูกไล่ออกไปจากการซ้อม

ระหว่างการซ้อม นักร้องนำจะยืนอยู่บนแท่น เช่น กล่อง ซึ่งจะยกให้เขาสูงขึ้นเพื่อที่ทุกคนจะได้เห็นไม้บาตอง (baton) ของเขา นักร้องชายจะยืนอยู่ฝั่งหนึ่งของเขา ส่วนนักร้องหญิงจะยืนอยู่อีกฝั่งหนึ่ง เขาเริ่มต้นด้วยการร้อง "วฮู" สี่ครั้งเพื่อซ้อมเสียงและเรียกร้องความสนใจ และต่อจากนั้นทั้งหมดก็จะร่วมกันร้อง "วฮู" และปรบมือ

นักร้องนำจะยกมือขึ้นและชี้จังหวะก่อนเขาจะร้องเพลง . . . หลังจากเคาะจังหวะสักครู่ นักร้องนำก็เริ่มร้องเพลง แล้วเขาก็เริ่มเคลื่อนไหวและโบก "บาตอง" คนกลองและนักร้องก็จะเริ่มร้องกับเขา คนปรบมือจะปรบมือพ้อมกับจังหวะของไม้ "บาตอง" และเพลงก็เริ่ม (1955: 204)

โรเบิร์ตส์และสเวเดส ยังชี้ให้เห็นเพลงพิเศษที่ต้องซ้อมเนื่องจากความยากของเพลงด้วย

แม็คลอยด์ กล่าวถึงความสำคัญของการฝึกซ้อมในเผ่าทีโคเปีย (Tikopia) ในโอเชียนเนีย (Oceania) (1957: 138) และเบอร์โรวส์ สังเกตเห็นอย่างนั้นเช่นกันในเผ่ายูเวีย (Uvea) และฟูทูนา (Futuna) "ฉันได้ยินกลุ่มหนึ่งร้องเพลงมีถ้อยคำ เพื่อที่จะเตือนความจำก่อนการแสดงจริง" (1945: 91) ลอรา ทอมสัน (Laura Thompson) กล่าวถึงเผ่า เลาตอนใต้ (Southern Lau) ใน ฟิจิ (Fiji) ว่า

การเรียนเมเก (Meke) ให้ความบันเทิงแก่คนทั้งหมู่บ้าน สองสามเดือน ก่อนงานสำคัญ . . . คนจะซ้อมเมเกกันในสถานที่ที่จะจัดงานเกือบทุกๆ กลางวันและซ้อมตอนค่ำถ้าเป็นคืนเดือนหงาย มีการเต้นซ้ำหลายครั้งจนกว่าทุกคนจะชำนาญ การซ้อมนี้เป็นงานสังคมที่ผู้หญิงและเด็กๆ ทุกคนในหมู่บ้านจะมาร่วมงาน (1940: 76)

มี้ด พูดถึงการซ้อมในหมู่เด็กผู้ชายอายุประมาณสิบถึงสิบสองปีในนิวกีเนีย (New Guinea) และชี้ว่า "เด็กผู้หญิงซ้อมน้อยกว่าเนื่องจากเพียงแค่จังหวะกลองจังหวะเดียว จังหวะแห่งความตายจะตกอยู่ในมือพวกเขาต่อไปในชีวิต" (1930: 34)

มี้ด ชี้ให้เห็นอีกด้วยว่า กระบวนการซ้อมของชาวบาหลี มักจะมีความสำคัญกว่าการแสดง เขาเน้นด้านดนตรีซึ่งต่างจากของเรา

เมื่อเด็กหนุ่มสาว หรือเด็กเล็กของหมู่บ้านชาวบาหลี ตัดสินใจจะตั้งชมรมเพื่อจะเล่นดนตรีบางประเภท . . . ความสนใจของคนในหมู่บ้านจะไม่มาอยู่ที่การแสดงเหมือนในอเมริกา . . . แต่จะไปอยู่ที่การฝึกซ้อมแทน . . .

ความพอใจในการแสดงที่มีมากกว่าการเล่น ความพอใจในวิธีเล่นดนตรีที่มีมากกว่าตัวดนตรีเอง . . . เป็นอัตลักษณ์ของบาหลีที่กิจกรรมเป็นไปเพื่อตัวมันเองและการศึกษากิจกรรม ย่อมหลีกเลี่ยงการบรรลุสูงสุดกับทั้งการสำแดงตัวตน

คนอื่นๆ จะนั่งอยู่รอบๆ กลุ่มที่ซ้อมอยู่ คนเหล่านั้นก็เล่นดนตรีด้วยเช่นกัน พวกเขาจะฟัง สนุกไปกับความแตกต่างและการเปลี่ยนแปลง ด้วยมือที่พร้อมจะแทนที่นักดนตรีที่เหนื่อยและออกไปพัก สำหรับชายชาวบาหลีแล้ว แม้เพียงครั้งเดียวที่วงของเขาเล่นให้วัดของเขา เขาก็เรียกได้ว่าเป็นนักดนตรีอาชีพ (1941-42: 80, 81, 86)

การบรรยายถึงการซ้อมในแอฟริกาหายากมาก แม้ว่าเราจะได้กล่าวถึงการซ้อมที่เกี่ยวเนื่องกับกลวิธีการสอนแล้วก็ตาม การที่มันขาดหายไปจากหนังสือดนตรีชาติพันธุ์วิทยาไม่ได้หมายความว่าชาวแอฟริกันไม่ฝึกซ้อม หากแต่เพราะไม่มีการบันทึกการฝึกซ้อมมากกว่า ในเผ่าบาซองเย การซ้อมเป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตนักดนตรี และนักดนตรีทุกคนบอกว่าถ้าไม่เข้าซ้อมทุกวัน เขาก็จะซ้อมอย่างน้อยสัปดาห์ละครั้ง เป็นการยากที่จะบอกว่าการซ้อมแต่ละครั้งใช้เวลาเท่าไร ในทางทฤษฎีแล้วอย่างน้อยสามถึงสี่ชั่วโมงต่อสัปดาห์ ขึ้นอยู่กับนักดนตรี

การเรียนดนตรีนั้นสำคัญเนื่องจากสามารถให้ความรู้แก่เราว่าจะผลิตดนตรีได้อย่างไร และทำให้เรา เข้าใจกลวิธี ตัวกลางและเนื้อหาของการศึกษาดนตรีที่มีอยู่ในสังคมที่กล่าวมา ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานและแนวคิดเกี่ยวเนื่องกันผ่านกระบวนการการเรียนรู้และการตอบสนองของนักดนตรีต่อการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของเขา การเป็นนักดนตรีจะคงอยู่ได้ด้วยการซ้อมซึ่งเป็นรูปแบบของการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องที่ให้นักดนตรีมีความชำนาญในงานของเขาและเปลี่ยนแนวคิดในการแสดงดนตรีเมื่อเวลาผ่านไป

แต่แนวคิดเรื่องการเรียนรู้นั้นใกล้ชิดกับวัฒนธรรมโดยรวมกับทั้งปัญหาว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงและความสถาพร กิลลิน (Gillin) เน้นประเด็นสี่ประเด็นที่ช่วยให้เข้าใจกระบวนการการเรียนรู้โดยรวมและการเรียนดนตรี (1948: 248-49) ประเด็นแรกคือ “วัฒนธรรมให้สภาพการเรียนรู้” ตั้งแต่เกิด ทารกเข้าสู่สิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้นซึ่งทำหน้าที่เป็นกันชนระหว่างตัวทารกกับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ เขาถูกล้อมรอบด้วยคุณลักษณะของวัฒนธรรม รวมทั้งคนที่อาวุโสกว่าผู้ที่ได้เรียนรู้การวางตัวมาก่อน ดังนั้น วัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นและพฤติกรรมของคนก่อให้เกิดการกระตุ้นที่ส่งทอดให้เด็กอย่างต่อเนื่อง เมื่อเขาโตขึ้น เขาต้องเรียนรู้ที่จะตอบสนองอย่างมีข้อจำกัด

ประเด็นที่สอง “วัฒนธรรมก่อให้เกิดการตอบสนองที่สมควรโดยอัตโนมัติ” ในขณะที่พฤติกรรมบางอย่างของเด็กมาจากการลองผิดลองถูก สังคมทุกสังคมพยายามเป็นอย่างมากที่จะกำหนดการตอบสนองที่ถือกันว่าถูกต้อง เด็กได้รับการสอนให้หย่านม เข้าห้องน้ำ เรียนเพลงให้เข้ากับโอกาสและอื่นๆ แม้ว่าแต่ละวัฒนธรรมจะมีการตอบสนองที่แตกต่างกันไป ไม่มีวัฒนธรรมใดที่จะปล่อยให้คนเติบโตด้วยการลองผิดลองถูก

ประเด็นที่สามคือ “วัฒนธรรมก่อให้เกิดความแข็งแกร่งโดยผ่านผลงานหรือตัวกลาง” วัฒนธรรมทุกวัฒนธรรมมีการกระตุ้นที่เหมาะสมและมีการตอบสนองที่สมควร และมีการให้รางวัลและลงโทษอย่างต่อเนื่องซึ่งเร่งกระบวนการการเรียนรู้และขจัดพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ “ดังนั้นเราอาจพูดได้ว่า วัฒนธรรมไม่เพียงแต่เป็นพฤติกรรมที่ได้รับการอบรมแล้วเท่านั้น มันยังก่อให้เกิดพฤติกรรมการเรียนรู้ที่ซับซ้อนและเจาะจงด้วย”

ท้ายสุด “วัฒนธรรมของสังคมจึงมีแนวโน้มอยู่ในตัวของมันอยู่แล้ว ตราบใดที่ประชากรมนุษย์ที่ปฏิวัติวัฒนธรรมยังไม่ตาย” พูดอีกอย่างหนึ่งคือ วัฒนธรรมมีความมั่นคงได้ด้วยการเรียนรู้และการสั่งสมวัฒนธรรม เนื่องจากสมาชิกรุ่นหนึ่งสอนสมาชิกรุ่นถัดมาว่าวัฒนธรรมคืออะไรและทำอะไรบ้าง

ในขณะเดียวกัน เมื่อมีการเรียนรู้วัฒนธรรมแล้ว เมื่อใดสถานการณ์การตอบสนองเปลี่ยนวัฒนธรรมก็เปลี่ยนด้วย แม้ว่าสมาชิกของรุ่นก่อนๆ จะคิดว่ารูปแบบวัฒนธรรมของสมัยตัวเองนั้นดีที่สุดแล้วและสอนรุ่นหลังอย่างนั้นก็ตาม หากสถานการณ์เปลี่ยนไป เด็กๆ จะเติบโตในสิ่งแวดล้อมที่ต่างไปและพยายามเปลี่ยนวัฒนธรรมให้เข้ากับรสนิยมของตัวเองและส่งต่อไปยังรุ่นหลัง การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เกิดขึ้นเร็วและค่อยเป็นค่อยไป แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงแบบฉับพลันด้วยก็ตาม แต่การเปลี่ยนแปลงแบบฉับพลันก็เกิดขึ้นไม่บ่อยในประวัติศาสตร์มนุษย์ ในขณะที่การเปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไปปรากฏบ่อยกว่า วัฒนธรรมนั้นมั่นคงแต่ไม่หยุดนิ่ง ในทางกลับกันมันเคลื่อนตัวมากและเปลี่ยนอยู่บ่อยๆ นี่คือหลักฐานว่าการสั่งสมวัฒนธรรมอยู่ชั่วชีวิตเนื่องจากรุ่นก่อนๆ แต่ละรุ่นต้องปรับตัวและข้อเท็จจริงนี้อีกเช่นกันที่เป็นหลักฐานของปฏิกิริยาของรุ่น ก่อนๆ ทั่วโลกที่พูดว่า “วันเก่าๆ อันแสนสุขจากไปแล้ว” “สิ่งต่างๆ ไม่เหมือนที่มันเคยเป็น” และ “รุ่นใหม่ถอยหลังเข้าคลอง”

ดังนั้น วัฒนธรรมได้รับความมั่นคงและความเป็นอมตะจากการศึกษาการสั่งสมวัฒนธรรมและการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม แต่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นและวัฒนธรรมมีการเคลื่อนไหวเพราะกระบวนการการเรียนรู้วัฒนธรรมเดียวกันนี้ด้วย สิ่งที่เป็นจริงด้านวัฒนธรรมโดยรวมก็เป็นจริงสำหรับดนตรีด้วย กระบวนการการเรียนรู้ด้านดนตรีคือกระบวนการการบังคับในการเข้าใจเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้นนั่นเอง

บทที่9
กระบวนการการประพันธ์เพลง

การประพันธ์เพลงเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนรู้ที่ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ผ่านมา ซึ่งจะเป็นรูปร่างได้ขึ้นอยู่ว่าสังคมจะยอมรับหรือไม่ การประพันธ์เพลงเป็นการเรียนรู้โดยตัวบุคคลที่ต้องฝึกฝน และการประพันธ์เพลงเป็นที่มาของการเปลี่ยนแปลงและความมั่นคงทางดนตรี บทนี้ไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะเน้นที่ผู้ประพันธ์เพลงอย่างเจาะจงเป็นบุคคลไป ดังที่ เดนนิสสัน แนช (Dennison Nash) (1956-57, 1961) ได้ให้แนวทางอย่างดีสำหรับศึกษาต่อไป แต่บทนี้จะเน้นที่การประพันธ์เพลงในรูปแบบของกระบวนการ กล่าวคือ เพลงใหม่ๆ เกิดขึ้นมาได้อย่างไร

บรูโน เนตเทิล (Bruno Nettl) กล่าวถึงประเด็นสามประเด็นเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงในหมู่ผู้ไม่รู้หนังสือ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ที่จะนำมากล่าวถึงอีกครั้งหนึ่ง (1954b: 81) ประเด็นแรกคือการประพันธ์เพลงใดๆ ก็ตาม เป็นผลงานของบุคคลหรือกลุ่มคน คำกล่าวนี้ขัดแย้งกับคำกล่าวของพี่น้องตระกูลกริมม์ (Grimm) ในศตวรรษที่ 19 และยังมีการอ้างถึงอยู่เป็นครั้งคราวในปัจจุบันในแง่ดนตรีพื้นบ้าน (folklore items) กริมม์แย้งว่าดนตรีพื้นบ้านคือ การแสดงออกของชนทั้งมวลและข้อมูลอ้างอิงที่มีอยู่ก่อให้เกิดเพลงพื้นบ้านแต่ละเพลง ทฤษฎีของกริมม์นั้นน่าเชื่อถือหากพิจารณาในกรอบของความแตกต่างระหว่างการสร้างสรรค์ของแต่ละบุคคลโดยกว้างๆ แต่ก็ไม่สมเหตุสมผลเลยทีเดียว เนื่องจากทฤษฎีนี้แย้งว่าไม่มีการสร้างสรรค์ส่วนบุคคลและเพลงพื้นบ้านทุกชนิดเกิดจากความสร้างสรรค์ของหมู่ชนและรวมขึ้นเป็นรูปเป็นร่างในขณะที่เกิดการสร้างสรรค์นั้นเอง เมื่อมองอย่างนี้แล้ว ทฤษฎีนี้แสดงให้เห็นถึงหลักที่ว่าวัฒนธรรมเป็นผู้สร้างสรรค์วัฒนธรรมเอง ดังที่เราจะลงละเอียดต่อไป เราจะเห็นว่ามีกระบวนการประพันธ์เพลงหลายรูปแบบที่เป็นที่รู้จักซึ่งเกิดขึ้นได้เพราะกลุ่มบุคคลร่วมทำด้วยกัน และแต่ละคนก็ทำงานด้วยความคิดสร้างสรรค์ของตัวเอง วัฒนธรรมส่วนใดส่วนหนึ่งไม่ได้เกิดขึ้นโดยไม่มีที่มา หากแต่จะต้องมาจากความร่วมมือจากคนแต่ละคนไม่ว่าจะชี้ได้ชัดว่าใครเป็นผู้แต่งก็ตาม

ประเด็นที่สองที่เนตเทิลกล่าวถึงคือ “...เทคนิคการประพันธ์เพลงพื้นเมืองซึ่งต่างจากเพลงชั้นสูงนั้นไม่สามารถสรุปโดยรวมได้ เนื่องจากไม่มีการแต่งเพลงพื้นบ้านเป็นลายลักษณ์” (ตามที่อ้างอิงไว้ในข้อความที่กล่าวมาแล้ว) ซึ่งโดยรวมแล้วเป็นความจริงและสังคมไม่รู้หนังสือนั้นมีการสนทนาแลกเปลี่ยนกลวิธีและกระบวนการสร้างสรรค์น้อยกว่าสังคมตะวันตก

และประเด็นสุดท้ายซึ่งเนตเทิลเรียกว่า “การประพันธ์แบบรู้สำนึก” (conscious composition) (1954b: 86; 1956: 16) หมายถึง การสร้างสรรค์เพลงใหม่ๆ ที่มีวางแผนไว้ก่อนโดยกลุ่มบุคคลที่รู้แนวเพลงและต้องการทำตามแนวเพลงที่วางไว้ให้บรรลุจุดมุ่งหมาย แนวคิดนี้เป็นที่

เข้าใจได้เมื่อเทียบกับการแต่งเพลงโดยแรงบันดาลใจโดยตรง เช่น จากอภินิหาร หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นต้น แต่ก็มีสิ่งที่ไม่เป็นที่พึงปรารถนาอยู่สองประการ ประการแรกคือ หากพิจารณาจากธรรมชาติของภาษาอังกฤษแล้ว มีความตรงข้ามสองขั้ว (dichotomy) กล่าวคือ ถ้ามีการประพันธ์แบบรู้สำนึก สิ่งที่ตรงกันข้ามเลยคือการประพันธ์โดยไม่รู้สำนึก เว้นแต่เราจะนับว่าปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติเป็นการทำให้คนทำเพลงใหม่ๆ ขึ้นมาได้ในฉับพลันเดียว หมายความว่าการประพันธ์ใดๆ ก็ตามไม่สามารถเป็นการประพันธ์แบบไม่รู้สำนึก ประการที่สองมีที่มาจากประการแรก กล่าวคือ แม้ว่าเราจะรู้ไม่มากเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงขณะที่จิตอยู่ในภาวะไม่รู้สำนึก แต่ก็มีหลักฐานว่าการแต่งเพลงแบบไม่รู้สำนึกมีโครงสร้างที่แน่นอนซึ่งไม่มีเพียงแต่ตัวเพลงเท่านั้นแต่รวมถึงกระบวนการประพันธ์เพลงด้วย ดังนั้น แม้ว่าการใช้นิยาม “การประพันธ์เพลงแบบรู้สำนึก” จะเป็นนิยามที่เข้าใจได้ แต่ก็จะไม่ใช้นิยามนี้ที่นี่ นอกจากจะอ้างถึง การใช้นิยามนี้ของเนตเทิลเท่านั้น

แม้ว่า เลียวนาร์ด เมเยอร์ (Leonard Meyer) จะกล่าวว่า “คนพื้นเมืองไม่แต่งเพลงจากความพยายามที่มาจากความคิดของตัวเอง” (1956:239) มีหลักฐานแสดงให้เห็นว่าคนไม่รู้หนังสือก็รู้เรื่องการประพันธ์เพลง เห็นว่าการประพันธ์เพลงเป็นกระบวนการที่ชัดเจน และบางครั้งก็สนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน วัฒนธรรมเผ่าบางเผ่ามีหลักฐานยืนยันว่ามีการแต่งเพลง เช่น เผ่าอีโบ (the Ibo) บาสเดน (basden 1921:190) กรอส เวนเทอร์ (Gros Ventre) แฟลนเนอรี่ (Flannery 1953:91, 98, 99) โอมาฮา (Omaha) (เฟลชเชอร์และลาเฟลช Fletcher and LaFlesche 1911:319) เกาะโซโล-มอน (Solomon Islands) ดากกลาส แอล โอลิเวอร์ (Douglas L. Oliver 1955: 36) บาโอเล(Baoule) ธุโรว์ (Thurow 1956:10) มาฟูล (Mafulu) ของ บริติช บิวกินี (British New Guinea) วิลเลียมสัน (Williamson 1912:216) และ ทีโคเปียนส์ (Tikopians) (เฟิร์ธ Firth 1940: passim) เป็นต้น สำหรับชนเผ่าอื่นๆ การประพันธ์เพลงนับเป็นกลวิธีหนึ่งในการแต่งเพลงใหม่ เป็นที่แน่นอนว่าสังคมบางสังคมมีแรงกดดันโดยตรงในการประพันธ์เพลง บาสเดน กล่าวถึง ชาวอีโบว่า “นักดนตรีต้องเรียนรู้เสียงโดยการฟัง หรือแต่งเพลงเองซึ่งเขาก็มักจะแต่งเพลงกันเอง” (1921:190) แมงเก (Mangaia) ใน โพลีนีเซีย แอนเดอร์เซน (Andersen) ได้นำคำพูดของกิล (Gill) ว่าในการพูดถึงความตาย (Death talks) “ญาติชายของผู้ตายที่เป็นผู้ใหญ่แต่ละคนต้องร้องเพลง ถ้าเขาไม่สามารถแต่งเพลงเองได้ เขาก็จะต้องจ้างคนมาแต่งเพลงให้” (1933: 155) เดนส์มอร์ (Densmore) กล่าวถึง เผ่าเทตัน (Teton) ซู(Sioux) ว่า “เพลงประกอบพิธีจะต้องแต่งโดยผู้ร้องเองหรือไม่เช่นนั้นก็จะต้องจ้างให้ผู้ที่เคยร้องและสอนให้ร้องเพลง” (1918:101-02) แสดงว่าชนพื้นเมืองรู้จักการประพันธ์และแต่ละคนก็ได้รับการคาดหวังว่าจะประพันธ์เพลงเป็นและนำความสามารถมาใช้ในตัวประเพณี

ในบทที่สี่ ได้กล่าวถึงหลักการเกี่ยวกับแหล่งที่มาของดนตรีในวัฒนธรรมต่างๆ และซึ่งก็รวมถึงการประพันธ์เพลงโดยบุคคล ดนตรีที่มาจากปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติและดนตรีที่ยืมมา

จากที่อื่นด้วย เมื่อกลับไปพูดถึงปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ สามารถสรุปได้จากคำนำว่าการค้นหานิมิตในหมู่ชาวอินเดียนแดงแถบที่ราบ นับเป็นแหล่งที่มาของเพลงแหล่งสุดท้ายที่ถือว่าเป็นเพลงที่ “จริง” และมี “พลัง” ในการพิจารณากระบวนการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับการค้นหานิมิต เรามีทางเลือกเพียงสองทางเท่านั้น อย่างแรกคือเราสมมติว่าผู้ได้นิมิตได้รับเพลงจากสิ่งเหนือธรรมชาติหรือแรงบันดาลใจอื่นๆ ภายในพริบตาและกระบวนการประพันธ์จึงสำเร็จในพริบตาเดียว อย่างที่สองและเป็นอย่างที่มีความเป็นไปได้สูงคือ ร่างกายที่อ่อนแอของผู้ที่อดอาหารและดื่มน้ำน้อยทำให้เกิดภาพหลอน และในกรณีนี้นิมิตที่เห็นคือภาพ “จริง” อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เราจะเน้นคือ การเห็นภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านที่เกี่ยวกับหลักบางประการของเพลง ดูจะมีกฎเกณฑ์ในวัฒนธรรมที่ได้ยกตัวอย่างไปแล้ว ในกรณีของชาวอินเดียนแดงแฟลตเฮด กฎเกณฑ์ดังกล่าวอาจแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของกระบวนการประพันธ์เพลง เพื่อที่จะเห็นว่ากระบวนการนี้เป็นอย่างไร เราจะมาดูตัวอย่างนิมิตบางอันและสิ่งเหนือธรรมชาติอื่นๆ ในชนเผ่าแฟลตเฮด

เมื่อฉันอายุหกขวบ พ่อของฉันเสียม้าฉันไปในเกมกิ่งไม้ (Stick game) คนที่ชนะเอาม้าไปและจูงมันไปลับตาฉัน ฉันก็วิ่งตามไปทั้งน้ำตา ฉันเห็นผู้หญิงคนหนึ่งสวมชุดหนังกวางเดินตรงเข้ามาหาฉันพร้อมกับร้องเพลงหล่อนบอกให้ฉันหันหลังแล้วฉันจะได้ม้าใหม่ๆ ที่ดีกว่าตัวเดิม “อย่าร้องไห้เพราะกวางตัวเดียวเลย”

ตอนนั้นมีผู้ชายคนหนึ่งออกมาล่าสัตว์ เขากำลังเฝ้าสัตว์อยู่โดยนั่งอยู่ตรงทางเดินสัตว์แล้วเขาก็ได้ยินเสียงเพลง “จะต้องมีคนอยู่แถวนี้แน่” เขาคิด เขาจึงยืนขึ้นและรอดูว่าใครเดินมา ไม่นานกวางก็ออกมาจากพุ่มไม้และบอกเขาว่า “นี่คือเพลงของเธอ ถ้าเธอต้องการมันจริงๆ ก็ร้องมันเสีย” มันเป็นเพลงรัก เขาจึงไม่ได้ฆ่ากวางตัวนั้นและก็ไม่ฆ่ากวางอีกเลย

มีอยู่ครั้งหนึ่ง ชายคนหนึ่งต้องการมีอำนาจ แล้วเขาก็ได้ยินผู้ชายคนหนึ่งร้องเพลงมาแต่ไกล ในที่สุดเขาก็พบกับชายคนนั้น และชายคนนั้นก็ร้องเพลงที่ใช้ในเกมกิ่งไม้ (stick game) และบอกเด็กหนุ่มว่า “พอเธอโตขึ้น เธอก็ใช้เพลงนี้ในเกมกิ่งไม้ได้” เด็กหนุ่มจำเพลงนั้นได้และได้นำมาใช้เมื่อเวลามาถึง

ครั้งหนึ่งนานมาแล้ว อีบีเอสกับสามีของเธอเข้าร่วมเต้นรำสงคราม (War Dance) ใกล้ๆ กับกระท่อมของพีพีตอนนี้ สองสามีภรรยาก็เดินกลับบ้านและข้ามลำธารใต้บ้านของบีเอสตอนนี้ เขาตัดสินใจที่จะค้างคืนตรงนั้น ตอนนั้นเป็นเวลารุ่งสาง พอเขากำลังจะล้มตัวลงนอน เขาก็ได้ยินเสียงขลุ่ยมาแต่

ไกล แล้วเสียงนั้นก็ใกล้เข้ามาเรื่อยๆ แต่พอเขาลุกขึ้นจะมาดูว่าใครเป็นคนเล่น เสียงนั้นก็หายไป เขาไม่รู้ว่าใครเล่นเพลงและก็สืบไม่ได้ว่าเป็นใคร

ปาฏิหาริย์ทำนองนี้ถูกทำให้เป็นรูปธรรมโดยพวกแฟลตเฮดบางคน อย่างน้อยก็คนที่เห็นความเชื่อมโยงที่ได้จากประสบการณ์ทางปาฏิหาริย์ ดังนั้นจึงมีคนออกมาเล่าประสบการณ์ดังนี้

เมื่อคนบางคนรู้สึกสิ้นหวังท้อแท้และไม่รู้จะทำอย่างไรต่อไป เขาก็จะนั่งอยู่ใกล้ตีปี แล้ววิญญาณก็จะมาแนะแนวทางว่าควรจะทำอย่างไร บางครั้งเขาก็จะได้ยินเสียงเพลงมาแต่ไกลและใกล้เข้ามาเรื่อยๆ ในเวลาก่อนตะวันขึ้นเขาจะได้ยินเสียงของวิญญาณจากทิศตะวันออก ตีปีหันหน้าไปทางตะวันออกเสมอและจะชันหูขึ้น (หูหมายถึงฝาปิดเปิดให้ควันออก) วิญญาณมาจากที่ไกลแล้วก็มากระทบหูมัน มันก็จะบอกเขาควรจะทำอย่างไรแล้วก็ร้องเพลง ระหว่างที่เดินมาใกล้ตีปีมันก็จะร้องเพลงซ้ำไปซ้ำมาหลายรอบ

ตามที่ได้ยกตัวอย่างเกี่ยวกับปาฏิหาริย์และการทำให้ปาฏิหาริย์เป็นรูปธรรมดังอ้างถึงข้างต้น ช่วงหนึ่งของกระบวนการดูเหมือนจะซ้ำไปซ้ำมาหลายครั้ง นี่คือความจริงที่ว่าเพลงซึ่งผู้รับจะเรียนรู้ในภายหลังนั้นเริ่มด้วยการได้ยินจากที่ไกล ผู้ที่ร้องเพลงเข้ามาใกล้ขึ้นเรื่อยๆ และร้องอย่างต่อเนื่องจนในที่สุดก็ปรากฏตัว ดูเหมือนว่ารูปแบบเพลงที่ได้จากปาฏิหาริย์นี้แสดงถึงสัญลักษณ์ของกระบวนการประพันธ์เพลง กล่าวคือ เพลงที่ได้ยินมีเสียงค่อยก่อน แล้วจึงค่อยๆ ชัดเจนขึ้นทุกทีๆ เพราะวิญญาณใกล้เข้ามา (หรือเพราะผู้รับเริ่มมีความรับรู้ถึงโครงสร้างของเพลงที่เขาแต่งมากขึ้นนั่นเอง) ไม่มีเพลงไหนในเผ่าแฟลตเฮดเลยที่ไม่มีโครงสร้างตามที่กล่าวมาแล้ว และเมื่อชนเผ่าแฟลตเฮดปฏิเสธการตีความนี้ ภาพลวงตาและการประพันธ์เพลงก็ดูเหมือนว่าเชื่อมถึงกันอย่างแนบแน่นตามที่ได้เสนอมาแล้ว และได้รับการสนับสนุนโดยข้อเท็จจริงเกี่ยวกับดนตรีและนิมิต ดังนั้น ในตัวอย่างนิมิตอันต่อไปแม้จะไม่มีการค่อยๆ ปรากฏตัวของวิญญาณ แต่เพลงที่เขาจะเรียนรู้ก็มีการซ้ำไปซ้ำมาหลายรอบ ผู้เล่ากล่าวว่าตอนนั้นเขาอายุประมาณแปดถึงเก้าปี ผู้ปกครองปล่อยให้เขาอยู่ตามลำพังในป่ากับน้องสาวขณะที่พวกเขาไปดูเหมืองทราย น้องสาวของเขามองขึ้นไปและทันใดนั้นก็เห็น “หมีใหญ่สีขาว” กำลังตรงเข้ามาหาเขากับน้องสาว เธอจึงเรียกพี่ชายมาดูและเขาเล่าว่า

ข้าพเจ้าเหมือนบ้าไปเลย ข้าพเจ้าอยู่บนภูเขา มีคนกำลังเต้นรำ ร้องเพลง เล่นเกมกิ่งไม้ (stick game) และไพ่ แล้วข้าพเจ้าก็ออกไปอีกที ตอนนี้ไปอยู่บนภูเขาอีกลูกหนึ่ง และคนเหล่านั้นก็ทำเหมือนเดิม หมีขาวพาข้าพเจ้า

กลับมาทุกทีไป ภูเขาตั้งสี่ลูกคนเหล่านั้นก็สวมหนังนากรอบหัว สัตว์ต่างๆ พา กันร้องเพลงและเต้นรำ ข้าพเจ้าก็ร้องเพลงด้วยตลอด

สิ่งมหัศจรรย์หมายเลขสี่นี้เป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบ แต่ตามตัวอย่างข้างบน สิ่งสำคัญของอ้างอิงนี้คือ เด็กผู้ชายซึ่งภายหลังกลายเป็นหมอผี คนสำคัญตามประสบการณ์ที่ได้รับและภาพนิมิตอื่นๆ นั้น “ได้ยิน” เพลงอย่างน้อยสี่รอบ ตามหลักแล้วการที่ได้ฟังเพลงถึงสี่ครั้งน่าจะพอที่จะจำเพลงใหม่ได้ขึ้นใจ

ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเหนือธรรมชาติและการประพันธ์เพลงอาจจะพบได้ เนื่องจากผู้เล่าหลายคนมีความคิดเห็นหลายแนวต่างกันไปว่าเรียนรู้เพลงได้อย่างไร บางคนบอกว่าวิญญาณร้องเพลงเพียงครั้งเดียวเขาก็จำได้ บางคนบอกว่าต้องร้องหลายครั้งจึงจะจำได้ จึงสรุปได้ว่าคนที่ฟังเพียงครั้งเดียวแล้วจำได้นั้นคือคนที่มีหัวทางด้านการแต่งเพลง ในขณะที่คนที่เรียนรู้ได้ลำบากนั้นคือคนที่มีหัวทางการแต่งเพลงน้อยกว่าพวกแรกนั่นเอง เป็นที่น่าเสียดายว่าการจับคู่เชื่อมโยงระหว่างข้อมูลเกี่ยวกับผู้ที่เรียนรู้ช้าในเผ่าอินเดียนแดงแฟลตเฮด กับอาชีพด้านดนตรีที่เขาทำในภายหลังเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แต่ผู้ที่เรียนรู้ช้ามีแนวโน้มที่จะไม่สามารถเป็นนักดนตรีที่ยอดเยี่ยมได้

การสรุปความสัมพันธ์ระหว่างภาพนิมิต หรือสิ่งเหนือธรรมชาติอื่นๆ กับกระบวนการประพันธ์เพลงดังกล่าวดูมีน้ำหนัก อย่างน้อยในกรณีของเผ่าอินเดียนแดงแฟลตเฮด เผ่าอื่นจะเป็นเช่นนี้หรือไม่นั้นไม่ทราบได้ แต่มีการบ่งชี้ในวรรณกรรมที่กล่าวถึงกระบวนการที่คล้ายกันนี้ เช่น เผ่าพอนี (Pawnee) ที่ เดนส์มอร์ (Densemore) กล่าถึงการเรียนรู้เพลงว่ามีการได้ยินจากที่ไกลๆ เหมือนกัน

ชายหนุ่มได้เพลงมาจากความฝันในช่วงที่ไว้ทุกข์ให้กับพ่อแม่ซึ่งเสียชีวิตไปแล้ว เขาเห็นผู้หญิงเดินมาหาเขาและกล่าวว่า “แม่เธอกำลังจะมาหานะ” ผู้หญิงก็เสริมอีกว่า “เธอเห็นฉันแล้ว ตอนนี้เธอต้องเรียนเพลงนี้” ชายหนุ่มก็เรียนที่จะร้องเพลงดังกล่าว เขามีชีวิตอยู่ต่อมาอีกยาวและร่วมในระบำหมี (Bear Dance) (1929: 37)

ข้อสนับสนุนที่สำคัญกว่านี้คือคำพูดที่ วิสเลอร์ (Wissler) กล่าวไว้เกี่ยวกับวิธีที่คนในเผ่าแบลคฟีท (Blackfeet) เรียนรู้เพลง

เราเชื่อว่าการแต่งเพลงอย่างรอบคอบมีอยู่ในปัจจุบัน มีคนขอผู้เขียนฟังเพลงจากเผ่าอื่นที่อยู่ห่างไกล และเขาก็ได้ฟังเพราะผู้เขียนมีเครื่องเล่นเทป หลังจากที่ได้ฟังซ้ำไปซ้ำมาหลายรอบ เขาก็สามารถร้องได้อย่างถูกต้องและ

เดินไปฮัมเพลงซ้ำๆ อยู่หลายเที่ยว หลังจากนั้นไม่นานเขาก็มาบอกว่าเขาได้ใส่เนื้อเพลงให้เพลงนั้นแล้วและคาดหวังว่าจะฝันอะไรบางอย่าง" (1912: 104)

ในหนังสืออัตชีวประวัติของเขา ชาวอินเดียนแดงเผ่าวินเนบาโก (Winnebago) ชื่อ แคลชชิง ธันเดอร์ (Crashing Thunder) บอกว่าเขาเห็นภาพนิมิตที่ผิดระหว่างการค้นหานิมิต (ราแดง Radin 1926:26) และเนื่องจากว่าเขาไม่ได้ระบุชัดเจน เราจึงได้เพียงแค่มองในด้านว่าเขาได้แต่งเพลงตามนิมิตที่ผิดหรือไม่ จากตัวอย่างที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นไปได้ว่าเพลงบางเพลงได้มีการตระเตรียมก่อนที่จะได้นิมิต หรือไม่ก็เป็นควันหลงจากการอ้อนวอนขอนิมิต

อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้เพลงในพิธีค้นหานิมิต หรือในประสบการณ์สิ่งเหนือธรรมชาติอื่นๆ คือกระบวนการประพันธ์เพลงอย่างเห็นได้ชัด และการประยุกต์สิ่งสุดขั้วระหว่าง "การประพันธ์แบบรู้สำนึก" และ "การประพันธ์แบบไม่รู้สำนึก" ดูเหมือนจะเป็นการวางกรอบที่ไม่จำเป็นเพื่อที่จะแบ่งแยกกระบวนการการประพันธ์เพลง แต่ความแตกต่างก็อาจมีได้ถ้ามองจากแง่คิดที่นำบุคคลมาเกี่ยวข้อง ซึ่งก็เป็นการเน้นที่ตัวคนมากกว่าวิเคราะห์หาค่า แต่น่าสงสัยว่าบางกรณีที่ยกตัวอย่างมา กระบวนการประพันธ์เพลงก็เป็นกระบวนการแต่งแบบรู้สำนึกมากกว่าที่คนแต่ละคนจะนึกถึงและยอมรับ นั่นเป็นเพราะเขามีกรอบความคิดของสังคมมาเป็นตัวจำกัด

กระบวนการที่คล้ายๆ กันอาจเกิดขึ้นในกรณีที่ผู้แต่งแต่งเพลงในขณะที่อยู่ในภาวะกึ่งหลับกึ่งตื่น หรือถูกครอบงำแม้ว่าการอธิบายจะไม่เกิดขึ้นบ่อยถึงขนาดที่ว่าจะมีผลสรุปออกมาก็ตาม กเบโฮ (Gbeho) ผู้ซึ่งเขียนเกี่ยวกับดนตรีในโกลด์โคสท์ (Gold Coast) เก่า กล่าวว่า

หลายปีที่แล้ว การเห็นคนถูกดนตรีครอบงำเป็นเรื่องที่ไม่ปกติ คนดังกล่าวจะร้องเพลงคนเดียวอยู่ในป่าหรือไม่ก็แต่งเพลงใหม่ๆ และเมื่อแต่งเพลงจนเป็นที่น่าพอใจแล้ว เขาจึงกลับไปยังหมู่บ้านและร้องเพลงนั้น ชาวบ้านก็จะพากันออกมาฟังและร้องตาม พวกที่มีหัวทางดนตรีก็จะได้รับเลือกให้ไปเรียนเพลงใหม่และสอนซึ่งกันและกัน (1952: 31)

มูนเนย์ (Mooney) เขียนเกี่ยวกับชาวอเมริกันอินเดียนว่า

เพลงของระบำผี (Ghost dance) เป็นเพลงที่สำคัญในการใช้เชื่อมโยงกับการศึกษาพระผู้ไถ่บาป ทั้งนี้เนื่องจากหลักศาสนาดังกล่าวมีปนอยู่ในเพลงเหล่านั้นอยู่มาก... นอกจากนั้นยังมีการอ้างอิงหลายอย่างถึงวัฒนธรรมประเพณี และวิถีชีวิตดั้งเดิมซึ่งยังคงมีอยู่ตั้งแต่เมื่อนานมาแล้ว ... มีเพลง

เหล่านี้อยู่นับไม่ถ้วนเพราะทุกๆ พิธีเต้นรำ คนจะแต่งเพลงออกมาทุกครั้งที่อยู่ในสภาวะกึ่งหลับกึ่งตื่น หลังจากมีสติแล้ว เนื้อหาที่ได้จากการกึ่งหลับกึ่งตื่นเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับประสบการณ์ที่ได้รับจากโลกแห่งวิญญาณซึ่งอยู่ในรูปของเพลง... (1896: 953)

เราเรียนรู้ได้น้อยจากตัวอย่างที่ให้มา เนื่องจากเป็นตัวอย่างคร่าวๆ และแยกภาวะกึ่งหลับกึ่งตื่นและครอบงำไว้จากโครงสร้างในเรื่องของสถานที่แแต่งเพลง กระบวนการประพันธ์เพลงที่เกิดขึ้นจากภาวะดังกล่าวก็ยังคงต้องศึกษาค้นคว้ากันต่อไป

เราจะเข้าใจการแต่งเพลงได้อีกจากการดูว่าผู้แต่งมีสถานะใดในสังคม หนังสือได้แบ่งผู้ประพันธ์ออกเป็นอย่างต่ำสามแบบ แบบแรกคือนักประพันธ์มืออาชีพ หรือผู้ที่อาจจะไม่ได้ค่าตอบแทนจากงานที่ทำ แต่เป็นผู้ที่เป็นที่รู้กันในสังคมว่าแต่งเพลงเป็นอาชีพ เบล (Bell) เขียนถึงเผ่า แทงกา (Tanga) ในนิวซีแลนด์ว่า

ประธานพิธีเต้นรำ . . . มีสิทธิในการแต่งเพลง รวมทั้งเรียบเรียงเพลงและท่าเต้นที่เขาได้เห็นมาจากที่อื่นแล้วนำมาสอนต่อในเกาะของเขา แม้ว่าการเต้นรำจะเป็นพิธีสาธารณะ. . . ไม่มีหมู่บ้านไหนกล้าที่จะลอกเลียนต้นฉบับ. . . ไม่มีเพลงใดเลยในแทงกา ที่ไม่มีชื่อผู้แต่ง (1935:108)

ส่วนเผ่าเมารี เบสท์ (Best) เขียนว่า “ความคล่องแคล่วในการแต่งเพลงของชนพื้นเมืองนั้นเป็นสิ่งที่น่าทึ่ง . . . สมัยก่อน นักแต่งเพลงมืออาชีพใช้เวลาไปกับการแต่งเพลงอย่างมาก เช่น หญิงชื่อมิฮิ – กิ – เท – คาปัว (Mihi-ki-te-kapua) และชายชื่อปิกิ (Piki) แห่งเขตทูโฮเอ (Tuhoe) ผู้ซึ่งแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงไว้เป็นจำนวนมาก” (1925:111) ปีเตอร์ บัค (Peter Buck) กล่าวว่า “บางคนสามารถแต่ง สอนและร้องเพลงได้แล้วก็ได้รับความนับถือว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญ” ในมางกาเรวา (Mangareva) ที่โพลีนีเซียตะวันออกเฉียงใต้ (1938: 305) และเทอร์นวอล์ด (Thurnwald) ได้เขียนถึงการจ้างนักแต่งเพลงในบูอิน (Buin) ที่ หมู่เกาะโซโลมอน (Solomon Islands) (1936: 6) ดากกลาส โอลิเวอร์ (Douglas Oliver) กล่าวถึงชนเผ่าในหมู่เกาะโซโลมอน (Solomon Islands) เช่นกันว่า “บางครั้งผู้นำก็จ้างนักแต่งเพลงให้แต่งทำนองและเนื้อเพลงเพื่อร้องในงานรื่นเริง และจ่ายค่าจ้างเป็นเนื้อหมู หรือเงินเปลือกหอย แต่บ่อยครั้งที่นักแต่งเพลงอาสาแต่งเพลงให้งานรื่นเริงของญาติและเพื่อนๆ” (1955: 355) ส่วนเอลเบิร์ต (Elbert) กล่าวถึงนักแต่งเพลงมืออาชีพในมาร์เคซัส (Marquesas) ว่า

> *มัว เททัว (Moa Tetua) เป็นคนตาบอดขี้เรื้อนที่เสียชีวิตเมื่อประมาณปี 1900 เขาอ่านเขียนไม่เป็นแต่เป็นนักแต่งเพลงและนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากจนคนท้องถิ่นจะแอบมานั่งล้อมวงกันอย่างผิดกฎหมายหน้าสถานรักษาโรคเรื้อนเพื่อฟังเขาแสดงดนตรี. . . งานดนตรีของเขามีเอกลักษณ์และเต็มไปด้วยโวหารซึ่งทำให้เพลงของเขาต่างจากเพลงของราริ (rari) คนอื่นๆ มัว เททัว ร้องเพลงประกอบจังหวะกระทบไม้ (beating fau sticks) (1941: 76)*

นอกจากนี้ยังมีนักแต่งเพลงที่มีผลงานออกมานานๆ ครั้ง หรือไม่ก็แต่งเพียงเพลงเดียวเพื่องานงานหนึ่ง บุคคลเหล่านี้ไม่ถือเป็นนักแต่งเพลงและผลงานของเขาก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แฟลนเนอรี่ (Flannery) กล่าวถึง กรอส เวนเทอร์ (Gros Ventre) แห่งมอนทานา (Montana) ว่า

> *เพลงนั้นแต่งโดยสามีของหญิงชาวกรอสเวนเทอร์คนหนึ่งที่ถูกจับตัวอีกเพลงเป็นเพลงเกี่ยวกับชัยชนะ แต่งโดยหญิงชราที่รักและนับถือชายหนุ่มคนหนึ่ง. . . และอีกเพลงหนึ่งแต่งขึ้นให้ชาวเพเก้น (Piegan) คนหนึ่งที่รอดชีวิตจากการถลกหนังศีรษะไปได้ส่วนหนึ่งและถูกชาวกรอส เวนเทอร์ฆ่าตาย (1953: 99)*

เดเมทราโคโปวโลว (Demetracopoulou) กล่าวถึงเพลงของเผ่าวินทู (Wintu) ว่า “นี่คือเพลงเผ่าวินทู ที่เป็นที่นิยมที่สุดเท่าที่ฉันเคยรู้มา กล่าวกันว่าผู้แต่งคือชายคนหนึ่งที่ถูกปฏิเสธความรักเพราะเขาจนและพบว่าหญิงที่เขารักต้องกินใบโคลเวอร์ (Clover) เพื่อประทังชีวิต” (1935: 493) การแต่งเพลงแบบไม่เป็นทางการแบบนี้หาตัวอย่างได้จากอีกหลายแหล่ง และรูปแบบของการแต่งเพลงก็แบ่งความสำคัญออกเป็นสองแบบ แบบแรกคือ เป็นที่ชัดเจนว่าไม่เพียงแต่นักแต่งเพลงมืออาชีพเท่านั้นที่ทำให้โครงสร้างของดนตรีพื้นเมืองเป็นรูปเป็นร่าง ในทางตรงกันข้าม การแต่งเพลงแบบไม่เป็นทางการและแต่งเพียงครั้งเดียวเกิดขึ้นมาได้จากนักแต่งเพลงสมัครเล่นแต่ละคนเช่นกัน แบบที่สองคือ พิธีแต่ละพิธีนั้นเป็นสิ่งกระตุ้นให้เกิดการแต่งเพลง ดังนั้น การถูกปฏิเสธรักหรือการฆ่าศัตรูอาจเป็นต้นเหตุทำให้ดนตรีที่ใช้แสดงเป็นที่แพร่หลาย การสรุปรวมเรื่องนี้ก็ยากเช่นกัน โอกาสต่างๆ ที่ก่อให้เกิดการแต่งเพลงอาจจะมาจากสิ่งกระตุ้นที่เหมาะกับประเภทของเพลงที่แต่งนั่นเอง

นอกจากนักแต่งเพลงแต่ละคนแล้ว ไม่ว่าเขาจะเป็นมืออาชีพหรือไม่มีลายลักษณ์อ้างอิงน้อยเรื่องที่กล่าวว่าเพลงเป็นผลงานที่คนหลายคนร่วมกันแต่งเดนส์มอร์ (Densmore) กล่าวถึงเผ่า ซู (Sioux) ว่า

ผู้เขียนต้องการบันทึกการสังเกตการณ์เรื่องการแต่งเพลงในชนเผ่าซู มีคนร้องเพลงเพลงหนึ่งขึ้นมาระหว่างการรวมตัวกัน และหล่อนกล่าวว่า "เพลงนี้ต่างจากเพลงของซูเพลงอื่นๆ ที่ฉันเคยได้ยินมา มันมีความพิเศษหลายที่" ล่ามตอบกลับว่า "เพลงนั้นมีคนหลายคนร่วมกันแต่ง พอมีคนเสนออะไรพวกเขาก็ใส่ลงไปในเพลง" และนี่เป็นเพลงที่อินเดียนแดงร่วมกันแต่งเพลงเดียวเท่านั้นเท่าที่ได้เฝ้าสังเกตการณ์ (1922: 26)

เดนส์มอร์ (Densmore) อ้างถึงคราวเดียวกันเมื่อพูดถึงเทตัน ซู (Teton Sioux) (1918:59) ก่อนหน้านี้ ริชาร์ด ดวจ (Richard Dodge) เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่คล้ายกันนี้ แม้ว่าเขาจะไม่ได้เอ่ยชื่อผู้ที่เขาสังเกตการณ์ก็ตาม

กลุ่มนักรบที่ได้ชัยชนะกลับมาจะต้องดองศพเชลยด้วยเพลง เขาแต่งทำนองขึ้นมาก่อนหน้านั้นและต้องหาเนื้อร้องมาใส่. . . คนหนึ่งจะเสนอเนื้อร้องมาหนึ่งบรรทัด และคนที่เหลือก็จะพยายามประสานเสียงร้องกัน. . . เพลงอื่นๆ ก็เป็นเช่นนั้น คนหนึ่งจะปรับกลุ่มคำซึ่งจะทำให้เขาเป็นที่นิยมอยู่พักหนึ่งตามโอกาสที่เหมาะกับเพลงนั้น หรือไม่ก็เป็นที่นิยมจนกว่าจะมีเนื้อร้องใหม่มาแทนที่ (1882: 351)

หลักฐานอีกชิ้นเดียวเกี่ยวกับการแต่งเพลงเป็นกลุ่มคือที่ตรินิแดด (Trinidad) จากเมลวิล (Melville) และฟรานซิส เฮอร์สโกวิตซ์ (Frances Herskovits) เขารายงานว่า "เพลงๆ หนึ่งอาจมาจากความร่วมมือของคนหลายๆ คนที่แต่งขึ้นเวลาใดก็ได้ โดยชายหญิงที่เป็นผู้แต่งเพลง" (1947: 276)

นักแต่งเพลงแบ่งออกเป็นสามพวกตามหนังสือเกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์วิทยาประกอบด้วย นักแต่งเพลงมืออาชีพ นักแต่งเพลงสมัครเล่น และนักแต่งเพลงที่ทำงานเป็นกลุ่ม ไม่สามารถบอกได้ว่าพวกไหนแต่งเพลงให้แก่สังคมมากกว่ากัน แต่ละสังคมจะมีตัวแทนครบทั้งสามพวกหรือไม่ หรือแต่ละเผ่าแต่ละสังคมจะแบ่งได้ตามนั้นหรือไม่ อย่างไรก็ตาม นักแต่งเพลงของแต่ละเผ่านั้นน่าจะกว้างกว่าที่เข้าใจกันมาก

ไม่ว่าผู้แต่งจะเป็นใครก็ตาม เพลงของเขาจะต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ที่จะนำเพลงไปร้อง ไม่ว่าจะเป็นทางการหรือไม่ก็ตาม การเห็นชอบที่ไม่เป็นทางการคือ การที่มีผู้นำไปร้อง ส่วนจะเกิดขึ้นอย่างไรนั้นไม่ทราบได้ การเห็นชอบแบบเป็นทางการก็คล้ายกัน ไม่มีเอกสารอ้างอิงเกี่ยวกับการเห็นชอบมากนัก แต่มีคนเขียนอยู่สองคน คนแรกคือเลน (Lane) เขาเขียนถึงเผ่าทีฟ

(Tiv) ในไนจีเรีย ซึ่งกล่าวถึงการเห็นชอบหรือไม่เห็นชอบอย่างเป็นทางการและได้ให้ความกล่าวถึงพวกสมัครเล่นว่าเป็นนักประพันธ์

> *เพลงที่สำคัญที่สุดคืออีชัม (Icham) ซึ่งเป็นเพลงที่ร้องโดยนักร้องนำและมีร้องประสานเสียง บ่อยครั้งที่นักร้องนำจะแต่งเพลงเอง ผู้แต่งจะต้องเสนอเพลงใหม่แก่คนในเผ่าเพื่อให้คนในเผ่าเห็นชอบ แม้แต่การใส่เนื้อร้องใหม่ก็ตาม เพลงเพลงหนึ่งที่เป็นที่นิยมในคัตสินา อลา (Katsina Ala) ในตอนนี้ก็แต่งโดยเกษตรกรคนหนึ่ง (1954: 13)*

เฟลชเชอร์และลาเฟลช กล่าวถึงการยอมรับในเผ่าโอมาฮา (Omaha) ที่เป็นทางการน้อยกว่าในกรณีนี้ ไม่เพียงแค่เพลงจะต้องได้รับการยอมรับเท่านั้น แต่เพลงจะต้องได้มาตรฐานด้วย

> *เพลงได้รับการแต่งให้เข้ามาตรฐานจังหวะที่เป็นพิเศษต่อสังคมหรือพิธีกรรม . . . ธรรมเนียมเช่นนี้จำกัดอิสระในการแต่งเพลงและถ่วงความเจริญทางด้านดนตรี เพลงที่สำเร็จเป็นเพลงมักจะไม่มีเสียงสูงต่ำ และที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะความเชื่อบางประการเกี่ยวกับพลังของเสียงเพลงที่สร้างขึ้น โดยคนพื้นเมืองสมาชิกในเผ่าฮอน เฮวาชี (Ho$^{n'}$ hewachi) ต้องแต่งเพลงที่มีมาตรฐานจังหวะตามแบบเพลงดั้งเดิมของฮอน เฮวาชี (Ho$^{n'}$ hewachi) เพลงที่แต่งจะต้องเป็นเพลงเกี่ยวกับการแสดงออกทางอารมณ์ที่มาจากประสบการณ์ส่วนตัว แม้ว่าเพลงที่ได้ไม่ค่อยมีเนื้อหาที่แตกต่างกันแต่ก็อ้างถึงความฝัน หรือนิมิตที่ได้มาตามคำขอ (1911: 502-03)*

แรดคลิฟ–บราวน์ (Radcliffe-Brown) กล่าวถึงการดูแลเพลงที่นักแต่งเพลงชาวอันดามันเตรียมไว้สำหรับการนำเสนอต่อสาธารณชนว่า

> *ผู้ชายทุกคนแต่งเพลง และเด็กผู้ชายก็เริ่มฝึกแต่งเพลงเองตั้งแต่เด็ก คนแต่งเพลงแม้ในขณะที่ตัดไม้มาทำเรือคานู (Canoe) หรือทำธนู ร้องแม้กระทั่งเมื่อพายเรือ ร้องเพลงเบาๆ ให้ตัวเองฟังจนกว่าเขาจะพอใจ แล้วเขาจึงจะรอโอกาสที่จะร้องต่อหน้าสาธารณชนและโอกาสที่จะได้แสดงก็คือในพิธีเต้นรำ ก่อนพิธีเต้นรำ เขาจะสอนให้ญาติผู้หญิงสองสามคนร้องเพลง เพื่อที่ว่าพวกเธอจะได้เป็นนักร้องนำประสานเสียงฝ่ายหญิง เขาก็จะร้องเพลงของเขาและถ้าประสบความสำเร็จเขาก็จะร้องซ้ำไปซ้ำมาหลายเที่ยว หลังจากนั้นก็*

จะกลายเป็นการแสดงของเขาซึ่งผู้ชายทุกคนจะมีการแสดงเพลงที่เขาเตรียมพร้อมที่จะร้องอีกเมื่อไรก็ได้ หากเพลงไม่ประสบความสำเร็จ. . . ผู้แต่งก็จะละเพลงของเขาและไม่ร้องซ้ำ ผู้ชายบางคนก็ได้รับยกย่องว่ามีทักษะด้านดนตรีมากกว่าคนอื่นๆ (1948: 132)

เราจะพบการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบเช่นนี้และรูปแบบอื่นด้วย การที่มีข้อมูลอ้างอิงเกี่ยวกับรูปแบบการประพันธ์อื่นๆ น้อย ไม่ได้หมายความว่าไม่มีการประพันธ์เพลงรูปแบบอื่น

จากที่ได้กล่าวถึงการประพันธ์แบบต่างๆ รวมทั้งประเภทของนักแต่งเพลงและความกดดันที่ได้รับจากสังคมในการยอมรับเพลงไปแล้ว ตอนนี้จะมาดูถึงกลเม็ดในการประพันธ์เพลงก่อนที่นักแต่งเพลงจะแต่งเพลงออกมาได้นั้น เขาจะต้องผ่านกระบวนการความคิดและทราบว่าเขาจะทำอะไร แม้ว่าจะมีข้อมูลน้อยเกี่ยวกับเรื่องกลเม็ด แต่มีนักเขียนบางท่านที่กล่าวถึงชาวเอสกิโม (Eskimo) รามูสเซน (Rasmussen) ซึ่งเขียนถึงเหล่านักล่า เนทซิลิค (Netsilik) เหล่าหมอผี (Shaman) และกวีนามโอเปงกาลิค (Orpingalik) และ “มุมมองการประพันธ์เพลงที่กำเนิดขึ้นในจิตใจของมนุษย์” ของเขา กล่าวว่า

เพลงคือความคิดที่ร้องออกมาด้วยลมหายใจเมื่อคนมีสิ่งผลักดันและเมื่อการพูดด้วยคำพูดธรรมดาๆ นั้นไม่พออีกต่อไป

คนถูกผลักดันเหมือนน้ำแข็งที่ลอยไปในกระแสธาร ความคิดของคนถูกผลักดันโดยแรงที่ไหลลื่นเมื่อเขาสุข เมื่อเขากลัว และเมื่อเขาเศร้า ความคิดสามารถอาบเขาเหมือนกับน้ำที่ไหลหลากที่ทำให้ลมหายใจของเขาหอบและหัวใจเต้น บางสิ่งบางอย่างที่เหมือนสิ่งที่หยุดอากาศจะทำให้เขาใจเย็นลง และต่อมาคำพูดที่เราต้องการจะออกมาเอง และเมื่อคำพูดที่เราต้องการหลั่งไหลเข้ามา เราก็จะได้เพลงใหม่ (1931: 321)

หลักฐานที่แสดงให้เห็นกว่าการแต่งเพลงนั้นออกมาจากกระบวนการความคิดคือเพลงสามเพลงที่ ปีอูฟกาค (Piuvkaq) ที่เป็นเนทซิลิค (Netsilik) เป็นผู้แต่ง

การงานที่สวยงาม
แต่งเพลง!
แต่บ่อยครั้งมันออกมา
ล้มเหลว
โชคชะตาที่สวยงาม

ที่ได้ตามที่หวัง!
แต่บ่อยครั้งที่มัน
หลุดมือไป

การงานที่สวยงาม
ล่าตัวคาริบู
แต่น้อยครั้งที่เรา
จับมันสำเร็จ
ดังนั้นเราจึงยืน
เหมือนเพลิงที่ลุกโพลง
บนทุ่งหญ้า

เป็นสิ่งสวยงามเมื่อเพลง
ได้รับการร้อยเรียง
!แต่ฉันก็แต่งมันได้ห้วนอยู่ บ่อยๆ อะวาย่า
เป็นสิ่งสวยงาม (ที่จะล่าสัตว์)
แต่น้อยครั้งที่ฉันจะส่องสว่าง ดังไส้ตะเกียงที่โชติช่วง (สำเร็จ)
บนน้ำแข็ง อะวาย่า
เป็นสิ่งสวยงามที่มีความหวัง (ที่สมใจ)
แต่มันก็หลุดลอยไปจากฉันหมด
ทุกอย่างช่างยากเย็นเสียกระไร วายาย่าจา
นี่เองที่ฉันสงสัย ว่าที่เพลงของฉันที่ฉันหวังจะ
ใช้ว่าที่เพลงของฉันที่ฉันหวังจะ
ร้อยเรียงเข้าด้วยกัน
ฉันสงสัยว่าทำไมมันถึงไม่บังเกิดกับฉัน

(รามูสเซน Ramussen 1931: 511, 517)

โบวล์ตัน (Boulton) เขียนถึงกระบวนการประพันธ์เพลงของชาวเอสกิโม ว่า

นี่คือเพลงหลายๆ เพลงที่พูดถึงการแต่งเพลง บางเพลงเป็นของนักแสดงกล บางเพลงเป็นของนักล่าสัตว์ บางเพลงเป็นเพลงเก่าแก่ บางเพลงก็เป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาไม่นานนี้ เพลงเหล่านั้นมักจะขึ้นต้นดังนี้

เพลงนี้ไม่มีเนื้อหาเป็นเพลง
คำพูดอยู่ไกลเหลือเกิน (หายาก)
หรือ ฉันจะแต่งเพลงใหม่เดี๋ยวนี้
เพราะพวกเขาอยากให้ฉันร้อง
หรือ ฉันได้เพลงนี้มา
เมื่อคืน
หรือ เขาชอบคิดคำพูดขึ้นมา
เมื่อร้องในหมู่เพื่อนๆที่กำลังเต้นรำ
เป็นผู้ชาย
ที่รักการแต่งเพลง

เนื้อเพลงเพลงนี้มีต่อว่า

เพลงทุกเพลงถูกใช้มามาก
เขาเลือกมาบางเพลง
และเติมของเขาลงไป
และแต่งเพลงใหม่ (1954:4-5)

ด้วยหลักฐานอ้างอิงเรื่องนักแต่งเพลงโดยทั่วไปนั้นมีไม่มาก ยกเว้นหลักฐานเกี่ยวกับนักแต่งเพลงชาวเอสกิโม เราจึงหาข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการประพันธ์เพลงต่อไปได้จากวิธีการแต่งเพลงที่เป็นรูปธรรม

กลวิธีที่ได้รับการพูดถึงบ่อยที่สุดคือ การที่นำส่วนของเพลงเก่าๆ มาผสมกันให้เกิดเป็นเพลงใหม่ เบสท์ (Best) กล่าวถึงกลวิธีนี้ซึ่งใช้ในเผ่าเมารีว่า “เพลงใหม่ส่วนใหญ่จะมีส่วนของเพลงเก่าผสมอยู่ด้วย” (1924: II, 142) เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) พูดถึงชนเผ่าในตรินิแดด (Trinidad) ว่า “สิ่งเก่าๆ หลายสิ่งทำให้เกิดเพลงที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมท้องถิ่น บางเพลงก็แต่งขึ้นมาใหม่สดๆ สำหรับพิธี . . . แต่ละเผ่าจะมีทำนองเพลงที่สืบทอดกันจากรุ่นเก่าไปสู่รุ่นใหม่ ในการแนะนำเพลงใหม่นั้นจะใช้ทำนองเก่าซึ่งใส่เนื้อร้องเข้าไปใหม่ หรือไม่เช่นนั้น ทำนองเก่าและทำนองใหม่ก็ผสมกัน หรือทำนองเก่าอาจได้รับการเรียบเรียงใหม่ “ (1947: 276-77) เมอร์เรียมและดาเซเวโด (Merriam and d’ Azevedo) พูดถึง เพลงของวาโช เปโยเต (Washo Peyote) ว่า

เพลงส่วนใหญ่จะมีการแต่งเติม ไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจเพราะเก่าด้วยกาลเวลาก็ตาม นอกจากนั้นยังมีการผสมผสานการแต่งสด บางครั้งก็ถูกลืมและรื้อขึ้นมาในรูปแบบใหม่ในฐานะเพลงของคนใดคนหนึ่ง อย่างหลังนี้จะถือว่าเป็นเพลง “ใหม่” หรือเพลง “ของฉัน” แต่ผู้ร้องก็ไม่บิดบังว่าเขา

ได้รับอิทธิพลจากเพลงอื่น และกล่าวว่า "ฉันเปลี่ยนเพลงไปบ้างเล็กน้อย" อย่างไรก็ตาม เพลงที่ได้มาก็นับว่าเป็นเพลง "ใหม่" (1957: 623)

เนตเทิล พูดถึงแนวโน้มที่คล้ายกันนี้ที่ได้รับการบอกเล่าจากผู้เล่าอย่างน้อยหนึ่งคนเกี่ยวกับเพลงของอราปาโฮ เปโยเต (Arapaho Peyote) ว่า

วิธีที่สองที่พบคือ ผู้แต่งสามารถนำเพลงๆ หนึ่งมาเปลี่ยน ทำให้สั้นลงหรือยาวขึ้นจนกว่าจะเป็นเพลงใหม่ได้ จากหลักฐานไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนเพลงไปมากเพื่อที่จะทำให้เป็นเพลงใหม่ ตัวอย่างที่สี่ มีเพลงที่ประกอบด้วยชุดเพลงจังหวะเท่ากันหลายชุด ตามด้วยช่วงต้นของเพลงอีกเพลงหนึ่งที่มีพื้นเดิมของเพลงแรกอยู่ด้วย สิ่งที่ได้ทำทั้งหมดคือ เพิ่มโน้ตสองตัวไปที่ท้ายชุดเพลงแต่ละชุด การเปลี่ยนแปลงไม่ได้เกิดจากการเปลี่ยนเนื้อร้องเพราะว่าพยางค์ของเพลงทั้งสองเพลงไม่มีความหมาย ผู้บอกเล่าถือว่าเพลงสองเพลงนี้เป็นคนละเพลงกันแต่ยอมรับว่าคล้ายกัน (1954b: 87)

เฮอร์สโกวิตซ์ กล่าวถึงมุมมองที่แตกต่างในเรื่องเดียวกันนี้ในหมู่ตรินิแดด ว่า

ไม่ใช่ว่าเพลงทุกเพลงจะลอกเลียนเพลงเก่าหมด บางครั้งเพลงที่ได้ยินซึ่งอาจเป็นเพลงยุโรป ก็สามารถนำมาเปลี่ยนเป็นจังหวะที่ต้องการได้ อาจเปลี่ยนจังหวะหรือไม่เปลี่ยนเลยก็ได้ ในกรณีนี้เนื้อร้องที่เป็นเพลงประจำถิ่นจะนำมาใส่ในทำนองใหม่นี้ หรือบางที่จะมีการนำสุภาษิตและเนื้อร้องจากเพลงเก่ามาใส่ด้วย หลายครั้งก็เป็นการทำโดยไม่ตั้งใจ (1947: 277)

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดในเรื่องของการยืมเพลงเก่ามาทำเพลงใหม่คือ การบรรยายถึงกระบวนการแต่งเพลงในบาหลี โดย แม็คฟี (McPhee)

เพลงก็เช่นกัน แม้คงทำนอง และเนื้อร้องท้องถิ่นไว้ก็ได้รับการปรับปรุงรุ่นต่อรุ่นโดยคูรู Gurus (อาจารย์) ที่เป็นนักแต่งเพลง แนวโน้มในปัจจุบันคือ . . . การแยกส่วนเพลงเก่า และนำส่วนหรือตอนของเพลงเก่ามาหลอมเข้าด้วยกันเป็นเพลงใหม่ซึ่งแม้ว่าจะขาดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวแบบเพลงเก่าแต่ก็เป็นเพลงที่สดและมีชีวิตชีวา มีเพียงเพลงพิธีและเพลงศักดิ์สิทธิ์

เท่านั้นที่ยังคงเหมือนเดิม . . . จึงมีคนกล่าวว่าเพลงในบาหลี ไม่ใช่เพลงที่แต่งขึ้น แต่เป็นเพลงที่เรียบเรียงใหม่ . . . (1935: 165)

มากาเร็ต มี้ด ซึ่งเขียนเรื่องเดียวกับแม็คฟี กลับเน้นมุมมองด้านอื่นในเรื่องนี้ โคลิน แม็คฟี ได้อธิบายถึงการประพันธ์เพลงของผู้นำหรือกลุ่มท้องถิ่นในบาหลีว่า

เพลงเหล่านั้นใช้เล่นมากกว่าจะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ได้อย่างไร วงดนตรีแต่ละวงมีอิสระมากที่จะแต่งเพลงสด ต่อเติมเพลง หรือแก้ไขเพลงดั้งเดิมซึ่งในแง่ของการประพันธ์เพลง มีความงามในพื้นฐานที่เหมือนกับเพลงดั้งเดิม เป็นเพลงใหม่หลังจากที่วงได้บรรเลงไปหลายเดือน ชาวบ้าน พ่อค้า และช่างปั้นหม้อที่ทำงานทั้งวัน . . . จะมาซ้อมในตอนค่ำ ไม่ใช่เพื่อมาทำเพลงที่เล่นมาหลายรอบแล้วและดีกว่าที่เขาจะทำได้ . . . แต่มาปรับ เติมและประยุกต์เพลงให้เป็นเพลงใหม่ . . . (1941-42: 86)

วิธีประพันธ์เพลงอีกสองวิธีคือ การแต่งสด และการร่วมกันปรับเพลง การแต่งสดนั้นเป็นที่มาของการประพันธ์เพลง แต่เป็นกระบวนการที่ไม่มีใครทราบถึงรายละเอียดมากนักจึงไม่สามารถที่จะนำมาพูดถึงอย่างละเอียดได้ เนตเทิล กล่าวถึงการแต่งเพลงสดทันทีทันใดในหมู่เอสกิโมว่า กฎการแต่งเพลงของชาวเอสกิโม เหมือนกับชนเผ่าอเมริกันอินเดียนแดง หากแต่แรงบันดาลใจจะเหมือนกับชนเผ่าแอฟริกัน แต่บอกไม่ได้แน่ชัดว่าพวกเขานำอะไรมาแต่งเพลงสดและพวกเขาแต่งเพลงสดกันได้อย่างไร (1956: 12-14) แม้ว่าเราจะทราบว่ามีขอบเขตในการแต่งเพลงสด แต่เราก็ไม่ทราบว่าขอบเขตนั้นคืออะไรและเราก็ไม่ทราบได้ว่ามีการแต่งเพลงสดกันขนาดไหน ในหมู่บาซองเยการแต่งเพลงสดให้ระนาดมีหลักเกณฑ์ที่แน่นอนและเป็นหลักเกณฑ์ที่คิดไว้แล้ว และผู้เล่นระนาดก็จะทำให้เพลงของเขามีมาตรฐานพอที่จะแยกมาเล่นทำนองซ้ำไปซ้ำมาให้ผู้ฟังข้างนอกฟังได้ การแต่งเพลงสดเป็นคำถามที่ยากจะตอบเพราะเราพูดไม่ได้ว่าการแต่งเพลงสดให้อะไรกับกระบวนการประพันธ์เพลงบ้าง แม้ว่าแน่นอนว่าการจะแต่งเพลงสดได้นั้นจะต้องมีกระบวนการประพันธ์เพลงมาเกี่ยวข้อง

การร่วมกันปรับเพลงก็เป็นคำถามที่ยากเช่นกัน ความคิดนี้เป็นความคิดของฟิลลิปส์ แบรี่ (Phillips Barry) ซึ่งบอกว่านักร้องที่ร้องเพลงแสดงจะเปลี่ยนเพลงจนกว่าเพลงที่มีพื้นฐานจากวัฒนธรรมบอกเล่า (oral tradition) ต่างจากเพลงดั้งเดิมมาก แบรี่ (Barry 1939: passim) นอกจากนั้นกระบวนการนี้ยังทำให้เพลงที่ออกมากลายเป็นเพลงของกลุ่มมากกว่าที่จะเป็นเพลงของคนใดคนหนึ่ง เพลงจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างที่กล่าวมาแล้วแต่ความยากจะอยู่ที่การสังเกตดูกระบวนการแม้ว่าเราจะทราบผลขั้นสุดท้ายก็ตาม โรเบิร์ตส์ (Roberts 1925)

กระบวนการประพันธ์เพลงที่นอกเหนือจากนี้คือ การที่เพลงออกมาจากอารมณ์ ในกรณีนี้สถานการณ์เฉพาะมีความสำคัญในเรื่องของเบื้องหลังการทำเพลง แต่จะเน้นที่อารมณ์ความรู้สึกของบุคคลที่ออกมาในรูปของเพลงด้วย แกลดีส์ ไรชาร์ด (Gladys Reichard) กล่าวถึงสถานการณ์ที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกซึ่งปล่อยออกมาในเพลงของนาวาโฮ (Navaho) ว่าเกิดจากความเหงา เปล่าเปลี่ยว การพินิจดูความงามธรรมชาติ ความเศร้า หรือสถานการณ์ที่เป็นการเตือนหรือบอกเหตุ (1950: 284-86) จะเห็นตัวอย่างเพลงที่ได้จากอารมณ์ความรู้สึกได้จากเผ่าวาโช เปโยติส (Washo Peyotists) ดังนั้น "เพลงคนคนหนึ่งแต่งได้จากการรับรู้ทางอารมณ์ นักร้องบอกว่าเมื่อคน 'ได้ยินเพลง' ก็จะรับรู้ถึงอารมณ์ความรู้สึกไปด้วย" เมอร์เรียมและดาเซเวโด (Merriam and d'Azevedo 1957: 623) ผู้เล่าชาววาโช (Washo) อธิบายถึงประสบการณ์ของตัวเองว่า

> *ตอนที่ฉันเป็นเด็กที่คาร์สัน วัลเลย์ (Carson Valley) ฉันเคยเดินไปกลางทุ่งตอนที่ฟ้าคะนองเพื่อที่จะฟังเสียงฟ้า ฉันหลงไหลเสียงฟ้าร้องและฟ้าผ่าเป็นพิเศษ และตอนนี้ฉันก็ยังเฝ้าฝันถึงมันอยู่ ฉันยังจำได้ถึงเสียงฟ้าผ่าที่กระทบกับยอดเขาจ๊อบ แล้วสะท้อนไปทางเหนือเหมือนกับเสียงที่ตามและกลืน "คนแก่ชายหญิง" ไป (ตัวละครในตำนานของวาโช) ตอนที่ฟ้าคะนองฉันได้ยินเขาร้องเพลง เสียงของเขาคือเสียงฟ้าคะนองที่สะท้อนในหุบเขา ฉันจำเพลงนั้นได้และก็ร้องได้ด้วย ฉันร้องมันมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก มันเป็นเพลงของฉัน มันร้องว่า ลิวา.....ลิวานา (liwa. .... li wa na) เสียง ลิ (li) เหมือนเสียงของภาษาคนขาวที่เป็นเสียงแข็งๆ และลื่น . . . ลิวาน (li wan) (หน้า 624)*

แม้ว่าการแต่งเพลงอย่างนี้จะเกี่ยวข้องกับสิ่งเหนือธรรมชาติ แต่ผู้เล่าก็รู้สึกอย่างชัดเจนว่าเป็นเพลงที่เขาแต่ง และก็ชัดเจนว่าการที่เขาตอบสนองกับเสียงฟ้าร้องและฟ้าผ่าเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของเขาอย่างแรงกล้า

กลวิธีการประพันธ์เพลงมีอีกสองแบบ แบบแรกคือการทดเสียง (transposition) ซึ่งเกี่ยวข้องกับโครงสร้างภายในของเพลง กลวิธีนี้เป็นกลวิธีที่ เนตเทิล พบว่าเป็นที่แพร่หลายในที่ที่มีวัฒนธรรมการทดเสียง (transposing cultures) ตั้งแต่ยุโรปตะวันตกไปยังเอเชียจนถึงอเมริกาเหนือ กลุ่มคนที่อยู่นอกเหนือจากวัฒนธรรมการทดเสียงแล้ว เช่น ชนหมู่เกาะทอเรส สเตรท (Torres Straits Islanders) ก็จะอยู่ในตัวอย่างด้วย แต่ส่วนใหญ่จะกล่าวถึงกลุ่มที่มีการทดเสียง (1958b: 61) กลวิธีที่สองอาจจะพูดถึงลักษณะพิเศษเฉพาะบุคคล แต่เป็นตัวอย่างตรงของการประพันธ์เพลงใหม่ที่มาจากการที่ผู้แต่งต้องการหาสิ่งแปลกใหม่ นี่คือตัวอย่างจากเผ่าวินทูที่ ". . . เพลงได้รับการทบทวนอย่างตั้งใจ นักร้องจะเปลี่ยนเสียงเพลงให้เข้ากับรสนิยมของเขา และก็เป็นเพลงแนวของเขาที่เป็นที่รู้จักและร้องกันอยู่ทุกวันนี้" เดเมทราโคปูลู (Demetracopoulou 1935: 485)

ปัญหาสุดท้ายที่ปรากฏในกระบวนการประพันธ์เพลงคือ เป็นเพราะการเปลี่ยนเนื้อร้องหรือทำนองกันแน่ที่ทำให้เกิดการประพันธ์ใหม่ เราได้พิจารณากันถึงการเปลี่ยนแปลงของทำนองและจังหวะ แต่ก็มีหลักฐานที่น่าสนใจกล่าวว่า เนื้อเพลงมักจะมีความสำคัญมากกว่าโครงสร้างด้านเสียงและการประพันธ์เพลงใหม่จะวัดกันที่การเปลี่ยนแปลงเนื้อร้องที่เข้ากับเพลงดั้งเดิม ทำให้ความคิดของเราเรื่องการประพันธ์เพลงเปลี่ยนไป แม้ว่าเราจะยอมรับว่าเนื้อร้องใหม่เป็นสิ่งที่ใหม่ แต่เราก็บอกได้เลยว่ามันร้องให้เข้ากับดนตรีเก่าและคุ้นหู ดังนั้นสำหรับเราแล้ว เพลงนั้นจึงเรียกว่าใหม่ได้เพียงครั้งเดียวเท่านั้น แต่สำหรับคนหลายคน เพลงนั้นเป็นเพลงที่ถือว่าใหม่ถอดด้ามเลยทีเดียว

เราได้อ้างอิงถึงเลน (Lane) ที่กล่าวถึงเผ่าทิฟ (Tiv) (1954: 13) และเราได้อ้างถึงดวจ (Dodge) เรื่องการร่วมกันแต่งเนื้อร้องใหม่ที่เข้ากับทำนองที่มีอยู่แล้ว (1882: 351) แต่มีตัวอย่างที่นอกเหนือจากนั้นอีก เมื่อวันที่ 6 และ 7 มิถุนายน ค.ศ.1919 มีพิธีเต้นรำที่จัดขึ้นให้พอนี (Pawnee) ที่ไปร่วมรบในสงครามโลกครั้งที่ หนึ่ง เดนส์มอร์ รายงานว่า

> *เพลงสงครามเก่าๆ ถูกนำมาร้องโดยใช้เนื้อร้องใหม่ที่เข้ากับโอกาส ตัวอย่างเช่น มีคนแต่งเนื้อร้องที่พูดถึงเครื่องบินและเรือดำน้ำ ซึ่งก็ใส่เนื้อร้องนี้เข้าไปในทำนองเก่า หล่อนเดินลัดวงเข้าไปหาหัวหน้า . . . และร้องมันออกมาโดยที่ไม่มีกลองประกอบ (1929: 65)*

แฟลนเนอรี่ (Flannery) กล่าวว่า “เพลงส่วนใหญ่ที่ร้องในการฉลองชัยชนะมีเนื้อร้องที่พูดถึงการต่อสู้ต่างๆ ที่กรอส เวนเทอร์ (Gros Ventre) ประสบชัยชนะ พวกเขาแต่งเนื้อร้องใหม่ขึ้นเพื่อระลึกถึงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง” (1953: 98) เทิร์นวอล์ด (Thurnwald) ให้คำบรรยายเกี่ยวกับกระบวนการการแต่งเนื้อร้องใหมที่ละเอียดกว่านี้ในหมู่บูน (Buin) ของหมู่เกาะโซโลมอน (Solomon Islands) ว่า

> *ฉันได้พบกับชายหนุ่มและชายชราจำนวนหนึ่งที่ได้แต่งเพลงมาแล้ว . . . วิธีทำงานของพวกเขาเหมือนเดิมตลอดเวลา กวีมักจะไม่ได้แต่งเพลงเพื่อจุดประสงค์ของเขาอย่างเดียวแต่แต่งเพลงในนามของคนอื่นๆ ด้วย . . . บางครั้งผู้แต่งกล่าวถึงตัวเองในกวีนิพนธ์ที่เขาแต่ง บางครั้งก็บ่นเรื่องเกียรติยศชื่อเสียง . . .*
>
> *ผู้แต่งและเพื่อนๆ ของเขาจะนั่งรอบกองไฟตอนหัวค่ำ หรือไม่ก็อาจ*

ไปในป่าและซ่อนอยู่ในนั้นเพื่อที่จะได้ไม่มีคนรบกวน เขาลองเนื้อร้องบางประโยคและลองร้องดูให้เข้ากับทำนองที่เขาเลือกไว้ จังหวะเป็นสิ่งจำเป็นในการปรับคำร้องที่เลือกให้เข้ากับทำนอง

ผู้แต่งก็จะทดสอบว่าคำร้องเข้ากับทำนองหรือไม่และจะลองอยู่อย่างนั้นหลายรอบ การเล่นดนตรีที่เปี่ยมด้วยจินตนาการจะอยู่คู่กับงานนี้จนกว่าเพลงใหม่จะเสร็จซึ่งจะใช้เวลาประมาณสามถึงสี่สัปดาห์ (1936: 6)

ประเด็นที่สำคัญตรงนี้คือ ผู้แต่งดูเหมือนไม่สนใจจะแต่งทำนองใหม่ แต่มุ่งไปที่คำร้องใหม่มากกว่า อย่างไรก็ตาม เทิร์นวอล์ด ยังคงกล่าวถึงเพลงเช่นนี้ว่าเป็น “เพลงใหม่” แม้ว่าการแปลความหมายตรงนี้จะยังไม่ชัดเจนนัก แต่ก็ชัดว่าคำร้องใหม่ทำให้เกิดเพลงใหม่และโครงสร้างเสียงไม่ใช่ประเด็นหลักที่จะพิจารณา

บัค (Buck) กล่าวถึง มางกาเรวา (Mangareva) ว่า

ปู-กาปา (Pou-kapa) ในฐานะผู้แต่งเพลงต้องแต่งคำร้องให้เป็นเรื่องเล่าเก่าๆ เพื่อที่จะเลือกแก่นเรื่องที่เหมาะสมสำหรับการประพันธ์เพลงใหม่ . . ในช่วงเวลาบางช่วง มีเพลงที่แต่งและเรียนกันอย่างมากมายจนปู-กาปา (Pou-kapa) ที่เป็นผู้นำด้านเพลงและเป็นครูเพลงเลือกเพลงที่มีอยู่แล้วได้เลย ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงนั้นนอกจากจะมีความจำดีแล้ว จะต้องรู้จังหวะของคำที่เหมาะสมเป็นอย่างดีและต้องรู้กริยาท่าทางที่จะเคลื่อนไหวพร้อมกับเพลงด้วย เนื่องจากเพลงส่วนใหญ่จะผสมระหว่างเพลงและการเต้นรำ

ถ้าเพลงไม่เข้ากับท่าเต้น เพลงนั้นก็จะถูกขนานนามว่า “มาโร” (maro) ถ้าผู้นำนำเพลงนั้นไปสอน เพลงนั้นก็จะถูกวิพากษ์วิจารณ์และต่อต้านจากลูกน้อง . . . เพลงใหม่ก็จะถูกวิพากษ์วิจารณ์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีคนอื่นๆ ว่าได้ระดับมาตรฐานที่ตั้งไว้หรือไม่ คำร้องดั้งเดิมจะต้องตรงและถูกต้อง คำร้องจะต้องลื่นพริ้วซึ่งไม่เพียงแต่จะต้องเข้ากับเสียงร้องเท่านั้น แต่ยังต้องเข้ากับท่วงท่าของมือ เท้า และตัวอีกด้วย (1938: 305-06)

บัค กล่าวเกี่ยวกับกลวิธีที่ผู้แต่งแต่งคำร้องในหนังสืออีกเล่มหนึ่งว่า

หลักความคล้ายคลึง (parallelism) คือวิธีแต่งเพลงที่เป็นที่นิยม มีการ

ซ้ำกลอนบทแรกซึ่งเพียงแต่เปลี่ยนชื่อของตัวละครที่อยู่ในเรื่องเท่านั้น . . . คนชอบที่จะร้องท่อนสร้อยต่อจากกลอนแต่ละบท ผู้แต่งจึงทำให้เพลงบางเพลงยาวด้วยการเติมรายละเอียดเข้าไป

รูปแบบของหลักความคล้ายคลึงที่นิยมกันคือ การใช้คำถามและคำตอบ ถ้าแก่นเรื่องเป็นเรื่องของบุคคลทางประวัติศาสตร์หลายคนและภรรยาของเขา กลอนบทแรกและบทที่มาสลับนั้นจะถามชื่อของภรรยาของตัวละคร ส่วนบทถัดมาจะเป็นคำตอบ เพลงจึงยาวและนักร้องก็ชอบที่จะร้องท่อนสร้อยซ้ำไปซ้ำมา

มีการใช้อุปมาอุปมัย. . . บ่อยครั้ง . . . .ภาษาที่ใช้ค่อนข้างเป็นนัย หลักภาษาที่ใช้ก็ไม่ถูกไวยากรณ์ซึ่งทำให้นักศึกษาที่พยามยามใช้หลักไวยากรณ์ร้อยแก้วมีปัญหาในการแปล ต้องจำว่าเพลงนั้นแต่งไว้เพื่อร้องและถ้าหลักไวยากรณ์มาวุ่นวายให้เสียจังหวะ เพลงก็จะใช้ไม่ได้ อาจมีการละพยางค์สุดท้ายของคำและหากว่ากันด้วยจังหวะแล้ว พยางค์นั้นอาจมาเชื่อมกับพยางค์แรกของคำถัดมา . . . บางครั้งอาจมีการละสระ . . .

คำที่อยู่ในร้อยกรองแต่ไม่ปรากฏในร้อยแก้วนั้นมักจะบรรยายถึงความสุขหรือความกดดัน (1938: 384-85)

เทอร์นวอล์ด (Thurnwald) ได้ให้ข้อมูลที่ยอดเยี่ยมด้านกระบวนการประพันธ์เพลงร้อยกรองว่า

การแต่งเนื้อร้องใหม่ต้องมีความระมัดระวังในการใช้คำตามที่ได้พูดถึงแล้ว ดังนั้นภาษาที่ใช้ในเพลงจึงไม่ใช่ภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน หากแต่เป็น "ภาษาพูดระดับสูง" ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้จากความพิเศษด้านต่างๆ มีการใช้สำนวนสบายๆ เช่น โคโร'คูอา (koro'kua) สำหรับ อูรูกิโต (urugito) (หมู) ทา'เอ็น'ซีนา (ta'n'cina) สำหรับ อา'บูทา (a'buta) (เงินเปลือกหอย) บานา'อูคู (bana'uku) สำหรับ โอโป (Opo) (บ้านพัก) โร'บานา (ro'bana) สำหรับ โร' อีคีน (ro'ikene) (คน ประชาชน) เป็นต้น สำนวนต่างประเทศเป็นที่นิยมเป็นพิเศษ เพื่อที่จะใช้แสดงภูมิของผู้แต่ง สมัยก่อนมีการใช้ศัพท์อลู (Alu) เนื่องจากชาวอลู ได้รับการยกย่องว่าเป็นชนชั้นสูงดั้งเดิม (พร้อมกับชาวโมโน Mono) ดังนั้น จึงมีการใช้คำว่า ลา'การา (la'gara) แทน ไคไค (kaikai) (คำพูด) ทา'อีกา (ta'iga) แทน โค'ซี (ko'ci) (สวน) และอื่นๆ เร็วนี้การติดต่อกับชนผิวขาวทำให้ภาษาอังกฤษเข้ามามีบทบาทแต่ก็ไม่ชัดเจนนักเพราะว่ามี

การเปลี่ยนให้เป็นสำเนียงบูน (Buin) (Buinization) ไบนิม (Bainim) ก็เท่ากับ "find him" (ไปหาเขา) อา'สิคิม (a'sikim) เท่ากับ "ask him" (ถามเขา/ถามเธอ) บา' ลาทา (ba'lata) เท่ากับ "brother" (พี่ชาย/น้องชาย) บี'โบ (bi'bo) เท่ากับ "before" (ก่อน) อบีมู'ไอเทม (abimu'item) เท่ากับ "afternoon- time" (บ่าย) โร'คูทา (ro'kuta) เท่ากับ "doctor" (หมอ) เป็นต้น คำเหล่านี้มักจะมีอาคมท้ายคำเป็นภาษา Buin เช่น แบร์'ซีจ (bere'cige) "ge" เป็นคำลงท้ายแบบพื้นเมือง บี'รี'ซี (be're'ci) แปลว่า "สถานที่" (place) ดังนั้นจึงหมายความว่า "ณ สถานที่" (on the place) การเรียกให้มาร่วมทำความสะอาดถนนก็จะใช้ว่า อูคา'เบล (uàkà'béle) ซึ่งมาจากคำยืนคือ อู คา (ua ka) แปลว่า "งาน" (work) บวกกับ be แปลว่า "ไป" (go) โดยมี le หรือ re เป็นอาคมต่อท้ายคำ คำที่ยากก็คือคำว่า ที'เมอร์ (te'ngere) ซึ่งมี l มาจากคำว่า "the" เสียง ng ใช้แทนเสียง m โดยมี re เป็นอาคม คำนี้จึงแปลว่า "ตอนนี้" (at this time) บางครั้งก็ยากที่จะแปลคำผสม เช่น นีอูโม'นีโอ (niumo'nio) ซึ่งแปลว่า "เมื่อมีพระจันทร์ดวงใหม่" (where the new moon [is]) ทู'มานีโบอี (tu'maniboi) แปลว่า "ชายหนุ่มสองคน" (two man boy) ทูดา คาอู (tuda kau) แปลว่า เมื่อมืดเกินไป (when too dark) ซึ่งหมายถึง "ดึกสงัด" เป็นต้น ภาษาอังกฤษที่เพี้ยนไปนั้นมาจากลักษณะพิเศษหลายประการของภาษาบูน (Buin) ซึ่งไม่สามารถนำมากล่าวถึงในที่นี้ได้ . . .

อย่างไรก็ตาม ความหมายโดยนัยที่สำคัญที่มาจากประโยคสนทนาเป็นศิลปะที่อยู่ในบทเพลง ซึ่งเป็นศิลปะที่ได้รับการเลือกสรรค์แล้ว ไม่เพียงแต่การใส่เนื้อร้องเท่านั้นที่ทำให้ประกายความคิดบังเกิด กวีต้องการที่จะเข้าถึงอารมณ์ของผู้ฟัง ไม่เพียงแต่คัดเลือกคำพูดที่ไพเราะเท่านั้นหากแต่ต้องการ เข้าถึงอารมณ์ผู้ฟังด้วยการอ้างถึงการสังเกตการณ์ สถานการณ์อันน่าประทับใจ และโวหารที่ฟังแล้วเห็นภาพ ผู้แต่งเพลงจะรื้อฟื้นความทรงจำและความคิดสร้างสรรค์เพื่อให้ผู้ฟังคล้อยตามอารมณ์ของเพลง ดังนั้น เขาจึงอ้างถึงนิยายปรำปราและเทวตำนาน รวมทั้งอะไรก็ตามที่ "อยู่ไกลเอื้อม" และลึกลับจากชนผิวขาว . . . เมื่อเขารวบรวมข้อมูลอ้างอิงเข้าด้วยกันได้แล้ว ลักษณะของเพลงก็จะเป็นอะไรที่แต่งขึ้น ซึ่งจะเห็นได้ชัดเมื่อเทียบกับคำสนทนาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน (1936: 7-8)

แม้ว่าจะมีปัญหาว่าจะนับว่าเพลงนี้เป็นเพลงใหม่เพราะเนื้อร้องหรือโครงสร้างทำนอง

กันแน่ หรือว่าเป็นเพราะทั้งสองประการ แต่ก็เป็นที่ชัดเจนว่าการแต่งเนื้อร้องก่อให้เกิดรูปแบบการประพันธ์เพลง

ดูเหมือนว่าการประพันธ์เพลงจะเกิดจากบุคคลหรือกลุ่มบุคคล และไม่แตกต่างกันไม่ว่าผู้แต่งจะรู้หนังสือหรือไม่ก็ตาม ยกเว้นเรื่องการเขียนเพลงเท่านั้น การประพันธ์ทุกแบบเกิดจากความตั้งใจเมื่อวิเคราะห์กว้างๆ นักประพันธ์เพลงอาจเป็นคนธรรมดา ผู้เชี่ยวชาญ หรือกลุ่มคน ซึ่งผลงานของเขาจะต้องเป็นที่ยอมรับของสังคมส่วนใหญ่ด้วย กลวิธีในการประพันธ์เพลงมีอย่างน้อยดังนี้ การนำเพลงเก่ามาทำใหม่ การนำเพลงเก่าและเพลงยืมมาผสมผสานกัน การแต่งเพลงสด การร่วมกันปรับเพลง เพลงที่ได้มาจากประสบการณ์ที่กระทบอารมณ์ การสับตำแหน่งเพลง และสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ การแต่งเนื้อร้องก็สำคัญเท่าๆ กับการแต่งโครงสร้างทำนองการประพันธ์เพลง รวมทั้งการเรียนรู้เพลงที่อยู่ในอำนาจของการยอมรับหรือปฏิเสธ และจึงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้อย่างกว้างๆ ที่มีผลต่อความมั่นคงหรือการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี

ตอนที่ 3 ปัญหาและผลของการแก้ปัญหา

บทที่ 10
การศึกษาเรื่องของเนื้อเพลง

สองตอนแรกของหนังสือเล่มนี้กล่าวถึง พัฒนาการของนิยามและทฤษฎีของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา รูปแบบของการศึกษาวิชานี้รวมทั้งรายละเอียดของปัญหาที่เกี่ยวกับรูปแบบของการศึกษา (ที่เสนอไว้) นั้น เราได้พยายามเน้นว่าดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาครอบคลุมมากกว่าการวิเคราะห์เสียงดนตรี เพราะดนตรีนั้นเป็นปรากฏการณ์ของมนุษย์ที่สร้างโดยมนุษย์ เพื่อมนุษย์ เกิดขึ้นและทำหน้าที่ในสถานการณ์ทางสังคมของมนุษย์

เราจะหันไปดูปัญหาหลักๆ ที่วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะต้องประสบถ้าวิชานี้จะเป็นวิชาที่มีการศึกษาวิเคราะห์แบบวิทยาศาสตร์ เราจะต้องเสาะแสวงหาไม่เฉพาะแต่แรงจูงใจที่ก่อให้เกิดพฤติกรรมทางดนตรีเท่านั้น แต่จะต้องหาวิธีการที่จะขยายความรู้ทางดนตรีไปสู่คนอื่นและกระบวนการทางพฤติกรรมของมนุษย์ที่กว้างขวางขึ้นไปอีก เราเรียนรู้อะไรจากดนตรี เราจะได้ความรู้อะไรจากการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่เป็นวิชาที่กว้าง และมองดนตรีเป็นพฤติ-กรรมหนึ่งในพฤติกรรมและกิจกรรมอันมากมายหลายอย่างของมนุษย์

แหล่งที่จะก่อให้เกิดความเข้าใจพฤติกรรมของมนุษย์ให้มากขึ้นอีกแหล่งหนึ่งคือ เนื้อเพลง แท้จริงเนื้อเพลงเป็นพฤติกรรมทางภาษาของมนุษย์ มิใช่เสียงดนตรี แต่เนื้อเพลงนี้เป็นส่วนสำคัญของดนตรี และมีหลักฐานเป็นที่แน่ชัดที่แสดงว่าภาษาที่ใช้เป็นเนื้อเพลงแตกต่างกับภาษาในชีวิตประจำวัน

เป็นความจริงที่จะกล่าวว่า ดนตรีและภาษาเกี่ยวข้องกัน และการศึกษาความเกี่ยวข้องกันนี้จึงเป็นงานร่วมกันระหว่างนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาและนักภาษาศาสตร์ อย่างไรก็ตาม ธรรมชาติที่แท้จริงของปัญหามีแนวโน้มที่จะเป็นด้านเทคนิคและโครงสร้าง ซึ่งไม่ใช่หัวข้อที่จะอภิปรายในบทนี้ เพียงแต่จะพูดถึงสั้นๆ ในบางด้านเท่านั้น ภาษานั้นมีผลต่อดนตรีตรงที่ทำนองของดนตรีนั้นตั้งแบบแผนเอาไว้ การที่จะบรรจุภาษาลงไปให้คนฟังรู้เรื่องต้องมีการบรรจุคำลงไปตามแผนที่ดนตรีวางเอาไว้ การที่มีการกล่าวว่า “ภาษามีระบบในการวางพยางค์ที่มีเสียง สูง ต่ำ เสียงดังและเสียงค่อย พยางค์ที่บรรจุสระเสียงยาวและสระเสียงนั้น แต่ละภาษาให้ความสำคัญต่อสิ่งเหล่านี้ต่างกัน เนื่องจากดนตรีเองก็มีหลักและแบบแผนเกี่ยวกับเรื่องระดับเสียง การใช้ระยะเวลา เป็นเบื้องต้นอยู่แล้ว จึงน่าจะตั้งสมมติฐานได้ว่า อาจมีวัฒนธรรมในหมู่ชนหนึ่งหมู่ชนใดที่มีลักษณะภาษาที่กำหนดแบบแผนทางดนตรีของเพลง (1963: 27)

ดนตรียังมีอิทธิพลต่อภาษาในแง่ที่ดนตรีเป็นตัวเปลี่ยนภาษาให้เข้ากับแบบแผนของดนตรี

ดังนั้น พฤติกรรมทางภาษาในตัวเพลงจึงเป็นการใช้คำชนิดพิเศษซึ่งบางครั้งต้องใช้ความรู้ทางภาษาเป็นการเฉพาะ เราได้อภิปรายการเปลี่ยนแปลงทางภาษาเช่นนี้ไปบ้างแล้วในส่วนที่เกี่ยวข้องกับขบวนการแต่งเพลง แต่จะได้กล่าวให้ละเอียดขึ้นในบทนี้

ในการกล่าวถึงภาษาเมารี (Maori) เบสท์ (Best) รายงานว่า "ปัญหาในการแปลเพลงเหล่านี้อยู่ที่การเปลี่ยนคำในเพลงให้มีเสียงน่าฟัง ดังนั้น จะต้องมีการเพิ่มหรือตัดสระออก หรือเปลี่ยนแปลงโดยใช้สระตัวอื่น หรืออาจต้องเพิ่มพยางค์เข้าไปในคำ เป็นต้น นอกจากผู้แต่งเพลงจะใช้คำหรือสำนวนเก่าแก่โบราณ หรือรื้อคำที่ไม่ได้ใช้แล้วกลับนำมาใช้อีก เขายังแต่งคำขึ้นใช้ใหม่อีกด้วย (1924: 139) เบสท์ กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้อีกที่หนึ่งว่า

> *เพื่อที่จะให้คำในบรรทัดฟังดูไพเราะ ผู้แต่งจะเปลี่ยนแปลงคำในบรรทัดนั้นไป การทำเช่นนี้ผู้ที่มาแปลเพลงของเมารีจะเกิดการสับสน เช่น จะมีการเพิ่มหรือลดสระซึ่งทำให้ผู้แปลหลงทางไปเลยถ้าไม่รู้ที่มาที่ไปของคำเหล่านั้น เช่น ในเพลงหนึ่ง วลีที่ว่า "ตี อาฮูอา ตี คูปู" (te ahua te kupu) (ลักษณะการกล่าวคำอุทาน) เปลี่ยนเป็น "ตี อีฮู โอ ตี คูปู" (te ehu o te kupu) คำว่าอีฮู (ehu) แปลว่า "มัว" และ "วิดน้ำ" และยังแปลว่า "ขุด" เช่น ขุดกระดูกผู้ตายมาจากหลุมฝังศพ เป็นต้น ในการกระทำเช่นนี้จุดประสงค์ก็เพื่อจะทำให้สระสั้นลง "คูอา" (Kua) บางทีก็ถูกยืดให้เป็น "คูอา" (Kua) ทั้งนี้เพื่อให้ฟังไพเราะทั้งสิ้น ในกรณีอื่นๆ สระเดี่ยวอาจถูกยืดให้ยาวขึ้น เช่น ในเพลง "ฮูอาตาอู" (huatau) ในบทนิทานราตา (Rata) เนื้อเพลงเริ่มว่า "ราตา วะเร ราตา รา--า--า เร สระในคำว่า "วะเร" จะสั้นและจะออกเสียงเช่นนั้นในคำต้น แต่ในคำที่สอง สระอา จะลากยาวดังที่เขียน (1925: 107)*

ลักษณะรายละเอียดทางเทคนิคในการเปลี่ยนแปลงทางภาษาศาสตร์นี้เป็นลักษณะที่พบได้ทั่วไปในเนื้อเพลง และยิ่งจะมีความยากลำบากมากขึ้นไปอีกเมื่อเราพูดถึงการใช้ภาษาพิเศษในเพลง เบสท์ กล่าวว่า "ในภาษาเมารีมีการใช้การเปรียบเทียบแบบวรรณคดีทั้งหมด นอกจากนี้ยังมีการใช้สุภาษิตและคำพังเพยต่างๆ ที่นำมาจากตำนานต่างๆ ของชาวเมารีอีกด้วย จะเห็นได้ว่างานแปลเพลงจึงเป็นเรื่องที่ยากที่สุด นอกจากผู้แปลจะต้องได้เรียนรู้เกี่ยวกับสุภาษิต คำพังเพย คำพระ และวลีหรือศัพท์ที่มาจากตำนานเก่าแก่ต่างๆ คำพูดที่เป็นปริศนาต่างๆ ในเพลงเหล่านั้น (1924: 136) เบสท์สนใจปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นเมื่อมีการแปลเพลงภาษาเมารี และได้อภิปรายปัญหาเหล่านี้เอาไว้มาก

ภาษาพิเศษที่ใช้ในเพลงเป็นเรื่องที่เราพบเป็นปกติ มิเกออด (Migeod) พูดถึงภาษาเมนเด (Mende) ในเซียรา เลโอนไว้ว่า "คำในเพลงจะมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย บางที่คำจะออกเสียง

แตกต่างออกไปและบางครั้งก็จะมีการทำเสียงสระให้สั้นลง และสิ่งที่ก่อให้เกิดความยุ่งยากซับซ้อนมากขึ้นอีกก็คือ นักร้องไม่สามารถแปลคำเหล่านี้ออก คำที่ไม่มีความหมายมากมายเหล่านี้จะถูกสรุปว่าเป็น “ภาษาเพลง” (1926: 289) เฟิร์ท (Firth) เล่าถึงพวก ทีโคเปีย (Tikopia) ไว้ว่า

> *เช่นในเพลงอูรู (Uru) และเพลงสวดอื่นๆ ที่ใช้ในงานฉลอง ภาษาตาอุเม (taume) ที่ใช้ในเพลงจะแตกต่างไปจากภาษาที่ใช้ในปัจจุบัน โดยเพลงจะแตกต่างไปจากภาษาที่ใช้ในปัจจุบัน โดยมีคำศัพท์ที่ชาวตาอุเมบอกว่าเป็นภาษาโบแตน เช่น ที่วลีจากวลีที่ได้รับการจัดไว้เป็น “วลีที่ใช้ในสมัยอดีต” บัดนี้ไม่มีที่ใช้แล้ว การที่คำและวลีเหล่านี้ไม่มีความหมายที่แน่นอนชัดเจน ไม่ถือเป็นเรื่องเสียหาย คุณค่าของภาษาดังกล่าวอยู่ที่การเป็นสัญลักษณ์ของกาลเวลาร่วมกัน มิใช่มีความสำคัญเฉพาะสำหรับผู้ที่ร้องเพลงเหล่านี้*
> *(1940: II, 264)*

ทีทีเยพ (Titiev) กล่าวเพิ่มเติมในเรื่องเนื้อเพลงของชาวมาปูเช (Mapuche) ในประเทศชิลีว่าเขาใช้ภาษาที่ “มีคำเปรียบเทียบที่ทำให้เกิดภาพพจน์มากมายที่เต็มไปด้วยคำที่มีความหมายลึกซึ้งซ่อนเร้น พวกนี้ชอบการละคำโดยใช้คำน้อยแต่มีความหมายมาก นอกจากนี้มีคำต่างๆ มากมายพบว่ามาจากวัฒนธรรมของชาวมาปูเชที่จะฟังดูไม่มีความหมายสำหรับคนนอก หรืออาจจะฟังดูลึกลับไปเลย” (1949: 1)

ความยากลำบากในการแปลเนื้อเพลงเนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของภาษาก็ดี ในการเติมวลีหรือคำพูดโบราณลงไปก็เป็นเรื่องที่นักศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาประสบในการทำงานกับหลากหลายวัฒนธรรม เบอร์เคท สมิธ (Birket-Smith) ได้รายงานเรื่องนี้ไว้ในการทำงานกับภาษาเอสกิโม (1935: 156) ดักกลาส แอล โอลิเวอร์ (Douglas L. Oliver) ในการทำงานกับภาษาของชาว ซิอูไอ (Siuai) ในเกาะโซโลมอน (1955: 369) วอท (Voth) ทำงานกับภาษาของชาวออเรไบ (Oraibi) (1903: passim) ลาเฟลช (LaFlesche) ในการทำงานกับภาษาของชาวออซาจ (Osage) (1925: passim) และยังมีอีกมาก และทั้งหมดนี้ยังไม่ได้รวมการศึกษาในกรณีพิเศษอื่นๆ เช่น การศึกษาเนื้อเพลงที่เป็นภาษาที่เป็นเสียงสูงต่ำ โดยมาริอัส ชไนเดอร์ (1961) และการศึกษาการใช้กลองเป็นสัญญาณ (คาริงตัน Carrington 1949a & b)

เราจึงสามารถกล่าวได้ว่า นอกจากดนตรีกับภาษาจะมีการเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันในเนื้อเพลงแล้ว เนื้อเพลงยังมีรูปแบบที่พิเศษออกไปจากภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันอีกด้วย ดังนั้นเราจึงควรตั้งสมมติฐานว่า ภาษาในเนื้อเพลงจะต้องมีความหมายและหน้าที่พิเศษซึ่งสมมติฐานเช่นนี้ดูเหมือนจะเป็นจริง

ประการแรกเพลงแสดงให้เห็นความรู้สึกที่ฝังลึกอยู่ในใจของผู้ที่อยู่ในเพลงอันเป็นความรู้สึกที่ไม่สามารถแสดงออกที่ใดได้ กรณีเช่นนี้พบมากในทวีปแอฟริกา แต่ก็เป็นที่ทราบว่าเกิดขึ้นในส่วนอื่นๆ ของโลกเช่นเดียวกัน ฮิวจ์ เทรซี (Hugh Tracey) กล่าวถึงพวกโชปี (Chopi) ในแอฟริกาไว้ว่า "ในสังคมแอฟริกันสิ่งที่บอกกันต่อหน้าไม่ได้ เขาบอกกันได้อย่างเปิดเผยในเพลง วิธีนี้เป็นวิธีที่เขาจะอยู่กันอย่างสงบสุขได้ในสังคม" (1954: 237) มาร์กาเร็ต กรีน (Magaret Green) รายงานเกี่ยวกันพวกอีโบ (Ibo) ในไนจีเรียไว้ว่า พวกผู้หญิงในหมู่บ้านจะรวมตัวกัน เพื่อที่จะจับผู้หญิงคนหนึ่งที่สงสัยว่าจะขโมยของของผู้หญิงอีกคนหนึ่งไป สถานที่ที่นัดพบกันก็คือบ้านของหญิงผู้สงสัยนั้น ในการที่จะรวมให้ผู้หญิงทุกคนเข้ามาร่วมกันตัดสินว่าใครเป็นผู้ขโมย กลุ่มผู้หญิงผู้ ตัดสินจะพากันร้องเพลงขึ้นต้นว่า "หญิงใดไม่มาเข้าร่วมตัดสินครั้งนี้ขอให้กิ้งกือเลื้อยเข้าอวัยวะเพศ ขอให้ไส้เดือนเลื้อยเข้าอวัยวะเพศ" กรีน กล่าวว่าในเหตุการณ์ปกติจะไม่มีใครสามารถพูดเช่นนี้ได้ การที่นำมาใช้ก็เพื่อให้ผู้หญิงออกมาตัดสินกันให้หมดหมู่บ้าน (1947: 199–206) ในส่วนอื่นของโลก เดอร์เวอร์เรอซ์ (Devereux) กับลาแบร์ (La Barre) รายงานว่า "เด็กหญิงชาวซาดิงมิว (Sedang Moi) แต่งเพลงร้องเพื่อจะบอกว่าพวกเธอเหนื่อยและอยากกลับบ้าน เมื่อข้าพเจ้าถามว่าทำไมจึงไม่บอกข้าพเจ้าตรงๆ เธอบอกว่าถ้าทำเช่นนั้นก็จะเป็นการไม่สุภาพ การบอกเป็นเพลงของเธอเป็นการให้โอกาสข้าพเจ้าตัดสินใจว่าจะฟังเพลงเป็นการบันเทิงอย่างเดียว หรือจะฟังเอาเนื้อหาในเพลงนั้นด้วย (1961: 369)

ความเป็นอิสระในเพลงนี้ดูได้จากชาวบาชี (Bashi) ในสาธารณรัฐคองโก (เลโอโปลด์-วิลล์ Léopoldville) เพลงเหล่านี้ร้องโดยหญิงสาวที่ทำงานในไร่กาแฟและไร่ควินินในย่านคีวู (Kivu) "เจ้าของไร่ทำหน้าที่เป็นล่ามและสามารถแปลเพลงที่ร้องนั้นได้ เนื่องจากราคาของข้าวของพากันขึ้นไปมาก เจ้าของไร่ได้หยุดแจกเกลือ น้ำมันถั่วและน้ำมันปาล์มให้คนงาน เพลงแรกกล่าวถึง หญิงสาวคนหนึ่งที่ทำงานในไร่แห่งหนึ่ง สถานการณ์ที่บรรยายในเพลงชี้ชัดว่าเป็นไร่ของบวานา เอ็กซ์ (Bwana X) เพลงที่สอง แม่กล่าวกับลูกสาวของเธอว่า

"ไปทำงานในไร่แม่ไปลูก"
ลูกสาวปฏิเสธ พลางกล่าวว่า
"ไม่หรอกแม่ ฉันอยากไปทำงานให้บวานา เอ็กซ์
ฉันอยากทำงานให้คนขาว งานฉันยังไม่เสร็จ ให้ฉันทำให้เสร็จก่อนแล้วฉันจะไป"
แม่ได้ฟังก็โกรธ แต่ลูกสาวก็ไม่ฟังยังไปทำงานให้เอ็กซ์ต่อไป วันหนึ่งขณะที่
เดินไปทำงาน เธอเดินไปถึงริมแม่น้ำไนยาเบอรางโก (Nyaberango) ที่กำลังท่วม
"ฉันจะทำยังไงดี ฉันจะข้ามแม่น้ำไปทำงานได้อย่างไร
ถ้าฉันข้ามไปตอนนี้ เกิดฝนตกลงมาอีกขากลับฉันจะกลับได้อย่างไร
ถ้าฉันกลับไม่ได้จะทำอย่างไร แต่ฉันจะไปรีบๆ ทำงานแล้วรีบกลับ

ก่อนที่ฝนจะตกลงมา

ในเพลงที่ สาม เด็กหญิง พูดว่า

"เราไม่ทำงานให้บวานา วาย (Bwana Y) ที่ไร่นั้น กาแฟเขาออกมาไม่ดี เขาไม่ใช้เสียมพรวนดิน ทำไมเราจึงมาทำงานที่ไร่ บวานา เอ็กซ์ ทั้งที่เราสามารถไปทำงานเก็บกาแฟที่ไม่ดีที่ บวานา วายได้เป็นเพราะว่า บวานา เอ็กซ์เป็นคนดี เขามอบงานให้เราทำแล้วเราก็สามารถทำได้ และพอเราทำงานเสร็จเราก็กลับบ้านได้ เราเป็นเด็กดี เราสามารถทำงานได้เหมือนผู้ชาย"

ในเพลงที่สี่ เนื้อหาค่อยชัดเจนขึ้น

"เรามาทำงานให้บวานา เอ็กซ์ เราทำงานเสร็จ งานที่เราทำก็ดี พอเงินเดือนออก บวานา เอ็กซ์ ก็จ่ายฟรังก์ให้เรา เราบอกว่า "ดี แต่ เปโดร (Pedro) (หัวหน้าคนงานของบวานา เอ็กซ์) บอกว่า บวานา เอ็กซ์ บอกว่า ถ้าเราทำงานดี ทำงานให้เสร็จ เขาจะแจกเกลือและน้ำมัน เราก็ทำเสร็จแล้ว เงินเดือนก็ออกแล้ว แต่เกลืออยู่ที่ไหน น้ำมันอยู่ที่ไหนกัน เราไม่เข้าใจ เปโดร ไม่เคยพูดโกหก แต่นี่อย่างไร ทำไมจึงเป็นเช่นนี้

ในเพลงสุดท้าย เนื้อหาชัดเจนแจ่มแจ้ง

"เราทำงานเสร็จแล้ว เมื่อก่อนเราเคยได้รับแจกน้ำมัน ตอนนี้เราไม่ได้ ทำไมบวานาจึงงดการแจกน้ำมันเสียเล่า เราไม่เข้าใจ ถ้าเขาไม่จ่ายน้ำมัน เราจะย้ายไปทำงานให้หลวงพ่อให้หมด ที่โบสถ์เราทำงานน้อยแต่เราจะได้น้ำมันเยอะ ระวังเถอะถ้าเราไม่ได้น้ำมันเราจะไม่ทำงาน"

เพลงทั้งห้านี้แสดงให้เห็นการวางแผนอย่างเป็นระบบที่จะบอกเจ้าของไร่กาแฟถึงความปรารถนาและความตั้งใจของหญิงสาวเหล่านี้ เจ้าของไร่ไม่มีโอกาสได้รับรู้ถึงความไม่พอใจของเธอ เพราะเธอไม่ยอมที่จะบอกให้เขาทราบโดยตรง เธอได้ถือโอกาสที่มาถึงโดยบอกเขาทางอ้อม ทำนองเพลงเป็นทำนองที่ไพเราะของบาชี (Bashi) ส่วนเนื้อเพลงนั้นแต่งขึ้นในขณะนั้น ส่วนเพลงสุดท้ายนั้นเนื้อร้องถูกแต่งขึ้นตอนที่ เอกซ์ หยุดจ่ายน้ำมันให้กับหญิงที่ทำงานในไร่เหล่านี้ (เมอร์เรียม 1954)

เนื่องจากผู้แต่งดูจะมีอิสระในการจะเขียนเพลงเป็นลักษณะใดก็ได้ ทำให้มีคำถามว่า จะมี

เนื้อหาหยาบคายมากหรือไม่ คำถามนี้ตอบได้ว่า เนื้อเพลงที่มีเนื้อหาหยาบคายโดยมีจุดประสงค์เพื่อความหยาบคายอย่างเดียวไม่มี บางเพลงอาจมีเนื้อหาเช่นนี้เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ตามที่ได้ตั้งจุดมุ่งหมายไว้ เช่น ตัวอย่างของพวกไอโปที่ได้ยกตัวอย่างให้ดูก่อนหน้านี้แล้ว พวกกรอส เวนเทอร์ (Gros Ventres) ที่แฟลนเนอรี่ (Flannery) ได้รายงานไว้มีลักษณะของเพลงที่ "ส่วนที่สองและสามมีเพลงที่แต่งโดยพวกเพื่อนศัตรูของพวกลูกเสือ คำพูดที่ใช้จะเป็นคำที่เยาะเย้ยถากถางและหยาบคาย (1953: 91) เป็นที่น่าเสียดายว่าข้อมูลเกี่ยวกับความหยาบคายในเนื้อเพลงไม่ค่อยมี ทั้ง วิลเลียมสัน (Williamson) ที่ศึกษาพวกมาฟูลู (Mafulu) ขอเกาะนิวกินี (1912: 215) และไอเวนส์ (Ivens) ที่ศึกษาพวกเลา (Lau) ของพวกเกาะโซโลมอน (Nod: 98) กล่าวถึงเพลงที่หยาบคาย แต่ไม่ได้อภิปรายต่อ แม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) กล่าวว่ามีเพลงที่หยาบอยู่ "สองสามเพลง" ในหมู่อาปาเช และบอกว่ามีจำนวนน้อยมากถ้าเปรียบเทียบกับเพลงหยาบคายที่เรามีเป็นจำนวนมหาศาล ข้าพเจ้ามีโอกาสได้บันทึกเพลงที่เกี่ยวกับผู้ชายคนหนึ่งที่กินลูกเบอรี่ของต้นซีดาร์มากเกินไป จนท้องเสียแล้วอุจจาระเปื้อนกางเกง มีเรื่องตลกทำนองนี้อยู่ทั่วไปในเนื้อเพลงแทบทุกชนิด (1960: 472) มาลิโนว์สกีพูดถึงเรื่องการที่เด็กชายวัยรุ่นชาวเกาะทรอบริอานด์เดินทางไปหาผู้หญิงเขาเล่าไว้ว่า

> *นักผจญภัยเหล่านี้จะแวบออกไปตอนกลางคืน โดยเอาเครื่องแต่งตัวไปแต่งข้างนอกหมู่บ้าน แต่พอได้ออกถนนใหญ่เขาก็จะส่งเสียงเอะอะโวยวาย ท้าตีท้าต่อย เพราะลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่ยอมรับในสังคม สำหรับการนี้มีการร้องเพลงหยาบคายที่เรียกว่า โลอูวา (lo' uwa) ที่เขาร้องเป็นจังหวะในขณะที่เขาเดินกันไป (1929: 264)*

เดเมทราโคปูลู (Demetracopoulou) พูดถึงเพลงหยาบโลนในหมู่ชาววินตูว่า

เพลงหยาบโลนที่ร้องกันในแถบบอลด์ ฮิลล์ (Bald Hills) ไม่เรียกว่าเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีก้าวเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ (puberty songs) โดยรู้จักกันในชื่อซูเน (sune) และเรียกขานกันเป็นที่เข้าใจว่าเป็นเพลง "รอข้าว" ในแถบบริเวณรอบนอกของวินตู เพลงเหล่านี้ใช้ร้องเพื่อขออาหารเป็นระยะๆ เช่น เมื่อมีกลุ่มมาเยือนจากแม่บ้านอื่นๆ พอมาถึงแขกผู้มาเยือนจะเต้นรำแล้วเปลื้องผ้าออก หรือเลิกเครื่องนุ่มห่มขึ้นเพื่อให้เห็นอวัยวะของตน ร้องเพลงหยาบโลนพร้อมทำท่าทางประกอบ การเต้นรำที่ว่านี้มักกระทำกันหน้าบ้านญาติพี่น้องของตนเอง ด้วยความอับอายเจ้าของบ้านต้องรีบเอาอาหารให้กินเพื่อจะได้เลิกเต้นรำเสีย ในบอลด์ ฮิลล์ เพลงเหล่านี้ใช้ร้องในพิธีฉลองต้อนรับความเป็นผู้ใหญ่ โดยผู้แสดงจากหมู่บ้านที่ได้รับเชิญมา อาจเป็นเพราะว่าเป็นโอกาสที่พวกเขาจะได้รับการเลี้ยงดูปูเสื่อนั่นเอง (1935: 490)

เป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ที่จะสรุปอะไรลงไปจากตัวอย่างที่มีเพียงจำนวนน้อยนี้ เพียงแต่อาจ

กล่าวได้แต่เพียงว่า เพลงหยาบโลนนี้มีอยู่เกือบทุกชาติทุกภาษา และความแตกต่างระหว่างเพลงหยาบคายที่ไม่มีจุดมุ่งหมายอื่นกับเพลงหยาบคายที่ใช้เป็นสื่อในการให้ได้สิ่งอื่นมา โดยถ้าหากมิได้ใช้สื่อเช่นนี้ก็จะไม่สำเร็จหรือไม่เป็นที่ยอมรับ

สิ่งที่สำคัญที่สุดในกรณีตัวอย่างที่ยกมาทั้งหมดนี้คือ การที่เพลงเหล่านี้ให้อิสระในการแสดงความคิด ความเห็นที่ไม่สามารถที่จะแสดงออกได้ในสถานการณ์ทางภาษาปกติ อาจกล่าวได้การที่เนื้อเพลงมีความเป็นพิเศษตรงที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นดนตรีนั้น เป็นเครื่องมือที่มีประโยชน์ในการหาข้อมูลได้อย่างวิเศษอย่างที่ไม่มีวิธีใดจะสู้ได้

เพลงที่ใช้ในการนี้ชนิดหนึ่งเป็นเพลงที่เรียกว่า ทรอปิคอล "ประจำถิ่น" เช่นเพลงคาลิบโซ่ (Calypso) (โครวเล่ย์ Crowley 1959a) ซึ่งเป็นแบบที่ใช้กันมากและพบได้ในแทบทุกสังคม "ประจำถิ่น" มีหลายแบบ เป็นเพลงที่ใช้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องชีวิตประจำวันในหลายๆ ด้านเทรซี (Tracey) ได้สรุปลักษณะของ "ประจำถิ่น" ไว้ได้ดีที่สุดในการพูดถึงพวกโชปีในแอฟริกาตะวันออก เพลงนี้เป็นเพลงเกี่ยวกับการควบคุมทางสังคม

> *เนื้อหาอาจจะเป็นเรื่องรื่นเริง เศร้า หรือเป็นทำเป็นสารคดี แต่ไม่ว่าจะเป็นเรื่องอะไรจะเข้าลักษณะท้องถิ่นและเหมาะกับสถานที่นั้น ตัวอย่างต่างๆ ที่ยกขึ้นมาในเพลงจะเข้าใจเฉพาะแต่ผู้ที่ใกล้ชิดคุ้นเคยกับชาวบ้านและตำบลนั้น เพลงเหล่านี้จะวิจารณ์บุคคลที่อยู่ในตำแหน่งหน้าที่ที่มีคุณ หรือมีโทษแก่เขา ไม่ว่าจะเป็นผิวดำหรือผิวขาว ร้อยกรองที่เขียนนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นทัศนคติที่บุคคลที่เป็นชาวบ้านธรรมดามีต่อสภาพสังคมของเขา กลอนเหล่านี้ส่วนใหญ่แฝงไปด้วยอารมณ์ขัน มีคำที่ประชดกระแทกแดกดันพวกที่แสดงตนโอ่อ่า สาปแช่งผู้ที่ละทิ้งหน้าที่ ประท้วงผู้ที่โหดร้าย สังคมที่อยุติ-ธรรม และเสนอความคิดและปรัชญาในยามคับขัน (1948: 3)*

เทรซี กล่าวถึงหน้าที่ของเพลงเช่นนี้ไว้อย่างน่าเชื่อว่า

> *.... (เพลงเช่นนี้) ทำหน้าที่ทางสังคมและในทางรักษาในสังคมที่ไม่มีหนังสือพิมพ์รายวันไม่มีหนังสือ หรือเวทีอื่นใดนอกจากสนามหน้าหมู่บ้านที่จะเป็นที่แสดงออกถึงความรู้สึก ของเขาที่จะต่อต้านความไม่ยุติธรรม จะเป็นที่ตระหนักกันต่อไปว่า เป็นช่องทางสำคัญที่จะต้องเปิดกว้างไว้เพื่อที่จะเสนอเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น โดยผ่านทางเพลงที่เป็นตัวแสดงออกถึงเหตุการณ์คล้ายๆ กันนั้นในรูปสัญลักษณ์ การแสดงออกที่เกินจริงนี่จะทำให้ผู้คนเกิดความพึงพอใจ เกิดความสนุกสนาน เกิดความโกรธ หรือเกิดความเศร้า*

เป็นการแสดงออกของสังคมโดยผ่านทางผู้แต่งเพลงนั้น การแสดงออกเช่นนี้เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นการละคอนชนิดหนึ่ง .... (ตามที่อ้างอิงไว้ในข้อความที่กล่าวมาแล้ว)

เพลงที่เรียกว่า ทรอปิคอล หรือเพลงที่กล่าวถึงเหตุการณ์ปัจจุบันนี้มีอยู่มากมายหลายชนิด ซึ่งสามารถแบ่งเป็นประเภทได้ตามจุดมุ่งหมายของเพลงและเนื้อหาของเพลง รวมไปถึงเพลงประเภทเยาะเย้ยถากถาง ดูถูก โครวเล่ย์ (Crowley) พูดถึงสังคมที่ร้องเพลงสองสังคมที่ชื่อว่า ลาโรส (La Rose) (ดอกกุหลาบ) และลามาเกอริต (La Maguerite) ในเมืองแซนลูเซีย (St. Lucia) ในเมืองนี้ชาวเมืองจะมีการซ้อมและเดินขบวนพาเหรดไปตามถนนในโอกาสที่สำคัญ ไปโบสถ์เดินพาเหรดไปตามถนน ถือป้ายและแต่งตัวสวยงามอวดฐานะในสังคม ปลายปีก็มีการเข้าประชุมกันเพื่อซ้อมเพลงและเยาะเย้ยสังคมฝ่ายตรงข้าม ตัวอย่างเพลงมีดังนี้

ในทะเบียน มีชื่อของเจ้า
แห่งน้ำ (ชื่อเล่นฝ่าย เลอ มาเกอริต)
ที่ลงทะเบียนไว้
ไปประเทศอื่นก็มีชื่อ
เจ้าแห่งน้ำลงทะเบียนไว้เหมือนกัน
ฝ่ายเลอโรส ไม่สามารถมีชื่อในทะเบียนได้
เพราะเขามีเสียงดังเกินไป

โครวเล่ย์ยังกล่าวด้วยว่าในอดีต “การโอ้อวดและการดูถูกกันเช่นนี้ก่อให้เกิดการทุบตี การฟ้องร้องกันและบางครั้งเกิดการเดินขบวนในถนน” (1957: 7-8) อาคีกา (Akiga) รายงานเกี่ยวกับวัยรุ่นชาวทิฟในประเทศไนจีเรียสองกลุ่มที่ไม่ถูกกัน กลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มที่ทำเครื่องหมายบนใบหน้าที่เรียกว่า “เนล (Nail)” อีกกลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มที่มีปุ่มบนใบหน้า พวกที่มีปุ่มบนใบหน้าแต่งเพลงล้อกลุ่มที่มีรอยบนใบหน้า ส่วนกลุ่มที่มีรอยบนใบหน้าก็แต่งเพลงล้อพวกที่มีปุ่มบนใบหน้า (East 1939: 46)

เพลงทรอปิคอลอีกแบบหนึ่งเป็นเพลงที่อยู่ในประเภทกลางๆ เพลงเหล่านี้จะวิจารณ์เหตุการณ์อื้อฉาว แต่ไม่มีการก่อให้เกิดการปฏิบัติการอย่างหนึ่งอย่างใดลงไป เป็นแต่เพียงการรายงานถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โครวเล่ย์ รายงานถึงพวกคาลิโซ (Caliso) ที่แซวค์ลูเซีย โดยให้เนื้อเพลงที่กล่าวถึง “เรื่องอื้อฉาว”

บ้างก็บอกว่าไม่รู้อะไร
บ้างก็บอกว่าเป็นแค่การคอรัปชั่นกัน
แต่ฉันอยากจะรู้ว่า
โลงทั้งโลงออกไปจากคลังสินค้าของรัฐบาลได้อย่างไร
(1957: 13)

เมื่อพูดถึงนักร้อง (songman) ของออสเตรเลีย เอลคินกล่าวว่า "เพลงของพวกนี้เป็นเพลงที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ประจำวัน เรื่องรักๆ ใคร่ๆ เนื้อเพลงธรรมดาดูไม่เสียหายอะไร แต่ความหมายที่สองของเพลงจะเป็นที่เข้าใจดีในหมู่ผู้ฟัง นักร้องพยายามไม่ให้เพลงของเขาพาดพิงใครโดยชัดเจน" (1954: 74) เอ บี เอลลิส กล่าวถึงพวกที่พูดภาษา "ทชี" (Tshi) ในแอฟริกาตะวันตกในลักษณะคล้ายๆ กัน

> *บ่อยครั้งที่เนื้อเพลงกล่าวถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ปัจจุบัน และไม่เป็นเรื่องแปลกที่ผู้ร้องเพลงจะสังเกตเห็นความประหลาดของผู้ที่ผ่านมาและจะล้อเลียนผู้นั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อผู้แปลกหน้านั้นเป็นชาวยุโรป เพราะพวกนี้ฟังภาษาทชีไม่เข้าใจ ในกรณีเช่นนี้ นักร้องก็จะล้อเลียนได้ถนัดปากกว่าที่จะล้อผู้ที่ฟังภาษา "ทชี" เข้าใจ (1887: 328)*

เฮอร์สโกวิตซ์ กล่าวถึงเพลงที่ร้องเกี่ยวกับเรื่องซุบซิบนินทาและเรื่องอื้อฉาวไว้ในการพูดเรื่องการจัดงานเลี้ยงในหมู่ผู้ทำงานด้วยกันในไฮติ ดังนี้

> *เพลงคอมไบท์ (Combite) เป็นเพลงที่เด่นในบรรดาเพลงของไฮติทั้งหมดเพราะมีทำนองที่ไพเราะ.... ในงานคอมไบท์ นอกจากผู้คนจะได้รู้เรื่องที่เป็นที่ซุบซิบนินทากันอยู่ในวันนั้นแล้ว เขายังมีโอกาสได้หัดร้องเพลงนั้นๆ ได้อีกด้วย เพลงจะบรรยายถึงเพื่อนบ้านที่ไม่ใคร่จะเป็นที่ถูกใจ และชื่นชมความใจกว้างของผู้จัดงานคอมไบท์นี้ขึ้นมา หรือเล่ารายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องอื้อฉาวที่เกิดขึ้นโดยบรรยายให้ตรงและชัดเจนเพื่อที่ผู้ฟังจะได้ฟังออกว่าใครเป็นใคร แต่ก็ด้วยความระมัดระวังที่จะไม่ให้มีรายละเอียดพอที่จะเกิดการฟ้องกลับขึ้นได้ (1937: 74)*

เพลงห้าเพลงที่จะเสนอต่อไปนี้เป็นเพลงที่กล่าวถึง "เจ้าของบ้านที่ตระหนี่" เป็นเรื่องระหว่างลูกพี่ลูกน้องคู่หนึ่ง "ผู้สงสัยว่ามีการแกล้งกันโดยใช้เวทย์มนตร์คาถา" เป็นการท้าทายที่จะ

แสดงให้เห็นว่าใครจะมีกำลังมากกว่ากัน เพลงหนึ่งกล่าวว่าคนที่เข้ามาในงานเอาแต่กินแต่ไม่ช่วยทำงาน รายละเอียดที่แต้มในเรื่องเพลงชนิดนี้มาจากงานของเฮอร์สโกวิตซ์ที่ทำในตรินิแดด

> *วิธีการวิจารณ์ที่เป็นที่ชื่นชมกันคือการวิจารณ์ในเพลง วิธีการวิจารณ์ไม่ใช่เป็นการบรรยายโจมตีโดยตรงแต่เป็นแบบเปรียบเปรยอย่างฉลาด โดยการให้ภาพที่นำไปสู่สิ่งที่ต้องการโจมตีนั้น รูปแบบของการนำเอาข่าวที่เกิดขึ้นรายวันเอาไปบรรจุลงในเพลงเป็นขนบที่ปฏิบัติสืบกันมาในกลุ่มชนนี้ แบบแผนการวิจารณ์สิ่งที่เกิดขึ้นรายวัน เน้นตรงที่ความตลกขบขัน ความเสแสร้งและความร้ายกาจ นานๆ ทีจะได้เห็นการแสดงออกซึ่งความสงสารตนเอง ความสงสารเห็นใจคนอื่น บางครั้งจะมีการโอ้อวด บางทีมีการแสดงออกถึงความรักด้วย แต่จุดมุ่งหมายหลักคือ ความตลกขบขันสำหรับผู้ที่ได้ยินได้ฟังนั่นเอง (1947: 276–78)*

ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่ยกมาประกอบไปด้วยเพลงเป็นต้นว่า “อิสระของเด็กสาวที่ง่าย” เย้ยคู่แข่ง” “หญิงแก่ที่แต่งงานกับเด็กหนุ่ม” สำหรับเด็กสาวที่ไม่ฉลาดรัก” “เด็กสาวหลากแบบที่มีท้อง” “รักเธอ” และอื่นๆ (หน้า 278-84)

ไคลด์ มิทแชล (Clyde Mitchell) ผู้เขียนเกี่ยวกับเพลงเต้นรำคาเลลา (Kalela dance) ที่ใช้เต้นรำในเมืองทางเหนือของประเทศโรดีเซีย (Rhodesia) ได้ยกตัวอย่างเนื้อเพลงที่เกี่ยวกับการยกย่องตนเองโดยการโจมตีหญิงสาวสมัยใหม่ที่ใช้แป้งและสี (ทาหน้า) ความสนใจของพ่อแม่ที่จะเรียกสินสอดในการแต่งงานลูกและหัวข้ออื่นๆ อีก เพลงที่ยกเป็นตัวอย่างไว้นี้แสดงให้เห็นความหมกมุ่นของพวกลัมบา (Lamba) ในกรณีชู้สาว

แม่จ๋า ฉันเคยไปฟังเขาว่าความมากมายหลายศาล
ไปฟังเขายอมความกัน
เขายอมความเรื่องหย่า
เขาพูดกันเรื่องคดีใช้เวทย์มนตร์คาถา
เขาพูดเรื่องการลักขโมย
เขาพูดเรื่องหนีภาษี
เรื่องการปฏิเสธที่จะทำงานชดใช้
แต่สิ่งที่ฉันเห็นในศาลที่มูชีลี
ประหลาดมาก
เพราะตั้งแต่เก้าโมงเช้า

จนถึงสี่โมงเย็น
มีแต่คดีชู้สาว
ฉันเลยถามคนเดินหนังสือของศาลว่า
“คุณไม่มีเรื่องอื่นที่จะว่ากันเลยหรือ”
“เขาบอกว่า ไม่มี”
ไม่มีคดีอื่นเลย
ที่ลัมบาแลนเป็นยังงี้แหละ
ไม่มีเรื่องฆ่าฟันกัน
ไม่มีคดีลักขโมย
มีแต่คดีอย่างนี้แหละในศาลลัมบาแลน (1956: 7-8)

เพลงประจำถิ่นที่ยกมานี้เป็นการสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมที่ประชาชนมีส่วน เพลงเหล่านี้นอกจากจะมีส่วนในการแก้ไขความประพฤติที่เขานำเสนอแล้ว ยังมีส่วนในการวิจารณ์สภาพในด้านต่างๆ ของสังคม โดยการนำเรื่องเหล่านี้มาสู่สาธารณชน ในขณะเดียวกันเพลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการมองเห็นเรื่องที่จะนำมาซุบซิบซึ่งจะเป็นที่สนใจของผู้คน ทำให้เรานึกถึงเพลงกลุ่มต่อไป

เพลงกลุ่มนี้เป็นเพลงเกี่ยวกับการควบคุมทางสังคมโดยตรง หมายความว่า เพลงเหล่านี้บางทีใช้เพื่อเป็นการเตือนเยาะเย้ย แม้กระทั่งกระทำการโดยตรงไม่อ้อมค้อมเพื่อให้มีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมในสมาชิกของสังคมที่ปฏิบัติตนไม่ถูกต้อง เพลงดังกล่าวอาจใช้โจมตีความไม่ถูกต้องหลายประการของสังคม เช่น การประพฤติผิดทางเพศเป็นต้น เช่นเพลงในเมืองดาโฮมี (Dahomey) ที่เฮอร์สโกวิตซ์ได้ยินมา “ร้องว่าหญิงสาวที่มีใจง่ายและยังมีพฤติกรรมเป็นขโมย” (1938b: II, 323) เบอร์โรวส์ (Burrows) ได้รายงานเกี่ยวกับพวกยูเวีย (Uvea) และพวกฟูทูนา (Futuna) ไว้ดังนี้

เพลงที่ใช้เย้ยหยันอีกประเภทหนึ่งจะใช้ถากถาง เยาะเย้ยผู้ทำความเลว โดยเฉพาะอย่างผู้ทำความผิดทางเพศ เช่น การมีเพศสัมพันธ์ก่อนการ แต่งงาน แม้เรื่องชู้สาวจะเป็นเรื่องที่ไม่ถือเป็นเรื่องร้ายแรงอะไรนัก แต่ถ้าเกิด
มีบุตรขึ้นมาจะถือเป็นความผิด เช่นเดียวกับการทำ “โมอี-โตโล” (moe-tolo) ซึ่งเกรเซล (Grezel) กล่าวว่าเป็นการไปหาหญิงสาวในขณะที่กำลังนอนหลับเพื่อที่จะกระทำมิดีมิร้ายกับหล่อน
โดยปกติแล้วผู้ชายจะเป็นฝ่ายถูกทำโทษ โทษที่ได้รับอย่างเป็น ทางการคือ การปรับเป็นอาหารที่ปรุงสำเร็จมาแล้ว แต่เพลงที่เย้ยหยันเหล่านี้ก็สามารถทำโทษผู้กระทำผิดได้ดีเช่นกัน (1945: 74-5)

การแก้ไขการทำความผิดในการลักขโมย สามารถกระทำได้โดยการใช้เพลง เฟิร์ท (Firth) กล่าวว่า "วิธีหนึ่งที่จะช่วยผ่อนคลายความรู้สึกสูญเสียของเจ้าของผู้เสียหายคือ การสร้างความอับอายและความเสื่อมเสียชื่อเสียงให้แก่ขโมย โดยการแต่งเพลงเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแล้วนำไปร้องและประกอบการเต้นรำตามปกติ ชาวบ้านบอกว่าขโมยจะรู้สึกอับอายเมื่อได้ยินเพลงที่เกี่ยวกับการกระทำของตน ในการนี้เพลงจึงกลายเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่ชุมชนใช้ในการลงโทษผู้กระทำผิด (1939: 269)

แต่เพลงก็สามารถเป็นเครื่องมือทางกฎหมายได้โดยตรงกว่านี้ โบฮันนัน (Bohannan) (1957: 142-44) เล่าถึงรายละเอียดในคดีความคดีหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นในหมู่ชาวทิฟ (Tiv) ที่มีสาเหตุมาจากเพลง ตัวผู้เกี่ยวข้องในคดีนี้คือ นายทอร์กินดี (Torgindi) และนายเมทเสวน (Mtswen) โบฮันนันได้ท้าวความเรื่องบาดหมางระหว่างชายสองคนไว้ดังนี้ "เมทเสวนเป็นผู้ดูแลการสมรสของลูกสะใภ้ของทอร์กินดี และได้ใช้วิธีแยบยลในการทำให้การสมรสต้องพังลง เมทเสวนปฏิเสธที่จะเป็นตัวกลางที่จะคืนเงินสิดสอดให้ทอร์กินดีในการนี้ชายสองคนมีการถกเถียงกันอย่างรุนแรง ทอร์กินดีตอบโต้โดยการกลับบ้านไปแต่งเพลงที่บรรยายว่า "เมทเสวน เปรียบเหมือนตัวสกังค์" คืนนั้นทอร์กินดีร้องเพลงด่าเมทเสวนจนสุดเสียงเพื่อให้เขาได้ยิน คืนต่อมาเขาก็ร้องอีก คราวนี้ชักชวนญาติพี่น้องให้ร่วมร้องด้วย เมทเสวนนั้นไม่ชำนาญการแต่งเพลงก็ได้ไปจ้างคนแต่งให้แต่งเพลงด่าทอร์กินดีในลักษณะเดียวกัน ทอร์กินดีรู้ดังนั้นจึงไปจ้างคนแต่งบ้าง คราวนี้ทั้งสองฝ่ายร้องเพลงว่ากันไปมาทุกค่ำคืนโดยมีการชักชวนเพื่อนฝูงให้เข้ามาร่วมดื่มกันและช่วยตนร้องเพลงด่าอีกฝ่ายหนึ่งอย่างคึกคัก โบฮันนัน กล่าวถึงเพลงเหล่านี้ว่า

> *เพลงเหล่านี้ต้องเขียนตามกฎพิเศษที่ตั้งไว้ เชงเก (chenge) บอกข้าพเจ้าว่า ถ้าการกระทำที่กล่าวถึงในเพลงนั้นอยู่ในวิสัยที่มนุษย์ทำได้ การกระทำนั้นน่าจะเป็นความจริง มิเช่นนั้นผู้ที่ถูกโจมตีจะถือว่าเป็น "เจอร์" (jir) อย่างไรก็ตาม ถ้าการกระทำนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ ผู้แต่งจะพูดว่าผู้ที่ตนจะโจมตีนั้นอย่างไรก็ได้ ในเพลงๆ หนึ่งของเมทเสวน เขากล่าวหาว่าภรรยาคนหนึ่งของทอร์กินดีขโมยมันเทศ โดยความเห็นของชาวบ้านทั้งหมดแล้ว เรื่องนี้น่าจะเป็นเรื่องจริง เพราะภรรยาคนนี้เป็นคนเผ่า อูดัม (Udam) ซึ่งมีชื่อทางด้านขโมย แต่ถ้าไม่จริงทอร์กินดีกับภรรยาสามารถเรียกเจอร์ หรือประท้วงเมทเสวนและผู้แต่งเพลงนั้นได้มีเพลงอีกเพลงหนึ่ง และเพลงที่มีทำนองติดหูผู้ฟังที่กล่าวถึงการที่ทอร์กินดีกลายเป็นหมูในตอนกลางคืน และทำให้หมูตัวเมียในท้องถิ่นนั้นไม่ปลอดภัย" ผู้แต่งชาวชางเกฟ (Shangev)*

กล่าวว่า กรณีนี้ไม่สามารถนำไปเป็นเหตุผลในการทำเจอร์ได้เพราะเป็นเรื่องที่ทอร์กินดีทำไม่ได้จริง นักแต่งเพลงบอกว่าเขาคิดเรื่องที่เลวกว่านี้อีกมากมากที่อยู่ในวิสัยที่ทอร์กินดีจะทำได้ แต่เมทเสวนบอกให้เขาหยุดเขียนโดยบอกว่าเขาเพียงต้องการให้ชนะการแข่งขันเท่านั้น เขาไม่ต้องการจะ "ทำร้ายจิตใจทอร์กินดีให้แตกสลายเป็นการถาวร" เพราะอย่างนั้นเขาก็ยังเป็นเพื่อนบ้านกัน

การร้องเพลงและตีกลองดำเนินไปทุกค่ำคืนเป็นเวลาสามสัปดาห์กว่าทางการจะรู้เรื่องที่เกิดขึ้น ในที่สุดทางการได้นัดทั้งสองฝ่ายไต่สวนความ เมื่อวันตัดสินมาถึงทั้งสองฝ่ายต่างขนผู้สนับสนุนมาเป็นอันมาก มีทั้งเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ต่างๆ มากมาย ทั้งสองฝ่ายร้องตอบโต้กัน

เป็นเวลาสองชั่วโมงก่อนที่ทางการจะประกาศให้เงียบเสียงเพื่อที่จะได้มีการตัดสินคดีความดังกล่าว ซึ่งเป็นเพียงคดีที่เกี่ยวกับสามีภรรยาก็ยุติได้โดยรวดเร็ว และคู่คดีทั้งสองซึ่งรอให้คดีนี้จบโดยเร็ว เพราะต้องการจะติดค่าใช้จ่ายที่เกิดขึ้นมากมายก็พอใจในการตัดสินของทางการ หลังจากคดีสิ้นสุดลงแล้ว อัมบาตาเรฟ (mbatrev) ก็ประกาศผลผู้ชนะในด้านเพลง ผลปรากฏว่าทอร์กินดี (Torgindi) ชนะคดี แต่เมทเสวนชนะด้านเพลง ทางการจึงสั่งให้นักแต่งเพลงทั้งสองฝ่ายกลับบ้านไปทันที โดยไม่ให้กลับมาอีกเป็นเวลาสามเดือนจนกว่าผู้เกี่ยวข้องทั้งสองสองฝ่ายจะลืมๆ เรื่องที่เกิดขึ้น

มีเรื่องที่เกี่ยวกับขบวนการทางกฎหมายเช่นนี้เกิดขึ้นในหมู่ชาวเอสกิโม โดยการรายงานของ ฮอล์ม (Holm) เขารายงานไว้ว่า การชุมนุมเช่นนี้อาจจัดขึ้นเนื่องจากได้มีการฆาตกรรม การลักขโมย การทำลายทรัพย์สมบัติ แต่กรณีที่สำคัญที่สุดคือ กรณีที่เกี่ยวกับผู้หญิง

การประชันกลองจัดขึ้นในฤดูร้อนและฤดูหนาว งานประชันนี้ไม่จบลงไปในค่ำคืนเดียว แต่มีต่อไปเป็นเวลาหลายปี ทั้งสองฝ่ายผลัดกันเป็นผู้มาเยือน เพราะในการพบกันใหม่ทุกครั้งจะมีการเตรียมเพลงและซ้อมเพลงใหม่ๆ กัน ในเพลงเหล่านี้จะมีการกล่าวถึงการกระทำความผิดแต่อภัย ความ

ผิดที่กล่าวถึงในเพลงนั้น จะมีการกล่าวให้เกินความจริงไปเป็นอันมาก และ

หากเขาหาข้อโจมตีกันไม่ได้ เขาก็จะสร้างเรื่องขึ้นมาเองเพื่อใช้โจมตีฝ่ายตรง

ข้าม หรือโจมตีฝ่ายตรงข้ามในเรื่องที่เขาตั้งใจทำแต่ไม่ได้ลงมือทำ นอกจาก

จะโจมตีคู่ต่อสู้แล้วยังติดต่อไปถึงครอบครัวแม้กระทั่งบรรพบุรุษที่เสียชีวิตไป

แล้วอีกด้วย และถ้าผู้โจมตีเป็นผู้ที่มีความร้ายกาจแล้ว การโจมตีเช่นนี้อาจจะ

เพิ่มความโหดร้ายทารุณเพิ่มขึ้นเป็นหลายเท่า.....

ในการประชัน คู่ต่อสู้จะยืนเผชิญหน้ากัน ผลัดกันร้องเพลงคนละหนึ่งครั้ง... ขณะที่ฝ่ายหนึ่งร้องอีกฝ่ายจะยืนฟังนิ่งๆ ไม่แสดงความรู้สึก ผู้ร้องจะกระทำการหลอกล้อ เสียดสีต่างๆ นาๆ ตามธรรมเนียมจะมีการหายใจรดหน้าผู้ที่ยืนฟังและตีหน้าผากคู่ต่อสู้จนเขาเซไปข้างหลัง

ผู้ที่รับโทษนี้ ยืนรับการกระทำทั้งหมดนี้อย่างสงบ ไม่มีแม้กระทั่งการหัวเราะเยาะตอบให้คนดูได้เห็น เมื่อเห็นว่าคู่ต่อสู้เงื้อมือพร้อมที่จะฟาด เขาก็หลับตาเสียแล้วยื่นหัวเข้าไปใกล้เพื่อให้เขาตีให้ถนัดขึ้นอีก

(1914: 127–28)

การร้องเพลงอาจจะดำเนินไปทั้งคืนและฮอล์ม (Holm) ยังรายงานว่า ผู้ฟังให้ความสนใจมาก อย่างไรก็ตามคู่ต่อสู้มิได้แสดงความโกรธขึ้งกันระหว่างเวลาพักการแสดง

มีความยากลำบากในการทำความเข้าใจคำบรรยายของฮอล์มอยู่หลายประการ ประการที่หนึ่ง เราไม่เข้าใจว่าทำไมการประชันเช่นนี้จึงถูกจัดขึ้น มีเหตุทางกฎหมายใดที่ทำให้คู่ต่อสู้จะต้องมาพบกัน ประการที่สอง เราไม่ทราบว่าข้อขัดแย้งดังกล่าวได้รับการแก้ไขหรือไม่ อย่างไร ฮอล์มกล่าวไว้แต่เพียงว่า “เมื่ออีกฝ่ายหนึ่งหมดแรงเล่น อีกฝ่ายหนึ่งจะคุยสำทับลงไปทันที” แต่ไม่มีอะไรชี้ให้เห็นว่ามีผู้ตัดสินร่วมอยู่ด้วย หรือว่าการประชันกลองนี้เป็นไปเพื่อการปลดปล่อยความรู้สึกที่รุนแรงของคู่ความทั้งสอง (หน้า 127-28)

ทาลไบเซอร์ (Thalbitzer) รายงานไว้ในเรื่องเดียวกันนี้โดยให้รายละเอียดมากขึ้น แต่ก็ยังไม่ได้กล่าวในเรื่องการแก้ไขความขัดแย้ง เขารายงาน

ได้มีโอกาสปลดปล่อยความโกรธแค้นที่มีต่อกันในรูปแบบทางการเมือง ในการตีกลอง และร้องเพลงบริภาษกัน...เพลงที่ใช้นั้นจะมีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขอยู่ตลอดเวลา การปะทะกันบนเวทีสาธารณะเช่นนี้ น้อยครั้งที่จะนำไปสู่การฆ่าแกงกัน และถ้าจะมีบ้างก็น้อยมาก และจะไม่เกิดขึ้นบนเวทีที่แสดง แต่จะเกิดในฤดูร้อนหรือฤดูหนาวถัดไป (1923a: 166-169)

คำพูดที่ได้ทำการคัดมานี้แสดงให้เห็นว่า การประชันกลองนี้ไม่ได้เป็นกระบวนการทางศาล เพราะไม่มีการสรุปการตัดสินคดีอันใด แต่ดูเหมือนจะเป็นเพียงการแสดงความโกรธแค้นต่อกันให้สาธารณชนได้รับรู้ติดต่อกันไปตราบเท่าที่ความรู้สึกนั้นยังมีอยู่ สเปนเซอร์ (Spencer) กล่าวไว้ว่า การประชันกลองเช่นนี้มีปรากฏในหมู่ชาวเอสกิโมกลุ่มอื่นๆ ด้วย (1959: 176)

มีการแข่งขันทางดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "เฮโล" (halo) ซึ่งเป็นการแข่งขันในหมู่ชาวกีวีของประเทศกานา กาดเซคโป (Gadzekpo) พูดไว้ว่า

เฮโลเป็นการแข่งขันดนตรีโดยผู้เข้าแข่งขันเป็นหมู่บ้านใกล้กันสองหมู่บ้านที่ว่ากันและกันโดยใช้เพลง การแข่งขันนี้ไม่มีผู้ตัดสิน แต่ผู้ดูเป็นผู้ให้คะแนนอย่างไม่เป็นทางการในใจและตัดสินเองจากการที่สองฝ่ายสาดโคลนเข้าใส่กัน

เพลงดังกล่าวนี้กล่าวถึง อดีตอันน่าอับอายของทั้งสองฝ่ายโดยปกติฝ่ายหนึ่งจะเป็นผู้ชวนให้อีกฝ่ายหนึ่งให้มา "ขึ้นเขียง" เป็นรายตัวโดยการร้องเพลงเกี่ยวกับผู้ที่ได้รับเชิญมานั้นให้เขาฟัง ผู้ที่ได้รับเชิญมาจะต้องแสดงความกล้าหาญที่จะยืนฟังการโจมตีจากอีกฝ่ายหนึ่งได้ต่อหน้าคนดูทั้งนั้น .....

การแข่ง "เฮโล" นี้ จะดำเนินติดต่อกันเป็นเวลานานประมาณระหว่าง สอง-สิบปี และจะหยุดได้ก็ต่อเมื่อหัวหน้าเผ่าเป็นผู้สั่งให้ทั้งสองฝ่ายปรองดองกัน (1952: 819)

การแข่งเฮโลที่ใช้เวลาสั้นกว่านี้มีรายงานไว้โดย กเบโฮ (Gbeho) (1954: 62) แต่ในทั้งสองครั้งที่รายงานนั้น ไม่ได้มีการบอกว่าตัดสินปัญหาระหว่างสองฝ่ายได้อย่างไร

ในเรื่องที่เกี่ยวกับเพลงที่มีลักษณะเป็นกฎหมายนี้ เธิร์น วอล์ด (Thurnwald) ได้กล่าวไว้ในเรื่องชาว บูอิน (Buin) ในหมู่เกาะโซโลมอนว่า

แม้ว่าไม่ได้มีการตัดสินความอันใดหลังจากที่ได้มีการเล่นเพลงอื่นแล้ว

ผลลัพธ์สุดท้ายก็ลงเอยเหมือนกัน กล่าวคือ "ในสมัยก่อนหลังจากเล่นเพลงที่

โจมตีกันด้วยถ้อยคำที่เผ็ดร้อนก็จะมีการตีกัน หรือในบางกรณีหญิงที่ถูกเพลง

ทำร้ายก็จะไปฆ่าตัวตาย (1936: 6)

จะเห็นได้ว่าเนื้อเพลงสามารถนำเอาไปใช้เป็นเครื่องมือในการแก้ปัญหาในชุมชนได้ เพลงดังกล่าวนอกจากจะใช้เพื่อจุดประสงค์ในการเยาะเย้ยให้ได้เกิดความอับอาย หรือใช้เป็นกฎหมายตัดสินปัญหาของกลุ่มแล้ว เพลงและการเล่นเพลงเช่นนี้ยังเป็นการผ่อนคลายและปลดปล่อยความคับข้องทางอารมณ์และจิตใจของผู้เข้าร่วมในการเล่นเพลงเหล่านี้ด้วย เพราะว่าผู้ที่แต่งเพลงและเล่นเพลงนี้มีอิสระในการแสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกของตน เพลงเหล่านี้จึงเป็นข้อมูลที่วิเศษในการศึกษากระบวนการทางจิตวิทยาของผู้คนที่ประกอบกันเป็นวัฒนธรรมหนึ่งๆ จากการศึกษาเนื้อเพลงนี้ เราอาจสามารถที่จะทำลายเกราะป้องกันตัวเองของผู้คนเพื่อที่จะเข้าไปทำความ เข้าใจลักษณะของวัฒนธรรมและเรียนรู้ถึงปัญหาต่างๆ ทางจิตวิทยา และขบวนการต่างๆ อันเป็นที่มาของปัญหาเหล่านั้น นักเขียนเกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นจำนวนมากได้ใช้เนื้อเพลงนี้เป็นข้อมูลในการเขียนหนังสือของเขา

เวสตัน ลาแบร์ (Weston LaBarre) ได้ใช้โคลงสำหรับเด็กที่ร้องโดยนักศึกษามหาวิทยาลัยในประเทศอเมริกาเป็นวัตถุดิบในการวิเคราะห์ตามทฤษฎีของฟรอยด์เกี่ยวกับจิตใต้สำนึกของนักศึกษาเหล่านั้น ในยามปกติขอบข่ายของการศึกษาของลาแบร์อยู่ตรงที่การใช้วัตถุดิบในการศึกษาจากบุคคลปกติ เพื่อที่จะล้มล้างคำโจมตีฟรอยด์ที่ว่า เขาชอบใช้ตัวอย่างจากบุคคลที่ผิดปกติ ลาบาร์ กล่าวว่า อภิอัตตา (supper ego) นั้นจะลดลงจากการดื่มแอลกอฮอล์ในเหตุการณ์ปกตินั่นเอง เขาสรุปไว้ดังนี้

เราได้เสนอผลการศึกษาเรื่องจิตใต้สำนึกของคน "ปกติ" ไปแล้ว ที่จิตใต้สำนึกจะแสดงตัวออกมา เมื่อมีการดื่มในการเข้าสังคมที่กระทำกันเป็นปกติ เมื่อ "อภิอัตตา" อ่อนแอลง ลดน้อยถอยลงในระดับหนึ่ง เมื่อสังคมอนุญาตให้มีการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างอิสระ มีหลักฐานมากมายที่แสดงว่า อาการผิดปกติที่เก็บกดไว้ในวัยเด็กจะปรากฏออกมา การที่ผลการศึกษาปรากฏชันเจนเช่นนี้แสดงว่า ทฤษฎีของฟรอยด์ที่ว่าการเกิดจิตใต้สำนึก

ปรากฏเนื่องจากการเก็บกดนั้นใช้ได้กับคนปกติเช่นเดียวกับคนที่เป็นโรคจิตโรคประสาท (1939: 212)

เป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องย้ำว่าลาแบร์ได้หาสถานการณ์ที่บุคคลปกติจะมีอิสระจากการบังคับบัญชาของสังคม และเขาได้พบสถานการณ์เช่นนั้นที่มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเป็นการตอกย้ำอีกครั้งหนึ่งว่า ดนตรีนั้นจัดสถานการณ์ที่พฤติกรรมทางภาษาจะได้มีอิสระอย่างเต็มที่ในการแสดงออกในขณะที่การแสดงออกทางภาษาในลักษณะปกติมิอาจกระทำได้

ได้มีการวิเคราะห์เพลงในลักษณะอื่นโดยไม่ใช้ทฤษฎีของฟรอยด์ ผู้ทำการวิเคราะห์คือ เอส ไอ ฮายากาวา (S.I. Hayakawa) จุดประสงค์ของการวิเคราะห์ครั้งนี้เพื่อพิสูจน์ทฤษฎีบางอย่าง ฮายากาวาใช้เพลงสากลของอเมริกาเป็นตัวศึกษา (1955) เวนเดล จอห์นสัน (Wendell Johnson) ได้วางแนวความคิดไว้เกี่ยวกับโรคไอ เอฟ ดี (IFD) ซึ่งฮายากาวาอธิบายว่าเป็น “การตั้งอุดมคติในชีวิตเอาไว้สูงจนไม่สามารถเดินทางไปสู่อุดมคตินั้นได้ ทำให้เกิดการหมดกำลังใจ การไม่สามารถจะคุมชีวิตได้และเกิดความรู้สึกสิ้นหวังตามมา” (หน้า 84) ในการทดลองครั้งนี้เขาพบว่าเพลงสากลนั้นทำให้เกิดความรู้สึกเช่นนี้มากขึ้น เขากล่าวว่า อุดมคติที่ตั้งไว้เป็นอุดมคติที่ไม่สามารถไปถึงได้ และการตั้งอุดมคติไว้เช่นนั้นทำให้เกิดความผิดหวังตามมา ซึ่งทำให้เกิดความท้อแท้ตรงกันข้ามกับเพลงสากลนิยม อายากาวาพบว่าเพลงบลูส์ (blues) เป็นเพลงที่มีความแข็งแกร่งมาก มีความเด็ดเดี่ยวมากกว่าเพลงสากลนิยมธรรมดาในการยอมรับความจริงของชีวิต” (หน้า 93) เขากล่าวว่าเพลงบลูส์ไม่ให้ภาพลักษณ์ที่จอมปลอม ซึ่งทำให้เข้าใจชีวิตผิดไปจากความเป็นจริง” เขาสรุปไว้ว่า

> *ถ้างานที่เป็นสัญญลักษณ์ในโลกให้ภาพพจน์ของชีวิตที่ผิดจากความเป็นจริง จะเป็นเหตุให้เรารับสถานการณ์ในชีวิตผิดพลาดยิ่งไปกว่าที่ไม่ได้รับการเตรียมตัวเสียเลย ความคับข้องใจและความท้อแท้ที่ เวนเดล จอห์นสันเขียนถึงนั้น เกิดจากการตั้งความหวังที่อยู่บนรากฐานของอุดมคติที่สูงเกินจริง แต่ในการนี้มิได้หมายความว่า การมีอุดมคติเป็นสิ่งไม่ดี อุดมคติเป็นสิ่งจำเป็น เป็นขบวนการของมนุษย์ในการสร้างนามธรรมและสัญลักษณ์ ถ้าปราศจากอุดมคติเสียแล้วมนุษย์ก็ไม่ต่างไปจากสัตว์ อย่างไรก็ตาม มีความแตกต่างกันอย่างมากในผลแห่งการสร้างสัญลักษณ์ของอุดมคติที่เป็นไปได้กับอุดมคติที่เป็นไปไม่ได้ อุดมคติเรื่องความรักในเพลงสากลนิยมนั้น โดยทั่วไปเป็นอุดมคติที่เป็นไปไม่ได้ (หน้า 93)*

ในที่นี้ฮายากาวา เน้นเรื่องทางจิตวิทยาและผลที่อาจจะเกิดตามมา ส่วนเฮอร์สโกวิตซ์นั้นได้เขียนบทความ “เพื่อซึ่งให้เห็นบางด้านทางจิตวิทยาของพฤติกรรมทางวัฒนธรรมของชาวนิโกร ซึ่งสามารถทำให้เข้าใจได้ง่ายขึ้นเมื่อนำวิธีอธิบายทางจิตวิทยาเข้ามาช่วย” (1934: 76) เฮอร์สโกวิตซ์ ใช้แนวคิดเกี่ยวกับการเก็บกดและการทดแทนในการวิเคราะห์พฤติกรรมของพวกนี้ โดยชี้ให้เห็นกระบวนการทดแทนในวัฒนธรรมนิโกรทั้งในแอฟริกาและในโลกใหม่ เขาเน้นว่า “เป็นที่ยอมรับกันว่าโรคประสาทเกิดจากการที่มนุษย์เก็บกดความคิดความรู้สึกไว้ภายในและการที่เปิดเผยความคิดนั้นสู่ภายนอกอาการทางประสาทก็จะหายไป” (หน้า 77) เขาได้อภิปรายเรื่องนี้โดยยกตัวอย่างการวิเคราะห์เรื่องเพลงและการเต้นรำไว้ดังนี้

> *ที่ดาโฮมี (Dahomey) สถานที่ที่ถือกันว่าเป็นสถาบันของพวกอาโวแกน (avogan) ชาวบ้านเชื่อว่า การเต้นรำไปตามตลาดนั้น เป็นการปลดปล่อยอารมณ์ที่เก็บกดเอาไว้ ได้มีการจัดเวลาว่าช่วงใดชาวบ้านในเขตใดในเมืองอาโบเนย์ (Aborney) จะได้เป็นผู้เต้น เมื่อถึงเวลานั้นผู้คนจะพากันมาดูการจัดแสดงและการเต้นรำ แต่ที่สำคัญที่สุดคือ การได้มาฟังเพลงและได้หัวเราะผู้เต้นและร้องเพลงเยาะเย้ยถากถาง ผู้ที่จัดส่วนใหญ่จะไม่มีการเอ่ยชื่อผู้ที่ถูกหัวเราะเยาะ เพราะอาจมีการต่อสู้กันตามมาได้ อย่างไรก็ตามชาวแอฟริกันชอบการพูดจาแบบสองแง่สองง่าม และการพูดว่ากันแบบอ้อมๆมากกว่าที่จะว่ากันตรงๆ อย่างไรก็ตามผู้ที่มาฟังจะรู้อยู่แล้วว่าหมายถึงใคร*
>
> เพลงอาจจะเป็นลักษณะนี้
>
> *สาวเอยใจของเธอเบี้ยว*
> *เพราะมันถูกปั้นมาอย่างรีบร้อน*
> *ใบหน้าตอนไม่แต่งตึง ดูก็รู้ว่า*
> *ใจของเธอถูกปั้นอย่างลวกๆ*
> *ดินของบรรพบุรุษที่ใช้ปั้น*
> *เอามาผสมกันอย่างรีบร้อน*
> *พวกเธอช่างไม่มีความงามเอาเลย*
> *หน้าก็เหมือนไม่ใช่หน้า*
> *ตีนก็ไม่เหมือนตีน (หน้า 77-8)*

เพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่ผู้ที่เป็นภรรยานำไปร้องเพลงโต้กันด้วย

เฮอร์สโกวิตซ์ ได้อภิปรายเรื่องการทำโลบิ ซิงกิ (Lobi singi) ของชาวนิโกรที่อยู่ในเขต

ชายฝั่งของกิอานาที่เป็นของดัทช์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตพารามาริโม (Paramaribo) และการทำฟีโอฟีโอ (fiofio) ในเขตเดียวกันนี้ไว้ค่อนข้างละเอียด

> *สิ่งที่เห็นชัดก็คือในหมู่ชาวนิโกรทั้งที่แอฟริกาและในโลกใหญ่ แบบแผนของการชำระจิตใจให้สะอาดนั้นถือเป็นสิ่งที่ยังใช้ได้ สิ่งสำคัญในการที่จะเข้าใจข้อมูลทางสังคมเช่นนี้ ถือความจริงที่ว่า ในทุกกรณีที่ชาวบ้านอธิบายพฤติกรรมที่เขาทำว่าเป็นเรื่องของภูตผีปีศาจนั้น เราอาจจะอธิบายได้ใหม่ว่าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งที่เก็บกดไว้ภายใน (หน้า 82-3)*

ข้อสังเกตของเฮอร์สโกวิตซ์ และตัวอย่างที่เขาอภิปรายมานี้มีลักษณะคล้ายการร้องเพลงโต้กันของชาวเอสกิโม พิธีเฮโล (halo) ของพวกเอเวและเพลงประเภทควบคุมสังคมที่ได้อภิปรายมาแล้วในบทนี้ เพลงของพวกมาปูเช (Mapuche) ของชิลีก็เข้าลักษณะนี้ ทีทีเยฟ (Titiev) (1949) กล่าวไว้ว่าในงานพบปะสังสรรค์ต่างๆ หญิงชายจะร้องเพลงสด “เพื่อหาโอกาสระเบิดสิ่งที่เก็บกดเอาไว้” หรือเพื่อเรียกร้องความสนใจมาสู่สิ่งที่นักร้องต้องการเพลงชนิดนี้เรียกว่า “เพลงประชุม” และอารมณ์ของเพลงอาจมีตั้งแต่บริสุทธิ์สดใส สนุกสนาน ไปจนถึงขมขื่น ดุเดือดเผ็ดร้อนและฉากฉาง (หน้า 2) ตัวอย่างเพลงและการตีความของเพลงเหล่านั้นทำให้เราเห็นชัดเจนว่ามันสามารถผ่อนคลายอารมณ์ที่เก็บกดเอาไว้ได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างบทแปลของเพลงเหล่านั้นบางบทมีดังนี้

> *นักร้องบ่นว่าสามีของเธอว่าเอาแต่ได้ และไม่คิดถึงจิตใจของเธอ กรณีคอลลิโอ (Callio) แปลความหมายว่า สามีของนักร้องผู้นี้ไม่สามารถ ตอบสนองความต้องการทางเพศของเธอได้*
>
> *ในการอธิบายความหมายของเพลงนี้ ผู้แปลบอกข้าพเจ้าว่าลักษณะเพลงเช่นนี้ เป็นเพลงที่ภรรยาสาวใช้ร้องเป็นการบอกว่า สามีกระฉับกระเฉงในทางเพศมากเกินไป เมื่อได้ทราบเช่นนั้น ญาติๆ และเพื่อนๆ ของฝ่ายภรรยาก็จะพยายามแนะนำสามีให้ลดพฤติกรรมทางเพศลง บางครั้งพวกผู้ชายที่มีอาวุโสกว่าก็จะนัดพบสามีเป็นการเฉพาะ โดยไม่ให้ภรรยารู้ เพื่อนแนะนำสามีผู้นั้นในฐานะที่เป็นผู้มีประสบการณ์มากกว่า เขาอาจแนะนำให้สามีผู้เพิ่งแต่งงานใหม่ไม่ให้หลับนอนกับภรรยาทุกวัน และไม่ให้มีเพศสัมพันธ์กับภรรยาอย่างน้อย 12 ชั่วโมง ไปแล้ว หลังจากรับประทานอาหาร เป็นต้น.....*
>
> *สามีเมื่อได้รับคำแนะนำปรึกษาดังนั้นแล้ว เขาแสดงความเสียใจ ยอมรับผิดและสัญญาว่าปรับปรุงตัว และจะสนใจแต่ภรรยาของตนเท่านั้น*

ถ้าหญิงสาวร้องเพลงนี้ ก็จะแสดงว่าเธอยังไม่พร้อมที่จะคิดเรื่องการแต่งงาน เพลงนี้บอกโดยอ้อมว่าเธอยังสนใจชายที่มาติดพันเธออยู่แต่ไม่สนใจที่จะมีเพศสัมพันธ์กับเขาโดยไม่มีแผนที่จะแต่งงานกันในอนาคต

เพลงของชาวมาปูเชทำหน้าที่เป็นตัวปลดปล่อยอารมณ์แต่เมื่อควบไปกับความเป็นอิสระในการแสดงออกแล้ว เพลงเหล่านี้เป็นช่องทางในการกระจายข่าว ซึ่งเป็นโอกาสให้มีการแก้ไขความทุกข์ของประชาชนและหาทางแก้ปัญหาต่างๆ ได้ด้วย

การใช้เนื้อเพลงเป็นหนทางในการหนีไปจากความเป็นจริงหรือเป็นที่พักใจ มีให้เห็นในการเขียนโคลง เซนรยุ (Senryu) ของญี่ปุ่น ออปเลอร์ (Opler) และโอบายาชิ (Obayashi) (1945) ได้ทำการศึกษาบุคคลเชื้อสายญี่ปุ่น ที่ศูนย์อพยพที่ทะเลสาบทูเล (Tule lake Kelocation Center) ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง โคลงเซนรยุ เป็นโคลงที่มีกำเนิดเป็นไฮกุ (Hai-ku) ประมาณเมื่อสองร้อยปีกว่ามาแล้ว เป็นโคลงที่ผู้เขียนถือกันว่าเป็น “ศิลปะพื้นบ้าน” ที่ทะเลสาบทูเลนี้ ได้มีการตั้งสมาคมนักกลอนเซนรยุขึ้น มีการพบปะกันเป็นประจำเพื่อวิเคราะห์โคลงเซนรยุนี้ ซึ่งประมาณ 48 เปอร์เซนต์ของโคลงจะกล่าวถึงความคิด นามธรรม เช่นว่า กลางวัน การหาเงิน กระบวนการทางความคิดและอื่นๆ นอกจากนี้ก็จะเป็นหัวข้อที่จะเขียนอยู่ในรูปคำกริยา คำคุณศัพท์ และคำที่แสดงประโยค (แอบดู ร่วมด้วย เตรียมพร้อม ประมาท) และหัวข้อที่เป็นคำนาม (กำแพง น้ำแข็ง พ่อ) ผู้ศึกษาสรุปว่า “สมาชิกชอบใช้หัวข้อที่ไม่เกี่ยวข้องกับชีวิตที่ทะเลสาบทูเล” และ “พวกเขาปรารถนาที่จะลืมสภาพความเป็นอยู่ที่เสื่อมทรามที่ศูนย์และใช้กลอนเซนรยุเป็นวิธีในการหนีไปจากสภาพที่เป็นอยู่ รูปแบบวัฒนธรรมเช่นนี้ได้สร้างสภาพพักพิงหลบภัย สถานหย่อนใจและเป็นที่ที่เขาจะหนีไป ทั้งยังเป็นเครื่องมือในการแสดงออกของชุมชนนั้นด้วย” (หน้า 7)

จะเห็นได้ว่าเราค่อยๆ เดินทางมาใกล้ข้อสรุปเข้าทุกทีที่ว่าเนื้อเพลงนั้นทำหน้าที่เป็นตัวสะท้อนวัฒนธรรมที่ตัวของมัน และเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งด้วย ความเห็นข้อนี้ เบอร์โรวส์ (Burrows) ได้แสดงไว้ในการกล่าวถึงหมู่เกาะโพลินีเซีย

> *จุดประสงค์ของการประชุมกันเพื่อร้องเพลงนั้นเป็นไปเพื่อการเน้นค่านิยมที่วัฒนธรรมนั้นๆ ยึดถือเพลงที่สรรเสริญยกย่องหัวหน้าทำให้เกิดความจงรักภักดีต่อระบบการเมือง เพลงที่ชมสถานที่ต่างๆ ก่อให้เกิดความรักและหวงแหนแผ่นดินเกิดในทางลบ เพลงที่เยาะเย้ยและสร้างความอื้อฉาว เป็นการทำโทษผู้กระทำผิด ทั้งยังเป็นการเตือนมิให้ผู้อื่นเอาเป็นเยี่ยงอย่าง เพลงเหล่านี้เป็นเสมือนการคว่ำบาตร (sanction) ทางกฎหมาย โดยใช้ประชามติ (1940: 339)*

ความคิดที่ว่าเนื้อเพลงสะท้อนค่านิยมในวัฒนธรรมนั้น อาจอธิบายขยายความต่อไปได้อีก โดยการศึกษาสภาพจิตวิทยาของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมแบบหนึ่ง การศึกษาเนื้อเพลงของเพลงเพื่อสังคมของชาวบาชีในคองโก ชี้ให้เห็นลักษณะของความเสื่อมทางจริยธรรมที่เริ่มขึ้นในวัฒนธรรมนั้น เช่น เพลงหนึ่งอาจจะกล่าวถึงชายคนหนึ่งที่อ่อนแอทั้งร่างกายและสติปัญญา ที่นาของเขาก็ไม่มีใครดูแล เขาเป็นผู้ไร้ความสามารถและทำสิ่งใดก็ไม่ประสบผลสำเร็จ อย่างไรก็ตาม ผู้ร้องเพลงมิได้แสดงความสงสารหรือเห็นใจในชะตากรรมของชายผู้นี้เลย กลับกล่าวว่าเขาเป็นผู้ชายที่น่ารังเกียจ แล้วก็สาธยายความอ่อนแอในสังคม และเฉยเมยต่อบุคคลนั้นในฐานะที่เป็นมนุษย์คนหนึ่ง แต่สิ่งที่สำคัญกว่านั้นคือ ความโน้มเอียงของสังคมที่มีต่อการไม่รับผิดชอบทางสังคม ซึ่งอาจลุกลามไปสู่การล่มสลายของสังคมได้ เพลงของบาชีจะเต็มไปด้วยการต่อสู้กัน การปฏิเสธของสังคม การต่อต้านสังคม การใช้อำนาจไปในทางมิชอบและเรื่องทำนองนี้เกือบทั้งนั้น แม้แต่ในเนื้อเพลงที่กล่าวถึงผู้มีอำนาจเหนือทางการ ก็จะเป็นเรื่องการใช้อำนาจไปในทางมิชอบ การโจมตีเรื่องงาน การคุยอวดเรื่องอำนาจหน้าที่ที่มี โดยทั่วไปจะกล่าวถึงอำนาจที่มีล้นฟ้าของผู้ปกครอง เพลงของบาชีสะท้อนให้เห็นส่วนที่ไม่สู้สวยงามนักในพฤติกรรมทางสังคมของผู้คน ทั้งนี้มิใช้เพียงความรุนแรงที่เกิดขึ้นเท่านั้น แต่ยังสะท้อนการปฏิเสธของสังคมและความเฉยเมยของสังคมต่อสังคมเอง และต่อสมาชิกของสังคมทั้งหลายนั้นด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าน้อยครั้งที่อาจมีการวิจารณ์เกี่ยวกับความไม่เท่าเทียมกันในสังคม หรือการบิดเบือนภาพพจน์ของบุคคลที่เกี่ยวข้อง เพลงจะบรรยายเพียงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรายละเอียดหรือความคิดต่างๆ ที่เกิดขึ้นเท่านั้น โดยแทบไม่มีการวิจารณ์หรือข้อโจมตีใดๆ เลย สังคมบาชีดูจะเฉยเมยต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในปริมณฑลของตนมาก

ท่าทีเช่นนี้ เป็นท่าทีที่แตกต่างกันราวกับขาวกับดำ ในเพลงของเพื่อบ้านใกล้เคียงของบาชี พวกบาฮูตู (Bahutu) ของรูอันดา (Ruanda) แสดงออกถึงความมั่นใจและภูมิใจในตนเองของพวกเขา

ฉันเป็นคนกล้า
ฉันจะไม่หวั่นต่อสิ่งใด
ไม่ว่าเราจะไปที่ไหน
ทุกคนมีความสุข เพราะ
เราร้องเพลงให้เขาฟัง

หรือ กลอนอีกบทหนึ่ง กล่าวว่า

เพราะคาบิจิกาเป็นคนกล้า
เขาจึงได้รับกิกานดา

คนหนุ่มทุกคนต้อง
กล้าอย่างเขา
กาฟูราฟูรา เป็นคนยิงแม่น
ดังนั้น พระราชาจึงประทาน
ของขวัญให้แก่เขา
มาเถิด ชายหนุ่มทุกคน
จงเป็นอย่างเขาบ้าง

ตัวอย่างอื่นๆ ในลักษณะนี้ยังมีอีกมาก จากที่สุ่มมาทั้งสองแบบนี้จะเห็นว่าความแตกต่างระหว่างเนื้อเพลงทั้งสองชนิดนี้ได้ชัดมาก

อาจมีข้อโต้แย้งว่าเนื้อเพลงของบาชีมิได้แสดงถึงความล่มสลายของสังคม แต่เป็นการวิจารณ์สังคมเสียมากกว่า นั่นหมายความว่า ผู้ร้องเป็นที่มีความอ่อนไหวต่อพฤติกรรมทั้งดีและไม่ดีของสังคมเป็นอันมาก จึงเขียนเพลงเหล่านี้ขึ้นเพื่อให้ผู้ที่ประพฤติผิดเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่นอกลู่นอกทางนั้นให้ถูกต้องต่อไป ถ้าเชื่อเช่นนั้นเราก็ต้องยอมรับด้วยว่าประมาณ 80 เปอร์เซ็นต์ ของเพลงที่เกี่ยวกับสังคมของบาชีเป็นเพลงที่เตือนผู้ที่ไม่ประพฤติตามแบบแผนที่ถูกต้องของสังคม เมื่อเป็นเช่นนี้จึงดูเหมือนว่าไม่น่าจะเป็นเช่นนั้น (เมอร์เรียม 1954)

การวิเคราะห์ทำนองเดียวกันนี้ได้ดำเนินการในวัฒนธรรมของเรา (ประเทศอเมริกา) ด้วยในเรื่องเพลงบลูส์ โดยผู้ศึกษาชื่อ พอล โอลิเวอร์ (Paul Oliver) (1960) เรื่องเพลงพื้นเมืองอเมริกันของพวกนิโกร โดยผู้ศึกษาชื่อ ฟิชเชอร์ (Fisher) (1953) โดยมีผลการศึกษาที่น่าสนใจและยังไม่มีใครเคยค้นพบมาก่อน เป็นการตอกย้ำว่าเนื้อเพลงนั้นเป็นแหล่งที่สามารถทำให้เราเกิดความเข้าใจค่านิยมที่ฝังลึกอยู่ในจิตใจของผู้คน การยอมรับและปัญหาของพวกเขาได้เป็นอย่างดี

เนื้อเพลงนั้นมีที่ใช้มากมายหลายประการนอกจากที่ได้อภิปรายมาแล้วข้างต้น ในบทที่แปดได้พูดถึงการใช้เนื้อเพลงเป็นเครื่องมือในการสอน เช่น เบสท์ (Best) เป็นต้น ซึ่งกล่าวถึงการสอนโดยใช้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทางประวัติศาสตร์ ประเพณีและความเชื่อต่างๆ เพื่อที่จะให้เด็กๆ คุ้นเคยกับชื่อและตัวละคร และเหตุการณ์เหล่านั้นในหมู่ชาวเมารี (1924: II, 143) นอกจากนี้ แบลคกิ้ง (Blacking) ได้รายงานถึงการใช้เนื้อเพลงในพิธีการเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ของชาวเวนดา (1957: passim) ตัวอย่างที่ดีในการใช้เนื้อเพลงในการสอน และในการเป็นนาวาในการนำนิยายและความเชื่อของคนรุ่นเก่ามาสู่คนรุ่นใหม่ คือ เรื่องที่เกี่ยวกับชาวเกาะโพลินีเซีย เทเลอร์ กิล และคนอื่นๆ (Taylor 1870; Gill 1876, etc.) เนื้อเพลงยังสามารถทำหน้าที่เป็นนาวาแห่งประวัติศาสตร์ ซึ่งจะได้อภิปรายในรายละเอียดในบทที่ 14 แต่จะขอยกตัวอย่างไว้ในที่นี้สักหนึ่งตัวอย่าง เบอร์โรวส์ได้เขียนไว้ในปี 1945 เกี่ยวกับพวกยูเวีย (Uvea) และพวกฟูทูนา (Futuna) ไว้ดังนี้

ไม่น่าเชื่อว่าทั้งพวกยูเวียกับพวกฟูทูนามีเพลงเกี่ยวกับสงครามโลก มีหลายเพลงที่ถือว่าเป็นเพลงเก่าแก่ที่ดีที่สุดของพวกฟูทูนา .... กล่าวถึงเรื่องของชาวยุโรปที่เดินทางมาถึง ในขณะที่มีความตื่นเต้นสนใจกันในเรื่องนี้ เพลงฟูทูนัน กล่าวถึง การล้มอำนาจกษัตริย์สององค์ในปี 1927 เมื่อเกิดการขัดแย้งในเรื่องผลประโยชน์ การเข้าครองแหล่งเก็บเนื้อมะพร้าวที่ใช้สำหรับทำน้ำมันกับพวกฝรั่งเศสที่เข้าครอง (1945: 67)

มีการใช้เนื้อเพลงที่สนใจที่สุดอีกแบบหนึ่งที่ เฟิร์ธ ได้รายงานไว้จากหมู่เกาะโพลินีเซีย เขารายงานไว้ดังนี้

มีศัพท์ที่เกี่ยวกับผู้ชายที่ขยันขันแข็งเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนอบรมมาดี หรือเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านเทคนิค ..... ผู้ชายที่เป็นที่รู้จักยกย่อง และเป็นผู้ที่ได้รับการเรียกขานโดยใช้ศัพท์เหล่านี้ บางทีเป็นที่รู้จักของสังคมได้โดยการแต่งเพลงเต้นรำให้กับสาธารณชน โดยบรรจุเรื่องราวที่สรรเสริญเยินยอความดีงามและผลงานของตนไปด้วย เพลงเช่นที่ว่านี้ได้ถูกรับเข้ามาใช้ในรูปแบบและถูกนำไปใช้ร้องและในการเต้นรำ โดยทั่วไปผู้ชายคนใดที่ไร้ประสิทธิภาพแต่พยายามใช้วิธีการโฆษณาตนเองด้วยวิธีการนี้จะถูกเยาะเย้ยโดยเพื่อนฝูงที่รู้จักเขาดี (1939: 152-53)

เฟิร์ทยกตัวอย่างเพลงลักษณะนี้ไว้หลายเพลง เช่น เพลงที่แต่งโดยชาวประมงคนหนึ่งที่เขียนเกี่ยวกับตัวเขาเอง และอีกเพลงหนึ่งที่แต่งโดยภรรยาผู้ต้องการยกย่องสามี ลักษณะที่อวดความดีความชอบของตนเองนี้เป็นปรากฏการณ์ที่ยอมรับกันโดยทั่วไป (โปรดดู มิทเชลล์ Mitchell 1956: 5, 8) แต่ในกรณีของหมู่เกาะโพลินีเซีย เพลงที่นั่นมีหน้าที่แตกต่างไปจากกรณีนี้ เป็นการยกย่องที่มีเหตุผลมิใช่เฉพาะเพื่อตัวเอง จึงมิใช่เป็นการจงใจโฆษณาตนเองแต่อย่างใด

ดังได้เห็นแล้วว่าเนื้อเพลงเป็นเงาสะท้อนของวัฒนธรรม เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือในการผ่อนคลายความเครียดทางจิตใจผู้คน ทั้งยังเป็นตัวแก้ไขความประพฤติผิดๆ ของสมาชิกในสังคมอีกด้วย ในด้านทั้งหมดนี้เพลงเป็นตัว “ปัจจัยภายหลัง” (post facto) ซึ่งหมายถึงว่ามันมีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นจากสถานการณ์ที่มีอยู่แล้ว แต่เนื้อเพลงอาจจะได้ชื่อว่าเป็นทั้งตัวนำให้เกิดการแก้ไขสภาพที่ไม่ถูกต้องต่างๆ และทำให้เห็นความต้องการใหม่ๆ นั้นชัดเจนขึ้น สถานการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี 1963 เมื่อมีความต้องการให้ล้มเลิกการแบ่งแยกในเรื่องผิว ความต้องการเหล่านี้ถูกบรรจุไว้ในเพลง เช่น เพลงของ บ๊อบ ดิลลัน (Bob Dylan) “Blowin’ in

the wind" โจเฮน กรีนเวย์ (Johen Greenway) (1953) ได้ทำการสืบค้นเพลงพื้นบ้านของอเมริกาที่ปีนเพลงต่อต้านสังคมที่เรียกว่า "American Folksongs of protest" เขาพบว่า เพลงลักษณะนี้มีกำเนิดมาตั้งแต่ปี ค.ศ.1800 กรีนเวย์ ศึกษาเพลงของชาวนิโกร คนงานทอผ้า คนงานเหมือง ผู้ที่เป็นคนงาน ย้ายถิ่น ชาวนา คนงานรับจ้าง เพลงประเภทนี้พบว่ามีมาก่อนที่กรีนเวย์ศึกษาไว้เสียอีก

ในเรื่องที่เกี่ยวกับการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการแสดงออกในทางการเมืองนี้ โรดส์ (Rhodes) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีได้รับใช้ประเทศอเมริกาใต้มาในเรื่องนี้อย่างน้อยตั้งแต่ปี 1899 ในฐานะที่เป็นตัวจุดประกายการต่อสู้เพื่อเสรีภาพขึ้น เพลงที่แต่งขึ้นโดย ไอแซค แบนดา (Isaac Banda) "เราต้องการเสรีภาพเดี๋ยวนี้ ทันทีเลย" เป็นเพลงที่ประกาศจุดมุ่งหมายของการต่อสู้ทางการเมืองของแอฟริกาสมัยใหม่

ทุกครั้งที่ท่านลงคะแนน
ให้แฮรี อังกุมบูลา แห่งแอฟริกา
ท่านลงคะแนนให้แก่เสรีภาพ
เพราะอังกุมบูลาคือโมเสสที่แท้จริง
ที่ประเทศเราเคยมีมา
เขาเป็นผู้ล้มล้าง รัฐ
เราขอคำนับ
สมาชิกสภานิติบัญญัติ
เขาอยู่ฝ่ายเดียวกับอังกุมบูลา
ในการปลดปล่อยแอฟริกา
คนดำทุกคนกำลังวุ่นอยู่กับ
การเตรียมงานการเพื่อเสรีภาพ
เพราะเวลาของแอฟริกามาถึงแล้ว
ไม่ว่าอะไรจะเกิดขึ้นชาวแอฟริกันจะเป็นอิสระ

(โรดส์ Rhodes 1962: 20)

จะเห็นได้ว่าเนื้อเพลงนั้นได้ให้ความคิดและแสงสว่างแก่ปัญหาที่นักศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ในเรื่องความสัมพันธ์ของดนตรีและภาษานั้นมีความสำคัญต่อทั้งนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาและนักภาษาศาสตร์ รวมทั้งนักศึกษาเรื่องกวีนิพนธ์ ทั้งนี้เพราะดนตรีมีอิทธิพลต่อภาษา ในขณะเดียวกันภาษาก็มีอิทธิพลต่อดนตรี เนื่องจากภาษาเมื่อรวมเข้ากับดนตรีแล้วมีแนวโน้มที่จะเกิดลักษณะพิเศษขึ้น จึงไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่าเนื้อเพลงนั้นย่อมให้กรอบสำหรับพฤติกรรมการใช้ภาษาตามอำเภอใจ รูปแบบของเพลงหนึ่งในบรรดาเพลงหลายๆ แบบนั้น คือ เพลง

ทรอปิคอลที่บรรยายถึงเหตุการณ์ปัจจุบัน เพลงชนิดนี้ก็สามารถแยกย่อยต่อไปได้อีกหลายแบบ เราได้พบว่าเนื้อเพลงสามารถบอกถึงปัญหาทางจิตวิทยาได้ เพราะเพลงเกี่ยวข้องโดยตรงกับมนุษย์และสังคมโดยกว้าง เนื้อเพลงยังสะท้อนถึงวิธีการปลดปล่อยทางจิตวิทยาของมนุษย์ ทัศนคติและค่านิยมในสังคมนั้นๆ เป็นข้อมูลอย่างดีในการศึกษาวิเคราะห์ ความเชื่อ นิทาน และประวัติศาสตร์ของมนุษย์ก็สามารถค้นพบได้ในเนื้อเพลงนี้ และมีการใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการสังสรรค์วัฒนธรรม (enculturaltive device) และที่สุดนี้ เพลงเป็นทั้งผู้นำและผู้ตามในการเคลื่อนไหวทางการเมืองและทางสังคม ความคิดทางการเมืองและสังคมมักจะพบได้ในเพลง ทั้งนี้เนื่องจากเพลงได้รับสิทธิพิเศษในการแสดงออก เพลงสร้างและกำหนดมติของสาธารณชน เพลงเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ที่อุดมที่สุดสำหรับนักศึกษาพฤติกรรมมนุษย์ แต่ยังไม่มีการใช้ทรัพยากรในด้านนี้อย่างเต็มที่

บทที่ 11
การใช้และหน้าที่

การใช้และหน้าที่ของดนตรีแสดงให้เห็นถึงปัญหาข้อหนึ่งในการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์-วรรณา เนื่องจากในการศึกษาความประพฤติของมนุษย์นั้น เราไม่เพียงแต่ค้นหาคำอธิบายข้อเท็จจริงด้านดนตรีเท่านั้น หากแต่ยังค้นหาความหมายของดนตรีซึ่งสำคัญกว่าข้อเท็จจริงด้วยมากกว่า ข้อเท็จจริงนั้นมีความสำคัญอยู่ในตัวอยู่แล้ว แต่จะสำคัญยิ่งขึ้นเมื่อนำไปประยุกต์ใช้กับปัญหาในการทำความเข้าใจประเด็นที่ได้กล่าวไว้แล้ว เราไม่ต้องการที่จะรู้เพียงว่าของสิ่งหนึ่งคืออะไร แต่เราต้องการที่จะรู้ว่าของสิ่งนั้นให้อะไรกับมวลมนุษย์และให้ได้อย่างไร

หัวข้อของบทนี้แสดงให้เห็นว่า "การใช้" และ "หน้าที่" แตกต่างกัน และข้อแตกต่างของทั้งสองคำนั้นเป็นข้อแตกต่างที่สำคัญ ที่ผ่านมาบรรดาผู้ศึกษาด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาไม่ได้ให้ความระมัดระวังในการแยกแยะความหมายของสองคำนี้เท่าไรนัก และแน่นอนว่าปัญหาดังกล่าวยังคงมีอยู่ในเรื่องมานุษยวิทยาที่แนวคิดเรื่องหน้าที่มีความสำคัญทั้งในแง่ทฤษฎีและประวัติศาสตร์ เมื่อกล่าวถึงคำสองคำนี้ เราจะต้องเข้าใจชัดเจนว่ามันจะต้องมาคู่กันและเริ่มประยุกต์ใช้ตามที่สังคมกำหนด แม้ว่าผู้สังเกตการณ์จากภายนอกจะเป็นผู้ตัดสินด้วยการตีค่าแบบวิเคราะห์ กรอบการอ้างอิงที่ได้ก็ต้องมาจากเหตุการณ์ใด ๆ ก็ตามที่เขาศึกษา นักศึกษามุ่งที่จะเพิ่มเติมความรู้ด้านดนตรีโดยตรงจากการศึกษาเรื่องการใช้ดนตรี แต่เมื่อเขาศึกษาเรื่องหน้าที่ของดนตรี เขามุ่งที่จะเพิ่มเติมความรู้ด้านดนตรีทางอ้อมผ่านความเข้าใจที่ลึกซึ้งขึ้นถึงความสำคัญของประสบการณ์ที่เขาศึกษา ดังนั้น คนในสังคมหนึ่งอาจใช้ดนตรีไปในทางหนึ่ง และอาจกล่าวได้โดยตรงว่าเป็นส่วนหนึ่งของการวิเคราะห์ชนพื้นบ้าน อย่างไรก็ตาม หน้าที่อาจมีความหมายต่างจากที่ได้กำหนดไว้โดยการวิเคราะห์ตีค่าที่ได้มาจากการวิเคราะห์ชนพื้นบ้าน นักศึกษาสามารถเรียนรู้ได้จากคุณค่าของวัฒนธรรมด้วยการวิเคราะห์เนื้อร้องว่า เนื้อร้องนั้นแสดงอารมณ์อะไรซึ่งจะทำได้จากมุมมองของชนพื้นบ้านและการวิเคราะห์ ดังนั้นนักศึกษาจะไม่เพียงแต่ได้ข้อสรุปว่าเขาได้พบคุณค่าอย่างนั้นอย่างนี้จากเนื้อร้อง แต่ยังได้พบด้วยว่าเนื้อร้องนั้นมีหน้าที่อะไรต่อสังคม โดยผ่านข้อเท็จจริงที่ว่าเนื้อร้องแสดงให้เห็นถึงคุณค่าที่มีอยู่ หน้าที่ไม่สามารถจะอธิบายหรือเข้าใจได้จากมุมมองของการวิเคราะห์ตีค่าชน พื้นบ้านซึ่งเราจะจัดการวิเคราะห์ตีค่าดังกล่าวไปอยู่ในหัวข้อ "แนวคิด" เราจะใช้คำสองคำนี้ในความหมายที่แสดงถึงความเข้าใจว่าดนตรีให้อะไรกับมวลมนุษย์ดังที่ผู้สังเกตการณ์จากภายนอกที่ต้องการขยายขอบเขตความเข้าใจได้ตีค่าไว้

เมื่อพูดถึงการใช้ดนตรี เราจะกล่าวถึงวิธีที่สังคมนำดนตรีมาใช้จนถึงการซ้อมตามปกติและการใช้ดนตรีในพิธีไม่ว่าจะเป็นการแสดงดนตรีล้วน ๆ หรือการแสดงดนตรีประกอบกิจกรรมต่าง ๆ

เพลงที่คนรักคนหนึ่งร้องให้คู่รักของเขาก็มีการใช้ไปในทางหนึ่งเหมือนๆ กับบทเพลงอ้อนวอนพระเจ้าหรือเพลงที่ใช้เรียกสัตว์ป่าให้เข้ามาเป็นเหยื่อ การใช้ดนตรีจะใช้ในสถานการณ์บางสถานการณ์และกลายเป็นส่วนหนึ่งของสถานการณ์นั้นๆ แต่จะมีหรือไม่มีหน้าที่ที่เจาะจงก็ได้ การที่คนรักคนหนึ่งใช้เพลงเพื่อที่จะเกี้ยวพาราสีคนรักของเขา เราอาจวิเคราะห์ได้ว่าหน้าที่ของดนตรีดังกล่าวคือการดำรงเผ่าพันธุ์ เมื่อผู้อ้อนวอนพระเจ้าใช้ดนตรีเพื่อบูชาพระเจ้า เขาใช้กลไกหนึ่งเชื่อมโยงกับกลไกต่าง ๆ เช่น การเต้นรำ การสวด พิธีกรรมที่ได้จัดไว้ และการประกอบพิธีต่าง ๆ หน้าที่ของดนตรีอีกนัยหนึ่งก็แยกไม่ออกจากหน้าที่ของศาสนา ซึ่งแปลได้ว่าเป็นที่พึ่งด้านความมั่นคงที่ตรงข้ามกับจักรวาล ดังนั้น “การใช้” ก็เท่ากับสถานการณ์ที่มีดนตรีเป็นส่วนของการกระทำของมนุษย์ “หน้าที่” จะเกี่ยวข้องกับสาเหตุที่ใช้ดนตรีและโดยเฉพาะวัตถุประสงค์ในการใช้ดนตรีที่กว้างกว่านั้น

มีการใช้แนวคิดเรื่องหน้าที่ในด้านต่าง ๆ นาเดล (Nadel) (1951) ได้สรุปการใช้แบบต่าง ๆ ไว้เป็นสี่แบบหลัก ๆ แบบแรกคือ “การมี ‘หน้าที่’ ใช้เป็นคำเหมือนของคำว่า ‘ทำงาน’ ‘มีส่วนร่วม’ หรือ ‘กระตือรือร้น’ วัฒนธรรมที่ ‘ยังไม่หยุดนิ่ง’ จึงต่างจากวัฒนธรรมในแบบที่นักโบราณคดีสร้างขึ้น” แบบที่สอง “หน้าที่มีขึ้นมาเพื่อหมายความถึงการไม่ทำแบบสุ่ม ๆ (non-randomness)” ซึ่งก็คือ “ทุกสิ่งในสังคมล้วนมีหน้าที่ทั้งสิ้น . . . และในสังคมนี้ ไม่มี “ผู้ที่อยู่รอดได้โดยไม่มีหน้าที่” ไม่มีซากที่พร่ามัว และการงอกเงยที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญล้วน ๆ” แบบที่สาม หน้าที่ “อาจมีความหมายไปในแนวฟิสิกส์ได้ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการพึ่งพาซึ่งกันและกันระหว่างธาตุทั้งหลายที่มีความซับซ้อน พอดี และมีผลตอบแทนต่อกันซึ่งตรงข้ามกับการพึ่งพาที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และไม่ตอบแทนซึ่งกันและกันตามเหตุผลแบบคลาสสิก” และท้ายสุด หน้าที่ อาจหมายความถึง ประสิทธิภาพพิเศษของธาตุทั้งหลายซึ่งก็คือความสามารถในการเติมเต็มสิ่งที่สถานการณ์นั้น ๆ ขาดได้และนั่นก็คือการหาคำตอบให้กับวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน ที่กล่าวมานี้คือสมการของหน้าที่ที่มีวัตถุประสงค์ซึ่งครอบงำความคิดด้านชีววิทยามาโดยตลอดตั้งแต่สมัยสเปนเซอร์ (Spencer) (หน้า 368-69)

เอ อา แรดคลิฟ-บราวน์(A.R. Radcliffe-Brown) มีนิเทศที่อิงตามทฤษฎีซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกับแนวคิดเรื่องหน้าที่ตามแนวมานุษยวิทยาร่วมสมัย เขาค่อนข้างเน้นหลักข้อที่สามและสี่ตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น แต่เพิ่มลักษณะบางประการลงไปในระบบสังคมด้วย

> *ตามความหมายที่ให้ไว้ในที่นี้ “หน้าที่” คือการที่กิจกรรมส่วนเล็กทำประโยชน์ให้กิจกรรมของคนส่วนใหญ่ที่กิจกรรมเล็ก ๆ นั้นมีส่วนร่วมอยู่ หน้าที่ ที่เกิดจากการใช้ของสังคมสังคมใดสังคมหนึ่งเป็นการให้ประโยชน์แก่สังคมส่วนรวมในฐานะส่วนของระบบสังคมโดยรวมที่ทำให้งานดำเนินไปได้*

ทำให้เห็นได้ว่าระบบสังคมระบบหนึ่ง... มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเราเรียกได้ว่าเป็นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่มีระบบระเบียบ เราอาจจำกัดความได้ว่า เป็นสภาพที่สังคมทุกส่วนทำงานร่วมกันด้วยความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างมีประสิทธิภาพ หรือด้วยความมั่นคงภายใน โดยปราศจากความขัดแย้งรุนแรงซึ่งแก้ไข หรือจัดการไม่ได้ (1952: 181)

แรดคลิฟ–บราวน์ (Radcliffe–Brown) เน้นอีกสองประเด็นซึ่งมีความสำคัญในที่นี้ "ประเด็นแรกคือ ข้อเสนอแนะข้างต้นไม่จำเป็นว่าทุกอย่างในวิถีชีวิตของสังคมทุกสังคมต้องมีหน้าที่ มันเป็นแค่การคาดว่าน่าจะมีเท่านั้น และเราก็มีเหตุผลที่จะค้นหาว่ามีจริงหรือไม่" แน่นอนว่าประเด็นของแรดคลิฟ–บราวน์ ขัดแย้งกับคำจำกัดความของคำว่า "หน้าที่" แบบที่สองของนาเดล (Nadel) "ประเด็นที่สอง คือว่า สังคมสองสังคมที่ดูเหมือนจะมีการใช้ในทางเดียวกัน อาจมีหน้าที่ต่างกัน… พูดอีกอย่างก็คือ การที่จะให้คำนิยามการใช้ของสังคม และการที่จะเปรียบเทียบระหว่างการใช้ของคนต่างหมู่หรือระยะเวลาที่ต่างกันได้นั้นจะต้องไม่เพียงแต่พิจารณารูปแบบการใช้เท่านั้น แต่ยังจะต้องพิจารณาหน้าที่อีกด้วย" (หน้า 184)

สำหรับการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วิทยานั้น มักมีการสับเปลี่ยนคำนิยามเหล่านี้เพื่อให้เข้ากับบริบท เช่น มีการกล่าวว่าดนตรีคือ แง่มุมของชีวิตประจำวันและเป็นแง่มุมชีวิตที่แผ่ซ่านไปทุกทิศในสังคมไม่รู้หนังสือ สังคมของเรามีการแยกประเภทศิลปะซึ่งก็คือว่า เราเน้นที่ความแตกต่างหรือความแตกต่างที่สมมติขึ้นระหว่างศิลปะ "บริสุทธิ์" และศิลปะ "ประยุกต์" และระหว่าง "ศิลปิน" และ "พาณิชศิลปิน" หรือ "ช่างฝีมือ" ที่แตกต่างกันทั้งทางบทบาทและหน้าที่ นอกจากนั้นเรายังแยกระหว่าง "ศิลปิน" และ "ผู้ชม" อย่างเห็นได้ชัด โดยที่กลุ่มแรกมีจำนวนน้อย และมีจำนวนผู้ที่มีพรสวรรค์จำกัด และกลุ่มที่สองมีจำนวนมากกว่าและมีความเข้าใจในศิลปะไม่เท่ากัน ในสังคมไม่รู้หนังสือโดยทั่วไป "ไม่มีการแบ่งแยกเช่นนั้น ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและไม่สามารถแยกออกจากกันได้" (เฮอร์สโกวิตซ์ 1948: 379) แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าสังคมไม่รู้หนังสือจะขาดผู้เชี่ยวชาญดนตรี หากแต่มีความสามรถในการร่วมมือกันทางดงตรี ดนตรีมีหน้าที่เนื่องจากมันเกิดจากคนส่วนใหญ่ในสังคมไม่รู้หนังสือ และคนแทบทุกคนก็มีส่วนร่วมสร้างดนตรี จึงขาดการแบ่งแยกระหว่าง "ศิลปิน" และ "ช่างฝีมือ" หรือระหว่าง "ศิลปิน" และ "ผู้ชม"

เมื่อเรากล่าวถึงดนตรีในแนวนี้ เราใช้ "หน้าที่" ตามความหมายที่นาเดลได้อธิบายไว้ในทีแรก ซึ่งก็คือเป็นคำเหมือนของคำว่า "ปฏิบัติการ" "มีส่วนร่วม" หรือ "มีการเคลื่อนไหว" เรายังอาจกล่าวให้ชัดขึ้นว่าดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือมี "หน้าที่มากกว่า" ในสังคมของเรา จะเห็นได้ว่านาเดล ไม่ได้กล่าวถึงความหมายของ "หน้าที่" ว่าเป็น "การใช้ที่ไม่สำคัญและมากเกินไปที่ละได้" และเห็นได้ชัดว่าสิ่งที่ได้รับการกล่าวถึงในแง่นี้ คือ การใช้มากกว่าหน้าที่ แต่ประเด็นที่สำคัญพอกัน

คือ ประเด็นที่ว่ามีการใช้ดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือมากกว่าสังคมของเราหรือไม่ นี่คือปัญหาที่ไม่เคยมีการถกกันอย่างจริงจังเลย มันเป็นการคิดเดาเอาเองมากกว่า

เป็นความจริงที่ว่าสังคมของเรามีแนวโน้มที่จะแบ่งแยกระหว่าง ศิลปะบริสุทธิ์ และศิลปะประยุกต์ ในทางดนตรี เรายอมรับว่า เราเรียกดนตรีคลาสสิกว่า ศิลปะบริสุทธิ์ ส่วนรูปแบบอย่างเพลงภาพยนตร์ วิทยุ หรือโทรทัศน์ จะเป็นศิลปะประยุกต์ อย่างไรก็ตามปัญหาในการแบ่งแยกศิลปะก็มีอยู่ อย่างแรกคือ การแบ่งแยกนี้เป็นการแบ่งแยกที่จำเป็นหรือเป็นการแบ่งแยกที่ละเอียดแต่ไม่มีประโยชน์กันแน่ เส้นแบ่งระหว่างดนตรี “คลาสสิก” และ “แจ๊ส” ร่วมสมัยนั้นยากที่จะแยกออก และมักจะกล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านบางประเภทว่าเป็น “ศิลปะ” ในทางกลับกันโปรแกรมดนตรีแยกออกจากการเป็น “ส่วนเสริม” ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์ และความรู้สึกบางประการหรือไม่ ประการ ที่สอง เรื่องที่ว่าดนตรี คือ ศิลปะบริสุทธิ์ หรือประยุกต์กันแน่นั้น เราจะต้องพิจารณาสถานการณ์เพื่อที่จะรู้ว่าใครเป็นผู้ทำส่วนเสริม เรามักลืมว่าสังคมสหรัฐประกอบด้วยจำนวนประชากรที่มากและมีความแตกต่างกัน ซึ่งเป็นคนที่มีรสนิยมด้านดนตรีแตกต่างกันมาก ความเป็นจริงแล้ว การแบ่งแยกดนตรีออกเป็นประเภทบริสุทธิ์และประยุกต์นั้นทำขึ้นโดยกลุ่มบางกลุ่มในสังคมเท่านั้น ท้ายสุด จึงไม่ทราบแน่ชัดว่าคนที่ไม่รู้หนังสือจะแบ่งแยกประเภทอย่างนี้หรือไม่ เราทราบว่าดนตรีบางประเภทในสังคมอย่างนี้ใช้สำหรับความบันเทิงซึ่งเราไม่ทราบว่าก่อให้เกิดการตัดสินว่าดนตรีแบบนี้เป็นศิลปะ “บริสุทธิ์” หรือว่าคนไม่รู้หนังสือจะตัดสินใจว่าดนตรีเช่นที่ใช้ในการแพทย์ คือ “ดนตรีประยุกต์”

หากพิจารณาปัญหานี้อีกขั้นหนึ่ง เราอาจถามถึงประเด็นที่ว่าการแบ่งแยกระหว่าง “ศิลปิน” และ “พาณิชศิลปิน” หรือ “ช่างฝีมือ” นั้นชัดเจนเพียงใด แน่นอนว่ามีบางกรณีที่ชัดเจน แต่ต้องมองด้วยว่าผู้ที่ทำเครื่องมีคมทันสมัยก็มีจินตนาการเช่นกัน ดังเช่น นักประพันธ์เพลง “ยุคที่สาม” ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊สสมัยใหม่ ในทางตรงข้ามมันก็สมเหตุสมผลที่เราจะสรุปว่าสังคมไม่รู้หนังสือไม่มีการแบ่งแยกต่าง ๆ ดังกล่าว แต่เราก็ไม่มีหลักฐานเพียงพอว่าสังคมไม่รู้หนังสือมีการแบ่งแยกดังกล่าวหรือไม่

“นักดนตรีวณิพก” ที่พบได้บ่อยในแอฟริกามีอะไร บทบาทของนักดนตรีวณิพก คือ การเป็นช่างฝีมือใช่หรือไม่ ไม่มีการแบ่งแยกระหว่างบทบาทของเราและบทบาทของสมาชิกร้องประสานเสียงที่ร่วมเดินทางกับเขาหรือ เราเห็นมาแล้วว่าสังคมหลาย ๆ สังคมสนับสนุนนักดนตรีมืออาชีพ และนักประพันธ์ว่าเป็นบทบาทที่พิเศษ แต่จะเป็นผู้เชี่ยวชาญ ช่างฝีมือ หรือ ศิลปิน นั้น ยังไม่มีคำตอบที่แน่ชัด

การแบ่งระหว่างศิลปินและผู้ชมก็เต็มไปด้วยปัญหาเช่นกัน แม้ว่านักดนตรีในคอนเสิร์ตในสังคมของเราจะแยกออกจากผู้ชมอย่างชัดเจน แต่ว่าเราจะพิจารณาการแสดงดนตรีพื้นบ้านร่วมสมัยที่มีการชักจูงผู้ชมให้มีส่วนร่วม หรือการแสดงดนตรีแจ๊สบางครั้งที่ผู้ชมได้มีส่วนร่วมกับนักดนตรี

อย่างเต็มที่นั้นอย่างไร เรามีโอกาสที่จะชี้ให้เห็นว่าสถานการณ์บางสถานการณ์ในสังคมไม่รู้หนังสือ นักดนตรีก็แสดงดนตรีให้ผู้ชมฟัง จริงอยู่ที่ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วยการปรบมือตามจังหวะ หรือเต้น แต่ในสังคมของเราก็เป็นอย่างนั้นเช่นกัน และประเด็นที่ว่าคนในสังคมไม่รู้หนังสือมีส่วนร่วมทางดนตรีมากกว่าคนในสังคมของเรา เราชี้แจงได้เฉพาะเครื่องดนตรีที่ขายออกไปเป็นจำนวนมากในสหรัฐเท่านั้น และชี้แจงได้ในเรื่องจำนวนของผู้แสดงดนตรีบางประเภทไม่ว่าจะแสดงเพื่อตัวเองหรือคนอื่นก็ตาม

โดยสรุปแล้ว เราตอบปัญหาไม่ได้ง่ายอย่างที่เคยเข้าใจกัน ความจริงเกี่ยวกับประเด็นนี้ก็คือเมื่อเราแบ่งแยกประเภท เรากำลังพูดถึงกรณีพิเศษต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมของเราซึ่งต่างจากข้อสันนิษฐานที่คิดไว้เรื่องสังคมไม่รู้หนังสือ เราพูดถึงสิ่งที่เราเรียกว่า ดนตรีที่เป็นศิลปะเป็นหลัก แต่เราไม่พิจารณาดนตรีอีกหลายประเภทที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีของเราเช่นกัน หากการแบ่งแยกดังกล่าวมีข้อเท็จจริงอยู่บ้าง ซึ่งก็น่าจะมีจริง เราควรจะถามว่าข้อยกเว้นไม่สำคัญเท่ากับการละประโยชน์ของการแบ่งแยกนั้นหรือไม่ อย่างไรก็ตามการบรรยายถึงบทบาทของดนตรีตามที่ได้กล่าวถึงในที่นี้ไม่เป็นการกล่าวถึงเรื่องหน้าที่ หากแต่เป็นการเรียกความสนใจในการใช้ดนตรีมากกว่า นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนากล่าวถึง “หน้าที่” ของดนตรีในแง่ที่พูดถึงกันบ่อยว่า การที่ดนตรีเข้าไปซึมซาบกับชีวิตเกือบทุกมุมของคนไม่รู้หนังสือ ซึ่งสังคมตะวันตกไม่มี ดังเช่นตัวอย่างที่พูดถึงเผ่า ทุดซี (Tutsi) ในระวันดาที่กล่าวว่า

> *... เพลงที่ไว้ใช้อวด สำหรับการสงครามและการทักทาย เพลงที่ร้องเมื่อหญิงสาวที่แต่งงานแล้วมาพบปะกัน และรำลึกถึงเพื่อนที่หายไป เพลงสำหรับเด็ก เพลงสำหรับเกี้ยวสาว และเพลงอื่น ๆ อีกมากมาย เพลงที่สำคัญเป็นพิเศษสำหรับเผ่าทุดซิ คือ เพลงที่ใช้ในการปศุสัตว์ ซึ่งมีเพลงที่ใช้อวดรวมอยู่ด้วยซึ่งเรียกว่าอีบบีรีรีมโบ (ibiririmbo) ที่เป็นเพลงที่ชายสองคนร้องในการแข่งขันเปลี่ยนเนื้อร้อง เขาอาจร้องเพื่อชมเชยวัวตัวหนึ่งหรือร้องเกี่ยวกับความดีของวัวตัวหนึ่งใส่วัวอีกตัว เพลงพิเศษที่ไม่ใช่อิบบิริริมโบจะใช้ร้องเพื่อ ชมเชยวัว เพลงอื่น ๆ ใช้ร้องเพื่อบอกข้อดีของการมีวัว มีเพลงที่ใช้ร้องสำหรับต้อนวัวกลับคอกในตอนค่ำ สำหรับคนเลี้ยงวัวที่พร้อมจะต้อนวัวกลับบ้าน เมื่อเขาตักน้ำมาให้วัว เมื่อเขาอยู่กับคนเลี้ยงวัวคนอื่น ๆ ในตอนค่ำ มีการร้องเพลงที่ใช้ชมเชยวัวหลวง เรียกว่าอีนยัมโบ (inyambo) เด็ก ๆ ร้องเพลงพิเศษเกี่ยวกับวัว และมีการร้องเพลงอื่น ๆ เมื่อนำวัวมาให้แขกดู เพลงพิเศษที่ใช้ฟลุทเล่นช่วยป้องกันขโมยไม่ให้มาขโมยวัวในตอนกลางคืน และ*

เพลงอื่น ๆ ที่เล่าเรื่องประวัติศาสตร์ที่มีวัวเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์
(เมอร์เรียม 1959a: 50)

รายชื่อเพลงที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นแสดงให้เห็นวัฒนธรรมด้านหนึ่งของเผ่าทุดซิ และสามารถต่อรายชื่อได้อีกยาวหากมีการกล่าวถึงเพลงที่ใช้สำหรับงานแต่งงานหรือพิธีอื่น ๆ ซึ่งยังไม่รวมถึงเพลงที่ใช้ในศาสนกิจ

เมื่อเราพูดถึงดนตรีในด้านนี้ เรากล่าวถึงการใช้ดนตรีเป็นหลัก ดังที่นาเดล นิยามว่า "ทำงาน" "มีส่วนร่วม" หรือ "ไม่หยุดนิ่ง" หากเราเน้นอย่างที่เราทำบ่อย ๆ ในเรื่องที่ว่า ดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือ "ทำหน้าที่มากกว่า" สังคมของเรา ก็จะต้องมีหลักฐานมาสนับสนุน ซึ่งก็น่าจะหาได้ สหรัฐไม่มีรายชื่อเพลงที่จะเทียบในรายละเอียดกับเพลงที่ใช้ในการปศุสัตว์ของทุดซี (Tutsi) และเรามักจะมองข้ามการใช้ที่มีหลากหลายในดนตรีของเรา เรามีเพลงรัก เพลงสงคราม เพลงกีฬา เพลงงานศพ เพลงสำหรับทำงาน เราใช้ดนตรีกระตุ้นกิจกรรมในการทำงาน และการละเล่น และใช้กล่อมในยามรับประทานอาหาร แม่บ้านมีดนตรีเป็นเพื่อนเมื่อพวกเธอทำงาน ผู้ที่ออกกำลังกายก็มีเพลงเป็นเพื่อนและอีกหลาย ๆ สถานการณ์

อย่างไรก็ตาม จุดยุ่งยากของปัญหานี้คือ การใช้คำว่า หน้าที่ ผิดความหมายในบริบทนี้ เมื่อเรากล่าวถึงดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือว่า "ทำหน้าที่" มากกว่าในสังคมของเรา เราก็ถือว่าดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือมีความสำคัญมากกว่า เราหมายความว่า ดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือมีการใช้ในสถานการณ์ที่หลากหลายกว่าดนตรีในสังคมของเรา ในแง่นี้ ดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือจะมีการใช้ในการประยุกต์โดยตรง แต่ไม่ได้หมายความว่าดนตรีในสังคมไม่รู้หนังสือจะ "ทำหน้าที่มากกว่า"

นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาได้กล่าวถึงดนตรีว่ามีหน้าที่อีกแง่หนึ่ง และอิงถึงความจริงที่ว่าในวัฒนธรรมบางแห่ง ดนตรีไม่ได้เกิดขึ้นมาลอย ๆ จากบริบททางวัฒนธรรมนั้น ๆ เช่น ในเผ่าบาซองเย มีตัวดนตรีเหมือนกับวัฒนธรรมของเรา และนอกจากนั้นมีการใช้เพลงส่วนบุคคลด้วย ซึ่งหมายความว่าดนตรีเช่นนี้ไม่ได้แยกไปจากบริบทวัฒนธรรมของบาซองเย ในทางตรงข้ามบริบทอาจเป็นตัวกำหนดแนวความคิดของดนตรีซึ่งเราจะพูดกันอย่างละเอียดในบทที่ 13 แต่ความหมายของคำว่า หน้าที่ ตามที่กล่าวมาข้างต้นนี้ตรงกับคำจำกัดความแบบที่สาม ที่นาเดลได้ให้ไว้ ซึ่งก็คือว่าหน้าที่ "แสดงให้เห็นถึงการพึ่งพากันของธาตุทั้งหลายที่ซับซ้อน พอดี และมีการตอบแทนซึ่งกันและกัน ซึ่งตรงข้ามกับสิ่งที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และไม่พึ่งพากันตามเหตุผลแบบคลาสสิค"

อย่างไรก็ตามเราอาจพิจารณาขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง ในเรื่องที่ว่า นักดนตรีและดนตรีมีหน้าที่ในสังคมไม่รู้หนังสือบางสังคมไม่ค่อยได้รับการกล่าวถึงนัก ในเผ่าบาซองเยนักดนตรีมีสถานภาพทางสังคมต่ำ ทั้งนักดนตรีและผู้ที่ไม่ใช่นักดนตรีกล่าวเป็นเสียงเดียวกันว่า เขาไม่อยากให้ลูก ๆ ของเขาเป็นนักดนตรี ในขณะเดียวกัน ความคิดว่าหมู่บ้านใดหมู่บ้านหนึ่งปราศจากนักดนตรีเป็นความคิดที่

เป็นไปไม่ได้ และแทบจะกล่าวได้ว่าชนเผ่าบาซองเย มีความคิดว่าชีวิตที่ปราศจากดนตรีก็ไม่ใช่ชีวิตเลย

พูดให้เฉพาะเจาะจงกว่านี้คืองานศพสำคัญ ๆ จะมีขึ้นไม่ได้หากไม่มีนักดนตรีอาชีพและดนตรีของเขา งานศพเช่นนี้ใช้เวลาเจ็ดวัน การฝังศพจะมีขึ้นในวันที่สอง นักดนตรีอาชีพจะเข้ามาหลังจากฝังศพแล้ว และทำหน้าที่ที่เขาสามารถทำได้คนเดียว ไม่มีใครอื่นมีส่วนร่วมในละครใบ้โบราณที่จริงจังที่ญาติผู้หญิงของผู้ตายแสดงเป็นลูกคู่ ละครใบ้ช่วยสร้างธรรมชาติทั้งที่มีอำนาจพิเศษและไม่มีอำนาจพิเศษให้กับผู้ตาย ส่งผ่านความเครียดภายในออกมาให้เห็นในส่วนของญาติผู้หญิง และแสดงออกซึ่งอารมณ์และการที่ญาติผู้หญิงไปข้องเกี่ยวกับการตายของญาติโดยไม่รู้ตัว หากไม่มีนักดนตรีอาชีพแล้ว การแสดงออกเหล่านี้จะต้องถูกโยนหน้าที่ไปยังคนอื่น แต่เนื่องจากงานศพเป็นงานที่มีแบบแผนเช่นนั้น นักดนตรีมืออาชีพจึงต้องเป็นผู้ทำหน้าที่นี้ นักดนตรียังมีบทบาทในการช่วยให้ผู้ที่เศร้าโศกเสียใจพอที่จะลืมความโศกเศร้าจากการเสียชีวิตของผู้ใกล้ชิดได้ การปรากฏตัวของนักดนตรีเปลี่ยนบรรยากาศของงานศพ ผู้คนเริ่มจะยิ้มและกระเซ้าเย้าแหย่กันเป็นครั้งแรกหลังจากการตาย นักดนตรีจะเสนอการเต้นรำ ซึ่งมีหน้าที่พิเศษในการทำให้คนลืมความทุกข์ การที่นักดนตรีแสดงเป็นตัวตลกช่วยให้คลายเครียดซึ่งเกิดขึ้นมากในงานศพได้เป็นอย่างมาก จริงอยู่ที่คนไหนก็สามารถทำหน้าที่นี้แทนนักดนตรีได้ แต่คนในสังคมของบาซองเยไม่ทำกัน นักดนตรีเป็นหลักของงานศพและเป็นหลักของกิจกรรมต่าง ๆ รวมทั้งการเต้นรำ การล่าสัตว์ พิธีกรรมทางศาสนาบางพิธี และอีกหลาย ๆ ด้านของวิถีชีวิตของชาวบาซองเย แน่นอนที่สุดว่าหากไม่มีนักดนตรีแล้ว วิถีชีวิตของชาวบาซองเยจะต้องเปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัด การที่นักดนตรีมีส่วนร่วมในสังคมส่วนใหญ่ มีความสำคัญมาก และเป็นการสนับสนุนคำจำกัดความอย่างที่สี่ของ นาเดล ที่ว่าหน้าที่ คือ “ความมีประสิทธิภาพเฉพาะด้านของสิ่งใดก็ตามที่เติมเต็มสิ่งที่สถานการณ์ใด ๆ ขาดไป ซึ่งก็คือ การตอบสนองวัตถุประสงค์ที่กำหนดอย่างเป็นรูปธรรม นี่คือสมการแห่งหน้าที่ที่มีวัตถุประสงค์...”

บางครั้งบางคราวนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ก็ใช้แนวคิดเรื่องหน้าที่ไปในสามถึงสี่ด้านตามที่ นาเดล ได้จำกัดความไว้ แต่จะเป็นไปตามความหมายแรกเป็นส่วนมาก นั่นก็คือ เป็นความหมายเหมือนของคำว่า “ทำงาน” “มีส่วนร่วม” หรือ “กระตือรือร้น” เมื่อใช้คำตามความหมายนี้ คำจำกัดความที่ใกล้เคียงกว่าก็คือ “การใช้” มากกว่า “หน้าที่” ในกรณีเช่นนี้ แม้เราจะทราบว่าดนตรีเข้ามามีบทบาทในสังคมได้อย่างไร แต่เราไม่ทราบว่ามันมีวัตถุประสงค์หรือ “หน้าที่” อะไร

เมื่อแบ่งแยกแล้ว จึงจะมีแนวคิดในด้านการใช้ดนตรีวิธีต่าง ๆ และหน้าที่ต่าง ๆ ของดนตรีในสังคมมนุษย์ เริ่มด้วยการกลับไปมองอดีต มีหลักฐานว่าดนตรีใช้เป็นส่วนเสริมของหรือส่วนของกิจกรรมเกือบทุกกิจกรรมของมนุษย์ นักมานุษยวิทยาได้วางแบบแผนต่าง ๆ เพื่อที่จะครอบคลุม

วัฒนธรรมทุกวัฒนธรรมพร้อม ๆ กับแยกแบบแผนเป็นส่วน ๆ ซึ่งง่ายต่อการใช้ หนึ่งในแบบแผนเหล่านี้ คือ แบบแผนองค์กรของเมอร์ดอก (Murdock) ซึ่งแบ่งเนื้อหาวัฒนธรรมออกเป็น 46 แบบ (เมอร์ดอก และคนอื่น ๆ 1945) และหัวข้อแต่ละหัวข้อก็ทำให้นึกถึงกิจกรรมทางดนตรีที่เกี่ยวเนื่องกัน ในเผ่าอินเดียนแดงแฟลตเฮด มีการแบ่งสถานการณ์ทางดนตรีออกเป็น 14 สถานการณ์ ซึ่งแต่ละสถานการณ์แบ่งเป็นข้อย่อยได้อีกหลายข้อ (เมอร์เรียม และเมอร์เรียม 1955) เราได้อ้างถึงความซับซ้อนของรูปแบบทางดนตรีในเผ่าทุดซี และรายชื่อเพลงของเผ่า บาซองเย ที่มีไม่ครบซึ่งมีอยู่มากกว่า 30 แบบ และแต่ละแบบก็แบ่งย่อยได้อีก

ในขณะที่เราไม่สามารถจะรวบรวมรายการใช้เพลงทั้งหมดได้อย่างน้อยเราก็สามารถที่จะชี้แนวกิจกรรมทางดนตรีที่ครอบคลุมวัฒนธรรมทุกด้านเฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) (1948: 238-40) ได้แบ่งประเภทเนื้อหาวัฒนธรรมออกเป็นพวก ๆ ซึ่งจะนำมากล่าวถึงอย่างคร่าว ๆ ในทีนี้

การแบ่งอย่างแรก คือ วัฒนธรรมวัตถุและมาตรการลงโทษ ซึ่งแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ เทคโนโลยี และเศรษฐกิจ ซึ่งมีหลายส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรี ดนตรีที่ใช้สำหรับการทำงานจะพบได้เกือบทุกวัฒนธรรม ดนตรีดังกล่าวรวมถึงเพลงที่ใช้ในการพายเรือบด เพลงที่ใช้ในการเก็บเกี่ยว เพลงที่ใช้ในการเพาะปลูก การสร้างบ้าน การขนสินค้า และอื่น ๆ เพลงใช้กับเทคโนโลยีการแพทย์และปฏิบัติทางการแพทย์ และเพลงใช้เพื่อความมั่นใจว่าจะล่าสัตว์ได้ดี ตกปลาได้ดี และเก็บเกี่ยวได้ผล นักแต่งเพลง นักแสดง และช่างทำเครื่องดนตรีได้ประโยชน์จากกิจกรรมทั้งหลาย และให้ประโยชน์ทางเศรษฐกิจโดยรวม

อย่างที่สองคือ สถาบันทางสังคม ซึ่งประกอบด้วยองค์การทางสังคม การศึกษา และโครงสร้างทางการเมือง องค์การทางสังคมมีการชี้ชัดด้วยเพลง วงจรชีวิตประกอบด้วยเพลงที่ใช้ตอนเกิด ซึ่งการเกิดจำแนกได้หลายทาง เพลงกล่อมลูก เพลงตั้งชื่อ เพลงหัดให้เข้าห้องน้ำ เพลงวัยเจริญพันธุ์ เพลงที่ใช้ในการทักทาย เพลงรักและการแต่งงาน เพลงครอบครัว สายตระกูลและเผ่าพันธุ์ เพลงของกลุ่มที่ร่วมมือกันทางสังคม เพลงงานศพ และอื่น ๆ อีกมากมาย เราได้สังเกตการใช้เพลงเพื่อการศึกษา และเราจะมีโอกาสพูดถึงมันอีก โครงสร้างทางการเมืองมีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงอย่างต่อเนื่อง เช่น ในเพลงสรรเสริญบุคคลที่มีตำแหน่งสูง ซึ่งใช้ขับร้องในพิธีส่งมอบอำนาจบริหาร การวิจารณ์สถานการณ์ทางการเมือง และความมุ่งหวังทางการเมือง เป็นต้น

มนุษย์กับจักรวาลคือ แนวคิดที่สาม ทางด้านวัฒนธรรมที่แบ่งโดยเฮอร์สโกวิตซ์ซึ่งแบ่งย่อยได้อีกคือ ระบบความเชื่อและการควบคุมอำนาจ ความเชื่อด้านศาสนา แสดงออกมาทางเพลงสวดตำนานที่มีดนตรีประกอบ เพลงสรรเสริญพระเจ้า เพลงลัทธิ เพลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและอื่น ๆ การควบคุมอำนาจจะแสดงออกมาในเพลงที่ใช้อุทธรณ์ เพลงเวทมนตร์สำหรับรักษา ล่าสัตว์ และกิจกรรมอื่น ๆ ที่ต้องการปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ เพลงภูตผี แม่มด และเพลงเรียกผี และอื่น ๆ เราได้กล่าวถึงการใช้ดนตรีของเผ่าอินเดียนแดงแถบที่ราบ (Plains Indians) และงานศพของ

เผ่าบาซองเยไปแล้ว การศึกษานี้ต้องมีความรู้ด้านพิธีกรรมทางศาสนาของเผ่าอินเดียนแดงอย่างละเอียดซึ่งนักมานุษยวิทยาได้ศึกษาไว้ในช่วงแรกของศตวรรษนี้ การศึกษาของนักมานุษยวิทยารวมถึงการบรรยายสั้น ๆ ถึงพิธีต่าง ๆ และมีข้อมูลด้านการใช้ดนตรีอย่างมาก ดอร์ซี (Dorsey) เล่าเรื่องเกี่ยวกับระบำบูชาดวงอาทิตย์ (Ponca Sun Dance) แบบนาทีต่อนาที ซึ่งให้ รายละเอียดเรื่องการมีส่วนร่วมของนักดนตรีอย่างมาก (1905b) ลาเฟลช (LaFlesch) กล่าวถึงพิธีเฝ้ายามของเผ่าโอซาเก (Osage) โดยการบรรยายถึงบทบาทสำคัญที่ดนตรีมีส่วนร่วมในพิธีนี้อย่างละเอียดมาก (1925) มูนเนย์ (Mooney) บรรยายถึงการใช้ดนตรีและความสำคัญของดนตรีในระบำผี (Ghost dance) ซึ่งเห็นได้จากการที่ใช้เนื้อที่ถึงเกือบ 42 % เขียนถึงเนื้อเพลง (1896) การบรรยายต่าง ๆ ดังกล่าวเป็นการบรรยายที่ยาวที่สุดเท่าที่เคยมีมา และแต่ละคำบรรยายก็ให้ความรู้เรื่องการใช้ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาแก่เราอย่างมาก

อย่างที่สามคือ สุนทรียศาสตร์ แบ่งออกเป็น ทัศนศิลป์ นฤมิตศิลป์ คติชาวบ้าน ดนตรี การละครและนาฏศิลป์ ซึ่งใกล้ชิดกับดนตรีอย่างมาก ดนตรีและนาฏศิลป์มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก การละครก็มีดนตรีรวมอยู่ด้วย ส่วนคติชาวบ้านกับดนตรีก็มีความเกี่ยวข้องกันอยู่บ่อย ๆ เนื่องจากเป็นส่วนหนึ่งของการรวมตัวกันทางสังคม เมื่อเพลงเป็นส่วนหนึ่งของนิยายพื้นบ้านด้วยการใช้สุภาษิตลงไปในเนื้อร้อง และเมื่อมีการร้องชื่อที่ได้รับสรรเสริญ เพลงต่าง ๆ ทำให้หน้ากากมีความศักดิ์สิทธิ์ เพลงและการทำหน้ากากจึงมีส่วนเกี่ยวเนื่องกันอยู่บ่อย ๆ นอกจากนี้ยังมีเพลงพิเศษสำหรับช่างแกะสลักไม้ จิตรกร ช่างปั้นหม้อ ช่างเหล็ก และศิลปินแขนงอื่น ๆ ด้วย

ท้ายสุดคือภาษา ซึ่งเราก็ได้สละบทหนึ่ง เพื่อกล่าวถึงเนื้อเพลงที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีอย่างใกล้ชิด นอกจากนั้น ภาษาพิเศษแสดงออกผ่านเครื่องดนตรีเช่น กลอง นกหวีด และภาษาทรัมเป็ต มีการใช้ภาษาลับทางด้านดนตรีอยู่บ่อยครั้ง

การสังเกตนี้สามารถทำความเข้าใจได้ทั้งหมด ยกเว้นส่วนเล็ก ๆ น้อย ๆ ในเรื่องของการใช้ดนตรีในสังคมมนุษย์ แต่มันก็แสดงให้เห็นถึงขอบเขตกิจกรรมที่กว้างขวาง ซึ่งดนตรีมีส่วนร่วมอยู่บางครั้งก็เป็นแค่ส่วนนอก แต่บ่อยครั้งที่เป็นศูนย์กลาง ความสำคัญของดนตรีตัดสินได้จากการที่ดนตรีปรากฏอยู่ทุกหนแห่ง และเมื่อพิจารณาว่ามีการใช้ดนตรีทั้งเป็นศูนย์รวมกิจกรรมหลายอย่างและส่วนสมบูรณ์ของกิจกรรมอีกหลายอย่างซึ่งไม่สามารถละทิ้งได้ หากดนตรีหายไปจากกิจกรรมต่าง ๆ แล้ว ความสำคัญของดนตรีก็จะเห็นได้ชัดขึ้น แทบจะเรียกได้ว่า ไม่มีกิจกรรมทางวัฒนธรรมของมนุษย์อันใดที่จะสามารถโน้มน้าว เข้าถึง สร้าง และบ่อยครั้งที่ควบคุมความประพฤติของมนุษย์ได้

เมื่อเรายกด้านหน้าที่ของดนตรีขึ้นมา ปัญหาก็เพิ่มมากขึ้น เนื่องจากเราต้องการหาข้อสรุปรวมที่สามารถใช้ได้กับสังคมทุกสังคม ด้วยความพยายามที่จะเริ่มประเมินหน้าที่ที่ครอบคลุมวัฒนธรรม เราจึงใช้คำจำกัดความแบบที่สี่ ของนาเดล ซึ่งก็คือ “ความมีประสิทธิภาพเฉพาะด้านของ

สิ่งใดก็ตามที่เติมเต็มสิ่งที่สถานการณ์ใด ๆ ขาดไป" ซึ่งก็คือการตอบสนอง วัตถุประสงค์ที่กำหนดอย่างเป็นรูปธรรม นี่คือสมการแห่งหน้าที่ที่มีวัตถุประสงค์ การใช้ความหมายนี้เป็นการใช้ที่กว้าง เพราะเราต้องการค้นหาวัตถุประสงค์ หรือหน้าที่ของดนตรีที่มองจากมุมมองที่กว้างที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เราจะต้องเริ่มจากการเน้นเรื่องวิเคราะห์ประเมินค่ามากกว่าการประเมินค่าผ่านคนส่วนใหญ่ เราค้นหาว่าดนตรีให้อะไรกับสังคมมนุษย์ ข้าพเจ้าอยากเสนอหน้าที่หลัก ๆ และโดยรวมสิบอย่างซึ่งตรงข้ามกับการใช้ และจะกล่าวถึงหน้าที่แต่ละอย่างโดยไม่เรียงลำดับความสำคัญ

หน้าที่ในการแสดงออกทางอารมณ์ มีหลักฐานหลายอย่างที่แสดงให้เห็นว่าดนตรีทำหน้าที่อย่างกว้างขวาง และเป็นวิธีในการแสดงออกทางอารมณ์ เมื่อกล่าวถึงเนื้อเพลง เราได้มีโอกาสที่จะชี้ให้เห็นว่าลักษณะเด่นของเนื้อเพลงคือการเป็นพาหนะของการแสดงออกทางความคิดและอารมณ์ที่ไม่สามารถแสดงแแกได้ในการสนทนาปกติ

อย่างไรก็ตาม ถ้าพูดกันโดยทั่วไปแล้ว ดนตรีดูเหมือนว่าจะเกี่ยวเนื่องกับอารมณ์อย่างเห็นได้ชัดและเป็นพาหนะของการแสดงออกทางอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์พิเศษ (อารมณ์วาบหวามหรือคำวิจารณ์รุนแรง เป็นต้น) หรืออารมณ์ทั่วไป เช่น ในงานหลายชิ้นของ เบอร์โรวส์ (Burrows) ให้ความสำคัญและย้ำเรื่องของความสัมพันธ์เกี่ยวกับดนตรีในโอเชียนเนีย (Oceania) เขากล่าวถึงเผ่ายูเวีย (Uvea) และ ฟูทูนา (Futuna) ว่า

> *ลักษณะของการร้องเพลงของเกาะทั้งสองเกาะนี้ คือ ลักษณะทางสังคมของมัน การร้องเดี่ยวถูกจำกัดอยู่แค่การนำร้องประสานเสียง หรือการร้องตอบโต้กัน และก็อธิบายให้เห็นว่ามีเพลงที่แสดงออกทางอารมณ์ส่วนตัวน้อยเพลง เช่น การที่ไม่มีเพลงกล่อมลูก แม้ว่าอารมณ์จะมีทั้งส่วนตัวและส่วนรวมก็ตาม อารมณ์ที่แสดงออกมาในเพลงก็เป็นอารมณ์ส่วนร่วม . . . สรุปแล้ว เพลงที่นำมารวบรวมไว้นี้แสดงให้เห็นว่า การร้องเพลงในยูเวีย และฟูทูนา อาจแสดงออกและกระตุ้นอารมณ์ใด ๆ ก็ตามที่กลุ่มมีร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นครอบครัว คณะทำงาน หรือทั้งประเทศ (1945: 78-9)*

เบอร์โรวส์ เขียน "หน้าที่" หลายด้านของดนตรีในทัวมอทัส (Tuamotus) และเน้นความสำคัญของการแสดงออกทางอารมณ์ว่า

> *การกระตุ้นและแสดงออกทางอารมณ์ของนักแสดงและส่งผ่านไปยังผู้ฟัง อารมณ์นี้อาจจะเป็นความปีติในศาสนา อย่างที่พบในเพลงสวดแห่งนกแดงอันศักดิ์สิทธิ์ ความเศร้าอย่างที่พบในนิราศ ความปรารถนาอย่างที่พบในเพลงรัก ความสุข ความเร้าใจทางเพศและอารมณ์อื่น ๆ เช่น ในการเต้นรำ*

ความสุขในความหลงตัวเองในเพลงสวดสรรเสริญชัยชนะ กระตุ้นกำลังใจอย่างในเพลงสวดที่ทำให้มีชีวิตชีวา และอื่นๆ . . .

มีหน้าที่ที่ไม่มากก็น้อยกว่าที่กล่าวมานี้ คือ หน้าที่ทั่วไปในการกระตุ้น แสดงออก และมีอารมณ์ร่วม หน้าที่นี้เกิดขึ้นแม้ในเพลงที่ใช้ในการทำงาน ตามความคิดพื้นบ้านแล้ว สิ่งที่มากกว่าอารมณ์ ซึ่งก็คือ อภินิหาร หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ แสดงออกมาทางคาถาอาคม แต่จากมุมมองของชาวยุโรปแล้ว หน้าที่ที่แสดงออกมาก็คือ อารมณ์ร่วม (1933: 54-56)

แม็คอัลเลสเตอร์ (McAllester) มีมุมมองที่คล้ายกันนี้ซึ่งแม้ว่าจะกล่าวถึงดนตรีตะวันตก เขากล่าวว่า “ดนตรีของเรามีหน้าที่หลัก คือ ตัวช่วยในการเหนี่ยวนำทัศนคติ เรามีเพลงที่ช่วยให้อารมณ์สงบ สะกดจิตใจ อารมณ์อ่อนไหว ความสามัคคีในกลุ่ม ความรู้สึกทางศาสนา ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายในหมู่คณะ และความรักชาติ ดังนั้นเราจึงร้องเพลงเพื่อกล่อมเด็ก เพื่อให้งานดูเบาลง เพื่อให้คนซื้ออาหารเช้าบางชนิด หรือยั่วศัตรู” (1960: 469)

ฟรีแมน เสนอการวิเคราะห์ของเขาไปในทางตรงกันข้าม เขาได้ข้อสรุปด้วยการกล่าวถึงร้อยกรองเรียกว่า “ไล อนา อีคา (lei Ana Ika)” หรือ “U.S.E.D” ซึ่งขับร้องที่ฮาวายมาก่อนแล้วระหว่างและหลังสงครามโลกครั้งที่สอง (1957) อย่างไรก็ตาม ในกรณีนี้ เขาพิจารณาหน้าที่ในการเปลี่ยนหลัก ๆ ของเพลงพื้นบ้านสามด้าน สองด้านที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกทางอารมณ์และสองด้านที่มีหน้าที่ทับกันที่เกี่ยวเนื่องกับหน้าที่อื่นๆ ข้อสรุปของ ฟรีแมน คือ “ความสำคัญของหน้าที่ของดนตรีพื้นบ้านจะได้รับการเปิดเผยจากความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับระบบวัฒนธรรมทางสังคมด้านอื่น ๆ” และ “การแสดงออกของคนแบบเฉพาะจะเกี่ยวข้องกับองค์กรทางสังคมบางประเภท” ซึ่งในการเปลี่ยนแปลงแล้วจะต้อง “ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติของคติชนพื้นบ้าน” (หน้า 215) ข้อสรุปของเขามีดังนี้

อย่างแรก เพลงประท้วงสังคม เกิดเมื่อสมาชิกของสังคมถูกกีดกันจากกลไกการคัดค้านอื่น ๆ เพลงประเภทนี้จะพบได้ในชนกลุ่มน้อยของสังคมและจะคงอยู่ ตราบที่คนเหล่านั้นยังคงถูกกีดกันด้วยวิธีการที่ตรงไปตรงมาอื่น ๆ เพลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการอยู่รอดในสภาพสังคมที่ไม่มีใครยอมรับของสมาชิกของสังคม ในทางกลับกัน พวกเขาอาจลดความคับข้องใจซึ่งมาจากการที่ให้คนแต่ละคน “ระบายความในใจ” ด้วยการตั้งกลุ่มอย่างสงบและปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมอย่างที่เป็นอยู่ อีกอย่างหนึ่งคือ พวกเขาอาจปรับตัวกับสังคมที่เปลี่ยนแปลงด้วยการเปลี่ยนความรู้สึกของกลุ่ม ไม่ว่า

จะกรณีใดก็ตาม เพลงประเภทนี้ทำหน้าที่ลดความไม่เท่าเทียมทางสังคมและรวมสังคมเข้าด้วยกัน

อย่างที่สอง เมื่อมีความคับข้องใจ หรือความขัดแย้งทั้งจากความต้องการส่วนตัว หรือความต้องการทางวัฒนธรรมที่กินระยะยาวเกิดขึ้นจะมีการร้องเพลงเกี่ยวกับความมั่นคง เพลงเหล่านี้จะบรรยายถึงความขัดแย้ง แต่จะไม่จบลงด้วยการคัดค้าน หากแต่จะให้ทางออกที่จะถูกคว่ำบาตรโดยคนส่วนใหญ่ ดังนั้น การมีเพลงทำให้คนสามารถ "ระบาย" อารมณ์ และเป็นผู้ที่ทำให้เกิดระบบสังคม

อย่างที่สาม เมื่อสถานภาพต่าง ๆ เอื้อต่อวิธีการแสดงออกส่วนบุคคลแบบอื่นที่มีระบบ และ เมื่อความขัดแย้งทางศีลธรรมไม่ปรากฏเด่นชัด จะมีเพลงที่ใช้ในการนันทนาการอย่างชัดเจน เพลงประเภทนี้ทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิงล้วน ๆ (หน้า 219-20)

ชาร์ลส เคล (Charles Keil) กล่าวในหนังสือที่ไม่มีการตีพิมพ์ (1962) ว่า ดนตรีแบ่งออกเป็น "หน้าที่ในการทำให้เป็นปึกแผ่น" และ "ตัวระบาย" หรือ "หน้าที่ที่ใช้ระบายอารมณ์" เราจะพูดถึง "หน้าที่ในการทำให้เป็นปึกแผ่น" ทีหลัง แต่เขาพบว่า "หน้าที่ที่ใช้ระบาย" เห็นได้ชัดในดนตรีแจ๊ส เขายืนยันว่าหน้าที่ของดนตรีทั้งสองนี้กับสังคมที่ใช้หน้าที่นี้มีความสัมพันธ์กัน ดังนั้น "วัฒน-ธรรมประเพณีที่เน้นการควบคุมสังคม ทางสายกลาง ความสงบ และการลงโทษให้ละอายเป็นต้น มักจะมีทางออกด้วยเสียงเพลงเพื่อที่จะระบายความตึงเครียดที่อาจเติบโตเฉพาะบุคคล"

ทั้ง ฟรีแมน และ เคล พยายามจะอธิบายหน้าที่ของดนตรีว่าเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ แต่ เดอร์เวอร์เรอซ์ (Devereux) ให้คำอธิบายที่ละเอียดที่สุด เขาใช้ทฤษฎีฟรอยด์เป็นพื้น และนำมาประยุกต์กับศิลปะทุกแขนง (เดอร์เวอร์เรอซ์และลาแบร์ Devereux and LaBarre 1961) หลักของเดอร์เวอร์เรอซ์ คือ ศิลปะ "มีขึ้นได้เพราะมันตอบสนองความต้องการของสังคมที่ไม่ได้รับการตอบสนองจากกิจกรรมด้านอื่น" นี่คือสิ่งที่เขาเรียกว่า "หน้าที่ระบบป้องกันนิรภัย" "นอกจากจะมองว่าศิลปะเป็นระบบป้องกันนิรภัยที่ไม่เป็นอันตราย" แล้ว เขากล่าวอีกว่า "ทั้งสังคมและศิลปินมองการแสดงออกทางศิลปะว่าเป็นรูปแบบที่ละทิ้งไม่ได้แต่มีสาระที่ละทิ้งได้ (หน้า 368-69) เดอร์เวอร์เรอซ์ กล่าวต่อไปว่า

โดยย่อแล้วศิลปะทำหน้าที่เป็นระบบป้องกันนิรภัยทางสังคม เนื่องจากมันทำหน้าที่เหมือนไหวพริบ กล่าวคือ ประนีประนอมและสามารถละสาระและจุดประสงค์ทิ้งได้ ศิลปะช่วยให้ศิลปินพูด หรือผู้รับศิลปะได้ยิน (หรือเห็น) สิ่งที่ต้องห้ามเมื่อ

1. การแสดงออกนั้น เป็นไปตามแบบที่สังคมเรียกว่าศิลปะ

2. เนื้อหาของการแสดงออก เป็นรองจากรูปแบบ และ

3. การแสดงออกนั้น เป็นที่เข้าใจกันว่าสามารถละทิ้งได้...

จากการที่ได้แสดงให้เห็นว่าศิลปะคือระบบป้องกันนิรภัยของการแสดงออกสิ่งต้องห้าม เราจึงต้องหาคำนิยามของสิ่งต้องห้ามที่แสดงออกผ่านศิลปะ ซึ่งแบ่งเป็นสามระดับ

1. สิ่งต้องห้ามของมนุษย์โดยทั่วไป เช่น การร่วมประเวณีระหว่างพี่ชาย-น้องสาวร่วมบิดามารดา การฆาตกรรมหมู่ เป็นต้น

2. สิ่งต้องห้ามเฉพาะทางวัฒนธรรม เช่น การมีเพศสัมพันธ์ในสังคม เคร่งศาสนา ความโลภในสังคมโมฮาวี(Mohave) ความขลาดในสังคม อินเดียนแดงแถบที่ราบเป็นต้น

3. สิ่งที่ต้องห้ามเฉพาะทางประสาทวิทยา เช่น การเก็บกดเป็นต้น

ความเข้าใจของศิลปินเรื่องกฎของเกมกีฬาและอุบายแก้ตัว ที่ทำให้ "สิ่งต้องห้าม" "การปฏิวัติ" และ "การลบหลู่" กลายเป็นศิลปะมีความสำคัญช่นกัน... ศิลปินต้องมีความสามารถในการแสดงออกแบบ "บัวไม่ให้ช้ำน้ำไม่ให้ขุ่น" เป็นอย่างยิ่ง หรือพูดได้อีกอย่างคือ ยิ่งศิลปินเชี่ยวชาญในงานของเขาเท่าไหร่ เขาก็จะแสดงออกถึงสิ่งต้องห้ามได้ดียิ่งขึ้นเท่านั้น

(หน้า 369, 380, 370)

เราได้พูดถึงการระบายอารมณ์ผ่านดนตรีของผู้ที่พบว่า เขาอยู่ในสถานการณ์ทางสังคมบางสถานการณ์แล้ว แต่เราต้องกล่าวถึงว่า กระบวนการความคิดสร้างสรรค์ ก็ทำให้เกิดการระบายอารมณ์เช่นกันกอทชอล์ค (Gotshalk) ชี้ให้เห็นความจริงนี้เมื่อเขากล่าวถึงความสัมพันธ์ของ "ความพึงพอใจในความตั้งใจ และแรงผลักดันของอำนาจ และความสำเร็จ ที่ศิลปินสร้างสรรค์ มองเห็นในวัตถุสาธารณะ งานศิลปะของเขาอาจไม่ใช่สิ่งที่เติมเต็มความหวัง ความฝันลม ๆ แล้ง ๆ แต่เป็นความหวังในความสำเร็จจริง ๆ จัง ๆ อันหนักแน่น มันอาจเป็นหลักยึดให้เขาพัฒนาความสามารถเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและเป็นชัยชนะแก่ตัวเขา ในฐานะผู้สร้างสรรค์ เหนือสิ่งใหญ่ ๆ ที่ยากลำบาก" (1947: 157)

ท้ายสุด ดนตรีทำหน้าที่เป็นกลไกของการระบายอารมณ์ สำหรับคนกลุ่มใหญ่ที่ทำงานร่วมกัน ตัวอย่างเช่น เผ่าอินเดียนแดงเฟลตเฮด และอเมริกันอินเดียนแดงอีกหลายเผ่า ที่สืบต่อ

ประเพณีด้านเพลง และการเต้นรำบางประเภท แม้ว่าไม่มีโอกาสจริง ๆ ในการแสดงอีกแล้วในปัจจุบัน เผ่าอินเดียนแดงเฟลตเฮด ชอบที่จะมีโอกาสแสดงดนตรีและเต้นรำที่มีจุดประสงค์สำหรับการสงคราม การถลกหนังหัว การแต่งงาน พิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น แม้ว่าจะไม่มีเหตุการณ์จริงที่จะใช้เพลงและท่ารำประกอบพิธีก็ตาม ดนตรีและการเต้นรำอย่างนี้มีหน้าที่ในการปลดปล่อยอารมณ์จาก วัฒนธรรมรอบ ๆ ตัวที่แตกต่างจากพวกอินเดียนแดงแฟลตเฮด และด้วยการเน้นคุณค่าทางวัฒนธรรมนี้ทำให้อินเดียนแดงลดความบาดหมางจากสถานการณ์คว่ำบาตรลง

ดังนั้น หน้าที่สำคัญของดนตรีคือการให้โอกาสในการแสดงออกทางอารมณ์การปลดปล่อยความคิดที่ไม่สามารถแสดงออกได้ ความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์ต่าง ๆ กับดนตรี โอกาสในการ “ระบาย” และแก้ไขความขัดแย้งทางสังคม การเกิดความคิดสร้างสรรค์ และความบาดหมางระหว่างกลุ่ม เป็นไปได้ว่าการแสดงออกทางอารมณ์อาจมีมากกว่านี้ แต่ตัวอย่างที่ให้มาในที่นี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของหน้าที่ของดนตรีอย่างชัดเจน

หน้าที่ในการให้ความเพลิดเพลินทางสุนทรียศาสตร์ ปัญหาของสุนทรียศาสตร์ในทางดนตรีไม่ใช่ปัญหาง่าย ๆ มันครอบคลุมมุมมองสุนทรียศาสตร์ทั้งของผู้สร้างสรรค์และกลุ่มเป้าหมาย หากหน้าที่นี้เป็นหน้าที่หลักของดนตรี เราจะต้องพบหน้าที่นี้ในวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากวัฒนธรรมของเราด้วย ดนตรีกับสุนทรียศาสตร์เกี่ยวเนื่องกันอย่างชัดเจนในวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมอาหรับ จีน อินเดีย ญี่ปุ่น เกาหลี อินโดนีเซีย และวัฒนธรรมอื่น ๆ อีกหลายวัฒนธรรม แต่ความเกี่ยวเนื่องกันเช่นนี้ จะปรากฏอยู่ในสังคมไม่รู้หนังสือหรือไม่นั้น เป็นประเด็นที่เป็นที่ถกเถียงกันมาก สิ่งที่เราจะกล่าวในที่นี้ก็คือ ปัญหาหลักที่ว่า จริง ๆ แล้วสุนทรียศาสตร์คืออะไร และมันคือแนวคิดที่อิงวัฒนธรรมหรือไม่ คำถามเหล่านี้เป็นคำถามที่สำคัญที่เราจะกล่าวถึงในบทที่ 13 ตอนนี้ปล่อยให้เป็นข้อสงสัยไปก่อนและพูดได้เพียงแค่ว่าหน้าที่ในการให้ความเพลิดเพลินทางสุนทรียศาสตร์มีอยู่ในวัฒนธรรมบางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน

หน้าที่ในการให้ความบันเทิง ดนตรีมีหน้าที่ให้ความบันเทิงแก่สังคมต่าง ๆ จะมีการแบ่งแยกเพียงระหว่าง “ความบันเทิงบริสุทธิ์” ซึ่งปรากฏอยู่ในดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะ และ “ความบันเทิงร่วมกับหน้าที่อื่น ๆ” สังคมไม่รู้หนังสือน่าจะมีอย่างหลังมากกว่า

หน้าที่ในการสื่อสาร เราได้กล่าวถึงดนตรีในฐานะเครื่องมือสื่อสารในบทที่ 1 และจะนำมากล่าวถึงในด้านปัญหาหลักว่า แม้ว่าเราจะทราบว่าดนตรีสื่อบางอย่าง เราก็ไม่ทราบแน่ชัดว่ามันสื่ออะไร อย่างไร และกับใคร ดนตรีไม่ใช่ภาษาสากล หากแต่มีรูปร่างได้เพราะวัฒนธรรมที่มันเป็นส่วนร่วมอยู่ เนื้อเพลงสื่อสารข้อมูลโดยตรงกับคนที่เข้าใจภาษาที่อยู่ในเนื้อเพลง เนื้อเพลงสื่อถึงอารมณ์ หรือบางอย่างที่ใกล้เคียงกับอารมณ์กับผู้ที่เข้าใจสำนวนที่อยู่ในเพลง การที่คนทุกคนมีดนตรีร่วมกันในฐานะกิจกรรมมนุษย์อาจหมายความว่ามันสื่อความเข้าใจที่จำกัดบางประการด้วย

การที่มันมีตัวตนอยู่นั่นเอง หน้าที่ในการสื่อสารเป็นหน้าที่ที่เข้าใจได้น้อยที่สุดในบรรดาหน้าที่ของดนตรีทั้งหมด

หน้าที่ในการเป็นสัญลักษณ์ ไม่มีข้อสงสัยเลยว่าดนตรีมีหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของสิ่งของ ความคิด และพฤติกรรมในสังคมทุกสังคม เราจะพูดถึงหน้าที่นี้โดยละเอียดในบทที่สิบสอง

หน้าที่ในการตอบสนองทางร่างกาย ไม่แน่ใจว่ามีหน้าที่นี้อยู่หรือไม่เพราะไม่แน่ใจว่าการตอบสนองทางร่างกายควรจะอยู่ในหน้าที่ทางสังคมด้วย อย่างไรก็ตาม ความจริงที่ว่าดนตรีสามารถล้วงเอาการตอบสนองทางร่างกายนั้นขึ้นอยู่กับการใช้ดนตรีในสังคมมนุษย์ แม้ว่ามันจะเกิดขึ้นจากระเบียบแบบแผนทางวัฒนธรรมก็ตาม เช่น การควบคุม ซึ่งเห็นได้ชัดในสถานการณ์ที่มีดนตรีประกอบ และหากไม่มีการควบคุมแล้ว พิธีกรรมทางศาสนาบางพิธีของวัฒนธรรมบางวัฒนธรรมอาจไม่ประสบความสำเร็จ (ดู เฮอร์สโกวิตซ์ Herskovits 1938b: II, 189) ดนตรียังเป็นตัวดึง ตัวนำ และตัวกระตุ้นพฤติกรรมส่วนรวม ดนตรีทำให้นักรบและนักล่าสัตว์เกิดความฮึกเหิม ดนตรีทำให้เกิดการตอบสนองทางร่างกายเวลาเต้นรำซึ่งนับว่าเป็นสิ่งจำเป็น ผลของการตอบสนองทางร่างกายนับว่าเป็นหน้าที่ที่สำคัญของดนตรีอย่างหนึ่ง ที่ว่ามันเป็นการตอบสนองทางชีววิทยาน่าจะถูกตัดทิ้งไปเนื่องจากกว่ามันเกิดขึ้นได้เพราะวัฒนธรรม

หน้าที่ในการบังคับให้มีการปรับตัวให้เข้ากับมาตรฐานทางสังคม ได้มีการกล่าวถึงหน้าที่นี้ของดนตรีค่อนข้างมากในบทที่สิบ เพลงที่ใช้ในการควบคุมทางสังคมมีความสำคัญในวัฒนธรรมหลาย ๆ วัฒนธรรม ทั้งด้วยการเตือนสมาชิกที่กระทำผิดโดยตรงและทางอ้อมด้วยการสร้างแบบอย่างที่ดีที่ถือว่าเป็นความประพฤติที่เหมาะสม จะพบหน้าที่นี้ได้ในเพลงที่ใช้ประกอบพิธีต้อนรับสมาชิกใหม่เมื่อสมาชิกรุ่นเยาว์ของชุมชนได้รับการอบรมเรื่องความประพฤติที่เหมาะสมและไม่เหมาะสม การบังคับให้ปรับตัวเข้ากับมาตรฐานทางสังคมคือหน้าที่หลักอย่างหนึ่งของดนตรี

หน้าที่ในการทำให้กฎของสถาบันทางสังคมและพิธีกรรมทางศาสนาเกิดความศักดิ์สิทธิ์ แม้ว่ามีการใช้ดนตรีในสถานการณ์ต่าง ๆ ทางสังคมและศาสนาก็ตาม มีข้อมูลน้อยชิ้นที่แสดงให้เห็นถึงขอบเขตที่ดนตรีจะสามารถทำให้สถาบันทางสังคมและศาสนาเกิดความศักดิ์สิทธ์ ไรชาร์ดกล่าวถึงเผ่า นาวาโฮ ว่า “หน้าที่หลักของเพลงคือการรักษากฎ ทำหน้าที่ร่วมกับสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม . . .” (1950: 288) เบอร์โรวส์ กล่าวว่า หน้าที่หนึ่งของดนตรีในเผ่าทัวมอทัส (Tuamotus) คือ “การกล่าวถึงอำนาจของเวทมนตร์ที่เกิดจากการเสกคาถา” (1933: 54) เราจะย้อนไปถึงคำพูดของ ฟรีแมน ที่ว่าเพลงเพื่อความมั่นคงจะใช้เมื่อมี “ความคับข้องใจและความขัดแย้งระยะยาวทั้งด้านความต้องการส่วนบุคคลและทางวัฒนธรรมที่ผูกติดกับคนส่วนใหญ่ของสังคม” ในกรณีเช่นนี้ ความขัดแย้งจะถูกอธิบายและจะมีการแก้ไขด้วยมาตรการลงโทษ “ดังนั้น เพลงเพื่อความมั่นคงจะช่วยให้คน ‘ระบาย’ และทำให้ระบบทางสังคมมีความศักดิ์สิทธิ์” (1957: 220) ตาม

คติชนแล้ว พิธีกรรมทางศาสนามีความศักดิ์สิทธิ์ด้วยการเล่าเรื่องอภินิหารและตำนานผ่านเพลง และดนตรีที่แสดงถึงคำสอนทางศาสนา สถาบันทางสังคมมีความศักดิ์สิทธ์ได้เพราะเพลงที่เน้นเรื่องความเหมาะสมและไม่เหมาะสมในสังคม รวมถึงเพลงที่บอกประชาชนว่าควรทำอะไรอย่างไร อย่างไรก็ตาม ควรต้องมีการศึกษาหน้าที่นี้ต่อไปและอธิบายให้ชัดเจนกว่านี้

หน้าที่ในการคงอยู่และความมั่นคงทางวัฒนธรรม หากดนตรีช่วยให้แสดงออกทางอารมณ์ ให้ความเพลิดเพลินทางสุนทรียศาสตร์ ให้ความบันเทิง สื่อสาร ก่อให้เกิดการตอบสนองทางร่างกาย บังคับให้มีการปรับตัวให้เข้ากับมาตรฐานทางสังคม และทำให้สถาบันทางสังคมและพิธีกรรมทางศาสนามีความศักดิ์สิทธิ์ ก็แน่นอนที่ดนตรีจะทำให้วัฒนธรรมคงอยู่และรักษาความมั่นคงทางวัฒนธรรม ในความหมายนี้ ดนตรีอาจให้อะไรได้เท่า ๆ กับวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ และเราก็ใช้คำว่าหน้าที่ในความหมายของ “เป็นส่วนร่วม”

ในเวลาเดียวกัน มีสิ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมเพียงไม่กี่สิ่งที่จะให้โอกาสในการแสดงออกทางอารมณ์ ให้ความบันเทิง สื่อสาร และอื่น ๆ มากเท่ากับดนตรี นอกจากนั้น ดนตรี คือกิจกรรมร่วมที่แสดงออกซึ่งค่านิยม เป็นวิธีแสดงแก่นของจิตใจของวัฒนธรรมโดยไม่มีกลไกใด ๆ มาปิดกั้น ซึ่งหมายความว่าดนตรีมีหน้าที่ร่วมกับศิลปะแขนงอื่น ๆ ในฐานะที่เป็นพาหนะของประวัติศาสตร์ตำนาน ดนตรีทำให้วัฒนธรรมดำรงอยู่ได้ ดนตรีทำให้เกิดความมั่นคงทางวัฒนธรรมด้วยการเผยแพร่การศึกษา การควบคุมสมาชิกที่กระทำผิด และเน้นในสิ่งที่ถูกต้อง การมีดนตรีทำให้เกิดกิจกรรมที่ดำเนินเป็นปกติและทำให้สมาชิกมั่นใจว่าโลกดำเนินไปด้วยปกติสุข เราจะย้อนไปกล่าวถึงปฏิกิริยาของเผ่าบาซองเย เมื่อมีการเสนอให้กำจัดนักดนตรีออกจากหมู่บ้าน หรืออินเดียนแดงเผ่าเซีย (Sia Indian) ที่ เลสลี ไวท์ (Leslie White) กล่าวด้วยว่า “เพื่อนของฉัน เธอทำอะไรไม่ได้เลยถ้าไม่มีดนตรี” ไวท์ (1962: 115)

วอเตอร์แมน (Waterman) สรุปการที่ดนตรีก่อให้เกิดการคงอยู่และความมั่นคงทางวัฒนธรรมของเผ่าเยอร์คาลา (Yirkalla) ในออสเตรเลียด้วยการชี้ให้เห็นว่า ดนตรีเข้าถึงชีวิตเกือบจะทุกด้านในฐานะของกลไกทางวัฒนธรรม เขาเขียนว่า

> *โดยพื้นฐานแล้ว ดนตรีในเยอร์คาลา ทำหน้าที่เป็นกลไกทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นวิธีที่จะเรียนรู้วัฒนธรรมเยอร์คาลาได้ ตลอดชีวิตของชนเผ่าอะบอริจิน (Aborigin) เขาอยู่ในแวดวงดนตรีที่ชี้ให้เขาเห็นสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติและการที่มนุษย์เข้าไปใช้ธรรมชาติ ดนตรีสอนให้เขารู้จักการมองโลกและวัดค่านิยม และดนตรียังย้ำให้เขาเข้าใจแนวคิดของเผ่า อะบอริจิน (Aborigin) ในเรื่องของบทบาทและสถานภาพอีกด้วย โดยเฉพาะอย่งยิ่ง เพลงต่าง ๆ ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในการเป็นสมาชิกของตระกูลที่ทำให้เขามี*

ระบบความเชื่อด้านศาสนา และเป็นสัญลักษณ์ของสถานภาพ บางครั้ง ดนตรีก็ทำหน้าที่ปลดปล่อยความตึงเครียดในขณะที่ศิลปะแขนงอื่นใช้ในการเน้นอารมณ์ เมื่อพิธีกรรมดำเนินถึงจุดสูงสุด ดนตรีเสนอวิธีควบคุมไม่ว่าจะด้วยวิธีเหนือธรรมชาติ หรือตามลำดับเหตุการณ์ทางธรรมชาติซึ่งถ้าไม่ใช่ดนตรีก็ไม่มีทางควบคุมได้ นอกจากนั้น เพลงบางประเภทให้ทางออกกับการสร้างสรรค์ส่วนบุคคล ในขณะที่ศิลปะแขนงอื่นจะใช้ควบคุมอาการกังวลส่วนบุคคลเท่านั้น ไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม เราจะเห็นได้ชัดว่า หน้าที่ทางวัฒนธรรมของดนตรีในการช่วยสร้างบุคลิกภาพของสังคมอะบอริจิน จะมีรูปแบบของเยอร์คาลา มากกว่ารูปแบบอื่น (1956: 41)

หน้าที่ในการเอื้อประโยชน์ต่อการรวมตัวกันของสังคม จากความหมายที่เราได้กล่าวถึงไปแล้วในย่อหน้าก่อน ๆ ว่าหน้าที่ของดนตรีคือการทำให้เกิดความเป็นปึกแผ่น ดนตรีจึงมีหน้าที่รวมสังคมเข้าด้วยกัน หน้าที่นี้ได้รับการกล่าวถึงจากนักเขียนหลายท่าน ชาวอึนเคเทีย (Nketia) กล่าวถึงนักดนตรี โยรุบา (Yoruba) ใน แอคครา (Accra) ว่า "สำหรับเผ่าโยรุบาในแอคครานั้น การแสดงดนตรีโยรุบา . . . ทำให้เกิดความพึงพอใจกับการมีส่วนร่วมในสิ่งที่คุ้นเคยและมั่นใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่มีค่านิยมเดียวกัน มีวิถีชีวิตคล้ายกัน มีรูปแบบศิลปะที่คล้ายกัน ดังนั้น ดนตรีจึงเป็นตัวต่ออายุให้กับความเป็นปึกแผ่นของเผ่า" (1958: 43) เอลคิน (Elkin) กล่าวว่า แม้ว่ากิจกรรมหลากหลายของนักแต่งเพลงชาวออสเตรเลียจะทำให้เขาประทับใจ "ก็ไม่ได้สร้างสถาบันทางสังคมที่เขาทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมปัจจัยต่าง ๆ ของชนชาติและเผ่าพันธ์ของเขา" (1953: 92) ฟรีแมน (1957) กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านของเผ่าฮาวายเอี้ยนว่า เพลงที่ใช้ต่อต้านสังคมช่วยให้คน "ระบาย" อารมณ์ และ "ปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมอย่างที่เป็น" หรือ "เอาชนะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมด้วยการระดมความคิดเห็นของกลุ่ม ทั้งสองกรณี เพลงประเภทนี้ทำหน้าที่ลดความแตกต่างทางสังคมและรวมสังคมเข้าด้วยกัน" เราจะย้อนไปดูคำจำแนกของ เคล (1962) ระหว่าง "หน้าที่ที่ทำให้เป็นปึกแผ่น" และ "หน้าที่ในการปลดปล่อย" ที่นักแต่งเพลง "พยายามแสดงออกถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคม" ในเพลงของเขาและเชิญชวนให้ "ผู้ฟังพิสูจน์จากประสบการณ์แบบอเมริกันด้วยการรวมเครื่องดนตรีที่พอจะคิดได้เพื่อการนี้โดยเฉพาะ" ท้ายสุด แรดคลิฟ-บราวน์ กล่าวถึงการเต้นรำของ ชาวอันดามัน (Andamanese) โดยการเน้นเรื่องหน้าที่ในการรวมสังคมเข้าด้วยกันว่า

การเต้นรำของชาวอันดามัน (ประกอบกับดนตรี) อาจอธิบายได้ว่าเป็นกิจกรรมที่สมาชิกทุกคนในชุมชนสามารถมีส่วนร่วมอย่างพร้อมเพรียงกันและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ด้วยจังหวะ และทำนองของเพลงความพอใจที่นักเต้นรำรู้สึกจะกระจายไปสู่ทุกอย่างที่อยู่รอบ ๆ ตัวเขา และเขาก็จะเต็มไป

ด้วยความเป็นมิตรและคิดดีต่อพวกของเขา การที่ได้มีความสุขร่วมกันหรือได้แสดงออกซึ่งความสุขร่วมกันจะทำให้เรากระจายความรู้สึกได้กว้างเช่นนี้. . .

การเต้นรำ ทำให้เกิดสภาพที่ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความสอดคล้องกัน และการตกลงใจของชุมชนอยู่ในจุดสูงสุด ซึ่งรู้สึกได้โดยสมาชิกทุกคน ข้าพเจ้ายังคงคิดว่า หน้าที่หลักของการเต้นรำคือการก่อให้เกิดสภาพที่ว่านี้ การกินดีอยู่ดี หรือความมีตัวตนของสังคมขึ้นอยู่กับความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และความสอดคล้องกันของสังคมและการเต้นรำคือวิธีที่จะทำให้สภาพนั้นคงอยู่ได้เอง จากการเต้นรำให้โอกาสชุมชนแสดงออกต่อบุคคลโดยตรงและเราก็เห็นแล้วว่าคนที่มีความคิดเห็นสอดคล้องกับสังคมจะมีสภาพนี้ (1948: 249, 251, 252)

ดังนั้น ดนตรีเป็นจุดศูนย์กลางที่สมาชิกของสังคมรวมตัวกันเพื่อทำกิจกรรมซึ่งต้องการความร่วมมือและการประสานงานภายในกลุ่ม ถึงจะไม่มีดนตรีสำหรับทุกสิ่งทุกอย่างแต่สังคมทุกสังคมก็ได้รับโอกาสที่เกิดจากดนตรี ซึ่งรวมรวมสมาชิกของสังคมมาไว้ด้วยกันและเตือนให้ระลึกถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

เป็นไปได้ที่หน้าที่ของดนตรีอาจต้องมีการลงลึกและขยายกว้างกว่านี้ แต่โดยทั่วไปแล้ว มักสรุปให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีในวัฒนธรรมมนุษย์ ดนตรี คือรัฐธรรมนูญทางกิจกรรมที่สถาปนาสังคมอย่างแท้จริง ดนตรี คือ พฤติกรรมร่วมของมนุษย์ หากปราศจากดนตรี มนุษย์จะยังสมควรได้รับเรียกว่าเป็นมนุษย์อีกหรือ

บทที่ 12
ดนตรีในฐานะพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์

มีการอภิปรายกันมากว่าดนตรีเป็นส่วนสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ การอภิปรายนี้ล้วนมุ่งประเด็นไปที่บทบาทและหน้าที่ของดนตรีในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ ดังที่ เอินส์ แคสซิเรอร์ (Ernst Cassirer) กล่าวเรียบ ๆ ว่า "เราอาจนิยามศิลปะว่าเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ได้" และปฏิเสธทฤษฎีอื่น ๆ ที่ว่าด้วยธรรมชาติของศิลปะ แคสซิเรอร์ ท้าวความกลับไปที่แนวคิดแบบอริสโตเติ้ลที่ว่า โดยเนื้อแท้แล้วศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งก็หมายความว่า หน้าที่หลักของศิลปะคือการเลียนแบบนั่นเอง แคสซิเรอร์ แย้งแนวคิดนี้ว่า "หากแม้ 'ความงามทั้งมวลคือสัจจะ' ก็ไม่ได้แปลว่าสัจจะทั้งมวลคือความงาม ในการเข้าถึงความงามสูงสุดนั้น การผันธรรมชาติก็สำคัญพอ ๆ กับการเลียนแบบธรรมชาติ" (หน้า 139)

แนวคิดที่สอง แคสซิเรอร์ ได้ย้อนกลับไปถึงรุสโซและเกอเธที่เชื่อว่า ศิลปะเป็นผลเนื่องมาจากบุคลิกภาพ กล่าวคือ เป็นอารมณ์และแรงปรารถนาที่เอ่อท้น เป็นความรู้สึกที่ประกอบกันเป็นองค์รวม มีหน้าที่ และมีส่วนประกอบที่ร่วมกันถ่ายทอดความรู้สึกหนึ่งเดียว แคสซิเรอร์กล่าวว่า หากศิลปะดำรงอยู่ด้วยเหตุผลดังกล่าวจริง ศิลปะก็คงจะไม่ได้เป็นเพียงการเลียนแบบสิ่งต่าง ๆ ตามที่แนวคิดที่เชื่อว่าศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติว่าไว้ แต่ "คงจะกลายเป็นการจำลองตัวตน ความรักที่ลึกซึ้ง และอารมณ์ต่าง ๆ ของเรา" (หน้า 41) เสียมากกว่า กระนั้นก็ยังไม่ใช่เหตุผลทั้งมวลที่ทำให้ศิลปะดำรงอยู่

แนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีแบบสุขนิยมนั้นได้แก่แนวคิดของ สันตายานา (Santayana) ผู้เชื่อว่าศิลปะดำรงอยู่เพียงเพื่อความสำราญ แคสซิเรอร์เห็นด้วยว่าความสุขเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะ แต่ไม่เห็นด้วยว่าความเพลิดเพลินเป็นเหตุผลทั้งหมดทั้งมวลที่ทำให้ศิลปะดำรงอยู่ท้ายที่สุดแล้ว บางครั้งศิลปะก็จะมีหน้าที่สร้างความสนุกสนานเพียงอย่างเดียว แคสซิเรอร์แสดงความเห็นว่า

> *จินตนาการเชิงศิลปะจะแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากจินตนาการที่สรรสร้างกิจกรรมบันเทิงของเรา ในการเล่นสนุกนั้นเราจะสนุกอยู่กับภาพต่าง ๆ ที่อาจถูกขยายจนชัดเจนและน่าประทับใจมากกระทั่งทำให้เราหลงคิดว่าเป็นความจริง การนิยามศิลปะว่าเป็นเพียงกลุ่มภาพลวงตา แสดงถึงแนวคิดที่คับแคบอย่างยิ่งต่อลักษณะและหน้าที่ของศิลปะ . . การเล่นสนุกมอบภาพ*

ลวงตาแก่เรา แต่ศิลปะมอบสัจจะอย่างใหม่แก่เรา ไม่ใช่สัจจะที่ได้จากประสบการณ์ แต่เป็นสัจจะที่เกิดจากรูปทรงบริสุทธิ์ (หน้า 164)

ดังนั้น สำหรับแคสซิเรอร์แล้ว ศิลปะรวมถึงดนตรีจึงเป็นกลไกเชิงสัญญะที่แตกต่างจากกระบวนการอื่น ๆ ดังนี้

วิทยาศาสตร์จัดระเบียบความคิดให้เรา ศีลธรรมมอบแบบแผนความประพฤติให้แก่เรา ศิลปะมอบวิธีการทำความเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ที่เรามองเห็น จับต้อง และได้ยินให้แก่เรา (หน้า 168)

ซูซาน แลงเกอร์ (Susanne Langer) ก็มีแนวคิดต่อศิลปะโดยเฉพาะต่อดนตรีในทำนองเดียวกับ คัสซิเรอร์ แลงเกอร์เห็นว่า

. . . ดนตรีเป็นศิลปะที่มีรูปแบบโดดเด่นแตกต่างกับศิลปะชนิดอื่น ๆ และความสำคัญของดนตรีก็อยู่ตรงที่ดนตรีเป็นสัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความรู้สึกได้ดีเยี่ยม และเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ ด้วยโครงสร้างที่ไม่อยู่นิ่ง ทำให้ดนตรีสามารถถ่ายทอดรูปแบบประสบการณ์สำคัญที่ภาษาไม่อาจถ่ายทอดได้หมดจด ดนตรีสื่อทั้ง ความรู้สึก ชีวิต การเคลื่อนไหวและอารมณ์ประกอบกันไปสู่ผู้ฟัง (1953: 32)

สรุปได้ว่าดนตรีมีความหมายเชิงสัญลักษณ์จริง แต่ปัญหาต่อไปอยู่ตรงที่แท้จริงแล้วสัญญนิยมหมายความว่าอย่างไร นับว่าเป็นปัญหาที่ตอบยากทีเดียว เนื่องจากเราสามารถนิยามสัญญนิยมได้หลากหลายรูปแบบ และความแตกต่างระหว่างสัญญะ (sign) และสัญลักษณ์ (symbol) มักมองไม่เห็นชัดเจน

สัญญะมักจะได้รับการนิยามให้เป็นสิ่งที่อยู่ได้ด้วยตัวเองและมีแหล่งกำเนิดจากตัวเอง เลสลี ไวท์ (Leslie White) จึงพูดถึงสัญญะว่า

". . . เป็นเหตุการณ์หรือวัตถุซึ่งมีหน้าที่บ่งชี้เหตุการณ์หรือวัตถุอื่นๆ สัญญะอาจมีความหมายผูกติดอยู่กับรูปสัญญะและบริบททางกายภาพของมัน หรืออาจสื่อความหมายเดียวกับรูปทรงนั้นเลยก็ได้. . . " (1949:27)

แลงเกอร์ ก็นิยามสัญญะไว้ในแง่มุมที่คล้ายกันคือ สัญญะ

". . . บ่งชี้การดำรงอยู่ของวัตถุ เหตุการณ์ หรือภาวะหนึ่ง ๆ ไม่ว่าจะเป็นในอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต" (1942: 45-6)

ประเด็นของเราคือ มนุษย์คือผู้ใช้สัญญะ ดังนั้นสัญญะจึงต้องเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมอย่างเลี่ยงไม่ได้ ด้วยเหตุนี้ จึงกล่าวได้ว่า "การใช้สัญญะ" เป็นกระบวนการ ไม่ใช่แค่วัตถุสิ่งของไวท์ตั้งข้อสังเกตว่าพฤติกรรมการใช้สัญญะ จะก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง นอกจากนี้ ชาร์ลส มอริส (Charles Morris) ยังแบ่งบทบาทและการสื่อความหมายในพฤติกรรมการสื่อความด้วยสัญญะ (signing behavior) ไว้เป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

สิ่งใดก็ตามที่มีสัญญะแทนตัวจะถูกเรียกว่า ตัวสำแดง (interpreter) แนวโน้มการตอบสนองของตัวสำแดงที่ถูกกำหนดโดยสัญญะ โดยอาศัยการตอบสนองของกลุ่มพฤติกรรม จะเรียกว่า ตัวถูกสำแดง (interpretant) ลำดับขั้นตอนการตอบสนองของผู้ตีความ (the interpreter) ซึ่งเป็นไปตามที่สัญญะกำหนดดังกล่าว จะสมบูรณ์ด้วยสิ่งที่เรียกว่า ความหมายตรง (denotatum) ของสัญญะ จึงกล่าวได้ว่าสัญญะสื่อถึงความหมายตรง เมื่อตัวเติมเต็มคือความหมายตรง กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นและถูกเรียกว่า การมีนัยยะสำคัญ(significatum) ของสัญญะ ซึ่งสื่อถึงนัยยะสำคัญนั่นเอง ดังนั้น วลี "มีนัยยะ(ว่า)" จึงอาจถือได้ว่ามีความหมายพ้องกับกริยา "แสดงนัยยะ" นั่นเอง (มอริสMorris 1955: 17)

นอกจากจะใช้ลักษณะดังกล่าวในการนิยามความหมายของสัญญะและกระบวนการสื่อความโดยใช้สัญญะแล้ว มอริสยังแยกแยะต่อไปถึงความแตกต่างระหว่างเครื่องหมายสามประเภทหลัก ๆ ดังนี้ สัญญะบ่งชี้ (Indexical signs) คือ สัญญะที่อ้างถึงวัตถุได้เพียงชิ้นเดียว ขณะที่สัญญะบ่งลักษณะ (characterizing signs) คือสัญญะที่อ้างถึงวัตถุชนิดเดียวหลาย ๆ ชิ้น ส่วนสัญญะสากล (universal signs) คือสัญลักษณ์ที่ใช้แทนอะไรก็ได้ทุกอย่าง เช่นคำว่า "บางสิ่งบางอย่าง" ซึ่งมีนัยครอบคลุมได้ทุกสิ่งทุกอย่าง (มอริส Morris 1938: 17)

เราอาจนิยามสัญญะว่าเป็นวัตถุหรือพฤติกรรมได้ทั้งสองอย่าง สัญลักษณ์ก็เช่นกัน ด้วยเหตุนี้ ไวท์จึงกล่าวว่าสัญลักษณ์เป็น *". . .สิ่งที่ผู้ใช้ใส่คุณค่าหรือความหมายให้ ข้าพเจ้าใช้คำว่า "สิ่ง" เพราะสัญลักษณ์อาจมีรูปทรงทางกายภาพอย่างไรก็ได้ กล่าวคือ อาจเป็นวัตถุ สี เสียง กลิ่น การเคลื่อนไหว วัตถุประสงค์ หรือรสนิยม" (ไวท์ White 1949: 25) ในทางกลับกันแลงเกอร์ กล่าวว่า "สัญลักษณ์ไม่ใช่ตัวแทนของสิ่งที่ถูกอ้างถึง แต่เป็นพาหนะนำไปสู่ความคิดเกี่ยวกับสิ่งนั้น การ*

เข้าใจอะไรอย่างหนึ่งหรือสถานการณ์หนึ่งนั้นไม่เหมือนกับการที่เรามีปฏิกิริยา "ตอบสนองต่อสิ่งนั้น" อย่างเปิดเผย หรือการตระหนักรู้ว่าสิ่งนั้นมีอยู่" (1942: 49)

ปัญหาที่ต้องเกิดขึ้นอย่างแน่นอนก็คือ จะแยกแยะความแตกต่างระหว่างสัญญะและสัญลักษณ์ให้ชัดเจนได้อย่างไร และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการนิยามความหมายของสัญลักษณ์ ไวท์มองว่า เราสามารถหาความแตกต่างดังกล่าวได้โดยพิจารณาจากระดับความเข้มข้นของนามธรรมที่เกี่ยวข้องอยู่กับวัตถุ หรือพฤติกรรมที่ทำหน้าที่เป็นสัญญะ หรือสัญลักษณ์ แล้วแต่กรณี กล่าวคือ สัญลักษณ์ไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากการดึงคุณสมบัติต่าง ๆ ที่มีอยู่แล้วในรูปกายออกมา สิ่งที่มนุษย์ให้ความหมายทางนามธรรมต่างหากที่เป็นสัญลักษณ์ สัญลักษณ์จะต้องไม่มีคุณสมบัติเหมือนลักษณะทางกายภาพของมัน แต่จะต้องประกอบไปด้วยลักษณะที่เป็นนามธรรมที่มนุษย์มอบให้ ตัวอย่างเช่น คำ "*จะเป็นสัญลักษณ์ก็ต่อเมื่อเราพูดถึงความแตกต่างระหว่างความหมายและรูปของคำ*" (ไวท์ 1949: 26) กล่าวคือ อาจถือว่ารูปคำเป็นสัญญะ แต่ความหมายระดับนามธรรมคือสิ่งที่ทำให้คำเป็นสัญลักษณ์

มอริสเลือกใช้คำที่ต่างจากไวท์อยู่บ้าง เนื่องจากมอริสเห็นสัญลักษณ์เป็นเพียงสัญญะชนิดหนึ่ง ไม่ได้เห็นเป็นสิ่งที่มีความเป็นนามธรรมในระดับที่ลึกกว่าสัญญะ แต่ที่จริงแล้ว มอริสก็ใช้เหตุผลอ้างอิงที่คล้ายกับไวท์ เมื่อย้อนไปพิจารณาการแบ่งเครื่องหมายทั้งสามประเภทของมอริส จะพบข้อความที่น่าสนใจ ดังนี้

> *กฎทางด้านความหมาย (semantical) ที่ใช้กับสัญญะบ่งชี้นั้น ไม่สลับซับซ้อนอะไร ตัวอย่างเช่น การชี้ การชี้จะระบุว่าอะไรที่ถูกชี้อยู่ กล่าวโดยรวมสัญญะบ่งชี้ จะระบุว่าความสนใจพุ่งไปที่ใด แต่จะไม่บอกลักษณะของสิ่งนั้น (แต่จะบอกเวลาและสถานที่ที่สิ่งนั้นดำรงอยู่ อย่างคร่าว ๆ) และไม่จำเป็นต้องมีลักษณะคล้ายกับสิ่งที่มันอ้างถึงด้วย ส่วนสัญญะบ่งลักษณะจะบอกลักษณะสิ่งที่มันอ้างถึง โดยอาจมีลักษณะบางประการร่วมกับสิ่งนั้น และด้วยลักษณะร่วมนั้นเองที่ทำให้สัญญะบ่งลักษณะอ้างถึงสิ่งนั้นได้ ในกรณีนี้จะถือว่าสัญญะบ่งลักษณะเป็นภาพสัญลักษณ์ แต่หากสัญญะบ่งลักษณะไม่ได้มีลักษณะร่วมกับสิ่งที่มันอ้างถึง เราจะเรียกสัญญะบ่งลักษณะ นั้นว่าสัญลักษณ์ ดังนั้น รูปภาพ แผนที่ดาว แบบจำลอง หรือแผนผังเคมี จึงถือเป็นภาพสัญลักษณ์ แต่คำว่า "ภาพถ่าย" ชื่อดาวและชื่อสารเคมีเป็นสัญลักษณ์ (1938: 24)*

เมื่อนิยามสัญลักษณ์ในแง่พฤติกรรมจะยิ่งเห็นจริงว่ามอริสเห็นสัญสักษณ์เป็นนามธรรมพอ ๆ กับไวท์

> *เมื่อสิ่งมีชีวิตเป็นสัญญะในตัวเอง และสัญญะนั้นทำหน้าที่เป็นตัวแทนของอีกสัญญะหนึ่ง ด้วยการแสดงว่า สัญญะที่มันเป็นตัวแทนอยู่นั้นอ้างถึงอะไร โดยมีพฤติกรรมของสิ่งมีชีวิตเป็นผู้ควบคุม เมื่อนั้นจะถือว่าสัญญะแทนตัวสิ่งมีชีวิตดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ และกระบวนการอ้างอิงของสัญญะก็จะกลายเป็นกระบวนการสื่อความหมายของสัญลักษณ์ (symbol process) ถ้าไม่ใช่กรณีนี้ จะถือว่าสัญญะดังกล่าวเป็นสัญญาณ (signal) และกระบวนการสื่อความของสัญญะก็จะกลายเป็นกระบวนการส่งสัญญาณ กล่าวโดยย่อ สัญลักษณ์ก็คือ สัญญะที่เกิดจากตัวแปลความ (interpreter) ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวแทนของสัญญะอื่นที่มีความหมายพ้องกัน (กับเครื่องหมายที่เกิดจากสัญญะนั้น สัญญะทั้งมวลเป็นสัญญาณ แต่สัญลักษณ์ไม่ใช่สัญญาณเสมอไป (มอริส 1955: 25)*

ถึงตรงนี้ ก่อนที่จะทำความเข้าใจเรื่องดนตรีเป็นพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ได้หรือไม่ คงต้องสรุปนิยามของสัญลักษณ์เสียก่อน เพื่อจะได้นำนิยามนั้นไปประยุกต์กับดนตรีได้ถูก ข้อสรุปประการแรกเกี่ยวข้องกับระดับความเป็นนามธรรมของพฤติกรรม หรือสิ่งที่ต้องการจะนิยามให้เป็นสัญลักษณ์ กล่าวคือ ประการแรก สัญลักษณ์ดูจะเป็นสัญญะแห่งสัญญะ หมายความว่า หากสัญญะที่บอกลักษณะ มีลักษณะร่วมกับสิ่งที่มันอ้างถึง สัญญะบ่งลักษณะ นั้นจะกลายเป็นภาพสัญลักษณ์ (icon) หากไม่มีลักษณะร่วมกับสิ่งที่มันอ้างถึงเลย สัญญะบ่งลักษณะ นั้นจึงจะเป็นสัญลักษณ์ ตัวอย่างเช่น แผนที่ดาวเป็นภาพสัญลักษณ์ แต่ชื่อของดาวเป็นสัญลักษณ์ ประการที่สอง สัญลักษณ์จะต้องมีความหมายที่มนุษย์มอบให้จึงจะถือเป็นสัญลักษณ์ได้ และการให้ความหมายกับพฤติกรรมหรือสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยไม่เป็นการอธิบายลักษณะของสิ่งอื่นนั้น เป็นพฤติกรรมของมนุษย์เท่านั้น ดังนั้นสุนัขจะเข้าใจได้ทั้งสัญญะและสัญลักษณ์ และตัวมันเองก็อาจให้สัญญะได้ด้วย แต่มีเพียงมนุษย์เท่านั้นที่สร้างสัญลักษณ์ได้ เมื่อเห็นข้อแตกต่างทั้งสองประการระหว่างสัญลักษณ์และสัญญะ แล้วจึงมาถึงคำถามที่ว่า ดนตรีเป็นพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์หรือไม่

ซูซาน แลงเกอร์ (Susanne Langer) เห็นว่าดนตรีทั้งเป็นและไม่เป็นสัญลักษณ์ แต่ข้อสังเกตของเธอดูจะหนักไปทางด้านที่ว่าดนตรีมีความเป็นสัญลักษณ์ในระดับใดมากกว่าจะชี้ชัดว่าดนตรีเป็นสัญลักษณ์ประเภทใด ในระดับแรก เธออธิบายว่า ดนตรีไม่ได้มีหน้าที่ *“กระตุ้นความรู้สึก แต่ดนตรีเป็นการถ่ายทอดความรู้สึก ดนตรีไม่ใช่การที่ผู้ประพันธ์แสดงความรู้สึกต่าง ๆ ที่ประดังเข้ามาสู่เขาในเวลานั้น แต่เป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกตามความ*

เข้าใจของผู้ประพันธ์" (1953: 28) ในทางตรงกันข้าม เธอก็เห็นว่าดนตรีไม่อาจเป็นสัญลักษณ์ได้อย่างสมบูรณ์แบบ เพราะดนตรีไม่มีสิ่งที่เธอเรียกว่า "*ความหมายอันเป็นที่ยอมรับ*" (1942: 195) กล่าวคือ ความหมายของดนตรีไม่ได้ตายตัวหรือเข้าใจตรงกันในหมู่นักประพันธ์หรือผู้ฟัง แต่ดนตรีเป็นการถ่ายทอดอารมณ์และชุดความหมายทั่วๆไปมากกว่า

> *...แม้ดนตรีในจุดสูงสุดจะมีความเป็นสัญลักษณ์อย่างชัดเจน แต่ก็เป็นได้เพียงสัญลักษณ์ที่ไม่สมบูรณ์ ชีวิตของดนตรี คือ การถ่ายทอดความรู้สึกอย่างมีศิลปะ ไม่ใช่การยัดเยียด เป็นการแสดงออกอย่างชัดแจ้งมีชีวิตชีวา ไม่ใช่เป็นเพียงการแสดงออกพื้น ๆ จะเห็นได้ว่า ดนตรีไม่อาจทำหน้าที่สื่อความหมายได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากดนตรีไม่มีเนื้อหาตายตัว และการบรรจุความหมายหนึ่งแทนความหมายที่เป็นไปได้อีกความหมายหนึ่งในเพลงก็ทำได้ไม่ชัดเจน (1942: 195)*

ในแง่หนึ่ง คำกล่าวนี้ก็ถูกต้องทีเดียว กล่าวคือ การให้ความหมายที่เฉพาะเจาะจงแก่เสียงดนตรีกลุ่มหนึ่ง ๆ ไม่ใช่ลักษณะของระบบดนตรีส่วนใหญ่ และในแง่นี้คงต้องยอมรับว่าดนตรีเป็นสัญลักษณ์ กระนั้นดนตรีก็ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่สมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปนี้ก็ใช้ไม่ได้กับทุกระบบดนตรีทั่วโลก และก็ไม่ใช่คำกล่าวที่ถูกต้องกับระบบดนตรีใด นอกจากนี้ ความหมายที่ได้รับการยอมรับ หรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ของดนตรียังสามารถเปลี่ยนไปได้ตามกาลเวลาไม่ว่าในวัฒนธรรมใด

ในทำนองเดียวกัน มอริสก็แสดงความเห็นว่า หากแยกแยะอย่างคร่าว ๆ ดนตรีก็สามารถเป็นสัญลักษณ์ได้ เขากล่าวว่า

> *ข้าพเจ้าลองถามคนหลาย ๆ คน เช่น ถามว่า Rite of Spring ของสตราวินสกี้ (Stravinsky) กล่าวถึงสถานการณ์ประเภทไหน (หมายความว่านัยยะที่เพลงนี้สื่อคืออะไร) คำตอบที่ได้นั้นหลากหลาย เช่น บางคนคิดว่าเพลงนี้กล่าวถึงโขลงช้างป่าที่กำลังตื่นตระหนก พิธีเฉลิมฉลองเทพไดโอไน-ซุสอันรื่นเริง กระบวนการเกิดภูเขา หรือไดโนเสาร์ที่กำลังต่อสู้กัน แต่ไม่มีใครคิดว่าเพลงนี้กล่าวถึงลำธารที่เงียบสงบ คู่รักใต้แสงจันทร์ หรือความสงบเงียบแห่งจิตใจ ความหมายโดยประมาณของเพลงนี้คือ พลังแรงปะทะแห่งอำนาจทางธรรมชาติและแรงปะทะนี้ก็ถูกถ่ายทอดในรูปของสัญญลักษณ์ผ่านทางดนตรีนั่นเอง (1955: 193)*

ข้อสังเกตทั้งหลายเหล่านี้ โดยเฉพาะข้อสังเกตของมอริส และแลงเกอร์ ถูกตั้งคำถาม โดย ชาร์ลส สตีเวนสัน (Charles L. Stevenson) (1958) รู้สึกว่าความคิดเห็นเหล่านี้นำไปประยุกต์ใช้ได้น้อยและมีประโยชน์จำกัด เขาวิจารณ์มอริสว่า มอริสได้พัฒนาระบบความคิดที่กว้างเสียจนเกือบจะเรียกได้ว่าทุกอย่างกลายเป็นสัญญะของบางอย่าง หรือแม้แต่เป็นสัญญะของตัวมันเอง ส่วนแลงเกอร์ นั้น สตีเวนสันเห็นว่าใช้กระบวนการส่งสัญญะไปในทางที่ทำให้ดนตรีกลายเป็นสัญญะของอารมณ์ ต่าง ๆ (ดังที่เธอกล่าวว่า) *"ดนตรีบ่งชี้อารมณ์ . . . ดนตรีเป็นตัวแทนหรือเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์นั้น ๆ ออกมา"* (หน้า 203) สตีเวนสัน กล่าวว่า

> *.....ที่จริงแล้วเสียงต่าง ๆ ของดนตรีจะมาพร้อมกับความรู้สึกหรืออารมณ์บางอย่าง (ไม่ใช่แค่เป็นนัยแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์นั้น) เป็นอารมณ์ที่คล้ายกับอารมณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน แต่ไม่เหมือนเสียทีเดียว ตัวอย่างเช่น อารมณ์ความรู้สึกที่มาพร้อมกับดนตรีที่เศร้าสร้อยอาจจัดว่าคล้ายกับอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในงานศพ แต่ไม่จำเป็นต้องทำให้น้ำตาไหลหรือเป็นอารมณ์ที่ควบคุมไม่ได้เหมือนกัน เป็นต้น ดังนั้น สำหรับดนตรีแล้ว คำว่า "เศร้า" จึงมีแนวโน้มจะครอบคลุมถึงอีกอารมณ์ความรู้สึกหนึ่งที่ไม่มีชื่อเรียกดังกล่าว (หน้า 214)*

ตามความเห็นนี้ สตีเวนสันโต้แย้งไว้ได้น่าเชื่อถือมากว่า การใช้ทฤษฎีสัญญะกับศิลปะโดยรวมดูจะยากขึ้นเรื่อย ๆ เนื่องจากศิลปะเป็นนามธรรมมากขึ้นทุกที ๆ ดังนั้น ศิลปะเช่นดนตรีบริสุทธิ์และภาพเขียนแบบนามธรรมดู จะไม่มีหน้าที่ทางสัญญะที่สัมพันธ์กับสุนทรียศาสตร์เลย (หน้า 202) และเมื่อเป็นเช่นนี้ ถึงแม้ดนตรีจะคล้ายคลึงกับอารมณ์ต่าง ๆ ก็ไม่จำเป็นต้องสื่อถึงอารมณ์เหล่านั้น

ปัญหาที่ว่าจะนำทฤษฎีสัญญะมาใช้กับดนตรีได้จริง ๆ หรือไม่เป็นปัญหาที่สำคัญทีเดียว และปัญหานี้จะยิ่งชัดเจนมากขึ้นเมื่อใช้ทฤษฎีสัญญะกับดนตรีภายใต้พื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันด้วยเหตุนี้จึงทำให้เกิดคำถามว่า เราสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างสัญญะและสัญลักษณ์ได้จริงหรือไม่ และดูจะเป็นไปได้มากทีเดียวว่าสัญญะหลอมรวมกับสัญลักษณ์อย่างแยกไม่ออก และยังเป็นนามธรรมมากขึ้นเรื่อย ๆ ด้วย

ไม่ว่าเราจะเห็นว่าสัญลักษณ์กับสัญญะแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง หรือเป็นสภาพที่หลอมรวมกันอยู่ไม่ว่ากรณีใด ดนตรีก็ดูจะทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่สื่อความแบบสัญลักษณ์ได้อย่างน้อยก็ในแง่ที่ว่าดนตรีเป็นตัวแทนของสิ่งต่าง ๆ ความสัมพันธ์เช่นนี้จะปรากฏในประสบการณ์ของมนุษย์ได้สี่ลักษณะ แต่ละลักษณะจะสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องสัญญะและสัญลักษณ์ในระดับความเป็นนามธรรมที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ แบบแรกดูจะมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับ

“ระดับการสื่อความ” ที่สุด ในกรณีนี้ ศิลปะจะเป็นสัญญะในแง่ที่มันถ่ายทอดความหมายตามตรง การสื่อความในระดับนี้ผ่านทางศิลปะจะทำได้ง่ายกว่าดนตรี กล่าวคือ มีการเต้นรำบางประเภทที่เป็นการเลียนแบบ และทัศนศิลป์บางอย่างก็ มีลักษณะเป็นตัวแทนของบางอย่าง ในแง่นี้ การสื่อความดังกล่าวอาจถือเป็นการส่ง สัญญะมากกว่าการส่งสัญลักษณ์ เนื่องจากผลงานศิลปะดังกล่าวจะแสดงถึงพฤติกรรมของมนุษย์อย่างตรงไปตรงมา เช่น ลีลารักโรแมนติกในการเต้นรำก็เหมือนกับท่าทางในพฤติกรรมจริง และการหล่อรูปปั้นบุคคลครึ่งตัวก็เป็นการถ่ายทอดลักษณะของบุคคลต้นแบบอย่างตรงไปตรงมา ถึงแม้จะไม่เหมือนบุคคลนั้นทุกกระเบียดนิ้วก็ตาม

สำหรับดนตรีแล้วดูจะยุ่งยากกว่า เนื่องจากคงยากที่จะมองให้ออกว่าเสียงดนตรีจะถ่ายทอดอะไรอย่างตรงไปตรงมาได้อย่างไร มอริสแสดงความเห็นว่า โดยเนื้อแท้แล้ว ดนตรีตะวันตกเป็นแบบภาพสัญญลักษณ์ (iconic) ที่มีลักษณะร่วม และยก Rite of Spring ของสตราวินสกี้เป็นตัวอย่างแสดงถึงการจัดหมวดหมู่อย่างกว้าง ๆ อย่างไรก็ตาม พึงระลึกไว้ว่า ตามนิยามแล้วภาพสัญลักษณ์จะมีลักษณะร่วมกับสิ่งที่มันอ้างถึง เพื่อจะได้สื่อถึงกันได้ เมื่อพิจารณาจากแง่นี้ ก็ยากที่จะมองให้เห็นว่าดนตรีเป็นแบบภาพสัญลักษณ์ได้อย่างไร ขณะเดียวกัน ในตะวันตก ดนตรีบางประเภทก็เข้าใกล้ความเป็นภาพสัญลักษณ์มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ และจะเห็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดได้จากดนตรีประกอบในวิทยุ โทรทัศน์ และดนตรีประกอบภาพยนตร์ และแม้แต่ในตัวอย่างนี้ ดนตรีและสิ่งที่ดนตรีถูกคาดหวังให้สื่อ จะสัมพันธ์กันได้ก็ด้วยการอนุมานความหมายซึ่งขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การสื่อความระดับสัญญะกลายเป็นการสื่อความระดับสัญลักษณ์ทันที ดนตรีในวิทยุ โทรทัศน์และเพลงบรรเลงประกอบภาพยนตร์นั้นเกือบจะเป็นการสื่อสัญญะแบบภาพสัญลักษณ์แล้ว แต่ยังขาดคุณสมบัติที่จำเป็นบางประการ

ตัวอย่างที่ชัดเจนกว่านี้จะพบได้ในลักษณะการประพันธ์ดนตรีแบบศิลปะตะวันตกซึ่งใช้เสียงนกร้อง เสียงปืนใหญ่ หรือ การถ่ายทอดตามเสียงจริง ปัญหาอยู่ตรงที่จะต้องมีข้อโต้แย้งตามมามากมายหากเรายอมรับว่าเสียงเหล่านี้เป็นเสียงดนตรี นอกจากนี้ เสียงปืนใหญ่นั้นไม่ได้เป็นแบบภาพสัญลักษณ์แท้ ๆ แต่เป็นเสียงปืนใหญ่จริง ๆ แต่ในขณะเดียวกัน เสียงปืนใหญ่ในดนตรีก็ไม่ได้สื่อความถึงเสียงปืนใหญ่จริง ๆ เท่านั้น แต่เป็นสัญญะที่กระตุ้นให้เกิดจินตนาการถึงภาพอื่น ๆ นอกเหนือจากภาพการยิงปืนด้วย ตัวอย่างหนึ่งหรือสองตัวอย่างจากสังคมของกลุ่มชนที่ไม่มีการศึกษาก็อยู่ในข่ายนี้ด้วย ถึงแม้จะยังคงปรากฏปัญหาที่คล้าย ๆ กันก็ตาม ฮาวาด (Howard) และ คูราท (Kurath) กล่าวถึง ชาวอินเดียนแดงแถบที่ราบว่า

ชาวอินเดียนแดงแถบที่ราบ จัดแสดงการเต้นระบำพระอาทิตย์ขึ้น เพื่อเป็นการขอร้องให้นกยักษ์นำฝนมาให้ ซึ่งจะทำให้หญ้างอกงามเป็นอาหารของกระบือ (หรือโคกระบือและพืชผลในปัจจุบัน) และเพื่อโน้มน้าวให้

นกนำฝนหยุดแวะและ "พักผ่อน" ในดินแดนของตน ซึ่งจัด "รังนอน" ไว้รองรับที่กิ่งก้านของเสาแห่งนาฏยสูรย์ (Sun dance pole).....บรรดานักเต้นจะแต่งกายเป็นลูกนกยักษ์และเป่ากระดูกนกอินทรี เพื่อเลียนแบบเสียงร้องของบรรดาลูกนก (1959: 2)

วอชส์แมน (Wachsman) ก็มีมุมมองที่คล้ายคลึงกันว่า ในชาวอังโคเล (Ankole) ในประเทศอูกันดา (Uganda) "มีกลุ่มนักร้องประสานเสียงร้องเพลงเสียงยาว ๆ ต่ำ ๆ เลียนแบบเสียงของโคกระบือ . . ." (1953: 55) ในเพลงต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการเลี้ยงสัตว์ อย่างไรก็ตาม ทั้งสองตัวอย่างนี้ไม่ได้ชี้ชัดว่าเสียงเหล่านั้นเป็นดนตรี หรือเป็นเพียงการเลียนแบบเสียงในชีวิตประจำวัน แต่ไม่ว่าจะเป็นแบบใดเสียงนั้นก็เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดนตรี ดังนั้น ข้อสงสัยที่ว่าเสียงเหล่านี้เป็นเสียงดนตรีที่มีลักษณะเป็นภาพสัญญลักษณ์ หรือเป็นเสียงจริงที่สอดแทรกอยู่ในดนตรีก็ยังคงมีอยู่

ตัวอย่างของเพลงอื่น ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกันได้แก่ ท่วงทำนองสั้น ๆ ซึ่งสามารถบอกประเภทของเพลงที่ร้องอยู่ได้ เบอร์โรวส์ (Burrows) อธิบายทำนองประเภทนี้โดยนำไปเชื่อมโยงกับบวารุกซ์ (bwarux) หรือเพลงแนวรักของอีฟาลุกในไมโครนีเซีย ที่ซึ่งเพลงประเภทเดียวกันจะมีท่วงทำนองสั้น ๆ ที่เหมือนกันเป็นส่วนประกอบ ในกรณีนี้ ทำนองที่บอกลักษณะของเพลงจะกลายเป็นสัญญะบอกประเภทของเพลง อย่างไรก็ตาม เบอร์โรวส์กล่าวว่า การแบ่งประเภทของเพลงไม่ได้ขึ้นอยู่กับสิ่งที่เขาเรียกว่า "ทำนองสั้น ๆ" (the little tune) เพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ ดังนั้นเขาจึงเสริมว่า

สิ่งที่บอก บวารุกซ์ (bwarux) ได้ดีพอ ๆ กับทำนองสั้น ๆ คือวิธีการร้องเพลง เมื่อระดับเสียงขึ้นไปถึงจุดเริ่มของจังหวะที่สอง เสียงจะทอดสูงขึ้นทำให้บางเพลงเหมือนเสียงตะโกนพอ ๆ กับเสียงร้องเพลง ตอนลงจบจะมีระดับเสียงเท่ากัน บางทีก็ลงแบบโหยต่ำไปในระดับเสียงที่ไม่แน่นอน (หน้า 17)

เบอร์โรวส์ ยังตั้งข้อสังเกตด้วยว่า "รูปแบบของทำนองสั้น ๆ" เป็นลักษณะของเพลงส่วนใหญ่และเสนอว่า เนื่องจากมีปัจจัยในการแบ่งประเภทของเพลงอยู่มาก เราจึงต้องพิจารณาจากรูปแบบของเพลงมากกว่าส่วนประกอบแต่ละส่วนเพียงอย่างเดียว แสดงให้เห็นว่า เมื่อพิจารณาคร่าวๆรูปแบบเองก็อาจถือเป็นภาพสัญลักษณ์ได้ แสดงว่าไม่ว่าจะเป็นลักษณะของเพลงประเภทต่าง ๆ หรือลักษณะเด่นของการแสดงหนึ่ง ๆ ก็ล้วนเป็นสัญญะอยู่แล้วในตัวเอง แต่ประการหลังดูจะใกล้เคียงกับความเป็นภาพสัญลักษณ์มากกว่า อาจเห็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดได้จากการสร้างสรรค์เพลงที่มีรูปแบบเฉพาะตัวเป็นสิ่งที่ยกย่องกันมากกรณีนี้จะถือเป็นภาพสัญลักษณ์

แท้ ๆ ได้หรือไม่นั้นเป็นประเด็นที่ยังถกเถียงกันอยู่ กระนั้น ก็ดูเหมือนจะเข้าใกล้ความเป็นคำจำกัดความที่แท้จริงของภาพสัญญะอย่างชัดเจน

ปรากฏการณ์ ที่คล้ายคลึงกับ อีฟาลุก (Ifaluk) "เสียงดนตรีสั้น ๆ" จะพบในวัฒนธรรมที่ใช้รหัสเสียงเป็นสัญญาณเรียกให้ทำกิจกรรมบางอย่าง มีค (Meek) เขียนไว้ว่า

> *ในหมู่จูคุน (Jukun) ก็มีรหัสเสียงที่ใช้สำหรับรวมพลไปสงครามหรือทำงาน ดังนั้นจะมีเพลงพิเศษไว้ใช้ร้องเกณฑ์บรรดาชายหนุ่มไปทำถนน และจะมีอีกเสียงไว้ใช้เรียกผู้หญิงไปทำความสะอาดพระราชวังของกษัตริย์ ไปตักน้ำให้บ้านพักของรัฐบาลหรือไปต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองคนสำคัญ*
> *(1926: 460)*

ถึงแม้จะเกิดคำถามว่าเพลงหรือบริบทกันแน่ที่สำคัญและจะต้องอภิปรายกันอย่างละเอียดต่อไป จะเห็นได้ว่ามีพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับการส่งสัญญาณเพื่อสื่อถึงกิจกรรมบางอย่างจริง ๆ และดูเหมือนจะเป็นพฤติกรรมการสื่อความด้วยสัญญะอย่างแท้จริง

ตัวอย่างที่น่าสนใจตัวอย่างสุดท้าย ได้แก่ ตัวอย่างของ วอเตอร์แมน (Waterman) เรื่อง The Yirkalla เมื่อกล่าวถึง กรรมะ (karma) หรือบทเพลงประกอบพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์แต่เปิดเผย วอเตอร์แมนเขียนไว้ว่า

> *รูปแบบที่เกิดจากท่วงทำนองที่มีความสัมพันธ์กับระดับเสียงของปี่โดรน คือสิ่งที่ทำให้แต่ละชุดของเพลงแตกต่างกัน ดังนั้น ถ้าเราเล่นโน้ตของปี่โดรนให้ต่ำกว่าบันไดเสียงแรกต่ำลงมาสักหนึ่งหรือสองคู่แปด หนึ่งชุดกรรมะของตระกูลที่ใช้ภาษาริดาจิโกใช้โน้ตตัวที่หนึ่ง เสียงที่ต่ำลงจะใช้โน้ตตัวที่สองและตัวที่สามต่ำลงครึ่งเสียง ชุดเพลงของพวกตระกูลที่ใช้ภาษาพูดคอมเมียทใช้โน้ตตัวที่สองแบบธรรมชาติ และโน้ตตัวที่สามต่ำลงมาครึ่งเสียง และหนึ่งในพวกตระกูลที่ใช้ภาษาแม็คคาลิลิใช้โน้ตตัวที่สามที่ต่ำลงมาครึ่งเสียงและโน้ตตัวที่สี่....จะทำให้เพลงเหล่านั้นแตกต่างกันลิบลับ ถึงแม้เนื้อเพลงจะเหมือนกันอย่างแยกไม่ออกก็ตาม (1956: 46)*

ดนตรีอาจเป็นพาหนะในการส่งสัญญะได้โดยใช้เนื้อเพลง กล่าวคือ เนื้อเพลงจะมีบางข้อความมีความหมายตรงไปตรงมาและเฉพาะเจาะจง เช่น "ฉันรักเธอ" "เด็กนอนอยู่ในเปล" ปัญหาก็คือ ตัวภาษาเองก็เป็นเครื่องมือแสดงสัญลักษณ์อยู่แล้ว ดังนั้น เมื่อพูดถึงเนื้อเพลง ซึ่งใช้เสียงดนตรีเป็นตัวพาหนะในการถ่ายทอด หมายถึงพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์นั่นเอง ถ้าเรายอมรับว่า

เนื้อเพลงในบริบทนี้เป็นสิ่งเดียวกับดนตรี เราก็จะเข้าใกล้เรื่องระดับพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งเราอภิปรายอยู่อีกครั้งหนึ่ง แต่ขณะเดียวกัน เนื้อเพลงก็ไม่ใช่เสียงดนตรี และถึงแม้เนื้อเพลงจะถูกปั้นแต่งและเปลี่ยนแปลงไปตามดนตรี ก็คงต้องถือเป็นเรื่องของภาษา มากกว่าพฤติกรรมทางดนตรีที่เรากำลังพูดถึงอยู่

ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงการสื่อความในระดับสัญญะ เราจะเห็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดได้จากศิลปะเช่น การฟ้อนรำที่เลียนแบบธรรมชาติและงานทัศนศิลป์แนวเหมือนจริง มากกว่าดนตรี เสียงดนตรีนั้นเป็นนามธรรมมากจนดูเหมือนจะมีธรรมชาติการสื่อความเชิงสัญลักษณ์มากกว่าสัญญะเสมอ ถึงแม้บางตัวอย่างในที่นี้จะใกล้เคียงกับการสื่อความเชิงสัญญะมากกว่าก็ตาม

ในระดับที่สอง ศิลปะโดยรวม และโดยเฉพาะดนตรีในกรณีนี้ มีความหมายเชิงสัญลักษณ์เนื่องจากสามารถสะท้อนให้เห็นอารมณ์และความหมายได้ ความหมายดังกล่าว อาจถือเป็นความหมาย “เชิงอารมณ์” หรือเชิงวัฒนธรรมก็ได้ ณ จุดนี้ เรามาถึงประเด็นที่มีน้ำหนักและชัดเจนขึ้นมาก เนื่องจากสัญญลักษณ์ที่ว่านี้สามารถเห็นได้ ชัดเจนและตีความได้ตามวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น ในดนตรีตะวันตก จะถ่ายทอดอารมณ์เศร้าโดยใช้สิ่งที่เราเรียกว่า “บันไดเสียงไมเนอร์” การเล่นดนตรีร่วมกันหลาย ๆ ชิ้นก็สามารถสื่อถึงปรากฏการณ์ทางกายและอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างได้ การผสมผสานตัวโน้ตกลุ่มหนึ่ง ๆ ก็สามารถเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงสภาพความรู้สึกบางอย่าง นอกจากนี้ เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นก็ใช้สื่อถึงอารมณ์ที่แตกต่างกันไป และการสอนเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีและอารมณ์ก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของตำราเรียนมาตรฐานเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรี ด้วย ตัวอย่างเช่น เมื่อกล่าวถึง เครื่องเป่าลมไม้ ริมสกี้-โคสกอว์ (Rimsky-Korsakow) เขียนว่า

> *ก) ฟลุท ให้ความรู้สึกเยือกเย็นเหมาะกับท่วงทำนองที่แสดงถึงแสงสว่างและความสง่างามในบันไดเสียงเมเจอร์เป็นพิเศษ ส่วนใน บันไดเสียงไมเนอร์จะเหมาะกับทำนองที่ถ่ายทอดสัมผัสแผ่วเบาแห่งความเศร้าที่ไม่จีรัง*
>
> *ข) โอโบ เมื่อเล่นในเมเจอร์ จะให้ความรู้สึกรื่นเริงและใสซื่อ เมื่อเล่นในไมเนอร์จะให้ความรู้สึกชวนสงสารและเศร้าสร้อย*
>
> *ค) แคลริเน็ท เมื่อเล่นใน เมเจอร์ จะให้ความรู้สึกโอนอ่อนว่าง่ายและ มีชีวิตชีวาเหมาะกับทำนองที่แสดงถึงความรื่นรมย์ หรืออาการคิดคำนึงหรืออาจชวนให้นึกถึงการระเบิดเสียงหัวเราะก็ได้ ในไมเนอร์จะเหมาะกับท่วงทำนองที่เศร้าสร้อยและครุ่นคิด หรือท่อนที่ถ่ายทอด*

อารมณ์อย่างเผ็ดร้อนรุนแรง

ง) บาสซูน เมื่อเล่นใน เมเจอร์จะให้บรรยากาศของความเสื่อมในวัยชรา ในไมเนอร์จะให้ความรู้สึกเศร้าและเจ็บป่วย

เมื่อเล่นด้วยเสียงสูงสุดและต่ำสุด เครื่องดนตรีเหล่านี้ทำให้ข้าพเจ้าเกิดความรู้สึกดังต่อไปนี้

	เสียงต่ำ	*เสียงสูงมาก*
ก) ฟลุท(Flute)	*มืดคลุ้ม เยือกเย็น*	*สว่างสดใส*
ข) โอโบ(Oboe)	*เดือดพล่าน คลั่ง*	*เกรี้ยวกราด*
แห้งแล้ง		
ค) แคลริเน็ท(Clarinet)	*ก้องกังวาน ข่มขู่*	*เสียดแทง*
ง) บาสซูน(Bassoon)	*น่าหวาดกลัว*	*ตึงเครียด*

*(*ริมสกี้-โคสกอว์ *ม.ป.ป.: 19)*

จะเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นได้ถูกคาดหวังให้มีเสียงที่แสดงความรู้สึกหนึ่ง ๆ โดยมีวัฒนธรรมเป็นตัวแปร ตั้งแต่ก่อนจะเล่นจริง ๆ เสียอีก ในประเด็นนี้ น่าสังเกตว่า ริมสกี้-โคสกอว์กล่าวถึงความหมายของเสียงดนตรีแต่ละชิ้นด้วยถ้อยคำที่แสดงความเป็นปัจเจกว่า “เครื่องดนตรีเหล่านี้ทำให้ข้าพเจ้าเกิดความรู้สึกดังต่อไปนี้” กล่าวคือ ดูเหมือนเขาจะบอกเป็นนัยว่า คนอื่นอาจจะรู้สึกต่างจากเขาก็ได้ เท่ากับเป็นการสนับสนุนประเด็นของซูซาน แลงเกอร์ ที่ว่า “การให้ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งแก่ดนตรีชนิดหนึ่งชนิดใดจะไม่กระทำโดยออกหน้าออกตา” ขณะเดียวกัน การที่มีนักเรียนรุ่นแล้วรุ่นเล่าในประเทศตะวันตกใช้ข้อเขียน เช่น ของ ริมสกี้-โคสกอว์และฟอร์ชไซธ์ (Forsyth) (1946) ทำให้แนวโน้มบางอย่างและการตีความข้อเขียนของนักวิชาการเหล่านี้เกือบจะกลายเป็นมาตรฐานในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกไปแล้ว คำกล่าวนี้นับว่าถูกต้องทีเดียว โดยเฉพาะเมื่อนำมาตรฐานดังกล่าวไปใช้กับสิ่งที่ทั้งสะท้อนและสนับสนุนขนบการตีความ เช่นในกรณีที่กำลังกล่าวถึงนี้

ในขนบศิลปะตะวันตก การหาความหมายให้กับดนตรีทำนองเดียวกันนี้จะถูกเชื่อมโยงกับกลไกบางอย่าง เช่น ในการอภิปรายเรื่อง*ระบบ*โครมาติก (chromaticism) และความหมายของระบบโครมาติก–ระบบครึ่งเสียง ลอวินสกี (Lowinsky) เขียนว่า

ระบบโครมาติก มักจะแสดงถึงสิ่งที่ผิดธรรมดาเสมอ ครั้งแล้วครั้งเล่าที่เราพบว่ามีการใช้ดนตรีแบบโครมาติกกับอารมณ์ต่าง ๆ ที่เข้มข้นรุนแรง เช่น อารมณ์ที่เกิดขึ้นเวลาร้องไห้ การโศกเศร้าคร่ำครวญ ความอาลัยอาดูร ความโทมนัส ความทุกข์ท่วมท้นแสนสาหัส และอารมณ์อื่น ๆ ทำนองนี้ ในเพลงรักภาษาอิตาเลียน จะถ่ายทอดอารมณ์เดียวกันนี้ผ่านวิธีระบบโครมาติก ดนตรีของชาวอิตาเลียนนำเสนอภาพมนุษย์ที่ถูกจองจำอยู่กับแรงปรารถนาทางโลก ขณะที่ในดนตรีของชาวเนเธอร์แลนด์ อารมณ์เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ของผู้มีศรัทธากล้าแกร่ง ผู้กำลังต่อสู้กับความโศกเศร้าอันหนักหน่วงที่พระเจ้าบันดาลให้เกิดขึ้นเพื่อทดสอบศรัทธา (ลอวินสกี้ 1946: 79)

ลองแมน (Longman) ได้นำหลักที่คล้ายคลึงกันนี้ไปใช้กับทัศนศิลป์ด้วย เขาจำแนกธรรมชาติเชิงสัญลักษณ์ของทัศนศิลป์ออกเป็นสองประเภทคือ “ความหมายตามรูปทรง” (form meaning) และ “ความหมายเชิงสัญลักษณ์” (symbolic meaning) (1949: 9-12) ลองแมน นิยามความหมายตามรูปทรงว่าเป็น “ความหมายที่แสดงออกในรูปทรงของสิ่งนั้นเองนอกเหนือจากสิ่งที่มันทำหน้าที่เป็นตัวแทน” (หน้า 9) ลองแมนถือว่า “ความหมายเหล่านั้นเป็นสากลโดยมองคุณสมบัติของมันจากรูปทรงนั้น ๆ” ดังนั้น เส้นนอนจึงให้ความรู้สึกถึง “การพักผ่อน ความสงบ ความเงียบ และดุลภาพ” อย่างใดก็ได้ วงกลมก็ชวนให้นึกถึง “ความสมบูรณ์ และการเสร็จสิ้น ขณะเดียวกันก็ทำให้รู้สึกไม่มั่นคงเพราะกลิ้งได้” และสีอย่างแดง ส้ม และเหลืองก็น่าตื่นเต้น และเปิดเผย ขณะที่สีอย่างน้ำเงินและเขียวนั้น “ปลอบประโลม เงียบเชียบ เก็บเนื้อเก็บตัว และเข้าถึงยาก” พึงระลึกไว้ว่าการบ่งชี้ความหมายตามรูปทรง ซึ่งลองแมนเห็นว่าเป็นพื้นฐานนั้น ถือเป็นสากลและเกี่ยวพันกันด้วยรูปทรงและสี (ที่แสดงความหมายนั่นเอง) ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานแสดงถึงการก้าวข้ามความแตกต่างทางวัฒนธรรมก็ตาม

ส่วนความหมายเชิงสัญลักษณ์นั้นตรงข้ามกับความหมายตามรูปทรง กล่าวคือ ความหมายเชิงสัญลักษณ์จะอ้างถึงสิ่งที่เราเรียก ณ ที่นี้ว่า ความหมายตามวัฒนธรรม หรือ ความหมายโดยความรู้สึก หมายถึง ความหมายที่ได้จากการตีความรูปทรง ตามที่เห็นจากการนำเสนอว่างานศิลปะชิ้นนั้นคืออะไรหรือเป็นตัวแทนของอะไร ทำให้เกิดแผนผังเทียบได้ดังนี้

สี	ความหมายตามรูป	ความหมายเชิงสัญลักษณ์
เขียวอ่อน	ความบอบบางเหลือแสน	ฟองคลื่นในทะเล
	ความรื่นรมย์อย่างที่สุด	
แดง	ความอบอุ่น ความตื่นเต้น	เปลวไฟ
	การเปิดเผย	

เหลืองทอง	ความสมบูรณ์ ความผาสุก ความพอใจ ความปีติ	ทอง หรือ ดอกทานตะวัน
ม่วงเข้ม	ความสง่างามแบบราชสำนัก ความหยิ่งทะนง ความมั่งคั่ง	ฉลองพระองค์กษัตริย์
สี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง	ความสมดุลและสง่างาม	หน้าต่างหรือประตู

(หน้า 12)

การรักษาความแตกต่างระหว่างความหมายตามรูปทรงและความหมายเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวคงจะทำได้ยาก หาก (ผู้ตีความ) มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมต่างกัน เช่น คงฟังดูไม่สมเหตุสมผลหากจะสรุปว่า “สีม่วงเข้ม” แทน “ความสง่างามแบบราชสำนัก” ในวัฒนธรรมอื่นนอกจากวัฒนธรรมของตะวันตก ขณะเดียวกัน การบ่งชี้ความหมายของรูปทรงและสีดังกล่าวก็คล้ายคลึงกับการหาความหมายให้เสียงเครื่องดนตรีบางชนิดโดยริมสกี้-โคสกอว์ (Rimsky-Korsakow) กระนั้นคู่ขนานนี้ก็ไม่เหมือนกันเสียทีเดียว เนื่องจากลองแมนหาความหมายให้กับส่วนประกอบของโครงสร้างภายในของศิลปะ หรือตามที่เขาเรียกว่ารูปทรง ดังนั้น หากเราต้องการให้คู่ขนานนี้เหมือนกันทุกกระเบียดนิ้ว เราคงต้องพยายามหาความหมายให้กับโครงสร้างต่าง ๆ ของดนตรี เช่น บางขั้นคู่เสียง หรือจังหวะประเภทต่าง ๆ เราทำเช่นนี้ได้โดยใช้วิธีการรับรู้อายตนะสัมพันธ์ และแนวคิดเรื่องระบบโครมาติก ของลอวินสกี ก็ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับวิธีนี้ แต่ดูเหมือนว่า การหาความหมายตามวัฒนธรรมให้กับดนตรีไม่ได้เจาะลึกลงไปเท่ากับทัศนศิลป์

สำหรับดนตรีตะวันตก อาจพบการสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรม หรือเชิงอารมณ์ความรู้สึกที่ตรงไปตรงมาที่สุดได้ ในดนตรีที่ใช้ประกอบโฆษณาทางวิทยุและโทรทัศน์ และดนตรีประกอบภาพยนตร์ สื่อเหล่านี้ใช้ดนตรีเพื่อชักนำอารมณ์ของผู้ชมโดยเฉพาะ ในการกระทำดังกล่าวจะต้องใช้ท่วงทำนองคุ้นหูที่ได้รับการพิสูจน์แล้วว่า สามารถกระตุ้นอารมณ์ที่ต้องการได้ ดนตรีที่ใช้ประกอบโฆษณาทางวิทยุจะต้องสร้างอารมณ์และความรู้สึกให้ได้ภายในช่วงเวลาที่สั้นมาก ๆ เทคนิคและวิธีการทำดนตรีเช่นนี้มีอธิบายไว้ชัดเจนในคู่มือและตำราจำนวนมาก ตัวอย่างเช่น จอร์จ เดวิส

(George Davis) ผู้เขียนเรื่องเทคนิค (การแต่ง) ดนตรีที่ใช้ประกอบโฆษณาทางวิทยุและโทรทัศน์ ได้กล่าวถึงความเป็นมาเรื่องจุดประสงค์เชิงกระตุ้นอารมณ์ของดนตรีประเภทนี้ไว้อย่างละเอียดลออว่า

ดนตรีสะท้อนสภาพอารมณ์ความรู้สึก และสามารถกระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดสภาพอารมณ์ที่คล้ายกันนั้นได้ด้วย ดังนั้น หากคุณภาพการแสดงออกทางอารมณ์นั้นถ่ายทอดออกมาได้แจ่มแจ้ง ดนตรีประกอบจะช่วยทำให้อารมณ์นั้น "เข้มข้น" ขึ้นไปอีก ถ้ามีอารมณ์นั้นแค่พอเป็น "นัย" แต่ไม่ได้แสดงออกมาอย่างชัดเจน ดนตรีจะทำให้อารมณ์นั้นกระจ่างชัดขึ้นได้

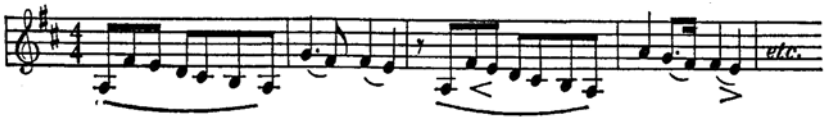
ดนตรีบรรเลงประกอบการเล่าเรื่อง (ในภาพยนตร์) สามารถเผยให้ผู้ชมรู้ล่วงหน้าได้ว่าอารมณ์ของฉากต่อไปจะเป็นอย่างไร ดนตรีช่วยให้เราเห็นความคิดที่ตัวละครซ่อนไว้ ซึ่งถ้าเป็นการแสดงบนเวที หรือภาพยนตร์จะถ่ายทอดผ่านท่าทาง หรือการแสดงออกทางสีหน้าของตัวละคร

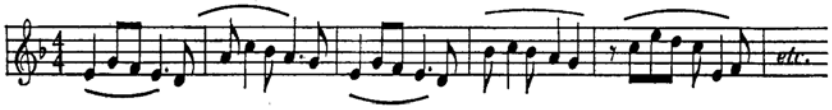
ดนตรีจะบรรยายสภาพจิตใจของตัวละครและความคิดในละครอย่างมีชีวิตชีวาดนตรีจะเชื้อเชิญให้ผู้ชมมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครด้วย

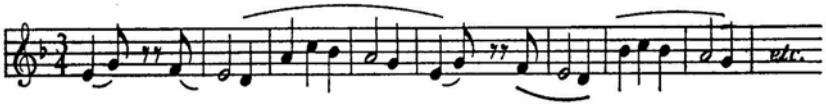
อนึ่ง ละครวิทยุจะมีโอกาสสร้างสรรค์เพลงเอกที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวละครได้ เพลงเอกเหล่านี้จะเป็นเพลงเปิดตัวละคร บอกอิทธิพลของตัวละคร และอื่น ๆ (เดวิส 1947: 19)

การวิเคราะห์อย่างคร่าว ๆ ว่าดนตรีทำอะไรได้บ้างในการสื่ออารมณ์ต่าง ๆ โดยใช้ ดนตรีที่ใช้ประกอบโฆษณาทางวิทยุสามารถอธิบายได้ชัดเจนกว่านี้มาก ในข้อเขียนเรื่องการแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์ แฟรงค์ สกินเนอร์ (Frank Skinner) ชี้ให้เห็นคุณสมบัติที่หลากหลายของเครื่องดนตรีหลากชนิด ไม่ใช่เรื่องบังเอิญเลยที่การวิเคราะห์ของสกินเนอร์คล้ายคลึงกับริมสกี้ โคสกอว์เช่น เรื่องเสียงฟลุท เขาวิเคราะห์ว่า "ฟลุทให้ความรู้สึกที่สดชื่นรื่นเริงได้เมื่อเล่นโทนสูง แต่เหงาหงอยและค่อนข้างเยือกเย็นเมื่อเล่นเสียงต่ำ" สกินเนอร์ (1950: 49) ยังให้ตัวอย่างเพลงไว้ด้วยและกล่าวว่า

"มีเรื่องราวที่เขียนเกี่ยวกับความรักอยู่มากมายหลายประเภท เช่น รักจริงใจ ที่เจือความโศกเศร้าแฝงหยาดน้ำตา ความรักโรแมนติกที่น่าอภิรมย์ ความรักสดใสหวานแหววแบบวัยรุ่น ความรักแบบปัญญาชน และความรักที่เข้มข้นดูดดื่ม

ตัวอย่างเช่น เพลงเอกสำหรับฉากความรักจริงใจเจือความโศกเศร้าอาจเป็นดังนี้

เพลงนี้มีการอ้อนวอนและความหวั่นวิตกอยู่พอสมควร



เพลงเอกสำหรับความรักโรแมนติกน่าอภิรมย์อาจเป็นดังนี้

เพลงนี้อาจแปลงเป็นเพลงจังหวะวอลซ์ที่รื่นเริงได้ดังนี้

(สกินเนอร์ 1950: 33)

สกินเนอร์ ร่างเพลงที่เหมาะกับ “ความรักสดใสหวานแหววแบบวัยรุ่น” ฉากรักที่เข้มข้นดูดดื่ม ความดุดัน เรื่องหฤหรรษ์ ความโก้เก๋มีรสนิยม และอื่น ๆ ในบางกรณียังได้เสนอแนะวิธีการต่าง ๆ ในการแต่งเพลงประกอบฉากให้ได้ผลอีกด้วย (หน้า32-9) การใช้ดนตรีในวิทยุ โทรทัศน์และภาพยนตร์เช่นนี้เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนเรื่องการให้ความหมายเชิง อารมณ์และความรู้สึก โดยมีการใช้สัญญลักษณ์ที่เข้าใจกันทั่วไป

ดนตรีอาจมีบทบาทเชิงสัญลักษณ์หลายอย่างในสังคมและวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เช่นการที่เป็นสัญญลักษณ์ของค่านิยมต่าง ๆ หรือแม้แต่อารมณ์ความรู้สึกทั้งที่มีลักษณะเฉพาะเจาะจงที่สุดและอารมณ์ความรู้สึกโดยทั่วไป กรณีตัวอย่างในประเด็นนี้ได้แก่ ดนตรีแจ๊ส ตั้งแต่ปี ค.ศ.1920-1940 โดยประมาณ ดนตรีแจ๊สได้ถูกโจมตีอย่างต่อเนื่องจากสื่อมวลชน ในช่วงเวลาดังกล่าว คนจำนวนมากในสังคมอเมริกันมอบบทปีศาจร้ายเกือบจะเต็มขั้นให้กับดนตรีแจ๊ส และดนตรีแจ๊สก็ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนความชั่วร้ายหลากรูปแบบที่คิดว่าจะส่งผลต่อสังคมโดยรวม คำกล่าวของดอกเตอร์ เอม พี ชเลพพ์ (Dr. M. P. Schlapp) ศาสตราจารย์ทางประสาทวิทยาแห่งโรงพยาบาล New York Post Graduate ใน อีทูด (Etude) ปี 1925 ช่วยให้เห็นภาพรวมในช่วงเวลานั้นได้

พวกเราชาวอเมริกันกำลังถูกชักจูงไปสู่การล่มสลาย หากเรายังคงก้าวต่อไปบนวิถีทางเดิม มีความไม่มั่นคงทางอารมณ์เกิดขึ้นในใจของทุกผู้คน ความมั่นคงทางอารมณ์นี้ถือเป็นตัวบ่งชี้การเติบโต และพลังของชาติ ในช่วงเวลาที่รุ่งโรจน์ ชาติของเราเติบโตขึ้น เจริญรุ่งเรือง และมีอำนาจขึ้นมาด้วยการพัฒนาสภาพอารมณ์ ไปตามปกติ แต่แล้ว ช่วงเวลาแห่งความไม่มั่นคงทางอารมณ์ก็เข้ามาแทนที่ และเมื่อไปถึงจุดหนึ่งก็จะพังทลายลง เราเกือบจะไปถึงจุดนั้นแล้ว ความไม่มั่นคงทางอารมณ์ดังกล่าวเป็นสาเหตุหนึ่งของอาชญากรรม จิตใจที่อ่อนแอและความวิกลจริต การก่ออาชญากรรมเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเจ็บป่วยเช่นเดียวกับสภาพจิตผิดปกติที่กล่าวมานี้ ความไม่มั่นคงทางอารมณ์ดังกล่าวเป็นผลผลิตของ การอพยพย้ายถิ่นฐาน รถยนต์ ดนตรีแจ๊ส และภาพยนตร์ (นิรนาม 1925b: 6)

บรรณาธิการของ อีทูด แสดงความเห็นว่า “ในช่วงเวลานี้ บทบาททางสังคมของดนตรีในบางแง่มุมนั้นน่ากลัวทีเดียว เรารู้ว่าในด้านที่ไม่ดี ดนตรีแจ๊สกำลังทำร้ายจิตใจและร่างกายอันเยาว์วัยไปมากมายเหลือเกิน เด็ก ๆ เหล่านั้นยังไม่เติบโตพอที่จะต้านทานอบายมุขทั้งหลายแหล่ได้ อาจเป็นไปได้ว่า ดนตรีแจ๊สนี่เองที่เป็นสาเหตุของสถิติการประกอบอาชญากรรมที่สูงมากของอเมริกาในปัจจุบัน” (นิรนาม 1925 b: 5-6)

จะเห็นได้ว่าดนตรีแจ๊สก็ถูกนำไปเชื่อมโยงกับอาชญากรรม ความวิกลจริต จิตใจที่อ่อนแอ และอาการป่วยไข้ต่าง ๆ มีฐานะเป็นสัญลักษณ์ควบคู่กับความเสื่อมถอยของชาติ และยังถูกมองเป็นสัญลักษณ์และเครื่องมือที่ทำลายสุขภาพ ร่างกายอีกด้วย นายชาร์ลส เอ นิวคัมบ์ (Mr. Charles A. Newcomb) นักโภชนาการเตือนบรรดาเจ้าของร้านอาหารว่า ดนตรีที่สร้างความรำคาญจะทำให้ไม่เจริญอาหารได้ และดนตรีที่น่ารำคาญนั้นก็คือดนตรีแจ๊ส (นิรนาม 1927a: 22) โค้ชอเมริกันฟุตบอลจากฮาวาร์ดผู้หนึ่งรายงานว่า “ปาร์ตี้เพลงแจ๊ส” ทำให้เด็กหนุ่ม ๆ มี “ขาคู่ผอมเพรียวและอกกลวงโบ๋” (นิรนาม 1924: 18) และหน่วยสังคมสงเคราะห์ในอเมริกา (Salvation Army) แห่งเมืองชินชินนาติ (Cincinnati) ถึงกับเนื้อเต้นที่โรงละครที่เล่นดนตรีแจ๊สมาตั้งอยู่ใกล้กับโรงพยาบาลสำหรับคลอดบุตร เนื่องจาก *“. . . พวกเรารังเกียจเมื่อคิดว่าเด็ก ๆ ที่เกิดในโรงพยาบาลนั้นจะต้องถูกยัดเยียดอารมณ์แบบแจ๊สให้โดยถูกต้องตามกฎหมาย ด้วยความที่ต้องอยู่ใกล้กับโรงละครและพระราชวังของพวกแจ๊สมากขนาดนั้น”* (นิรนาม 1926a: 4)

และในยุคนี้อีกเช่นกันที่ดนตรีแจ๊สถูกมองเป็นสัญลักษณ์ของความป่าเถื่อน ความล้าหลัง ความโหดร้ายทารุณ และสัญชาตญาณแบบสัตว์ ศาสตราจารย์สมิธ (Professor Smith) แห่งบอสตันกล่าวว่า “ดนตรีแจ๊ส . . . กำลังทำให้หนุ่มสาวและเด็ก ๆ รุ่นใหม่หันกลับไปสู่ยุคแห่งความ

ป่าเถื่อน ..." (นิรนาม 1925a: 22) บาทหลวง ด็อกเตอร์ เอ ดับเบิ้ลยู บีเวนแห่งรอเชสเตอร์ (Dr. A. W. Beaven of Rochester) แสดงความเห็นว่า *"อาจวิเคราะห์ได้ว่าดนตรีแจ๊สเป็นส่วนผสมของความประสาทเสีย ความไร้กฎเกณฑ์ ความป่าเถื่อน สัญชาตญาณที่ดุร้ายแบบสัตว์ และกิเลสตัณหา"* (นิรนาม 1922b: 15) นักประพันธ์ดนตรี เซอร์ ฮามิลตัน ฮาที (Sir Hamilton Harty) วิตกว่านักประวัติศาสตร์ในอนาคตจะ "เห็นว่าในยุคซึ่งถือเป็นยุคทองของดนตรีเรากลับปล่อยให้พวกแจ๊สป่าเถื่อนทำลายประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิคของเราให้ต้องตกต่ำลง และยอมทนฟังพวกที่อวดอ้างหาข้อแก้ต่างให้กับการทำลายที่สกปรกนั้น" (นิรนาม 1929: 24) และดอกเตอร์ เรสเนอร์ (Dr. Reisner) ยังเสริมว่า *"ดนตรีแจ๊สเป็นซากความ ป่าเถื่อน เป็นดนตรีที่มีแนวโน้มจะตรึงเหตุผลไว้และปลดปล่อยให้ตัณหาทั้งหลายเป็นอิสระ" (นิรนาม 1926b: 30)*

เมื่อเปรียบเทียบดนตรีแจ๊สกับความป่าเถื่อนแล้ว ไม่น่าแปลกใจเลยกับการที่ดนตรีแจ๊สยังถูกกล่าวหาว่าเป็นสัญลักษณ์ของพวกนอกศาสนาด้วย ย้อนกลับไปถึงปี 1921 ที่เมืองไซออน (Zion) อิลินอย มีการขู่จะเผาแผ่นเสียงเพลงแจ๊สทั้งหมดที่พบในเมืองนี้โดยอ้างว่าเป็นโครงการที่จะช่วยกู้เมืองนี้ให้อยู่รอดปลอดภัย

พระบิชอบเบคแมน (Arcbishop Beckman) กล่าวที่นิวยอร์คว่า *"เรายอมหรือถึงกับสนับสนุน*ให้มี "ช่วงที่เข้าไปร่วม" "จังหวะจิตเตอบักส์" (jitter-bugs) และพิธีเต้นรำกินเนื้อคนอันรื่นเริง ครอบงำสังคมของเรา และชักนำหนุ่มสาวสู่หนทางที่โรยด้วยดอกพริมโรสแต่นำไปสู่นรกด้วยความไม่ใยดีในอาชญากรรมของเรา" นายคอเนเฟร (Conefrey) ผู้มองเห็นแผนการชั่วร้ายในดนตรีแจ๊สกล่าวว่า "แก๊งค์บอลเชวิคข้ามชาติผู้มีอันจะกินได้หยิบยืมแจ๊สมาจากแอฟริกากลาง โดยมีเป้าหมายเพื่อโจมตีอารยธรรมคริสเตียนทั่วโลก" (นิรนาม 1934b: IV, 2)

ความรู้สึกที่ว่าดนตรีแจ๊สเป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับอำนาจชั่วร้ายนั้นชัดเจนและรุนแรงมากเสียจนแม้แต่หนังสือพิมพ์ที่มีจรรยาบรรณอย่างนิวยอร์กไทมส์ยังเริ่มเรียกเสียงที่ไม่ไพเราะเกือบทุกเสียงว่าแจ๊ส และกล่าวหาว่าสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ เป็นผลพวงของดนตรีแจ๊ส ไม่ว่าความจริงแล้วจะมีความเกี่ยวข้องกันเพียงใด และในวันที่ 7 สิงหาคม 1922 นิวยอร์คไทมส์ก็ได้ลงบทความพาดหัวว่า "ดนตรีแจ๊สกระตุ้นให้นักดนตรีฆ่าตัวตาย" แต่ในเนื้อเรื่องกลายเป็นว่า เมลวิล เอ็ม วิลสัน นักดนตรีที่ตายอย่างปริศนานั้นอายุ 72 ปีแล้ว และยังเล่นเชลโลซึ่งในขณะนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับแจ๊สเลยแม้แต่น้อย (นิรนาม 1922a: 1) อีกบทความหนึ่งมีชื่อว่า "แจ๊สทำให้หมีตกใจ" ไทมส์ก็รายงานเสียงขึงขังว่า พวกหมีก่อความรำคาญในไซบีเรีย ชาวบ้านเลยพยายามตีหม้อเพื่อไล่พวกมันไป ในใจของผู้เขียนบทความนั้น "การตีหม้อ" คือดนตรีแจ๊ส (นิรนาม 1928a: 16) และในปี ค.ศ.1927 บทบรรณาธิการจากหนังสือพิมพ์ฉบับเดียวกันเขียนว่า "ขณะนี้เราได้รับรายงานจากอริโซนาว่ามีการค้นพบวงดนตรีแจ๊สจากยุคก่อนประวัติศาสตร์ รวมถึงกลองและเครื่องดนตรี

ชนิดหนึ่ง ซึ่งที่ดูคล้ายแซกโซโฟนในปัจจุบัน พ้องกับความคล้ายคลึงของมนุษย์ถ้ำ นีแอนเดอร์ทัล กับชาวนิวยอร์คสมัยนี้

ทัศนะที่ว่าดนตรีแจ๊สเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งชั่วร้ายได้แผ่ขยายไปทั่วซีกโลกตะวันตก จะเห็นได้ชัดเจนจากการที่ดนตรีแจ๊สถูกประกาศห้ามในประเทศต่าง ๆ ยกเว้นสหรัฐอเมริกา ที่ประเทศไอร์แลนด์ในปี ค.ศ.1934 สมาคมชาวแกลิค (The Gaelic League) ประณามดนตรีแจ๊สว่าเป็นศัตรูผู้ทำลายอารยธรรม (นิรนาม 1934a: IV, 3) ที่รัสเซีย ปี ค.ศ.1928 มีการประกาศว่า "*ใครก็ตามที่นำดนตรีแจ๊สเข้าประเทศหรือเล่นดนตรีแจ๊สจะต้องถูกปรับ 100 รูเบิ้ลและถูกจำคุกหกเดือน*" (นิรนาม 1928b: VIII, 8) และในเม็กซิโก ปี ค.ศ.1931 องค์การนักศึกษาประกาศ*ว่า* "…อเมริกาใช้ดนตรีแจ๊สเป็นเครื่องมือขยายอำนาจการปกครองเหนือเม็กซิโก และตัดสินใจประกาศห้ามดนตรีแจ๊สในหมู่นักศึกษาทันที อย่างน้อยก็ในหมู่ชาวเม็กซิกันเอง (นิรนาม 1931: 7)

การที่ดนตรีแจ๊สถูกประณามเป็นสัญลักษณ์ของความชั่วร้ายในวัฒนธรรมอเมริกันรวมถึงประเทศอื่น ๆ นั้นอาจอยู่ในขั้นรุนแรงจนเหลือเชื่อฟังดูไม่น่าเป็นไปได้สำหรับพวกเราในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในทศวรรษที่ 20 และ 30 และเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนที่สุดว่า ดนตรีเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายทางอารมณ์และความรู้สึกในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ ได้ และในกรณีนี้ไม่เพียงแต่เสียงดนตรีจากเครื่องดนตรีบางชิ้นโดด ๆ เท่านั้น แต่เป็นเสียงดนตรีทุกเสียงที่บรรเลงเป็นเพลงแจ๊ส ปัจจุบันเราไม่ได้เห็นแนวคิดเช่นนี้อีกแล้ว เป็นการแสดงให้เห็นว่าสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายในระดับวัฒนธรรมสามารถย้ายจากแนวดนตรีหนึ่งไปสู่อีกแนวหนึ่งตามกาลเวลาได้ กล่าวคือ ปัจจุบันเรากลับรู้สึกกลัวและต่อต้านดนตรีร็อคแอนด์โรลแทน

ถ้าลองพิจารณาดนตรีจากประเทศอื่น (นอกจากดนตรีตะวันตก) จะพบว่าหาตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าดนตรีเป็นเครื่องมือสื่อความหมายเชิงสัญญะ (symbolic mechanism) ในระดับวัฒนธรรม หรืออารมณ์ความรู้สึกได้ยากกว่า คงไม่ใช่เพราะไม่มีการใช้ดนตรีเชิงสัญลักษณ์ในวัฒนธรรมอื่น แต่คงเป็นเพราะเราไม่ได้ให้ความสนใจกับดนตรีในแง่มุมนี้เท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึงดนตรีจากตะวันออกใกล้และไกล จะเห็นความเชื่อมโยงทางสัญลักษณ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมในแง่มุมอื่น ๆ อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมาก

ตัวอย่างเช่น ดนตรีจากอินเดีย โทนของดนตรีจะถูกแบ่งออกเป็นราคะ (ragas) ซึ่งใกล้เคียงกับแนวคิดเรื่อง กลุ่มเสียง (modes) ของเรามากที่สุด ราคะมีนัยเชิงสัญลักษณ์ในหลากหลายแง่มุม เช่นที่ อาร์โนล์ด เบค (Arnold Bake) วิเคราะห์ไว้ ตัวอย่างเช่น แต่ละราคะอาจให้ภาพเทพ หรือมนุษย์ที่อยู่ภายใต้สถานการณ์แวดล้อมหนึ่ง ๆ ซึ่งจะบ่งถึงอารมณ์ที่ต้องการกระตุ้นให้เกิดขึ้น ราคะถือเป็นเพศชาย และราคินี (raginis) เป็นเพศหญิง แต่ละ ราคะ และ ราคินี จะสัมพันธ์กับเวลากลางวันกลางคืนและฤดูกาล ในภาพเขียน ราคะ จะถูกอุปมาเป็นคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางตอน

เหนือของอินเดีย นอกจากนี้ เบค ยังได้อ้างข้อเขียนภาษาสันสกฤตเพื่ออธิบาย ราคะเมฆ Megha ไว้ดังต่อไปนี้

> *ราคะเมฆมี เจ็ด ระดับเสียง (โดย) มีเสียงธา (dha) (A) ซึ่งทำหน้าที่เป็นเสียงหลัก คระหะ (graha) อัมสะ (amsa-คู่ห้านับจาก คระหะ) และเสียงสุดท้าย (นยาสะ nyasa) ในชุดกลุ่มเสียงอุตตรายาตะ (murcchana uttarayata โมดโบราณของดนตรีอินเดีย) ในบันไดเสียงโด (สา) โดยเสียงธาจะเป็นเสียงเพี้ยนสูง... .ใช้ร้องเพื่อแสดงความรู้สึกทางกามารมณ์อย่างท่วมท้น*
>
> *ราคะเมฆ (Megha) หรือบุรุษหนุ่ม มีรูปร่างเหมือนดอกบัวสีน้ำเงิน มีอาภรณ์เหมือนดวงจันทร์ แต่งกายด้วยสีเหลือง (อร่าม) มีนกชาตกะ (cataka-birds) ผู้กระหายน้ำ (และพึงดื่มแต่หยาดฝน) คอยเฝ้าอ้อนวอน มีรอยยิ้มแสนหวานราวน้ำทิพย์จากเกสรดอกไม้ โดดเด่นสว่างไสวในหมู่วีรบุรุษและกระจ่างงามท่ามกลางหมู่เมฆ (1957: 214)*

เอ เอช ฟอกซ์ สตรางเวย์ (A.H. Fox Strangways) ยังมองต่อไปถึงกลุ่มบริบททางดนตรี ซึ่งช่วยให้เห็นความแตกต่างหลัก ๆ ระหว่างกลุ่มเสียงต่าง ๆ และความหมายทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง (1914: 153) ส่วน รัฟฟ์ (Raffe) ก็อภิปรายอย่างละเอียดเกี่ยวกับปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ของราคะ โดยให้ความสนใจต่อสัญลักษณ์นิยม (symbolism) อย่างมาก (1952)

ในประเทศจีนก็มีสถานการณ์ทางการใช้สัญลักษณ์ด้านดนตรี (music symbolism) ที่คล้ายคลึงกันมาก ปิคเก้น (Picken 1954) ตัวอย่างเช่น ก่อนหน้านี้ ฮวงชุน (Huang chung) หรือเสียงพื้นฐาน เคยถูกมองเป็น “หลักการ (principle) ศักดิ์สิทธิ์นิรันดร์กาล (อาจถือเป็นความประสงค์ของพระผู้เป็นเจ้า)” หรือแม้แต่เป็นรากฐานที่แท้จริงของรัฐ กล่าวคือ “การหา เสียงพื้นฐานให้เหมาะกับแต่ละราชวงศ์นั้นเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งยวด” และถ้าหาได้ไม่ถูกต้องหรือถูกขัดจังหวะ (ขณะบรรเลง) ก็จะเกิดผลเสียร้ายแรงตามมา (หน้า 225) เสียงสำคัญที่ใช้ในบันไดเสียงห้าเสียง (pentatonic scale)ใช้สลับกันในอัตราส่วน 2:3 และ 3:4 เป็นสัญลักษณ์ที่เกี่ยวพันกับส่วนประกอบอื่น ๆ อีกมากในวัฒนธรรมจีน ตัวเลขที่ใช้ในอัตราส่วนก็มีนัยยะเกี่ยวกับจักรวาลและเลขห้า ในตัวโน้ตห้าตัวของบันไดเสียง ก็เป็นรากฐานสำคัญ ในปรัชญาจีน โทนเสียงห้าระดับเชื่อมโยงกับคุณความดีห้าประการ ได้แก่ ความเมตตากรุณา ความมีศีลธรรม ความมีระเบียบแบบแผน ความรู้ และความศรัทธา และยังเชื่อมโยงกับส่วนประกอบอื่น ๆ อีกมากในวัฒนธรรมจีน เช่น ฤดูกาล ธาตุ สี ทิศทางและพื้นพิภพ ในระบบดนตรีจีนนั้น ดนตรีที่มีความหมายเชิงวัฒนธรรมเคยสำคัญและยังสำคัญมากในฐานะเครื่องมือสื่อความเชิงสัญลักษณ์

การใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือเชิงสัญลักษณ์สื่อความในด้านอารมณ์ความรู้สึก หรือวัฒนธรรมนั้นเป็นที่กล่าวถึงไม่มากนัก ในหมู่ผู้ที่ไม่รู้หนังสือ การศึกษาที่มีอยู่น้อยนิดก็มุ่งประเด็นไปที่เครื่องดนตรีเป็นหลัก ถึงแม้ว่าที่จริงแล้วจะกล่าวถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อผ่านการตกแต่งเครื่องดนตรี มากกว่าจะอภิปรายเรื่องความหมายในตัวเครื่องดนตรีก็ตาม (บูเน่ Boone 1951: 81-6) กระนั้น ก็ยังมีงานที่เกี่ยวข้องอยู่บ้าง

อย่างเช่นในราวานดาชาวอบาทุตซี (Abatutsi) ถือว่ากลองเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจทางการเมือง และโดยหลักการแล้วใครก็ตามที่ไม่ใช่อึมวามี (Mwami) หรือราชินีจะไม่มีสิทธิ์ครอบครองกลองชุดเลย “สัญลักษณ์ของเจ้าก็คือ กลองศักดิ์สิทธิ์กาลิงกา การได้ครอบครองกลองหมายถึงการได้เป็นเป็นเจ้าแผ่นดิน” (มาเควท Maquet 1954:147) มีบันทึกว่า

> *กลองกาลิงกาเป็นกลองศักสิทธิ์ที่ใช้สำหรับงานเฉพาะ เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เป็นสิ่งที่แสดงความเป็นประมุขสูงสุด ถือกันว่าเป็นสิ่งศักสิทธิ์ที่คุ้มครองประเทศ กลองนี้จะไม่ใช้ตีเป็นการทั่วไป แต่จะใช้ตามเสด็จพระเจ้าแผ่นดินในทุกที่ กลองนี้ได้รับการเคารพยกย่องเช่นเดียวกับกษัตริย์ โดยจะถูกวางไว้บนคานหามโดยมีกลองอื่น ๆ ตีเป็นเกียรติยศให้ เมื่อกลองนี้ถูกเชิญผ่านผู้คนจะปรบมือให้สามที ชาวอบาทุตซี (Abatutsi) แห่งราวานดามีวิธีรักษากลองศักสิทธิ์ โดยการชะโลมด้วยเนย และเลือดวัวที่ได้มีการชำระให้ ‘บริสุทธิ์’ แล้ว ทั้งนี้ เพื่อให้สัตว์ที่จะถูกนำไปถวายพระเจ้าแผ่นดินเป็นที่ยอมรับของพ่อมดหมอผีผู้ทำพิธี (1933: 371-72)*

หนึ่งในคำอธิบายที่ละเอียดที่สุดเรื่องการใช้เครื่องดนตรีเป็นสัญลักษณ์ ได้แก่ งานของวิเวียนนา ปาคส์ (Viviana Paques) ซึ่งว่าด้วยเรื่อง พิณอึงกอนี (ngoni) ของพวกแบมบารา (Bambara)

> *พิณอึงกอนี (Ngoni) - พิณที่มีโครงสร้างคล้ายมนุษย์ เป็นสิ่งที่ปรากฏชัดเจนมากในความคิดของผู้ใช้ โครงสี่เหลี่ยมของเครื่องดนตรี แทนหน้ากากของคูมาบานา (Koumabana) ซึ่ง หมายถึง บรรพบุรุษที่เริ่มรู้จักใช้ภาษา แผ่นไม้สองชั้นที่ยึดอยู่ด้านข้างของตัวพิณแทนตา หู จมูกและการหายใจ ที่บิดสายพิณแทนปากและฟัน ส่วนสายพิณแปดเส้นแทนคำพูด นอกจากนี้ตัวโครงสี่เหลี่ยมก็ยังหมายถึง หลุมศพของบรรพบุรุษอีกด้วย ไม้สองอันที่คาดบนโครงแทนบรรพบุรุษรุ่นที่สอง และ สามที่จะอยู่เคียงข้างเมื่อตายไป นอกจากนี้โครงสี่เหลี่ยม ยังแทนหน้าของ*

ผู้เป็นหมอผี และหลุมศพของเขา ไม้สองอัน หมายถึงก้านของ ธัญพืชที่ใช้ฝังไปกับศพ ส่วนปลายสุดของแขน (พิณ) มีระฆังทองเหลืองซึ่งมีบทบาทเดียวกับอันที่ใช้ติดอยู่บนผ้าคลุมกลองดังที่กล่าวไปข้างต้นเสียงของพิณแต่ละสายเป็นบทสวดและหมอผีเป็นผู้จัดการเสียบสายพิณให้แยกกันโดยมีการจัดลำดับ

พิณมีความสำคัญต่อการบูชายัญ พิธีกรรมชำระจิตให้บริสุทธิ์ปราศจากสิ่งอัปมงคลต่าง ๆ หรือรักษาโรคภัยไข้เจ็บ และช่วยในการทำสมาธิตามลำพังเสียงสูงของพิณ หมายถึงเสียงสวรรค์และความสมบูรณ์ เสียงต่ำคือสิ่งที่เป็นทุกสิ่งบนพื้นพิภพ และความไม่สมบูรณ์ การขับเคลื่อนของเสียงพิณหมายถึง การมาถึงและการจากไป การเพิ่มและการลดลงของเซลล์ชีวิต เมื่อวางนิ่งอยู่กับที่ พิณก็หมายถึง ความสงบนิรันดร์ คนเล่นพิณ ก่อนจะเริ่มเล่นจะประทับปากลงบนช่องเปิดของพิณและกระซิบลงไปว่า "ตาเธอแล้วนะที่จะต้องบรรเลงให้ชาวโลกดู" (1954: 106-07)

คงไม่เป็นที่คลางแคลงใจแล้วว่าดนตรีมีหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในระดับวัฒนธรรม หรือ ความรักในวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์จริงหรือไม่ คนทั่วโลกมอบบทบาทเชิงสัญลักษณ์บางประการแก่ดนตรี และบทบาทเหล่านั้นก็เชื่อมโยงดนตรีเข้ากับองค์ประกอบอื่น ๆ ในวัฒนธรรมนั้น ๆ ควรเป็นที่เข้าใจว่า เราไม่ได้คาดหวังว่าจะพบการสื่อความที่เป็นสากล การค้นพบว่าชาวบาร์บารา (Barbara) เห็นค่านิยมเชิงสัญลักษณ์บางอย่างในฮาร์พ (harp) ไม่ได้แปลว่าจะต้องพบลักษณะเช่นเดียวกันนี้ในกลุ่มชนอื่น ๆ ที่อยู่ใกล้กัน หรือพบในผู้คนเชื้อชาติต่าง ๆ ในบริเวณอื่น ๆ ของโลก นี่เองคือสัญลักษณ์ที่ถูกตีความตามวัฒนธรรมเป็นการสื่อความในหมู่คนเฉพาะกลุ่ม ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ไม่ค่อยพบการศึกษาเรื่องนี้ในเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะถ้าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มชนที่ไม่มีการศึกษา ทั้ง ๆ ที่ดนตรีและเครื่องดนตรีน่าจะมีบทบาทเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความตามวัฒนธรรมได้ในทุกวัฒนธรรม กระนั้นก็มีข้อยกเว้นคืองานของ เลียวนาร์ด เมเยอร์ (Leonard Meyer) เรื่อง อารมณ์และความหมายในดนตรี (1956) งานชิ้นนี้พูดถึงปัญหาเหล่านี้ไว้อย่างละเอียดสำหรับดนตรีตะวันตก และยังเสนอแนวทางบางประการสำหรับดนตรีจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย แต่ดูเหมือนว่านักเรียนส่วนใหญ่ที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีของชนที่ไม่มีการศึกษาจะไม่ได้สนใจศึกษาปัญหาเรื่องนี้เท่าใด และการทำความรู้จักวัฒนธรรมของชนเหล่านั้นให้ดีพอที่จะเรียนรู้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่าง ๆ ก็ยากลำบาก จนอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้มีผู้ศึกษาเรื่องนี้น้อยก็เป็นได้

การศึกษาดนตรีในแง่ที่เป็นสัญลักษณ์ในระดับที่สาม ทำได้โดยศึกษาจากการที่ดนตรีสะท้อนพฤติกรรมทางวัฒนธรรมองค์กรและค่านิยมต่าง ๆ การนำนิยามของสัญลักษณ์มาใช้คงทำได้ยากกว่าสักหน่อยในกรณีนี้ เนื่องจากเราจะอภิปรายโดยใช้ความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรมบูรณาการเป็นหลัก ไม่ได้เน้นไปที่แนวคิดหรือพฤติกรรมที่เป็นตัวแทนสื่อความถึงสิ่งอื่น

นักมานุษยวิทยาทั้งหลายได้เน้นความคิดเรื่องการบูรณาการทางวัฒนธรรมมานานแล้ว เนื่องจากเห็นได้ชัดว่า ไม่มีสังคมใดที่มีพฤติกรรมการเรียนรู้ แล้วยังสามารถคงอยู่เป็นองค์รวมได้ หากส่วนประกอบอื่น ๆ อยู่อย่างเป็นอิสระต่อกัน ดังนั้นส่วนประกอบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมจึงมีปฏิสัมพันธ์กัน และมักจะสรุปว่า เมื่อส่วนประกอบหนึ่งเปลี่ยนแปลง ก็จะทำให้ส่วนประกอบอื่น ๆ เปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกันซึ่งเท่ากับว่าวัฒนธรรมเป็นระบบในตัวเอง นอกจากนี้ วิธีคิดต่าง ๆ ทางจิตวิทยา ที่ใช้เพื่อศึกษาปัญหาเรื่องการบูรณาการทางวัฒนธรรมก็ได้ชี้ให้เห็นแนวคิดพื้นฐานต่าง ๆ คือโครงสร้าง บทลงโทษ หรือแบบแผนซึ่งมีแนวโน้มจะขับเคลื่อนทั้งวัฒนธรรม และทำให้เกิดความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้นในวัฒนธรรม (ดู เฮอร์สโกวิตซ์) (1948: 214-26)

ด้วยเหตุนี้ จึงคาดเดาได้ว่า ไม่ว่าแง่มุมใดของวัฒนธรรมใด ๆ ก็ตาม ก็สามารถสะท้อนส่วนอื่น ๆ ของวัฒนธรรมได้ ดนตรีก็เช่นเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ทุกสังคมจะแยกแยะความแตกต่างระหว่างบทบาททางสังคมของเด็กและผู้ใหญ่ ความแตกต่างนี้สะท้อนให้เห็นในดนตรี เกือบทุกวัฒนธรรมจะมีเพลงพิเศษให้เด็กร้อง และปกติแล้วจะไม่ใช้ผู้ใหญ่ร้อง เพลงที่ใช้เล่นเกม เพลงนับเลข เพลงสอนภาษา และอื่น ๆ อีกมาก ล้วนเป็นเพลงเฉพาะสำหรับเด็ก พอโตขึ้นเด็กก็จะเลิกฟังเพลงเหล่านี้ และเข้าสู่โลกของดนตรีแบบผู้ใหญ่ โดยอาจจะเป็นแบบค่อยเป็นค่อยไปหรือกะทันหันก็ได้ เฮอร์สโกวิตซ์ กล่าวว่า ในดาโฮเม (Dahomey) จะมีเพลงพิเศษไว้สอนให้เด็ก ๆ ร้องกับเพื่อนเวลาฟันซี่แรกหลุด (1938b: I, 275) และอึนเคเทีย (Nketia) ก็รายงานว่าชาวอาชานตี (Ashanti)ในประเทศกานา (Ghana) มีเพลงพิเศษไว้ร้องล้อเด็ก ๆ ที่ชอบปัสสาวะรดที่นอนเป็นประจำ (1961b: 7) ถึงจะไม่รู้แน่ว่าเด็กร้องเพลงนี้ล้อเด็กที่ปัสสาวะรดที่นอน หรือผู้ใหญ่ร้องล้อเด็กก็ตาม ในทางกลับกัน ก็ย่อมมีเพลงมากมายสำหรับผู้ใหญ่ บางเพลงหรือส่วนใหญ่ก็ห้ามเด็กฟัง ไม่ว่าจะโดยการห้ามตรง ๆ หรือโดยการยอมรับความสัมพันธ์ระหว่างเด็กและผู้ใหญ่ในลักษณะนี้ก็ตาม

นอกจากนี้ ดนตรีในทุก ๆ สังคมยังสะท้อนความแตกต่างระหว่างเพศด้วย กล่าวคือ บางเพลงสงวนไว้สำหรับผู้ชายและบางเพลงก็สงวนไว้สำหรับผู้หญิง ตัวอย่างเช่น เพลงล่าสัตว์เป็นเพลงของผู้ชาย ส่วนเพลงบดข้าวโพดเป็นเพลงของผู้หญิงชาวอินเดียนแดงบางเผ่า หรืออย่างเพลงตำลูกปาล์ม ของผู้หญิงในแอฟริกา การแบ่งแยกนี้อาจมีหลักการเคร่งครัด หรืออาจเป็นเพียงการยอมรับตามธรรมดาว่าผู้ชายไม่ร้องเพลงผู้หญิงและผู้หญิงไม่ร้องเพลงผู้ชายก็ได้ การแบ่งแยกตามเพศนี้ยังสะท้อนให้เห็นผ่านดนตรีที่เพศจะมีบทบาทเป็นตัวแบ่งแยกหน้าที่ในการปฏิบัติพิธีกรรมทางศาสนาตัวอย่างเช่น ในหมู่ชาวบาซองเยในคองโก (Congo Basongye) ผู้หญิงจะเป็นหลักในการ

ร้องเพลงเพื่อความอุดมสมบูรณ์ของหมู่บ้าน แต่นักดนตรีที่เชี่ยวชาญจริง ๆ คือผู้ชาย ในแง่หนึ่งจะเห็นได้ว่า ดนตรีสะท้อนและในแง่หนึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงบทบาทของเพศชายและหญิง

ดนตรียังสะท้อนส่วนประกอบอื่น ๆ ของวัฒนธรรมอีกได้แก่ ระบบเครือญาติ (Kinship) จะพบเพลงประจำตระกูล (Clan songs) ได้ในหลาย ๆ สังคม ในสังคมที่มีการแบ่งเครือญาติออกเป็นสองสายก็ยังสนันสนุนเพลงของตนเท่านั้น บางครั้งยังมีเพลงเฉพาะสำหรับกลุ่มที่มาจากบรรพบุรุษเดียวกัน

กลุ่มสัมพันธ์ต่าง ๆ อาจสนับสนุนการมีดนตรีเฉพาะกลุ่มด้วยเช่นกัน ในบางกลุ่ม เช่น กลุ่มนักล่าสัตว์ก็จะมีเพลงเฉพาะของตัวเอง องค์กรทางทหาร กลุ่มทางการเมืองต่าง ๆ องค์การทางศาสนา กลุ่มเศรษฐกิจ และองค์กรอื่น ๆ ประเภทเดียวกันนี้ มักจะใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือแสดงความโดดเด่นของกลุ่มตนอยู่เสมอ ในระดับที่กว้างขึ้น คนจะใช้ดนตรีแสดงความแตกต่างระหว่างหมู่บ้านของตัวเองและหมู่บ้านใกล้ ๆ หรือไกล ๆ เช่นระหว่างชาวแอฟริกันกับชาวยุโรป จะเห็นว่าดนตรีสะท้อนองค์กรทางการเมืองและสังคม พฤติกรรมทางเศรษฐกิจ กิจกรรมทางศาสนา และการแบ่งโครงสร้างอื่น ๆ ในสังคม และในแง่นี้ ดนตรีจึงเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมในด้านที่เป็นทางการ

การสะท้อนพฤติกรรมทางวัฒนธรรมอาจครอบคลุมถึงค่านิยมที่ลึกซึ้งขึ้นอีก แม็คอัลเลส-เตอร์ (McAllester) สรุปจุดประสงค์ของการค้นคว้าไว้ในคำนำว่า "...เป็นความพยายามที่จะสำรวจค่านิยมทางวัฒนธรรม โดยการวิเคราะห์ทัศนคติที่มีต่อดนตรี และโดยการวิเคราะห์ตัวดนตรีเอง" ในการนี้ แม็คอัลเลสเตอร์ เรียบเรียงการค้นคว้าของเขาในแนวบูรณาการ กล่าวคือ เขาศึกษาทั้งค่านิยมที่แทรกอยู่ในดนตรีและสะท้อนผ่านดนตรี และค่านิยมที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมด้านอื่นของวัฒนธรรมนาวาโฮ (1954) เมื่อพบความสัมพันธ์ระหว่างสองสิ่งนี้ จึงสรุปได้โดยปริยายว่า "...จะพบค่านิยมทั่ว ๆ ไปของวัฒนธรรมได้ในดนตรี และค่านิยมเหล่านี้จะกำหนดทัศนคติที่มีต่อดนตรี"(หน้า 3) เช่นเดียวกับที่กำหนดพฤติกรรมทางวัฒนธรรมในแง่มุมอื่น ๆ และเนื่องจากดนตรีรวบรวมค่านิยมต่าง ๆ ของวัฒนธรรมไว้ จึงมีส่วนช่วยให้ค่านิยมเหล่านั้นฝังรากลึกขึ้น ขณะเดียวกันก็ช่วยกำหนดลักษณะวัฒนธรรมที่เป็นแหล่งกำเนิดดนตรีด้วย เราจะเห็นการบูรณาการของวัฒนธรรมได้จากจุดนี้เอง กล่าวคือ ค่านิยมส่วนใหญ่ในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะส่งผ่านไปยังดนตรีด้วย ค่านิยมจึงมีส่วนช่วยกำหนดระบบดนตรี และขณะเดียวกับที่ดนตรีถ่ายทอดค่านิยมทั่ว ๆ ไปของวัฒนธรรม(นั้น) ดนตรีก็กำหนดลักษณะวัฒนธรรมไปด้วย เป็นเรื่องของการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน ดนตรีและวัฒนธรรมไม่ใช่สองหน่วยที่ต่างมีความสัมพันธ์ต่อกัน แต่เกี่ยวพันเป็นหน่วยเดียวกัน เป็นแบบแผนพฤติกรรมกว้าง ๆ อันเดียวกัน

เมื่อพิจารณาตามแนวทางนี้ แม็คอัลเลสเตอร์ พบค่านิยมทางดนตรีแบบ นาวาโฮ (Navaho) มากมายที่เป็นภาพสะท้อนของค่านิยมทั่ว ๆไปด้วย เช่น ปัจเจกนิยม (individualism) เป็นค่านิยมที่

สำคัญมากสำหรับชาว นาวาโฮ กล่าวคือ “ตามประเพณีของนาวาโฮ ครอบครัวขยายเป็นสภาพที่เปิดโอกาสให้แต่ละบุคคลปกครองตนเองได้เต็มที่ จะเห็นความเป็นปัจเจกนิยมของนาวาโฮ ได้อย่างชัดเจนในการเป็นเจ้าของสมบัติต่าง ๆ รวมถึงเพลง...หรือแม้แต่ในวิธีการร้องเพลง” (หน้า 87) ความสำนึกในท้องถิ่นตน และอนุรักษ์นิยมก็เป็นค่านิยมนาวาโฮ ที่สำคัญเช่นกัน และแม็คอัลเลสเตอร์ ก็พบค่านิยมเหล่านี้ในดนตรีที่ยึดเป็นแบบแผนสืบทอดกันมา ก็เป็นเรื่องสำคัญสำหรับวัฒนธรรมนาวาโฮ (Navaho) ในส่วนของดนตรี ชาวนาวาโฮ ถือคติว่า “มีวิธีที่ถูกเพียงวิธีเดียวในการร้องเพลงทุกประเภท” จะเห็นได้ชัดว่า “การวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงนั้นคุ้มค่าเพราะเผยให้เห็นการถือระเบียบวิธีของชาว นาวาโฮ แม้แต่ในเพลงที่ไม่เป็นทางการที่สุดก็ยังเห็นวิถีชีวิตเช่นนี้ของชาวนาวาโฮอย่างชัดเจน หลักการของคลุคโฮน (Kluckhohn) ที่ว่า 'พึงรักษาความเป็นระเบียบของชีวิตในส่วนที่มนุษย์ควบคุมได้ยาก' ดูจะครอบคลุมเกินพฤติกรรมในพิธีกรรม กวีนิพนธ์ และดนตรีประกอบพิธี เลยไปถึงเพลงเต้นรำของสาวอินเดียนแดง” (ตามที่อ้างอิงไว้ในข้อความที่กล่าวมาแล้ว)

ดังนั้น หลัก ๆ แล้ว การศึกษาของ แม็คอัลเลสเตอร์ จึงเป็นการศึกษาเกี่ยวกับหน้าที่โดยรวม ซึ่งชี้ให้เห็นถึงการที่ดนตรีสะท้อนค่านิยมต่าง ๆ ทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนผ่านทัศนคติที่มีต่อดนตรี ทัศนคติเกี่ยวกับดนตรี หรือผ่านเสียงดนตรีและรูปแบบการร้อยเสียงดนตรี นั้นเอง งานของ แม็คอัลเลสเตอร์ มอบหลักบางประการที่ทำให้เกิดการค้นคว้าต่อไปอีกไม่หยุดอยู่เพียงแค่ดนตรีสะท้อนค่านิยมทางวัฒนธรรมได้อย่างไร แต่ศึกษาต่อไปว่าดนตรีสะท้อนค่านิยม เหล่านั้นได้อย่างไร

การศึกษาที่ใหม่กว่านี้ได้แก่งานของ อลัน โลแมกซ์ (Alan Lomax) ซึ่งก็คล้ายกับงานของแม็คอัลเลสเตอร์ แต่เน้นประเด็นต่างกัน (1959) โลแมกซ์มองว่าดนตรีเป็นภาพสะท้อนของค่านิยมและพฤติกรรมทั่ว ๆ ไปในวัฒนธรรม และในแง่นี้ดนตรีจึงมีหน้าที่ทำให้สังคมสมบูรณ์ โลแมกซ์กล่าวว่า “. . . ประโยชน์หลัก ๆ ของดนตรีก็คือ ดนตรีทำให้ผู้ฟังเกิดความมั่นคงในจิตใจ เนื่องจากดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของสถานที่ที่ผู้ฟังเกิดความสุขครั้งแรก ๆ ในวัยเด็ก ประสบการณ์ทางศาสนา ความรื่นรมย์ในการทำกิจกรรมทางสังคม การเกี้ยวพาราสี และการทำงาน กล่าวคือ ดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของประสบการณ์อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งหมดที่สร้างคนขึ้นมา” (หน้า 929) แต่สำหรับโลแมกซ์แล้ว สิ่งที่สำคัญกว่าก็คือการที่เสียงดนตรี “. . . เป็นสัญลักษณ์ของรากฐานและแบบแผนทางจิตวิทยาสังคมในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ” เนื่องจากเขาเชื่อว่า “แบบแผนทางเพศ ฐานะของผู้หญิง และการปฏิบัติต่อเด็ก ๆ” เป็นแบบแผนทางสังคมที่มักจะสะท้อนให้เห็นมากที่สุดในรูปแบบดนตรี(หน้า 950) ทำนองเดียวกันชาล์ล ซีการ์ ได้ชี้ให้เห็นประโยชน์ของการที่เขามองว่าดนตรีไม่เพียงสะท้อนให้เห็นประสบการณ์ของมนุษย์ในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นชีวิต

ความเป็นอยู่ของสังคมพื้นฐานนั้นด้วย ซีการ์ กล่าวถึง “ความคล้ายคลึงที่ไปด้วยกัน” (paradynamism) ว่าหมายความถึง

> *. . .การรวมเสียงของความเครียด กลมกล่อม หรือกระด้าง ซึ่งมีลักษณะที่คล้ายกันนี้เข้าด้วยกันเป็นการสะท้อน หรือสร้างประสบการณ์ในชีวิตของผู้คนอย่างต่อเนื่องไม่ขาดตอนอันเป็นลักษณะของวัฒนธรรม*

ซีการ์ กล่าวว่า กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นในลักษณะ ดังนี้

> *. . .ในสถานการณ์ที่มนุษย์เป็นผู้ควบคุม ตรงข้ามกับชีวิตความเป็นอยู่และวิถีของสังคมที่มนุษย์ไม่มีสิทธิ์ควบคุม หรือมีน้อย เพลงบางเพลงหรือเพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วนจะมีลักษณะตึงเครียดนี้แตกต่างกันไป ในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะมีลักษณะหลักอยู่อย่างแน่นอนครบครันอยู่แล้ว (1961a: 40-41)*

จะเห็นได้ชัดว่าทั้ง โลแมกซ์ และซีการ์กำลังพูดถึงปัญหาเดียวกันแต่ด้วยวิธีที่ต่างกัน โลแมกซ์ ดูจะใช้วิธีอ้างอิงที่เฉพาะเจาะจง ขณะที่ ซีการ์ใช้แนวทางที่กว้างกว่า

กระนั้น ทั้ง โลแมกซ์ ซีการ์และแม็คอัลเลสเตอร์ ต่างสนใจตรงกันว่าดนตรีสะท้อนวัฒนธรรมที่ดนตรีเป็นส่วนประกอบอยู่ได้อย่างไร และในกรณีของโลแมกซ์ ยังสนใจด้วยว่าดนตรีสะท้อนภูมิหลังทางวิถีของสังคม ที่เป็นแหล่งกำเนิดดนตรีได้อย่างไร ถ้าพิจารณาตามคำนิยามของสัญลักษณ์ที่กล่าวถึงไว้ในตอนต้นแล้วจะเห็นว่าการตัดสินในว่ากรณีนี้ถือเป็นการใช้ดนตรีเชิงสัญลักษณ์ได้ พิจารณาว่ากรณีนี้เป็นหรือไม่เป็นสัญลักษณ์ก็คงขึ้นอยู่กับว่ามองจากมุมมองใด กล่าวคือ ถ้าเราใช้แนวการหน้าที่และบูรณาการ ดนตรีก็จะไม่ใช่สัญลักษณ์สื่อถึงวัฒนธรรมเท่ากับที่วัฒนธรรมเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงดนตรีอีกต่อไป ดนตรีจะเป็นเพียงส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดังนั้นจึงต้องสะท้อนค่านิยมและโครงสร้างทั่ว ๆ ไปของวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในทางกลับกัน ถ้าเรามองดนตรีเป็นส่วนที่แยกออกจากส่วนประกอบอื่น ๆ ของวัฒนธรรม ดนตรีก็จะสะท้อนหรือเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงแบบแผนทั่ว ๆ ไปของวัฒนธรรมนั้น ๆ อย่างชัดเจน ดูเหมือนแม็คอัลเลสเตอร์ จะใช้มุมมองแบบแรก ส่วน โลแมกซ์และซีการ์ มีแนวโน้มจะใช้แบบหลังอย่างเห็นได้ชัด แต่ไม่ว่าจะใช้มุมมองแบบใดก็ดูจะไม่สำคัญเท่าใดนัก เนื่องจากเห็นได้ชัดว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัด และดนตรีก็เหมือนองค์ประกอบอื่น ๆ ของวัฒนธรรม คือ

มีแนวโน้มจะสะท้อนหลักการและค่านิยมต่าง ๆ ที่อยู่ในวัฒนธรรม เป็นองค์ประกอบที่ร่วมสร้างวัฒนธรรมขึ้นมา

มุมมองกว้าง ๆ นี้ได้รับการขยายความโดย อาร์มสตรองในประเด็นเรื่องศิลปะชวา (1963) หลักการที่เขายึดคือ ศิลปะชวาเกี่ยวกับ "การหลีกเลี่ยงการมีสามมิติ" และอธิบายว่าลักษณะดังกล่าวเป็น "แรงขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม" อาร์มสตรองนำหลักการที่ฝังรากลึก นี้ไปประยุกต์กับการเต้นรำและศิลปะแขนงอื่นรวมถึงดนตรี แต่ด้วยรายละเอียดที่ลดลง

> *ในการเต้นรำ เช่น การแสดงหนังตะลุงของชาวชวา อากัปกิริยาต่าง ๆ เป็นไปอย่างผ่อนคลาย การเคลื่อนไหวของศีรษะและมือ ตำแหน่งของลำตัว การยกแขนขา ล้วนแล้วแต่เป็นการเคลื่อนไหวในลักษณะสองมิติ ไม่เคยมีการย่อหรือหดตัว โดยยื่นมือหรือแขนขาทำมุม 90° ไปทางผู้ชมแต่ขนานกับผู้ชมโดยตลอดการกระทำเช่นนี้ดูประหนึ่งว่าผู้รำจะไม่สนใจผู้ดูที่ล้นหลามแต่จะมุ่งมั่นที่จะรำให้สวยเพียงอย่างเดียว (หน้า 8)*

อาร์มสตรองยังชี้ให้เห็นว่า การวาดภาพแบบพื้นบ้าน (folk paintings) จะมีสองมิติเสมอ เช่น บาติก (batiks) และกล่าวว่า ภาพนูนต่ำ (bas releif) บนกำแพงวัด *"ก็ไม่ได้นำเสนอภาพลวงตาสามมิติที่เหมือนจริงหรือน่าสนใจเท่าใดนัก. . .และจะพบลักษณะเรียบเช่นนี้ได้ในวงดนตรีซึ่งใช้จังหวะเป็นตัวนำโดยไม่สามารถแสดงให้เห็นพัฒนาการของท่วงทำนองที่มีพลังเลย" (ตามที่อ้างอิงไว้ในข้อความที่กล่าวมาแล้ว)*

ฮารัพ (Harap) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและวัฒนธรรมที่มีดนตรีเป็นองค์ประกอบโดยใช้หลักการแบบมาร์คดังนี้

> *ยุคสมัยของเราก็แบ่งดนตรีออกเป็นสองประเภทอย่างชัดเจนด้วยเช่นกัน คือ ดนตรีป๊อป (popular) และดนตรีชั้นสูง ดนตรีทั้งสองประเภทช่วยสนับสนุนค่านิยมและทัศนคติแบบชนชั้นกลางด้วยวิธีการที่ต่างกัน.....ดนตรีชั้นสูงจะค่อนไปทางแนวทดลอง โดยไม่มีการแสดงอารมณ์สำราญหรือมีเพียงเล็กน้อย โดยรวมแล้วมักขาดความมีชีวิตชีวา เนื่องจากนักประพันธ์ดนตรีได้สูญเสียความเชื่อมั่นต่อวิถีชีวิต ตลอดจนความสนใจของคนส่วนใหญ่ในสังคมจึงสะท้อนความสิ้นหวัง และความผิดหวังที่เกิดจากการค้นพบความจริงของชนชั้นกลางที่ละเอียดอ่อนออกมาแทน อาการไม่ปรองดองกันระหว่างนักประพันธ์เพลงชนชั้นกลางกับสังคมจะสะท้อนให้เห็นในดนตรี. . .แต่ดนตรี*

ร่วมสมัยของชนชั้นกลางส่วนใหญ่จะสะท้อนความไร้ราก การมองโลกในแง่ร้าย และการที่ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อนของสังคมเหือดแห้งไป . . .ผลที่ได้คือการปฏิเสธความมีชีวิตชีวาและอารมณ์พึงพอใจ

ดนตรีร่วมสมัยประเภทที่สอง โดยการแบ่งอย่างกว้าง ๆ หรือดนตรีป๊อปนั้นเป็นเครื่องมือที่ถูกใช้อย่างตั้งใจ และตรงไปตรงมามากกว่าบรรดาภาพยนตร์ วิทยุ หีบเพลง และธุรกิจโน้ตเพลง ใช้ดนตรีชักนำให้ผู้คนมีความสุข ทำให้ไม่เข้าใจปัญหาของตนตามความเป็นจริง ดังนั้น ผู้ที่ผูกขาดสื่อทางดนตรีจึงนับว่าบรรลุเป้าหมายพร้อมกันสองประการ เพราะเป็นสองเป้าหมายที่มีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือ ได้ยัดเยียดให้ผู้ฟังเสพผลงานเพลงที่ด้อยคุณภาพ ฟูมฟายเพ้อฝัน แต่ขายได้มหาศาลด้วยความที่มีลักษณะหลีกหนีและยังได้ดึงอารมณ์ผู้คนไว้กับความสุขลวง ๆ ทำให้คนไม่สนใจจะใช้วิธีการแก้ปัญหาที่จริงจังและอยู่บนพื้นฐานความจริง เป็นการกระตุ้นให้ทุนนิยมที่กำลังตกต่ำกระเตื้องขึ้นมา จากกรณีนี้จะเห็นได้ว่าดนตรีป๊อปมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับกลไกสร้างความเพ้อฝัน (1949: 101-02)

ถึงแม้จะยังมีตัวอย่างอื่น ๆ อีกเกี่ยวกับดนตรี และหนึ่งในนั้นได้แก่การวิเคราะห์ของแม็คลอยด์ (McLeod) เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและรูปแบบการใช้ (1957) แต่ยังมีตัวอย่างที่ดีที่แสดงการสะท้อนวัฒนธรรมผ่านทางศิลปะแขนงอื่น ๆ ด้วย เช่น ในการอภิปรายเรื่องคาการูแห่งทังกานิคา (the Kagaru of Tanganyika) เบดเดลแมน (Beidelman) กล่าวว่า ในนิทานพื้นบ้านเรื่อง กระต่ายกับสุนัขป่าไฮนา เขาพบ ". . .ปัญหาสังคมที่ชาวแกงการู (Kagaru) กังวลกันมาก. . .ถูกนำเสนอในรูปแบบที่เรียบง่ายและดูไม่น่ากลัว ปัญหาดังกล่าวเป็นเรื่องเกี่ยวกับความขัดแย้งและการแบ่งแยกภายในสายสกุลฝ่ายแม่ (matrilineage) ซึ่งเป็นหน่วยทางสังคมที่สำคัญที่สุดสำหรับชาวกาการูท" เบดเดลแมน (Beidelman) วิเคราะห์นัยยะที่แฝงอยู่ในนิทานอย่างละเอียดลออ (1961) ทำนองเดียวกับที่เดอร์เวอร์เรอซ์ (Devereux) ชี้ให้เห็นความสำคัญของการสะท้อนวัฒนธรรมในทัศนศิลป์ ดังที่เขาเขียนว่า

เห็นได้ชัดว่า รูปแบบการบิดเบือนในเชิงศิลปะ ที่ถูกกำหนดโดยวัฒนธรรมนั้นสะท้อนให้เห็นความเครียดและปัญหาที่ล้อมรอบตัวศิลปินอยู่อย่างแจ่มแจ้ง. . .ไม่ว่าจะเป็นศิลปินชาวแอฟริกัน เมลานีเชียน เมารี แอสเตคมายา หรืออินคาล้วนตั้งใจสร้างงานให้มีรูปร่างบิดเบี้ยว และสอดคล้องกับกฎทางวัฒนธรรมที่ควบคุมการแสดงออกเชิงศิลปะ อยู่ นอกจากนี้ช่างปั้นตัวการ์กอยล์ (ลักษณะครึ่งสัตว์ครึ่งคน) ที่ใช้ประดับตามหลังคาโบสถ์ในยุค

กลาง ศิลปินชาวแอฟริกันและเมลานีเซียนยังมีมโนภาพร่างกายมนุษย์ที่เลวร้ายมาก ดังสะท้อนให้เห็นในการสร้างงานศิลปะที่บิดเบือน สำหรับข้าพเจ้า มโนภาพนี้เกี่ยวโยงกับภาพฝันร้ายที่ศิลปินมีต่อจักรวาลและชีวิต (1961: 366)

แม้การอภิปรายของ เจ แอล ฟิชเชอร์ (J. L. Fischer) (1961)จะไม่เกี่ยวกับดนตรี แต่การอภิปรายเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและสังคมของ ฟิชเชอร์ ได้ช่วยขยายขอบเขตการศึกษาที่อาจทำได้โดยใช้ วิชาชาติพันธุ์วรรณนา ฟิชเชอร์ศึกษาจากหลักที่ว่า *"ในด้าน การแสดงออกของวัฒนธรรม. . .รูปทรง เป็นภาพฝันทางสังคม กล่าวคือ เป็นภาพเกี่ยวกับสถานการณ์ต่าง ๆ ทางสังคมที่ศิลปินจินตนาการขึ้น เป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินรู้สึกมั่นคงหรือสุขใจ"* ฟิชเชอร์ เสริมว่า ด้วยเหตุนี้ ไม่ว่าสังคมจะดูมีความสุขเพียงใด ก็จะต้องมีการถ่ายทอด *"สถานการณ์ทางสังคมที่ศิลปินจินตนาการขึ้น ซึ่งจะมีความสัมพันธ์บางประการกับสถานการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นจริง และที่ศิลปินและสังคมปรารถนาให้เกิดขึ้น"* ฟิชเชอร์ (Fischer) ชี้ให้เห็นปัญหาโดยการนิยามสังคมสองแบบ คือ สังคมของผู้มีอำนาจซึ่ง "ชนชั้นทางสังคมเป็นสิ่งที่ได้รับการตีค่า การใช้ชนชั้นทางสังคมเป็นหลักการขององค์กรเป็นสิ่งที่ไม่ได้รับการยอมรับ" บนพื้นฐานการแบ่งแยกนี้ ฟิชเชอร์ ตั้งสมมติฐานไว้สี่ประการดังนี้

1. *ลวดลายง่ายๆและซ้ำๆน่าจะแสดงถึงลักษณะสังคมแบบเสมอภาค (egalitarian)ส่วนลวดลายที่ประกอบขึ้นจากรูปที่ไม่ซ้ำกันน่าจะเป็นลักษณะของสังคมแบบชนชั้น (hierarchical societies)*
2. *ลวดลายที่มีพื้นที่ว่างโล่งเยอะหรือไม่สัมพันธ์กับลวดลาย มักจะแสดงลักษณะสังคม แบบเสมอภาค ส่วนงานที่ไม่ค่อยมีพื้นที่ว่างโล่งหรือไม่สัมพันธ์กับลวดลายจะแสดงลักษณะของสังคมแบบชนชั้น*
3. *ลวดลายที่สมมาตร (การซ้ำลายประเภทหนึ่ง) จะแสดงลักษณะสังคมแบบเสมอภาค ส่วนงานที่ไม่สมมาตรจะแสดงลักษณะสังคมแบบชนชั้น*
4. *รูปเปิดจะแสดงลักษณะสังคมแบบเสมอภาค ส่วนรูปปิดจะแสดงลักษณะสังคมแบบชนชั้น (หน้า81)*

จากการศึกษาตัวอย่าง 28 สังคม ฟิชเชอร์ พบว่าสมมติฐานดังกล่าวใช้ได้ทีเดียว และเขายังใช้วิธีการที่คล้ายคลึงกันนี้ศึกษาปัญหาเกี่ยวกับเพศของศิลปิน ความแตกต่างระหว่างการมี หรือไม่มีเส้นตรงและเส้นโค้งในงาน ความซับซ้อนและความเรียบง่ายในศิลปะ

การศึกษาที่น่าสนใจนี้อาจใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้อีกแนวหนึ่งโดยอาศัยลักษณะที่ไม่ซับซ้อน และปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับลักษณะสังคมเสมอภาคนี้ เสียงโทนเดียวซ้ำ ๆ กัน หรือส่วนประกอบอื่นที่มีลักษณะซ้ำ ๆ จะถือว่าแสดงลักษณะสังคมแบบเสมอภาคหรือไม่ ดนตรีที่มีช่วงของโทนเสียงกว้างและมีช่วงข้ามที่กว้างเช่นกันจะสะท้อนสังคมแบบชนชั้นหรือไม่ และดนตรีที่มีที่หยุดเยอะ (เทียบเท่ากับพื้นที่ว่างในทัศนศิลป์) จะถือว่ามีลักษณะแบบเสมอภาคได้หรือไม่ ปัญหาทำนองนี้ตอบยาก และจะพบได้บ่อยมากเมื่อพูดถึงดนตรีเพราะการจำกัดขอบเขตของดนตรีลงไปนั้นทำได้ลำบาก กล่าวคือ เราไม่รู้ว่าเมื่อใดจะถือว่าดนตรีประเภทหนึ่งๆ “ว่างเปล่า” แทนที่จะ “เต็ม” หรือ “สมมาตร” แทนที่จะ “ไม่สมมาตร” ...แต่ถึงแม้ดนตรีจะมีปัญหาทำนองนี้ก็ใช่ว่าจะแก้ไม่ตก และเชื่อว่าจะต้องเกิดผลงานมากมายที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคมและวัฒนธรรม

การทำความเข้าใจปัญหาเรื่องดนตรีในฐานะพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ในระดับที่สี่หรือระดับสุดท้ายนั้นเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมมนุษย์ในแง่มุมที่ลึกซึ้งและสำคัญมากขึ้น ในกรณีนี้ แทนที่จะมองดนตรีเป็นตัวชี้ให้เห็นพฤติกรรมในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เราจะแสวงหาหลักการกว้าง ๆ ที่ใช้ได้เป็นสากลแทน ดนตรีเช่นนี้จะเป็นสัญลักษณ์ของพฤติกรรมมนุษย์ได้หรือไม่ เราจะสามารถหาการสื่อความไม่จำกัดลักษณะ เกี่ยวกับมนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์ไม่ว่าจะมีลักษณะใด ผ่านการสื่อความเชิงสัญลักษณ์ในดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ได้หรือไม่ มีวิธีการเข้าถึงปัญหานี้อยู่ไม่กี่วิธีเท่านั้น

วิธีการหนึ่งได้แก่วิธีของ เคิร์ต แซคส์ (Curt Sachs) (1937: 181-203; 1943: 30-34) แบ่งสาระของทำนองออกเป็นสามประเภทหลัก ๆ ได้แก่ ทำนองนี้เกิดจากคำร้อง (logogenic) ทำนองที่เกิดจากอารมณ์ (pathogenic) และทำนองที่เกิดจากดนตรี (melogenic) ทำนองทั้งสามประเภทนี้ ซึ่งแซคส์ เห็นว่าสามารถประยุกต์ใช้ได้สากลนั้นเกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์อื่น ๆ ในพฤติกรรมของมนุษย์ ดังนั้น ทำนองที่เกิดจากคำร้องจึงมีช่วงแคบ และใช้คู่เสียงใกล้กัน และเมื่อเป็นเช่นนี้ แซคส์ก็จะพบการเต้นรำประกอบที่กระชับ ควบคุมได้ และมีจังหวะการเต้นแคบ ในทางตรงกันข้าม ทำนองที่เกิดจากอารมณ์ จะมีช่วงกว้าง มีช่วงกระโดดที่ฟังดูกล้าหาญและเข้มข้น การเต้นรำตามทำนองนี้ก็จะดูอาจหาญและมีการเคลื่อนไหวร่างกายที่กว้างขวาง ทำนองเดียวกัน ท่วงทำนองที่ตรงข้ามกันนี้เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นเพศชายและเพศหญิง

ลักษณะอาการครุ่นคิด อดทน สงบเงียบและเก็บตัว (ทำนองเดียวกับ

ทำนองที่เกิดจากคำร้อง) ทำให้เกิดวัฒนธรรมแบบผู้หญิงที่เด่นชัด และนำผู้หญิงไปสู่บทบาทตั้งแต่ผู้เก็บเกี่ยวถึงผู้ผลิต ลักษณะเช่นนี้ปรากฏในท่าเต้นและดนตรี ผ่านการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะปิด (close movement) ท่าทางที่นิ่งและท่าทางที่แสดงออกถึงการมุทะลุ ใจร้อน ร่าเริงสดใส และกระตือรือร้นเป็นลักษณะเด่นของผู้ชายในวัฒนธรรม ซึ่งนำไปสู่การล่าและเลี้ยงสัตว์ ลักษณะเหล่านี้สะท้อนออกมาในท่าเต้นที่เปิดเผยท่าทางที่แสดงออกถึงพลังและความไม่สมมาตร (1937:203)

การอภิปรายของ แซคส์ มีนัยยะบางประการกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างประเภทของท่วงทำนองและลักษณะทางกายวิภาค กล่าวคือ กลุ่มคนแคระจะชอบช่วงพักที่สั้น ขณะที่คนที่มีรูปร่างสูงกว่าจะชอบช่วงพักที่นานกว่า นอกจากนี้ คนที่มักเลือกช่วงพักสั้นคือกลุ่มคนที่รักสงบ ขณะที่คนที่ชอบช่วงพักยาวคือคนกลุ่มที่มีแนวโน้มจะก่อสงคราม

บรูโน เนตเทิล (Bruno Nettl) (1956:55-6) ได้วิพากษ์วิจารณ์วิธีการนี้ในหลายประเด็น ประเด็นหลักก็คือการเชื่อมโยงต่าง ๆ ที่ แซคส์ เสนอไม่ตรงกับผลการสำรวจจากหลาย ๆ แห่งในโลก นอกจากนี้ ปัญหาหลักยังอยู่ตรงคุณสมบัติของสิ่งที่เขาเลือกใช้ในการอภิปราย ทั้งนี้เพราะหากพอจะมีความเป็นไปได้อยู่บ้างก็ยากเหลือเกินที่จะตัดสินว่าคนที่ “ชอบสงคราม” หรือ คนที่ “รักสงบ” นั้นมีลักษณะเช่นไร นอกจากจะแบ่งอย่างคร่าว ๆ ที่สุด ตัวอย่างเช่น ขณะที่ดนตรีของชาวอินเดียนแดงแถบที่ราบ ซึ่งเป็นทำนองที่เกิดจากอารมณ์ยังมีพื้นฐานเหมือนเมื่อแรกเริ่ม แต่วิถีชีวิตของชนเผ่านี้ได้เปลี่ยนไปแล้วอย่างสิ้นเชิง เมื่อประมาณ 100 ปีก่อน ชาวอินเดียนแดงแถบที่ราบเหล่านี้อาจมีลักษณะที่เข้าข่ายพวก “ชอบสงคราม” แต่ในปัจจุบันแม้ความกดดันจากภายนอกจะขจัดปมทางวัฒนธรรมนี้ไปแล้ว อย่างน้อยก็ในลักษณะที่แสดงออก แต่ลีลาทำนองแบบเดิมก็ยังคงอยู่

การโต้แย้งข้อสรุปไม่ได้มุ่งไปที่ความคิดตามหลักธรรมชาติ เท่ากับวิธีการที่เลือกใช้เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปนั้น ถึงจะมีความเชื่อมโยงอย่างกว้าง ๆ ระหว่างประเภทของดนตรีและการพิจารณาทางวัฒนธรรม และจะเห็นหลักการนี้ได้ชัดเจนหากมองมนุษย์ในภาพรวมแทนที่จะมองจากแต่ละวัฒนธรรม แต่ตัวอย่างที่ แซคส์ เสนอนั้นไม่อาจเป็นที่ยอมรับได้

นักเขียนหลายคนก็มีแนวคิดเช่นเดียวกันนี้ มาริอัส ชไนเดอร์ (Marius Schneider) กล่าวว่า “*ดนตรีเป็นที่*พักของจิตวิญญาณ หรือพลังอันลึกลับซึ่งอาจจะถูกปลุกให้ตื่นขึ้นได้โดยบทเพลง เพื่อให้มนุษย์ได้สัมผัสอำนาจที่เหนือกว่าตัวเอง หรือเพื่อให้มนุษย์ได้พบตัวตนที่อยู่ในส่วนลึกที่สุดอีกครั้ง. . .ทุกชีวิตมีเสียงหรือบทเพลงของตัวเอง มีเสียงเฉพาะหรือจังหวะประจำตัวซึ่งเผยให้เห็นตัวตนที่ลี้ลับของผู้ครอบครอง” (1957: 42) ชไนเดอร์ นำแนวคิดนี้มาพัฒนาต่อแต่โชคร้ายที่ข้อสรุป

ของเขาแทบจะไม่ได้รับการยอมรับเลย เนื่องจากเขาเน้นการเข้าถึงปัญหาโดยใช้มุมมองเรื่องเชื้อชาติเพียงอย่างเดียว สำหรับชไนเดอร์ แล้ว กลุ่มคนที่ถูกเรียกว่าชนพื้นเมืองแต่ละกลุ่มก็แทบจะถือเป็นมนุษย์คนละเผ่าพันธ์กัน เขามองเชื้อชาติและวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อกันและแทนกันได้ เขาเชื่อว่าแต่ละเชื้อชาติมีความสามารถที่พิเศษและลี้ลับ สิ่งใดที่นักมานุษยวิทยาเชื่อว่าเกิดจากการเรียนรู้และวัฒนธรรม ชไนเดอร์ จะให้เหตุผลว่าเกิดจากเชื้อชาติ เขาชี้แจงว่าลักษณะเฉพาะของดนตรีบางประเภท “ฝังรากอยู่ในสายเลือดของมนุษย์ ในความเป็นจริงแล้วแก่นแท้ของเพลงที่มีลักษณะพิเศษมาก ๆ นั้น เป็นสิ่งที่ไม่อาจถ่ายทอดให้กันได้เลย...เนื่องจากเสียงร้องที่เฉพาะตัวและทรงพลังซึ่งเกี่ยวพันกับแก่นของดนตรีอย่างแยกไม่ออกนั้นไม่อาจได้มาด้วยการเรียนรู้” (1957:27) แม้งาน ชไนเดอร์ จะมีการวิเคราะห์ที่ลึกซึ้ง แต่การอภิปรายของเขามีลักษณะที่คลุมเครือเนื่องมาจากวัฒนธรรมเชื้อชาติอันเร้นลับจนแทบหาความหมายอะไรไม่ได้เลย

วิธีการหลัก ๆ ในการเข้าถึงดนตรีในฐานะที่เป็นตัวบ่งชี้ระบบสัญลักษณ์ของมนุษย์ (human symbolism) ได้แก่ วิธีที่ใช้แนวคิดแบบฟรอยด์ (Freudian formulations) ซึ่งจะเห็นได้ชัดในการอภิปรายเรื่องระบบสัญลักษณ์ของเครื่องดนตรี แซคส์ เขียนไว้ว่า

> *เครื่องเป่าลมที่มีลักษณะเป็นท่อเป็นเครื่องดนตรีของเพศชาย เพราะมีลักษณะตรงและยืดออกเหมือนอวัยวะเพศชาย การผสมสัญลักษณ์จะเกิดขึ้นเมื่อฟลุทมีลักษณะกลมแทนที่จะเป็นท่อ หรือเมื่อทรัมเป็ตทำจากหอยสังข์ซึ่งมีความหมายเกี่ยวกับน้ำ...*
>
> *นอกจากรูปร่างของเครื่องดนตรีแล้ว เสียงก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อนัยยะที่แฝงอยู่ในเครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่สงวนไว้สำหรับผู้ชายจะมีเสียงที่กรรโชกโฮกฮาก ก้าวร้าว และไม่รื่นหู ส่วนเครื่องดนตรีที่ผู้หญิงชอบเล่นจะมีเสียงที่นุ่มเบา (แซคส์ 1940: 52)*

ข้อเขียนอีกตอนของแซคส์ กล่าวถึงกลองแอฟริกันตะวันออกในฐานะสัญลักษณ์ของเพศหญิง โดยวิเคราะห์จากข้อมูลเกี่ยวกับชนเผ่าบันยาโคเล (Banyankole) และชนเผ่าวาฮินดา (Wahinda) แซคส์ (Sachs) รู้สึกว่าชนพื้นเมืองเหล่านี้เทียบกลองกับ “...ลักษณะกลม พื้นที่ภายใต้โดม โลก กลางคืน พระจันทร์ และน้ำนม ซึ่งมีความหมายแฝงถึงผู้หญิง และเพศหญิงตามความคิดของชนพื้นเมือง” (หน้า 36) นอกจากนี้ เขายังรู้สึกว่าไม้กลองเป็นสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศชาย (phallic symbol) จึงกล่าวถึงกลองแอฟริกันตะวันออกว่า *“...ใช้ตีด้วยไม้กลองที่ทำจากกระดูกหน้าแข้งของมนุษย์ ซึ่งมีนัยยะถึงอวัยวะเพศชาย”* (phallic significance) คุ้นสท์ (Kunst) ก็นำเสนอประเด็นที่คล้าย ๆ กันนี้ (1958: 12)

การวิเคราะห์เชิงจิตวิเคราะห์ (psychoanalytic analysis) ไม่ได้จำกัดอยู่แค่การศึกษาเครื่องดนตรีเท่านั้น มากาเร็ต ทิลลี่ (Margaret Tilly) เชื่อว่าลักษณะเด่นของเพศชายและเพศหญิงจะปรากฏในดนตรี (โดยถูกถ่ายทอด) ผ่านบุคลิกส่วนตัวของผู้ประพันธ์ ทิลลี่ เขียนไว้ว่า

> *ทฤษฎีของจุง (Jung) แสดงให้เห็นว่า ความที่เป็นผู้หญิงในตัวผู้ชาย (Anima) มักจะถูกกดเก็บไว้และคงอยู่เป็นส่วนใหญ่ในจิตไร้สำนึกของเขา เมื่อความเป็นผู้หญิงนี้มีมากเกินไปและไม่ได้รับการปลดปล่อยสู่ผู้หญิง จะทำให้เกิดอาการวิตกกังวลอย่างรุนแรงและนำไปสู่บุคลิกภาพแบบรักร่วมเพศ บุคคลอาจปลดปล่อยอารมณ์ที่เป็นหญิง ส่วนใหญ่ออกมาด้วยการสร้างสรรค์งาน (ศิลปะ) ซึ่งจะแสดงลักษณะเพศหญิงที่เก็บกดไว้ในใจอย่างเข้มข้น ส่วนผู้ชายที่สร้างความกลมกลืนในตัวได้ดีกว่า จะแสดงความที่เป็นผู้หญิงในสัดส่วนที่สมดุล เพราะความเป็นผู้หญิง จะอยู่ภายใต้เขาแทนที่จะมีอำนาจเหนือเขา (1947: 477)*

จากทฤษฎีนี้ ทิลลี่ กล่าวว่าเราจะตอบสนองต่อดนตรีมากที่สุด ดนตรีจะมี “ด้านที่เป็นผู้หญิงในปริมาณที่ใกล้เคียงกับที่มีอยู่ในตัวเรา” ทิลลี่ ยังวิเคราะห์งานของนักประพันธ์ดนตรีชาวตะวันตกหลายคนบนพื้นฐานของลักษณะความเป็นเพศชายและเพศหญิงในดนตรี

ลักษณะความเป็นเพศชาย (Masculine Qualities)	ลักษณะความเป็นเพศหญิงที่อยู่ในใจ (ที่อยู่ในผู้ชาย) (Neurotic Feminine Qualities)
- รูปแบบ	- อารมณ์
- ห่างเหิน	- ใกล้ชิดเป็นส่วนตัว
- ตรงไปตรงมา	- อ้อมค้อม
- แรงขับ	- ความรู้สึก
- พลังของจังหวะ (rhythmic power)	- จังหวะที่สอดคล้องกับท่วงทำนอง และ ความกลมกลืน
- ความคิดและอารมณ์ที่มั่นคง	- อารมณ์ปรวนแปรง่าย
- ความคิดว่าตนเหนือกว่า	- มีการตกแต่งมาก ชอบมีการตกแต่ง
- ผลงานขนาดใหญ่และมีปริมาณมากกว่า	- ผลงานขนาดเล็ก ประกอบด้วยงานสั้นๆ

ทิลลี่ พบว่าดนตรีของโชแปง (Chopin) และไชคอฟสกี้ (Tschaikovsky) และ ลิซท์ (Liszt) มีบุคลิกลักษณะแบบเพศหญิงเด่นชัด ขณะที่บุคลิกและงานของบาค (Bach) แฮนเดล (Handel) และเบโธเฟน (Beethoven) จะแสดงลักษณะของเพศชาย

แองเจโล มอนทานี่ (Angelo Montani) อธิบายเรื่องความเศร้าหรือความอาดูร ในบันไดเสียงไมเนอร์ (minor mode) ในดนตรีตะวันตกโดยใช้ทฤษฎีของฟรอยด์เป็นหลัก เขาอธิบายว่า เลข 3 เกี่ยวข้องในเชิงสัญลักษณ์กับอวัยวะเพศชายและในภาษาอิตาเลียนโบราณสัญลักษณ์ของเมเจอร์และไมเนอร์นั้นได้แก่ "แข็ง" และ "นุ่ม" ตามลำดับ ลักษณะนี้สัมพันธ์กับ "ความสมชาย ความเป็นชาย และความมีพลัง" และ "ความเป็นหญิง ความอ่อนแอ และกระจ้อยร่อย" มอนทานี่สรุปไว้ดังนี้

> *ความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ "แข็งแรงน้อยกว่า อ่อนแอ ฯลฯ" ถูกนำไปเชื่อมโยงกับ ความรู้สึกทรมาน การลงทัณฑ์ และความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นโดยเราไม่รู้ตัว ในทางจิตวิเคราะห์ความรู้สึกเหล่านี้เกี่ยวพันกับ "ปมขันที" (Complex of Castration) ซึ่งนำไปสู่ "ความเศร้า ความหดหู่ และความตาย" ความรู้สึกที่ประหลาดดังกล่าวนี้ปรากฏให้เห็นในรูปที่ขัดเกลาแล้ว*
>
> *ด้วยเหตุนี้ จึงอธิบายได้ว่าอะไรคือสาเหตุของความเศร้าที่เกิดจากการอยู่ในกลุ่มเสียงไมเนอร์ กระนั้นเรายังต้องเผชิญกับอีกหนึ่งวิถีที่คดเคี้ยวเลี้ยวลด เป็นทางที่ "ตัวตนดิบ" (id) ใช้เพื่อจะเอาชนะ "ตัวตนที่เราแสดงออก" (ego) (1945: 227)*

การวิเคราะห์เช่นของ ทิลลี่ และมอนทานี่ ทำให้เกิดคำถามตามมาจำนวนมาก การวิเคราะห์ดังกล่าวตั้งสมมติฐานทางจิตวิเคราะห์ไว้เพื่อหาสัญลักษณ์ที่เป็นสากล ดังนั้น เราย่อมสรุปได้ว่าทั้งทิลลี่ และมอนทานี่ ตั้งใจให้การวิเคราะห์ดังกล่าวประยุกต์ใช้ได้กับมนุษย์ทุกชาติพันธุ์ อย่างไรก็ตาม แนวคิดทั้งสองไม่ได้มีข้อพิสูจน์ที่เกิดจากการปฏิบัติจริง และยังไม่มีการวิเคราะห์ดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีของคนตะวันตกเลย การนำทฤษฎีนี้ไปประยุกต์ใช้จึงเป็นเรื่องที่น่าคลางแคลงยิ่ง หากถือว่าหลักการดังกล่าวเป็นสากล ก็ย่อมเกิดปัญหาในการประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรมอื่น ๆ อย่างแน่นอน เนื่องจากเมเจอร์กับไมเนอร์ ไม่ใช่คู่ที่ตรงข้ามกันอย่างชัดเจน และเท่าที่ทราบ ไม่ใช่แม้แต่สิ่งที่ได้รับการพิจารณาในวัฒนธรรมอื่นนอกจากวัฒนธรรมของเรา นอกจากตรรกะของทฤษฎีนี้เองแล้ว มีวิธีการอื่นอีกหรือไม่ที่จะพิสูจน์สมมติฐานที่ว่า "รูปแบบ" เป็นตัวแทนของลักษณะเพศชายและ "อารมณ์" เป็นลักษณะของเพศหญิง ในกรณีการตีความสัญลักษณ์ของเครื่องดนตรีตามทฤษฎีของฟรอยด์นั้น กล่าวได้เพียงว่าสิ่งที่เราไม่เห็นด้วยไม่ใช่ลักษณะที่ประจักษ์

จริงของเครื่องดนตรีนี้ ของแนวคิดนี้ แต่ไม่เห็นด้วยกับการจัดหมวดหมู่และการตีความที่เลือกใช้ในการวิเคราะห์

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่ามีการใช้วิธีจิตวิเคราะห์กับวรรณคดีมุขปาฐะแพร่หลายกว่าดนตรี เหตุผลหลักอาจเป็นเพราะในกรณีวรรณคดีมุขปาฐะผู้วิเคราะห์สามารถศึกษาจากเนื้อเรื่องที่เล่าโดยใช้เสียง (spoken texts) ซึ่งมีความหมายเชิงสัญญะ (semantic meaning)ได้ ด้วยเหตุนี้ เออร์เนสต์ โจนส์ (Ernest Jones) จึงเชื่อว่ามีแรงกระตุ้นที่ป่าเถื่อนอยู่ โดยอาจเข้าสู่จิตสำนึกของเราอย่างปกติหรือไม่ปกติก็ได้ ในกรณีหลังอาจก่อให้เกิดอาการทางประสาท ชีวิตที่เป็นความฝันและนิทานพื้นบ้าน (folklore) ได้ เขากล่าวว่าในทางกลับกันนิทานพื้นบ้านก็จะสะท้อนแรงกระตุ้นที่ซุกซ่อนอยู่ในจิตใต้สำนึก เช่น พลังความคิด การปฏิเสธความจริง และระบบสัญลักษณ์ ซึ่งมีสัญลักษณ์ทางเพศอยู่ “ในปริมาณมากจนน่าประหลาดใจ” (1951: 12) ฟรานซ์ ริคคลิน (Franz Ricklin) ก็ชี้ชัดลงไปว่า เทพนิยายคือกลไกการตอบสนองความปรารถนา เขากล่าวว่า “จิตของมนุษย์ (human psyche) สร้างระบบสัญลักษณ์ในทุกที่และตลอดเวลา. . .ระบบสัญลักษณ์นี้สร้างขึ้นจากจิตใต้สำนึกเป็นส่วนใหญ่” ดังนั้นเทพนิยายจึงเต็มไปด้วย “. . .วิธีที่จะรู้อนาคตและทำให้ความปรารถนาเป็นจริง ผลแอปเปิลหรือน้ำแห่งชีวิตที่พาเรากลับคืนสู่วัยเยาว์ และการทำให้สิ่งต่าง ๆ ที่ไม่จีรังคงอยู่” (1915: 2-3, 14) เป็นที่รู้กันว่า จุงเชื่อเรื่องแบบมูลฐาน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาของมนุษย์ แบบมูลฐานเหล่านี้เป็นตัวแทนของกลุ่มจิตใต้สำนึกรวม ๆ และจะขึ้นมาเหนือจิตใต้สำนึกได้โดยเฉพาะในช่วงที่จิตสำนึกอ่อนลงเช่นเวลาฝัน จุงอธิบายว่า จิตใจที่ถูกเรียกว่า ดิบ จะปฏิบัติการในเวลาที่จิตสำนึกอ่อนลง และแบบมูลฐานก็จะออกมามี บทบาทได้อย่างง่ายดาย ตำนานต่าง ๆ ของชนพื้นเมืองก็เกิดจากภาวะที่จิตสำนึกอ่อนแรงลง ตำนานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นแบบมูลฐานที่ถูกกดเก็บไว้แนบเนียนกว่าโดยมนุษย์ที่ “สูงส่งกว่า” ผู้สามารถควบคุมจิตสำนึกได้ดีกว่า (จุง และ เคเรนยี 1949: 99-103)

ปัญหาการวิเคราะห์นิทานพื้นบ้านคล้ายกับปัญหาการวิเคราะห์ดนตรี ในระดับนี้ระบบสัญลักษณ์ถูกตีความให้กว้างที่สุดด้วยหวังว่าจะสามารถประยุกต์ใช้กับมนุษย์ทุกคน แทนที่จะใช้ได้เฉพาะกับมนุษย์ในบางวัฒนธรรมเท่านั้น การหาระบบสัญลักษณ์เช่นนี้สำคัญอย่างยิ่ง และหากขจัดการวิเคราะห์ที่มีอคติอันเกิดจากวัฒนธรรมที่ตีพิมพ์ในงานต่าง ๆ ไปได้ ก็อาจส่งผลให้เกิดความเข้าใจแรงที่ผลักดันให้มนุษย์สร้างดนตรีมากขึ้น

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ระบบสัญลักษณ์ในดนตรีสามารถแบ่งได้เป็นสี่ระดับดังนี้ การใช้สัญญะ (signing) หรือการใช้สัญลักษณ์ (symboling) ที่ปรากฏชัดในเนื้อเพลง (song texts) การสะท้อนความหมายเรื่องความรักหรือวัฒนธรรมในเชิงสัญลักษณ์ การสะท้อนพฤติกรรมและค่านิยมของวัฒนธรรมอื่น เห็นได้ชัดว่าการเข้าถึงดนตรีโดยมองว่าดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งอื่นและกระบวนการอื่นนั้นให้ผลดีอย่างยิ่ง เป็นการศึกษาที่ไม่ได้หวังเพียงเข้าใจดนตรีในฐานะที่เป็นการรวมตัวกันของเสียง แต่ในฐานะที่ดนตรีเป็นพฤติกรรมของมนุษย์

บทที่ 13
สุนทรียศาสตร์และความสัมพันธ์กับศิลปะแขนงอื่น

แง่มุมสำคัญที่สุดอย่างหนึ่งในการศึกษาดนตรีก็คือเรื่องของสุนทรียศาสตร์และสหสัมพันธ์ของศิลปะทั้งปวง ทั้งนี้เป็นมูลรากที่ล่อแหลมและแยบยลโดยนักสุนทรียศาสตร์จำนวนหนึ่ง ซึ่งส่วนมากผูกพันตนเองอย่างเคร่งครัดในการใช้ความคิดเรื่องนี้จำเพาะกับศิลปะตะวันตกเพียงอย่างเดียว ในศิลปะตะวันตกนั้นเรื่องเช่นนี้เป็นหลักสำคัญ เพราะมันเป็นลู่ทางแห่งความเข้าใจซึ่งนำไปสู่เป้าประสงค์และจุดมุ่งหมายของศิลปะกับทั้งทัศนคติที่มีต่อมัน มองความสำคัญเช่นนี้มันช่างน่าประหลาดใจที่ปรากฏความพยายามเพียงน้อยนิดในการใช้และทำความเข้าใจในเรื่องข้ามวัฒนธรรม

ในที่นี้ ไม่ประสงค์จะอภิปรายเรื่องประวัติศาสตร์ของสุนทรียศาสตร์หรือการใช้สุนทรียศาสตร์ในวัฒนธรรมตะวันตก เพราะปัญหาเหล่านี้มีรายละเอียดครอบคลุมอยู่แล้ว (กิลเบิร์ตและ คุณณ์ GIlbert and Kuhn 1939; มันโร Munro 1951) แต่ว่าจะเป็นความพยายามเพื่อสืบค้นว่าความคิดของสุนทรียะตะวันตกจะสามารถส่งถ่ายและใช้กับสังคมโลกอื่นๆ ได้หรือไม่

ปัญหาหลักอันหนึ่งที่จะพูดในที่นี้ก็คือ แม้จะมีวรรณกรรมจำนวนมหาศาลอุทิศตนแก่สุนทรียศาสตร์ แต่ก็แสนยากที่จะเปิดเผยได้อย่างเที่ยงตรงว่าสุนทรียะคืออะไร ในขณะที่ศิลปะหรือชิ้นงานแต่ละชิ้นอันหลายหลากถูกพรรณนาอย่างชวนให้หลงใหลว่าเป็นสุนทรียะ มันมักปรากฏว่าสุนทรียะนั้นถูกสะท้อนจากตัวงานศิลปะมากกว่าจะเป็นสิ่งอื่นใดที่ผูกติดอยู่กับมัน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการยาก โดยเฉพาะเมื่อจะใช้ความคิดข้ามวัฒนธรรม ด้วยว่าเราไม่อาจกระทำการได้ถ้าไม่รู้โดยแน่ชัดและรัดกุม ว่าอะไรคือสิ่งที่เรากำลังกระทำการ ข้อท้าทายนั้นก็คือ ประการแรกสุดเป็นการค้นหาความเข้าใจความหมายของสุนทรียะ และประการที่สองเป็นความพยายามที่จะเปิดเผยว่าสังคมอื่นๆ มีและใช้มันในแบบอย่างเดียวกับของเราหรือไม่ในการที่ทำเช่นนี้ เราจะต้องวางมูลบทและข้อตกลงซึ่งจะให้รูปแบบพื้นฐานของการอภิปราย

ประการแรกถือว่าสุนทรียะเป็นมโนทัศน์ ซึ่งใช้ในวัฒนธรรมตะวันตกและกลุ่มตะวันออกกลางกับตะวันออกไกล (ญี่ปุ่น , จีน ไทย.....) เพื่อชี้บ่งบางสิ่งบางอย่างเกี่ยวกับศิลปะ ทั้งนี้เป็นผล

มาจากปรัชญาซึ่งอาจสืบค้นถอยหลังในประวัติศาสตร์ไปจนถึงวัฒนธรรมตะวันตกยุคกรีก หรือแม้แต่ในอดีตโพ้นของวัฒนธรรมตะวันออกก็ตาม แม้วัฒนธรรมทั้งสองจะแตกต่างกันในเรื่องของเนื้อหาและรายละเอียด แต่โดยสารัตถะแล้ว ปรัชญาสุนทรียะของตะวันออกยังคงเหมือนกันจึงไม่จำเป็นต้องวางรากฐานอภิปรายในปรัชญาสุนทรียศาสตร์ตะวันออกให้มากเรื่อง แต่จะเป็นการพินิจเหตุผลซึ่งปรับใช้และได้จากมโนทัศน์สุนทรียะของตะวันตกเท่านั้น

ประการที่สองถือกันในตะวันตกว่ามโนทัศน์สุนทรียะถูกห้อมล้อมด้วยกระแสรากของความคิดและโวหารถ้วยคำสารพัดอันนำไปสู่ความคลุมเครือมากกว่าที่จะให้ความกระจ่างอย่างเป็นแก่นสารแก่ปรัชญาสุนทรียะ สุนทรียะจึงกลายเป็นเพียงเรื่องของคำศัพท์และความหมายซึ่งให้ผลสูงสุดเพียงความรู้สึกโดยพลันว่าอะไรเป็นหรือไม่เป็นสุนทรียะ

ประการที่สาม ในการอภิปรายเรื่องสุนทรียะนั้น นักสุนทรียะศาสตร์ตะวันตกได้วางรากฐานขั้นต้นไว้กับศิลปะเพียงประเภทเดียว ในการกระทำเช่นนี้พวกเขาได้บีบคั้นการแบ่งศิลปะในวัฒนธรรมตะวันตกระหว่างวิจิตรศิลป์กับประยุกต์ศิลป์หรือระหว่างศิลปินกับช่างให้มีความแตกต่างกัน ดังที่มันโรว่า “ ...คำว่าศิลปะในตัวมันเอง หมายรวมถึงการหน้าที่แห่งสุนทรียะ ดังนั้นปวงทักษะ หรือชิ้นงานที่ถูกจัดให้เป็นศิลปะย่อมเป็นไปตามความหมายของ ‘วิจิตร’ หรือสุนทรียะ” (1951: 518) จึงปรากฏว่าศิลปะพื้นบ้านหรือดนตรีปวงชนไม่อาจจะเป็นสุนทรียะได้ตามความหมายของวิจิตรศิลป์ มโนทัศน์ของสุนทรียะสำหรับคนอเมริกันนั้นก็ใช้อยู่กับดนตรีจำเพาะอย่างโดยไม่นับดนตรีชนิดอื่นๆ เข้าไว้ด้วย นี้คือการกีดกั้นวัฒนธรรมซึ่งเราใช้กับรูปแบบจำเพาะที่เรียกว่าวิจิตรศิลป์

ประการที่สี่ ถือกันว่า ไม่มีวัตถุหรือการกระทำใดในตัวมันเองเป็นสุนทรียะนั่นคือสุนทรียะต้องมาจากการที่ผู้สร้างหรือผู้สังเกตมอบคุณสมบัติเชิงสุนทรียะให้กับวัตถุหรือการกระทำนั้นๆ ด้วยเหตุนี้สุนทรียะจึงพาดพิงถึงทัศนคติที่รวมเรื่องค่านิยมไว้ด้วย ถ้าสิ่งนี้เป็นจริงการมอบคุณสมบัติเชิงสุนทรียะของตะวันตกให้แก่สิ่งที่มิใช่ตะวันตก ก็ไม่มีค่านิยมที่จะวิเคราะห์ นอกจากว่ามันจะจุดประกายอยู่บนมโนทัศน์เชิงสุนทรียะของเรา ในการที่จะแสดงให้เห็นการใช้มโนทัศน์เชิงสุนทรียะของตะวันตกกับวัฒนธรรมอื่นๆ จำเป็นต้องแสดงมโนทัศน์ที่คล้ายคลึงกับของตะวันตกในบุคคลทั้งหลายแห่งวัฒนธรรมนั้นๆ รวมทั้งการใช้กับวัตถุหรือการกระทำอีกด้วย

โดยรวม จุดมุ่งหมายก็คือ ความพยายามที่จะค้นหาความหมายของสุนทรียะในวัฒนธรรมตะวันตก รวมทั้งการใช้ความหมายนี้กับวัฒนธรรมอื่นๆ และด้วยเหตุผลนี้จึงจะกำหนดว่าอาจสามารถใช้ความหมายนี้ ในขอบเขตที่กว้างขวางกว่าการผูกพันอยู่เฉพาะวัฒนธรรมเดียวหรือไม่ ถ้าพบว่ามโนทัศน์นี้ใช้การได้ เราก็จะก้าวต่อไปในการค้นหาองค์ประกอบสากลของวัฒนธรรมซึ่งแสดงระดับของเอกภาพในพฤติกรรมแห่งมวลมนุษย์ ในการกลับกันถ้าพบว่ามโนทัศน์นี้ใช้การไม่ได้ในวัฒนธรรมอื่นๆ การสืบค้นก็ยังคงสำคัญพอกันด้วยเหตุผลสองประการ ประการแรก

หมายความว่าบุคคลไม่เหมือนกันในแง่นี้ ทั้งนี้ข้อมูลเชิงลบมักจะสำคัญไม่แพ้ข้อมูลเชิงบวก ยิ่งไปกว่านั้นยังเป็นสิ่งชี้ว่า บุคคลในวัฒนธรรมอื่นมองศิลปะของเขาในแง่มุมที่แตกต่างไปจากเรา ซึ่งเป็นวิถีทางที่พึงทำความเข้าใจให้ชัดเจนว่านี่ไม่ใช่การถากถางศิลปะในวัฒนธรรมอื่นๆ แต่กลับเป็นการชี้บ่งทัศนคติที่แตกต่างและอาจหมายรวมการใช้และการหน้าที่อีกด้วย

เป็นไปได้ที่อาจมีความเข้าใจผิดอยู่บ้างจึงจำเป็นต้องทบทวนว่าข้อสรุป ในที่นี้คือ ข้อตกลงจำเพาะ ซึ่งเข้ากับมโนทัศน์ตะวันตกด้วยการพินิจจากมุมมองของตะวันตกอย่างเคร่งครัด ปัญหาก็คือความพยายามที่จะสืบค้นให้แน่ชัดว่ามโนทัศน์ตะวันตกอันจำเพาะนี้เป็นการทำเทียบอีกครั้งในสังคมอื่นๆ นอกเหนือจากสังคมของเราเอง เพื่อจะดำเนินการเช่นนี้ เราจะพยายามกันองค์ประกอบที่เป็นข้อกำหนดล่วงหน้าของสุนทรียะออกไปต่างหากและใช้มันกับกรณีจำเพาะในสังคมอื่นๆ นอกเหนือจากว่าในกรณีหลังนี้ เราจะเลือกสังคมบาซองเย และสังคมเฟลตเฮด เป็นกรณีสำคัญตลอดหนังสือเล่มนี้

การพิจารณาสุนทรียะในสังคมตะวันตก มีองค์ประกอบหกอย่างด้วยกัน ประมวลเข้าเป็นมโนทัศน์ดูจะเป็นไปไม่ได้ที่จะกำหนดว่าอะไรสำคัญที่สุด แม้ว่าจะเป็นจริง หรือการกำหนดว่า การขาดหายขององค์หนึ่งองค์ใดตลอดจนหลายองค์ ซึ่งชี้บ่งการขาดสุนทรียะก็เช่นกัน อย่างไรก็ดีถ้าองค์ประกอบทั้งหก ได้รับการอ้างเหตุผลโดยถูกต้อง คุณสมบัติอันจำกัดหรือแม้แต่การการขาดหายของมันในสังคมอื่นๆ ดูจะเป็นการบ่งชี้ปัญหาอันหนักในเรื่องการปรากฏสุนทรียะตามความหมายของตะวันตก

องค์ประกอบแรกเรียกว่า การดึงใจออกห่างจากความจริงใช้โดยบุลลอกห์ (Bullough)(1912) ศัพท์นี้ถูกใช้บนพื้นฐานของ “ภววิสัย” แต่ที่ใช้กันอยู่หมายถึง “ขาดประโยชน์หรือจุดมุ่งหมาย” “ความรู้สึกไม่เป็นจริง” และ “จดจ่อหรือความสนใจเปี่ยมล้นในวัตถุ” (ลองแมน 1949:14) ความหมายที่ใช้ในที่นี้ได้เคยกล่าวไว้ก่อนแล้วคือ “ความไม่ยึดติดและตัดขาดความสัมพันธ์” (เรื่องเดียวกันหน้าเดียวกัน) อธิบายได้ว่าเป็นความสามารถของบุคคลที่สนใจในดนตรีโดยกันตัวเองออกจากดนตรี (คือไม่เอาตัวตนของตนไปเกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น เรื่องส่วนตัว ประโยชน์การใช้สอยเป็นต้น) ฟังมันอย่างที่มันเป็น ทดสอบมันอย่างที่มันเป็น ในวัฒนธรรมตะวันตกผู้ใดก็ตาม ซึ่งดูดดื่มอยู่กับศิลปะในระดับสุนทรียะ ย่อมอยู่ในกระบวนการเช่นนี้โดยสม่ำเสมอ เราเฝ้าที่จะถอยห่างจากศิลปะดนตรีของเรา และพินิจมันในฐานะของวัตถุโดยตนเองและของตนเอง (ปรัชญาเรียกว่าวัตถุในตัวเองคือไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งใดๆ นอกตัวเอง เป็นไปเพื่อตนเองโดยตนเอง) ทดสอบมันเชิงวิพากษ์ไม่เพียงแต่รูปแบบของมันเท่านั้นแต่หมายรวมถึงการสำแดงของมันด้วย

เราจะเดินหน้าต่อไปในกระบวนการนี้ไปอีกขั้นด้วยการถือว่า ดนตรีนั้นเป็นสิ่งในตัวเองเราจะพินิจและวิเคราะห์มันโดยไม่เกี่ยวข้องกับบริบทของมันเอง ตัวอย่างเช่น เราเปิดวิทยุฟังเพลงสัก

เพลงโดยไม่จำเป็นต้องรู้ว่าใครเป็นคนแต่ง สะท้อนยุคสมัยอะไรหรือแม้แต่ว่ามันมีหน้าที่อะไรก็ตาม เราอาจพรากดนตรีออกจากบริบททั้งปวงและถือมันอย่างภววิสัย หรืออัตวิสัย ในฐานะสิ่งซึ่งดำรงอยู่เพื่อตนเอง เรากระทำเช่นนี้ไม่เพียงแต่ในการฟังเท่านั้นแต่รวมถึงการวิเคราะห์ด้วย นักศึกษาสังคีตลักษณ์ พินิจดนตรีในฐานะวัตถุภววิสัยซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับทั้งตัวของเขาเองและบริบทของมัน

ทั้งบาซองเยและแฟลตเฮดมิได้ทำเช่นนี้ ในทางตรงข้ามเพลงของบางซองยีขึ้นอยู่กับบริบททางวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่งอีกทั้งจะเข้าใจได้ก็ด้วยความสัมพันธ์ระหว่างกัน สิ่งนี้มาจากการเข้าถึงดนตรีของบาซองเย สองประการ ประการแรก ในขณะที่ไม่มีข้อจำกัดทางทฤษฎี ดนตรีในการแห่ศพของบาซองเยจะรวมเอาเพลงจำนวนจำกัด ซึ่งเป็นที่รู้กันในวัฒนธรรมมากว่าที่ไม่รู้ ซึ่งต่างจากวัฒนธรรมของเรา ในขณะที่เราเปิดวิทยุฟังเพลงโดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้แน่นอนอะไรเกี่ยวกับมัน ทั้งสามารถกันตัวเราออกจากมันโดยถือว่ามันเป็นสิ่งในตัวเอง แต่พวกบาซองเยจะรู้โดยแน่ชัดว่าเพลงนั้นเกี่ยวกับอะไร ทั้งจะจำได้และแยกแยะมันออกในทันที ถ้าใครไม่อาจทำสิ่งนี้โดยตนเองได้ก็จะมีกลุ่มคนจำนวนหนึ่งซึ่งมีความรู้อันจำเป็นที่คอยช่วยเหลือทั้งนี้เพราะมันเป็นการฝึกฝนทางวัฒนธรรมนั่นเอง มีปัญหาทางทฤษฎีว่าเมื่อให้ฟังเพลงที่ไม่รู้จัก แม้จะมีกำเนิดจากบาซองเยเองในขณะที่มูซองเย (ผู้ให้ข้อมูลคนหนึ่ง) จำและแบ่งแยกได้ แต่กลับมีประโยชน์เพียงน้อยนิดแก่พวกบาซองเย เพราะไม่อาจเป็นที่เข้าใจได้ว่ามีเพลงของบางซองเย ซึ่งไม่เป็นที่รู้จัก

ประการที่สอง ก็คือ บาซองเยมิได้รู้แต่เพียงดนตรีแห่ศพ ทว่าเพลงแต่ละเพลงจะถูกจำได้ในทันทีด้วยความหมายในการใช้งาน แต่ละเพลงจะถูกเข้าใจและจำได้ว่ามันคืออะไร เพลงสงคราม เพลงวันเกิด เพลงเต้นรำในสังคม เพลงแห่งความตาย พูดอีกอย่างก็คือบวกบาซองเย จะไม่ถอดดนตรีออกจากบริบททางวัฒนธรรมของมัน ว่าที่จริงระบบความเข้าใจของเขาก็ไม่ยินยอมให้กระทำอยู่แล้ว ดนตรีจึงไม่อาจถอดจากวัฒนธรรมได้ แน่ล่ะ นี้ไม่ใช่ทั้งเรื่องดีหรือเรื่องชั่ว มันเป็นเพียงข้อเท็จจริงแห่งความมีอยู่ของพวกบาซองเย ว่าดนตรีเป็นบูรณภาคของชีวิต ซึ่งไม่อาจดำรงอยู่ได้โดยปราศจากบริบทของตัวเอง

สถานะของพวกอินเดียนแฟลตเฮดก็แทบจะเหมือนกัน จึงไม่ต้องการอะไรมากไปกว่าข้อสังเกตในที่นี้ ดนตรีก็เป็นสิ่งที่รู้มากกว่าไม่รู้เช่นเดียวกัน เพลงทั้งปวงเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ในความหมายของวิภาคซึ่งมันสังกัด ว่าโดยแท้ไม่มีเพลงอะไรของพวกแฟลตเฮดที่จะมีอยู่ได้ถ้าไม่รู้จัก แต่ถ้าจะมีอยู่บ้าง ผู้ให้ข้อมูลส่วนมากอาจจะแน่ใจว่ามันอาจถูกสำแดงตนในความหมายแห่งวิภาคการใช้ (use category) มีข้อแตกต่างอยู่บ้างระหว่างแฟลตเฮดและบาซองเย ทั้งนี้ว่าโดยระดับแห่งความแตกต่างของการสังสรรค์วัฒนธรรมพวกแฟลตเฮดนั้นมีการติดต่อกับตะวันตกมากกว่าบาซองเยมาเป็นเวลานาน ด้วยเหตุนี้การถอดบริบททิ้งจึงเป็นที่เข้าใจได้ แต่ก็ในส่วนที่พาดพิงกับดนตรีตะวันตกเท่านั้น พวกแฟลตเฮดจำนวนมากชอบเพลงคาวบอย ไม่ใช่ด้วยคุณค่าในการใช้งาน หรือ

เพราะมันเป็นเพลงคาวบอย แต่ชอบเพราะรื่นรมย์ในดนตรี การตัดขาดจากบริบทเช่นนี้ เท่าที่ผู้เขียนรู้มิได้เป็นกับเพลงของพวกแฟลตเฮดทั้งหลาย แต่เป็นเพียงบางกรณี มีครั้งหรือสองครั้งที่ผู้เขียนได้ยินแต่ละคนร้องเงียบๆ ในตีปี (tipi) เมื่อคุยกันภายหลังคนเหล่านั้นบอกว่าร้องเพื่อความสนุกสนาน เพราะพวกเขาชอบมัน นี่ดูจะเป็นข้อโต้แย้งได้ว่าดนตรีอาจตัดขาดจากบริบทได้ในบางโอกาส แต่ก็ควรเป็นข้อสังเกตต่อไปด้วยว่าเป็นไปไม่ได้ที่จะชี้ชัดลงไปว่าดนตรีหรือบริบทกันแน่ที่ให้ความพึงใจ

ทั้งบาซองเย และแฟลตเฮด ไม่มีพวกไหนที่ดูจะเข้าถึงเกณฑ์ขององค์ประกอบที่หนึ่งในสุนทรียะตะวันตก แม้แฟลตเฮดอาจจะเข้าถึงอยู่บ้าง ว่าโดยกระบวนการปกติ ดนตรีไม่อาจตัดขาดจากบริบททางวัฒนธรรมของมันได้ มันไม่อาจพิจารณาในฐานะสิ่งโดด แต่ควรจะเข้าใจได้ในฐานะส่วนย่อยของสิ่งที่กว้างขวางกว่า จำเป็นต้องเน้นอีกครั้งว่ามาตรฐานที่เรากำลังใช้อยู่นี้เป็นสุนทรียะของตะวันตก ถ้าการดึงใจออกห่างจากความจริง เป็นที่ยอมรับในฐานะแห่งองค์ประกอบอย่างหนึ่งในสุนทรียะตะวันตกทั้งบาซองเยและแฟลตเฮด ล้วนไม่มีท่าทีสุนทรียะในแง่พินิจนี้

องค์ประกอบที่สอง ซึ่งร่วมกับองค์อื่นๆ ในการสนับสนุนมโนทัศน์ของสุนทรียะตะวันตกโดยรวมคือ การจัดกระทำรูปแบบเพื่อตัวของมันเอง สิ่งนี้เป็นส่วนประกอบอันทรงพลังของดนตรีตะวันตก ซึ่งความเปลี่ยนแปลงคือคุณค่า และเป็นเหตุเป็นผลที่ว่า ที่ใดดนตรีถูกมองว่าเป็นสิ่งนามธรรมในตนเอง การจัดกระทำรูปแบบก็เกือบจะเป็นอัตโนมัติตามมาด้วย ว่าที่จริงการจัดกระทำรูปแบบเพื่อตัวของมันเอง อาจถือได้ว่าเป็นเกณฑ์พินิจของความสามารถในการถอดบริบทว่ามีหรือไม่ เราอาจถือได้ว่าในการจัดกระทำรูปแบบ จำต้องมีความคิดเรื่ององค์แห่ง รูปแบบ ซึ่งในศัพทานุกรมตะวันตก ย่อมประกอบไปด้วย ขั้นคู่เสียง ท่วงทำนอง จังหวะ อัตรา การประสานและอื่นๆ เราได้เห็นในบทที่หกแล้วว่าพวกบาซองเย ก็ยังมีมโนทัศน์ของการยึดถือถ้อยคำอยู่บ้างเช่น นักร้องก็จะพูดถึงอัตลักษณ์ของเสียงที่ดี นักดนตรีก็จะพูดเรื่องช่วงเสียง พื้นฐานโครงสร้างทั่วไป จังหวะ และอื่นๆ โดยคล้ายคลึงกับพวกแฟลตเฮดก็ยังพูดจาในเรื่องโครงสร้างทั่วไปและจังหวะเป็นอย่างน้อย แต่อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏว่าได้พูดถึงขั้นคู่เสียง ทำนองประสานแนวทำนอง ช่วงทำนอง เสียงควบคุมและอื่นๆ ในทั้งสองวัฒนธรรม (หมายถึง บาซองเยและแฟลตเฮด)

ถ้าจะนึกถึงองค์ประกอบตามระเบียบของดนตรีโดยอนุโลม อาจชวนให้สงสัยอยู่ว่ารูปแบบดนตรีจะจัดกระทำอย่างสำนึกรู้ได้หรือไม่ ด้วยว่าการจัดกระทำ ย่อมแสดงนัยแห่งเงื่อนงำขององค์แห่งโครงสร้างดนตรี เพื่อบรรลุรูปแบบโดยฉับพลัน

มีปัญหาสองประการเกิดขึ้น ประการแรกถ้าถือว่าดนตรีถูกกำหนดรูปขึ้นด้วยวัฒนธรรม แต่ในขณะเดียวกันก็ได้รับการสร้างสรรค์โดยปัจเจกชนซึ่งมีกิจกรรมอยู่ภายในกรอบวัฒนธรรมนั้น ย่อมกล่าวได้ว่า ปัจเจกชนและวัฒนธรรมนั้นๆ ต้องรู้จักรูปแบบของดนตรี ถ้าไม่เป็นไปตามนี้ ก็จะ

ไม่มีสิ่งใดที่เรียกว่าดนตรี หรือมิฉะนั้นก็จะไม่มีความแตกต่างระหว่างดนตรีสองชนิด อีกทั้งสมาชิกของวัฒนธรรม ก ก็ไม่อาจชี้ชัดดนตรีของตนจากวัฒนธรรม ข ได้ คำตอบของปัญหาก็คือ มันมีข้อแตกต่างโดยสารัตถะระหว่างลีลาและการจัดกระทำโดยสำนึกรู้แห่งองค์ของลีลานั้น ในพวกแฟลตเฮดเราต้องสรุปว่า เพลงซึ่งได้จากการสืบค้นด้วยสายตาถูกสร้างสรรค์ขึ้นจริงๆ โดยปัจเจกชนภายใต้การสืบค้นนั้น ทั้งต้องสรุปอีกว่าเพลงทั้งปวงอยู่ภายใต้ลีลาของแฟลตเฮดทั้งหมดแต่ก็เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างมีประสิทธิภาพเพื่อเป็นสิ่งที่แยกตัวออกไปได้ ในพวกบาซองเยเมื่อย้อนระลึกถึงอีกครั้งพบว่าไม่ยอมรับรองบทประพันธ์ของปัจเจกชน แต่กำหนดว่าเพลงทั้งปวงมาจากพระเจ้า ทว่าก็ยังคงมีสถานการณ์คล้ายคลึงกัน (กับพวกแฟลตเฮด) เป็นส่วนมาก นั่นคือเมื่อมีเพลงใหม่เกิดขึ้น มันก็จะอยู่ในลีลาของ บาซองเย แต่ก็ยังคงเป็นสิ่งที่แยกตัวออกไปได้ในฐานะของเพลง อย่างไรก็ตามทั้งสองกรณีถือว่าที่มาของดนตรีคือภวันต์เหนือมนุษย์ และนี่ออกจะแตกต่างจากวัฒนธรรมตะวันตกเพราะปัจเจกชนมิได้แต่งเพลงอย่างสำนึกรู้ ทว่าเขากลับเป็นทางผ่านอันไร้สำนึกซึ่งภวันต์เหนือมนุษย์จะมอบดนตรีมาให้ จำต้องย้ำอีกครั้งว่าเรากำลังมีเจตนาที่จะเปรียบต่างสถานการณ์ของวัฒนธรรมอื่นโดยใช้เกณฑ์ของตะวันตก ในดนตรีตะวันตก คีตกวีทำงานอย่างมีเจตจำนงในการเลือกแง่มุมต่างๆ ของโครงสร้างดนตรีซึ่งจะเป็นไปตามวัตถุประสงค์และจะพยายามประพันธ์บางสิ่งซึ่งเป็นการสร้างความเชื่อมต่ออีกครั้งแห่งองค์ของรูปแบบ ความพยายามอย่างจงใจนี้ก็คือการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ออกมาจากสิ่งเดิม ในขณะที่มันยอมรับได้อย่างสมบูรณ์ว่าลีลาและความเป็นปัจเจกภาพปรากฏในดนตรีของบาซองเยและแฟลตเฮด แต่ก็เป็นมโนทัศน์ที่แตกต่างเป็นอันมากกับความจงใจจัดกระทำรูปแบบเพื่อตัวของมันเอง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียะตะวันตก

ประการที่สองอยู่บนข้อเท็จจริงที่ว่า สิ่งซึ่งประกอบขึ้นเป็นองค์แห่งรูปแบบในสังคมบาซองเยและแฟลตเฮด นั้น อาจชี้หมายข้อแตกต่างอย่างเด่นชัดจากมโนทัศน์ในดนตรีตะวันตก ที่เป็นเช่นนี้อาจเพราะมโนทัศน์ของบาซองเยและแฟลตเฮดแตกต่างอย่างเด่นชัดจนถูกละเลยหรือไม่เช่นนั้นก็ไม่อาจเข้าใจได้ตามวิสัยตะวันตกนี้มักเป็นได้ทางการวิจัย แต่ในข้อเท็จจริงมีความจดจ่อพุ่งตรงอย่างเข้มข้นไปยังปัญหาเฉพาะทั้งของบาซองเยและแฟลตเฮด มันจึงไม่น่าจะเป็นไปเช่นนั้น จึงเหลืออยู่แต่ว่า ความเป็นไปได้ในการพินิจเพื่อเข้าใจดนตรีช่างแตกต่างจากของเราเสียนี่กระไร มีแต่เพียงการเข้าไม่ถึงหรือมิฉะนั้นอย่างน้อยที่สุดก็ไม่เข้าใจ

อย่างไรก็ตาม ทั้งสังคมบาซองเยและแฟลตเฮด ไม่มีการแสดงให้เห็นว่าทุ่มเทความจดจ่อต่อการจัดกระทำรูปแบบเพื่อตัวเองอย่างสังคมตะวันตก แม้ทั้งสองพวกดูจะเข้าเกณฑ์อยู่บ้างในองค์ประกอบที่สองทางสุนทรียะนี้ มากกว่าการดึงใจให้ห่าง แต่ก็ยังไม่ใช่ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องสรุปว่า ทั้งสองสังคมไม่มีทัศนะแห่งสุนทรียะทางดนตรีในความหมายของตะวันตก

องค์ประกอบที่สาม ซึ่งสนับสนุนแก่นข้อสรุปของสุนทรียะตะวันตกนั้นว่าด้วยคุณสมบัติของคุณภาพแห่งการสร้างอารมณ์ของดนตรีอันรู้ได้ด้วยเสียงเท่านั้น สิ่งนี้สำหรับเราในวัฒนธรรมตะวันตกสามารถถอดดนตรีออกมาเป็นสิ่งเชิงภววิสัยและถือว่าเสียงโดยตัวมันเองสามารถเร้าอารมณ์ได้ เพลงในกุญแจไมเนอร์จะเศร้าและทำให้ผู้ฟังโศกสลด ดนตรีบางอย่างอาจร่าเริงหรือก่อเกิดความสงสาร แม้จนกระทั่งก่อให้เกิดอารมณ์อื่นๆ เราอาจไม่ใส่ใจถึงเรื่องทวารสัมพันธ์ซึ่งพูดถึงแล้วในบทที่ห้า หรือแม้แต่การตอบสนองทางกายภาพในบทที่หก สิ่งที่เกี่ยวข้องก็คือเราจะพิจารณาดนตรีด้วยตัวของมันเองที่สามารถสร้างอารมณ์หรือบางสิ่งที่เหนืออารมณ์และอารมณ์นี้ผูกพันอย่างใกล้ชิดกับสุนทรียะ ผู้มีใจสุนทรีย์มักถูกมองว่าเป็นคนเจ้าอารมณ์ทั้งถูกชักจูงได้ด้วยศิลปะที่กำลังเสพอยู่ จำเป็นต้องเน้นว่าเขาถูกชักจูงมิใช่ด้วยบริบทแห่งศิลปะที่กำลังเสพแต่ด้วยศิลปะนั้นโดยตัวมันเองโดยตรง

ตามที่ได้กล่าวถึงปัญหาของบาซองเยนี้ไว้แล้วในบทที่สี่ ได้ชี้ชัดว่านักดนตรีบาซองเยยอมรับสามสิ่งเกี่ยวกับอารมณ์ของผู้เล่นดนตรี เมื่อนักดนตรีมีความสุข เขาจดจ่ออย่างจริงจังกับดนตรีของเขาจนอารมณ์อื่นๆ ถูกกีดกันออกไป แต่ถึงกระนั้นอารมณ์ขัดแย้งก็อาจนำเสนอได้ในการบรรเลง เมื่อว่าโดยกรณีที่อารมณ์ถูกปลุกเร้าโดยดนตรีในปวงชนมากกว่าในผู้บรรเลง พวกบาซองเยส่วนมากเห็นพ้องกันว่าเสียงดนตรีโดยตัวของมันเองชักนำให้เกิดอารมณ์ได้ ดังนั้นเพลงงานศพ ซึ่งปราศจากบริบทย่อมทำให้ผู้ฟังโศกสลด เพลงวันเกิดซึ่งปราศจากบริบทก็ทำให้ผู้ฟังมีความสุข

ความยากกลับมาอยู่ที่กระบวนการทำความเข้าใจของบาซองเยนั้นเป็นไปไม่ได้ที่จะถอดดนตรีออกจากบริบทของมัน ขณะที่ในสังคมตะวันตกเราอาจพูดตรงๆ ได้ว่าบันไดเสียงไมเนอร์ (minor mode) หรือบันไดเสียงเฉพาะบางอย่างโน้มนำให้เกิดอารมณ์ น่าสงสัยว่าจะพูดกับพวกบาซองเยได้หรือไม่ อย่างแรกนั้นมีองค์ประกอบของโครงสร้างดนตรีน้อยมากที่จะตัดขาดจากสิ่งอื่นๆ ทำให้เป็นความยากลำบากที่จะหาสิ่งใดเทียบเคียงกับกลุ่มเสียง (mode) หรือกุญแจเสียง (key) ที่สัมพันธ์กับอารมณ์ ประการที่สำคัญพอกันก็คือดนตรีของพวกบาซองเยไม่ใช่การถอดจากบริบทเพลงใดๆ ก็ย่อมมีชุดของการเข้าร่วมทางสังคมและวัฒนธรรมคู่เคียงไปด้วยอัตโนมัติ เมื่อเป็นเช่นนี้เราจะแยกแยะการกระทบของเสียงดนตรีออกจากการกระทบทางสังคมสัมพันธ์ได้อย่างไร?
มูซองเยถูกชักจูงด้วยเสียงดนตรีหรือด้วยบริบทที่มันบรรเลงอยู่หรือด้วยสิ่งที่มันมีส่วนร่วมอยู่ด้วย? เมื่อได้ยินเพลงงานศพ บุคคลร้องไห้เพราะดนตรีหรือเพราะมันเป็นงานศพ? เป็นไปได้ที่จะตอบปัญหานี้แต่ก็โดยกระบวนการทางทฤษฎีและการถอดบริบทเท่านั้น ทั้งน่าสงสัยว่าจะได้ผลหรือไม่ ถ้าจะแต่งเพลงในลีลาของบาซองเยโดยบุคคลนอกวัฒนธรรม เพื่อป้องกันการมีสังคมสัมพันธ์มาก่อน แล้วจึงบรรเลงให้พวกบาซองเยฟัง เพื่อสอบถามสถานะของการเกิดอารมณ์ ก็น่าจะได้คำตอบอะไรบ้าง แต่ปัญหาเช่นนี้ก็เต็มไปด้วยความยากลำบาก ถึงแม้จะยอมรับว่าเพลงดังกล่าวอาจแต่งได้สำเร็จโดยคนนอกแต่มันก็จะต้องแต่งภายใต้ลีลาของบางสิ่งบางอย่าง เช่น อัตลักษณ์ของเด็กๆ หรือ

การล่าสัตว์หรือเพลงงานศพ ถ้าสำเร็จดังเช่นเพลงล่าสัตว์ ก็ออกจะเป็นการแน่ว่าเป็นสิ่งที่ตบแต่งไปด้วยสังคมสัมพันธ์ ซึ่งมีส่วนร่วมไปกับ ชนิดของเพลงนั้นๆ

สถานการณ์ของพวกแฟลตเฮดก็คล้ายกัน บุคคลถูกโน้มนำให้เกิดอารมณ์ด้วยดนตรีดังเช่น สตรีร้องเพลงแห่งความรักของมารดาของตนอง แต่ที่สุดก็ไปไม่ตลอดเพราะหลั่งน้ำตา แต่ก็ยังเป็นปัญหาอยู่อีกว่า มันเป็นเพราะเสียงดนตรีหรือการนึกถึงมารดากันแน่ที่โน้มน้าวผู้ขับร้อง อันที่จริงก็ไม่สงสัยทั้งคู่เพราะเป็นการกระทำร่วมกัน แต่ถ้าเป็นเช่นนี้คำตอบของเราก็ไม่มีอะไรคืบหน้า

อาจเป็นการเสี่ยงที่จะพูดถึงจุดเล็กๆ ที่ไม่สำคัญ แต่ข้อเท็จจริงอย่างยิ่งมีอยู่ในสุนทรียะตะวันตกว่าเสียงดนตรีด้วยตนเองนั้นมีความสามารถที่จะโน้มนำอารมณ์ กุญแจไมเนอร์ (minor key) ไม่ว่าจะอยู่ในบริบทใดมีความสามารถดังกล่าวไม่ใช่เพราะว่าเราใช้มันจำเพาะในงานศพ ที่นำมาสู่ความสำคัญอันยิ่งใหญ่อีกครั้งของการถอดดนตรีออกจากบริบทของมันเองว่าจะทำได้หรือไม่ ทั้งบาซองเย และแฟลตเฮด ไม่ยอมรับว่าดนตรีเป็นสิ่งถอดได้ ดังนั้นผู้สังเกตภายนอกจึงถึงแก่ความงุนงงเมื่อจะคลี่คลายเสียงดนตรีที่มีต่อผู้ฟัง เราไม่สามารถเข้าถึงการใช้องค์ประกอบที่สามของสุนทรียะได้ด้วยข้อเท็จจริงที่ว่าดนตรีซึ่งไม่อาจถอดได้จากบริบทนั้น นำไปสู่ทัศนะเชิงสุนทรียะทางดนตรีอันเข้มแข็งของทั้งสองกลุ่ม ที่ไม่ใช่คุณสมบัติของคุณภาพแห่งการสร้างอารมณ์ที่มีต่อเสียงดนตรี

องค์ประกอบที่สี่ ถูกพาดพิงถึงในสุนทรียะตะวันตกว่าด้วยคุณสมบัติของความงามที่มีต่อกระบวนการหรือผลผลิตทางศิลปะ ข้อความนี้มิได้หมายความว่าศิลปะและความงามเป็นสิ่งเดียวกัน มิได้หมายความว่าศิลปะเป็นสิ่งงดงามเสมอไป ทั้งมิได้หมายความว่า ความงามคือสิ่งเชิงศิลป์ อย่างไรก็ดี มโนทัศน์ของความงามเมื่อใช้กับกระบวนการหรือผลผลิตทางศิลปะย่อมเป็นส่วนแห่งบูรณภาพของสุนทรียะตะวันตก ความงามผูกพันกับศิลปะจนไม่อาจจะแยกไปไหนได้

บาซองเยมีคำสามคำ ซึ่งสนับสนุนความงามอยู่ในบางกรณี คำแรกคือ บิบูวา แต่เมื่อทดสอบอย่างใกล้ชิดปรากฏว่าพาดพิงถึง “ความดี” มากกว่าความงาม การอ้างอิงจำเพาะอย่างแรกใช้กับสิ่งที่มิใช่มนุษย์ อย่างที่สองกับคุณภาพความดีที่มีอยู่ในสิ่งที่กล่าวถึงดังเช่น ดวงอาทิตย์มีความดีในแง่ที่ให้ความอบอุ่นและมีส่วนร่วมกับผลิตผลทางการเพาะปลูกต้นปาล์มเป็นบิบูวาเพราะให้อาหาร เหล่านี้ไม่ใช่ความงามในความหมายของการใช้สุนทรียะตะวันตกเป็นแน่

บิบูวามีความหมายคู่กันเป็นมโนทัศน์ที่สอง คือ บิยา ซึ่งพาดพิงถึงมนุษย์หรือการกระทำของมนุษย์มากกว่าสิ่งที่มิใช่มนุษย์ แต่ก็ยังคงอ้างอิงถึงคุณภาพความดีที่มีอยู่ (ในสิ่งใดๆ) ดังเช่น เด็กๆ เป็นบิยา มิใช่เพราะเป็นเด็กดีที่ตรงกันข้ามกับเด็กเลว แต่เพราะเขามีสิ่งดีอยู่ในตนเอง มโนทัศน์นี้ก็มิใช่ความงามในความหมายของสุนทรียะตะวันตกอีกนั่นแหละ

คำที่สาม ซึ่งอาจเป็นไปได้ คือ คูทาอาล่า ซึ่งดูจะคู่ขนานกับมโนทัศน์ความงามของเรามากที่สุด ข้อสังเกตที่ควรบันทึกไว้ก็คือ คูทาอาล่า (kutaala) นี้ไม่สู้เป็นที่คุ้นเคยกับคีซองเย (ผู้ให้ข้อมูล

คนหนึ่ง) นัก เมื่อเขาคิดถึงมันเป็นครั้งแรก ชายหนุ่มผู้ให้ข้อมูลคนนี้เต็มไปด้วยความไม่แน่ใจในคำศัพท์และความหมายของมัน เขาจึงออกไปสอบทานกับผู้อาวุโสหลายคนในเผ่า คืบหน้าต่อไปอีก พบว่าคูทาอาล่า มิได้เท่าพอดีกับมโนทัศน์ความงามในตะวันตกเมื่อถูกถามว่า คูทาอาล่า ใช้กับสิ่งใด พวกบาซองเยตอบโดยมิได้มีความแตกต่างกันว่า “น้ำ” การสืบสวนต่อไปพบว่าการใช้นี้จำเพาะกับน้ำชนิดเจาะจงไม่ใช่สำหรับน้ำในกะทะเป็นต้น การอ้างอิงจำเพาะนี้คือน้ำในแม่น้ำและอาจคลี่คลายไปเป็นตัวแม่น้ำเองก็ได้ แม่น้ำเมื่อไหลผ่านหมู่บ้านจะสงบและลึกพอควร นี่เป็นการมีส่วนร่วมที่เท่ากับความเยือกเย็นและความสงบ ซึ่งแสดงออกในคำ ควิคยีลา คำนี้คือคำแสดงอารมณ์อุดมคติของเผ่าซึ่งเน้นว่าทุกคนควรจะสงบ เยือกเย็นและมีสิ่งต่างๆ ทุกคนจะอยู่อย่างสนิทสนมกับญาติๆ และเพื่อนบ้าน มีส่วนร่วมในการต่อสู้บางอย่างโดยล้นเหลือ ว่าโดยข้อเท็จจริงคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ปรากฏชัดอย่างหนึ่งก็คือ บุคคลต้องไม่เก็บสิ่งต่างๆ เฉพาะแก่ตน ดังคำพูดของบาซองเยที่ว่า “ผู้ที่กินแต่เพียงคนเดียว เป็นผู้ที่จักถูกสงสัย”

เราได้เดินมาไกลตั้งแต่เปลือกนอกซึ่งอาจถึงได้ว่าเป็นการสำแดงอย่างง่ายของความงาม อันปรากฏออกมาว่า ความงามนั้นพาเราไปสู่มูลรากอุดมคติอันลึกซึ้งและหลักแห่งเสรีภาพที่จะน้อมเข้าภายในตน ซึ่งเกือบจะเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับสิ่งที่วัฒนธรรมต้องการโดยแท้จริงจากปัจเจกชน แต่ไม่ว่ากรณีใดๆ คูทาอาล่า ไม่อาจใช้กับดนตรี

ความคิดที่จะเชื่อมสัมพันธ์ทั้งสองมโนทัศน์นั้นเป็นการประหลาด และน่าตระหนักสำหรับพวกบาซองเย บิบูวา อาจเป็นคำที่มีส่วนร่วมกับดนตรีได้ แต่ก็มิได้พาดพิงถึงการบรรเลงดนตรี หรือเสียง หากแต่หมายถึงดนตรีที่ในตัวของมันเองมีคุณภาพของบางสิ่งที่ดีอนุสัยอยู่มิใช่สิ่งงาม คำบิยานั้นไม่ต้องพูดถึง เพราะมันใช้กับมนุษย์เท่านั้น

ในพวกอินเดียนแฟลตเฮดกรณีก็คล้ายคลึงกันอย่างประหลาด แม้ข้อมูลจะไม่ละเอียดลออนัก แฟลตเฮดมีคำสามคำซึ่งอาจใช้ได้ในบางความหมายของความงาม ซูนู ดูจะหมายถึงน่ารักแต่ก็ใช้กับมนุษย์ ควัมคอมพท์ (Kwamkompt) ใช้ได้กับสิ่งที่ไม่มีชีวิตเช่นลูกปัด และมักจะแปลว่า สิ่งงาม คำสุดท้าย นฮาสซิ (nhatsi) แปลว่าเสียงดี หรือมิฉะนั้นก็เสียงงามแต่เป็นการยากที่จะชี้ชัดความ แตกต่างระหว่างทั้งสองความหมาย กรณีนี้ก็เป็นอันว่าทั้งสามคำไม่อาจใช้กับดนตรีได้ดังปรากฏ ความคิดที่จะเชื่อมสัมพันธ์คำพวกนี้กับเพลงเป็นเรื่องพิลึกพิลั่นยิ่งแก่พวกแฟลตเฮด

กลับมาที่พวกบาซองเยมีข้อสังเกตว่า คุณสมบัติของความงามมิได้ถูกใช้ในที่อื่นใดซึ่งเรา (ตะวันตก) เห็นว่าเป็นสุนทรียะ ตัวอย่างเช่นตั้งแต่พวกยุโรปประเดิมเรื่องน้ำหอม พวกบาซองเยกลับไม่รู้จักเอาเสียเลย กลิ่นซึ่งเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปมักแรงและไม่ค่อยสบอารมณ์ เช่น กลิ่นตัว กลิ่นเด็กเกิดใหม่ กลิ่นตัวสกั้งค์ และอื่นๆ สำหรับพวกบาซองเยดอกไม้ทั้งหลายไม่มีกลิ่น ในเรื่องทัศนศิลป์คำตัดสินก็มักโอนเอียงตามการหน้าที่ หรือกลวิธีมากกว่าจะเป็นเรื่องสุนทรียะโดยตรง

องค์ประกอบที่ห้าในสุนทรียะตะวันตก คือ เจตจำนงหมายที่จะสร้างสิ่งสุนทรียะนี่ ดูจะคล้ายการจัดกระทำรูปแบบเพื่อตัวของมันเอง ข้อแตกต่างอยู่ตรงคำว่า “สุนทรียะ” ศิลปินตะวันตกจัดสร้างกระทำวัตถุหรือเสียงอย่างรอบคอบจงใจเพื่อให้ผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดความชื่นชมทางสุนทรียะ องค์ประกอบของพิริยะอย่างมีสำนึกนี้ เป็นการเน้นให้เห็นว่า ศิลปะอาจถอดบริบททางวัฒนธรรมทิ้งได้อีกครั้ง ความสำคัญของเจตจำนงหมาย เช่นนี้ ได้รับการวิพากษ์จากนักศึกษาศิลปะของสังคมที่ยังไม่มีภาษาเขียน เช่น โบแอส (1955: 11) และโครว์เลย์ (1958) มาแล้ว รายหลังนี้ว่า “สำหรับนักศึกษาของสังคมเช่นนี้ การสร้างสรรค์และประสบการณ์สุนทรียะจำต้องถูกสำนึกรู้ในรูปของกิจกรรม”

ในพวกบาซองเยและแฟลตเฮด การขาดหายขององค์ประกอบแห่งสุนทรียะตะวันตกทั้งสี่ประการแรก ทำให้เป็นที่น่าสงสัยว่าจะมีเจตจำนงหมาย ที่จะสร้างสิ่งสุนทรีย์ หรือไม่ สำหรับวัฒนธรรมบาซองเยนั้นมีข้อเน้นต่อไปอีก

พวกบาซองเย ซึ่งรวมถึงนักดนตรีอาชีพด้วย มีความเห็นพ้องกันโดยมากว่า ชอบฟังดนตรีมากกว่าการสร้างดนตรี สิ่งนี้อาจพาดพิงได้ถึงค่านิยมของบาซองเย ซึ่งเคยกล่าวไว้แล้วว่า ปัจเจก-ภาวนิยมเป็นพฤติกรรมที่ไม่พึงปรารถนา คู่แต่งงานควรอยู่เป็นคู่ให้เห็นได้ บุคคลไม่ควรกระทำการโดยลำพังแต่ควรร่วมมือกับมิตรสหาย ด้วยหลักการนี้โดยลำพังก็อาจอธิบายค่านิยมของการฟังซึ่งเป็นกิจกรรมกลุ่มอันเป็นสิ่งตรงข้ามกับค่านิยมในการสร้างดนตรี ซึ่งเป็นกิจกรรมปัจเจกชน แต่ถึงกระนั้นพวกเขาก็มิได้ฟังเพื่อความสนุกสนานมากเท่ากับฟังเพื่อการเรียนรู้ อนึ่งพวกที่มีความเห็นมาทางการสร้างดนตรีในความหมายของการบรรเลงก็ให้เหตุผลว่า สร้างเพื่อความมั่งคั่ง มิใช่เพื่อสุนทรียะ อีกครั้งที่เราอ้างถึงการปฏิเสธของนักดนตรีที่จะยอมรับการแต่งเพลงให้สังคมบาซองเย รวมทั้งความพิพักพิพ่วนที่จะทำของพวกแฟลตเฮดด้วยเช่นกัน โดยประการฉะนี้ทั้งสองวัฒนธรรมไม่มีแผนแบบแห่งเจตจำนงหมายที่จะสร้างสิ่งสุนทรีย์

องค์ประกอบสุดท้าย ในกลุ่มขององค์ประกอบทั้งหมดนี้ซึ่งประมวลเป็นสุนทรียะตะวันตกได้แก่ การนำเสนอปรัชญาสุนทรียะ ทั้งนี้ให้ความหมายว่าองค์ประกอบนี้เป็นข้อสรุปรวมขององค์ประกอบทั้งห้า ดังกล่าวมาแล้ว เราได้ชี้แจงมาซ้ำแล้วซ้ำเล่า ว่าไม่มีมโนทัศน์ในรูปคำสำหรับสิ่งนี้สิ่งนั้นในพวกบาซองเยและแฟลตเฮด ทั้งเคยอ้างอิงถึงความเป็นไปได้ที่มโนทัศน์เหล่านั้นถูกละเลยจากนักชาติพันธุ์วรรณนา ขณะที่กรณีหลังนี้เป็นที่เข้าใจได้แต่มันก็มิได้คล้ายกัน ทั้งมีจุดสำคัญที่ต้องเน้นเป็นอเนกประการ ข้อแตกต่างระหว่างสองสังคมนี้กับสังคมตะวันตกในแง่สุนทรียะอาจเป็นที่สังเกตได้ในเรื่องของรูปคำ สุนทรียะตะวันตกโดยพื้นฐานเป็นรูปคำโดยมีการแสดงกิริยาและท่าทีทางกายเป็นสิ่งประกอบรูปคำนั้น อาการอย่างหลังนี้แหละคือลักษณะของสุนทรียะ เราจะอ้างถึง “ป่าแห่งรูปคำ” ซึ่งได้เติบโตห้อมล้อมสุนทรียะอีกครั้ง คำศัพท์ที่มากมายเหลือเฟือ คุณศัพท์เชิงพรรณนา การเล่นคำซึ่งล้อมรอบการพินิจหัวใจ ที่จริงแล้วสิ่งที่ชี้ให้เห็น

ความคิด ตะวันตกและอุดมคติของรูปแบบกับความงามก็คือ ภาษาอันจำกัดของสุนทรียะอันเป็นสิ่งที่ไม่มีในสังคมบาซอง-เยและแฟลตเฮด เราอาจตั้งปัญหาสำคัญว่าสุนทรียะจะมีอยู่ได้หรือไม่ ถ้าแม้นว่าปราศจากการจัดกระทำเป็นรูปคำ คำตอบค่อนข้างชัดเจนว่าไม่ได้ อย่างน้อยที่สุดในกรณีที่เราใช้มโนทัศน์ตะวันตกในเรื่องสุนทรียะซึ่งได้กระทำมาแล้วในหน้านี้ โดยความหมายและการปฏิบัติของตะวันตกถือได้ว่าทั้งบาซองเยและแฟลตเฮดไม่มีสุนทรียะ แม้ว่าทั้งสองสังคมจะดำเนินการในกิจกรรมที่นำไปสู่สิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเป็นจุดจบทางสุนทรียะ แม้ว่าทั้งสองสังคมจะมีข้อตัดสินเชิงประเมินที่กระจ่าง แต่ทั้งสองสังคมไม่มีสุนทรียะตะวันตก

ข้อสรุปนี้แสดงนัยหลายอย่าง มันอาจชี้ชัดเป็นอย่างดีว่าสุนทรียะตะวันตกเป็นผลผลิตจำเพาะของวัฒนธรรมจำเพาะ ซึ่งไม่ใช่สิ่งสากลในสังคมมนุษย์ในอีกแง่หนึ่ง อย่างน้อยที่สุดก็ยังมีสังคมที่มิใช่ตะวันตก ซึ่งแม้จะมิได้ปฏิบัติดังสุนทรียะจำเพาะของตะวันตก แต่ก็มีท่าทีบางอย่างคล้ายคลึง ทว่ามิได้เป็นที่รับรู้ของผู้สังเกตภายนอกทั้งนี้เป็นไปได้เช่นกันที่สังคมบาซองเยและแฟลตเฮดก็มีส่วนคล้ายคลึง แต่มิได้เป็นแบบตัวอย่าง ลงท้ายก็อาจพูดได้ว่า สุนทรียะตะวันตกเป็นแต่เพียงโฉมหน้าหนึ่งของหลักการอันไพศาลซึ่งห้อมล้อมเรื่องราวของศิลปะอยู่ จึงอาจเป็นข้อยกเว้นสำหรับกฎทั่วไป

ยังมีข้อมูลโดยอนุโลมอยู่บ้าง ในเรื่องที่กล่าวนี้อันพบได้ในสังคมอื่นๆ ที่มิใช่ของเรา (ตะวันตก)แต่สิ่งที่มีอยู่นั้นโดยดั้งเดิมเป็นทัศนศิลป์มากกว่าดนตรี เราอาจอ้างอิงโดยสังเขปเพื่อประโยชน์ได้สี่การศึกษา เพื่อเน้นให้เห็นความยากลำบากในการใช้มโนทัศน์สุนทรียะข้ามวัฒนธรรมอีกครั้ง

ในความพยายามเพื่อจะเข้าสู่สิ่งที่เรียกว่า “การเข้าหาเชิงโครงสร้างสู่สุนทรียศาสตร์” วอเร็น ดาเซเวโด (Warren d'Azevedo) (1958) สรุปว่า ศิลปะและสุนทรียะเป็นสิ่งที่แยกจากกันได้ โดยที่อย่างหลัง สุนทรียะพาดพิงจำเพาะถึงแง่คุณภาพของปรากฏการณ์ ซึ่งหมายรวมการขยายประสบการณ์และความเพลิดเพลิน ซึ่งโฉมหน้าของคุณภาพภายในแห่งสิ่งใดๆ (หน้า 706) ด้วยว่าอะไร เป็นสุนทรียะ ในระบบคำของดาเซเวโดนั้นเป็นทัศนคติ มากกว่าการกระทำ ซึ่งรวมอยู่ในการสร้างผลผลิตศิลปะ ว่าโดยกว้าง นี่เป็นความคล้ายคลึงกับผลลัพธ์โดยรวมขององค์ประกอบทั้งหกที่ได้นำเสนอมาแล้ว ในฐานะของอัตลักษณ์แห่งสุนทรียะตะวันตก ซึ่งเป็นท่าทีสุนทรียะที่รวมคุณสมบัติของความงาม การดึงใจให้ห่างและอื่นๆ ข้อยุ่งยากในที่นี้ก็คือ สังคมอิสระโกล่า ที่ดาเซเวโด ใช้เป็นรากฐานของงานนั้น ค่อนข้างจะแตกต่างจากบาซองเยหรือแฟลตเฮด ในแง่สำคัญอย่างหนึ่ง นั่นคือการปรากฏของการใช้รูปคำเป็นอย่างมากในเรื่อง รูปแบบ เจตจำนงหมาย และอารมณ์ซึ่งแสดงออกในเรื่องของการดึงใจให้ห่างและนำไปสู่ปรัชญาของสุนทรียะ (หน้า 705-06) จึงปรากฏว่าสังคมโกล่ามีความคล้ายคลึงเป็นอันมากกับสังคมตะวันตก ในแง่ของสุนทรียะ การที่ดาซเซวีโดค้นหาเอกเทศของสุนทรียะแห่งโกล่าได้ ก็เพราะลักษณะคู่ขนานอย่างใกล้ชิด ท่าทีของ

สุนทรียะที่คาซเซวีโดกล่าวเป็นที่สังเกตและนำเสนอให้ปรากฏได้ เพราะมันถูกทำเป็นรูปคำ หรือในการกลับกันมันอาจถูกทำเป็นรูปคำ เพราะพวกโกล่ามีท่าทีจำเพาะในเรื่องเหล่านี้ ดังนั้นมันจึงชี้ว่าดาซเซวีโดหาเหตุผลกระชับของสุนทรียะแห่งพวกโกล่าได้ ก็ด้วยว่ามโนทัศน์ของโกล่าคุ้นเคยและยอมรับองค์ประกอบแห่งสุนทรียะตะวันตกอยู่แล้ว แต่ในกรณีของสังคมบาซองเยและแฟลตเฮด ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ดูเหมือนจะไม่ได้ปรากฏ อีกทั้งไม่มีรูปคำแห่งปรัชญาของสุนทรียะอีกด้วยจะว่าอย่างไร?

ความสำคัญของงานดาเซเวโด ก็คือความพยายามที่จะสร้างการชี้ชัดบนพื้นฐานโครงสร้างระหว่างศิลปะและสุนทรียะและมันก็เป็นการสนับสนุนอย่างมีนัยสำคัญกับทั้งการเป็นความรู้อันละเอียดอ่อนว่าด้วยสุนทรียศาสตร์ในวัฒนธรรมอื่น ในขณะเดียวกันโดยเหตุแห่งความเหมือนระหว่างวัฒนธรรมนี้กับของเราในเรื่องสุนทรียะจึงเป็นไปได้ที่จะเข้าไม่ถึงที่สุดแห่งความหมายข้ามวัฒนธรรมของสุนทรียะที่กำลังค้นหา

ปัญหาของสุนทรียะยังได้รับการพินิจในแง่มุมที่แตกต่างออกไปอีกโดย ไซเบอร์ ผู้สร้างมโนทัศน์เรื่อง “สุนทรียะไร้ถ้อยคำ” โดยใช้จำเพาะแก่ทัศนคติของแอฟริกัน (1959) เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังมโนทัศน์นี้สรุปคร่าวๆ ได้ว่า “ศิลปะแอฟริกันทำความปลอดภัยให้เป็นสัญลักษณ์และวางตนอยู่ที่ศูนย์กลางแห่งความเชื่ออันเป็นแก่นแกร่ง” ดังนั้นจึงไม่จำเป็นที่พวกแอฟริกันจะต้องวิเคราะห์และชำแหละศิลปะของเขาด้วยว่า “มันอาจถือได้ว่าศิลปะเกือบทั้งหมดโดยไม่มีข้อยกเว้นล้วนเพิ่มพลังให้แก่แง่บวกของโลกทัศน์ของเขา มีส่วนร่วมอย่างกระตือรือร้นในการเติมเต็มความต้องการไม่ว่าสิ่งเหล่านี้จะได้รับการนิยามเช่นไร” ในกรอบวัฒนธรรมใดๆ เป้าหมายดังกล่าวคือ “ทราบ เข้าใจ ยอมรับ มีส่วนร่วม” เหล่านี้ก่อรูปเป็นพื้นฐานสำหรับทัศนะของแอฟริกันในเรื่องศิลปะ ดังนั้นแอฟริกันจึงไม่ต้องการสุนทรียะที่เป็นรูปคำซับซ้อนหากแต่เป็นข้อคาดคิดเหล่านี้ต่างหากที่อยู่เบื้องหลังศิลปะและก่อตัวเป็นสุนทรียะไร้ถ้อยคำ

ความเห็นนี้ตรงกันข้ามกับดาซเวโด เพราะในพวกโกล่านั้นสุนทรียะเป็นการใช้ภาษาอย่างชัดเจน นอกจากนี้มัน ศิลปะแอฟริกันยังนำเสนอมโนทัศน์แห่งสุนทรียะซึ่งแตกต่างจากทัศนะตะวันตก ด้วยว่ามันละเว้นองค์ประกอบสำคัญของปรัชญาเชิงถ้อยคำแห่งสุนทรียะ ในแง่นี้การศึกษาของไซเบอร์น่าจะเป็นที่ยอมรับโดยสากลมากกว่าทัศนะตะวันตก แต่ถ้าเป็นเช่นนี้เราก็ต้องเปลี่ยนความเข้าใจความหมายของคำว่าสุนทรียะ ดูเหมือนคำใหม่จะต้องถูกสร้างขึ้น วลี “สุนทรียะไร้ถ้อยคำ” เป็นความขัดแย้งต่อคำ “สุนทรียะ” ที่ใช้โดยปกติของตะวันตก

ความยากลำบากคล้ายคลึงกันนี้พบในการใช้วลี “สุนทรียะเชิงหน้าที่” ของแม็คอัลเลสเตอร์ ซึ่งพูดถึงชนเผ่าอาปาเชตะวันตกไว้ว่า :

มีการพูดจาเชิงสุนทรียะอยู่เล็กน้อยในความหมายของเรา การชื่นชม

เพลงมักจะใช้ถ้อยคำในรูปของความเข้าใจ ความรู้ว่ามันใช้สำหรับอะไร ผู้ให้ข้อมูลหนึ่งหรือสองคนยังคงยืนยันว่าชอบเพลงที่มีทำนองร้องยาวและมีเนื้อกลอนเพลงสั้นเพราะเป็นการง่ายที่จะเรียนรู้ แต่ความชอบโดยสามัญนั้นคือเพลงสำคัญในการเยียวยาหรือเพลงศักดิ์สิทธิ์ในพิธีฉลองความบริสุทธิ์ "สุนทรียะเชิงหน้าที่" นี้พบอย่างกว้างขวางในกลุ่มชนที่ยังไม่มีภาษาเขียน (1960: 471-72)

การเคียงคู่กันของคำ "เชิงหน้าที่" และ "สุนทรียะ" ดูจะเป็นความขัดแย้งกันในเรื่องของการใช้ความหมาย ถ้าท่าทีของเราเป็นสุนทรียะมันสามารถเป็นเชิงหน้าที่ในเวลาเดียวกันได้หรือไม่? เห็นจะไม่ต้องถามว่าตึกนั้นจะเป็นทั้งเชิงหน้าที่และสุนทรียะในเวลาเดียวกันโดยผู้สังเกตได้หรือไม่ เพราะในกรณีนี้ ตึกมิใช่วัตถุที่เป็นได้ทั้งสองอย่าง ตึกเป็นได้ก็แต่เชิงหน้าที่ มันเป็นทัศนคติของผู้สังเกตต่างหากที่เป็นสุนทรียะ เพราะเขาเท่านั้นที่สามารถสนององค์ประกอบแห่งสุนทรียะได้ โดยคล้ายคลึงกันในดนตรีของอาปาเชตะวันตก ดนตรีจะเป็นเชิงหน้าที่ก็ต่อเมื่อท่าทีของผู้สังเกตเป็นสุนทรียะ แต่แม็คอัลเลสเตอร์ กล่าวว่าผู้ให้ข้อมูลของเขามิได้มีท่าทีสุนทรียะต่อดนตรี ดังนั้นเมื่อดำเนินการด้วยศัพท์ในความหมายของตะวันตก มันย่อมไม่เป็นแต่เพียงความขัดแย้งเชิงความหมาย แต่เป็นความขัดแย้งเชิงตรรกในการใช้วลี "สุนทรียะเชิงหน้าที่" อีกโสดหนึ่ง

ยังมีกรณีและปัญหาที่แตกต่างออกไปอีกโดย แฮโรลด์ เค ชไนเดอร์ จากการพาดพิงถึงเผ่าพาคอทแห่งเคนย่า (1956) คำ "แพชไฮ" (pachigh) (ซึ่งพาดพิงถึงสถานะของการเป็นอยู่และเงื่อนไขของสิ่ง) อาจใช้ได้กับวัตถุสองระดับ ระดับที่หนึ่งได้แก่ "สิ่งที่ซึ่งถูกพินิจว่าเป็นสิ่งงามแต่มิได้ทำขึ้นโดยพวกพาคอท" ตัวอย่างเช่นวัตถุตามธรรมชาติและสิ่งประดิษฐ์ของต่างเผ่า กรณีนี้เน้น "ท่าทีสุนทรียะ" ซึ่งเราได้กล่าวถึงอย่างเข้มข้นมาโดยตลอด ระดับที่สองประกอบไปด้วยวัตถุสร้างหรือหามาได้ โดยพวกพาคอทเอง สิ่งเหล่านี้คือ การระบายสี ลูกปัดสี หอยเบี้ย ลวดลายและอื่นๆ จุดสำคัญคือสิ่งใดๆ ซึ่งเรียกว่า "สิ่งงาม" (แพชไฮ) เป็นสิ่งประกอบวัตถุมากกว่าจะเป็นตัววัตถุเอง เหยือกนมสำหรับพวกพาคอทไม่เป็นสิ่งงาม แต่ปากเหยือกที่ใช้ริน เป็น

ผลลัพธ์แห่งมโนทัศน์ของพาคอทนี้ ชไนเดอร์พรรณานาอย่างมีเหตุผล ว่า :

การอภิปรายนี้จะไม่สมบูรณ์ได้เลยถ้าไม่กล่าวว่า แม้จะเป็นประโยชน์สำหรับความมุ่งหมายของชาติพันธุ์วรรณนาในการตัดขาดเรื่องเฉพาะหน่วยแห่งชีวิตของพวกพาคอทที่เรียกว่าศิลปะออกเป็นเอกเทศตามความหมายสากล การแบ่งจำแนกชนิดนี้ย่อมจะเป็นการชี้นำที่ผิดพลาดถ้ามิได้เป็นไปตามเงื่อนไขของ มโนทัศน์แห่งความงามของพาคอท

พวกพาคอทมิได้รู้จักอะไรก็ตามที่เรียกว่า ศิลปะดังปกติ แต่จะเป็น

แพชไฮและมิใช่แพชไฮ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้าง หรือเป็นโดยธรรมชาติ ก็ตาม ความพยายามของเราที่จะแบ่งแยกสองสิ่งนี้ เพื่อจุดมุ่งหมายของรายงานย่อมเป็นของเทียมโดยยิ่ง ในบางกรณีก็เป็นความเคลือบแคลงและละเมิดกระบวนการแห่งความเข้าใจเอกภพของพวกพาคอทโดยสิ้น เราอาจโต้แย้งว่าการวิเคราะห์วัฒนธรรมพาคอทอาจดำเนินต่อไปได้อย่างเหมาะสมด้วยวิภาคของ "สิ่งงาม" หรือ "สิ่งสุนทรีย์" มากกว่าวิภาคของ "ศิลปะ" (หน้า 106)

หลักคงที่ของการอภิปรายของเราก็คือ ความคิดเห็นที่ว่า สุนทรียะซึ่งรู้จักกันในศัพท์ตะวันตกนั้น พาดพิงถึงท่าทีจำเพาะแห่งสำนักและรูปคำ ซึ่งพุ่งตรงไปที่วัตถุหนึ่งๆ ดังได้เห็นมาแล้วในองค์ประกอบทั้งหกข้างต้น น่าเชื่อว่าสิ่งนี้มีใช้ในบางสังคมนอกเหนือจากของเรา แต่ก็เป็นความกระจ่างพอกันว่ามันก็มิได้มีในสังคมอีกจำนวนหนึ่งเช่นกัน

ยังมีอีกจุดหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียะซึ่งว่าด้วยความแตกต่างระหว่างสุนทรียะกับ "กระทำการตัดสินเชิงประเมิน" หรือ "กระทำโดยรสนิยมตามสัญชาตญาณ" เป็นที่กระจ่างว่าบุคคลในวัฒนธรรมทั้งปวงจักกระทำการตัดสินเชิงประเมินในความหมายของ "ดีกว่า" หรือ "เลวกว่า" และเป็นไปได้ที่จักทำบางอย่างด้วยรสนิยมตามสัญชาตญาณเช่นกัน การตัดสินว่าดีกว่าและเลวกว่าไม่จำเป็นต้องพาดพิงถึงสุนทรียะเพราะว่าการตีราคานั้นโดยง่ายก็เป็นการตีราคา การปลงใจในทางเลือกต่างๆ มีในสถานการณ์นับไม่ถ้วนของทุกสังคมไม่มีสิ่งใดที่เป็นการกระทำโดยรสนิยมตามสัญชาตญาณ แล้วจะต้องเป็นสุนทรียะ แม้ในจุดจบอาจเผยให้เห็นท่าทีสุนทรียะก็ตาม สิ่งที่แสดงความแตกต่างของการกระทำนี้จากความจำเป็นในการพาดพิงถึงสุนทรียะก็คือข้อเท็จจริงที่ว่าไม่มีสิ่งใดชี้บ่งโดยตัวมันเองถึงการปรากฏของปรัชญาแห่งสุนทรียะ

บัดนี้เราอาจย้อนกลับไปสู่ปัญหาของสหสัมพันธ์แห่งศิลปะ ซึ่งแม้ว่าการอภิปรายของเราดูจะย่นย่อมากกว่าทุ่มเทให้แก่สุนทรียศาสตร์ ก็เพราะได้พูดถึงมาแล้วในบทที่ห้า ในความคิดนี้สหสัมพันธ์แห่งศิลปะเคียงคู่ไปพร้อมกับมโนทัศน์ของสุนทรียะ การอ้างอิงในที่นี้มิใช่เพื่อบูรณาการศิลปะซึ่งเป็นวิถีทางที่ศิลปะอาจถูกรวมลงเป็นหนึ่งในการปฏิบัติ เช่นในการละครซึ่งทัศนศิลป์ ดนตรี วรรณกรรม นาฏยศิลป์ หรือแม้แต่สถาปัตยกรรมถูกรวบรวมไว้พร้อมสรรพ แต่เพื่อทัศนะที่ว่าปวงศิลปะก่อตัวจากรากเดียวกัน โดยความจริงแล้วศิลปะทั้งปวงเป็นหนึ่งแต่สำแดงออกแตกต่างกันเพราะสิ่งประกอบต่างกัน

ซูซาน แลงเกอร์ ได้ให้ข้อสรุปอันมีประโยชน์แก่ทัศนะเช่นนี้ว่าผู้ซึ่งถือมติดังกล่าวยอมรับว่า "....ศิลปะหลายชนิดเป็นเพียงโฉมหน้าต่างๆ ของการผจญภัยแห่งมนุษย์ที่เป็นสิ่งเดียวกันและคล้ายคลึงกัน หนังสือที่เพิ่งออกเกือบทั้งหมดในวิชาสุนทรียศาสตร์ เริ่มต้นด้วยข้อความว่า

ข้อแบ่งแยกที่เคยทำกันมา ระหว่างศิลปะทั้งปวงนั้นได้แก่ผลลัพธ์แห่งโชคร้ายของชีวิตพวกเรา" (1957: 76) แลงเกอร์ต่ออีกว่า : "ในไม่ช้าสหสัมพันธ์สากลอันเป็นหนึ่งนี้จักถูกอธิบายเป็นหลักฐานกำหนด หรือมิฉะนั้นก็เป็นเอกภาพอันติมะเชิงอุดมคติ มันลงจบมากพอกับการขึ้นต้นด้วยอัญพจน์จากผู้รู้เป็นอันมากติเตียนการแบ่งแยก ศิลปะที่เคยทำกันมา แต่หนุนให้สูงเลิศด้วยข้อแนะนำเชิงบวกว่าสถาบันศิลปะพึงรวมถึงกิจของศิลปะที่สร้างในรูปเดียวกัน เช่น จิตรกรรม วรรณกรรม และการละคร" (หน้า 77)

เมื่อว่าตามแลงเกอร์ ปัญหานี้ประมวลลงได้ว่า ถ้าศิลปะเป็นสิ่งสากลอีกทั้งโฉมหน้าทั้งหมดของมันเป็นการหน้าที่ของสิ่งเดียวกัน เหตุใดมันจึงถูกขนานนามไปต่างๆ? คำตอบ คือ ศิลปินทำงานโดยสิ่งประกอบต่างกัน จึงประหนึ่งว่ากระทำสิ่งที่แตกต่างกันแลงเกอร์ไม่สู้พอใจนักในคำตอบนี้ และสรุปความยุ่งยากลงง่ายๆ ว่า หน่วยพื้นฐานของศิลปะทั้งหลายนั้น (เช่นจิตรกรรม วรรณกรรม การละคร เป็นต้น) ถูกยอมรับอยู่แล้วกับทั้งไม่มีการพิสูจน์ให้ประจักษ์ "สิ่งที่เราเริ่มต้นด้วยนั้นไม่ใช่สิ่งที่เราไปถึงค้นพบ ทำความกระจ่างหรือพิสูจน์ให้ประจักษ์" (หน้า 78) เขาได้จัดการปัญหาดังนี้ :

> *การเข้าถึงปัญหาว่าด้วยสหสัมพันธ์ระหว่างศิลปะของข้าพเจ้าแตกต่างออกไปอย่างกระชับ: ด้วยการถือว่าศิลปะแต่ละอย่างเป็นอิสระ แล้วจึงพินิจว่าแต่ละอย่างสร้างสรรค์อะไร อะไรคือหลักในการสร้างสรรค์ของศิลปะชนิดนั้นๆ อะไรคือขอบเขตและสิ่งประกอบที่เป็นไปได้ การดำเนินการเช่นนี้แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างศิลปะตระกูลใหญ่ๆ หลายตระกูล เช่น ศิลปะรูปทรง ดนตรี บัลเลต์ วรรณคดี ด้วยการดำเนินไปตามความแตกต่างนี้มากกว่าที่จะปฏิเสธนัยสำคัญของมันอย่างรุนแรง ผู้ศึกษาก็จะพบว่าเขารู้อย่างลึกซึ้งมากกว่าที่คาดคิด....*
>
> *แต่เมื่อท่านเดินไปตามทางแห่งความแตกต่างระหว่างศิลปะทั้งมวลยิ่งไกลเท่าไรด้วยความพิถีพิถันเท่าที่จะเป็นไปได้ ก็จะถึงจุดที่ความแตกต่างทั้งหลายมิอาจกระทำได้อีกต่อไปมันเป็นจุดที่กลไกแห่งโครงสร้างอันลึกซึ้งจินตภาพที่เคลือบแคลง พลังซึ่งตัดผ่านกัน จังหวะอันยิ่งใหญ่และรายละเอียดแห่งการเปรียบเทียบของมัน การผันแปร ความลงรอย กล่าวโดยสั้น กลไกซึ่งร่วมประสานทั้งหมดนี้เปิดเผยหลักแห่งรูปแบบจลนะซึ่งเราเรียนรู้จากธรรมชาติได้เอง เหมือนเราเรียนภาษาจากคนที่แก่กว่า หลักการนี้ปรากฏในศิลปะชนิดหนึ่งตามอย่างศิลปะอื่นๆ ในฐานะสิ่งชี้ทางของงานทุกชิ้นที่บรรลุเอกอินทรียภาพ ความมีชีวิตชีวาของรูปแบบหรือการสำแดงอารมณ์ซึ่งเป็นสิ่งที่เราหมายถึงนัยสำคัญของศิลปะ*

ในที่ซึ่งไม่มีความจำแนกแตกต่างอีกต่อไประหว่างศิลปะทั้งหลาย
ย่อมมีแต่เอกภาพของมัน (หน้า 78 -9)

ในขณะที่แลงเกอร์ดูจะมั่นใจในเอกภาพพื้นฐานมูลรากของศิลปะ มีปัญหาอยู่ว่าถ้าเราปรารถนาจะสถาปนาหลักฐานข้ามวัฒนธรรมให้ปรากฏก็จำต้องถือเอาทัศนะต่อไปนี้อย่างใดอย่างหนึ่ง อันแรกถือว่าศิลปะล้วนมีสหสัมพันธ์กัน เพราะมันเกิดจากมูลรากของการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่เหมือนกันและเป็นหนึ่งเดียว หรืออันหลังที่ถือว่ามนุษย์เอง ที่กล่าวว่าศิลปะมีสหสัมพันธ์ดังนั้นพวกเขาจึงสร้างเอกภาพซึ่งไม่เคยมีอยู่จริงๆ ขึ้นมา ถ้าเราถือทัศนะแรก ก็ดูจะมีเหตุผลที่จะยอมรับว่ามีหลักการสากล แห่งการก่อตัวในธรรมชาติซึ่งย่อมเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางโดยศิลปินทุกหนแห่ง ถ้าถือทัศนะหลังก็ต้องรับว่าทัศนะนี้เป็นของตะวันตก ผูกพันโดยตรงกับสุนทรียศาสตร์ตะวันตกและแสดงให้เห็นได้ในวัฒนธรรมอื่น ก็โดยการประเมินเชิงวิเคราะห์ ทั้งไม่อาจเห็นได้ในการประเมินเชิงวิถีประชาเหล่านี้ไม่ใช้ปัญหาง่ายๆ และไม่อาจจะตอบได้ในที่นี้ แต่หลักฐานที่มีอยู่จากสังคมบาซองเยและแฟลตเฮดล้วนชี้บ่งว่า พวกเขารู้เล็กน้อยหรือไม่รู้เลยว่าศิลปะทั้งหลายมี สหสัมพันธ์ครอบคลุมส่วนประกอบของปัจเจกชนในวัฒนธรรมทั้งสอง

คงจะย้อนระลึกได้ว่า ฮอร์นโบสเตล (1927) สนับสนุนข้อโต้แย้งของเขาในเรื่องเอกภาพแห่งศิลปะ อย่างน้อยที่สุดก็เป็นบางส่วนที่ว่าด้วยหลักฐานเรื่องอายตนะสัมพันธ์ ซึ่งก็คือการส่งผ่านรูปพรรณเชิงภาษาของบริเวณผัสสะหนึ่งไปยังรูปพรรณของผลผลิตของบริเวณผัสสะอื่น ตัวอย่างเช่น ความสุกใสเป็นมโนทัศน์เชิงภาษาซึ่งใช้กับบริเวณผัสสะหลายอย่าง คงจะจำได้ว่าพวกบาซองเยนั้นมิได้มีการปฏิบัติเช่นนี้ ยกเว้นกรณีที่โดดเดี่ยวจริงๆ แม้แต่แฟลตเฮดก็เช่นกัน ทั้ง บาซองเยและแฟลตเฮดพินิจปัญหาและอภิปรายเรื่องเช่นนี้ถ้าแม้ว่าจะมีอยู่บ้างโดยเน้นสัมพันธภาพระหว่างสีและดนตรีอย่างน่าพิศวงยิ่งและโดยไร้เหตุผล ในการสนทนาอันยาวนานกับ ศิลปินบาซองเยและแฟลตเฮดไม่พบการเปรียบเทียบได้ระหว่างดนตรีกับปฏิมากรรม การออกแบบศิลปะกับกลิ่น การเคลื่อนไหวร่ายรำกับรูปร่าง สิ่งก่อสร้างหรือความเกี่ยวพันใดๆ อย่างน้อยที่สุดเท่าทีศิลปินพวกนั้นเองจะนึกถึง บาซองเยและแฟลตเฮดอาจจะเป็นข้อยกเว้นในกรณีดังว่านี้ ในตัวอย่างของพวกยีร์คัลล่า วอเตอร์แมน กล่าวว่า “ในวิภาคที่กว้างขวางที่สุดของดนตรี เพลงเกือบทั้งหมดมีการออกแบบสิ่งสัญลักษณ์ตัวแทนหรือการแกะสลักไม้ เรื่องเล่าขนาน การร่ายรำและบางส่วนของพิธีกรรมแนบเนื่องอยู่ด้วย” (1956: 40-41)

จบีโฮ ซึ่งโกลด์โคสท์พูดถึงไว้ก่อน กล่าวว่า “ข้าพเจ้าขอทำความกระจ่างว่าเมื่อข้าพเจ้ากล่าวถึงดนตรี ข้าพเจ้ากำลังอ้างอิงการตีกลอง การร่ายรำ และการร้องเพลง ทั้งเป็นสิ่งเดียวและไม่อาจถูกแบ่งแยก ถ้าเราพูดถึงบุคคลอยู่ในการดนตรี เราหมายถึงว่าเขาเข้าใจการร่ายรำทั้งหมด กลอง

ทั้งหลาย และเพลงทั้งปวง” (1952: 31) แม้ว่าอึนคีเทียจะกล่าวถึงบูรณภาพของศิลปะทั้งมวลในการปฏิบัติก็อาจมีสหสัมพันธ์อยู่ในใจเมื่อเขาเขียนไว้ว่า

> *การสังเกตท่าทีและพฤติกรรมของผู้มีส่วนร่วมในเรื่องราวอันน่าทึ่งของกระบวนร่ายรำ แสดงให้เห็นว่า กระบวนร่ายรำนั้นมิใช่แค่สิ่งที่จะทำเพียงเพื่อเติมเต็มความปรารถนาแห่งความเชื่อ แต่มันมีข้อดีเชิงสุนทรียะสำหรับกลุ่มสังคมที่มันถูกใช้งานอยู่ด้วย เมื่อว่าตามนี้บูรณภาพขององค์ประกอบแห่งเรื่องราวทั้งหมดซึ่งได้แก่พฤติกรรมที่ปลาบปลื้ม ดนตรีและการร่ายรำ อีกทั้งรายละเอียดของการกระทำประจำ รูปแบบของการปรากฏ การเคลื่อนไหวที่งดงาม ความหมายที่ลึกซึ้งของกิริยา และอื่นๆ ล้วนได้รับความใส่ใจจดจ่อ (1957: 6)*

อย่างไรก็ดีการวิพากษ์ทั้งหลายนี้ล้วนทำโดยผู้สังเกตภายนอกซึ่งได้รับการฝึกฝนในขนบตะวันตก เรายังคงไม่รู้ว่าศิลปินในสังคมนั้นๆ รับรู้ศิลปะของเขาในวิถีทางเดียวกันนี้หรือไม่

โดยเฉพาะปัญหาของศิลปะนั้นเป็นการง่ายที่จะกล่าวว่ามีบางสิ่งซึ่งตัวศิลปินเองมิได้มองเห็น แต่นี่จะเป็นสิ่งร้ายแรง สำหรับเรื่องสถานการณ์ข้ามวัฒนธรรม การประเมินเชิงวิเคราะห์นั้น พอเหมาะและเกี่ยวข้องกับทั้งเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับความเข้าใจ ปรากฏการณ์ของมนุษย์แต่ความสำเร็จในการใช้นั้นขึ้นอยู่กับการแสดงให้เห็นจริงของหลักฐานกระจ่างชัดจากสิ่งที่ทำให้เกิดผลสรุปนั้นๆ อนึ่ง ความสามารถในการใช้มโนทัศน์ตะวันตกเรื่องสุนทรียะกับหลักฐานแห่ง มโนทัศน์เรื่องสหสัมพันธ์ของศิลปะ ล้วนไม่อาจแสดงโดยกระจ่างเพียงพอที่จะทำให้เรายอมรับ มูลบทว่าอย่างใดเป็นสากลภาพในสังคมมนุษย์ในอีกแง่หนึ่ง หลักฐานของข้อขัดแย้งจากสังคม บาซองเยและแฟลตเฮด ก็ไม่เพียงพอที่จะทำให้เราเชื่อว่าทั้งสองอย่างไม่อาจจะแพร่กระจายโดยกว้างได้มากกว่าที่เราจักเผชิญหน้าโดยปัจจุบัน แน่ใจได้ว่าอรรถาธิบายของดาเซเวโด เรื่อง โกล่านั้น ชี้บ่งข้อกำหนดทางสุนทรียะในวิถีทางคู่ขนานไปกับสุนทรียะตะวันตก แต่ก็มีโอกาสเป็นไปได้ เท่าๆ กันถึงแม้ ดาเซเวโด จะมิได้อภิปรายปัญหานี้ไว้ก็ตามว่าพวกโกล่านั้น ยังคงต้องเผชิญกับศิลปะในปัญหาเรื่องสหสัมพันธ์ ไม่ว่ากรณีใดปัญหาเหล่านี้เป็นที่น่าสนใจยิ่งนัก และพาดพิงถึงนักดนตรีชาติพันธุ์ผู้ซึ่งส่วนมากแล้ว โดยนิยาม เป็นผู้ชำนาญการเปรียบต่าง จักอยู่ในฐานะอันเลิศที่จะรังสรรค์ความรู้ความเข้าใจเรื่องนี้ให้แก่เราต่อไป

บทที่ 14
ดนตรีและประวัติศาสตร์วัฒนธรรม

การใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือทำความเข้าใจและประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามานานแล้ว เนื่องจากวิจัยที่ศึกษาเรื่องนี้ได้หยิบยืมทฤษฎีทางมานุษยวิทยาว่าด้วยการวิวัฒน์และการแพร่กระจายมาประยุกต์ใช้เป็นเครื่องมือ การศึกษาด้วยวิธีการดังกล่าวค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงเนื่องจากไปอ้างอิงกรอบทางวิชาการที่บกพร่องไม่ครอบคลุมแต่เมื่อไม่กี่ปีที่ผ่านมานี้ กลับเริ่มมีความสนใจใช้วิธีนี้ขึ้นอีกโดยเริ่มจากสาขาที่ศึกษาเรื่องแอฟริกันเป็นหลัก แอฟริกันศึกษาเป็นสาขาที่ปัญหาเรื่องประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้รับความสนใจมากเป็นพิเศษเนื่องจากมีเป้าหมายใหม่ๆ เกิดขึ้น ได้แก่ เป้าหมายทางการเมือง ทางทฤษฎี และทางประสบการณ์นักเรียนที่ศึกษาประวัติศาสตร์แอฟริกันเริ่มใช้เครื่องมือในการวิเคราะห์ที่หลากหลายกว่าที่ใช้กันปกติในการศึกษาประวัติศาสตร์ของกลุ่มชนที่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรอ้างอิงมากเครื่องมือดังกล่าวได้แก่โบราณคดีและหลักฐานทางโบราณคดีที่นำมารวมกับบันทึกทางประวัติศาสตร์ วรรณคดีมุขปาฐะ ชาติพันธุ์วิทยา การวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีการกระจายชาติพันธุ์ความเชื่อมโยงทางภาษาศาสตร์ หลักฐานทางพฤกษศาสตร์ ทัศนศิลป์ และที่อาจจะล่าสุดก็คือดนตรีเครื่องมือชิ้นหลังสุดนี้ย่อมต้องทำให้เกิดคำถามมากมายว่าสามารถเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้จริงหรือไม่

คำถามแรกก็คือ “ประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรม” นี้หมายความว่าอย่างไร และจะใช้ดนตรีช่วยได้อย่างไร เพราะการใช้เครื่องมือพิเศษใดๆ ก็ตามจะมีความเป็นไปได้อย่างน้อยสามประการ อย่างแรกคือ ส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไม่ว่าของชนกลุ่มใดจะอธิบายวิถีชีวิตของชนกลุ่มนั้น หมายความว่า ณ เวลาใดเวลาหนึ่งในอดีต การสร้างวัฒนธรรมของคนกลุ่มหนึ่งจะมีส่วนประกอบที่สามารถบอกเราเกี่ยวกับคนกลุ่มนั้นๆ และวิถีชีวิตของพวกเขาได้ เราสามารถเข้าถึงรายละเอียดนั้นได้ไม่ว่ารายละเอียดนั้นจะมีส่วนประกอบดังกล่าวจำนวนมากหลากหลายหรือน้อยและแคบด้วยการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์หรือการขุดค้นทางโบราณคดี ซึ่งทำให้เราย้อนเวลากลับไปได้ไกลกว่าวิธีอื่นๆมาก วิธีการดังกล่าวทำให้เราได้เรียนรู้เกี่ยวกับวิถีชีวิตของกลุ่มคนต่างๆ บ้างไม่มากก็น้อย ขึ้นอยู่กับข้อจำกัดของวิธีการนั้นๆ ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปสำหรับกรณีที่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือ

กระนั้น เมื่อกล่าวถึงการประมวลประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะกล่าวถึงกลไกที่พัฒนาไปตามกาลเวลาที่ยาวนาน ในกรณีนี้เราจะมองการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์เป็นกระบวนการทางเวลา และจะให้ความสนใจกับทฤษฎีใดๆ ก็ตาม

ที่มีนัยยะถึงกระบวนการและเป็นทฤษฎีที่ทำให้เราสามารถประมวลสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตได้ ในกรณีนี้เราก็ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือได้อีกเช่นกัน ถึงแม้จะมีข้อจำกัดบางประการก็ตาม

ในการใช้เครื่องมือหนึ่งๆ ซึ่งในกรณีนี้ได้แก่ดนตรีเราย่อมต้องตั้งคำถามว่าเครื่องมือนั้นๆ มีอะไรที่เป็นเอกลักษณ์ หรือมีอะไรพิเศษที่ทำให้น่าจะนำมาใช้ในการแก้ปัญหาเกี่ยวกับการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรม

เราจะพิจารณาวิธีต่างๆ เหล่านี้ต่อไป แต่ก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจให้ชัดเจนว่าความสำคัญหลักของดนตรีต่อปัญหาทำนองนี้มีหลากหลายมาก ทั้งนี้เพราะลักษณะพิเศษบางประการของดนตรี เท่าที่ทราบกันในปัจจุบัน ไม่มีวัฒนธรรมที่ไม่รู้หนังสือวัฒนธรรมใดที่สามารถสร้างระบบบันทึกวัฒนธรรมว่าด้วยเรื่องความหมายทางวัฒนธรรมของเสียงดนตรีขึ้นมาได้ด้วยตนเอง เท่ากับว่าความหวังที่จะปะติดปะต่อรูปลักษณ์ของดนตรีได้อย่างแม่นยำมีอยู่เพียงน้อยนิดเท่านั้น กระนั้นก็ยังมีความพยายามที่จะกระทำอยู่ ไม่ว่าจะด้วยการใช้เทคนิคพิเศษต่างๆ ทางโบราณคดี หรือการประยุกต์ใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาดังจะกล่าวถึงต่อไป แต่ความพยายามเหล่านี้ก็ไม่ได้น่าเชื่อถือหรือให้ผลดีอะไรเป็นพิเศษ ด้วยเหตุนี้ การแกะรอยเสียงดนตรีไม่ว่าจะย้อนกลับไปถึงยุคใด ก็ดูจะไม่ได้ให้ประโยชน์ต่อการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมในภาพรวมสักเท่าใดนัก

ขณะเดียวกันดนตรีก็ไม่ได้ใช้เพียงแค่เสียงในการนำเสนอแต่ใช้เครื่องดนตรีด้วย และเครื่องดนตรีบางชิ้นก็คงอยู่ได้ในช่วงเวลาที่นานมาก ดังนั้น ในการใช้เครื่องดนตรีเป็นเครื่องมือประมวลประวัติศาสตร์นั้น เราจะต้องพิจารณา ทั้งเสียงดนตรีและเครื่องดนตรีและต้องพร้อมที่จะใช้อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งสองอย่างตามความน่าจะเป็นของเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่

อาจสรุปได้ว่าเสียงดนตรีในฐานะที่เป็นเอกภาพในตัวเองมีลักษณะสำคัญสามประการ (ดังจะกล่าวต่อไป) ลักษณะเหล่านี้ดูจะทำให้ดนตรีสามารถเอื้อประโยชน์ต่อการประมวลวัฒนธรรมได้มากเป็นพิเศษ ความน่าเชื่อถือในการเปลี่ยนแปลงของเสียงเชิงสถิติ อาจเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ที่แม่นยำมากต่อไปในอนาคต

วิธีการเข้าถึงวัฒนธรรมของคนกลุ่มหนึ่งๆ วิธีหนึ่งจะประกอบด้วยการอธิบาย ลักษณะของวัฒนธรรมนั้นๆ ณ เวลาใดเวลาหนึ่ง คำถามก็คือดนตรีทำเช่นนี้ได้หรือไม่ และถ้าทำได้ ดนตรีจะบอกข้อมูลประเภทใดแก่เรา

แม้เราจะไม่ได้เน้นการหาเอกสารประกอบทางประวัติศาสตร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษรมากนัก แต่ก็ไม่อาจมองข้ามแหล่งข้อมูลนี้ไปได้ อึนเคเทีย (Nketia) ได้ศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ของดนตรีแอฟริกันตะวันตกโดยใช้หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อประเมิน “ปัจจัยต่าง ๆ ซึ่งดูจะส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงหลักๆ ในโครงสร้างของดนตรี” ปัจจัยดังกล่าวเหล่านี้ได้แก่ “ปัจจัยทางการเมืองอันได้แก่ปัจจัยที่ควบคุมและการปกครองรัฐและอาณาจักรต่างๆ . . . การ

แสวงหาแหล่งค้าขาย . . . และศาสนา" (ม.ป.ป. :5) เคอร์บี (Kirby) ใช้เอกสารทางประวัติศาสตร์เพื่อสืบค้นความเป็นมาของระนาดในแอฟริกาตะวันออกย้อนไปถึงปี 1586 (1953: 47) และหลักฐานอ้างอิงจำนวนมากตั้งแต่ช่วงเวลานั้นเป็นต้นมาก็ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีแอฟริกันในช่วง 400 ปีที่ผ่านมาได้อย่างน่าสนใจทีเดียว

เมื่อกล่าวถึงเสียงดนตรี ช่วงเวลาที่ย้อนไปในอดีตจะสั้นกว่ามาก ถึงแม้ว่า บทเพลงร้องสั้นๆ จะปรากฏในบันทึกของนักเดินทาง นักสำรวจ นักบวชในยุคแรกๆ และอื่นๆ อยู่บ้าง แต่การบันทึกเหล่านี้จะเป็นของจริงหรือไม่ก็ยังเป็นที่สงสัยอยู่ นับจากนั้นแล้วก็อีกนานมากทีเดียวกว่าจะเริ่มมีตัวอย่างของดนตรีที่ถอดเสียงมาจากเครื่องเล่นแผ่นเสียงที่หลากหลายและน่าเชื่อถือปรากฏขึ้น ตัวอย่างเช่น ในปี 1917 ฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) ถอดเสียงและวิเคราะห์เพลงที่คณะสำรวจแอฟริกากลางของเยอรมนี นำโดยท่านดยุคแห่งเมืองเม็คเคล็นเบอร์ก (Duke of Mecklenburg) (1917) รวบรวมไว้ระหว่างปี 1907-1909 และบทเพลงอื่น ๆ จากยุคที่ใกล้เคียงก็ยังคงมีอยู่ในปัจจุบัน

คำถามที่ตามมาก็คือหลักฐานเหล่านี้ช่วยให้เราประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้อย่างชัดเจนหรือไม่ และถ้าช่วย ช่วยอย่างไร จะเห็นได้ชัดว่าเราไม่ได้ประโยชน์อะไรมากนักจากการที่ได้รู้ว่าชาวรูอันดา (Ruandaise) มีดนตรีฟังกันในปี 1907 หรือแม้แต่รู้แน่ว่าดนตรีดังกล่าวมีรูปแบบอย่างไรโดยผู้เชี่ยวชาญชาวยุโรป ถึงแม้ว่าความรู้นี้จะสำคัญมากเมื่อพิจารณาโดยใช้ทฤษฎีว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม กระนั้น ถ้าเราต้องการจะหาตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าหลักฐานในยุคแรกๆ เหล่านี้แตกต่างอย่างมากจากหลักฐานที่เราบันทึกได้ในปัจจุบัน เราก็จะต้องเผชิญกับปัญหาที่สำคัญมาก เนื่องจากเราคงเลี่ยงไม่ได้ที่จะสรุปว่าเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีอย่างมากเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ไม่ว่าจะโดยอิทธิพลภายในหรือภายนอกก็ตามระบบเสียงดนตรีในปัจจุบันและอดีต ไม่ได้มีความแตกต่างที่ชัดเจนขนาดนั้นอย่างไรก็ตามไม่เคยมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างหลักฐานเกี่ยวกับระบบดนตรีทั้งสองนี้อย่างละเอียดจริง ๆ เสียที

เราอาจหาข้อมูลทำนองนี้ได้มากมายจากงานที่ศึกษาเรื่องหลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับเครื่องดนตรี เราควรจะคาดหวังและเท่าที่ข้าพเจ้าทราบควรจะพบความต่อเนื่องทางวัฒน-ธรรมในรูปแบบของเครื่องดนตรี แต่ก็เหมือนเดิมการศึกษาค้นคว้าทางด้านนี้ก็ยังไม่ละเอียดพอ

การประมวลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทำนองนี้บอกเราเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของผู้คนที่เกี่ยวข้อง จะเห็นว่าข้อมูลที่รวบรวมมาได้นี้เน้นไปที่ประวัติศาสตร์ดนตรีและเครื่องดนตรีอย่างชัดเจนโดยตัวของมันเอง กล่าวคือ ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม วัฒนธรรมดำเนินผ่านกาลเวลา ดังนั้น เราจึงสามารถเข้าใจประวัติศาสตร์บางประเภทได้จากดนตรี ยิ่งกว่านั้น ดังได้กล่าวแล้ว เราคาดหวังว่ากระบวนการเปลี่ยนแปลงควรจะดำเนินไปอย่างพอจะมีขั้นตอนอยู่บ้าง เมื่อหลักฐานที่มีอยู่แสดงความไม่ต่อเนื่อง ในกรณีนี้ได้แก่หลักฐานด้านดนตรี เราก็น่าจะคาดหวังได้ว่าจะพบสาเหตุที่ทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่องนั้น กล่าวโดยย่อ ในกรณีที่เราหาเอกสารอ้างอิงได้ เรา

จะต้องใช้เอกสารเหล่านั้นอย่างรอบคอบด้วยวิธีที่นักประวัติศาสตร์และนักประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ใช้กัน

อย่างไรก็ตาม ในกรณีที่เราหาเอกสารอ้างอิงไม่ได้ก็มีวิธีอื่นที่อาจจะช่วยได้ หนึ่งในนั้นได้แก่การใช้ เนื้อเพลง เราได้อภิปรายเรื่องเนื้อเพลงในฐานะที่เป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ไปบ้างแล้วในบทที่สิบ และจะกล่าวถึงข้อสังเกตอื่นๆ ขั้นต่อๆไปอย่างเป็นลำดับในบทนี้ ตัวอย่างเช่น วอเตอร์แมน (Waterman) และบาสคัม (Bascom) (1949: 21) เขียนแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องที่กำลังได้รับความสนใจในแอฟริกาไว้ว่า

> *. . . เป็นที่รู้กันว่าเพลงประจำถิ่นจะคงอยู่กับคนรุ่นแล้วรุ่นเล่า เพลงดังกล่าว เป็นอนุสรณ์ของเหตุการณ์บางอย่างทางประวัติศาสตร์ หรือเมื่อเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เป็นที่สนใจของคนในพื้นที่ตลอดกาล ดังนั้น เพลงที่กล่าวถึงการสู้รบในศตวรรษที่ 18 จึงยังคงมีอยู่ในไนจีเรีย เช่นเดียวกับที่ในตรินิแดดเคยมีการแต่ง คาลิปโซ่ (calypsos) เย้ยหยันนายทาสบางจำพวก หรือเพื่อรำลึกถึงการมาเยือนครั้งแรกของ กราฟ เซปเปลิน (The Graf Zeppelin) หรือ ดยุคและชายาแห่งเมืองเค้นท์ (Duke and Duchess of Kent)*

เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) ก็ได้กล่าวถึงประโยชน์ทางประวัติศาสตร์ของเพลงในดาโฮเมย์ (Dahomey) ไว้ในทำนองเดียวกัน

> *เพลงเคยเป็นและยังคงเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวทาง ประวัติศาสตร์ที่สำคัญสำหรับกลุ่มชนที่ไม่รู้หนังสืออยู่ ในการประกอบพิธีกรรมเพื่อยื่นข้อเสนอให้กับดวงวิญญาณของผู้ที่ถูกส่งไปเป็นทาสนั้น เราจะเห็นหน้าที่ดังกล่าวได้อย่างชัดเจนมาก เมื่อผู้บอกเล่าเรื่องราวในพิธีนึกชื่อสำคัญ ๆ ที่อยู่ในเรื่องที่กำลังเล่าไม่ออก เขาจะเริ่มร้องเพลงเบาๆ พร้อมกับเคาะนิ้วไปด้วย เขาร้องต่อไปอีกครู่หนึ่ง พอหยุดร้องเขาก็นึกชื่อเหล่านั้นได้อย่างแจ่มชัดอีกครั้งหนึ่ง ในคำอธิบายบทเพลงของเขากล่าวว่า นี่เป็นวิธีการจดจำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์แบบดาโฮเมียน (Dahomean) บทบาทของนักร้องในฐานะเป็น "ผู้ดูแลรักษาเรื่องราวในอดีต"เช่นนี้ได้รับการกล่าวถึงโดยผู้ที่ไปเยือนดาโฮเมย์ สมัยที่ยังปกครองตนเองอยู่ เฮอร์สโกวิตซ์*
>
> *(Herskovits 1938b: II, 321)*

อึนเคเทีย (Nketia) ใช้เนื้อหาของ เนื้อเพลงเป็นปัจจัยหนึ่งในการศึกษาปัญหาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมในหมู่ชาวกา (Ga) ในเมืองกานนา (1962) และบัค (Buck) ก็ได้กล่าวถึงการใช้บทร้องเป็นประวัติศาสตร์บนเกาะโพลีเนเซียน (Polynesian) แห่งมางกาเรวา (Mangareva) ไว้ว่า

> *ในฐานะที่เป็นปัญญาชน พวกร็อคโกร็อคโก (rogorogo) จะศึกษาประวัติศาสตร์พื้นเมืองและภูมิหลังของบรรพบุรุษของตน ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ ทางสังคม พวกร็อคโกร็อคโก จะถูกเรียกมารวมตัวกันเพื่อบรรยายเรื่องราวที่ดีงามของบรรพบุรุษ พวกเขาจะประพันธ์และร้องเพลงที่สรรเสริญชนชั้นสูง กล่าวได้ว่า พวกร็อคโกร็อคโก คือผู้กำหนดเรื่องราวในนิยายปรัมปรา ตำนาน ประเพณี เรื่องเล่าเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และเรื่องราวเกี่ยวกับบรรพบุรุษในแบบฉบับที่เป็นที่ยอมรับกัน (ให้กับสังคม) และแทบไม่ต้องสงสัยเลยว่า พวกชนชั้นปัญญาชนนี่เองที่ช่วยกันเพิ่มเติมรายละเอียดของท้องถิ่นเข้าไปในวรรณคดีมุขปาฐะส่วนใหญ่ (1938: 305)*

นอกจากตัวอย่างนี้แล้วเรายังหาตัวอย่างอื่น ๆ ได้อีก ถึงแม้ว่าการศึกษาเนื้อเพลง โดยใช้กรอบของประวัติศาสตร์วัฒนธรรมจะยังมีไม่มากนักก็ตาม ปัญหาต่อไปข้างหน้าก็คือเรื่องความเป็นจริงของเนื้อเพลงในแง่ความเที่ยงแท้ของความหมายที่สื่อออกมา ปัญหาดังกล่าวคล้ายกับคำถามที่ว่าเราจะยอมรับหรือปฏิเสธว่าวรรณคดีมุขปาฐะเป็นของแท้ (ที่มีมาแต่เดิม) อย่างไรก็ตาม เราก็มีตัวอย่างของเนื้อเพลง อย่างน้อยหนึ่งตัวอย่างที่ไม่เคยเปลี่ยนแปลงมาเป็นเวลา 64 ปีแล้ว ได้แก่ “Nkosi Sikelel' iAfrica” ร้องต่อหน้าสาธารณชนครั้งแรกในปี 1899 ในงานแต่งตั้ง บาทหลวง เอ็ม บาเวนี พระชานกาน (Shangaan) นิกายเคร่งครัด (Reverend M. Boweni, a Shangaan Methodist Minister) โรดส์ (Rhodes) กล่าวว่า ต่อมาแอฟริกากลางและแอฟริกาใต้ได้รับเพลงนี้มาเป็นเพลงชาติอย่างไม่เป็นทางการ ดูเหมือนว่า เนื้อเพลงสามารถคงความหมายเดิมอยู่ได้ ในช่วงเวลานานพอสมควรทีเดียว ถึงเราจะไม่รู้ว่านานเท่าใดก็ตาม การศึกษาและการวิเคราะห์ปัญหานี้อาจชี้นำผู้ศึกษาไปสู่ ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ค่อนข้างสำคัญได้เช่นกัน แม้จะยังสงสัยกันอยู่ว่าช่วงเวลาที่ผ่านมาจะยาวนานหรือไม่ ถึงแม้ว่า วอเตอร์แมน และบาสคัม (Waterman and Bascom) จะอ้างว่ายาวนานถึงสองร้อยปีโดยประมาณก็ตาม ขณะเดียวกันการประมวลประวัติศาสตร์ของช่วงเวลาที่ใหม่กว่านั้นก็มี คุณค่าในตัวเองพอ ๆ กับประวัติศาสตร์ของยุคสมัยที่รุ่งเรืองอื่น ๆ และเมื่อได้ทราบข้อจำกัดของเนื้อเพลงแล้วก็ดูเหมือนว่าจะใช้ดนตรีให้เป็นประโยชน์ในเรื่องนี้ได้

อีกวิธีหนึ่งที่ใช้ในการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ในแง่ของการบรรยายลักษณะ

วัฒนธรรมในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งโดยการใช้ดนตรีเป็นวิธีที่ขึ้นอยู่กับการค้นพบหลักฐานทางโบราณคดี การใช้วิธีนี้ทำให้เราเข้าถึงปัญหาได้สองลักษณะดังนี้

ปัญหาลักษณะแรกได้รับการพิจารณาโดยบรรดาปัญญาชนชาวยุโรปเป็นหลัก ปัญญาชนเหล่านี้หลอมรวมความสนใจและความสามารถในการเข้าใจเรื่องโบราณ เข้ากับการศึกษาเครื่องดนตรี จะเห็นตัวอย่างได้ชัดเจนที่สุดจากการอ้างอิงการศึกษาเกี่ยวกับชาวอียิปต์ พวกเขาชี้ให้เห็นว่ามีการค้นคว้าเรื่องเครื่องดนตรีของชาวอียิปต์มากเป็นพิเศษ เนื่องจากดินทรายที่แห้งแล้งอย่างร้ายกาจและความเชื่อของชาวอียิปต์ที่ว่าภาพวาด และรูปแกะสลักมีพลังมนตราลึกลับช่วยรักษาเครื่องดนตรีเป็นร้อย ๆ ชิ้นไว้ไม่ให้ผุพัง และยังมีภาพการแสดงดนตรีอยู่มากมายตามผนังสุสานต่าง ๆ . . .

> *. . . อาจอธิบายงานศิลปะของชาวอียิปต์ได้ว่ามีลักษณะเป็นข้อความสั้น ๆ ตรงไปตรงมา เขียนไว้ตรงจุดที่เป็นพื้นที่ว่างระหว่างภาพคนเช่น เขียนว่า "เขากำลังเล่นฮาร์พอยู่" หรือ "เขากำลังเล่นฟลุท" ซึ่งทำให้เรารู้ชื่อดั้งเดิมของเครื่องดนตรีอียิปต์ทั้งหมด (แซคส์ Sachs 1940:87)*

ปัจจัยทั้งสองดังกล่าวทำให้การประมวลเรื่องเครื่องดนตรีของวงดนตรีอิยิปต์ในสมัยก่อนรวมถึงประเภทของบันไดเสียงมีความเป็นไปได้ในระดับหนึ่ง และยังอาจทำให้สร้างได้แม้กระทั่งเสียงที่บรรเลงโดยวงดนตรีในยุคนั้นซึ่งทำให้ได้เสียงที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมาก ในกรณีที่หาเครื่องดนตรีไม่ได้ ผู้รู้อย่าง แซคส์ (Sachs) และ ฮิคมาน (Hickmann) รวมถึงผู้รู้ท่านอื่น ๆ ก็ได้สร้างทั้งรูปแบบ และเสียงดนตรีที่น่าจะใกล้เคียงเสียงจริงโดยดูจากตำแหน่งการวางนิ้วของนักเล่นฮาร์พที่ปรากฏบนภาพเขียนและภาพลายนูนต่างๆ (แซคส์ Sachs 1921, 1940, 1943; ฮิคมาน Hickmann 1952, 1955 a & b)

อย่างไรก็ดี หลักฐานทางโบราณคดีก็ไม่ได้มีครบถ้วนสมบูรณ์เสมอไป เนื่องจากเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำด้วยไม้และอิยิปต์ก็ไม่ได้แห้งแล้งไปเสียทุกหนทุกแห่ง กระนั้นก็มีข้อยกเว้นที่น่าสังเกตอยู่ หนึ่งในตัวอย่างที่ดีที่สุดได้แก่ฆ้องเหล็ก และฆ้องหินของแอฟริกา เราจะกล่าวถึงฆ้องหินอย่างย่อ ๆ ส่วนฆ้องเหล็กจะกล่าวถึงอย่างละเอียดต่อไป

งานเขียนจำนวนมากได้อุทิศเนื้อที่ให้กับสิ่งที่บางครั้งเรียกว่าปมฆ้องหินของแอฟริกา (เช่น งานของฟ้ากก์ (Fagg) 1956, 1957; โคน้องต์ (Conant) 1960; วอแกน (Vaughan) 1962) ฆ้องหินเหล่านี้เป็นหินส่งเสียงก้องมี "ร่องรอยที่ตี" เป็นลักษณะเด่น เป็นหลุมมีลักษณะคล้ายถ้วย เกิดจากการใช้หินค้อนตีซ้ำ ๆ สม่ำเสมอ ฆ้องหินมีในไนจีเรีย คาเมอรูนเหนือ ยูกานดา ซูดาน โปรตุเกสบริททานี เวลส์ และอังกฤษ การตีความฆ้องหิน เลื่อนหิน หรือภาพวาดบนหิน ซึ่งในบางครั้งได้รับการสันนิษฐานว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกันนั้นมีหลากหลายมาก ตัวอย่างเช่น ฟ้ากก์ (1957) อธิบายว่ามีลักษณะของยุคหินก่อนประวัติศาสตร์ และชวนตีความอย่างกว้าง ๆ ว่าเครื่องดนตรีที่ทำ

ด้วยหินถือเป็นหนึ่งในการถ่ายทอดทางดนตรีของมนุษย์ในยุค แรก ๆ ขณะที่ โคน้องต์สนับสนุนการ ตีความที่เฉพาะเจาะจงกว่า ดังนี้

> *. . . เป็นไปได้หรือไม่ว่าฆ้องหินแสดงให้เห็นการใช้หินก้อง (ringing rock) ซึ่งมีอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์แทนฆ้องคู่ (double hand gong) ที่ทำจากเหล็ก ซึ่งเป็นวัสดุที่หายากกว่ามาก เครื่องดนตรีทั้งสองให้เสียงที่คล้ายกันจนกระทั่งบางครั้งยากที่จะแยกความต่างว่าเสียงใดเป็นเสียงใด . . . กล่าวอีกนัยหนึ่ง น่าจะเป็นไปได้มากหากจะกล่าวว่าโดยคร่าว ๆ แล้ว ฆ้องหินและฆ้องเหล็กให้เสียงเหมือนกัน ความสำคัญหลัก ๆ ของฆ้องเหล็กจึงน่าจะอยู่ที่การแพร่หลายของวิชาผสมโลหะในแอฟริกา ซึ่งนักประวัติศาสตร์ที่ศึกษาเรื่องสมัยก่อนประวัติศาสตร์นำไปเชื่อมโยงกับการแพร่กระจายของกลุ่มคนที่พูดภาษาบันตู (1960: 161)*

ความไม่ชัดเจนเรื่องความเก่าแก่ของฆ้องหินขณะนี้ ทำให้เห็นได้ชัดว่าการค้นคว้าต่อไปเท่านั้นจึงจะสามารถแสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของฆ้องต่อการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมแอฟริกาได้ แต่ขณะนี้ก็ดูเหมือนจะมีแนวโน้มที่จะพยายามแก้ปริศนาในอดีตเกี่ยวกับประโยชน์ของฆ้องหินโดยดูจากวิธีการปฏิบัติในปัจจุบัน ดังที่ วอแกน (Vaughan 1962) ได้อธิบายประโยชน์ในปัจจุบันของความซับซ้อนของฆ้องหินในหมู่ชาวมาร์กิ (Marghi) แห่งไนจีเรียและเชื่อว่า ส่วนต่าง ๆ ของความซับซ้อนนั้น ควรถูกมองเป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนได้และแยกต่างหากจากกันในบริบทพฤติกรรมที่ใหญ่กว่ามาก อันได้แก่ พิธีกรรมแห่งการเดินทางของช่วงชีวิต วอแกนไล่เรียงแบบแผน (หน้า 52) ที่เขาคิดว่า อาจอธิบายลักษณะของความซับซ้อนดังกล่าวได้ ได้แก่ การขบถทางสังคม การสิ้นสุดสภาพความเป็นเด็ก การตายเชิงสัญลักษณ์จากความเยาว์วัย การกำเนิดสู่วัยผู้ใหญ่ พิธีกรรมที่ เกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ และการเผยแพร่ต่อสาธารณชน เขาสรุปความคิดเห็นของตนว่า

> *การทำนายโดยใช้สิ่งที่พวกมาร์กิสร้างขึ้น สรุปภาพเขียนหินทั้งหมดในไนจีเรีย คงเป็นเรื่องไม่ฉลาดเลย แต่ข้อมูลเหล่านั้นก็ช่วยให้เราเห็น พื้นฐานพฤติกรรมการสร้างภาพเขียนและหินฆ้องที่น่าจะเป็นไปได้ ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นก็คือข้อมูลเหล่านั้นชี้ให้เห็นว่า การเปลี่ยนจุดสนใจจากการศึกษาร่องรอยของวัตถุ ตามแนวการศึกษาวัตถุโบราณไปที่การศึกษาพิธีเกี่ยวกับการตาย อาจนำไปสู่การค้นพบภาพเขียนฆ้องและปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ได้ และย่อมทำให้เราเข้าใจมากขึ้นว่า วัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นเหล่านี้มีความหมายว่าอย่างไร (หน้า 52)*

มีข้อมูลสองประเภทหลัก ๆ ที่เกิดจากหลักฐานประเภทนี้ ประเภทแรกเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของดนตรีเอง และในกรณีนี้จุดเน้นจะอยู่ที่แง่มุมหนึ่ง ๆ ของวัฒนธรรมและการพัฒนาแง่มุมอื่น ๆ ตามกาลเวลา ประเภทที่สองเกี่ยวข้องกับดนตรีในฐานะที่เป็นตัวอธิบายด้านหนึ่ง ๆ ของ วัฒนธรรม ณ เวลาใดเวลาหนึ่ง และด้วยวิธีการทำนายความเชื่อมโยงดนตรียังอธิบายความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมด้านนั้น ๆ กับด้านอื่น ๆ ของวัฒนธรรมด้วย ประการสุดท้ายนี้เป็นกระบวนการประมวลซึ่งขึ้นอยู่กับหลักฐาน และยังขึ้นอยู่กับการวิเคราะห์เปรียบเทียบที่ไม่เกินเลย รวมถึงการ นิรนัยที่สมเหตุสมผลด้วย

วิธีที่สองที่สำคัญที่เกี่ยวกับความเป็นไปได้ในการใช้ดนตรีประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้แก่การหยั่งรากลึกของทฤษฎี ที่บ่งถึงกระบวนการมโหฬารซึ่งดำเนินไปต่อเนื่องตลอดทุกช่วงเวลา มานุษยวิทยาได้เห็นความเจริญและความเสื่อมของทฤษฎีทำนองนี้มานักต่อนักในอดีต เราจะพูดถึงทฤษฎีบางทฤษฎี ณ ที่นี้ด้วยเหตุผลบางประการ เหตุผลประการแรกได้แก่ ทฤษฎีวิวัฒนาการ และทฤษฎีวงวัฒนธรรม ได้สร้างประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ประการที่สอง ทฤษฎีเหล่านี้ล้วนทิ้งรอยประทับเอาไว้ ถึงแม้เราจะไม่เต็มใจหรือไม่อาจยอมรับได้ตามที่บันทึกไว้แต่เดิม ประการที่สาม ถึงแม้แบบแผนกว้างๆของทฤษฎีเหล่านี้จะไม่เป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน แต่ทฤษฎีเหล่านี้ก็ยังคงมีความจริงและสมมติฐานบางประการซึ่งไม่ไร้ประโยชน์อย่างแน่นอน

ทฤษฎีที่เป็นที่ยอมรับน้อยที่สุดในปัจจุบันได้แก่ทฤษฎีวิวัฒน์พัฒนาการของดนตรี โดยเฉพาะทฤษฎีที่ใช้วิธีการนำข้อเท็จจริงจากวัฒนธรรมทั่วโลกมาเรียงเข้าเป็นระบบเพื่อ “พิสูจน์” ทฤษฎีที่ตั้งขึ้นจากการนิรนัย วิธีนี้เป็นวิธีที่ในปัจจุบันถือเป็นการเปรียบเทียบที่ใช้ไม่ได้ เราไม่จำเป็นต้องพิจารณาการสร้างทฤษฎีดังกล่าวซึ่งนำไปสู่วัฒนธรรมในขั้นต่างๆ ที่มนุษย์ต้องดำเนินผ่านอย่างเลี่ยงไม่ได้อยู่แล้ว

ที่ยากพอๆกัน คือทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับแหล่งกำเนิดดั้งเดิมของดนตรีแต่ละรูปแบบหรือเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ตัวอย่างเช่น บัลฟูร์ (Balfour) เชื่อว่ากลองฟริคชั่นของแอฟริกา (African friction drum) มีต้นกำเนิดมาจากหีบเพลงที่ทำด้วยหนังและไม้(stick-and-membrane bellows) และพบว่าเครื่องดนตรีทั้งสองมีความแพร่หลายเท่ากันในทวีป (1907) คำกล่าวของบัลฟูร์ก็ดูน่าจะเป็นไปได้ แต่ก็คงสมเหตุสมผลพอกันหากจะคิดว่าหีบเพลงที่ทำด้วยหนังและไม้พัฒนามาจากหีบเพลงที่ทำด้วยหนังและไม้ จะเห็นได้ว่าการค้นคว้าหาต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีในแนวนี้จะไม่ได้ให้ประโยชน์มากนัก

การวิเคราะห์เชิงวิวัฒนาการประเภทที่มีขอบเขตกว่านี้แต่ก็ยังเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันอยู่มากจะพบได้ในงานของเคอร์บี (Kirby) เขาเสนอว่ามีลำดับการพัฒนาของคันชักเครื่องดนตรี แต่จำกัดความสนใจไปที่การใช้วิธีวิเคราะห์ดังกล่าวกับคนป่าเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้เขาจึงสันนิษฐานว่าคันธนูที่ใช้ล่าสัตว์อาจเป็นต้นกำเนิดของเครื่องสายหลายชนิด ขั้นแรกของพัฒนาการได้แก่ เสียงที่เกิดจากสายธนูเวลายิงลูกธนู ขั้นที่สองเกิดขึ้นเมื่อนักล่า “ต้องใช้ลูกธนูเคาะสายธนู ทำให้เกิดวิธีการสร้างเสียงวิธีใหม่ได้แก่การสร้างเสียงจากสายขึ้น” ขั้นที่สามตามมาเมื่อคันธนูจำนวนมากวางอยู่ด้วยกันบนพื้นและถูกเคาะโดยคน ๆ เดียว หลักฐานการวิวัฒน์ขั้นต่อไปก็คือการตีความว่าผู้เล่นเรียนรู้ที่จะใช้ร่างกายของตนเองเป็นต้นกำเนิดเสียง เพิ่มแหล่งกำเนิดเสียงจากภายนอกและอื่น ๆ ต่อไป น่าสังเกตด้วยว่าภาพเขียนหินของคนป่ามีขึ้นในช่วงเวลาที่เกิดขั้นที่สาม ตามแนวคิดของเคอร์บี (1953: 193-95) มีการใช้หลักการที่คล้ายๆ กันนี้กับเสียงดนตรี ตัวอย่างเช่นในกรณีของ ฟิลลิปส์ (Phillips 1953) ผู้ตั้งสมมติฐานลำดับขั้นของพัฒนาการดนตรีอย่างกว้างๆ และพยายามใช้สมมติฐานนั้นกับดนตรีโยรูบาโดยเฉพาะ

หนึ่งในทฤษฎีที่อยู่ในแนวทางนี้แต่ใหม่กว่าและถูกนำไปใช้อย่างระมัดระวังกว่า ได้แก่ทฤษฎีของ เนตเทิล (Nettl) ที่เกี่ยวกับดนตรีของอินเดียนแดงเผ่าชอว์นี ในอเมริกาเหนือ ในกรณีนี้เนตเทิลใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ร่วมกับหลักฐานทางโครงสร้างดนตรีเพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของ ชอว์นี อย่างไรก็ตาม งานของเนตเทิล และทฤษฎีวิวัฒนาการทั้งหลายมีรากฐานความคิดเหมือนกันคือ การสรุปว่าวัฒนธรรมดำเนินจากจุดที่เรียบง่ายไปสู่จุดที่สลับซับซ้อนตามเวลา ดังนั้น เนตเทิล จึงเชื่อว่าเพลงที่เรียบง่ายที่สุดคือเพลงที่เก่าที่สุด เรียบง่ายที่สุดในกรณีนี้หมายถึงการมี “ช่วงเสียงแคบ รูปแบบที่เรียบง่ายและมี บันไดเสียงเพียงสองหรือสามขั้น” (1953a: 284) เพลงที่มีสไตล์ใหม่กว่าก็ถือเป็นเพลงที่สลับซับซ้อนกว่า แต่เพลงที่ใหม่กว่านั้นอีกก็คือเพลงที่มีสไตล์ที่ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นเพลงที่หยิบยืมมาจากเผ่าที่ราบทางใต้ และที่ใหม่ที่สุดคือเพลงเปยอเต (Peyote) ซึ่งเร็ว ๆ นี้เราคงได้รู้ว่ามีต้นกำเนิดมาจากที่ใด

การค้นคว้าของเนตเทิลตั้งอยู่บนข้อเท็จจริงพื้นฐานที่ว่าสไตล์แบบชอว์นีนั้น มีความหลากหลายในตัวเอง มีบางเพลงที่แสดงให้เห็นการรวมตัวกันของลักษณะเฉพาะบางรูปแบบ และบางเพลงก็แสดงการรวมตัวรูปแบบอื่น ๆ ในกรณีชอว์นีนี้ การมีสไตล์หลากหลายทำให้เห็นร่องรอยของอิทธิพลต่าง ๆ ที่ได้รับมา และอาจควบคู่มาด้วยหลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการอพยพย้ายถิ่นของชาวชอว์นี ซึ่งช่วยเติมเต็มประวัติศาสตร์ของชนกลุ่มนี้ได้

ปัญหาหลักของการศึกษารูปแบบนี้ก็คือ การตั้งสมมติฐานแบบง่ายๆ เดิมๆ แม้จะมีหลักฐานทางโบราณคดีจำนวนมากชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาต่างๆ ทางเทคนิคจะเริ่มจากความเรียบง่ายไปสู่ความสลับซับซ้อนตามกาลเวลา และการสรุปว่าดนตรีก็มีพัฒนาการแบบนี้เช่นกันจะฟังดูสมเหตุสมผลก็ตาม แต่ผลก็คือการใช้สมมติฐานดังกล่าวกับกรณีที่ไม่มีเอกสารสนับสนุนนั้นทำได้

ยากมาก เราอาจกล่าวได้ว่าระบบดนตรีของอินเดียสลับซับซ้อนมากและขณะเดียวกันก็เก่าแก่มากด้วย ขณะที่ดนตรีร็อคแอนด์โรลของอเมริกาค่อนข้างเรียบง่ายและใหม่เมื่อเทียบกับอินเดีย เราอาจแย้งได้เช่นกันว่าสไตล์เรียบง่ายก็ต้องใหม่อยู่แล้วเพราะไม่มีเวลามากพอที่จะพัฒนาปัญหาเรื่องการใช้ความเรียบง่ายเป็นเกณฑ์ตัดสินอายุของเพลงได้รับการวิพากษ์วิจารณ์มาก และดูเหมือนว่าสมมติ-ฐานเรื่องความเรียบง่ายจะมีประโยชน์จริงต่อการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการทางเทคนิค (ซาเปีย Sapir 1916: 13) แต่จะสามารถใช้กับโครงสร้างหรือแนวคิดทางดนตรี รวมทั้งการทำเครื่องดนตรีได้หรือไม่เป็นประเด็นที่ยังถกเถียงกันอยู่

ผู้ที่สนใจศึกษาทฤษฎีวิวัฒนาการในแง่ของวัฒนธรรม ก็ดูจะให้ความสำคัญกับแหล่งกำเนิดดั้งเดิมของวัฒนธรรมมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ เป็นพิเศษ ความสนใจดังกล่าวส่งผลต่อการบรรยายลักษณะของยุคสมัยและการใช้วิธีการต่างๆ ในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เนตเทิล (Nettl) ได้สรุปทฤษฎีทำนองนี้ไว้ (1956: 134-37) จากมุมมองของเขาว่า “เมื่อนานมาแล้วมีวิธีการสื่อสารที่เราไม่อาจแยกออกจากกันได้ วิธีการสื่อสารดังกล่าวไม่ใช่เสียงพูดหรือเสียงดนตรีแต่มีลักษณะร่วมกันสามประการ ได้แก่ ระดับเสียง การเน้นเสียง และความยาวของเสียง” เมื่อวิธีการสื่อสารแบบดั้งเดิมนี้ผ่านขั้นตอนการแยกความแตกต่างอย่างค่อยไปค่อยไปและยาวนานแล้ว “สื่อสองชนิดอันได้แก่ภาษาและดนตรีก็เกิดขึ้น” (หน้า 136)

นักมานุษยวิทยาพยายามหลีกเลี่ยงการค้นคว้าหาแหล่งกำเนิดดั้งเดิมของวัฒนธรรมในแง่มุมต่างๆ มานานแล้ว โดยมีเหตุผลง่ายๆ ว่ามันไม่สามารถค้นหาได้ เครื่องมือหินคงอยู่และสามารถนำมาเปรียบเทียบและแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับเครื่องมือประเภทอื่นๆ ได้ แต่แนวคิดต่างๆ ไม่ได้ทิ้งหลักฐานอะไรที่จับต้องได้เอาไว้ ถึงแม้ต้นกำเนิดที่แท้จริงของดนตรีอาจเป็นข้อมูลในการตั้งสมมติฐานที่น่าสนใจและสมเหตุสมผล แต่ทฤษฎีก็ยังคงเป็นแค่ทฤษฎีอยู่นั่นเอง

การใช้หลักวิวัฒนาการเท่าที่จะเป็นไปได้ในการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมนั้นดูจะไม่ค่อยประสบความสำเร็จเท่าใดนัก การใช้หลักการต่าง ๆ ดังกล่าวจะทำให้เราต้องตั้งสมมติฐานที่ไม่ค่อยสมเหตุสมผลเท่าใด ตัวอย่างเช่น หีบเพลงที่ทำด้วยหนังและไม้ในที่หนึ่งและพบกลองฟริคชั่น อีกที่หนึ่ง ตามแนวคิดของ บัลฟูร์ก็ต้องสรุปว่า วัฒนธรรมของคนกลุ่มแรกเก่าแก่กว่าคนกลุ่มหลัง ทำนองเดียวกัน วัฒนธรรมของกลุ่มคนที่ใช้คันธนูล่าสัตว์เป็นเครื่องดนตรีก็จะต้องเก่าแก่กว่าวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่ใช้ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายหลายสาย หรือกลุ่มคนที่ใช้ทำนองเพียงสองสามเสียง ก็ต้องมีวัฒนธรรมที่เก่าแก่กว่าพวกที่ใช้ทำนองหกหรือเจ็ดเสียง เราสามารถเข้าใจตรรกะของแนวคิดทำนองนี้ได้ไม่ยากเลย ปัญหาอยู่ที่ว่าการลำดับเหตุผลและการสรุปเอาจากหลักการที่ตั้งไว้ไม่อาจใช้แทนความรู้จากประสบการณ์ได้

อาจประยุกต์การวิพากษ์วิจารณ์ทำนองเดียวกันนี้กับทฤษฎีวงวัฒนธรรม (kulturkries) ว่าด้วยแหล่งกำเนิดและประวัติศาสตร์ขององค์ประกอบต่างๆ ของวัฒนธรรมได้ แต่เนื่องจากดนตรีมี

บทบาทมากต่อทฤษฎีประเภทนี้ เราจึงต้องกล่าวถึงการอภิปรายบางประการเกี่ยวกับดนตรีไว้ ณ ที่นี้ด้วย

ฟรีดริกช์ รัทเซล (Friedrich Ratzel) คือผู้เริ่มก้าวแรกของกระบวนสมมติฐาน ด้วยการเรียกร้องให้สนใจความคล้ายคลึงกันระหว่างคันธนูของชาวแอฟริกันตะวันตกและเมลานีเซียนในส่วนของคันธนู วัสดุที่ใช้ทำสายธนู การขึ้นสายธนูและการตบแต่งลูกธนู อย่างไรก็ตาม ลีโอ โฟรบีนิอุส (Leo Frobenius) ก้าวต่อไปอีกขั้นหนึ่งโดยเรียกร้องให้สนใจส่วนประกอบอื่นๆ ของวัฒนธรรมแอฟริกันและเมลานีเซียนที่เขาเห็นว่าคล้ายคลึงกัน และมีอย่างน้อยหนึ่งส่วนที่โฟรบีนิอุสใช้กลองเป็นหลักฐานอ้างอิงที่สำคัญ

การศึกษาเรื่องวัฒนธรรมกายวิภาคอาจเริ่มได้จากรูปทรงของกลองแอฟริกันจนถึงทุกวันนี้ ส่วนประกอบใหญ่ๆ ของกลองแอฟริกันจะประกอบด้วยท่อนไม้ที่โดนคว้านออกที่ปลายด้านหนึ่งหรือทั้งสองด้านหุ้มด้วยหนังสัตว์ เราไม่จำเป็นต้องลงลึกถึงรายละเอียดในที่นี้ และข้าพเจ้าก็จะไม่กล่าวอะไรนอกจากความจริงที่ว่าวิธีการขึงกลองแบบอินโดนีเซียนได้ปรากฏขึ้นอีกครั้งที่ชายฝั่งแอฟริกันตะวันตก และนอกจากรูปทรงที่ธรรมดาที่สุดเหล่านี้แล้วก็มีกลองทรงอื่นๆ ที่ทำจากท่อนไม้ล้วนๆ แบบหลังนี้ปกติจะเป็นรูปลิ่ม ด้านกว้างวางบนพื้น ท่อนไม้จะถูกคว้านข้างในออกทางรอยบากซึ่งจะทำไว้บนด้านกว้างเสมอ บ่อยครั้งที่รอยบากจะบานออกที่ปลายด้านล่าง ส่วนที่บานออกนั้นเป็นต้นกำเนิดของช่องกลมในกลองของชาวคองโก ทำให้เกิดเหลี่ยมมุมในกลองของชาวแคเมอรูน กลองส่งข่าวหรือกลองส่งสัญญาณที่มีชื่อเสียงของชาวแคเมอรูนก็เป็นกลองประเภทเดียวกันนี้ กลองที่ขึงด้วยหนังสัตว์นั้นพบได้ทั่วทั้งแอฟริกายกเว้นพื้นที่ส่วนใหญ่ทางใต้ แต่จะพบกลองไม้ได้ที่แอ่งคองโกและในกินีตอนบนและตอนล่างเท่านั้น กลองที่หุ้มด้วยหนังสัตว์นี้พัฒนามาจากครกเดือยอันลือลั่นที่บอกใบ้ว่าเกี่ยวข้องกับหมู่เกาะในเอเชียอาคเนย์ อารยธรรมชายฝั่งเมดิเตอเรเนียนก็มีกลองแบบคล้ายๆ กันทำด้วยดินเหนียว และคล้ายกับกลองที่พบในเปอร์เซียและสุสานก่อนประวัติศาสตร์ในเยอรมนี ปัจจุบันกลองมีไม้เป็นส่วนประกอบเช่น กลองมาลาโยของแอฟริกัน กลองไม้ยังปรากฏขึ้นอีกครั้งในเมลานิเซีย และพบได้บ่อย ๆ ในโปลีนีเซีย เห็นได้ชัดว่ากลองไม้มีต้นกำเนิดเดียวกับท่อนไม้ไผ่สูงเนื่องจากกลองไม้เหล่านี้พัฒนาขึ้นมาจากไม้ไผ่ (1898: 640-41)

การใช้เครื่องดนตรี เป็นเกณฑ์ที่เชื่อมโยงความคล้ายคลึงระหว่างวัฒนธรรม โฟรบีนิอุส ได้พัฒนาวัฒนธรรมสี่กลุ่มในแอฟริกาขึ้นมา ได้แก่ นีกริโต(Negrito) มาลาโย-นีกริโต (Malayo-Negrito) อินโด-นีกริโต (Indo-Negrito) และเซมิโต-นีกริโต (Semito-Negrito) แต่ละกลุ่มมีเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้ กลุ่มที่หนึ่งใช้ไม้เป็นเครื่องดนตรี กลุ่มที่สองใช้พิณแทงโกล่า (lute tangola) และกลองติมปานีไม้ และระนาดมาริมบา กลุ่มที่สามใช้ไวโอลิน กีตาร์ กลองเบสดินเผา กลองติมปานีเหล็ก (iron kettledrum) และแทมเบอรีน กลุ่มที่สี่ใช้ กูโบ (gubo) โกรา (gora) กลองปูน (mortar

drum) และ กลองพอท (pot drum) (1898: 650) การใช้เครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ทำนองนี้ยังมีอื่นๆอีกหนึ่งในนั้นได้แก่การศึกษาของอังเคอร์มาน (Ankermann 1905)

เมื่อมีผู้เริ่มเสนอแนวคิดเรื่องความเชื่อมโยงระหว่างชาวเมลานีเซียนและแอฟริกัน รวมถึงเรื่องกลุ่มวัฒนธรรมต่างๆ ก็มีนักวิชาการท่านอื่นๆ ขยายความตามมา และเครื่องดนตรีก็ถูกใช้เป็นหลักเกณฑ์หนึ่งอยู่เกือบตลอดเวลา จอร์จ มงตังดง (George Montandon 1919) คิดค้นระบบของกลุ่มวัฒนธรรมสิบกลุ่ม เสนอพัฒนาการที่เป็นเอกลักษณ์ ทั้งในและใกล้ๆ อาณาเขตหิมาลายันผ่านโอชิเอเนียไปถึงแอฟริกา และใช้เครื่องดนตรีเป็นส่วนประกอบหลักในการประมวลวัฒนธรรมเหมือนเคย

สำหรับแอฟริกาโดยเฉพาะนั้น เขาสรุปว่ามีอยู่ห้ากลุ่มวัฒนธรรมดังนี้

1) ชนแอฟริกันแรกเริ่ม (african primitive) (15,000-20.000 ปีก่อนประวัติศาสตร์) [รวมถึงบูม-เมอแรง (bullroarers) นกหวีด ทรัมเป็ต และเครื่องเคาะ(idiophones) เป็นเครื่องดนตรี]
2) นีกริเตียน (nigritienne) (ประมาณ15,000 ก่อนประวัติศาสตร์) [เครื่องเป่า (pan pipe) ระนาดโบราณ กลองไม้ คันธนู เครื่องสี]
3) โพรโตคามิติค (protokamitique) (ประมาณ 10,000 ปีก่อนประวัติศาสตร์) [เครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากกลุ่มที่หนึ่งและสอง]
4) คามีโต-เซมิติค (kamito-semitique) (ประมาณ 8,000 - 7,000 ปีก่อนประวัติศาสตร์) [เครื่องดนตรีเหมือนกันเพิ่มเครื่องดนตรีอินเดีย]
5) เนโอเซมิติค (néosémitique) (ประมาณปี 700ในยุคประวัติศาสตร์) [เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดที่เอเชียตะวันตก รวมถึง ซอเรบับ (rebab) เครื่องดีด (lute) ประเภทต่าง ๆ และอื่น ๆ (1919: 93)

พัฒนาการต่าง ๆ เหล่านี้นำไปสู่การเสนอแนวคิดต่างๆต่อไปที่ว่าด้วยแนวคิดทำนองเดียวกันแต่มุ่งไปที่เครื่องดนตรีโดยเฉพาะในเรื่อง “พลังลึกลับของเครื่องดนตรี” (Geist und Werden der Musikinstrumente) ซึ่งพิมพ์ในปี 1929 เคิร์ต แซคส์ (Curt Sachs) ใช้ทฤษฎีวงวัฒนธรรม (kulturkreis) สร้างทฤษฎีที่รู้จักกันไปทั่วโลก ว่าด้วยประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรีทุกชนิดซึ่งเกี่ยวกับการกำเนิดหิน 23 ชั้น (The creation of the 23 strata) ซึ่งต่อมาได้รับการ “สนับสนุน” โดยอังเดร ชาฟเนอร์ (André Schaeffner) และเป็นรากฐานให้กับการศึกษาต่อไปในเรื่องเครื่องดนตรีแอฟริกันโดย ฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) (1933)

ฮอร์นโบสเตลให้ความสนใจกับการเปรียบเทียบ “กลุ่ม” ของเขากับ “ชั้น” ของแซคส์มาก เขาพบว่าแม้ทั้งสองจะมีประเด็นที่แตกต่างกันบ้างแต่ก็มีลักษณะทั่วไปที่คล้ายกัน ฮอร์นโบสเตลใช้หลักเกณฑ์เพียงอย่างเดียวอย่างชัดเจน หลักเกณฑ์ดังกล่าวได้แก่หลักที่ว่าด้วยระดับการแพร่กระจาย

เครื่องดนตรี เขาสรุปว่าเครื่องดนตรีที่มีการแพร่กระจายมากที่สุดย่อมต้องเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุด เขาใช้หลักเกณฑ์นี้แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 12 กลุ่มดังต่อไปนี้

I กลุ่มวัฒนธรรมดั้งเดิม 1. พบได้ทั่วไป ได้แก่ เครื่องเขย่าแบบมีสายผูก (Strung Rattles) บูล-รอเรอร์ (bull-roarer) ฟลุททำด้วยกระดูกสัตว์ (bone-flute) เครื่องเคาะแบบขูดสี (scraped idiophones) 2. พบเกือบทั่วไปในแอฟริกา ได้แก่ ทรัมเป็ดก้นหอยแบบเป่าตรงปลาย 3. พบเป็นบางครั้งคราวในทุกพื้นที่ ได้แก่ ระฆังราง (percussion-rod) II กลุ่มซูดานโบราณ พบได้เป็นบริเวณกว้างแต่ไม่ทุกพื้นที่ ได้แก่ เครื่องเคาะน้ำเต้า กลองวง จิ้งหน่อง (mouth bow) III กลุ่มแอฟริกันตะวันตก ประกอบด้วยพื้นที่บริเวณตะวันตกและตอนกลางของแอฟริกา เอเชียตะวันออก เอเชียใต้ และอเมริกาใต้ เครื่องดนตรีที่พบได้แก่ กลองยาว ฟลุททรงกลม ระนาดไม้ ขลุ่ยจมูก (nose flute) 4. มิด-อีไรทราอีน (Mid-Erythraean) บริเวณแอฟริกาตะวันออก เอเชียใต้ เอเชียตะวันออก อเมริกาใต้ เครื่องดนตรีที่พบได้แก่ เครื่องลม (Pan-pipes) เครื่องกระทบ (stamping-tube) ฟลุท(central-hole flute) กลองน้ำเต้า (gourd drum) กลองรูปนาฬิกาทราย (single-skin hourglass drum) 5. แพน-อีไรทราอีนตอนต้น (Pan-Erythraean) บริเวณอินโดนีเซีย-แอฟริกา (Indonesia-Africa) พบระนาดน้ำเต้าระฆังเหล็ก กลองรูปถ้วย 6.แพน-อีไรทราอีนตอนปลาย (Pan-Erythraean) บริเวณอินเดีย-แอฟริกา (India-Africa) เช่น เครื่องสายที่มีผลน้ำเต้าเป็นกล่องเสียง (bow with gourd resonator) ฮาร์พ-ซีต้าร์มีลูกบิดตั้งเสียง (harp-zither with nodged bridge) 6a. กลุ่มโฮวา บริเวณอินโดนีเซีย- มาดากัสการ์ ได้แก่ ซีต้าร์ลักษณะคล้ายกีต้าร์(flat-bar zither), ซีต้าร์แบบจะเข้(tube zither) 7. กลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และอียิปต์โบราณ 1. โพรโต-ฮามิติค (Proto-Hamitic) พบเขาสัตว์ 2. ก่อนยุคอิสลาม (Pre-Islamic) ได้แก่ พิณโค้ง 3. ยุคหลังอิสลาม (Post-Islamic) ได้แก่ คลาริเน็ตคู่ (Double clarinet) ซอเสียงต่ำ (tanged lute) 8. กลุ่มพุทธศาสนา บริเวณเอเชียที่นับถือศาสนาพุทธและพบกระจัดกระจายบริเวณตะวันตกเฉียงเหนือของแอฟริกา ได้แก่ กลองรูปร่างคล้ายนาฬิกาทราย(double-skin hourglass-shaped drum) 9. กลุ่มก่อนยุคคริสเตียนและเอเชียตะวันออก บริเวณ Arabia เอเชียตะวันออก ซูดาน ได้แก่ พิณรูปคันศร 10. หลังยุคคริสต์ศักราช (Post- Christian) ก่อนยุคอิสลาม (Pre-Islamic) บริเวณเอเชียตะวันตก-เอเชีย แอฟริกาตะวันตก ได้แก่ ไม้ตีกลองรูปตะขอ (hooked drumstick) 11. กลุ่มอิสลาม บริเวณแอฟริกาตะวันตกเฉียงเหนือ เอเชีย-อินโดนีเซียตะวันตก ได้แก่ ซอ กลองติมปานี (1933: 299-301)

สุดท้าย แซคส์ (1940: 62-4) อธิบาย “วิธีการ” ของเขาอย่างย่อ ๆ และแบ่งชั้นทั้ง 23 ชั้นของตนและกลุ่มทั้ง 12 ของ ฮอร์นโบสเตลใหม่เป็นสามกลุ่มใหญ่ ๆ ตามวิธีการที่ทั้งเขาและฮอร์นโบสเตลใช้ และบันทึกไว้เป็นสูตรที่สำคัญๆดังนี้

1) วัตถุหรือแนวคิดที่ปรากฏกระจัดกระจายอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ ในบางอาณาเขตจะเก่าแก่กว่าวัตถุที่พบได้ทุกหนทุกแห่งในบริเวณเดียวกัน

2) วัตถุที่พบได้แต่ในหุบเขาและหมู่เกาะที่ห่างไกลจะเก่าแก่กว่าวัตถุที่ใช้ในที่ราบโล่ง

3) ยิ่งวัตถุแพร่กระจายไปกว้างเท่าไร ก็ยิ่งเก่าแก่มากขึ้นเท่านั้น (หน้า 62)

แซคส์ สรุปในโครงสร้างสามส่วนที่ได้จากหลักการข้างต้นว่า

ยุคแรก (The early stratum) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่

เครื่องเคาะ	เครื่องลม	เครื่องตีทำจากหนังสัตว์	เครื่องสาย(
Idiophones)	(Aerophones)	(Membranophones)	(chordophones)

เครื่องเขย่า (rattles) บูล-รอเรอร์ (bull-roarer)

เครื่องถู (rubbed shell) ริบบอน รีด (ribbon reed)

เครื่องถู (scraper) ขลุ่ยกิ่งไม้ (flute without holes)

เครื่องตี (stamped pit)

ไม่มีกลองและเครื่องสายปรากฏในยุคแรกนี้

ยุคกลางมีเครื่องดนตรีโบราณที่ขุดค้นได้ซึ่งปรากฏในหลายทวีปแม้จะไม่มีมีลักษณะร่วมกันก็ตามได้แก่

เครื่องเคาะ	เครื่องลม	เครื่องตีทำจากหนังสัตว์	เสียงสาย
ไม้ยาง (rubbed wood)	ขลุ่ยจมูก (nose flute)	ฟริคชั่น (friction)	
ลูกแซ็ค (basketery rattle)	ขลุ่ยคู่ (cross flute)	กลอง (drum)	
ระนาดฝรั่ง (xylophones)	แตรแบบเป่าตามขวาง (transverse trumpet)	ไม้กลอง (drumstick)	
	เครื่องเป่าไม้ไผ่ชาวเขา (jaws' harp)		

การลำดับการณ์อย่างคร่าว ๆ นี้สร้างความพอใจให้กับผู้ที่สนใจเรื่องเกี่ยวกับงานฝีมือและระดับวัฒนธรรมด้วย แม้หลักการแบ่งจะมีพื้นฐานอยู่บนข้อมูลกลาง ๆ เกี่ยวกับการแพร่กระจายวัฒนธรรมและยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ก็ตาม

รูปแบบทฤษฎีนี้ใช้ประโยชน์ได้มากเพียงใด ประการแรก ดูเหมือนว่าจะมีเหตุผลเพียงน้อยนิดในการยอมรับข้อเสนอของ โฟรบีนิอุส (Frobenius) และมงตังดง (Montandon) ส่วนหนึ่งเป็นเพราะปัจจุบันเรามีข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงซึ่งเมื่อ 60 ปีที่แล้วไม่มี ข้อเท็จจริงดังกล่าวทำให้สมมติฐานบางประการของทั้งสองไม่สมเหตุสมผล แต่สาเหตุหลักเป็นเพราะทั้งสองใช้แผนแบบเก่าและเน้นหาข้อมูลสนับสนุนแผนนั้น คำวิพากษ์วิจารณ์ที่รุนแรงที่สุดย่อมมุ่งไปที่การตั้งสมมติฐาน

เกี่ยวกับ “ลำดับเวลา” อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ระหว่างแอฟริกากับส่วนอื่นๆ ของโลกในแง่การอพยพย้ายถิ่นของกลุ่มชนหรือวัฒนธรรมนั้นยังไม่เคยได้รับการพิสูจน์ว่าผิดพลาด หรือเป็นที่ยอมรับ หลักเกณฑ์เกี่ยวกับรูปทรงและปริมาณที่เสนอโดยสถาบันประวัติศาสตร์วัฒนธรรม (Kulturhistorische Schule) ยังคงใช้ได้เป็นอย่างดีในการศึกศาปัญหาการแพร่กระจายในขอบเขตที่จำกัด

ข้อวิจารณ์เช่นเดียวกันนี้สามารถใช้กับงานของ ฮอร์นโบสเตล (Hornbostel) และแซคส์ (Sachs) ซึ่งปรากฏชัดว่าระบบของเขาอยู่บนพื้นฐานข้อมูลที่น่าเชื่อถือ และรอบคอบกว่า กระนั้น สิ่งที่ยากที่สุดก็คือการยอมรับสูตรทั้งสามภายใต้กระบวนการการแพร่กระจายและหากเราไม่สามารถยอมรับได้ตามระดับของแซคส์แล้ว ทฤษฎีนั้นก็ต้องตกไป สรุปก็คือวิธีการของฮอร์นโบสเตล และแซคส์ดูจะสมเหตุสมผลกว่าของโฟรบีนิอุสและมงตังดง เนื่องจากเป็นไปในทิศทางที่จัดการข้อมูลได้รอบคอบกว่ามาก ภายใต้กรอบการศึกษาการแพร่กระจายวัฒนธรรม

ไม่จำเป็นต้องสรุปข้อจำกัดที่เพิ่มขึ้นในการศึกษาการแพร่กระจายวัฒนธรรมและการประมวลประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมด้วยวิธีการที่ชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ แต่จะกล่าวถึงผลลัพธ์ ซึ่งก็คือการควบคุมการใช้ทฤษฎีการกระจายและการแพร่วัฒนธรรมบนหลักการที่ฮอร์นโบสเตลอธิบายไว้อย่างชัดเจนว่า

> *ไม่ว่าจะเป็นสิ่งใดก็ตาม ความพยายามของเราจะประสบผลหาก 1) บริเวณที่เลือกวิเคราะห์เป็นบริเวณที่พอจะสันนิษฐานได้ว่ามีความเป็นเอกภาพทางประวัติศาสตร์ 2) ตั้งเป้าหมายไว้ที่ความน่าจะเป็น ไม่ใช่ที่ข้อเท็จจริงตายตัวเกี่ยวกับพัฒนาการของประวัติศาสตร์ (1948: 521)*

ภายใต้เงื่อนไขต่าง ๆ ดังกล่าว เราสามารถพิจารณางานค้นคว้าเรื่องการแพร่กระจายเครื่องดนตรีซึ่งเกิดขึ้นในช่วงหลัง ๆ และพิจารณาคุณค่าของงานเหล่านั้นที่มีต่อการประมวลประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมได้

พี เอช กัลลิเวอร์ (P. H. Gulliver 1952) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการกระจุกตัวของวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการจำแนกประเภทเพื่อการจัดระเบียบวัฒนธรรม ต่อมา เมอร์เรียม (Merriam 1959a) อภิปรายความคิดนี้โดยนำไปเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของคองโกภายใต้เบลเยี่ยมเดิม ในบทความของเมอร์เรียม การกระจุกตัวทางวัฒนธรรมถูกนำไปเปรียบแย้งกับแนวคิดเรื่องพื้นที่ทางวัฒนธรรม เขากล่าวว่า

> *อย่างไรก็ตาม แนวคิดเรื่องการกระจุกตัว ได้เพิ่มมิติที่แนวคิดเรื่องไม่มีพื้นที่โดย “ชี้ให้เห็น” ความสัมพันธ์ระหว่างรุ่น บนพื้นฐานของ*

ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ รวมถึงสิ่งที่เราเรียกว่าลักษณะร่วม (commonality) ในอาณาเขตของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เราสามารถสันนิษฐานได้ว่ามีการแพร่กระจายจากศูนย์กลางหนึ่งหรือมากกว่านั้น และยังสืบหาร่องรอยการแพร่กระจายนั้นได้ด้วย แต่สำหรับการกระจุกตัวตามความหมายแล้ว เราไม่เพียงแต่พบการแพร่กระจายแต่ยังพบปัจจัยที่ทำให้เกิดลักษณะร่วมนั้นด้วย ตัวอย่างเช่น การที่พวกมองโก (Mongo) กล่าวว่าพวกเขาทั้งหมดมีความสัมพันธ์กัน มีตำนานและวิธีการอื่นที่ใช้ "พิสูจน์" ให้เห็นว่าเขาค่อนข้างจะแตกต่างจากพวกแฟลตเฮด (Flathead) และพวกอินเดียนแดงเผ่าซันพอยล์ (Sanpoil Indian) ที่ถูกจัดกลุ่มรวมกันเป็นชนแห่งที่ราบอเมริกาเหนือแต่ต่างปฏิเสธว่าไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ ต่อกัน การกระจุกตัวเกี่ยวพันกับความเป็นเอกภาพทางประวัติ ขณะที่พื้นที่แสดงให้เห็นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่ต้องเป็นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวที่อธิบายได้เท่านั้น

ดังนั้น ในแง่นี้เป้าหมายหลักของเราได้แก่การหารายละเอียดขั้นตอนความสัมพันธ์ของผู้คนในคองโก ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมที่สามารถแบ่งเป็นหน่วยย่อย ๆ ได้โดยพิจารณาจากลักษณะทั่ว ๆ ไปของเผ่า ปมปัญหาและที่สำคัญที่สุดคือจากความเป็นอันหนึ่งอันเดียวชัดเจน ตัวบ่งชี้ที่เกี่ยวข้องนั้นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างรุ่นอันเนื่องมาจากปัจจัยแบบคนสามัญ (1959a: 374-75)

หากเรายอมรับได้ว่ามีการกระจุกตัวทางวัฒนธรรม และหากยอมรับต่อไปอีกว่าเครื่องดนตรีอาจเป็นหนึ่งในวัตถุที่มีลักษณะประจำเผ่าและแสดงลักษณะการกระจุกตัวได้ เราย่อมคาดหวังได้ว่าขอบเขตการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีและการแพร่กระจายของการกระจุกตัวนั้นโดยคร่าว ๆ แล้วเป็นสิ่งเดียวกัน ความจริงแล้วกรณีเช่นนี้เกิดขึ้นในคองโก ที่ซึ่ง เจ เอส ลอเรนที (J. S. Laurenty) พยายามจะทำแผนที่การแพร่กระจายของเครื่องดนตรีบางชนิด (1960) จากการพิจารณางานของ ลอเรนทีนักเขียนปัจจุบันพยายามจะดึงให้สนใจความเชื่อมโยงระหว่างการกระจุกตัวและเครื่องดนตรี

ในขั้นแรก ลอเรนทีพบว่าเครื่องดนตรีที่กระจายอยู่ในกลุ่มชนที่อยู่บริเวณตอนเหนือของแม่น้ำคองโกและบริเวณตะวันออกของแม่น้ำลัวลาบานั้นแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากเครื่องดนตรีของผู้คนบริเวณแอ่งคองโกซึ่งอยู่ทางใต้ของคองโกและทางตะวันตกของลัวลาบา ความแตกต่าง

ดังกล่าวพบได้ในรูปแบบการติดหัวกลอง การพบทั้งระนาด ซีต้าร์และฮาร์พ ทางตอนเหนือและทางตะวันออกแต่ไม่พบในบริเวณแอ่งกระทะ และการพบเครื่องดนตรีพลูริอาร์ค ในบริเวณแอ่งกระทะแต่ไม่พบบริเวณตอนเหนือและตะวันออกกล่าวคือ เส้นเขตแดนที่เกิดจากแม่น้ำได้แบ่งแยกฮาร์พและซีต้าร์ ไว้ด้านหนึ่งและเครื่องดนตรีพลูริอาร์ค ไว้อีกด้านหนึ่งอย่างชัดเจน เมื่อพิจารณาจากพื้นฐานการแบ่งแยกทางเผ่าพันธ์แล้ว ความแตกต่างดังกล่าวก็ไม่ใช่เรื่องแปลก กล่าวคือ พบเครื่องดนตรีพลูริอาร์ค ได้ในกลุ่มชาวมองโกที่อยู่บริเวณแอ่งกระทะและเป็นกลุ่มชนที่สร้างการกระจุกตัวอย่างมหาศาลของกลุ่มชน ต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กัน . . . ขณะที่ฮาร์พ ซีต้าร์ และระนาดจะพบได้ในกลุ่มชนที่รวมตัวกันอย่างชัดเจน เช่น กลุ่ม มังบีตู-อซานดี (Mangbetu-Azande) และกลุ่มมัมวู-ลีส Mamvu-Lese) . . .

เป็นที่รู้กันทั่วไปว่าพวกมัมวู-ลีส (Mamvu-Lese) ถูกขับดันจากทางตะวันตกเฉียงเหนือให้มาอยู่ในที่ตั้งปัจจุบันอาจจะตั้งแต่ก่อนศตวรรษที่ 17 หรือ 18 ขณะที่พวกมังบีตู (Mangbetu) สร้างถิ่นฐานขึ้นมาได้ ราว ๆ ปี 1750-1800 และพวกอซานดี (Azande) ประมาณปี 1830 สองกลุ่มหลังนี้มาจากตะวันตกเฉียงเหนือและเหนือ ในทางตรงข้ามปรากฏว่าพวกมองโกอพยพจากตะวันออกเฉียงเหนือและเหนือมายังที่ตั้งปัจจุบันได้ “หลายร้อยปีมาแล้ว” ดังนั้น พวกมองโกจะต้องอพยพผ่านที่ตั้งของกลุ่มมังบีตู-อซานดี (Mangbetu-Azande) และกลุ่มมัมวู-ลีส (Mamvu-Lese) ก่อนที่กลุ่มวัฒนธรรมทั้งสองจะมาถึงที่นี่ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าการแพร่กระจายเครื่องดนตรีจะสอดคล้องกับ ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของคนบางกลุ่มหรืออย่างน้อยที่สุดก็ของกลุ่มคนที่เกี่ยวข้อง

ข้อสรุปที่สองของ เอ็ม ลอเรนที (M. Laurenty) คือมีความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างบริเวณเขตศูนย์สูตรทางเหนือของแม่น้ำคองโก บริเวณโค้งแม่น้ำอูลี (Uele) กับบริเวณทะเลสาบลีโอโปลด์ที่สอง หลักฐานก็ได้จากการศึกษาเรื่องการกระจุกตัวทางวัฒนธรรมซึ่งสอดคล้องกับข้อสรุปนี้เช่นกัน ยิ่งกว่านั้น ลอเรนทียังมองรูอันดา-อูรันดี (Ruanda-Urandi) บริเวณตอนล่างของคองโกกับพวกคาทังกา (Katanga) แยกจากกัน และแยกจากชนเผ่าอื่นๆ ด้วยเมื่อพิจารณาจากเครื่องดนตรี ความแตกต่างนี้ก็ไม่ใช่เรื่องที่น่าประหลาดใจหากเรากลับไปมองความรู้เกี่ยวกับประชากรและการย้ายถิ่นของ ประชากรที่เรามีอยู่ เห็นได้ชัดว่าพวกรูอันดา-อูรันดี (Ruanda-Urandi) เป็นแอฟริกันตะวันออกโดยกำเนิดและโดยความเชื่อทางการเมืองและศาสนาจึงทำให้แยกจากคองโก คนคองโกในบริเวณคองโกตอนล่างเป็นหนึ่งในคนกลุ่มแรกๆ ที่มาถึงคองโก พวกเขาไปถึงคาไซเมื่อประมาณ ค.ศ.500 และย้ายมายังที่ตั้งปัจจุบันประมาณ ค.ศ.1150 ส่วนพวกลูบาแห่งคาทังกา (Katanga) อพยพมาจากตะวันตกเฉียงเหนือ ขณะที่พวกลันดาก็มาจากบริเวณใกล้เคียงกันแต่มาก่อนพวกลูบา

ข้าพเจ้าไม่ได้กำลังพยายามอภิปรายว่าจำเป็นต้องมีการเชื่อมโยงระหว่างเชื้อชาติหรือแม้แต่เผ่าพันธ์กับเครื่องดนตรี แต่ก็ดูสมเหตุสมผลดีที่กลุ่มผู้อพยพจะนำเครื่องดนตรีไปด้วย เครื่องดนตรีนั้นอาจจะเหมือนหรือไม่เหมือนของเพื่อนบ้านที่อยู่มาก่อนพวกเขา และดังนั้นเราก็ควรจะคาดเดาได้ว่ามีความสัมพันธ์กันจริง สำหรับข้าพเจ้าแล้ว จะคาดหวังความสอดคล้องดังกล่าวได้เมื่อมีเรื่องการกระจุกตัวของวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง และคงคาดหวังไม่ได้มากนักหากเราพิจารณาเพียงพื้นที่ทางวัฒนธรรม หรือแม้แต่พื้นที่ทางนิเวศน์วิทยา ดังนั้นประเด็นเรื่องการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีที่ลอเรนทีเรียบเรียงจากการศึกษาของเขาและบูเน่ (Boone) นั้นก็สอดคล้องอย่างชัดเจนกับความรู้ที่เรามีอยู่เรื่องการกระจุกตัวในคองโก . . . (เมอร์เรียม Merriam 1962b: 48-9)

เรากล่าวถึงเรื่องนี้ค่อนข้างยาวเพื่อจะนำไปสู่สองประเด็นต่อไป ประเด็นแรก การกระจุกตัวทางวัฒนธรรมดูจะเป็นแนวคิดที่อธิบายการแพร่กระจายของลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมกับการอพยพย้ายถิ่นของกลุ่มคนได้แม่นยำกว่าแนวคิดเดิมๆ เรื่องพื้นที่ ประเด็นที่สองก็คือในการกระจุกตัวนั้น เราสามารถคาดเดาการมีอยู่และการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีได้ เมื่อมองประเด็นหลังในทางกลับกัน เราก็สามารถคาดการณ์ได้ว่าการแพร่กระจายของเครื่องดนตรีในบริเวณที่จำกัดอาจมีส่วนช่วยทั้งในการก่อให้เกิดการกระจุกตัวและในการสืบหาร่องรอย โดยเฉพาะเมื่อมีความสัมพันธ์กับหลักฐานชิ้นอื่น ๆ การอพยพย้ายถิ่นและประวัติศาสตร์ของกลุ่มคนที่เกี่ยวข้อง แนวคิดนี้ดูจะสอดคล้องกับการจำกัดการศึกษาเรื่องการแพร่และการกระจายของเฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) ได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่สองของการใช้เครื่องดนตรีศึกษาการแพร่และการกระจายที่นำมาประยุกต์ใช้กับการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้แก่ฆ้องเหล็ก การศึกษานี้เป็นที่รู้จักดีในกลุ่มนักประวัติศาสตร์ที่เน้นศึกษาเรื่องราวสมัยก่อนประวัติศาสตร์และสนใจแอฟริกันศึกษามากกว่านักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

ในรวมบทความที่เกี่ยวกับฆ้องเหล็กชุดแรก เจมส์ วอลตัน (James Walton 1955) ได้แบ่งฆ้องออกเป็นสามชิ้น คือ “ฆ้องคู่ที่เชื่อมกันโดยคันศร ฆ้องเดี่ยวห้อยปลายทั้งสองข้าง และฆ้องเดี่ยวแบบมีที่จับ” (หน้า 20) เขาพบว่าฆ้องเหล่านี้แพร่กระจายอยู่ในซิมบับเว อิมนุควานา (Imnukwana) และดโล ดโล (Dhlo Dhlo) ในโรเดเชียใต้ เขาสันนิษฐานจากการแพร่กระจายและการพัฒนาว่า

หลักฐานการวิเคราะห์ชั้นหินในซิมบับเวแสดงให้เห็นว่าฆ้องคู่เข้ามาในโรเดเชียใต้หลังการก่อตั้งจักรวรรดิโมโนโมปาตาโดยผู้บุกรุกชาวฮีมา (Hima) ในตอนปลายของศตวรรษที่ 14 รูปแบบการแพร่กระจายชี้ให้เห็นว่าฆ้องพวกนี้แผ่ขยายจากคองโกลงมาตามคาไซไปยังคาเซมเบและลงมาทางใต้ทางซิมบับ-เว และชาวคาเซมเบก็อพยพมาจากอึมวาโท ยันโว (Mwato Yanwo) ในคาไซมายังคาเซมเบตามธรรมเนียมของพวกเขา (หน้า 22)

ในบทความชิ้นหลังของเขา แบรี่ เรย์โนลด์ (Barrie Reynolds) ตั้งคำถามเกี่ยวกับรายการอธิบายการจัดกลุ่มและการอ้างวันที่ของ วอลตัน (1958) รวมถึงตั้งคำถามเกี่ยวกับเส้นทางการกระจายวัฒนธรรมด้วย วอลตันนำคำถามเหล่านั้นและหลักฐานประกอบอื่นๆ มาเปลี่ยนแปลงหลักเกณฑ์ของตัวเองทั้งที่เกี่ยวกับยุคสมัยและวิธีการที่ฆ้องแพร่ขยายเข้ามายังโรดีเชีย

การศึกษาที่ตามมาหลังจากที่งานของข้าพเจ้าตีพิมพ์ยืนยันว่าผู้คนที่อพยพมาจากแอ่งคองโกเป็นผู้นำฆ้องเหล็กเข้ามายังโรดีเชียตอนเหนือและต่อลงไปทางใต้ โดยเข้ามาครั้งแรกประมาณหลังปี ค.ศ.1500 เมื่อคนกลุ่มแรกเริ่มอพยพจากคองโกมายังโรดีเชียตอนเหนือ และกระจายไปยังตอนใต้ในช่วงกลางศตวรรษที่ 16 . . . พวกลันดาไม่ใช่กลุ่มคนที่มีส่วนในการแพร่เข้ามาของฆ้องเหล็กเหล่านี้ นอกเสียจากว่าฆ้องจะเริ่มเข้ามายังตอนใต้ของโรดีเชียหลังปี ค.ศ. 1740 ไปแล้ว (วอลตัน Walton 1959: 68)

ไบรอัน เฟแกน (Brian Fagan) ได้ศึกษาปัญหานี้ต่อไป (1961a&b) โดยเน้นที่บริเวณโรดีเชียตอนเหนือ โดยรวมๆแล้วข้อสรุปของเขาเกือบจะเหมือนกับของวอลตันทีเดียว

ฆ้องของลูซิตู (Lusitu) ทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับต้นกำเนิดดั้งเดิมของเครื่องดนตรีประเภทนี้และช่วงเวลาที่เข้ามาในโรดีเชียเหนือ ดูเหมือนว่าผู้ที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในยุคแรก ๆ เช่น กลุ่มชีวา-มาราวี (Chewa-Maravi) ซึ่งมาจากคองโกใต้และเข้ามายังโรดีเชียเหนือเมื่อประมาณ 1500 ปีหลังคริสต์กาล (A.D.) จะเป็นผู้นำเข้ามา... อาจเป็นไปได้ว่ามีการนำฆ้องจากคองโกเข้ามายังโรดีเชียใต้โดยกลุ่มคนซึ่งมาถึงโรดีเชียเมื่อประมาณ 1500-1600 หลังคริสต์กาล (1961b: 204-206)

ท้ายที่สุด เมื่อพิจารณาฆ้องและเครื่องมือเหล็กอื่น ๆ แล้ว เฟแกน (Fagan) สามารถกำหนดช่วงเวลาการทำเครื่องมือเหล็กในโรดีเชียเหนือขึ้นมาได้เป็น สาม ยุค

1) ยุคต้น (ประมาณ ค.ศ.0 ถึง ค.ศ.1000)

2) ยุคกลาง (ประมาณ ค.ศ.1000 ถึง ค.ศ.1740)...ของที่ใช้ในการพิธีสองสามชิ้นซึ่งรวมถึงฆ้องด้วย นั้นพบ ได้ยากมาก แต่จะพบได้ง่ายกว่าที่ลูซิตูและโรดีเชียใต้ การอพยพของชาวชีวา แห่งมาราวีได้นำความคิดและรูปแบบเครื่องมือใหม่ ๆ เข้ามาเมื่อประมาณ 1500 ปีหลังคริสต์กาล

3) ยุคปลาย (1740-1900 ปีหลังคริสต์กาล) [แหล่งข้อมูลในที่นี้คือชาวลูบาซึ่งอพยพย้ายถิ่นเข้ามาอย่างต่อเนื่อง] (1961b: 209)

ด้วยเหตุนี้ สำหรับกรณีของฆ้องเหล็กในแอฟริกากลางนั้น เครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่ขุดพบจากแหล่งโบราณคดีและผ่านการวิเคราะห์โดยวิธีตรวจสอบชั้นหิน (stratigraphic) และวิธีการจำแนกหมวดหมู่(distributional)จึงช่วยได้อย่างมากในการสันนิษฐานวันเวลาและยุคหรือสมัยของงานเหล็ก (iron-working) จะเห็นได้ว่า หลักเกณฑ์ที่เฮอร์สโกวิตซ์เสนอได้หลอมรวมเกณฑ์ที่ใช้สำหรับการพิจารณาแหล่งที่มีพื้นที่จำกัดและมีความเป็นเอกภาพทางประวัติศาสตร์กับเกณฑ์ที่ใช้เมื่อตั้งเป้าไว้ที่ความน่าจะเป็นแทนข้อเท็จจริงตายตัวทางประวัติศาสตร์เข้าด้วยกันอย่างชัดเจน

ส่วนเอลคิน (Elkin) นั้นมีวิธีการเชื่อมโยงหลักฐานที่ค่อนข้างจะต่างไปในการตามรอยการแพร่กระจาย (diffusion) ของเพลงและแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีในออสเตรเลีย (1953) เอลคินเชื่อว่า “เส้นทางที่มีการขับร้องเพลงและเพลงสวด (chants) ต่อ ๆ กันมา คือเส้นทาง การค้า” ธรรมดาผู้คนและคนกลุ่มต่าง ๆ ใช้เส้นทางเหล่านั้นเพื่อเยี่ยมเยียนกัน เพื่อริเริ่ม “การเดินทาง” ของตระกูลและชนเผ่า เพื่อจัดงานเต้นรำและการพิธี และเพื่อจัดงานแต่งงาน เป็นเส้นทางที่ทุกคนรู้จักดี” (หน้า 103) เอลคินใช้เส้นทางนี้เป็นหลักสำคัญในการสืบค้น ทำให้สามารถเสนอการศึกษาที่น่าทึ่งและมีเอกสารประกอบอย่างดีเกี่ยวกับการแพร่หลายของดนตรีในหมู่ชนพื้นเมืองของออสเตรเลีย

เนตเทิล (Nettl) (1958b) ใช้ลักษณะเฉพาะของดนตรีบางสไตล์เป็นพื้นฐานสำหรับการตั้งสมมติฐานเรื่องการแผ่ขยาย ซึ่งก็คือการใช้การทดเสียง(transposition) เป็นกลวิธีในการประพันธ์ดนตรีนั่นเอง เขาเสนอว่า

> *ดูเหมือน “การแปรวัฒนธรรม” (transposing cultures) จะครอบคลุมเนื้อที่ที่กว้างขวาง ตั้งแต่แถบยุโรปตะวันตก ข้ามเอเชียเหนือมาจนถึงอเมริกาเหนือ กลุ่มชนบางกลุ่มที่อยู่นอกอาณาบริเวณนี้ เช่น ชาวเกาะในช่องแคบทอเรส (Torres) เป็นตัวอย่างหนึ่งของเราเช่นกัน แต่โดยรวมแล้วบริเวณที่กำหนดไว้นี้มีวัฒนธรรมที่มีลักษณะการ ทดเสียงอย่างเห็นได้ชัด ยิ่งไปกว่านั้นบางวัฒนธรรมที่อยู่ใกล้กับศูนย์กลางของอาณาบริเวณนี้ ซึ่งหมายรวมถึงชาวเชกส์ (Czechs) ชาวฮังกาเรียน กลุ่มเชื้อสายฟินโน-อูกริค (Finno-Ugric) ที่อาศัยอยู่ในรัสเซีย และชาวมองโกล ยังใช้เทคนิคนี้มากกว่ากลุ่มอื่น ๆ ดังนั้นจึง*

เป็นไปได้ว่าการทดเสียง ในฐานะที่เป็นเทคนิคเฉพาะนั้นเกิดขึ้นที่ใดที่หนึ่ง อาจจะเป็นเอเชียกลาง และได้แพร่กระจายไปทุกทิศทาง การแพร่กระจายนี้ ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมต่าง ๆ มากน้อยต่างกันไป แต่ความเข้มข้นของเทคนิคได้ลดลงตามระยะทางจากศูนย์กลางการแพร่กระจายในอีกด้านหนึ่ง แนวคิดเรื่องการทดเสียงนั้นเรียบง่ายและพบได้ในบริเวณกว้างมากจนกระทั่งเป็นไปได้เช่นกันว่าเทคนิคนี้จะมีต้นกำเนิดหลายแห่ง (หน้า 61-2)

ถึงตรงนี้ เราจะเริ่มย้อนกลับไปสู่การใช้หลักการแพร่กระจายในมุมที่กว้างขึ้น เนื่องจากการศึกษาค้นคว้านี้เน้นไปที่วัตถุประเภทเดียวและตั้งสมมติฐานการแพร่กระจายที่เป็นไปได้ในพื้นที่ ต่าง ๆ ที่กว้างขึ้นในโลก แต่ไม่ใช่ว่าการศึกษาค้นคว้าเช่นนี้เป็นโมฆะ หากแต่ประเภทของหลักฐานที่นำเสนอนั้นก่อให้เกิดคำถามขึ้นอีกเกี่ยวกับการใช้หลักฐานสนับสนุนการศึกษาการแพร่กระจาย อย่างเช่นในการศึกษาของ คุ้นสท์ (Kunst) เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างชาวบอลข่านและอินโดนี-เซีย (1954) งานของ โคแลร์ (Collaer) ในเรื่องความเกี่ยวเนื่องกันของการิบ (Carrib) มายัน (Mayan) และอินโดนีเซีย (1956b) หรือ งานของอิตสิโกวิตซ์ (Izikowitz) เกี่ยวกับอายุของเครื่องดนตรีในอเมริกาใต้ (1935)

แม้ว่าการอธิบายอย่างลงลึกในรายละเอียด ณ ที่นี้จะเป็นไปไม่ได้และไม่จำเป็น แต่เราควรจะกล่าวถึงข้อควรระวังบางประการสำหรับการศึกษาเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ที่โดดเด่นได้แก่งานค้นคว้าอันละเอียดลออของซาเปีย (Sapir) ซึ่งได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้านี้แล้ว (1916) นอกจากนี้ เครอเบอร์ (Kroeber 1948) วิซเลอร์ (Wissler 1917, 1923) ดิกซ์สัน (Dixon 1928) เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits 1948: 505-22) และ ฮอดเจน (Hodgen 1942) ซึ่งเป็นหนึ่งในบรรดาผู้ศึกษาค้นคว้าจำนวนมากยังได้อธิบายคร่าวๆ ถึงอุปสรรคต่างๆ ในการศึกษาโดยใช้ทฤษฎีการแพร่กระจาย ที่ได้รับความสนใจที่สุดได้แก่ อะไรเป็นสาเหตุที่ทำให้วัฒนธรรมสองวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน หรือเราจะอธิบายความคล้ายคลึงดังกล่าวได้อย่างไร ตัวอย่างเช่นวัฒนธรรมสองวัฒนธรรมที่คล้ายกันอาจเคยมีบรรพบุรุษเดียวกันมาก่อนแต่ภายหลังแยกตัวออกจากกันโดยการอพยพย้ายถิ่น หรือวัฒนธรรมทั้งสองนั้นอาจมาจากสองวัฒนธรรมที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงแต่ได้มารวมกันระยะหนึ่งก่อนที่จะแยกจากกันอีกครั้ง หรือความคล้ายคลึงนั้นอาจเนื่องมาจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงภายในตัววัฒนธรรมเองซึ่งบังเอิญพัฒนาออกมาคล้ายกัน การประยุกต์ใช้ทฤษฎีการแผ่ขยายให้ได้ผลนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย และอาจทำให้เรานึกถึงคำเตือนของ เฮอร์สโกวิตซ์ ที่ว่า “พื้นที่ที่เลือกวิเคราะห์นั้นควรมีเอกภาพทางประวัติศาสตร์” และ “พึงระลึกไว้ว่าเป้าหมายคือความน่าจะเป็นหาใช่ข้อเท็จจริงที่ชัดเจนแน่นอนของพัฒนาทางประวัติศาสตร์แต่อย่างใด”

เราคงต้องกล่าวถึงการกำหนดอาณาเขตทางดนตรีไว้ ณ ที่ เนื่องจากเป็นแนวคิดที่มาจากแนวคิดทางมานุษยวิทยาเรื่องอาณาเขตทางวัฒนธรรมซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับการศึกษาเรื่องการแพร่กระจายเพิ่งเคยมีการแยกอาณาเขตทางดนตรีเพียงสองแห่งเท่านั้น คือ พื้นที่ในอเมริกาเหนือโดย เนตเทิล (Nettl 1945a) และพื้นที่ในแอฟริกาโดย เมอร์เรียม (Merriam 1945a) อุปสรรคในการกำหนดพื้นที่ทางดนตรีนั้นมีอยู่มากมาย ประการแรกคือ อาณาเขตทางดนตรีมีจริงหรือไม่ยังเป็นที่สงสัยอยู่ เนื่องจากการจะแยกให้ได้ว่าดนตรีนั้นมีพื้นฐานจากดนตรีที่คล้ายกันจริงหรือว่าความคล้ายกันนั้นเป็นสิ่งที่ดูเผิน ๆ แล้วคล้ายแต่ไม่ได้คล้ายจริง ปัญหานี้ขึ้นอยู่กับหน่วยที่เลือกมาเปรียบเทียบกันอย่างแท้จริง เป็นที่สงสัยกันมากว่าควรใช้ส่วนใดของดนตรี ความพยายามทั้งสองกรณีนั้นจึงยึดปัจจัยทางสไตล์ของดนตรีเป็นหลักมาโดยตลอด แต่เครื่องดนตรีไม่ได้มีความสำคัญเด่นชัด อีกทั้งไม่ได้มีคุณสมบัติและหน้าที่สัมพันธ์กับรูปแบบของดนตรี เนตเทิล เองชี้ให้เห็นว่าไม่มีปัจจัยจำเพาะใด ๆ ที่ทำให้เครื่องดนตรีมีรูปแบบซับซ้อนหรือเรียบง่ายหรือทำให้มีลักษณะเกี่ยวข้องกับ “ภูมิหลังทางวัฒนธรรมของดนตรี” จึงควรระลึกไว้ว่าอาณาเขตทางดนตรีที่ถูกกำหนดขึ้นมาไม่ได้มีความสอดคล้องกับการกำหนดพื้นที่ทางวัฒนธรรมหรือพื้นที่ทางภาษาศาตร์ (หน้า 36-41) ข้อสรุปจึงดูเหมือจะเป็นอย่างอื่นไปไม่ได้นอกจากว่าดนตรีนั้นเป็นศิลปะแขนงที่แตกต่างไปจากภาษา หรืออย่างน้อยก็ไม่ได้เกี่ยวข้องกัน และทั้งสองแขนงไม่ได้มีลักษณะเดียวกับวัฒนธรรมนั้น ๆ ในภาพรวม ความแตกต่างอาจเกิดจากสาเหตุสองประการ คือ หนึ่ง ขณะที่มโนทรรศน์เกี่ยวกับพื้นที่ทางวัฒนธรรมพยามยามที่จะร้อยเรียงข้อเท็จจริงที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกันจำนวนมากเข้าด้วยกัน ทั้งมีการจัดเรียงเป็นกลุ่มก้อนที่ซับซ้อน พื้นที่ทางดนตรีเท่าที่ใช้มาจนถึงทุกวันนี้กลับมีศูนย์กลางอยู่ที่ด้านเดียวของวัฒนธรรม และสอง ขณะที่มโนทรรศน์เกี่ยวกับพื้นที่ทางวัฒนธรรมได้รับการพัฒนาขึ้นโดยอาศัยลักษณะและกลุ่มก้อนของวัฒนธรรมทางวัตถุ แต่พื้นที่ทางดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับมโนคติเป็นสำคัญ ยิ่งไปกว่านี้ ดูเหมือนจะเห็นได้ชัดว่าสิ่งที่เราเรียกว่าเสียงของดนตรี โครงสร้างหรือสไตล์ต้องแพร่กระจายไปอย่างอิสระจากด้านอื่นๆของวัฒนธรรม เนื่องจากอาณาเขตทางดนตรีไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับอาณาเขตทางวัฒนธรรมหรือทางภาษาศาสตร์ และกลุ่มความคิดดังกล่าวยังสามารถแพร่กระจายอย่างเป็นอิสระจากเครื่องดนตรีด้วย เพราะดนตรีและพื้นที่ของเครื่องดนตรีไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกัน เหตุใดจึงต้องเป็นเช่นนี้ จนปัจจุบันเรายังไม่ทราบได้เท่าที่เรากล่าวได้คือ การศึกษาการแพร่กระจายและพื้นที่ที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรีนั้นซับซ้อนกว่าที่เรามักจะเข้าใจกันมากนัก

ถึงจุดนี้ มีการอภิปรายการใช้ดนตรีในการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมในสามประการหลัก คือ ประการแรก การประมวลประวัติศาสตร์ดนตรีและเครื่องดนตรี โดยการใช้เทคนิคทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่หลากหลาย เป็นที่เข้าใจกันว่าการประมวลวัฒนธรรมเฉพาะด้านเช่นนี้มีประโยชน์ต่อภาพรวมของประวัติศาสตร์เนื่องจากการวิเคราะห์ความซับซ้อนด้านใดด้าน

หนึ่งเช่นดนตรีนั้นเผยให้เห็นรูปแบบการเปลี่ยนแปลงที่บ่งบอกถึงวัฒนธรรมโดยรวมได้ ประการที่สองคือการใช้ดนตรีและเครื่องดนตรีเป็นเครื่องช่วยในการสืบค้นประเภทอื่นๆ และประการที่สามคือบทบาทของดนตรีและเครื่องดนตรีในบริบทหนึ่ง ๆ เช่นบริบททางโบราณคดี อาจชี้ให้เห็นลู่ทางไปสู่สมมติฐาน ที่อาจพิสูจน์ว่าจริงได้ด้วยการหาข้อมูลเพิ่มเติม เทคนิคทั้งหมดนี้โดยแท้แล้วเป็นส่วนเสริม ซึ่งก็คือเป็นส่วนที่นำไปสู่ความรู้ของเราในเรื่องประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้โดยการวิเคราะห์ด้วยวิธีการ ซึ่งไม่เกี่ยวกับดนตรี เช่น เอกสารทางประวัติศาสตร์ หรือเทคนิคทางโบราณคดี เป็นต้น คำถามก็คือว่า ดนตรีหรือเครื่องดนตรีนั้น โดยตัวเองแล้วให้วิธีการเฉพาะสำหรับการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมหรือไม่ คำตอบคือดูเหมือนดนตรีจะให้วิธีการที่แม่ยำอย่างยิ่ง วิธีหนึ่งในการประมวลความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคน และการอพยพย้ายถิ่น ของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมตามเวลา

ดังได้กล่าวแล้วว่าดนตรีดูจะมีคุณลักษณะพิเศษสามประการซึ่งทำให้มีประโยชน์เป็นพิเศษในการประมวลประวัติศาสตร์ ลักษณะพิเศษประการแรกเสนอโดย เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits 1941) ซึ่งกล่าวไว้ดังนี้ “คุณค่าพิเศษของการศึกษาดนตรี...คือ รูปแบบของดนตรีมักคงอยู่ในระดับจิตไร้สำนึก (unconscious level) มากกว่าด้านอื่น ๆ ของวัฒนธรรม” (หน้า19) หมายความว่าถึงแม้สมาชิกส่วนมากของวัฒนธรรมส่วนใหญ่แม้แต่วัฒนธรรมของเราจะมองไม่เห็นรูปแบบของดนตรี แต่ทุกคนก็ได้เรียนรู้รูปแบบของดนตรีอย่างลึกซึ้ง เห็นได้ชัดว่าไม่สำคัญเลยที่เราไม่สามารถให้คำจำกัดความที่ชัดเจนของความไพเราะและความไม่ไพเราะ หรือพูดอย่างรู้จริงเกี่ยวกับช่วงลงจบที่บริบูรณ์ของเพลง(perfect cadence) ได้ แต่เราก็รู้ได้ว่าส่วนใดในดนตรีของเราที่ไพเราะและส่วนใดไม่ไพเราะ และเราก็ได้เรียนรู้รูปแบบดนตรีของเราดีพอที่จะรู้ได้ว่า เมื่อใดที่ท่อนจบของเพลงนั้นน่าพอใจหรือจบแบบ “ไม่บริบูรณ์” เราเรียนรู้ว่าเสียงชนิดใดที่เข้ากันได้ดีกับดนตรีของเราโดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้ทางเทคนิคใด ๆ องค์ประกอบทางดนตรีนั้นได้รับการส่งผ่านมาโดยเราไม่รู้ตัว และเนื่องจากดนตรีไม่ได้เป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่มองเห็น ดนตรีจึงทนทานต่อการเปลี่ยนแปลง

ที่กล่าวนี้มิได้หมายความว่า ดนตรีไม่เปลี่ยนแปลง ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงจริง แต่เปลี่ยนแปลงภายใต้เค้าโครงวัฒนธรรมที่แน่นอน ยกเว้นกรณีที่เป็นอุบัติเหตุทางวัฒนธรรม (cultural accident) กล่าวอีกนัยหนึ่ง โดยปกติแล้ว เราสามารถคาดการณ์ได้ว่าดนตรีจะยังคงรักษาลักษณะทั่ว ๆ ไปไว้เมื่อเวลาล่วงไป การศึกษาวิจัยต่าง ๆ ทำให้เราตระหนักถึงความจริงนี้ ตัวอย่างเช่น กลุ่มสังคมวัฒนธรรมนิโกรในอเมริกา (New World Negro cultures) ซึ่งมีดนตรีแตกต่างไปจากชาวแอฟริกันดั้งเดิมแต่ยังคงสิ่งที่เป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแอฟริกันอยู่ (เมอร์เรียม 1951; เมอร์เรียม วินเนอร์รี Whinery และเฟรด Fred 1956; วอเตอร์แมน Waterman 1943)

คุณลักษณะที่สองที่ทำให้ดนตรีมีประโยชน์เป็นพิเศษสำหรับการศึกษาการติดต่อทางวัฒ-นธรรมก็คือการที่ดนตรีเป็นวัฒนธรรมด้านที่สร้างสรรค์ หมายความว่าเราสามารถเปิดฟังได้ซ้ำแล้วซ้ำอีกเพื่อศึกษาอย่างละเอียดได้

ประการสุดท้ายและอาจสำคัญที่สุด เมื่อเทียบกันแล้วดนตรีเป็นหนึ่งในไม่กี่แง่มุมของวัฒนธรรมที่มีองค์ประกอบหรือโครงสร้างที่สามารถนำมาแปรเป็นลายลักษณ์อักษรได้และสามารถถ่ายทอดได้อย่างชัดเจนโดยวิธีการทางเลขคณิตและทางสถิติ แม้ว่าจะยังมีข้อสงสัยเกี่ยวกับความสัมพันธ์นี้อยู่บ้าง แต่การศึกษาเกี่ยวกับเรื่องนี้จำนวนมากล้วนสรุปว่า มีความเป็นไปได้อย่างมากที่เราจะได้มาตรวัดระดับเสียงสูงต่ำของดนตรีที่มีความแม่นยำและละเอียดมาก รวมถึงความเป็นไปได้ที่จะย่อโครงสร้างของเพลงลงมาเป็นมาตรทางเลขคณิตซึ่งสามารถวิเคราะห์ทางสถิติได้

หนึ่งในการศึกษาครั้งแรก ๆ เกี่ยวกับเรื่องนี้คืองานของ ฮอร์นโบสเตล (ฮอร์นโบสเตล 1911) ซึ่งเปรียบเทียบระหว่างความเที่ยงตรงของระดับเสียงของเครื่องดนตรีในพม่ากับแอฟริกาและในหมู่เกาะโซโลมอนกับบราซิล ในการวิเคราะห์ปัญหา ฮอร์นโบสเตลตั้งเกณฑ์ที่จำเป็นสำหรับการเปรียบเทียบที่มีนัยสำคัญไว้สามประการ เขาเรียกเกณฑ์ทั้งสามว่า ตัวกำหนดมาตรฐาน การไม่มีเป้าหมาย (absence of purpose) และ ความหลากหลาย เนื่องจากดูเหมือนเราจะสามารถตั้งอัตราการสั้นสะเทือนของเสียงต่างๆ ได้อย่างที่เรียกว่าแม่นยำที่สุด ดนตรีจึงบรรลุเกณฑ์ข้อแรกคือตัวกำหนดได้อย่างง่ายดาย ส่วนเกณฑ์เรื่องการไม่มีเป้าหมายนั้น บรรลุได้โดยข้อเท็จจริงที่ว่าสิ่งสำคัญในดนตรีไม่ใช่ความเที่ยงตรงของระดับเสียง ในตัวโน้ตที่ให้มา แต่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงในแต่ละตัวโน้ต (intervallic) ในแต่ละขั้น (steps) ของบันไดเสียง(scale) ซึ่งก็คือ ไม่ว่าเสียงแรกของบรรทัดจะสั่นสะเทือนอยู่ที่ 236 หรือ 250 ต่อวินาที หูของมนุษย์ก็จะสามารถแยกความแตกต่างได้ทั้งสองระดับ และเมื่อเปรียบเทียบทั่วโลกแล้วพบว่าในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ มีการใช้เกือบจะทุกความเที่ยงตรงของระดับเสียง ที่เป็นไปได้ ดังนั้น ความเที่ยงตรงของระดับเสียงจึงดูเหมือนจะตรงตามข้อกำหนดในเรื่อง การไม่มีเป้าหมายมาเกี่ยวข้อง สุดท้ายเนื่องจากระดับเสียง นั้นโดยทฤษฎีแล้วสามารถเปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด จึงบรรลุเกณฑ์เกี่ยวกับ ความหลากหลาย โดยสรุปแล้วระดับเสียง (pitch) หนึ่ง ๆ ไม่ว่าจะระดับใดล้วนเป็นสิ่งที่สลับซับซ้อนเพราะโดยทั่วไปในทางทฤษฎีระดับเสียงสามารถเปลี่ยนแปลงได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด และเนื่องจากจุดที่สำคัญอย่างยิ่งยวดในระบบดนตรีต่างๆ คือ ความสัมพันธ์ของระดับเสียงในแต่ละตัวโน้ต ไม่ใช่โน้ตแต่ละตัว (single pitch) การบังเอิญมาบรรจบกันหรือการประดิษฐ์คิดค้นที่คล้ายคลึงกันจึงเกิดขึ้นได้น้อยมาก

ฮอร์นโบสเตลใช้เสียง (tones) ของระนาดพม่าสี่เครื่อง และระนาดแอฟริกันสองเครื่อง เครื่องหนึ่งมาจากบาเวนดา (Bavenda) และอีกเครื่องหนึ่งมาจากแมนดิงโก (Mandingo) ไม่จำเป็นต้องระบุการคำนวณทางคณิตศาสตร์ต่าง ๆ ไว้ ณ ที่นี้ แต่ผลลัพธ์ที่ได้คือชุดตัวเลขสามตัว ที่

แสดงค่าการสั่นสะเทือนต่อวินาที ได้แก่ 672, 669, 675; 738.5, 739, 735; 408, 408, 408; 450, 450, 453 ตัวเลขเหล่านี้ใกล้เคียงกันมาก และในกรณีที่มีความสลับซับซอนและมีความเที่ยงตรงของระดับเสียงที่บังเอิญสอดคล้องกัน ชนิดของเครื่องดนตรี และลักษณะของบันไดเสียงจะต้องมีความสัมพันธ์นี้เกิดขึ้นอย่างเลี่ยงได้ยาก อาจสังเกตได้ว่าความบังเอิญทำนองนี้จะพบได้ในเครื่องเป่าเมลานีเซียนและเครื่องเป่าบราซิล (Melanesian and Brazillian pan pipes) แน่นอนว่าอุปสรรคนั้นอยู่ที่กลุ่มสังคมวัฒนธรรมที่นำมาเปรียบเทียบที่ระยะทางห่างกันมาก และความแตกต่างของหลักฐานนี้เองที่ยังไม่สามารถหาคำตอบได้ในปัจจุบัน

ไม่นานมานี้ เอ เอ็มโจนส์ (A. M. Jones) ได้ศึกษาวิจัยโดยใช้ขอบเขตของลักษณะทางดนตรีที่ค่อนข้างกว้างขึ้น (1960) โจนส์สังเกตพบว่า เมื่อเปรียบเทียบระดับเสียงของระนาดโชปี (Chopi) มาลินเค (Malinke) และบาคูบา (Bakuba) ของแอฟริกากับระนาดกัมพูชาและชวา แล้วพบว่าระนาดเหล่านี้มีระดับเสียงเต็มที่เหมือนกันอย่างมาก ในจุดหนึ่งโจนส์เทียบระดับของบันไดเสียงระนาดหกตัวจากดินแดนเหล่านี้และพบว่า ในทุกกรณีระดับแปดเสียงถูกแบ่งเป็นขั้นที่เท่า ๆ กันและแต่ละขั้นมีขนาดที่เกือบจะเท่ากันเลยทีเดียว นอกจากนี้ยังพบว่า ไม่มีกรณีใดที่การแปรทางจะเกินกว่าส่วนที่เล็กที่สุดของครึ่งเสียง อีกครั้งที่เขาสังเกตระดับเสียงดนตรีของชวาสองแบบ คือ แบบเพลอค (pelog) ซึ่งเป็นแบบที่ใช้ระบบเสียงดนตรีที่ตั้งเสียงเท่ากันทั้งเจ็ดเสียง (seven-toned equidistant-stepped) และแบบ สเลนดโร (slendro) ใช้ระบบเสียงแบบบันไดเสียงสังเคราะห์มีโน้ตห้าตัว (an artificial pentatonic scale) ซึ่งมีขั้นบันไดเสียงที่เท่ากันหรือใกล้เคียง การเปรียบเทียบระนาดของชวากับของอึงบันดี (Ngbandi) มาลินเค (Malinke) และ บากันดา (Baganda) แสดงให้เห็นถึงการเรียบเรียงเสียงประสาน (arrangement and correspondence) ที่เหมือนกัน ในที่สุดโจนส์ได้เพิ่มข้อมูลและข้อเปรียบเทียบอื่น ๆ เช่น การแบ่งแยกเทคนิคการร้องในคู่สาม (thirds) ซึ่งต่างจากการร้องในคู่สี่ คู่ห้า และคู่แปด รูปร่างลักษณะที่เหมือนกันของเครื่องดนตรีซึ่งพบได้แค่ในชวาและแอฟริกาใต้ หลักฐานทางภาษาศาสตร์ รูปแบบการปรับแต่ง รูปแบบการเล่น และอื่น ๆ โจนส์ได้สรุปข้อโต้แย้งของเขาโดยกล่าวว่า

> *ทฤษฎีที่เราเสนอให้พิจารณานี้ทำให้มุมมองที่มีต่อแอฟริกาของพวกเราเปลี่ยนแปลงไป ทฤษฎีนี้ต้องการแผนที่ซึ่งมีมหาสมุทรอินเดียอยู่ตรงกลาง มีแอ่งซึ่งขอบแอ่งคืออินโดนีเซียอยู่ทางตะวันออก มีหมู่เกาะมาดากัสการ์อยู่ทางใต้และแอฟริกาอยู่ทางตะวันตก ทั้งหมดเป็นดินแดนที่อยู่ภายใต้ขอบเขตอิทธิพลเดียวกันไม่มากก็น้อย ทฤษฎีนี้จึงต้องการความร่วมมือกันของผู้ที่ศึกษาในดินแดนต่าง ๆ โดยรอบเหล่านี้ บางทีการศึกษาแอฟริกาอาจมีแนวโน้มที่จะถูกจำกัดอยู่ในแอฟริกามากเกินไป เรายินดีเปิดกว้างรับหลักฐานที่มาสนับสนุนหรือโต้แย้ง และเรายินดีรับฟังการอภิปรายและการวิพากษ์วิจารณ์*

แต่ในฐานะนักดนตรี ขอเตือนว่าผู้ที่จะล้มหลักฐานที่ไม่เกี่ยวกับดนตรีทิ้งนั้น ต้องอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีเพื่อให้ข้อโต้แย้งของเขามีผลด้วย ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้อาจเป็นแค่ความบังเอิญ แต่ถ้าเป็นเช่นนั้นจริง จะมีใครบอกเราได้ไหมว่า ต้องใช้อัตราความถี่เท่าไรจึงจะทำให้ความบังเอิญเปลี่ยนสถานะมาเป็นหลักฐานที่เชื่อถือได้ในเวลาชั่วข้ามคืน (หน้า 46)

ปัญหาที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับทฤษฎีของฮอร์นโบสเตล และโจนส์นั้นมีจุดสำคัญอยู่ที่ระยะทางที่ห่างไกลและการสันนิษฐานว่ามีความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นที่รู้จักดีระหว่างพื้นที่ที่นำมาเทียบกันก็ยังขาดความเป็นไปได้ที่ชัดเจน กระนั้นการละทิ้งหลักฐานที่นำเสนอขึ้นมาก็คงทำได้ยาก วิธีการที่เป็นไปได้วิธีการหนึ่งซึ่งอาจแสดงขอบเขตที่หลักฐานเหล่านี้จะเป็นที่ยอมรับได้นั้นเป็นวิธีการที่ง่ายที่สุด จากความรู้ความเข้าใจของข้าพเจ้าการวิจัยทำนองนี้ไม่ได้กระทำกับระดับเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมสองแห่งซึ่งสามารถสันนิษฐานได้ว่ามีเอกภาพทางประวัติศาสตร์ ถ้าการวิจัยเช่นนั้นแสดงว่าความสอดคล้องต้องกันมีอยู่จริง อย่างน้อยทฤษฎีนี้ก็จะมีความเป็นไปได้มากขึ้น แต่ถ้าไม่พบความสอดคล้องกัน ปริศนาก็จะยิ่งลึกลับซับซ้อนยิ่งขึ้นเพราะเราจะเผชิญกับคำอธิบายที่เป็นไปได้สองประการ ได้แก่ เป็นความบังเอิญหรือเป็นข้อยกเว้นพิเศษของกฎซึ่งต้องการหลักฐานอื่น ๆ มาสนับสนุนมากกว่าหลักฐานทางดนตรี

เราได้ชี้ให้เห็นก่อนหน้านี้แล้วว่า ความเที่ยงตรงแม่นยำของเทคนิควิธีการและผลที่ได้รับสามารถแสดงลักษณะของทั้งระดับเสียงของดนตรีหรือโครงสร้างดนตรีโดยรวม การวิจัยของฮอร์นโบสเตลและโจนส์ได้แสดงลักษณะประการแรกแล้ว อย่างไรก็ตามลักษณะประการหลังก็มีความสำคัญเท่าเทียมกัน

การวิเคราะห์ลีลาดนตรีลีลาหนึ่ง ๆ นั้นขึ้นกับการจำแนกโครงสร้างดนตรีออกเป็นส่วนประกอบต่าง ๆ และการทำความเข้าใจว่าส่วนต่าง ๆ ที่มารวมกันนี้ประกอบขึ้นเป็นองค์รวมที่มีความต่อเนื่องกันได้อย่างไร ส่วนที่แตกต่างกัน 30-40 ส่วนนี้สามารถแยก วัด และแสดงด้วยจำนวนเลขคณิตได้ ตัวอย่างเช่น ช่วงเสียง การเคลื่อนไหวของท่วงทำนอง ระดับทำนอง โน้ตขึ้นและลงโดยมีขั้นคู่ต่างกันไป สัดส่วนของช่วงระยะห่างระหว่างตัวโน้ต แบบกว้าง ปานกลาง และแคบ สัดส่วนแบบของช่วงระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่ใช้ และอื่น ๆ ถ้าตั้งสมมุติฐานว่าเกณฑ์การวัดเช่นนี้สำคัญ ก็แน่ชัดว่าการเปรียบเทียบที่แม่นยำระหว่างลีลาดนตรีต่าง ๆ นั้นสามารถทำได้ ตัวอย่างเช่น การวิจัยซึ่งเปรียบเทียบดนตรี เกเก (Gêge) (ดนตรี บราซิลซึ่งพัฒนามาจากดนตรี ดาโฮเมียน ราดา (ดนตรีตรินิแดดซึ่งพัฒนามาจากดนตรี ดาโฮเมียน) และเคตู (Ketu) (ดนตรีบราซิลซึ่งมีที่มาจากดนตรี โยรูบา) ดนตรีเหล่านี้ถูกนำมาเทียบเคียงกับดนตรีเชเยนเน (Cheyenne) ของอินเดียซึ่งใช้เป็น

ดนตรีควบคุม ตัวเลขด้านล่างแสดงสัดส่วนการใช้ช่วงระยะห่างระหว่างตัวโน้ตโดยแสดงเป็นจำนวนร้อยละของจำนวนช่วงระยะห่างระหว่างตัวโน้ตทั้งหมด

Total	**เกเก**	**ราดา**	**เคตู**	**เชเยนเน**
คู่สองไมเนอร์			1.3%	
คู่สองเมเจอร์	31.5%	25.3%	39	33%
คู่สามไมเนอร์	35.5	39.6	22	28
Total	**เกเก**	**ราดา**	**เคตู**	**เชเยนเน**
คู่สองเมเจอร์	12.3	14.3	13.5	10
คู่สี่	13.5	14.3	21	15
คู่ห้า	4.4	3.9	2.3	5

(เมอร์เรียม วินเนอร์รี และเฟรด Merriam, Whinery, and Fred 1956:170)

ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญก็เห็นได้ว่าแม้แต่ในการวัดตัวเลขเล็ก ๆ น้อย ๆ เพียงอย่างเดียว เราก็สามารถคาดเดาความแตกต่างระหว่างตัวอย่างที่นำมาทดลองได้อย่างแม่นยำ นั่นก็คือ ดนตรี เชเยนเน มีความแตกต่างจากดนตรีที่เหลือเกือบทุกประการ โดยมีตัวเลขที่ไม่ต่ำกว่าก็สูงกว่าตัวเลขที่มาจากดนตรีที่มาจากแอฟริกา ยิ่งไปกว่านั้น พบว่าดนตรี เกเก และ ราดาซึ่งมีที่มาจากดนตรีดาโฮเมียน เหมือนกันนั้นเหมือนกันในเกือบจะทุกกรณี และแตกต่างจากดนตรี เคตู ซึ่งพัฒนามาจากดนตรีโยรูบามาก

ถ้าเราสามารถแสดงสไตล์ดนตรี (music styles) ด้วยความเที่ยงตรงเช่นนี้ และถ้ารูปแบบนั้นสมบูรณ์ในตัวเองจริง ๆ เราก็น่าจะใช้เทคนิคการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อยกเนื้อเพลงอเมริกันซึ่งไม่เป็นที่รู้จักขึ้นมา เราควรจะบอกได้ว่า เพลงนั้นมีที่มาจากเพลงอเมริกันอินเดียน หรือเพลงแอฟริกัน สามัญสำนึกน่าจะบอกเราได้ในกรณีนี้ แต่เมื่อใช้เทคนิคนี้ เราจะได้คำตอบที่มั่นใจได้ว่าถูกต้อง ที่สำคัญกว่านั้นก็คือเมื่อเราทราบแล้วว่าเนื้อเพลงนั้นมาจากเพลงแอฟริกัน เราก็อาจระบุต่อไปได้อีกว่ามันเป็นแบบดาโฮเมียน หรือโยรูบา หรือบาคองโกเช่นเดียวกัน ถ้าวิธีการนี้ถูกต้อง เมื่อยกดนตรีมองโกในคองโก ขึ้นมาและให้หลักฐานเปรียบเทียบในปริมาณที่จำเป็นต้องใช้ เราควรจะสามารถตามรอยรูปแบบที่มีมาก่อนหน้าในดินแดนส่วนอื่น ๆ ในแอฟริกาที่ยังคงมีอยู่ได้ และยิ่งไปกว่านั้น สมมุติว่าวิธีนี้เชื่อถือได้และเทคนิคนี้มีความละเอียดพอ เราน่าจะสามารถแยกส่วนประกอบซึ่งมีส่วนกำหนดรูปแบบ หนึ่ง ๆ ของดนตรีได้

มีปัญหาใหญ่สองประการในการใช้ดนตรีทำนองนี้ ประการที่หนึ่งก็คือ ขณะที่ลักษณะสำคัญของรูปแบบดนตรีอาจแสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวพันกัน ก็ไม่ได้หมายความว่าเราจะได้ทราบลักษณะของความเกี่ยวพันกันนั้นด้วย เช่น วัฒนธรรมสองแห่งเคยเป็นวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ ความคิดทางดนตรีนั้นเผยแพร่ออกไปอย่างเป็นอิสระจากความคิดอื่นๆหรือไม่ และอุปสรรคนี้

สามารถกำจัดได้อย่างน้อยก็บางส่วน โดยการใช้เกณฑ์ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ และเทคนิคการฟื้นฟูประวัติศาสตร์วัฒนธรรมอื่น ๆ ร่วมกันกับการวิจัยทางดนตรี

ปัญหาประการที่สองนั้นค่อนข้างซับซ้อนกว่า ในบทที่ 13 ได้กล่าวถึงการอภิปรายของฟิชเชอร์ (Fischer) เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างชนิดของสังคมกับลักษณะทางรูปแบบเฉพาะอย่างของงานทัศนศิลป์ (1961) ถ้า ฟิชเชอร์พูดถูก ก็เห็นได้ชัดว่ารูปแบบศิลปะที่มีโครงสร้างเหมือนกันอาจไม่ได้เกิดขึ้นเพราะความเกี่ยวข้องกันทางประวัติศาสตร์ แต่อาจเป็นเพราะการจัดการภายในที่เหมือนกัน ฟิชเชอร์รับทราบปัญหานี้จึงกล่าวไว้ว่า

> *แม้รูปแบบศิลปะถูกกำหนดโดยปัจจัยทางสังคมขณะนั้นเป็นหลัก ก็ไม่ได้ทำให้การวิจัยที่ใช้รายละเอียดซึ่งเมื่อเทียบดูแล้วเป็นรายละเอียดทางเทคนิคเล็ก ๆ น้อย ๆ มาเป็นหลักฐานชี้ความเกี่ยวข้องทางประวัติศาสตร์ระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมเป็นโมฆะได้ อย่างไรก็ตาม เกิดความสงสัยอย่างมากตามมาเกี่ยวกับการใช้ลักษณะทั่วไปของรูปแบบศิลปะมาเป็นตัวเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์ หรือเรื่องการใช้ความเกี่ยวข้องทางประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียวในการอธิบายรูปแบบศิลปะที่ตรงกันของวัฒนธรรมสองวัฒนธรรมที่ต่างกัน (หน้า 89)*

ข้อจำกัดเหล่านี้นำมาใช้กับดนตรีได้เช่นกัน ดนตรีอาจจะมีปัญหาใหญ่กว่าด้วยซ้ำ เพราะสำหรับดนตรีแล้ว การแยกให้ชัดเจนระหว่าง “รายละเอียดทางเทคนิคเล็ก ๆ น้อย ๆ” และ “ลักษณะทั่วไปของสไตล์” ไม่ใช่เรื่องง่าย ถ้ามองกันกว้างๆ เราอาจถือว่าเส้นแสดงรูปร่างทำนองเป็นลักษณะทั่วไป ในขณะที่อัตราร้อยละของช่วงระยะห่างระหว่างตัวโน้ต (intervals) ที่ใช้ในดนตรีเป็นเรื่องทางเทคนิค ปัญหานี้อาจจะแก้ได้ไม่ง่ายนัก

โดยสรุปแล้ว การศึกษาดนตรีมีส่วนช่วยในการประมวลประวัติศาสตร์วัฒนธรรมในหลายทาง ที่แน่นอนก็คือ มันเป็นเครื่องยืนยันว่า ประวัติศาสตร์ของตัวดนตรีเองมีส่วนช่วยให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ทั่วไปได้ และทั้งเสียงดนตรีและเครื่องดนตรีนั้นสามารถศึกษาได้ด้วยวิธีการหาหลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์มาประกอบและการตรวจสอบทางโบราณคดี การศึกษาดนตรีสะท้อนให้เห็นทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและประวัติศาสตร์ในแง่ที่มีการนำไปใช้อย่างกว้างขวางในทฤษฎีวิวัฒนาการและการแพร่กระจาย เช่นเดียวกับกรณีของกลุ่มวัฒนธรรมซับซ้อนอื่น ๆ ซึ่งสามารถนำการศึกษาดนตรีมาใช้เพื่อศึกษาการแพร่และการกระจายทางวัฒนธรรมและเพื่อกำหนดพื้นที่เฉพาะ อย่างไรก็ตาม ประโยชน์สูงสุดของการศึกษาดนตรีอาจจะอยู่บนความจริง ที่ว่า ทั้งเสียงดนตรีและเครื่องดนตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากการวิเคราะห์ด้วยการใช้สถิติซึ่งมีธรรมชาติที่แม่นยำที่สุด

บทที่ 15
ดนตรีกับพลวัตทางวัฒนธรรม

คำกล่าวที่ว่า “วัฒนธรรมไม่อยู่นิ่ง” เป็นคำกล่าวธรรมดาสามัญในทางมานุษยวิทยา และคำกล่าวนี้ก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในวิชาว่าด้วยการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาด้วย ไม่ว่าเราจะมองไปทางใด ความเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งที่แน่นอนที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ ถึงแม้ว่าระดับการเปลี่ยน-แปลงจะแตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรมและในแต่ละด้านภายในวัฒนธรรมหนึ่งๆ ก็ตาม แต่ไม่มีวัฒนธรรมใดจะหลีกหนีความเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลาได้ อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมก็มั่นคงเช่นกัน นั่นคือ ไม่มีวัฒนธรรมใดเปลี่ยนแปลงทั้งหมดและเปลี่ยนแปลงในชั่วข้ามคืน สายใยแห่งความต่อเนื่องพาดผ่านวัฒนธรรมทุกวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ความเปลี่ยนแปลงจึงต้องพิจารณาในทางกลับกันกับภูมิหลังเกี่ยวกับความมั่นคงนั้นเสมอ

การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมสามารถมองได้สองแง่มุม ทั้งในแง่ว่าการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นในอดีตหรือกำลังเกิดในปัจจุบันก็ได้ การเปลี่ยนแปลงแบบแรกมักจะรวมอยู่กับกฎของการแผ่ขยายซึ่งมีการให้นิยามว่า “การส่งถ่ายทางวัฒนธรรมที่สัมฤทธิ์ผลแล้ว” ในขณะที่การเปลี่ยนแปลงแบบหลังอยู่ภายใต้หัวข้อของการผสมผสานวัฒนธรรม (acculturation) และได้รับการนิยามว่า “การส่งถ่ายทางวัฒนธรรมที่กำลังเกิดขึ้น” (เฮอร์สโกวิตซ์ Herskovits 1948: 525) ในขณะเดียวกันอาจมองได้ว่าการเปลี่ยนแปลงมีจุดกำเนิดจากภายในตัววัฒนธรรมเอง ซึ่งตรงกันข้ามกับการเปลี่ยนแปลงที่มาจากภายนอกวัฒนธรรม เรามักเรียกการเปลี่ยนแปลงภายในว่า “นวัตกรรม” ในขณะที่การเปลี่ยนแปลงจากภายนอกนั้นมีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างวัฒนธรรม

เมอร์ด็อก (Murdock) ย่อยปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมให้เป็นกลุ่มกระบวนการง่ายๆ สี่ขั้นตอน (1956) เขากล่าวว่า “การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมเริ่มด้วยกระบวนการการริเริ่มสิ่งใหม่ๆ (innovation)” ซึ่งเป็นกระบวนการที่ปัจเจกบุคคลสร้างนิสัยใหม่ และต่อมานิสัยนี้จึงได้รับการเรียนรู้โดยสมาชิกคนอื่นๆ ในสังคม ชนิดของการริเริ่มรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลง การประดิษฐ์ การทดลอง และการยืมทางวัฒนธรรม อย่างไรก็ตามการริเริ่มหนึ่งๆ ยังคงเป็นเพียงนิสัยของปัจเจกบุคคลจนกว่าจะเกิดกระบวนการที่สอง ซึ่งก็คือการยอมรับจากสังคม โดยที่การริเริ่มได้แพร่จากผู้ริเริ่มไปสู่บุคคลอื่นๆ จนกระทั่งสมาชิกทุกคนในสังคมอาจถือปฏิบัติกันเป็นสากล แต่การริเริ่มที่ได้รับการยอมรับทางสังคมทุกชนิดก็ต้องผ่านกระบวนการการกำจัดเพื่อคัดสรร ซึ่ง ธรรมเนียมปฏิบัตินั้นจะเข้าสู่ “การแข่งขันเพื่อความอยู่รอด” ณ ที่นี้ รางวัลซึ่งมีความสัมพันธ์กับธรรมเนียมปฏิบัตินั้นจะนำมาชั่งเทียบกับรางวัลซึ่งมาจากพฤติกรรมความคิดหรือสิ่งของที่เป็นทางเลือกใหม่ ท้ายที่สุดแล้วการริเริ่มที่ได้รับการยอมรับทางสังคมซึ่งยืนหยัดผ่านกระบวนการกำจัดเพื่อคัดสรรจะ

ถูกรวมเข้ากับส่วนประกอบอื่นๆ ในวัฒนธรรมและกลายเป็นส่วนที่ได้รับการยอมรับส่วนหนึ่งขององค์รวมที่ถือปฏิบัติ

กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแบบนี้ไม่ซับซ้อนนัก แต่กระบวนการนี้ก็ครอบคลุมประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ทางมานุษยวิทยา ในวิชาว่าด้วยการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา ประเด็นเหล่านี้ได้ถูกอภิปรายไปแล้วบางส่วน และแม้ว่าเราไม่สามารถที่จะสนใจ

การศึกษานี้ได้อย่างครอบคลุมทั้งหมด เราก็สังเกตได้ว่าการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในวิชาการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา มีแนวโน้มที่จะเป็นไปตามทิศทางหลักสามทาง สิ่งที่เราเน้นไม่ใช่การบรรยายถึงลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีอย่างที่เห็นกันทั่วโลกแต่เป็นข้อเสนอแนะทางทฤษฎีที่เกี่ยวกับสาเหตุและผลลัพธ์ของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีตามที่ได้รับการพัฒนาโดยนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา เราได้อภิปรายถึงมุมมองเกี่ยวกับการส่งถ่ายทางวัฒนธรรมซึ่งสัมฤทธิ์ผลแล้วในบทที่ 14 ในบทนี้เราจะมุ่งความสนใจไปที่กระบวนการการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในดนตรี เนื่องจากในปัจจุบันกระบวนการเหล่านี้เป็นที่น่าจับตามองและกำลังได้รับการจับตามองอยู่ด้วย

ความคิดหลักอย่างหนึ่งซึ่งเกี่ยวกับพลวัตทางวัฒนธรรมซึ่งนักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานำไปประยุกต์ใช้อย่างสม่ำเสมอ คือสมมติฐานเกี่ยวกับความต่อเนื่องและความมั่นคงทั่วไปของดนตรี บ่อยครั้งที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาอ้างอิงว่าดนตรีนั้นถือว่าเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรม อย่างหนึ่งที่มีความมั่นคงที่สุด ถึงแม้ว่าเหตุผลสำหรับสมมติฐานนี้มักไม่ค่อยได้รับการอธิบายให้กระจ่างหรือได้รับการสนับสนุนด้วยเอกสารพยาน อย่างไรก็ตามมีหลักฐานบางประการซึ่งบ่งชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความมั่นคงของดนตรีผ่านกาลเวลา เดนส์มอร์ (Densmore) ซึ่งเขียนถึงชนเผ่า ซูแห่งเทตันได้บันทึกประสบการณ์ไว้ดังนี้

> *ในปี ค.ศ. 1912 ผู้เขียนได้บันทึกเสียงเพลง สี่ เพลงจากนาง โฮล์ดิง อีเกิล (Holding Eagle) หนึ่งในสมาชิกของสมาคมสตรีครีกแห่งแมนดัน (Creek Women's Society of the Mandan) ในปี ค.ศ.1915 นางอีเกิลได้บันทึกเสียงเพลงเหล่านี้เป็นครั้งที่สอง และเมื่อนำแถบบันทึกซึ่งบันทึกในครั้งที่หนึ่ง และสอง มาเทียบกันแล้ว พบว่าระดับเสียงและความเร็วของเครื่องทำจังหวะในเพลง (metronome speed) ทั้งหมดเหมือนกัน สองเพลงในสี่เพลงนั้นไม่พบความแตกต่างแม้แต่น้อย อีกตัวอย่างหนึ่งที่คล้ายกันเกิดขึ้นกับเผ่าชิปปีวา ในเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ.1909 และเดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1910 ออดยิบ-เว*

(Odjibwe) ได้บันทึกเสียงเพลงของเผ่าบางเพลงและเพลงที่บันทึกไว้แสดงระดับเสียงที่ตรงกันทั้งสองเพลง (1918: 60-61)

เฟลทเชอร์ (Fletcher) และลาเฟลช (LaFlesche) กล่าวถึงเหตุการณ์คล้ายๆ กันนี้ว่า

> *. . . ผู้บันทึกบันทึกเพลงเดียวกันที่คนหลายๆ กลุ่มร้อง บันทึกที่ว่านี้กินช่วงห่างมากกว่าทศวรรษแต่เพลงที่ร้องนี้ก็ไม่มีความแตกต่างกัน มีตัวอย่างที่น่าสนใจซึ่งเกิดขึ้นเมื่อประมาณสิบกว่าปีที่แล้ว ชายชราชาวพอนคา (Ponca) มาเยี่ยมเยียนผู้บันทึกและฮัมเพลงขึ้นมาในความเงียบ เพลงนั้นเป็นเพลงคุ้นหูของชาวโอมาฮา (Omaha) มีคนถามเขาว่า "คุณรู้เพลงนี้มาจากไหน" เขาตอบว่า "เรียนมาจากพวกโอมาฮา" "แล้วคุณไปเรียนมาเมื่อไร" "ตอนข้าพเจ้ายังหนุ่มๆ อยู่" "คุณร้องเพลงนี้แบบที่คุณร้องตอนนี้ตลอดมาเลยหรือเปล่า" เขาตอบอย่างประหลาดใจว่า "เพลงนี้มันก็ร้องได้แบบเดียวล่ะครับ" ในเมื่อเขาอายุเกิน 70 เพลงที่เขาร้องก็ต้องมีอายุอย่างน้อย 50 ปี เมื่อนำเพลงที่เขาร้องไปเปรียบเทียบกับเพลงเดียวกันที่คนอื่นๆ ร้อง เพลงนี้ไม่มีความแตกต่างเกิดขึ้นเลย เหตุการณ์นี้ทำให้เห็นว่าเพลงนั้นคงที่ (1911: 373)*

เราได้กล่าวถึงข้อมูลจากเฮอร์ซอก (Herzog) ที่กล่าวถึงความเที่ยงตรงของเพลงที่ใช้ในพิธีของชาวนาวาโฮ (Navaho) กันไปแล้ว (1936b: 8) รวมทั้งแม็คลีน (McLean)ที่ย้ำเรื่องความเที่ยงตรงของเพลงในหมู่เมารี (Maori) (1961: 59) และเดนส์มอร์ (Densmore) ที่กล่าวถึงข้อมูลเกียวกับ ซีมิโนเล (Seminole) และ ชิพพีวา (Chippewa) (1954b: 155)

ข้อสันนิษฐานที่ว่าดนตรีมีความคงที่อยู่ในตัวของมันนั้นเป็นความคิดที่มีเหตุผลเมื่อมองควบคู่กับทฤษฎีทั่วไปทางวัฒนธรรมซึ่งเชื่อว่าวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เรื่อยๆ เมื่อเวลาผ่านไปภายใต้กรอบเกณฑ์การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายในวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นภายในกรอบนั้น เว้นแต่เมื่อเกิดเหตุการณ์ที่มาขัดการเปลี่ยนแปลงที่เป็นรูปแบบนั้น เหตุการณ์เช่นนี้ก็คือเหตุบังเอิญทางประวัติศาสตร์ (เฮอร์สโกวิตซ์ 1948: 588-93) กล่าวได้อย่างคร่าวๆ ว่า ภายใต้สถาณการณ์ปกติ ชาวแอฟริกันตะวันตกจะไม่เปลี่ยนไปร้องเพลงอุปรากรจีนอย่างทันทีทันใด เราไม่สามารถที่จะกล่าวว่าเหตุการณ์เช่นนั้นจะเกิดขึ้นโดยการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมจากพลวัตภายใน เรากล่าวได้เพียงว่ามันเกิดจากการติดต่อระหว่างวัฒนธรรมเท่านั้นในขณะเดียวกัน เมื่อเรามองจากแง่ของการเปลี่ยนแปลงภายใน ดนตรีของวัฒนธรรมบางวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงเร็วกว่าดนตรีของวัฒนธรรมบางวัฒนธรรม คำอธิบายในเรื่องของความแตกต่างนี้ เราได้อภิปรายกันไปแล้ว

เกี่ยวกับแนวคิดที่เป็นรากฐานของดนตรีในบทที่สี่ เกี่ยวกับกระบวนการการประพันธ์เพลงในบทที่เก้าและเรื่องอื่นๆ เราได้ตั้งสมมติฐานว่าวัฒนธรรมที่ให้ความสำคัญกับผู้ประพันธ์เพลงที่เป็นตัวบุคคลจะเปลี่ยนแปลงบ่อยกว่าวัฒนธรรมที่พึ่งการดลใจในการประพันธ์เพลงจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรายังพบอีกด้วยว่า วัฒนธรรมบางวัฒนธรรมเห็นค่าของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีมากกว่าวัฒนธรรมบางวัฒนธรรม และข้อสมมติฐานทำนองนี้ก็จะได้รับการวิเคราะห์ต่อไปในหนังสือเล่มนี้ การเปลี่ยนแปลงภายในนั้นไม่ได้มาจากโอกาสหากแต่มาจากแนวคิดด้านดนตรีที่มีภายในวัฒนธรรมเอง และจากแนวคิดซึ่งจะทำให้เราทราบพื้นฐานความคิดด้านดนตรีนี้เองที่เราจะต้องพิจารณาเพื่อที่จะเข้าใจว่าทำไมดนตรีในบางวัฒนธรรมจึงเปลี่ยนแปลงมากกว่าดนตรีในบางวัฒนธรรม เราจะได้กลับมากล่าวถึงเรื่องนี้อีกในการอภิปรายคราวต่อๆ ไป

แม้ว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาจะไม่ค่อยให้ความสำคัญกับข้อสันนิษฐานเรื่องความต่อเนื่องและความคงที่ภายในเท่าใดนัก แต่ก็เป็นไปได้ที่เราจะศึกษาปัญหานี้จากประสบการณ์ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนานั้นมีข้อมูลจำนวนมากที่มีอายุย้อนไปถึง 50 ปีสำหรับนำมาเปรียบเทียบกับดนตรีร่วมสมัยได้ ดังนั้น งานของฮอร์นโบสเตล (Hornbostel 1917) ที่มีข้อมูลที่รวบรวมจากรูอันดาในปี 1907 ทำให้เรามีแนวทางพื้นฐานในการศึกษาทั้งเรื่องความต่อเนื่องและความมั่นคงที่กินระยะเวลาถึงปัจจุบันนับเป็น 56 ปีทีเดียว งานของเฮอร์ซอก (Herzog) เดนส์มอร์ (Densmore) เฟลทเชอร์ (Fletcher) บาร์ท็อก (Bartok) และนักวิจัยอีกหลายๆ คนก็เป็นแนวทางในการศึกษาแนวนี้เช่นกัน ตัวอย่างการศึกษาวิจัยแนวนี้ได้แก่งานของเบอร์โรวส์ (Burrows) เกี่ยวกับดนตรีของชาวอีฟาลุก Ifaluk (1958) ซึ่งมีการเปรียบเทียบที่ได้จากข้อมูลที่เก็บในปี 1947-1948 และปี 1953 และข้อมูลที่ได้จากการสำรวจของชาวเยอรมันในปี 1908-1910 ที่เฮอร์ซอกนำมาศึกษาเมื่อ 25 ปีให้หลัง (เฮอร์ซอก 1936a) เบอร์โรวส์กล่าวว่า “ข้อสรุปโดยรวมของเฮอร์ซอกนั้นเป็นความจริง เท่าที่นำไปศึกษากับชาว อีฟาลุก (Ifaluk)” (หน้า 20) อย่างไรก็ตาม “ข้อมูลของเฮอร์ซอกนั้นไม่ได้กล่าวว่าสูตรทางทำนองเพลงทำให้เกิดลักษณะในเพลงหลักประเภทต่างๆ หรือโอกาสสำคัญๆ ที่มีการร้องเพลงเหมือนที่งานวิจัยนี้มี” เบอร์โรวส์ไม่มีคำอธิบายที่ชัดเจนเกี่ยวกับความแตกต่างนี้ ในขณะที่เขาเสนอว่ามีการบันทึกเพลงชาวซาเฟิร์ท (Safert) แบบเป็นต้นฉบับตอนที่ไม่ต้องมีการใช้สูตรทางทำนองเพลง นี่เป็นเพียงสมมติฐานที่น่าจะเป็นไปได้เท่านั้น เขากล่าวด้วยว่า “การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นภายใน 50 ปีไม่ใช่เรื่องแปลก” ซึ่งก็ไม่ใช่เรื่องแปลกจริงๆ (หน้า 20-21) งานวิจัยของเบอร์โรวส์สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานที่ว่าการเปลี่ยนแปลงทางสไตล์นั้นเกิดขึ้นเมื่อเวลาผ่านไปนาน แต่เขาก็ไม่ได้กล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงนั้นมาจากปัจจัยภายในหรือภายนอกกันแน่ เราสรุปโดยรวมจากงานวิจัยนี้ไม่ได้ แต่งานนี้ก็ยังคงเป็นตัวอย่างที่สำคัญ

ถึงตรงนี้ เราได้เพียงแต่พูดถึงการสันนิษฐานว่าดนตรีมีความมั่นคงในตัวของมันเองแม้ว่าเวลาผ่านไป แต่ยังไม่ได้กล่าวถึงสถานการณ์ที่มีการติดต่อทางวัฒนธรรมเข้ามาแทรกแซงแม้ว่านัก

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาจะสันนิษฐานว่าดนตรีมีความมั่นคงเมื่อมีการติดต่อทางวัฒนธรรม แต่ยังมีสมมติฐานที่อ่อนอยู่ การที่ว่าดนตรีนั้นมีความมั่นคงเมื่อมีการติดต่อทางวัฒนธรรมมาจากกรณีของดนตรีคนดำในทวีปอเมริกา ที่ดูเหมือนจะไม่มีรูปแบบหลักที่เปลี่ยนแปลงแม้เวลาจะผ่านไปถึง 400 ปีก็ตาม เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits) ได้อธิบายถึงการยืนหยัดว่าดนตรีนั้นยังคงมีความมั่นคงและยืนหยัดได้แม้จะมีการติดต่อทางวัฒนธรรมเพราะดนตรีมีความบริสุทธิ์ถึงขีดสุด ดนตรีจึงไม่ไหวเอนไปตามการแทรกแซงโดยตรง ปัญหาอยู่ที่ว่า แม้สมมติฐานนี้จะใช้ได้กับเพลงคนดำในทวีปอเมริกา มันก็ใช้ไม่ได้กับวัฒนธรรมส่วนอื่นๆ ของโลก นักวิจัยที่ศึกษาดนตรีของชาวโปลีนิเซียมีข้อสังเกตที่ว่าชาวโปลีนิเชียนรับรูปแบบของตะวันตกเข้ามาอย่างรวดเร็ว และมีแนวโน้มว่าดนตรีประจำถิ่นจะถูกละทิ้ง ถ้าเราเหมาว่าสมมติฐานว่าดนตรีมีความบริสุทธิ์จะใช้ได้กับทั้งวัฒนธรรมของโปลีนิเซียและแอฟริกา เราก็จะเห็นว่าสมมติฐานนั้นไม่เพียงพอที่จะอธิบายสถานการณ์ทั้งสองสถานการณ์ได้ แม้ว่าทฤษฎีเรื่องความบริสุทธิ์ของดนตรีจะดูน่าเชื่อถือ ทฤษฎีนี้ก็ใช้ไม่ได้กับวัฒนธรรมของโปลีนิเซีย แสดงว่าจะต้องมีปัจจัยอื่นอยู่เบื้องหลังด้วย และนี่ก็นำเรามาสู่ความคิดและปัญหาต่างๆ เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีซึ่งเป็นที่สนใจใจวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา

เราได้เห็นแล้วว่าคำอธิบายเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีทั้งภายในและภายนอกนั้นเมื่อนำไปประยุต์ใช้กับปัญหาเรื่องความมั่นคงและความต่อเนื่องทางดนตรีไม่ได้ผลที่น่าพอใจนัก แม้ว่าวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดความมั่นคงและการเปลี่ยนแปลงและแม้ว่าเราจะมีคำอธิบายบางประการที่สามารถอธิบายกระบวนการนี้ได้บางส่วน ไม่มีคำอธิบายใดที่จะสามารถอธิบายได้ทั้งหมด วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนายังต้องการทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้กับทั้งการเปลี่ยนแปลงภายในและภายนอก ไม่ว่าจะวิเคราะห์แยกกันหรือร่วมกันก็ตาม ขณะนี้ เรายังไม่มีทฤษฎีที่เป็นหนึ่งเดียว แต่เราก็มีข้อเสนอแนะที่เป็นแนวทางให้กับการค้นหาของเราเป็นอย่างดี ก่อนอื่นเราจะต้องดูเรื่องของการเปลี่ยนแปลงภายในและตรวจสอบความเป็นไปได้

เราอาจเริ่มต้นด้วยการย้ำว่าระดับที่การเปลี่ยนแปลงภายในมีอิทธิพลจะมากน้อยแค่ไหนนั้น ขึ้นอยู่กับความคิดเกี่ยวกับดนตรีที่มีอยู่ในวัฒนธรรมนั้นๆ กล่าวคือ ความคิดเกี่ยวกับที่มาของดนตรี การประพันธ์ การเรียนรู้ และอื่นๆ ทำให้เกิดกรอบทางวัฒนธรรมที่จะสนับสนุนให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ลดการเปลี่ยนแปลง หรือแม้แต่อนุญาตให้มีการเปลี่ยนแปลง

ประการที่สองคือประเด็นที่ได้รับการยอมรับอยู่บ่อยๆ แต่ก็เป็นประเด็นที่ยังต้องมีการสาธิตให้ชัดเจน กล่าวคือ ในระบบดนตรี เพลงประเภทต่างๆ นั้น ไวต่อการเปลี่ยนแปลงต่างกัน ดังนั้นเราจึงสันนิษฐานได้ว่าดนตรีที่เกี่ยวกับศาสนาจะเปลี่ยนแปลงน้อยกว่าดนตรีที่เกี่ยวกับสังคมหรือการสันทนาการหลักของข้อสันนิษฐานนี้ก็คือว่าพิธีทางศาสนานั้นขึ้นอยู่กับดนตรีเป็นสำคัญ ส่วนดนตรีสำหรับการสันทนาการเป็นเพียงส่วนประกอบที่มาคู่กับการสันทนาการเท่านั้น นี่ดูเหมือนว่าจะสนับสนุนเรื่องการรวมดนตรีเข้ากับด้านอื่นๆ ของสังคม กล่าวคือ ดนตรีเกี่ยวกับศาสนานั้นเป็นส่วน

หนึ่งของพิธีทางศาสนาจนไม่สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงได้โดยที่ไม่ส่งผลกระทบต่อด้านอื่นๆ ของพิธี ในขณะที่ดนตรีสำหรับการสันทนาการเป็นส่วนเติมเต็มความต้องการด้านอื่นที่ไม่สู้เคร่งครัดนัก ข้อสันนิษฐานนี้อาจมีความถูกต้องอยู่บ้างในเรื่องที่ว่าดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงที่ต่างกัน แต่ว่าก็ยังต้องมีการสาธิตให้ละเอียดเพื่อให้ได้ข้อสรุป หากมันเป็นที่ยอมรับแล้วปัญหาเกี่ยวกับความมั่นคงที่เหมือนกับในดนตรีของวัฒนธรรมแอฟริกันในทวีปอเมริกาก็จะกระจ่างขึ้น

ทฤษฎีที่สามที่อธิบายถึงกระบวนการการเปลี่ยนแปลงภายในทางดนตรีมีแนวคิดว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดจากความหลากหลายทางวัฒนธรรม ความหลากหลายภายในนั้นมีอยู่ในพฤติกรรมมนุษย์อยู่แล้ว ไม่มีคนสองคนที่มีพฤติกรรมเหมือนกันภายใต้สถานการณ์ต่างๆ ทุกกระเบียดนิ้ว ดังนั้นจึงมีการออกนอกลู่นอกทางจากบรรทัดฐานของสังคมอย่างไม่มีที่สิ้นสุด อุดมคติกับพฤติ-กรรมที่แท้จริงก็ต่างกันเช่นกัน และไม่มีสังคมใดอยู่รอดได้โดยไม่มีตัวเลือกทางพฤติกรรมที่เรียกว่า “ปกติ” เนื่องจากความหลากหลายเหล่านั้นมีอยู่ทุกสังคม ความหลากหลายดังกล่าวก็มีปรากฏในดนตรีด้วย และเราก็คาดหวังว่าตัวอย่างจากเดนส์มอร์ (Densmore) เฟลทเชอร์และลาเฟลช (Fletcher and LaFletcher) และคนอื่นๆ ก็เป็นเพียงกรณีพิเศษมากกว่าที่จะเป็นกฎเกณฑ์

โรเบิร์ตส์ (Roberts) ได้ทำวิจัยที่ละเอียดเกี่ยวกับความหลากหลายในเพลงพื้นบ้านของชาวจาไมก้า (1925) วัตถุประสงค์พื้นฐานของเธอคือ “เพื่อหาว่าอะไรคือข้อจำกัดของความหลากหลายภายในประชากรที่มีความเคร่งครัดและเหมือนกัน อะไรคือช่วงของความผันแปรในคนๆ หนึ่ง” แม้ว่าเธอจะไม่ได้ให้ขอบเขตที่ชัดเจนเกี่ยวกับขีดจำกัดของความหลากหลายที่มีได้ในสังคม งานวิจัยของเธอก็ชี้ชัดถึงความเป็นไปได้ที่จะทำความเข้าใจว่าดนตรีส่วนใดได้รับอนุญาตให้มีความหลากหลายได้จากการใช้ความหลากหลายในเพลงเดียวที่คนๆเดียวร้องกับความหลากหลายในเพลงเดียวที่คนหลายคนร้อง โรเบิร์ตส์ ก็ได้ข้อสรุปทั้งโดยรวมและโดยละเอียด

> *ดังนั้น อาจพูดตรงๆ ได้ว่านักดนตรีและนักร้องแต่ละคนนั้นเล่นและร้องตามรูปแบบหลักมากกว่า มีการดัดแปลงตามรูปแบบที่อาจเรียกได้ว่าเป็นของตัวเองน้อยมาก ไม่ว่าจะดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับอารมณ์ เพื่อหลีกเลี่ยงเสียงเดี่ยว (monotony) หรือเป็นไปโดยไม่รู้ตัวก็ตาม การดัดแปลงมีหลากหลายมาก โดยเฉพาะการดัดแปลงทำนองเพลงแม้กระนั้นการดัดแปลงจังหวะก็เป็นที่นิยมด้วยเช่น . . . โดยทั่วไปแล้ว นักร้องเกือบทุกคนร้องด้วยความเร็วและระดับเสียง คงที่ . . . โดยเฉพาะความเร็วบางครั้งก็เป็นของเพลงบางเพลง โดยเฉพาะ. . .ในท่อน “สร้อย” (doubling) และตอนต้นและท้ายของเพลงจะมีความยืดหยุ่นขึ้นอยู่กับอารมณ์ของผู้ร้อง (หน้า 167, 168)*

นอกจากนั้น ไม่เคยมีการ “หยุด” กลางเพลง ในการสรุปครั้งสุดท้าย โรเบิร์ตส์กล่าวว่า

> *. . . น้อยคนที่จะสามารถร้องซ้ำได้เหมือนเดิมอย่างเคร่งครัด จะมีการเปลี่ยนจังหวะ ทำนอง เนื้อร้อง หรือบางครั้งก็ลำดับท่อนบ้างเล็กน้อย . . . คนส่วนใหญ่ที่รอระหว่างการร้องซ้ำจะร้องได้ตรงกว่า . . . แต่ทุกคนก็มีรูปแบบประจำตัวที่เขาใช้ แต่รูปแบบนี้ก็ไม่มีคนอื่นนำไปใช้แม้แต่คนที่อยู่ในครอบครัวเดียวกัน (หน้า 214-15)*

สิ่งที่เราเรียนรู้จากการวิจัยโรเบิร์ตส์คือ ดนตรีจาไมกันที่เธอวิจัยนั้นมีความหลายหลายและการร้องเพลงก็เป็นเรื่องเฉพาะตัว และที่สำคัญเท่าๆ กันคือ เธอค้นพบว่าโครงสร้างดนตรีบางส่วนมีความมั่นคงมากกว่า ดังนั้น ความเร็วจึงเป็นปัจจัยที่คงที่ บางครั้งอาจเรียกได้ว่ามั่นคง ในดนตรีจาไมก้า รวมถึงความเป็นหนึ่งเดียวของเนื้อร้องด้วย ระดับเสียงก็เกือบจะคงที่ในขณะที่จังหวะไม่ค่อยคงที่เท่าไรนัก ท่อนสร้อย ตอนต้นและตอนท้ายของเพลงมีความคงที่น้อยที่สุด เราไม่สามารถจะสรุปโดยรวมจากตัวอย่างเดียวที่วิจัยในประเทศเดียวได้ แต่ว่าวิจัยนี้ทำให้เราเห็นว่าส่วนประกอบต่างๆ ของโครงสร้างทางดนตรีได้รับอิทธิพลจากความหลากหลายไม่มากก็น้อย และมีแนวโน้มว่าจะเปลี่ยนแปลง หากพบคำตอบเช่นเดียวกันนี้จากการวิจัยวัฒนธรรมอื่นๆ เราก็อาจตั้งทฤษฎีเรื่องการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างในโครงสร้างทางดนตรี และหากมีการศึกษาต่ออีก เราก็จะคาดเดาการเปลี่ยนแปลงที่น่าจะเกิดขึ้นในสถานการณ์ต่างๆ

โคลินสกี (Kolinski) ได้ทำการวิเคราะห์เพลงของชนผิวดำแถบชายฝั่งและในป่าใน (ซูรินาเม) Suriname และกล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงภายนอกมีผลอย่างมาก (1936) จากการเปรียบเทียบโครงสร้างของทั้งสองกลุ่ม โคลินสกีกล่าวว่า “ข้อเท็จจริงที่น่าประหลาดใจคือ จำนวนของเพลงที่ไม่มีครึ่งเสียงนั้นแตกต่างกันมากซึ่งในป่ามีถึง 63% ส่วนในเมืองมีเพียง 10% เท่านั้น นอกจากนั้น โคลินสกียังพบด้วยว่ามีความแตกต่างกันในเรื่องของการใช้การกระโดดทำนองและการผสมการกระโดดทำนอง ชาวนิโกรที่อยู่ในป่าใช้การกระโดดทำนองมากกว่าชนนิโกรแถบชายฝั่ง โคลินสกียังได้อภิปรายถึงลักษณะต่างๆ ของการเปลี่ยนแปลงทำนองด้วย อย่างไรก็ตาม เราต้องสังเกตว่า ข้อสังเกตเกี่ยวกับจังหวะและอัตราจังหวะของโคลินสกีนั้น มีอย่างเดียวเท่านั้นคือ “การพัฒนาไปทางตะวันตกทำให้เกิดการประพันธ์เพลงที่มีจังหวะอิสระมากกว่าจังหวะที่เคร่งครัด” (หน้า 517-20) และแม้ว่าเราจะสรุปจากหลักฐานชิ้นเดียวไม่ได้ แต่เราก็อาจมีข้อสงสัยว่า ถ้านักวิจัยคนหนึ่ง (โรเบิร์ตส์) พบว่าภายในวัฒนธรรมหนึ่งมีความหลากหลายมากในเรื่องของทำนอง ในขณะที่นักวิจัยอีกคนหนึ่ง (โคลินสกี) พบว่า จากการติดต่อกันทางวัฒนธรรม อีกวัฒนธรรมหนึ่งมีการ เปลี่ยนแปลงด้านทำนอง เราก็จะได้สมมติฐานที่เกี่ยวกับโครงสร้างทางดนตรี

คำถามนี้เราสามารถลองอธิบายขึ้นไปอีกระดับหนึ่งได้ด้วยการอ้างถึงข้อเสนอแนะ ที่ว่ามีองค์ประกอบต่างๆ ของโครงสร้างดนตรีบางประการที่มีแนวโน้มว่าเป็นปัจจัยธรรมดาและเป็นสิ่งที่สกัดกั้นไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เนื่องจากหลักการทางเสียงหรือทางรูปร่าง (Physiology) เป็นสิ่งธรรมดาสามัญสำหรับมนุษย์ ชาวไวโอรา (Wiora) มีความคิดเห็นตามที่กล่าวนี้อย่างเห็นได้ชัด ดังจะเห็นได้จากที่ วาคส์มาน (Wachsmann) รายงานว่า “ไวโอราได้พบบางสิ่งบางอย่างเป็นพิเศษ ในความเท่าเทียมกันของอัตราส่วนนี้ซึ่งให้ความเหมาะสมในการอยู่รอดมากกว่าที่จะสามารถพบได้ในช่วงความแตกต่างระหว่างคู่เสียงอื่น” (1961: 143) โคแลร์ (Collaer) แย้งว่าโครงสร้างทางสรีระวิทยาของระบบการทำงานทางเสียงในมนุษย์ทั้งหมดเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญเป็นพิเศษ ในความต่างของคู่สี่ (1956a: 45-46) ความสำคัญที่สุดของคู่แปด (octave) นั้นได้รับการยอมรับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างมากในฐานะที่เป็นลักษณะประเภทหนึ่งในดนตรี และอาจมีข้อโต้แย้งอื่นๆ เกี่ยวกับเรื่องนี้อีกต่อไป ประเด็นนี้กระจ่างชัดว่าถ้ามีหลักการทางเสียงและทางกายภาพของการผลิตดนตรี ซึ่งส่งผลกระทบต่อองค์ประกอบบางประการของโครงสร้างดนตรีแล้วนั้น หลักการเหล่านี้อาจจะมีผลที่เจาะจงลงไปต่อการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเรารู้เกี่ยวกับเรื่องเหล่านี้น้อยมากจนกระทั่งเราสามารถเพียงแค่จะพัฒนาไปสู่การคาดเดาที่น่าสนใจที่อาจเป็นไปได้เท่านั้น

เราได้พยายามชี้ให้เห็นในหน้าก่อนๆ ว่าทฤษฎีต่างๆ ของการเปลี่ยนแปลงต่างๆทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อประยุกต์เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางภายในจะต้องพิจารณาถึงความเป็นไปได้ทางการเข้าถึงความเข้าใจในมุมมองด้านต่างๆ ของโครงสร้างทางดนตรี อย่างไรก็ตามในการเสนอแนะว่าทำนองเพลงอาจจะเปลี่ยนแปลงได้ง่ายกว่าจังหวะนั้น เราไม่ได้ทำการอภิปรายอย่างละเอียดเกี่ยวกับเหตุผลว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้นได้ ทั้งนี้เป็นเพราะไม่มีคำอธิบายที่กระจ่างชัดอย่างแท้จริง ณ ที่นี้เราจะไปสู่คำอธิบายที่เป็นไปได้เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีประเด็นต่อไป และสิ่งนี้เกี่ยวข้องกับปัจจัยทางมนุษย์ซึ่งที่ผ่านมายังไม่เคยได้อภิปรายถึงเลย กล่าวคือเป็นต้นว่า ถ้าที่กล่าวว่าทำนองเพลงมีแนวโน้มว่าจะเปลี่ยนแปลงได้มากกว่าจังหวะและถ้าเราไม่สามารถอธิบายสิ่งเหล่านี้ได้อย่างชัดเจนแล้ว ก็เป็นที่แน่นอนว่า ความเปลี่ยนแปลงใดๆ ก็ตามที่ปรากฏนั้นมีมนุษย์เป็นผู้กระทำ ดังนั้นอะไรก็ตามที่เราสามารถเรียนรู้ได้เกี่ยวกับการกระทำของมนุษย์ในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีจะเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะช่วยทำให้เราเข้าใจในเรื่องกระบวนการนี้ได้

การกระทำอย่างหนึ่งที่สำคัญของมนุษย์ คือพฤติกรรมที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล โรเบิร์ตส์ (Roberts) พบว่าคนจาไมก้าแต่ละคนมีรูปแบบของเพลงเพลงหนึ่งเป็นของตัวเอง ซึ่งเขามีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดและในสถานการณ์ทั่วๆ ไปจะไม่ใช้เพลงนี้ร่วมกับผู้อื่น สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของมนุษย์แหล่งหนึ่ง และดังนั้นจึงแสดงถึงความเป็นไปได้ของการเปลี่ยนแปลงด้วย อย่างไรก็ตามพฤติกรรมที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคลสามารถที่จะเพิ่มความหลากหลายและลดข้อจำกัดต่างๆ ของสิ่งธรรมดาออกได้ เห็นได้อย่างชัดเจนว่าปัจจัยนี้ไม่ได้เป็น

หัวข้อในการศึกษาโดยตรงในวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา แต่จะเป็นหัวข้อในการศึกษาในวิชาคติชนวิทยาซึ่งมีสถานการณ์ที่คล้ายกันอย่างมาก เบเนดิคท์ (Benedict) ได้ทำการศึกษาที่โดดเด่นชิ้นหนึ่ง ที่จะยกมากล่าวถึง ณ ที่นี้ (1935)

ในงานของ เบเนดิคท์เกี่ยวกับเทพนิยาย ซูนี (Zuni) เขาได้สร้างสถานการณ์พิเศษสถานการณ์หนึ่งขึ้นโดยให้ผู้ถูกวิจัยคนที่สาม และคนที่หก ซึ่งเป็นพี่น้องกันในระบบเครือญาติของซูนี อยู่อาศัยคนละบ้านกัน แต่เป็นสมาชิกในกลุ่มศาสนาเดียวกันและสัมพันธ์กันทางมารดาซึ่งเป็นซูนีผู้ถูกวิจัยคนที่สี่ เป็นมารดาของพวกเขาและผู้ถูกวิจัยคนที่แปด เป็นบิดาซึ่งอาศัยอยู่ในบ้านของกลุ่มชนนี้มาเป็นเวลากว่า 40 ปี ดังนั้นผู้ถูกวิจัยทั้งหมดนี้จะได้ฟังนิทานต่างๆ เรื่องเดียวกันที่เล่ารอบๆ เตาผิงเดียวกัน และความแตกต่างในด้านทางเพลงต่างๆ นั้นก็อาจเป็นผลสืบเนื่องมาจากการจัดการกับเรื่องที่ฟังมาของแต่ละคน ในทางตรงกันข้ามผู้ถูกวิจัยคนที่เจ็ด อยู่ในกลุ่มที่มีการแข่งขันกันกลุ่มหนึ่ง และเป็นชายผู้หนึ่งซึ่งมีพฤติกรรมหรือความคิดในแง่ของจิตวิทยาสังคมที่ต่างจากผู้อื่น เขามีความไว้วางใจในตนเองและมีความเป็นตัวของตัวเองสูงมาก และเป็นบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่น มีกริยาท่าทางที่สง่าน่าเกรงขาม พร้อมด้วยคุณสมบัติที่จำเป็นสำหรับการไปสู่ความสำเร็จในการเป็นผู้มีชื่อเสียง คำถามต่างๆ ที่เบเนดิคท์ได้ทำการอภิปรายถึงเป็นอันดับแรกคือ มีข้อแตกต่างที่สำคัญในรูปแบบนิทานต่างๆ ที่เล่าโดยผู้ถูกวิจัยคนที่สาม สี่ หก และ แปด หรือไม่ และอันดับที่สอง คือกลุ่มนิทานต่างๆ ของพวกเขามีความเชื่อมโยงกันบ้างหรือไม่เมื่อเทียบกับนิทานที่เล่าโดยผู้ถูกวิจัยคนที่เจ็ด อาจจะเป็นไปตามความคาดหมายว่าคำตอบของคำถามของทั้งสองข้อนี้คือ มีอย่างแน่นอน และเบเนดิกต์ได้สรุปว่าบุคลิกภาพเฉพาะตัวมีอิทธิพลอย่างมากต่อวิธีการเล่าและการเลือกนิทานที่จะนำมาเล่า (หน้า xxxviii–xl)

เราควรจะคาดหวังว่าสิ่งที่ถูกต้องสำหรับคติชนวิทยานี้นั้นจะถูกต้องสำหรับดนตรีด้วยเช่นกัน เราได้เห็นตัวอย่างของความหลากหลายทางปัจเจกบุคคลในข้อมูลของชาวจาไมก้า และมีเหตุผลที่จะสนับสนุนว่าสิ่งนี้ปรากฏอยู่ในระบบดนตรีทั้งหมด ดังนั้นปัจจัยและผลกระทบทางบุคลิกภาพเฉพาะตัวนี้ที่มีต่อความหลากหลาย และต่อความเปลี่ยนแปลงก็เป็นสิ่งสำคัญมากสิ่งหนึ่ง

ข้อเสนอแนะต่อไปที่เกี่ยวข้องกับกลไกการทำงานของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี เป็นของโรเบิร์ตส์ (Roberts) ดังที่ เนตเทิล (Nettl) อ้างอิงถึง สิ่งนี้เป็นปรากฏการณ์ของการจัดรูปแบบซึ่ง “เกี่ยวข้องกับแนวโน้มที่วัฒนธรรมบางวัฒนธรรมจะมีลักษณะทางดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก” โรเบิร์ตส์ ได้อธิบายถึงวิธีการที่สิ่งต่างๆ ที่หลากหลายได้ถูกเปลี่ยนแปลงให้มีรูปแบบเดียวกัน และอธิบายถึงการกำจัดสิ่งที่ไม่สอดคล้องกับรูปแบบนั้นๆ ออกไป ดังนั้นการจัดรูปแบบก็มีผลต่อการที่องค์ประกอบของรูปแบบหนึ่งๆ จะลดลงด้วย สิ่งที่ทำขึ้นมาใหม่ร่วมกันที่ได้กล่าวถึงมาแล้วในบทที่เก้า เป็นอีกปัจจัยหนึ่งในการเปลี่ยนแปลง แต่สิ่งนี้จะมีผลกระทบในทางตรงกันข้าม

กันกับการจัดรูปแบบ ซึ่งมีแนวโน้มที่จะทำให้องค์ประกอบทางลักษณะและความหลากหลายของเพลงเพิ่มขึ้นเป็นทวีคูณ

ท้ายที่สุดในการเชื่อมโยงกับดนตรีแจ๊ส นีล เลียวนาร์ด (Neil Leonard) (1962) ได้เสนอรูปแบบโดยรวมรูปแบบหนึ่งซึ่งเขาคิดว่าได้สรุปความเกี่ยวกับกลไกการยอมรับทางนวัตกรรม อย่างน้อยที่สุดก็ในรูปแบบของดนตรีที่เฉพาะเจาะจงนี้ เลนนาร์ดถือว่าศิลปะรูปแบบและสไตล์ใหม่กระตุ้นให้เกิดข้อถกเถียงกันขึ้นเนื่องจากจะถูกต่อต้านโดยกลุ่มที่เคร่งครัดในวัฒนธรรมประเพณี และได้รับการสนับสนุนกลุ่มที่มีความคิดนำสมัย ความขัดแย้งระหว่างสองกลุ่มนี้ทำให้เกิดกลุ่มที่มีแนวคิดอยู่ระหว่างกลางกลุ่มทั้งสอง ซึ่งพยายามที่จะเป็นสะพานเชื่อมช่องว่างระหว่างแนวคิดที่สุดขั้วทั้งสองด้านขึ้น

> *เมื่อเวลาผ่านไปความขัดแย้งก็ลดความรุนแรงลง และทรรศนะที่อยู่ตรงกลางของสองกลุ่มก็มีเพิ่มขึ้น ขณะที่กลุ่มสุดขั้วทั้งสองด้านก็มีความสำคัญน้อยลงไป ยิ่งการนวัตกรรมมีความเรียบง่ายมากเท่าใด การคัดค้านในเรื่องนี้ก็ยิ่งหมดไปช้าขึ้นเท่านั้น และจะยิ่งมีการดัดแปลงที่ต่อเนื่องตามมามากขึ้น การดัดแปลงต่างๆ ที่ผ่านมาที่ได้รับการส่งเสริมโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากผู้ที่มีแนวคิดอยู่ตรงกลาง ที่เอนเอียงไปทางด้านประเพณีวัฒนธรรม (ตัวอย่างเช่นดนตรีแจ๊สที่ประณีตและมีการประสานเสียง) ดูเหมือนว่าการนวัตกรรมจะมีประสิทธภาพน้อยลง เนื่องจากการดัดแปลงนี้ได้ลดคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของดนตรีลงไป การดัดแปลงในยุคต่อมา (ตัวอย่างเช่นสวิง) โดยทั่วไปแล้วมักจะเป็นผลงานของผู้ที่มีแนวคิดอยู่ตรงกลางที่ไม่ค่อยยึดติดกับค่านิยมทางขนบธรรมเนียมประเพณีและเป็นผู้ที่ฟื้นฟูเทคนิคต่างๆ มากมายที่แรกเริ่มเกี่ยวข้องกับการนวัตกรรม และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่มีมาแต่เดิม กว่าจะถึงเวลานี้ทรรศนะของผู้ที่มีแนวคิดอยู่ตรงกลางเริ่มที่จะมีผู้สนับสนุนน้อยลงเพราะผู้ฟังตระหนักถึงจุดอ่อนของการดัดแปลงในสมัยก่อนเพิ่มมากขึ้น และเริ่มที่จะตั้งคำถามบางประการเกี่ยวกับคุณค่าของการดัดแปลงในยุคหลัง ในที่สุดการนวัตกรรมนี้ก็เริ่มกลับคืนไปสู่รูปแบบดั้งเดิมกันอย่างแพร่หลาย (เราสามารถพบกรณีตัวอย่างในเรื่องนี้ได้จากความเป็นที่นิยมของการจัดทำแผ่นเสียงเพลงแจ๊สในยุคก่อนขึ้นใหม่) หรือในสภาพที่คล้ายคลึงกันกับแบบดั้งเดิม (ตัวอย่างเช่นการฟื้นคืนมาอีกครั้งของเพลงของเดอะ ดิกซี่แลนด์ แต่จนถึงปัจจุบันนี้ลักษณะของนวัตกรรมจำนวนมากได้กลายเป็นสิ่งที่เป็นทางการและอยู่ใต้กรอบประเพณี จนกระทั่งไม่สามารถทำให้คนที่มีความคิดนำสมัยจำนวนมากอยากจะสร้างนวัตกรรมใหม่ๆ ขึ้นอีกต่อ ไป (เช่นในเพลง*

จังหวะแจ๊สสมัยใหม่ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าการนวัตกรรมที่ผ่านมาได้กลายเป็นพื้นฐานหรือจุดสำคัญที่ทำให้เกิดการต่อต้านการเกิดการนวัตกรรมต่อๆไป ต่อจากนั้นแบบแผนของการตอบสนองทางสังคมต่อความแปลกใหม่ทางสุนทรียศาสตร์อาจจะเริ่มมีขึ้นใหม่อีกครั้ง ซึ่งมักจะมีขึ้นก่อนที่การนวัตกรรมที่มีมาก่อนหน้านี้จะกลายเป็นส่วนที่ได้รับการยอมรับอย่างเต็มที่ในกลุ่มของค่านิยมที่มีบทบาทเหนือค่านิยมอื่นๆ (หน้า 155-56)

คำอธิบายของทิศทางต่างๆ ในการเปลี่ยนแปลงสไตล์นี้ เข้ากับกรณีของเพลงแจ๊สอย่างสมบูรณ์แบบมากจนกระทั่งมีข้อสงสัยบางประการว่าคำอธิบายนี้ได้ถูกตัดต่อขึ้นอย่างดีเลิศสำหรับตัวอย่างที่เฉพาะเจาะจงนี้เกินกว่าที่จะกล่าวโดยรวมๆได้ อย่างไรก็ตามคำกล่าวของ เลนนาร์ดในกรณีนี้ได้ทำให้การประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ทางดนตรีอื่นๆ เป็นไปได้มากขึ้น

ในประเด็นนี้โดยส่วนใหญ่แล้วได้พูดถึงการศึกษาที่ทำโดยผู้ที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่ทำให้นึกถึงขั้นตอนซึ่งทำให้เราเข้าใจเรื่องของกระบวนการการนวัตกรรมทางภายในของดนตรีได้ง่ายขึ้น อย่างไรก็ตามการศึกษาในเรื่องนี้ครอบคลุมถึงผลประโยชน์ที่กว้างกว่ากรณีศึกษาในอดีตอย่างมาก และเป็นการเหมาะกับโอกาสที่จะเสนอแนะถึงความเป็นไปได้บางอย่างที่อาจจะได้มาจากการสำรวจและทฤษฎีทางมานุษยวิทยา

ในสิ่งที่ได้กลายเป็นผลงานชั้นเยี่ยมในทางมานุษยวิทยา เอช. จี. บาร์เนต (H.G. Barnett) ได้สำรวจกระบวนการของการนวัตกรรมอย่างละเอียดและการประยุกต์ใช้ วิธีการอธิบายความคิดของเขา ในเรื่องวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาก็ชัดเจน บาร์เนตชี้ให้เห็นว่าขณะที่นวัตกรรมทั้งหมดได้รับการริเริ่มขึ้นโดยคนแต่ละคน คนทั้งหมดนี้จำเป็นจะต้องสร้างนวัตกรรมให้สำเร็จโดยใช้ภูมิหลังทางวัฒนธรรมซึ่งทำให้การนวัตกรรมมีความเป็นไปได้และให้เงื่อนไขต่างๆ ที่พวกเขาต้องทำ บาร์เนตได้อธิบายเกี่ยวกับการจัดการทางวัฒนธรรมนี้และความเป็นไปได้ต่างๆ ที่การจัดการนี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไว้เก้าประการ (หน้า 39-95) ดังนั้นภายใต้หัวข้อ “การสะสมทางความคิด” นั้น เขาได้ชี้ให้เห็นว่าขนาดและความซับซ้อนของบันทึกทางวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดข้อจำกัดในการปฏิบัติตนของแต่ละบุคคล ซึ่งได้แก่สถานะทางความรู้ ระดับของความพิถีพิถันขอบเขตและประเภทของสิ่งประดิษฐ์ เทคนิคและเครื่องมือที่คนแต่ละคนสามารถนำไปใช้ได้ ทั้งหมดนี้ทำให้การพัฒนาใหม่บางอย่างเกิดขึ้นได้ ในขณะที่บางอย่างเกิดขึ้นไม่ได้ ความเป็นไปได้ที่ความคิดใหม่ๆ จะสามารถพัฒนาได้นั้นจะมีมากขึ้น ถ้ามีความพยายามร่วมกัน โดยบุคคลหลายๆ คนที่มาร่วมมือกันนี้สำรวจความเป็นไปได้เดียวกันอย่างพร้อมเพรียงและอย่างร่วมมือร่วมใจกัน นวัตกรรมจะเฟื่องฟูขึ้นในที่ๆ คาดว่าจะเปลี่ยนแปลง ในทางกลับกันการนวัตกรรมก็จะไม่เกิดขึ้นในที่ “ที่ต้องพึ่งพาผู้มีอำนาจ”

นอกจากจะมีวัฒนธรรมที่เป็นตัวกำหนดขอบเขตซึ่งนวัตกรรมจะถูกกระตุ้นให้เกิดขึ้นหรือถูกระงับเอาไว้แล้ว ก็ยังมีสิ่งส่งเสริมภายในที่ทำให้เกิดการนวัตกรรมอีกหลายประการอีกด้วย (หน้า 97-151) ดังนั้นจึงมีความต้องการความเชื่อถือ ซึ่งกล่าวถึงความปรารถนาของบางคนที่จะทำให้ตนเองได้รับความเชื่อถือด้วยการริเริ่มการเปลี่ยนแปลงขึ้น มีแรงขับจากการริเริ่มสร้างสรรค์ที่เรียกว่า ความต้องการการสร้างสรรค์ (Creative Wants) “ความต้องการผ่อนคลายและหลีกเลี่ยง” ซึ่งกล่าวถึงความปรารถนาที่จะเปลี่ยนแปลงเงื่อนไขต่างๆ ที่มีอยู่เพราะคนๆ นั้นได้รับความไม่สบายทางกายหรือทางใจภายใต้เงื่อนไขที่มีนั้น การเปลี่ยนแปลงบางอย่างเกิดขึ้นเนื่องจากกลไกที่มีอยู่มิได้ทำให้เกิดสิ่งที่มีคุณค่าขึ้นมาเพียงพอและ บาร์เนตก็เรียกสิ่งนี้ว่า “ความปรารถนาทางความหลากหลายด้านปริมาณ”

ท้ายสุดมีกระบวนการทางการนวัตกรรมบางประการ (หน้า 181-266) ที่ได้กล่าวไว้ในบทที่เก้า ซึ่ง บาร์เนตได้ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับรูปร่างภายนอก การรวมกันใหม่อีกครั้ง การระบุลักษณะการทดแทน การแบ่งแยก การเพิ่มขึ้นและลดลง และสาขาต่างๆ ที่หลากหลาย

ไม่ได้มีการเสนอว่าความเป็นไปได้ทั้งหมดนี้จะประยุกต์ใช้ได้อย่างดีเท่าเทียมกันในด้านดนตรี แต่เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีข้อที่น่าคิดดีๆ จำนวนมากว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนา มาจากการศึกษาเกี่ยวกับการนวัตกรรม เราแทบจะไม่เข้าใจการเปลี่ยนแปลงภายในทางดนตรีเลยแม้ว่าจะมีข้อมูลเพรียบพร้อมก็ตาม ปัญหานี้เป็นปัญหาที่สำคัญอย่างยิ่งปัญหาหนึ่งสำหรับวิชาดนตรีชาติ-พันธุ์วรรณนา

ทีนี้เราลองหันมาดูกันที่ทฤษฎีต่างๆ ที่ วิชาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้พัฒนาขึ้นในด้านที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางภายนอก และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้เกิดโอกาสในการติดต่อทางวัฒนธรรม การศึกษาในเรื่องนี้ซึ่งเรียกว่าการผสมผสานวัฒนธรรมเดิมกับวัฒนธรรมอื่นและก่อนหน้านี้ได้เรียกกันสั้นๆ ว่าเป็น “การศึกษากระบวนการส่งต่อทางวัฒนธรรม” ได้รับความสนใจโดยตรงจากผู้ที่ทำการศึกษาวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์วรรณนามากกว่าที่การศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางภายในได้รับ แม้ว่าการวิจัยที่พบได้จะแสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้น เท่านั้น

ทฤษฎีที่เป็นที่สนใจมากที่สุดนั้น ได้มุ่งเน้นกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในแง่หนึ่งในการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมเดิมกับวัฒนธรรมอื่น ซึ่งก็คือการประสานความแตกแยกของหลักการทางปรัชญาในด้านหนึ่งการตีความใหม่ การตีความใหม่นี้เกี่ยวกับกระบวนการการใช้ความหมายเก่าอธิบายองค์ประกอบใหม่หรือกระบวนการที่ค่านิยมใหม่เปลี่ยนความสำคัญทางวัฒนธรรมของรูปแบบเก่าๆ (เฮอร์สโกวิตซ์ Herskovits 1948:553) และการประสานความแตกแยกของหลักการทางปรัชญาก็เฉพาะเจาะจงลงไปที่เรื่องของกระบวนการที่องค์ประกอบของวัฒนธรรม

สองวัฒนธรรมหรือมากกว่านั้นใช้ในการผสมผสานเข้าด้วยกัน ซึ่งก็รวมถึงการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านคุณค่าและด้านลีลา

หนึ่งในการศึกษาที่สำคัญที่สุดทางด้านการประสานความแตกแยกของหลักการปรัชญาทางดนตรีนั้นทำขึ้นโดย วอเตอร์แมน (Waterman 1952) การศึกษานี้เกี่ยวข้องกับการผสมผสานของลักษณะทางรูปแบบของชาวยุโรปและชาวแอฟริกันในดนตรีของคนผิวดำในทวีปอเมริกา (The New World Negro) วอเตอร์แมนโต้แย้งว่า "มีความคล้ายคลึงกันระหว่างเพลงแอฟริกันและเพลงยุโรปมากเพียงพอที่จะทำให้เกิดการประสานความแตกแยกทางหลักปรัชญาทางดนตรีขึ้นได้" (หน้า 207) และวางการโต้แย้งลงบนลักษณะทางดนตรีที่สัมพันธ์กันของกลุ่มในดินแดนโลกเก่า (Old World Land) (ซึ่งรวมถึงทั้งที่ยุโรปและแอฟริกา) และบนการประสานเสียงและโครงสร้างของสเกลเสียงพื้นฐานคล้ายกันที่มีปรากฏอยู่ (หน้า 207-10)

นักเขียนปัจจุบันผู้หนึ่งพยายามที่จะอธิบายถึงปัญหาเดียวกันนี้โดยใช้ภาพรวมมากยิ่งขึ้นได้กล่าวถึงสิ่งนี้ในภายหลังในลักษณะที่เป็นสมมติฐานหนึ่งว่า "เมื่อกลุ่มคนสองกลุ่มซึ่งมีการติดต่อกันเป็นเวลานานจะมีลักษณะจำนวนมากที่เหมือนกันในด้านที่เฉพาะเจาะจงของวัฒนธรรมด้านหนึ่ง การแลกเปลี่ยนทางความคิดในกลุ่มทั้งสองกลุ่มนี้ก็จะมีบ่อยมากขึ้นกว่า ถ้าลักษณะต่างๆ เหล่านี้แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจนอย่างมาก" (เมอร์เรียม 1955:28) สมมติฐานนี้ได้รับการพิสูจน์เพื่อหาข้อเท็จจริง โดยเชื่อมโยมกับการผสมผสานของวัฒนธรรมที่ต่างกันที่พบในกรณีศึกษาของชาวแอฟริกันและชาวอินเดียนแดงแฟลตเฮต และมีการโต้แย้งว่าการประสานความแตกแยกทางปรัชญาของรูปแบบแอฟริกันและยุโรปขึ้นอยู่กับลักษณะทั่วไปทางดนตรีจำนวนมากซึ่งช่วยทำให้การแลกเปลี่ยนและการผสมผสานกันง่ายขึ้น ในขณะที่การบกพร่องทางการประสานความแตกแยกระหว่างรูปแบบของชาวยุโรปกับชาวอินเดียนแดงแฟลทเฮดนั้นเป็นเพราะไม่มีลักษณะทั่วๆ ไปและโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพราะความขัดแย้งกันของลักษณะต่างๆ ในลีลาของดนตรี

การเผชิญกับปัญหาเดียวกันนี้อันดับที่ สาม ทำขึ้นโดย เนตเทิล (Nettl 1953b) ผู้ซึ่งโต้แย้งว่า "จำนวนของการเปลี่ยนแปลงและธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงในดนตรีพื้นบ้านมิได้ถูกกำหนด (อย่างน้อยที่สุดในเบื้องต้น) โดยอารมณ์ความรู้สึกส่วนบุคคล และอื่นๆอีกมากมาย แต่จะถูกกำหนดโดยตัวรูปแบบต่างๆ ทางดนตรีเองเช่นเดียวกันกับโดยคลังความรู้ที่ได้เข้าไป" (หน้า 216)

เนตเทิล เชื่อว่ามีความเป็นไปได้อยู่ สาม ประการในการพิจารณาถึง "ความสอดคล้องกันทางรูปแบบ" (Stylistic Correspondence) ระหว่างเรื่องทางดนตรีกับคลังความรู้ที่ได้เข้าไป กล่าวคือ 1.รูปแบบต่างๆ อาจจะเหมือนกัน 2.รูปแบบต่างๆ อาจจะคล้ายกัน และ 3.รูปแบบต่างๆ อาจจะไม่เกี่ยวข้องกันอย่างสิ้นเชิง ดังนั้น "ปริมาณความแตกต่างระหว่างรูปแบบสองรูปแบบเป็นตัวกำหนดปริมาณการเปลี่ยนแปลงของบทเพลง และปริมาณการเปลี่ยนแปลงของบทเพลงเมื่อเข้าไปในคลังความรู้ใหม่จะบ่งบอกถึงปริมาณของความแตกต่างของรูปแบบดั้งเดิม" (หน้า 218) เนตเทิล ยก

ตัวอย่างของรูปแบบสองรูปแบบที่ไม่เกี่ยวข้องกันโดยอ้างอิงถึงเพลงพื้นเมืองของยุโรปตะวันตกและเพลงของชาวอินเดียนแดงในอเมริกาเหนือ และยกตัวอย่างของรูปแบบที่คล้ายๆกัน แต่ไม่เหมือนกันทีเดียว โดยอ้างอิงถึงดนตรีพื้นเมืองของชาวยุโรปตะวันตกและดนตรีของแอฟริกา

แม้ไม่ปรากฏว่ามีการโต้แย้งใดๆ ต่อทฤษฎี “มวลชน” ที่เกี่ยวกับ การประสานความแตกแยกทางหลักการในดนตรีก็ตาม แต่ก็เป็นที่ทราบกันดีว่ามีกรณียกเว้นบางประการเกิดขึ้นกับสมมติฐานขั้นพื้นฐานหลายๆ ข้อ เมื่อเป็นเช่นนั้น สไปเซอร์ (Spicer) จึงเสนอโดยให้เป็นทางเลือกว่า “โครงสร้างทางสังคมของสถานการณ์หลายๆ สถานการณ์ที่สัมพันธ์กัน เป็นปัจจัยสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ซึ่งดำเนินไปเมื่อวัฒนธรรมสองประเภทที่แตกต่างกันมาสัมพันธ์ต่อกัน” และไม่มีทางที่จะสรุปโดยรวมได้ว่า “คุณสมบัติเฉพาะของวัฒนธรรมหนึ่งๆ ซึ่งมีลักษณะขัดแย้งกับคุณสมบัติเฉพาะของอีกวัฒนธรรมหนึ่งจะเกิดเป็นข้อขัดแย้งให้กับผู้ที่อยู่ภายใต้วัฒนธรรมอย่างหลัง” (1958: 433) ขณะที่โครงสร้างทางสังคมก็มีบทบาทที่สำคัญในกระบวนการการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม แต่สไปเซอร์ก็มิได้มีการกล่าวถึงข้อเท็จจริงที่บ่งชี้ว่า คำถามที่ว่าวัฒนธรรมจะเข้ากันได้หรือไม่นั้นควรจะตกไปเพราะไม่ตรงประเด็น คำถามดังกล่าวดูไม่เหมือนว่าจะมีการต้องการคำตอบมากเท่ากับการต้องการความเข้าใจที่เต็มเปี่ยมมากขึ้นว่ากระบวนการทั้งสองดำเนินไปในสถานการณ์ที่ต่อเนื่องกันได้อย่างไร

แนวคิดหนึ่งซึ่งสัมพันธ์กับข้อเท็จจริงดังกล่าว และซึ่งจัดให้การเข้ากันได้และการเข้ากันไม่ได้เป็นปัจจัยสนับสนุนกระบวนการเปลี่ยนแปลงก็คือ แนวคิดเรื่องการแยกประเภท ซึ่งเป็นแนวคิดที่เน้นข้อเท็จจริงที่ว่า ในสถานการณ์บางสถานการณ์ของการรวมตัวทางวัฒนธรรม (acculturation) มนุษย์แต่ละเชื้อชาติมีแนวโน้มที่จะซึมซาบและใช้ระบบวัฒนธรรมสองระบบซึ่งถูกแบ่งแยกไว้จากกัน โดซีเอร์ (Dozier 1958) ได้อภิปรายถึงตัวอย่างของปรากฏการณ์นี้โดยคำนึงถึงหลักศาสนาของ ริโอ กรันเด พูเอโบล (Rio Grande Pueblo) แต่เขาก็มิได้มีการอภิปรายใดๆ ที่สามารถนำมาประกอบกับงานเขียนทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้ อย่างไรก็ตาม เป็นที่ทราบกันดีว่าการแยกประเภทได้มีมานานแล้ว ในหมู่สังคมของอินเดียนแดงแฟลตเฮด ชาวแฟลตเฮดแต่ละคนจะมีทักษะการเล่นดนตรีทั้งระบบดนตรีทางยุโรปตะวันตกและระบบตามประเพณีนิยม แต่กลับไม่ผสมผสานหรือก่อให้เกิดความสับสนทั้งสองระบบเลย ในโรงเรียนเด็กชาวแฟลตเฮดอาจจะได้เรียนรู้การเล่นคลาริเน็ตในรูปของวงดนตรีเดินแถวแบบตะวันตก ขณะเดียวกันเด็กคนนั้นก็อาจจะกำลังเรียนการเป็นนักดนตรีพื้นเมือง ไม่ว่าจะโดยแรงสนับสนุนจากครอบครัว หรือโดยการมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีที่เป็นกลุ่มต่างๆ ในสถานการณ์ควบคู่เช่นนี้เด็กชาวแฟลตเฮดได้แยกดนตรีทั้งสองประเภทออกจากกัน จึงปรากฏว่าไม่มีร่องรอยของการปะปนกันในระหว่างการเล่นดนตรีพื้นเมืองและดนตรีตะวันตก และก็เช่นเคยตัวอย่างนี้อาจมีร่องรอยให้เห็นบ้าง อย่างน้อยก็ในบางส่วนของการเล่นที่อาจจะชี้ให้เห็นถึงการเข้ากันไม่ได้ของดนตรีทั้งสองระบบ แม้จะไม่มีการ

บ่งชี้ว่า การแบ่งแยกประเภทจะล้มเหลวในที่สุด แต่ก็กลับมีแนวโน้มว่า เด็กแฟลตเฮดจะมุ่งมั่นในดนตรีประเภทใดประเภทหนึ่งเท่านั้นในอนาคต

มีการเสนอทฤษฎีอีกหลายวิธีเพื่อมาแก้ปัญหาในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม (acculturation) ในดนตรีดังกล่าว ตัวอย่างเช่น เคร (Cray)ได้เสนออนุกรมการผสมผสานทางวัฒนธรรม สำหรับดนตรีพื้นเมืองของชาวนิโกรในสหรัฐอเมริกา โดยมีเป้าหมายที่จะค้นหารอยต่อในความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีพื้นเมืองชาวนิโกรและดนตรีของชาวผิวขาว ซึ่งมีการค้นพบหลักฐานในรูปแบบของดนตรีแบบพื้นถิ่น ดนตรีที่ได้รับความนิยมโดยทั่วไป และดนตรีโบราณที่เป็นมรดกตกทอด ในช่วงเวลาจาก ค.ศ.1900 ถึงปัจจุบัน (ค.ศ.1961) เนตเทิลได้เสนอทฤษฎี ภายหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรม (post-acculturative) ของ “รูปแบบอ่อนเปรียบเทียบกับรูปแบบแข็ง” (1956: 132-33) และเขายังกล่าวว่า “คุณลักษณะจำเพาะขัดแย้งกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้นเป็นคุณลักษณะที่แข็ง และมันจะคงทนอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เกี่ยวกับพฤติกรรมของวัฒนธรรมดั้งเดิมของมันเอง และมันก็จะเป็นส่วนประกอบที่เป็นเนื้อแท้ของวัฒนธรรมนั้นๆ อย่างชัดเจน” ดังนั้นเขาจึงอ้างว่า จังหวะที่เร่าร้อนและกลวิธี การร้องโต้ (antiphonal) และการร้องเพลงในศาสนพิธี(responsorial) เป็นคุณลักษณะแข็งในดนตรีของชาวแอฟริกัน ขณะที่การมีหลายเสียงและประเภทต่างๆของระดับเสียงนั้นเป็นคุณลักษณะอ่อน การวิเคราะห์เช่นนี้ทำให้เรานึกถึงผลลัพธ์ของการศึกษาเรื่องความหลากหลายในดนตรีพื้นเมืองของชาวจาไมก้าของโรเบิร์ตส์ เนตเทิลยังอ้างอีกว่า “กระแสต่างๆ เกือบจะเคลื่อนที่จากกลุ่มก้าวหน้าสู่กลุ่มเบื้องต้นเสมอ” (1956: 120) แต่ข้ออ้างนี้ก็เปิดช่องโหว่ให้มีข้อกังขามากมายที่มาในรูปแบบของตัวอย่างที่นับไม่ถ้วนของข้ออ้างที่ตรงกันข้าม เช่น ดนตรีแจ๊ส สมมติฐานนี้ยังเชื่อมโยงกับข้ออ้างอีกข้อ คือ “ยิ่งรูปแบบมีความซับซ้อนมากก็ยิ่งมีแนวโน้มที่จะส่งอิทธิพลต่อรูปแบบที่เรียบง่ายกว่า” (1958a: 523) แต่ก็ที่จุดนี้อีกครั้งที่เราต้องพบกับความยากลำบากยิ่งของการตัดสินว่าจะนำบรรทัดฐานใดมาแบ่งแยกว่านี่คือรูปแบบเรียบง่าย นั่นคือรูปแบบซับซ้อน ก็เลยมีคำแนะนำที่ว่า รูปแบบที่ใกล้เคียงกันมักจะกลายเป็นรูปแบบที่เคยชิน ซึ่งดูจะเป็นคำแนะนำที่ตรงที่สุดและใช้ได้ที่สุด “พื้นที่ที่มีการติดต่อกับกลุ่มอื่นๆ น้อยนั้น ดูจะมีแนวโน้มที่จะมีรูปแบบที่แตกต่างออกไป แต่พื้นที่ที่มีการติดต่อสัมพันธ์กันสูงนั้นจะมีรูปแบบที่ได้รับการบ่งชี้ได้มากกว่า” (1958a: 524)

ขณะที่ระบบวิธีเหล่านี้เผยให้เห็นถึงการเข้าถึงต่างๆ ที่ศึกษาเรื่องการรวมตัวทางวัฒนธรรม ในดนตรี ก็เป็นที่แน่ชัดว่า ระบบวิธีคิดเหล่านี้ล้วนเป็นการเริ่มต้นสู่ทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงในดนตรีซึ่งเรากำลังมองหาอยู่นั่นเอง และก็เป็นอีกครั้งที่เราอาจจะเข้าใกล้เรื่องความซับซ้อนของทฤษฎีทางมานุษยวิทยา ซึ่งก็คือในกรณีนี้เอง ทั้งนี้เป็นเพราะการรวมตัวทางวัฒนธรรม เฮอร์ส-โกวิทส์ (Herskovits 1938a) ได้สรุปสาระสำคัญในสถานการณ์ที่ไม่ธรรมดา และเป็นสถานการณ์ที่นำไปสู่ การรวมตัวทางวัฒนธรรมไว้จำนวนหนึ่ง กล่าวคือ การเลือกสรรเป็นกลไกสำคัญในการเกิด

การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม ซึ่งก็คือ ไม่มีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งยอมรับการประดิษฐ์สร้างสรรค์จากวัฒนธรรมอื่นอย่างเต็มพิกัด แต่มักจะยอมรับชิ้นงานบางส่วนและปฏิเสธส่วนที่เหลือมากกว่า บาร์เนต (Barnett 1953) ได้อภิปรายถึงปัญหาของการยอมรับและการปฏิเสธจากความคิดเห็นของผู้ทุ่มเทต่อการเปลี่ยนแปลงจากผลประโยชน์ของผู้ทุ่มเท จากคุณสมบัติใหม่ๆ จากคุณค่าใหม่ๆ และจากผู้รักและผู้ปฏิเสธ (หน้า 291-410) เฮอร์สโกวิตซ์ เสนอทฤษฎีของจุดศูนย์รวมทางวัฒนธรรมการ เลือกสรรในการยืม และเขายังอภิปรายถึงปัญหาต่างๆ ในการตีความใหม่ การรักษาไว้ และการประสานความแตกแยกทางหลักการ (1948: 542-60) มีนักวิจัยหลายคนให้ความสนใจเกี่ยวกับผลลัพธ์จากการรวมตัวทางวัฒนธรรม หลายๆ คนให้การสนับสนุน ภายใต้แนวคิดเรื่องการยอมรับการปรับแต่ง การมีปฏิกิริยาโต้ตอบและการปฏิเสธ ที่จริงแล้วการรวบรวมวัตถุต่างๆ ในมานุษยวิทยาโดยคำนึงถึงการรวมตัวทางวัฒนธรรม ได้ให้หนึ่งในแกนเรื่องเดี่ยวที่ใหญ่ที่สุด ในงานเขียนเรื่องการฝึกฝนการรวมตัวทางวัฒนธรรม โดยถือว่าเป็นเรื่องยากที่นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาเริ่มให้การสังเกตอย่างจริงจัง

นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาได้ค้นพบหลักฐานที่ยืนยันถึงพื้นที่นอกที่สามของความสนใจโดยสัมพันธ์กับความผกผันทางการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี โรดส์ (Rhodes) ได้เขียนเกี่ยวกับการรวมตัวทางวัฒนธรรมในดนตรีของชาวอินเดียนแดงอเมริกันเหนือ (1952) ส่วนโบส (Bose) เขียนเรื่องอิทธิพลทางตะวันตกในดนตรีแถบเอเชียในยุคปัจจุบัน (1959) และยังมีอีกมาก อย่างไรก็ดี งานเขียนเหล่านี้มักจะเป็นงานเชิงพรรณนามากกว่าเป็นงานเขียนอิงทฤษฎี เช่น พวกเขามักจะบอกว่าเกิดอะไรขึ้น แต่ไม่ได้บอกว่าอย่างไร และทำไมมันจึงเกิดขึ้น การศึกษาที่สำคัญมากเป็นพิเศษคือการศึกษาประกอบเอกสารเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ซึ่งถือว่าเป็นประสบการณ์ที่หาได้ยากทีเดียว ตัวอย่างเช่น เดอเมตราโคปูลู (Demetracopoulou) กล่าวถึงบทนำในการขับร้องเพลงพิธีศพท่ามกลางวินตู และยังสามารถระบุช่วงเวลาได้จนถึงปี 1923 เขายังให้หมายเหตุไว้ว่า การกระทำที่คลอไปกับเพลงในพิธีศพ ซึ่งก็คือการโบกปุยดอกแดนดีลียน (dandelion) ซึ่งเป็นตัวแทนของดวงวิญญาณผู้ตายที่กำลังล่องลอยไปตามลมจะได้รับการเอ่ยถึงในเวลาใดเวลาหนึ่ง และโดยบุคคลใดบุคคลหนึ่ง (1935: 486)

ผู้ศึกษางานภาคสนามซึ่งเพิ่งจะกลับสู่กลุ่มที่ได้ทำการศึกษาไว้ก่อนหน้านี้จะเป็นผู้ศึกษาที่สามารถบันทึกการเปลี่ยนแปลงได้ดีที่สุด ในกลุ่มอินเดียนแดงแฟลตเฮดซึ่งผู้เขียนได้ทำการศึกษาในปี 1950 และในปี 1958 ผู้เขียนได้พบการเปลี่ยนแปลงเล็กๆ จำนวนหนึ่งเกิดขึ้นในระหว่าง แปดปีนั้น ส่วนมากการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้มักจะพอมีคำอธิบายได้ โดยยึดแนวคิดของการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม เช่นที่ เฮอร์สโกวิตซ์ (Herskovits)ได้เสนอไว้ (1948: 580-88) แต่ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือการเปลี่ยนแปลงหลักที่ส่งผลต่อบุคคลใดบุคคลหนึ่งที่ทำให้เกิดแรงผลักดันในตัวเขา ซึ่งรวมทั้งการได้มาซึ่งความน่าเชื่อถือให้ตัวเขาเอง และรวมถึงความสำคัญของการเน้นลงไปที่คุณค่าทาง

ประเพณี และความสำคัญของการรวบรวมของผลที่ได้ทางด้านการเงิน แอล ที (L.T.) ซึ่งเป็นบุคคลดังกล่าว ได้กลับเข้าสู่เขตสงวนอินเดียนแดง แฟลตเฮด ในราวปี 1955 หลังจากจากไปหลายปี และเขาก็เริ่มต้นดำเนินการจัดตั้งกลุ่มซึ่งเป็นที่รู้จักว่า นักเต้นตามพิธีกรรมของแฟลตเฮด เขาอ้างถึงการค้นคว้าทาง “ประวัติศาสตร์” ของเผ่าพันธุ์ในอดีต แล้วก็เริ่มจัดตั้งกลุ่มของเขาตามประเพณีมากกว่าจะจัดให้เป็นไปตามแบบธุรกิจการแสดงแบบอเมริกันสมัยใหม่ ในการกระทำเช่นนี้เขาต้องพบปัญหาเรื่องการนำเสนอความหลากหลายผ่านบทเพลงและการเต้นต่างๆ ซึ่งสำหรับผู้ชมที่ไม่ใช่ชาวอินเดียนแดงแล้วมันก็คือการแสดงที่น่าเบื่อและซ้ำซาก แต่กระนั้นก็มีการสร้างสรรค์การเต้นแบบพิเศษโดยมีพื้นฐานมาจากขั้นตอนตามแบบประเพณีนิยม แต่มิใช่ตามแบบการออกแบบท่าเต้นตามประเพณีนิยม และยังมีการสร้าง “ประเภทบทเพลง” แบบพิเศษซึ่งได้รับการกล่าวขานว่าเป็นแบบประเพณีนิยม จากแอล ที ตัวอย่างเช่น การเต้นระบำไม้ง่าม การเต้นระบำวงกลม การเต้นแบบธันเดอร์เบิร์ด การเต้นระบำสงครามแบบใหม่ แต่ก็ไม่มีการเต้นแบบใดเป็นไปตามวัฒนธรรมแบบประเพณีนิยมเลย อย่างไรก็ตามการเต้นแต่ละแบบจะได้รับการนำเสนอไปพร้อมๆ กับข้อมูลทางชาติพันธุ์วรรณนาอย่างเหมาะสม เช่นนี้แล้วคณะผู้แสดงต่างก็ประสบความสำเร็จและได้เดินทางอย่างเต็มที่มากกว่าที่จะต้องไปแสดงตามงานแสดงขี่ม้าผาดโผน งานมหรสพต่างๆ งานมหกรรมแห่แหนต่างๆ และอื่นๆ อีกมาก ผู้ร่วมคณะการแสดงต่างก็ได้รับผลตอบแทนด้านการเงินที่ทวีคูณ การเปลี่ยนแปลงที่มีศักยภาพของชนเผ่าแฟลตเฮดนี้มีอยู่มากมาย เช่น ขั้นตอนการเต้นแบบใหม่ บทเพลงประเภทใหม่ การอธิบายทางชาติพันธุ์วรรณนาแบบใหม่สำหรับดนตรีและปรากฏการณ์การเต้นรำ รวมถึงการซาบซึ้งถึงพลังแห่งการหารายได้ยังชีพแบบใหม่ที่มาจากดนตรีและการเต้นระบำ ทั้งหมดต่างก็เป็นผลลัพธ์ของกิจกรรม ต่างๆ ที่อยู่ในแนวทางในการหาร่องรอยของแรงผลักดันในแต่ละตัวบุคคล

ความสำคัญในการเฝ้าสังเกตพฤติกรรมและการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการนั้นเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง เนื่องจากโอกาสในการเข้าใจปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงมิใช่มีเพียงแต่รูปแบบที่เปลี่ยนไป แต่รวมถึงกระบวนการและเหตุผลด้วย สถานการณ์ในห้องทดลองจำนวนมากเป็นสถานการณ์ที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น และการเปลี่ยนแปลงนี้ก็ยังดำเนินอยู่ในปัจจุบัน แต่สถานการณ์เหล่านั้นก็ยังมิได้รับการค้นคว้าอย่างเต็มที่ ข้อผิดพลาดที่น่าสนใจที่สุดภายใต้ขอบเขตการศึกษาเรื่องอาชีพทางดนตรีที่กำลังจะเปลี่ยนแปลงในแอฟริกาปัจจุบัน เปิดเผยปมปัญหาใหญ่สองปมคือ หนึ่ง เกิดอะไรขึ้นกับนักดนตรีในวัฒนธรรมตามประเพณีนิยมที่ย้ายเข้ามาสู่วัฒนธรรมแบบเมือง และปมที่สองซึ่งเป็นปมที่เกี่ยวกับนักดนตรีที่ยังคงยึดอาชีพเดิมภายใต้สิ่งแวดล้อมแบบใหม่ ผลปรากฏว่า ไม่มีข้อมูลที่ใช้ได้ใดๆ สามารถนำมาอธิบายปมแรกได้ แต่มักจะมีแกนร่างที่สำคัญของวัตถุต่างๆ ปรากฏอยู่ในความสัมพันธ์ในปมที่สอง

เคนเนท ลิตเทิล (Kenneth Little) ผู้เขียนเกี่ยวกับแอฟริกาตะวันตกชี้ว่า กำลังมีการก่อตั้งคณะกลองเอเว (Ewe) ขึ้นในเมืองต่างๆ ในกานา และคณะผู้แสดงทั้งหมดยังคงรักษาลักษณะตามแบบประเพณีนิยมไว้ท่ามกลางสภาพแวดล้อมแบบเมือง (1962) คณะแสดงเหล่านี้มักจะได้รับการจัดตั้งตามพื้นฐานของการมีผู้ปกครองดูแล ดังนั้นจึงมีอยู่ทั้งหมดสามประเภท คือ เด็กเล็ก เด็กหนุ่มที่มีอายุต่ำกว่า 30 ปี และผู้ที่มีอายุมากกว่า 30 ปี ทั้งชายและหญิงต่างอยู่ในการดูแลของคณะ ถึงแม้ว่าผู้นำคณะจะเป็นชายเสมอก็ตาม “โดยปกติตำแหน่งผู้นำของคณะกลองที่มีความอาวุโสมักจะตกเป็นของผู้ชาย สอง-สาม คน ซึ่งเป็นบุคคลที่อยู่ในกลุ่มอายุมากกว่า 30 ปี ผู้นำคณะในระดับกลางมักจะได้รับเลือกจากคณะที่มีอาวุโสมากกว่า ขณะที่คณะที่มีอาวุโสน้อยกว่าก็เลือกผู้นำจากคณะที่มีอาวุโสปานกลาง การตีกลองนั้นใช้ในโอกาสงานสาธารณะต่างๆ และโอกาสที่แสดงถึงช่วงการเปลี่ยนแปลงในวงจรชีวิตของแต่ละบุคคล ดังนั้นจึงมีการแข่งขันกันระหว่างคณะกลองต่างๆ “ขณะที่หน้าที่ตามประเพณีนิยมของพวกเขาได้รับการรักษาไว้ ในสภาวะเช่นนี้คณะกลองจะรวมตัวกันตามความสัมพันธ์ของผู้ให้ความบันเทิงกึ่งอาชีพด้วยความสมัครใจ โดยอยู่ในฐานะผู้เดินทางไปทั่วประเทศเพื่อค้นหาความผูกพันอันแน่นแฟ้น” (หน้า 206-09)

อึนเคเทีย (Nketia) บันทึกไว้ว่ามีปรากฏการณ์คล้ายๆ กันเกิดขึ้น ในคณะเหล่านี้ ในกลุ่มของนักดนตรีชาวโยรุบา (Yoruba) ซึ่งจัดตั้งขึ้นใน แอคครา (Accra) ประเทศกานา ในคณะเหล่านี้มีการจัดตั้งด้านโครงสร้างซึ่งก่อให้เกิดระบบลูกโซ่ของการเป็นผู้นำ และก่อให้เกิดค่าตอบแทนในสัดส่วนขนาดใหญ่ของการหากำไรรับการจัดตั้งเพื่อตำแหน่งหน้าที่ในส่วนที่จะนำไปจัดสัดส่วน... (หน้า 36)

งานเขียนของคณะเต้น คาเลลา (Kalela) เกี่ยวกับโรดีเซียน คอปเปอร์เบลท์ (Rhodesian copperbelt) โดยมิทเชล ให้ความสนใจเฉพาะส่วนลงที่โครงสร้างทางสังคมของกลุ่ม เขาจดบันทึกชื่อ อายุ อาชีพ และอื่นๆ อีกของชาวคณะ และพบว่าสมาชิกเกือบทั้งหมดมาจากระบบผู้นำแบบชนบทบางประเภท และสมาชิกทั้งหมด (ยกเว้นหนึ่งคน) มาจากเผ่าเดียวกัน “ไม่มีใครในคณะมีอายุมากกว่า 30 ปีเลย ส่วนมากจะอายุต่ำกว่า 25 ปี ความปกติอีกข้อหนึ่งก็คือนักเต้นทั้งหมดต่างก็อาศัยอยู่ในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งด้วยกัน” (หน้า 4) การจัดตั้งดำเนินไปโดย “กษัตริย์” ซึ่งมีอาวุโสที่สุดในคณะ และเป็นผู้ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในสาธารณะจากการแบ่งปันส่วนแบ่งเพื่อส่วนตัวและสังคม

นอกจากนี้ นาเดล (Nadel) ยังได้เขียนคำอธิบายเรื่ององค์กรคล้ายๆกันของนักดนตรีตามประเพณีนิยมในเขตเมืองสำหรับสถานการณ์ในประเทศไนจีเรีย (1942: 301-03) และยังมีผู้เขียนคำอธิบายเช่นเดียวกันอีก เช่น บาลันดิเออ (Balandier) ที่เขียนเกี่ยวกับสถานการณ์ในบราสซาวิลล์(Brazzaville) ประเทศคองโก (1955:143-45) และรวมถึงคำอธิบายของริครอฟท์ (Rycroft) สำหรับสถานการณ์โจฮันแนสเบิร์ก (1959) ทั้งหมดนี้รวบรวมได้ว่ามีน้อยคำอธิบายที่อธิบายเรื่องการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการ ถึงแม้คำอธิบายของไรครอฟท์จะเป็นข้อยกเว้น แต่ก็ได้ให้ตัวอย่างของ

รูปแบบดนตรีและให้ข้อรวบรวมว่า “ในดนตรีแบบเมืองแบบใหม่” ในกรุงโจฮันเนสเบิร์ก องค์ประกอบแบบแอฟริกันและไม่ใช่แอฟริกันมีแนวโน้มที่จะผสมผสาน และผลิตรูปแบบดนตรีที่เป็นแบบพันธุ์ทาง โดยประกอบด้วยส่วนปฏิบัติแบบดั้งเดิมที่อ่อนลงและเทคนิคใหม่ที่นำเข้าที่ล้วนได้รับการปรับแต่งและการทำให้ง่ายจนเกินไป (หน้า 29) ปรากฏการณ์การจัดตั้งคณะดนตรีที่เกิดขึ้นในชีวิตแถบแอฟริกันตามประเพณีนิยมซึ่งอยู่ในสังคมเมือง เป็นตัวแสดงให้เห็นถึงสถานการณ์ที่เอื้อประโยชน์อย่างสูงให้กับการศึกษาเรื่องการรวมตัวกันทางวัฒนธรรมทั้งในแง่ของเสียงดนตรีและพฤติกรรมทางสังคมและทางวัฒนธรรม

ดนตรีแจ๊สก็เป็นสถานการณ์ในห้องจำลองที่คล้ายๆ กันในสหรัฐอเมริกา เพราะถือได้ว่าดนตรีแจ๊สเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่มีอายุเก่าแก่พอที่จะทำการวัดช่วงเวลา และทำการบันทึกการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องได้ นอกจากนี้ยังมีการศึกษาจำนวนมากเรื่องดนตรีแจ๊สในแง่มุมนี้เช่นกัน (ดู เมอร์เรียมและแม็ค Merrian and Mack 1960) แต่กระนั้นศักยภาพของสถานการณ์ก็ยังไม่ได้รับการขุดค้นอย่างเต็มที่ และในปัจจุบันก็มีความสนใจเรื่องดนตรี “โซล” ซึ่งถือว่าเป็นสถานการณ์ในอุดมคติสำหรับการเป็นกรณีศึกษาเรื่องการเคลื่อนไหวแบบขัดแย้งอย่างผสมผสาน (ดู เฮนทอฟ Hentoff 1961: 60-74)

การศึกษาเรื่องการผกผันของการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี เป็นกิจกรรมหนึ่งที่คุ้มค่าและมีความเป็นไปได้มากที่สุด ในกิจกรรมต่างๆ ของดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาที่ผ่านมาแทบจะไม่มีความเข้าใจเรื่องการเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีเลยไม่ว่าจะทั้งด้านเสียงดนตรีในฐานะสิ่งสำคัญในตัวของมันเอง หรือด้านกิจกรรมที่เกี่ยวกับพฤติกรรมและที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางความคิด ซึ่งเท่ากับเป็นการย้ำความสำคัญของเสียงดนตรี จริงๆ แล้วความท้าทายของ นักดนตรีชาติพันธุ์วรรณนาในวันนี้ไม่ได้อยู่ที่การทำความเข้าใจเรื่องเหตุการณ์ต่างๆในอดีตแต่ขึ้นอยู่กับการบุกเบิกเส้นทางในอนาคตที่จะนำไปสู่ความเข้าใจที่ดีกว่าในเรื่องการศึกษาดนตรีภายใต้วัฒนธรรม