ترجمـۀ علمـی

تولید موسیقی مردم‌پسند هنری، هدف مردمی راستین

نویسنده: جان بلکینگ
مترجم: علیرضا مهندس[1]
۱- دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت فایل: ۱۴۰۴/۰۴/۱۵
تاریخ پذیرش فایل: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰
صفحات: ۱۰۵ - ۱۰۹

شـواهد خوبـی وجـود دارد کـه در بیـش از نودونـه درصـد از تاریـخ بشـر، و در نودوهفـت درصـد از زمانـی کـه از ظهـور گونـۀ خودمـان (هومـو سـاپینس سـاپینس) یعنـی تقریبـاً ۷۰،۰۰۰ سـال پیـش گذشـته اسـت، همـۀ موسـیقی‌ها مردم‌پسـند بوده‌انـد، بدیـن معنـا کـه به‌وسـیلۀ تمامـی اعضـای جامعـه بـه اشـتراک گذاشـته شـده و از آن‌هـا لـذت بـرده می‌شـد. اگـر تفاوت‌هـای سـبکی در موسـیقی یـک جامعـه وجـود داشـت، به‌عنـوان نشـانه‌هایی از تمایزهـای کارکـردی یـا اجتماعـی پذیرفتـه می‌شـد، نـه به‌عنـوان موانعـی بـرای ارتبـاط متقابـل. مـرز میـان موسـیقی مذهبـی و غیرمذهبـی، موسـیقی جوانـان و بزرگسـالان یـا مـردان و زنـان، عمومـاً در سـبک هـر فرهنـگ موسـیقی ترسـیم می‌شـد و حداقـل در یـک قاعـدۀ کلـی، عضـوی از یـک گـروه می‌توانسـت موسـیقی گـروه دیگـری را در همـان جامعـه اجـرا و درک کنـد.

البتـه، هیـچ شـواهد مسـتقیمی از باسـتانی‌بودن موسـیقی مردم‌پسـند وجـود نـدارد: مـا ایـن امـر را از طـرز کار موسـیقی جوامـع نانویسـا کـه به‌وسـیلۀ پژوهشـگران فرهنـگ عامـه، انسان‌شناسـان و قوم‌موسیقی‌شناسـان مـورد مطالعـه قـرار گرفته‌انـد، اسـتنباط می‌کنیـم. عـلاوه بـر ایـن، کامـلاً اشـتباه خواهـد بـود کـه هـر جامعـۀ شـکارچی-گردآورنده یـا کشـاورز در دوران معاصـر را به‌عنـوان بازمانـدگان دوران پارینه‌سـنگی یـا نوسـنگی اولیـه در نظـر بگیریـم: بیـش از ۱۰،۰۰۰ سـال تاریـخ و تغییـرات اجتماعـی مـداوم، اورینیاسـی‌ها و ماگدالنی‌هـا را از اروپـای پیشـاتاریخ از سـان‌های صحـرای کالاهـاری یـا آرانـدای اسـترالیا مرکـزی جـدا می‌کنـد، حتـی همان‌گونـه کـه یکصـد سـال پیـش توصیـف شـده‌اند. بـا ایـن حـال، مطالعـۀ موسـیقی‌سـازی در جوامـع کوچـک و نانویسـا، امـکان حصـول نتیجه‌گیری‌هـای کلـی دربـارۀ ایـن فراینـد موسـیقایی را فراهـم کـرده اسـت (نـگاه کنیـد بـه بلکینـگ ۱۹۷۳) کـه می‌تـوان آن‌هـا را بـه تمامـی جوامـع، چـه در گذشـته و چـه در زمـان حـال، اعمـال کـرد.

نخسـت، تمامـی اعضـای ایـن گونه‌هـا اساسـاً بـه انـدازۀ توانایـی صحبت‌کردنشـان بـه یـک زبـان طبیعـی، توانایـی رقصیـدن، آواز خوانـدن و سـاختن موسـیقی را دارنـد. حتـی شـواهدی وجـود دارد کـه گونه‌هـای نخسـتین انسـان، هـزاران سـال پیـش از پیدایـش هومـو سـاپینس سـاپینس‌ها، غیـر از توانایـی صحبـت کـردن بـه شـکلی کـه امـروزه می‌شناسـیم، توانایـی رقصیـدن و آواز خوانـدن را داشـته‌اند (نـگاه کنیـد بـه لیوینگسـتون ۱۹۷۳، بلکینـگ ۱۹۷۶).

دوم، اجراکـردن موسـیقی، هماننـد صحبت‌کـردن بـه یـک زبـان شـفاهی، بخشـی از فراینـد شـناخت و فهمیـدن آن اسـت. اجراکـردن نیـازی بـه یـک مجموعـۀ خـاص از توانایی‌هـا نـدارد و گـوش‌دادن فعـال در واقـع یـک تمریـن ذهنـی از اجـرا اسـت کـه در آن فـرد «متـن» را از نـو می‌سـازد. بنابرایـن، تمایزهـای میـان آفرینـنـده، اجراکننـده و شـنونده نتیجـۀ اختصاص‌یافتـن نقش‌هـای اجتماعـی بـه آن‌هاسـت.

1-Alirm1378@gmail.com

سوم، موسیقی و موسیقی‌سازی می‌تواند به‌طورکلی به هر معنای اجتماعی، سیاسی یا مذهبی اختصاص داده شده؛ مانند هر فعالیت اجتماعی دیگری مورد استفاده قرار گیرد؛ اما نمادهایی که به‌کارگرفته می‌شود نیز بدن را به گونه‌ای درگیر می‌کند که گاهی اوقات نیرویی مستقل را به‌دست می‌آورد. اجرای موسیقی می‌تواند تجربه‌های حسی‌ای که غالبا با احساسات مرتبط است را بیان کند و برانگیزد.

بنابراین، موسیقی به مثابه شکلی از کنش[1]، لزوماً همواره یک پدیدهٔ بازتابندهٔ اجتماعی نیست: موسیقی می‌تواند یک نظام مدل‌سازی مقدماتی از تفکر باشد و تخیل موسیقایی می‌تواند موجب برانگیختن کنش در حوزه‌های اجتماعی، به چیزی که کد حسی به‌طور مستقیم به آن‌ها اشاره نمی‌کند شود، به دلیل تأثیراتی که تجربه‌های بدنی ممکن است بر آگاهی، انگیزه، تعهد و تصمیم‌گیری داشته باشند (نگاه کنید به بلکینگ ۱۹۸۱).

چهارم، هرچند که کدهای موسیقایی می‌توانند احساسات و همچنین تجربیات صوتی جدید را بیان کنند و برانگیزند و احساسات انسانی در سراسر جهان به‌طورکلی مشابه‌اند؛ اما موسیقی یک زبان جهانی نیست. تلاش‌ها برای ردیابی تکامل هنر موسیقی از ساده به پیچیده، از گام تک‌نغمه‌ای به دوازده‌نغمه‌ای، و تطبیق‌دادن تمامی موسیقی‌های جهان با این طرح، بی‌ثمر بوده است؛ برای نمونه، سان‌های صحرای کالاهاری و به اصطلاح پیگمی‌های جنگل ایتوری با وجود داشتن فناوری‌های ساده، بافت چندصدایی را نیز دارند (نگاه کنید به موسیقی بوشمن و موسیقی پیگمی)، چیزی که بنا بود اختراع آن امتیاز ویژهٔ جوامع پیشرفتهٔ اروپایی باشد. کدهای موسیقایی نه از یک زبان احساسی جهان‌شمول و نه از مراحل تکامل یک هنر موسیقایی مشتق شده‌اند: آن‌ها الگوهای صوتی‌ای به لحاظ اجتماعی پذیرفته‌شده‌اند که به‌وسیلهٔ افرادی متعامل در زمینه‌های گوناگون اجتماعی و فرهنگی اختراع شده، توسعه یافته‌اند.

این تعمیم‌ها و دیگر تعمیم‌ها دربارهٔ موسیقی‌سازی را می‌توان بدین‌صورت خلاصه کرده، توسعه داد: موسیقی یک واقعیت اجتماعی است و شنوندگان متمایز به اندازهٔ اجراکنندگان برای وجود آن ضروری‌اند؛ تمامی انسان‌های عادی توانایی ساختن موسیقی را دارند؛ تمایز نقش‌های خالق، اجراکننده و شنونده، تنوع در سبک‌های موسیقایی و تفاوت‌های ظاهری در توانایی موسیقایی آهنگسازان و اجراکنندگان، نتیجهٔ تقسیم کار در جامعه، روابط کارکردی میان گروه‌ها و تعهد افراد به موسیقی‌سازی به‌عنوان یک فعالیت اجتماعی است؛ اما همچنین موسیقی نوع خاصی از فعالیت نمادین است که در آن تجربه‌های حسی و تحولات آگاهی اغلب بیشتر از نتایج عملی فوری اجتماعی ارزش‌گذاری می‌شوند. هنگامی که افراد درگیر اجرای موسیقی می‌شوند، انواع دیگر تصمیم‌گیری را به تعویق می‌اندازند. بنابراین، ماهیت این فعالیت و روش‌هایی که افراد با سازمان‌دهی و درک صداها، نمادهای اساسی یک نظام موسیقایی، ارتباط برقرار می‌کنند، جالب‌ترین و مشکل‌سازترین ویژگی‌های موسیقی‌سازی‌اند.

بنابراین، جای تعجب نیست که بسیاری از نوشته‌های موسیقی و پژوهش‌های موسیقی‌شناختی با ارزش‌ها و اثربخشی نمادهای موسیقایی سروکار داشته‌اند و سبک‌های موسیقی برچسب‌گذاری و به دسته‌های ارزش‌گذارانه اختصاص داده شده‌اند. موسیقی هنری به‌عنوان موسیقی‌ای که مهارت استثنایی در آفرینش آن به نمایش گذاشته شده و عموماً به نگارش درآمده بود، در مقابل موسیقی مردمی[2] که منشأ عوام‌پسندانه داشت، در نظر گرفته می‌شد. موسیقی کلاسیک شاخه‌ای از موسیقی هنری بود که در ابتدا در مقابل موسیقی رمانتیک، مردمی، مدرن یا مردم‌پسند قرار داشت؛ اما با تبدیل شدن موسیقی مدرن به موسیقی معاصر، این موسیقی با موسیقی رمانتیک و کلاسیک پیوند خورد و به‌عنوان موسیقی جدی برچسب‌گذاری شد.

موسیقی مردم‌پسند موسیقی‌ای بود که به‌دنبال جلب توجه سلایق پالایش‌یافته یا کلاسیک نبود (فرهنگ لغت آکسفورد) و عموماً شامل ترانه‌های مردمی می‌شد؛ اما با رشد تحقیقات و حفظ موسیقی مردمی، نخبه‌گرایی برچسب‌گذاران نیز گسترش یافت: همان‌طورکه علاقه‌مندان به موسیقی جدی، موسیقی مردم‌پسند را با بیزاری یا انزجار می‌نگریستند، اجراکنندگان و پژوهشگران موسیقی مردمی نیز اغلب موسیقی مردم‌پسند را با تحقیر می‌نگریستند. موسیقی مردم‌پسند «خوب» و «خالصی» وجود داشت که موسیقی اصیل مردم بود و می‌توانست به‌عنوان موسیقی «مردمی» یا شاید «سنتی» نامیده شود و موسیقی «ناخالص» و «آلوده»‌ای وجود داشت که با اصطلاحات تحقیرآمیزی مانند «عامه‌پسند»، «تجاری» یا حتی «شهری» رد می‌شد (نگاه کنید به بلکینگ، ۱۹۷۸، صفحات ۷-۹).

چنین نگرش‌های افراطی‌ای دیگر در میان نویسندگان و پژوهشگران رایج نیست؛ اما در نگرش‌های بسیاری از سازمان‌دهندگان جشنواره‌های مردمی و اجراکنندگان موسیقی مردمی باقی مانده است. برای نمونه، من با چندین موسیقی‌دان سنتی ایرلندی برخورد کرده‌ام که با اتخاذ نگرشی شبه نخبه‌گرایانه نسبت به آنچه که به‌عنوان اجراهای «غیر اصیل» موسیقی ایرلندی می‌نگرند، موضع خود را در برابر

نخبه‌گرایی نهادهای ایرلندی و افرادی که به موسیقی «هنری» اختصاص دارند، و در واقع به‌طورکلی نسبت به موسیقی سنتی آفریقا، آسیا، آمریکا و اقیانوسیه تضعیف می‌کنند.

طبقه‌بندی موسیقی به «مردمی»، «هنری» یا «مردم‌پسند» دغدغه‌ای در ارتباط با محصولات موسیقایی را منعکس می‌کند، نه فرایند پویای موسیقی‌سازی را. این برچسب‌ها به سلاح‌هایی در نبرد میان شرکت‌های ضبط تبدیل شده‌اند که هدف نهایی آن‌ها به‌طور قطع جایگزینی ضبط‌های بسته‌بندی شده به جای موسیقی‌سازی زنده و واقعاً محبوب انسان‌های عادی است که هنوز در برخی از جوامع وجود دارد و تقریباً به‌طور قطع روشی بود که تمام موسیقی‌ها برای نودوهفت درصد از تاریخ گونهٔ انسانی ساخته می‌شدند. به‌عنوان شرحی از انواع مختلف موسیقی، یا حتی فرهنگ‌های موسیقایی گروه‌های اجتماعی گوناگون، این برچسب‌ها بی‌معنی و همواره گمراه‌کننده‌اند. آن‌ها همچنین اصطلاحات ارزش‌گذاری‌شده‌ای هستند که اغلب بدون مشخص کردن فرضیات زیرین استفاده می‌شوند؛ برای نمونه، موسیقی مردم‌پسند و موسیقی مردمی به‌طور گسترده‌ای به‌عنوان انحطاط‌های موسیقی هنری در نظر گرفته شده‌اند: همان‌طورکه گفته می‌شد، آوازهای مذهبی مردم‌پسند کلیساهای مستقل سیاه‌پوستان آفریقای جنوبی نتیجهٔ ناتوانی اعضا در خواندن صحیح سرودهای اروپایی است (بلکینگ، ۱۹۸۱). بدین‌ترتیب، آوازهای گروهی گانگا از دهقانان بوسنی و هرزگوین به‌عنوان تلاش‌هایی ناپخته برای بازتولید هارمونی‌هایی که در موسیقی پیشرفتهٔ شهرها شنیده شده بود، در نظر گرفته می‌شدند (پتروویچ، ۱۹۷۷).

پژوهش‌های قوم‌موسیقی‌شناختی به ما یادآوری کرده است که موسیقی‌سازی همواره باید به‌عنوان یک کنش عمدی در نظر گرفته شود و دلایل کاربران برای آنچه انجام می‌دهند باید مورد توجه قرار گیرد. هنر نه از محصولات که از فرایندهایی تشکیل می‌شود که افراد از طریق آن‌ها به فعالیت‌ها و تجربه‌های خاص معنا می‌بخشند. موسیقی برای استفاده در دسترس است (نگاه کنید به جونز، ۱۹۷۱). ارزش موسیقی در هیچ قطعه یا سبک موسیقی‌ای نیست؛ بلکه در روش‌هایی است که افراد به گوش‌دادن و اجراکردن می‌پردازند. فرض کنیم که موسیقی مردم‌پسند، موسیقی‌ای است که به‌دنبال جلب توجه ذوق پالوده نیست (فرهنگ لغت آکسفورد)، این باعث نمی‌شود که موسیقی هنری پالوده‌شده و موسیقی مردم‌پسند ناپالوده باشد. پالودگی کیفیتی است که افراد از طریق اجرا یا گوش‌سپردن به موسیقی برمی‌انگیزند؛ و همان‌طورکه نگرش بسیاری از افراد به موسیقی هنری ممکن است ناپالوده باشد، نگرش‌ها و پاسخ‌های دیگران به موسیقی مردم‌پسند ممکن است پالوده‌شده باشد.

به همین ترتیب، مهارت‌های موسیقایی مورد نیاز برای موسیقی‌های «مردمی» و «مردم‌پسند» کمتر از موسیقی «هنری» نیستند، همان‌طورکه موسیقی کُرال ویلیام بِرد آسان‌تر از هندل، وردی یا بریتن نیست. موسیقی‌دانان پاپ به اندازهٔ ارکسترهای سمفونیک در تمرین‌های خود دقیق‌اند؛ و اگر به‌نظر می‌رسد که در تعیین صداهایی که می‌خواهند کمی گنگ‌اند، گوش سپردن به زبان رهبران ارکستر برای درک این امر که آن‌ها نیز به دلیل کار در یک رسانهٔ غیرشفاهی در چه شرایط نامساعدی قرار دارند، کافی است.

اگرچه موسیقی «نتیجهٔ نگرش‌ها و روش‌هایی خاص از تفکر دربارهٔ جهان و در نهایت دربارهٔ «راه»هایی است که موسیقی می‌تواند ساخته شود» (جونز، ۱۹۶۳، ص. ۱۵۳). اثربخشی موسیقی به روابط افراد با سازمان‌دهی و درک نمادهای موسیقی بستگی دارد، نه به نگرش‌های غیرموسیقایی که نسبت به آن‌ها یا در کنار آن‌ها بیان می‌شود. بنابراین، اگرچه ارزش موسیقی باید با روش‌هایی که افراد به موسیقی معنا می‌بخشند اندازه‌گیری شود؛ اما اصطلاحات مرتبط با زمینه‌ای که در آن معنا ساخته می‌شود نیز باید موسیقایی باشند.

اگر مردم به موسیقی به دلیل سیاسی بودن، مذهبی بودن یا داشتن پیام اجتماعی ارزش می‌دهند، در وهلهٔ اول تحت تأثیر نمادهای موسیقایی قرار نگرفته‌اند. موسیقی مردم‌پسند، متمایز از احساسات عمومی، زمانی شناسایی می‌شود که مردم یک ملودی، یک صدای خاص یا یک قطعهٔ کامل موسیقی را دوست داشته باشند، بدون اینکه بر ویژگی‌های غیرموسیقایی آن تأکید کرده یا سعی کنند که خود را با سازمان‌دهی ریتم‌ها، نواها و رنگ‌های صوتی‌ای که درک می‌کنند، مرتبط سازند.

باتوجه به این مفهوم، «موسیقی مردم‌پسند» یک دستهٔ ارزش‌گذارانه است که می‌تواند به همهٔ سبک‌های موسیقی اعمال شود۲: این موسیقی‌ای است که به‌طورکلی به‌وسیلهٔ مردم دوست داشته یا تحسین می‌شود و شامل باخ، بتهوون، بیتلز، راوی شانکار، مارش‌های سوسا و «لاندندری ایر» می‌شود. این اصطلاح، به دور از اینکه اصطلاحی تحقیرآمیز یا توهین‌آمیز باشد، به‌طور مثبت موسیقی‌ای را توصیف می‌کند که در دستیابی به هدف اصلی خود برای ارتباط برقرار کردن به‌عنوان موسیقی موفق بوده است. موسیقی مردم‌پسند موسیقی‌ای است که اکثر مردم بیشترین ارزش را برای آن قائل‌اند؛ اما اینکه آن موسیقی چه باشد، بسته به طبقهٔ اجتماعی و تجربهٔ آهنگسازان، اجراکنندگان و شنوندگان متفاوت است.

ازآنجایی‌که من استدلال می‌کنم که برچسب‌هایی مانند «مردمی»، «هنری» و «مردم‌پسند» هیچ‌چیز بنیادینی را به ما دربارهٔ سبک‌های مختلف موسیقی نمی‌گویند، به‌عنوان دسته‌های ارزش‌گذارانه می‌توانند به هر موسیقی‌ای اعمال شوند و مهم‌ترین وظیفه این است که فرایند موسیقایی درک شده، اطمینان حاصل شود که هیچ انسانی از حق خود برای ساختن موسیقی محروم نمی‌شود، ممکن است این سؤال پرسیده شود که چگونه می‌توانم در هیئت تحریریه خدمت کرده، به نشریه‌ای که «موسیقی مردم‌پسند» نامیده می‌شود، کمک کنم.

نخست، من به‌طور ویژه به موسیقی مردم‌پسند به شکلی که به‌وسیلهٔ ویراستاران در صفحهٔ اول تعریف شده است، علاقه‌مند نیستم؛ اما به موسیقی مردم‌پسند به‌عنوان یک دستهٔ ارزش‌گذارانه بسیار علاقه‌مندم. من موسیقی‌سازی (یا حداقل برخی از فعالیت‌های «هنری») را به‌عنوان یک شایستگی ضروری برای تبدیل شدن به یک انسان کامل در نظر می‌گیرم، به‌طوری‌که انجام ندادن آن به معنای دست‌نخورده رها کردن برخی از قابلیت‌ها و امکانات ذاتی است. موسیقی‌سازی باید یک فعالیت حیاتی برای همه در یک جامعهٔ سالم و در حال توسعه و پرداختن به موسیقی و به‌طورکلی هنرها باید بخشی از فرایند پرورش احساسات و خرد باشد. درس پژوهش‌های قوم‌موسیقی‌شناختی این است که به دور از داشتن امیدی مقدس برای جوامع صنعتی در آینده، این حالت در بیشتر جوامع انسانی برای بخش عمده‌ای از تاریخ بشریت وجود داشته است. همان‌گونه که اریک گیل می‌گوید: «چنین نیست که هنرمندان نوع خاصی از مردم‌اند؛ بلکه چنین است که مردم نوع خاصی از هنرمندان‌اند».

دوم، ظهور موسیقی مردم‌پسند، به معنایی که به‌وسیلهٔ ویراستاران تعریف شده است، به‌عنوان پدیده‌ای در جوامع صنعتی و در حال صنعتی‌شدن، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های قدرت نمادهای موسیقایی، خلاقیت موسیقایی همگانی مردم و کیفیت‌جویی در زندگی است. همان‌گونه که تعریف و تحلیل این دسته برای منحل کردن آن ضروری بود، شاید لازم باشد تا نوع جدیدی از موسیقی را تعریف و تحلیل کرده، نامی به آن داد که اگرچه ممکن است واقعیتی دقیق نباشد؛ اما امیدی مقدس را بیان کند، تا آگاهی و پرداختن به موسیقی را به جایگاه مرکزی خود در زندگی انسانی بازگرداند.

کارل مارکس انتظار جامعه‌ای را داشت که در آن «هنرمند» به‌عنوان یک دستهٔ خاص از افراد زائد باشد و در آن همهٔ مردان و زنان بتوانند قابلیت‌های هنری خود را پرورش دهند، به‌طوری‌که تمایز میان تولیدکننده و مصرف‌کنندهٔ هنر خود را از بین برده، هنر و زندگی یکی شوند. هنگامی که انسان‌ها به مهم‌ترین هدف مالکیت ادراک خود دست می‌یابند، تمایزهای میان موسیقی «هنری»، «مردمی» و «مردم‌پسند» نیز باید منحل شوند. مطالعهٔ جدی موسیقی مردم‌پسند، اگر به گسترش پرداختن به موسیقی و حذف نخبه‌گرایی کمک کند، هدف مفیدی خواهد داشت؛ چراکه چنین امری کاملاً برخلاف روحیهٔ موسیقی‌سازی است.

پی‌نوشت

۱. یکی دیگر از مسائلی که در مطالعهٔ نظام‌های موسیقایی در جوامع نانویسا مطرح می‌شود، این است که بسیاری از آنان واژه‌ای برای مفهوم «موسیقی» ندارند. من از مفاهیم «موسیقی» و «موسیقایی» به‌عنوان اشکال مطلوب یا اصطلاحاتی کلی برای دسته‌ای از اعمال انسانی که به‌طور گسترده پذیرفته شده؛ اما هنوز به‌طور کامل درک نشده‌اند، استفاده می‌کنم.

۲. «موسیقی مردمی» و «موسیقی هنری» نیز می‌توانند به‌عنوان دسته‌هایی ارزش‌گذارانه و نه به‌عنوان انواعی از موسیقی در نظر گرفته شوند؛ اما نیازی به ادامه‌ی این بحث در اینجا نیست.

منابع و مآخذ

- Blacking, John, How Musical is Man? (Seattle, 1973, and London, 19 'Dance, conceptual thought and production in the archaeological re
- Problems in Economic and Social Archaeology, ed. G. de G. Sieveki Longworth and K. E. Wilson (London, 1976), pp. 1-13.
- 'Some problems of theory and method in the study of musical ch Yearbook of the International Folk Music Council, 9 (1978), pp. 1-26.
- 'Political and musical freedom in the music of some Black South African
- Churches', in The Structure of Folk Models, ed. L. Holy and M. Stu Association of Social Anthropologists monograph no. 20 (London, pp. 35-62.
- Bushman Music and Pygmy Music, recording issued, with notes and transcrip¬tions by the Musee de l'Homme and the Peabody Museum.
- Jones, Leroi, Blues People (New York, 1963).
- Jones, Peter, 'Works of art and their availability-for-use', The British Journal of
- Aesthetics, 11:2 (1971), PP. 115-22.
- Livingstone, Frank, 'Did the Australopithecines sing?', Current Anthropology, 14 (1973), PP. 25-9.
- Petrovic, Ankica, 'Ganga, a form of traditional rural singing in Yugoslavia' (The Queen's University of Belfast, unpublished PhD thesis 1977).

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).