

UDC -78.03

მუსიკოლოგი როგორც კულტურული დისკურსის ფორმატორი: ისტორიული მემკვიდრეობა და თანამედროვე რეალობა

ნია ბარაბაძე

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მარინა ქავთარაძე
ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, 0108, გრიბოედოვის 8/10

ანოტაცია: სტატიაში განხილულია მუსიკოლოგიის როლი და ტრანსფორმაცია თანამედროვე სამყაროში. საქართველოს მაგალითზე წარმოჩენილია დარგის ისტორიული განვითარება, თანამედროვე გამოწვევები და პერსპექტივები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მუსიკალური დისკურსის, კრიტიკული აზროვნებისა და მსმენელის კულტურის ფორმირებაში მუსიკოლოგის როლს, ასევე დარგის ინსტიტუციურ და მეთოდოლოგიურ გამოწვევებს.

საკვანძო სიტყვები: ქართული მუსიკოლოგია, ლადო დონაძე, პავლე ხუჭუა, დისკურსი, მუსიკოლოგი.

შესავალი

არსებობს საფუძველი, ხელოვნებას მივაწეროთ პოტენციალი უკეთესი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში. მისი ნიმუშები გამოცდილებისა და შემეცნების ისეთ შესაძლებლობებს ხსნის, რომლებსაც დამკვიდრებული სოციალური რეალობა ხშირად ზღუდავს. თუმცა, ხელოვნება იმავე ასიმილაციურ მექანიზმებში ექცევა, რომლებსაც თავად აკრიტიკებს, რის გამოც მისი მონაწილეობა განმანათლებლობაში თავადვე ხდება მისი დიალექტიკის ნაწილი. მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი და ამავედროულად კონტროვერსული ფილოსოფოსის, მუსიკოლოგისა და სოციოლოგის — თეოდორ ადორნოს ესთეტიკა ამ პერსპექტივიდან შეიძლება წავიკითხოთ როგორც კონკრეტულ ობიექტზე მიმართული დიალექტიკური აზროვნების პრაქტიკა, ხოლო ხელოვნების ნიმუში — როგორც ფოკუსი, რომლის საშუალებითაც ის საზოგადოებას აღწერს და კრიტიკულად აანალიზებს. ამგვარად, ხელოვნება ხდება სივრცე, სადაც ყალიბდება კრიტიკული ხედვა და ჩნდება უფრო გახსნილი საზოგადოების შესაძლებლობა [1].

ამ პროცესში მუსიკოლოგი არის ის ფიგურა, ვინც თავის თავზე იღებს მთლიანობის კლასიფიკაციასა და მოწესრიგებას, რის შედეგადაც მას მასებისთვის უფრო ხელმისაწვდომსა და გასაგებს ხდის. უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა საჭირო ინტერესის წარმოშობა და მისი ამაღლება. საბოლოოდ, მუსიკოლოგები წესრიგის მცველებიც არიან. მეცნიერება, მიუხედავად იმისა, რომ საკუთარ თავს თვითკმარ მიზნად განიხილავს და პრაქტიკულ გამოყენებაზე არ არის ფოკუსირებული, უზრუნველყოფს ხელოვნების ეპოქების გააზრებასა და შეფასებას, ამ გზით კი ავლენს ხელოვნების დარგებისთვის მოქმედ ზოგად კანონზომიერებებს. თანამედროვე ხელოვნების არასტაბილურ პირობებში ის ასევე ხელს უწყობს

აქტუალური შემოქმედებითი პროცესების გაძლიერებას, რადგან შემოქმედება ხელოვნების ცოდნის გარეშე ვერ იარსებებს [2].

გვიდო ადლერისა და თეოდორ ადორნოს პოზიციები, მიუხედავად მათი არსებითი მეთოდოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი განსხვავებისა, ვფიქრობ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არ უნდა განვიხილოთ. ისინი ერთი შეხედვით ურთიერთსაპირისპირო პოლუსებს ქმნიან: ადლერთან წინა პლანზეა მუსიკის შესახებ ცოდნის სისტემატიზაცია და დისციპლინური წესრიგის ჩამოყალიბება, ხოლო ადორნოსთან თავად ამ წესრიგის, კატეგორიებისა და მუსიკალური აზროვნების კრიტიკული გადააზრება. სწორედ ამ დაპირისპირებაში იკვეთება თანამედროვე მუსიკოლოგიის ორმაგი ბუნება: იგი ერთდროულად ქმნის ცოდნის სისტემებს და მუდმივად სვამს კითხვას იმ საფუძვლების შესახებ, რომლებზეც ეს სისტემებია აგებული.

წინამდებარე სტატია ფოკუსირდება იმ გამოწვევებსა თუ პერსპექტივებზე, რომლებიც მუსიკოლოგიას თანამედროვე სამყაროში აქვს: როგორ შეიცვალა დროსთან ერთად მუსიკოლოგიების როლი როგორც გლობალურ, ისე ეროვნულ მაგალითზე; როგორია ჩვენი ისტორიული მემკვიდრეობა, ქართული მუსიკოლოგიის სათავეები, ტრადიცია და თანამედროვე რეალობა. საინტერესოა, როგორ განვითარდა საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული აღქმები მუსიკის შესახებ და რა როლი აქვთ ამ პროცესში პროფესიონალებს? შეიძლება თუ არა იქცეს მუსიკოლოგიების აზრი უფრო ფართო კულტურული ნარატივის შექმნაში მნიშვნელოვან იმპულსად? თანამედროვე სამყაროში, სადაც ტექნოლოგია, ხელოვნური ინტელექტი და სოციალური ქსელები ჩვენს ყოველდღიურობას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს, როგორ შეიცვალა მუსიკოლოგიების საქმიანობა, რომელიც, თავის მხრივ, გულისხმობს როგორც მეცნიერულ, ისე საგანმანათლებლო და კრიტიკულ აქტივობებს? სად გადის ზღვარი უბრალოდ აზრის გამოხატვასა და საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებას შორის? როგორ ვითარდება დღეს მუსიკოლოგია როგორც დარგი და სად ვართ ჩვენ?

ქართული მუსიკოლოგიის ინსტიტუციონალიზაცია

თბილისის კონსერვატორიის დაარსებიდან 20 წლის თავზე, 1937 წელს, მუსიკის ისტორიის კათედრა შეიქმნა. ქართული მუსიკოლოგიის ფორმირების პროცესში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ლადო დონაძემ, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ქართული მუსიკის ისტორიის აკადემიურ კურსს. ორი მუსიკისმცოდნის, ლადო დონაძისა და პავლე ხუჭუას, საქმიანობამ განსაზღვრა დისციპლინის როგორც სამეცნიერო, ისე საგანმანათლებლო ჩარჩოები. 1930-იან წლებში კონსერვატორიაში კათედრების ინსტიტუციონალიზაციამ და მუსიკის ისტორიისა და თეორიის ცალკე სტრუქტურულ ერთეულებად ჩამოყალიბებამ მუსიკოლოგია საბოლოოდ აქცია საბჭოთა უმაღლესი განათლების სისტემაში ჩამოყალიბებულ, სტაბილურ აკადემიურ სფეროდ [3]. მუსიკოლოგია აერთიანებს ორ საწყისს: ერთი მხრივ, პრაქტიკულს (მუსიკის კრიტიკას), ხოლო, მეორე მხრივ, მეცნიერულ-საგანმანათლებლო სფეროს. მთავარ ამოცანად ეროვნული მუსიკის შესწავლა ესახებოდათ, რაც დღევანდელი გადმოსახედიდან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს — სწორედ ეროვნული მუსიკალური მემკვიდრეობის სისტემურმა კვლევამ შექმნა საფუძველი ქართული მუსიკოლოგიის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინის ჩამოყალიბებისთვის, განსაზღვრა მისი კვლევითი

პრიორიტეტები და უზრუნველყო ის ბაზისი, რომელზეც შემდგომში დაფუძნდა როგორც ისტორიული კვლევები, ისე თანამედროვე მუსიკოლოგიური მიდგომების განვითარება საქართველოში.

ქართული მუსიკოლოგია მხოლოდ აკადემიური და პროფესიული მოთხოვნილებების საფუძველზე არ ყალიბდებოდა. დარგის ინსტიტუციური განვითარება საბჭოთა კულტურულ-იდეოლოგიურ სისტემაში მიმდინარეობდა, რამაც განსაზღვრა ის ნორმები, შეფასების კრიტერიუმები და კვლევითი ჩარჩოები, რომელშიც ქართულ მუსიკას იაზრებდნენ. ქართული მუსიკოლოგიის ინსტიტუციური განვითარება ორმაგი პროცესის სახით წარმოჩნდება: ერთი მხრივ, იქმნებოდა პროფესიული ცოდნის, კვლევისა და მუსიკალური მემკვიდრეობის სისტემატიზაციის საფუძველი, ხოლო მეორე მხრივ, ამ ცოდნის წარმოება და გავრცელება მოქმედი კულტურული ნორმებით იყო შეზღუდული. ამან დარგის განვითარებაში დატოვა ხანგრძლივი მეთოდოლოგიური კვალი — მუსიკალური მოვლენის შეფასება ხშირად დაკავშირებული აღმოჩნდა არა მხოლოდ მის ესთეტიკურ, ისტორიულ ან ფორმალურ თავისებურებებთან, არამედ მის შესაბამისობასთან იმ კულტურულ და საზოგადოებრივ მოდელებთან, რომლებიც კონკრეტულ ეპოქაში იყო ლეგიტიმური. [4]

სტატიის მიზანს არ წარმოადგენს დონაძისა და ხუჭუას ღვაწლის დეტალური ანალიზი ან მათი შრომების მიმოხილვა, თუმცა აუცილებელია მოკლედ შევეხოთ რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ხუჭუას პოპულარული მონოგრაფიები და მისი ნაშრომი „როგორ მოვისმინოთ და გავიგოთ მუსიკა“. აღნიშნული ტექსტის ბოლო ქვეთავი მსმენელს ეძღვნება: ავტორი დიდი მონდომებით სთავაზობს კონკრეტულ ნაბიჯებს, რომლებიც არამუსიკოს მსმენელს რთული, აკადემიური მუსიკის მოსმენასა და გააზრებას უადვილებს. მისი წერილებისა და პედაგოგიური საქმიანობის გაცნობის შემდეგ ცხადი ხდება ის თანმიმდევრული მისწრაფება, რომელიც მის მოღვაწეობას გასდევს: გაზარდოს მსმენელი და ფართო აუდიტორიას გააცნოს მუსიკალური ქმნილებები იმ ფორმითა და კონტექსტით, რომლებიც ერთი შეხედვით რთულად მისაწვდომია. ამგვარი მიდგომა მიუთითებს იმაზე, რომ მუსიკათმცოდნეობის განვითარება ვერ იქნება თვითკმარი აკადემიური პროცესის შედეგი; მეცნიერების სრულმასშტაბიანი განვითარება მხოლოდ ხელოვნებასთან ცოცხალი კავშირის პირობებშია შესაძლებელი.

მუსიკოლოგიის ახალი პარადიგმები

მუსიკოლოგიის ამოცანები ისტორიულად იცვლება. საწყის ეტაპზე იგი ტონალური მასალის განსაზღვრასა და ახსნაზეა ორიენტირებული, თუმცა, საბოლოოდ, მისი მთავარი მიზანია იმ კრიტერიუმებისა და ნიშნების გამოვლენა, რომლებიც ნამუშევარს მხატვრულ ღირებულებას ანიჭებს. თანამედროვე რეალობაში მუსიკოლოგიის რამდენიმე მნიშვნელოვანი მიმართულება გამოიკვეთა:

- **ციფრული მუსიკოლოგია** — მუსიკალურ-სპეციფიკური გამოთვლების მრავალი განსხვავებული სახეობა, როგორცაა მუსიკალური მემკვიდრეობის დიგიტალიზაცია (როგორც ნოტაციის, ასევე აუდიომასალის), ციფრული რედაქტირება, ონლაინმასალებზე გაფართოებული ძიება და წვდომა, მუსიკის გამოთვლითი მოდელირება,

ავტომატური ანალიზი, მუსიკალური კვლევის ინტერაქტიული გარემო და მონაცემთა სიმდიდრისა და ტექნოლოგიების დანერგვის ზოგადი საკითხები;

- პოსტკოლონიური, გენდერული და ეთნიკური კვლევები;
- პოპულარული მუსიკის ისტორია, პრეპროდუქცია და მედია — მუსიკის ბიზნესისა და სტრიმინგპლატფორმების კვლევა.

შესაბამისად, მუსიკოლოგიის ამოცანების ტრანსფორმაცია მიუთითებს დისციპლინის ფოკუსის გადანაცვლებაზე — ნამუშევრის შიდა სტრუქტურის აღწერიდან მუსიკის კულტურულ, ტექნოლოგიურ და სოციალურ ცხოვრებაში ჩართვის გააზრებამდე. სწორედ ეს ცვლილება განსაზღვრავს ჩვენი დროის მუსიკოლოგიის იდენტობას.

თანამედროვე მუსიკოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ გამოწვევად იქცა მედიაციის ფაქტორის გააზრება: ჩანაწერი, სტუდიური წარმოება, ტექნოლოგია და მედია არა მხოლოდ ავრცელებენ მუსიკას, არამედ განსაზღვრავენ მისი არსებობის ფორმებს. ამ პირობებში მუსიკოლოგია ვეღარ იარსებებს ტექნოლოგიური გარემოს ანალიზის გარეშე, რადგან მუსიკის ფუნქციონირება დღეს განუყოფელია ჩაწერის პრაქტიკისგან, ციფრული პლატფორმებისა და მედიის ლოგიკისგან. ამასთან, დისციპლინა სულ უფრო მკაფიოდ ტოვებს იზოლირებულ მეთოდოლოგიურ ჩარჩოს და აქტიურად თანამშრომლობს სოციოლოგიასთან, კულტურულ კვლევებთან, მედიისა და ტექნოლოგიის კვლევებთან. არანაკლებ მნიშვნელოვანი გამოწვევაა იერარქიული მოდელის გადახედვაც: კვლევის საგნად უკვე აღიარებულია არა მხოლოდ „მაღალი ხელოვნება“, არამედ პოპულარული, ჰიპერმედია და გლობალური მუსიკალური პრაქტიკებიც. ეს ცვლილება მუსიკოლოგიას აყენებს ახალი ამოცანის წინაშე — იპოვოს ანალიტიკური ენა, რომელიც ერთდროულად შეძლებს განსხვავებული ესთეტიკური, სოციალური და ტექნოლოგიური ფორმების აღწერას.

აქვე აუცილებლად უნდა შევხებით ბოლო დროის ყველაზე აქტუალურ საკითხს — ხელოვნურ ინტელექტს, რომელიც მუსიკოლოგიისთვის არა მხოლოდ ახალი ინსტრუმენტია, არამედ ქმნის მეთოდოლოგიურ, ეთიკურ და თეორიულ გამოწვევებს, რადგან ცვლის როგორც მუსიკის შექმნის, ისე მისი კვლევის პირობებს. წინასწარ განსაზღვრა იმისა, თუ რა ტიპის გამოწვევად შეიძლება იქცეს ხელოვნური ინტელექტი მუსიკოლოგიისთვის, მეტწილად ჰიპოთეტურ მსჯელობამდე მიგვიყვანს, რადგან მისი შესაძლებლობები და სხვადასხვა სფეროში ინტეგრირების ფორმები უწყვეტად ვითარდება და ყოველდღიურად ახალ ფორმებს იღებს.

მუსიკალური დისკურსი თანამედროვე საქართველოში

თანამედროვე ქართულ რეალობაში მუსიკალური სივრცე ხშირად ორი ძირითადი ფიგურის გარშემო იკვრება — კომპოზიტორისა და შემსრულებლის. კრიტიკული დისკურსი კი, რომელიც ამ ურთიერთობას უნდა შუამავლობდეს და აზრს სტრუქტურირებულ ფორმას აძლევდეს, შედარებით სუსტი ინსტიტუციური მხარდაჭერის პირობებში ვითარდება. ციფრული პლატფორმების ეპოქაში ყველას შეუძლია საკუთარი აზრის გამოხატვა, რის შედეგადაც პროფესიული და არაპროფესიული შეფასების საზღვრები ბუნდოვანი გახდა, ხოლო დარგის სპეციალისტებზე მოთხოვნა თითქოს შესუსტდა. ამ ვითარებაში მუსიკის

მოყვარულები ხშირად უფრო აქტიურ საჯარო დისკურსს ქმნიან, მაშინ როცა პროფესიონალი მუსიკოლოგები უმეტესად ჩართულნი არიან სამეცნიერო, პედაგოგიურ ან საგანმანათლებლო საქმიანობაში. შედეგად იქმნება ვაკუუმი, სადაც კრიტიკული ანალიზი სისტემურ ფორმას ვერ იღებს.

ეს პროცესი გარკვეულწილად უკავშირდება პოსტმოდერნულ კულტურულ ლოგიკასაც, რომელმაც ავტორიტეტული ინტერპრეტაციის იდეა შეარყია და ცოდნის იერარქიული მოდელები გაანეიტრალა. თუმცა, სწორედ ამ პირობებში იჩენს თავს მთავარი კითხვა: სად გადის ზღვარი ინდივიდუალურ აზრსა და იმ დისკურსს შორის, რომელიც საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებას აყალიბებს? პრობლემას ამწვავებს ისიც, რომ პრაქტიკულად არ არსებობს პროფესიული მუსიკალური პერიოდიკა, რომელიც უზრუნველყოფდა რეგულარულ კრიტიკულ სივრცეს, დისკუსიასა და მეთოდოლოგიურ განვითარებას. ამის გარეშე დარგი ვერ ქმნის საკუთარ ანალიტიკურ ენას და ვერ ახერხებს სისტემურ თვითრეფლექსიას. ამასთან, მოქმედებს მცირე კულტურული სივრცეებისთვის დამახასიათებელი სოციალური ფაქტორიც — როდესაც ყველა ყველას იცნობს, კრიტიკა ხშირად ან უკიდურესად ნეგატიურ შეფასებად აღიქმება, ან უსაფუძვლო ქებას წარმოადგენს, რის შედეგადაც არგუმენტირებული ანალიზის კულტურა სუსტდება.

„საკონცერტო პრაქტიკის მიერ დამტკიცებულია, რომ იქ, სადაც არამუსიკოსთა ფართო მასებში სისტემატურად მიმდინარეობს მუსიკალურ-აღმზრდელობითი მუშაობა, სადაც აცნობენ მსმენელთ დიდ მუსიკოსთა ბიოგრაფიას, გასაგები ენით უხსნიან მათ პროფესიული მუსიკის არსს, მის აღმზრდელობით მნიშვნელობას, სიმფონიური და კამერული კონცერტების დაწყებამდე ესაუბრებიან მოსასმენ ნაწარმოებთა შინაარსზე, მათ მხატვრულ ღირსებებზე და სხვა — იქ მაღალპროფესიული მუსიკის მოყვარულთა რიგები ყოველწლიურად იზრდება“ [5]. იდეა, რომელიც ჯერ კიდევ 1964 წელს პავლე ხუჭუას ტექსტში იკითხება, დღესაც აქტუალურია და ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაბიჯად მესახება აკადემიურ სივრცეში სიტუაციის გამოსაცოცხლებლად და მსმენელის გასაზრდელად. სისტემატური, მსმენელზე ორიენტირებული საკონცერტო პრაქტიკა არა მხოლოდ აუდიტორიის ზრდას უწყობს ხელს, არამედ ზრდის პროფესიული მუსიკის აღქმის ხარისხს, რაც გრძელვადიან პერსპექტივაში ქმნის მდგრად კულტურულ ბირთვს. „მთავარია პროფესიული მუსიკის არა დაყვანა მუსიკალურად მოუმზადებელ მსმენელთა დონემდე, არამედ მსმენელთა აყვანა მაღალმხატვრული მუსიკის სიმაღლემდე. ეს კი რთული, შრომატევადი საქმე და მუსიკოს-პროფესიონალთა კეთილშობილური მოვალეობაა“ [6].

ამას გარდა, მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებაც, რომ 60 წლის მანძილზე ქვეყანა საბჭოთა სისტემის ნაწილი იყო, რომლის კულტურულ პოლიტიკასა და სახელოვნებო სფეროში დამოუკიდებელი აზროვნება მკაცრად იზღუდებოდა. შემოქმედება სტანდარტიზაციის მოთხოვნას ექვემდებარებოდა, ხოლო ნებისმიერი გადახვევა ნორმიდან იდეოლოგიურ საფრთხედ აღიქმებოდა. რეპრესიები და წმენდა შიშის დამკვიდრების ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ მექანიზმად იქცა, რამაც თანდათან ჩამოაყალიბა როგორც კოლექტიური, ისე ინდივიდუალური თვითცენზურის კულტურა. პოსტსაბჭოთა სივრცეში თვითცენზურა დღემდე რჩება ერთ-ერთ ყველაზე ტრავმულ მემკვიდრეობად — მაშინაც კი, როდესაც პირდაპირი ზეწოლა აღარ არსებობს, საზოგადოებრივ

ცნობიერებაში დამკვიდრებული შიში კვლავ მოქმედებს და სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის სახელოვნებო და აკადემიურ ცხოვრებაში, გამოხატვის ფორმებს უხილავად ზღუდავს. ამგვარად, თვითცენზურა მხოლოდ ისტორიული ფენომენი კი არა, კულტურული მეხსიერების ნაწილი გახდა, რომლის გადალახვაც დღეს არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ ინტელექტუალური და ესთეტიკური თავისუფლების წინაპირობაა.

დასკვნა

ამგვარად, თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ სივრცეში მთავარი გამოწვევა არა მხოლოდ კრიტიკის ნაკლებობაა, არამედ მისი ინსტიტუციური, მეთოდოლოგიური და კულტურული საფუძვლის არქონა. დარგის განვითარება მოითხოვს პროფესიული კრიტიკული სივრცის შექმნას, ანალიტიკური ენის განახლებას და იმ საზღვრის გააზრებას, სადაც ინდივიდუალური ხედვა საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებად გარდაიქმნება.

მოცემულობა, რომელშიც ქართველ მუსიკოლოგებს უწევთ ყოფნა, თავისდაუნებურად დამყარებულია გულწრფელ ენთუზიაზმზე, რომელმაც დღემდე მოიყვანა სფერო. ფაქტი, რომ წლების განმავლობაში მუსიკოლოგთა რაოდენობა მცირდება, მიუთითებს არა მხოლოდ ბაზრის შეზღუდვებზე ან დაბალ ანაზღაურებაზე, რომელსაც დარგის სპეციალისტებს სთავაზობენ, არამედ საშუალო რგოლის სამუსიკო განათლების პოლიტიკის გადახედვის, ახალგაზრდების მოზიდვის, თანამედროვე მოთხოვნებისა და გამოწვევების შესაბამისად სამუშაო გარემოს გაუმჯობესების, ახალი სამუშაო ადგილების შექმნისა და მთლიანად დარგის განვითარებისთვის საჭირო ღონისძიებების განხორციელების აუცილებლობაზე. მუსიკოლოგიის მდგრადი მომავალი დამოკიდებულია არა მხოლოდ ინდივიდუალურ ენთუზიაზმზე, არამედ სისტემურ პოლიტიკაზე, განათლებასა და დასაქმების შესაძლებლობების გათვალისწინებაზე, რათა დარგმა შეძლოს როგორც პროფესიული სტაბილურობის, ისე კრეატიული და ინტელექტუალური განვითარების უზრუნველყოფა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Niederauer M. und Grimm M., *Ästhetische Aufklärung, Kunst und Kritik in der Theorie* Theodor W. Adornos, Beltz Juventa · Weinheim und Basel, 2016, S. 7.
2. Adler G., *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885, S. 5–20.
3. ქავთარაძე მ., *ქართული მუსიკის ორი დამოუკიდებლობა (1918/21 – 1991...)*, თბილისი, 2021.
4. ქავთარაძე მ., *მუსიკა ტოტალიტარული კულტურის კონტექსტში (XX საუკუნის 30-იანი წლების ქართული მუსიკის მაგალითზე)*, თბილისი, 2020.
5. ხუჭუა პ., *როგორ მოვისმინოთ და გავიგოთ მუსიკა*, საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდნა“, სერია მეშვიდე, ხელოვნება, კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი, თბილისი, 1964, გვ. 25.
6. ხუჭუა პ., *მუსიკის სამყარო*, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1987, გვ. 21.