

UDK 781.7:008

Igor Cvetko  
LjubljanaO ZVOČNI IN GLASBENI IDENTITETI  
(TOKRAT MALO DRUGAČE)

*Že 25 stoletij zahodna znanost poskuša svet gledati.  
In še danes ni doumela, da se svet ne vidi, ampak sliši,  
da se ga ne čita, ampak poslušša...*

Jacques Attali, Hrup

Zapisana misel Jacquesa Attalija, citat iz njegove znamenite knjige Hrup (orig. Bruits), ni neka mimogrede vržena fraza ali provokacija zagrizenega glasbenega zanesenjaka. Je rezultat opazovanja pojavnosti in razvoja glasbe v človekovi zgodovini, toda iz drugega zornega kota kot nam ga (navadno) ponuja muzikologija: z glasbi (navidez) oddaljenega področja — znanosti o politični ekonomiji(!). Attalijeva knjiga je obsežna raziskava ter argumentirana in poglobljena analiza vrste teoretičnih predpostavk o družbi in mestu glasbe in zvoka v njej. Avtor pri svojem razmišljanju ne podlega abstraktnim ideologijam (Marx: glasba je ogledalo stvarnosti), niti pesniško obarvani filozofiji (Nietzsche: glasba je beseda resnice). Nasprotno, svoja razmišljanja vsekozi potrjuje (tudi) z izsledki sodobne muzikološke teorije in prakse, pri tem pa postavi pod vprašaj danes v marsičem orwellovsko<sup>1</sup> pojmovano klasično muzikologijo in njena evropocentrična védenja o (umetni) glasbi.

Zdi se, da muzikologija rada prezre dejstvo, da je glasba univerzalni vidik ljudskega obnašanja (Nketia, 1962). Celo etnomuzikologija pozablja, da je njena osnovna naloga pravzaprav komparativni študij z v o k a glasbenih kultur (še posebej) kot celostnih sistemov. Ti vključujejo zvok (najširše vzeto) tudi kot del ljudskega védenja (Nettl, 1974). Tako se zdi, da vedno, ko poskušamo „resno“ govoriti o glasbi, govorimo v jeziku konvencije, ki si jo je določila „klasična“ muzikologija. Posledica takega stereotipa je dejstvo, da sicer enotna znanstvena panoga razpade na dva dela, ki se med seboj niti ne razumeta več. V dve „muzikologiji“ torej: v tisto „pravo“, ki se „resno“ ukvarja z (umetno!) glasbo vseh obdobj, ob njej pa še muzikologijo nečesa in nekoga drugega.

<sup>1</sup> Prim.: Chomsky, 1989, p. Tu je mišljena sposobnost totalitarnih sistemov, da vcepijo pričanja, ki so trdno veljavna in široko sprejeta, čeprav so popolnoma neutemeljena in pogosto neskladna z očitnimi dejstvi o svetu, ki nas obkroža. Odgovor, zakaj so pri tem tako učinkoviti, najde Chomsky, ameriški lingvist, utemeljitelj transformacijske generativne slovnice, v vrsti „institucionalnih in drugih dejavnikov, ki jih tak sistem vzpostavi, in ki na določenih področjih našega življenja potem zapirajo vpogled in razumevanje“.

Ker pa se ta tako ali tako ukvarja z obrobjem stvari, naj bi na periferiji tudi ostala.

Poglejmo si to „periferijo“ od blizu in ji poskušajmo določiti mesto, ki bi ga v (etno)muzikologiji lahko imela! Poglobljene komparativistične študije kažejo, da glasbi in zvočnemu izražanju po svetu težko poiščemo splošnosti. Govoriti o muziki kot o univerzalni kategoriji, se zdi prej zahodnjaška ideja in posledica vzročnostnega gledanja na svet, kot poskus postavitve glasbe v okvir njene objektivnosti. Po mnenju etnomuzikologa Lista (1971) je najbolj univerzalna lastnost glasbe prav njena neuniverzalnost; poleg dejstva, da je glasba takorekoč sestavni del človekovega življenja, vsake družbe, vseh obdobj, povsod.

Zvok vseh vrst, od zvočnih iger otrok na igriščih, preko ropotanja, topotanja z nogami (gib!) in hotenega ozvočevanja okolice s predmeti, do vokalne in instrumentalne glasbe, je spremljal ljudi vseh celin v vsej zgodovini. Ozvočen je bil tako njihov življenjski krog (rojstvo, poroka, smrt), praznični in koledarski cikel (obredje v vseh letnih časih), kot njihov vsakdan. Nikoli ni bilo prave zmage brez ritualov in muzike, nikoli veselja brez zvoka in plesa. Ni pogreba, ki bi se bil odvijal v popolni tišini. Če pa že kje, nastopa tišina v funkciji zvoka! In čim bolj je muzika (zvok) vključena v sistem etničnih, religioznih ali filozofskih predstav, tem manj je odstopanja od predpisanih shem, tem strožje je spoštovanje tradicije (Bose, 1975, 11). Čim bolj elementaren je zvok, tem globlje se vsede v človeka. To spoznanje velja splošno, tako za „primitivne“ družbe, razvojno preprostejšje religije (filozofije) in družbo, kot za sodobno organizirane družbe. Spomnimo se samo na (uniformno) obnašanje množic mladih na koncertih pop-skupin po odprtih štadionih, ali enolično obnašanje ljudi po nabitih in zakajenih disco-klubih, kjer ob gnetenju (pre)glasna glasba onemogoča tudi najosnovnejšo komunikacijo na plesišču in ob njem. Kaj ni tudi ta „zabava“ del „predpisanega“ obredja, ki ga narekuje čas, v procesu družbeno-kulturne in socialne adaptacije človeka, v katerem ima glasba (zvok) pomembno vlogo. Tradicijski kulturni obrazci, tisti regionalni, kot tudi splošni, v marsičem bistveno barvajo podobo sodobnega življenja.

Poleg že naštetega „klasičnega“ (etno)muzikološkega materiala se pojavlja po svetu še vrsta (tudi arhetipskih?) zvočnih konvencij, ki jih etnomuzikologija navadno spregleda ali vsaj ne obdeluje sistematično. Pa bi izsledki, obravnavani v celoti, v marsičem verjetno dopolnili ali pomagali korigirati različne poglede na pojavnost zvoka in funkcijo glasbe nasploh.

Poglejmo si nekaj primerov: zvočne manifestacije, vzemimo samo trobljenje in povročanje hrupa (z navezovanjem praznih pločevink na avtomobile) v povorki mladoporočencev, so del številnih šeg, zvočne „navade“, naprimer žvižganje, skandiranje, navijaški hrup in uporaba glasbil ob razburljivih športnih srečanjih, ploskanje na koncertih, zvonko trkanje s kozarci pri veselem nazdravljanju in zvočno dušeno trkanje v žalostnih trenutkih (s prsti ob armenskem potresu lani), izvirajo v različnih verovanjih in predstavah, najsi gre za preganjanje zlih sil z zvokom, saj bi le-te lahko naškodile človeku, ali za pomensko zvočno signalizacijo. Večina naštetega spada k (nad)etničnemu zvočnemu izražanju, nekatere zvočne manifestacije so danes dobile celo status „nacionalnega“ (Bose, 1975, 12). Večinoma so splošno arhetipske, naprimer igranje himen, fanfar, izvajanje maršev ali zvočni stil belcanta in način gregorijanskega petja in zdí se, da tudi ti pojavi koreninijo v pradavnem obredju, ki je danes zaradi notranjih zakonitosti dobilo globalne dimenzije; razširili so se prek etničnih (nacionalnih) okvirov. Na vprašanje: zakaj, danes še ne vemo odgovora. (Vsaj) kot epifenomen pa bi jih (etno)muzikologija morala dati pod lupo interdisciplinarnega raziskovanja.

Prevladujoče mnenje, da je zvočnost vsakodnevnih izkušenj izven domene umetnosti (Supićić, 1978, 78), ne vzdrži kritike. „Dodatno“ vrednost začne dobivati zvok

še, ko preneha obstajati kot objekt sam zase, čeprav ostaja njegova fizična narava nespremenjena. Pri tem dobi zvok novo dimenzijo „znotraj“ arhitekture, ki nosi značaj umetniškega, estetskega (Supičić, 1978, 81), tudi etničnega. Šele s to razsežnostjo nek naravni znak (v našem primeru zvok) postane konvencionalni znak — jezik. Če so naravni zvoki „jezik“ uravnovešenega naravnega mehanizma, imajo v nekem „višjem“ smislu funkcijo glasbe. Vse drugo ostaja hrup, ki predstavlja civilizacijski kontrapunkt družbenemu življenju (Attali, 1983, p) kot zvočna kulisa in slejkoprej zvočno „onesnaževanje“ človekovega okolja.

Če predpostavimo človekovo kulturo kot splet različnih sistemov komuniciranja (Lévi-Strauss, 1958), se zdi, da izhaja problem dominacije govora nad glasbo pri zahodnem človeku iz dejstva, da glasba komunicira s tistim, kar ne more biti izraženo z jezikom. Nobenega dvoma ni, da je glasba ob govoru (enakovredno!) sredstvo avditorne komunikacije med ljudmi (Seeger, 1971, 391). Toda, ker je med obema gl a s b a t i s t i iracionalni, abstraktni, „univerzalni“ konceptualni del, jo je konkreten, partikularen in perceptiven govor (takšen pa je tudi zapadni govorec!) uspel postaviti na mesto, ki ji po njegovem gre: k umetnostim. In čeprav zahodnjak glasbi dosledno priznava, da (edinole ona) presega in prebija racionalnost objektivnega sveta, le tisto, kar lahko sam s svojim analitičnim znanstvenim objektivizmom zaobseže, sebi primerno tudi obravnava. Razumljivo! Zahodnega človeka (vsaj od renesanse naprej) individualizira, definira in osmišlja b e s e d a. Raziskovanje notranje logike nevrednostnih vidikov (kar naj bi po Seegerju bila domena muzike) mu je bilo zato vedno drugotnega pomena. Če pa se glasba že obravnava po kriterijih, ki veljajo za znanstvene panoge, naj si znotraj sebe poišče primerno metodologijo.

Tu, se mi zdi, ima muzikologija — ki kot po pravilu ostaja vpeta v svoj hermetični prostor in jo kanoniziranje lastnih vrednosti oddaljuje od področja, ki naj bi ga obravnavala: proučevanja glasbenih fenomenov in raziskovanja in ugotavljanja njihovih (zvočnih) zakonitosti (ME, II, 1963, 282) — še dovolj prostora. Čeprav nekateri glasbeni teoretiki (celo Attali, 1983, 10, p) ugotavljajo, da se smisel glasbenega sporočila globalno izraža v operacionalnosti glasbe (ki v celoti težko podleže racionalno-zaznavni analizi), ne pa v soočanju pomenskosti posameznih zvočnih elementov zase, nas številni (npr. lingvistični) primeri in pogosta prisotnost zvoka v šegah in obredju odvrta od privzetega mnenja.

Poglejmo si zakaj! Kako pomembna je prava melodija besed ter besednih tvorb, nam ilustrira primer pomena zloga „ma“ na Kitajskem. „Ma“, visok, dolg zlog nespremenjene višine Kitajcu pomeni: mama. Intoniran naraščajoče je naziv za konopljo, padajoče artikuliran in ponovno dvignjen je konj, kratko izrečen v srednji legi pa je na kitajskem prekletstvo (Bose, 1975, 74). Intonacija in ritem, torej čisti glasbeni kategoriji, sta očitno tudi lingvistična dejavnika in sta predpogoj za sporazumevanje, za simbolično, racionalno komunikacijo. V vseh jezikih, na vseh koncih sveta. Beseda lahko torej, ko zazveni drugače, dobi s tem n o v pomen. Bi po tej logiki lahko sklepali, da „pomenskost“ zvoka kot komunikacijska kategorija zavisi (tudi) od okolja in asociacij z njim v zvezi, v katerem se pojavlja?

Poglejmo si primer: brnivka (bullroar) naprimer, predstavlja v Avstraliji zvočilo, s katerim domorodci lahko prebujajo glasove duhov. Njen zvok pomeni smrtno nevarnost ženi, ki bi jo zaslišala. Nasprotno na Novi Gvineji zvok brnivke dobro vpliva na rodnost neveste, zato tam mlada dekleta rada tekajo okrog, vrtijo ta zvočila nad glavami in pri tem glasno brnijo. Marsikje jo uporabljajo, da z njo pričarajo dež v sušnem obdobju (njeno fizikalno dejstvo: zvok brnivke strese plasti svežega zraka, zaradi kondenzacije drobnih vodnih kapljic potem „z jasnega“ res lahko prične deževati), na se-

veru Evrope z njo privabljajo netopirje, ponekod z njenim zvokom naganjajo ptice v nastavljene mreže...

Isti zvok ima lahko na različnih koncih sveta različen pomen. Še več: ljudem celo ne zveni enako! Ni dvoma, da kokoši povsod po svetu kokodakajo na enak način. Pa vendar jih ljudje (očitno!) ne slišijo enako: Francoz ve povedati, da se kokoš na njegovem dvorišču oglašá cõt-cõt-cõt, Madžaru ravno tam kot-kot-kot-dač, Slovaku kot-ko-dák, Srbu pa se oglasi tako samo takrat, ko zleže jajce! V Sloveniji in v Indiji kokodakajo kokoši ko-ko-ko, in samo ko zležejo jajce ko-ko-dajs. Francoski petelini se na gnoju postavljajo co-co-ri-co, madžarski očitno mehkeje ku-ku-ri-ku, pri nas in na Slovaškem pa kikirikajo zvočno in svetlo ki-ki-ri-ki. Angležu, ki se mu petelin oglašá cock-a-doodle-do, se zdi prav neverjetno, da lahko kdo sliši petelina kikirikati. [Priloga]

Žaba v Sloveniji kvaka: kvak-kvak, na Madžarskem pa ene žabe brêkajo: brê-kê-kê, druga pa kuć-ku-ruć-kajo, v Srbiji krêkajo: krê-krê-krê, na Slovaškem spet kvakajo tako kot v Sloveniji. In svinje? Na Slovaškem se oglašajo krôk-krôk, v Srbiji grô-grô, madžarski pujsi pa vneto rijejo po blatu in pri tem rôfkajo: rôf-rôf. In če vemo vse to, prav nič ne začudi, da je ob predstavitvi svoje (nove) knjige na vprašanje, kako se kot otrok spominja svojega prihoda v Slovenijo, Lojze Kovačič, slovenski pisatelj, odgovoril: „... ko sem se s starši preselil v Slovenijo, še mački niso mijavkali tu tako kot v rojstni Švici...“ (TV Ljubljana, januar 1989). Ali besede Antona Dermote v njegovem TV portretu: „... enomanualne, enostavne in slabe orgle v Kropi so mi pustile zvočni vtis, ki ga nisem nikoli pozabil...“ (TV Ljubljana, februar 1989). V tem kontekstu je tudi razumljiva često izražena, že kar prislovnična želja izseljencev, vojakov, zapornikov: pred smrtjo bi radi vsaj še enkrat slišali zvon domače fare.

Če torej isti zvok vsem ljudem ne zveni enako, s tem zvok ne predstavlja absolutne kategorije in je po tej logiki njegovo simbolično pomenskost potrebno povezovati (tudi) s kulturno (etnično) sredino, iz katere izhaja. Povežimo zdaj naša spoznanja v zaključek: zvočnost okolice in vrsta rudimentarnih zvokov očitno ne ostaja brez odziva v najglobljih plasteh človekove psihe. Verjetno tudi močnejše oblikujeta njegovo „zvočno identiteto“ kot smo mislili doslej. Za podkrepitev te hipoteze pa bi bilo potrebno globlje pobrskati še po sami psihofizionomiji človeka. Sodobna psihologija meni, da je otrokov prvi stik z zunanjim svetom že pred otrokovim rojstvom prav stik preko zvoka. Prevladuje mnenje, da odzivanje na zvok pri človeku ni samo fizično odzivanje na zvočni dražljaj, temveč gre pri tem za zapleteno psihofizično reakcijo na akustični dogodek. Wachsmann (1971, 382), naprimer, opisuje percepcijo zvoka v možganih kot večstopenjski selektivni proces. Po eni strani je voden in oblikovan z vrsto predhodnih izkušenj, po drugi pa odgovarja trenutnim stanjem v okolici. Kaže, da je vsaj del tega procesa pod vplivom serije zvočnih vtisov (največkrat iz otroštva), kot množice zvočnih engramov,<sup>2</sup> ki (so)oblikujejo človekovo psihično (tudi zvočno!) strukturo. Gotovo je objektivnost teh zvočnih podob blizu objektivnosti vtisov vizualnega zapažanja okolice, ki je po mnenju likovnih teoretikov in psihologov stalen vir likovnega navdiha slikarjev (Bruegel, Picasso, Mirò...). Po analogiji bi lahko sklepali, da tako kot likovna umetnost, ki črpa material iz likovnih zaznav (iz otroštva), glasbena ustvarjalnost črpa snov (tudi) iz zvočnih elementov, ki so zvočno najširše opredeljeni. Tudi pokrajinsko, tudi arhitektonsko (zvonik v Sloveniji ima drugačno obliko, torej tudi drugačen zvok!!)

<sup>2</sup> Engram = vrezana sled. Hipotetični konstrukt o spremembah v centralnem živčnem sistemu, ki so nastale kot posledica učenja in bi lahko pojasnjevale spomin in spominjanje naučenega. Fiziološko niso identificirane, niti specifično locirane. Se samo predpostavljajo (Krstić, 1988, 156).

KAKO SE LJUDEM PO SVETU OGLAŠAJO RAZNE ŽIVALI

Priloga

	mačka	pes	krava	koza	ovca	kokoš	petelin	raca	žaba
Slovenija	mjav [mjav]	hov-hov [hoč]	mu [mū]	mēkeke (è)	bē	(ò) kokodák (á) kokodájs (ò)	kikiriki	gá (á)	rēga-rēga-kvák [kvák]
Hrvatska	mnjau	av-av (á)	"	mé [mééé]	bééé	kokodák	kukuriku	va-va [k]va]	kvā
Srbija	"	"	"	"	"	"	"	ga-ga	krē-krē
Makedonija (turško)	mjau	hav-hav (á)	"	"	me (è)	tudi: krē(kētajo) kakaka-kák	"	kiu-kiu [kju]	krakrakra-krák
Slovaška	mnjau	hav-hav [hau-hau]	"	"	bééé	ko-ko-dák	ki-ki-ri-ki	kač-kač	kvák-kvák
Pojlska	miau	hau-hau	"	mee	bee	ko-ko-ko	ku-ku-ry-ku	kwa-kwa	kum-kum
Rusija	"	gav-gav [gat]	"	"	"	"	ku-ka-re-ku	krja-krja	kua-kua
Španija (Nicaregua)	"	guau-quau [gwá]	muu [mū]	meee [mē]	beee [bē]	cloc-cloc [cloc]	kikiriki	cua-cua [kwa]	croac-croac [croac]
Italija	miao	bau-bau	muu	bee	bee	coccodé	ali: quiquiriqui chicchirichi	—	gre-gre
Madžarska	minjau	vau-vau	mu	mek-mek	"	kotkodács	kukurikú	háp	brē-ke-ke kutykuruty [kuč-ku-ruč]
Albanija	mjau	hau-hau [hau(m)]	muu	ééé	bééé	[kot-kot-ko-dač]	[ku-ku-ri-ku]	šap]	krak-krak [krak]
Nemčija	miáu	wauwáu	muh [mū]	mäh-mäh [mē]	mäh-mäh [mē]	kra-kra-kra [kra]	kükürý-ku	—	quack-quack [kuak]
Francija	miaou [mjau]	ouah-ouah	meuh	bééé	bééé	cót-cót-cót	ki-ke-ri'ki	naag-naag [naag]	croac-croac [croac]
Anglija	miaow [miau]	wow-wow [wau]	moo [mū]	mai-mai	baa [bā]	cluck-cluck [kuk]	cocorico [cokoriko]	couin-couin [kwin]	quack [kwæk]
Kanada	meaw	woof-woof [wu]	"	bah-bah [ba]	bah-bah [bā]	"	cockadoodledoo [kəgə'd'lidu]	"	croak [kroak]

kot v Italiji), splošno kulturno, etnično. Iz vseh področij človekovega (zvočnega) okolja, torej. Glasbo (in zvok) po tej teoriji ne gre obravnavati kot zvočnikni pojav sam zase, niti ne kot neodvisno estetsko kategorijo (samo zase) in ne kot „dopolnjeno vrednost znotraj določene glasbene arhitekture“. Glasbo (zvok) bi bilo treba upoštevati predvsem kot vedenjsko kategorijo (music as behaviour, Wachmann, 1971, 382), ne kot pojav kot tak, ampak v povezavi z antropologijo glasbenega pojava.

In tudi za glasbeno ustvarjalnost velja, kot kaže, Nietzschejeva ugotovitev: „Metafora za pravega pesnika ni le stilska figura, ampak slika, ki jo ima pesnik resnično pred očmi namesto ideje...!“ Kaj bi po tej logiki lahko imenovali „nacionalni“ stil (Bose, 1975, 69)? Kar integralni zvočni prostor, v katerem živi človek, skupek stilskih elementov (zvočnih idealov, oblikovnih tendenc, afinitet do zvoka...), ali naprimer, vsoto zvočnih engramov z določenega področja?

Bose odgovarja kar sam: najbolj pogosti glasbeni pojavi na nekem področju niso (nujno) tudi najbolj tipični! Statistika tu odpove na celi črti. Pogostnost pojavljanja različnih glasbenih pojavov je predvsem posledica prisotnosti individualnih vplivov. In le gledano v celoti, s hkratnim obravnavanjem človekovega (ustvarjalnega) zvočnega sveta, se nam jasneje pokaže slika določenega glasbenega stila — zvočne in glasbene identitete področja in posameznika.

#### LITERATURA

- Jacques Attali, *Buka*, Biblioteka Zodijak, Beograd 1983.
- Fritz Bose, *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1975.
- Noam Chomsky, *Znanje jezika*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989.
- Igor Cvetko, *Function of Sound in the Traditional Games of Children*, paper, 12th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Zagreb 1988.
- Robert Erickson, *Sound Structures in Music*, University California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1975.
- Mantle Hood, *Musical Significance*, EM VII, 3, 1963.
- Dragan Krstić, *Psihološki rečnik*, Vuk Karadžić, Beograd 1988.
- Zmaga Kumer, *Etnomuzikologija*, Univerza E. Kardelja, Ljubljana 1988.
- Leksikon, *Cankarjeva založba*, Ljubljana 1988.
- Georg List, *On the Non-universality of Musical Perspectives*, EM XV, 3, 1971.
- David P. McAllester, *Some Thoughts on "Universals" in World Music*, EM XV, 3, 1971.
- Alan P. Merriam, *Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective*, EM XXI, 2, 1977.
- Charles Seeger, *Reflections Upon a Given Topic: Music in Universal Perspective*, EM XV, 3, 1971.
- Ivo Supičić, *Estetika evropske glazbe*, JAZU, Zagreb 1978.
- Klaus P. Wachsmann, *Universal Perspectives in Music*, EM XV, 3, 1971.

## SUMMARY

*All too often, musicology seems to overlook the fact that music is a universal aspect of human behaviour (Nketia, 1962). Even ethnomusicology seems to forget that its basic object is the comparative study of the sound of musical cultures as integral systems. These, of course, include the sound (in its broadest sense) also as part of human behaviour (Nettl, 1974).*

*It would seem that to speak of music as a universal category is a concept of the Western world and a result of the causative view of the world rather than the result of trying to give music its place within the framework of its objective environment. The fact is that, apart from the "classic" (ethno)musicological material, there are a number of sound conventions coming from all over the world that (ethno)musicology will normally overlook, or at least will not make them an object of systematic study. Only after it has ceased to exist as an object "on its own", sound acquires an additional dimension "inside" the architecture which is characterized as artistic or else ethnic. This new dimension makes the sound as a natural sign become a conventional sign — language. The "semanticity" of the sound as such a category of communication (for example in folk customs and rituals) will depend (also) on the environment and on the associations of individual sound elements within a particular system being linked up to it. Linguistic analyses (as, for instance, in the case of the meaning of the syllable ma in China) have confirmed that a word sounded differently may, or may not, acquire a new meaning. Instances of people from different parts of the world hearing the same sounds (e.g. those produced by animals) in different ways furthermore reveal that even the same sound may produce different sound images in different environments.*

*Sound is therefore not an absolute category, and its symbolic semanticity should always be examined (also) in connection with the cultural (ethnic) setting from which it originates. Apparently, the sound quality of the surroundings and a number of rudimentary sounds do not fail to evoke some kind of response in the deepest layers of man's psyche. Moreover, by way of a series of sound engrams, they become a powerful former of man's "sound identity". And, finally, the whole complex then acts, beyond any doubt, as a source of musical creativity. Music (sound) should therefore be studied primarily as a category of behaviour (Wachsmann, 1971), not only as a phenomenon as such but in juxtaposition with the anthropology of a musical phenomenon.*