

მსოფლიო მუსიკა: ძალიან მოკლე შესავალი

ფილიპ ვ. ბოლმანი

მსოფლიო მუსიკა

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

კიდევ ერთხელ: ეძღვნებათ ჩემს სტუდენტებს,
ძველ, ახლანდელ და მომავალ თაობებს,
რომელთაგან სწავლა არასოდეს შემინწყევტია.

ფილიპ ვ. ბოლმანი
მსოფლიო მუსიკა
ძალიან მოკლე შესავალი

პროექტის კოორდინატორები: **სანდრო ნათაძე, ნანა მჭავანაძე**
მთარგმნელი **დათა ხარაიშვილი**
სამეცნიერო რედაქტორი **ნანა მჭავანაძე**
რედაქტორი **ნინო გოგალაძე**
გარეკანის დიზაინერი **ნიკოლოზ გოგაშვილი**
დიზაინერი **დათო მოსიაშვილი**

ქართული გამოცემა © ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. 2023
ყველა უფლება დაცულია.

სსიპ ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი
დ. აღმაშენებლის გამზირი 68. 0102 თბილისი
ტელეფონი: +995 32 2 19 29 29
ელფოსტა: info@folk.gov.ge

ISBN 978-9941-8-6191-8

Philip V. Bohlman

World Music

A Very Short Introduction

© Philip V. Bohlman 2020

© Oxford University Press 2020

World Music: A Very Short Introduction,

First Edition was originally published in English
in 2002. This edition published 2020. This translation is published by
arrangement with Oxford University Press. LEPL A.

Erkomaishvili Folk State Centre is responsible for
this translation from the original work and

Oxford University Press shall have no liability for any errors,
omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or
for any losses caused by reliance thereon.

Georgian translation by Anzor Erkomaishvili State Folklore Centre, 2023

All rights reserved.

www.Folk.gov.ge



საქართველოს
აულტურის, საორგინო
და ახალგაზოგობის
სამინისტრო



ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის
ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი

შინაარსი

წინასიტყვაობა	ix
ილუსტრაციების სია	xix
რუკების სია	xxi
1. სათავეებთან... მითი და მნიშვნელობა მსოფლიო მუსიკაში	1
2. დასავლეთი და მსოფლიო	22
3. მითსა და ისტორიას შორის	44
4. ხალხური მუსიკა	61
5. ნაციონალური მუსიკა	85
6. დიასპორა	110
7. იმპერია, დეკოლონიზაცია და მსოფლიო მუსიკის გლობალიზაცია	128
8. მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია	148
გამოყენებული ლიტერატურა	170
შემდგომი საკითხავი	175
მოსასმენი	179
საძიებელი	183

წინასიტყვაობა

მსოფლიო მუსიკა ძველისძველიცაა და უახლესიც, ის უძველესსაც ასახავს და თანამედროვესაც, წარსულშიც ცოცხლობს და აწმყოშიც. მსოფლიო მუსიკა ლოკალურიცაა და გლობალურიც, მასში ყოველდღიურ ამბებსაც შეხვდებით და ეპოქათა ისტორიებსაც, ის ჩვენი ცხოვრების ყველაზე ინტიმურ დეტალებს და ადამიანური არსებობის ტრანსცენდენტურ გამოვლინებებს ეხება. მსოფლიო მუსიკა მოქნილი და ნივთიერი; ის მოძრაობს, როგორც შუამავალი ბგერა, რომელიც მჭიდრო ფიზიკურ კავშირს ამყარებს ჟღერად საგნებთან; ის ერთდროულად აქეზებს და თრგუნავს კიდევ უფლებას საკუთრებაზე. ყველანაირ შემთხვევაში, მსოფლიო მუსიკა არსებობს, რადგან მას ძალუძს, ერთმანეთს დაუკავშიროს და ააჟღეროს კაცთა მოდგმის მრავალფეროვნება.

მსოფლიო მუსიკის უკიდვე განობის გამოა, სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში მის ამდენ და ამგვარ განსხვავებულ განმარტებას რომ ვხვდებით. ამ წიგნში ვცდილობ, გამოვიძიო და განვიხილო ის რთული გარემოებები, რომლებშიც მუსიკა წარსულიდან მოყოლებული დღემდე ასახავს და აყალიბებს კულტურებს მსოფლიო რუკაზე. მსოფლიო მუსიკის – ან გლობალურად მიჩნეული მუსიკალური რეპერტუარის – მრავალი შესაძლო განმარტება არსებობს. ამ წიგნის მიზანიც სწორედ ესაა – ყველა ამ წინააღმდეგობრიობის ერთ მთლიანობად წარმოჩენა და განხილვა. ისტორიის გარკვეულ მომენტებში მსოფლიო მუსიკის შესახებ განმარტებანი მათი არსებობის სპეცი-

ციფიკურობას გამოხატავს. ერთი ამგვარი მომენტის ყველაზე ნათელი მაგალითი ჰერდერის მიერ ტერმინის – „Volkslied“-ის, იგივე „ხალხური სიმღერის“ დანერგვაა, რომელიც გლობალური წყაროებიდან შეგროვებული და გამოქვეყნებული რეპერტუარის სახელდებისათვის გამოიყენა და რომელიც მის ზოგადსაკაცობრიო ბუნებაზე მიუთითებდა. სხვა განსაზღვრებები უფრო ლოკალური და შეზღუდულია. მაგალითად, 1987 წლის ზაფხულს ბრიტანული ხმის ჩამწერი სტუდიების დირექტორები ლონდონის ერთ-ერთ პაბში შეიკრიბნენ, რათა დაედგინათ, რანაირად მოეხერხებინათ ტერმინით – „მსოფლიო მუსიკა“ – სხვადასხვა ჟანრის პოპულარული მუსიკის შეფუთვისა და მარკეტინგის უზრუნველყოფა; იმ მუსიკისა, რომელიც სულ უფრო ხშირად ჩნდებოდა მათ კატალოგებში. ტერმინ „მსოფლიო მუსიკის“ გამოყენება დაიწყო აგრეთვე საუნივერსიტეტო ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამებში, რამაც ბიძგი მისცა მსოფლიო მუსიკაზე, როგორც სასწავლო საგანზე ორიენტირებული „მსოფლიო მუსიკალური ცენტრებისა“ და კვლევითი პროგრამების შექმნას. ამდენად, განმარტებმა, საერთო ასპექტების ძიებისას, ერთმანეთს დააკავშირა წარსული და აწმყო, ისევე როგორც გზები, რომლითაც დროსა და სივრცეში მათ ურთიერთკავშირს ეძებდნენ.

იმ ურთიერთკავშირებს, რომლებსაც განსაზღვრებები – და რაც მთავარია, ის, რასაც მე მსოფლიო მუსიკის პროცესებსა და გარემოებებს ვუწოდებ, – მიეკუთვნება, წინამდებარე წიგნის სტრუქტურისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. პირველ თავში ყურადღებას ვამახვილებთ იმაზე, თუ საიდან მოდის მსოფლიო მუსიკა, როგორია მისი ნაირგვარობის სათავე და პირველმიზეზები. საკითხი ეხება ისეთ თემებს, როგორებიცაა მითები, ისტორია, რელიგია; იქნება ასევე მსჯელობა მუსიკის ონტოლოგიისა და ეპისტემოლოგიის თაობაზე. მეორე თავი ღრმად იკვლევს ისტორიას და ყურადღებას ამახვილებს დასავლეთსა და დანარჩენ სამყაროს შორის დამაკავშირებელ

გზებზე, განსაკუთრებით კულტურათა შეხვედრის იმ გარემოებებზე, რომლებმაც ძალაუფლების უთანასწორო განაწილება გამოიწვია. მითი და ისტორია მე-3 თავში არსებული კავშირების ფართოსპექტრიან ჩარჩოს ქმნის ისეთი ფუნდამენტური განსხვავებების წარმოჩენით, როგორებიცაა დრო და მარადისობა, ზეპირი და წერილობითი ტრადიცია, მოსმენის ფენომენი ისლამურ სამყაროში და მუსიკა ევროპაში. მე-4 თავში განხილულია მსოფლიო მუსიკის ყველაზე მტკიცე მოდელი – ხალხური მუსიკა – და დეტალურადაა განხილული მისი ჩასახვის პირობები გლობალური მუსიკის დისკურსში, ისევე როგორც მისი ისტორიული განვითარება მოცემულ დისკურსში. მსგავსად ამისა, მეხუთე თავი, მუსიკა და ერი, ეთნობა სპეციფიკურ გარემოებათა ერთობლიობას, რამაც სათავე დაუდო მსოფლიო მუსიკის ჟანრებს, რომლებიც ერის იერსახესა და მის ურყევ იდენტობას გამოხატავს და სხვა გლობალური პარტნიორებისაგან განასხვავებს. მე-6 თავში კავშირები ყველაზე სუსტია დიასპორისა და მუსიკის შედარებით კვლევებში; მაგალითები მოიცავს როგორც დიასპორის ისტორიულ *longue durée*-ს,¹ ასევე დიასპორის დრამატულ გავრცელება-გაფართოებას, როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთ პირობას. მსოფლიო მუსიკა არანაკლებ თვალსაჩინოა მაშინაც, როცა მაკავშირებელი რგოლი განწყვეტის პირასაა მისული, როგორც ეს ჩანს მე-7 თავში, რომელიც იმპერიას და გლობალიზაციას ახალი მიმართულებების წერტილად განიხილავს, თუმცა, ამავე დროს, მნიშვნელოვნად აფასებს დეკოლონიზების პოტენციალს, როგორც კავშირების ხელახლა დამყარების საშუალებას. ბოლო თავში განვიხილავთ მსოფლიო მუსიკის მდგომარეობას 21-ე საუკუნეში, განსაკუთრებით, მის არსებობას, რაც ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს მას და ცვალებად სამყაროში მსოფლიო მუსიკის მნიშვნელობას უზრუნველყოფს.

¹ ფრანგ., ნიშნავს ხანგრძლივ პერიოდს, დროს, რედ.

სწორედ იმიტომ, რომ მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია, წიგნში თავმოყრილია ყველა ის თვალსაზრისი, რომელიც განიხილავს მუდმივი ცვლილების პროცესს, როგორც წარსულისა და აწმყოს დამაკავშირებელ გლობალიზაციის პირობას. ცვლილება – იქნება ეს ისტორიული, კულტურული, პოლიტიკური თუ მუსიკალური – ეთნომუსიკოლოგიის თეორიისა და მეთოდის გადამწყვეტი კომპონენტია, განსაკუთრებით ხერხები, რომლებშიც ცვლილება ინტერსექციურია და ის მუსიკალურ ობიექტებს (მაგ. ბგერებს) სუბიექტებად და სუბიექტურობად (მაგ. იდენტობა და ეპისტემოლოგია) გარდაქმნის. მსოფლიო მუსიკა ინდივიდებსა და კულტურებს მნიშვნელობას მრავალგვარად ანიჭებს. ხალხური მუსიკა ზოგიერთი კულტურისა და საზოგადოებისათვის შეიძლება მსოფლიო მუსიკისაკენ მიმავალი გზა იყოს, სხვებისთვის კი – რელიგიური მრწამსის კარიბჭე. მსოფლიო მუსიკა ხშირად ინტიმური და პირადულია, თუმცა არანაკლებ ხშირად გვევლინება ვირტუალურ სამყაროთა შუამავლადაც. მისი მთავარი ღირებულება შეიძლება ის იყოს, თუ როგორ იზიარებს მას კოლექტივი, ან შეიძლება დამოკიდებული იყოს იმაზე, თუ რა მასშტაბით აყალიბებს ეკონომიკური კაპიტალი მოხმარების კულტურას კონკრეტული ალგორითმების მეშვეობით. მსოფლიო მუსიკა ფუნდამენტურად მატერიალურია, თუმცა, იმავდროულად, მოქნილია და აგენტის ფუნქციასაც ითავსებს. სწორედ იმის წყალობით, რომ მსოფლიო მუსიკას აქვს უნარი, ურთიერთგადაკვეთის წერტილად იქცეს, ის მძლავრი ინსტრუმენტია თანამედროვე გლობალური ცვლილებების გასაგებადაც.

ამ წიგნის ზოგიერთი თავი, რომლებშიც ცვალებად მსოფლიოსთან უახლესი კავშირებია განხილული, ეძღვნება გლობალური ისტორიის იმ დრამატულ ტრანსფორმაციებს, რომლებმაც მნიშვნელოვან კულტურულ ცვლილებებს დაუდო სათავე. დასავლეთის შეხება ძველ კოლონიურ რეგიონებთან, განსაკუთრებით ახლო აღმოსავლეთთან, ჩრდილოეთ აფრი-

კასა და მათ პერიფერიებთან – ავღანეთთან და სომალთან, ბოლო წლების განმავლობაში სწრაფად გადაიზარდა საკუთრივ დაპყრობიდან ხანგრძლივ სამოქალაქო ომებსა და ოკუპაციაში. ბოლო ათწლეულის განმავლობაში ამ მოვლენებზე საპასუხოდ გაჩნდა როგორც მემარცხენე, ისე მემარჯვენე მოძრაობები. ამ მოძრაობებმა არაერთი ახალი გლობალური კრიზისი წარმოშვა, განსაკუთრებით კი – ეთნიკური და რელიგიური უმცირესობების იძულებითი მიგრაცია. ეკონომიკურმა უთანასწორობამ და კლიმატის ცვლილებამ კიდევ უფრო დაამძიმა ვითარება, მოსპო გლობალური კულტურული ერთიანობა, რომლის ნაწილიც გახლდათ მსოფლიო მუსიკა და შეასუსტა კავშირები, რომლებსაც ის ეყრდნობოდა.

წინამდებარე გამოცემა წიგნისა – „მსოფლიო მუსიკა – ძალიან მოკლე შესავალი“ – წარმოადგენს როგორც არსებობის ისტორიას, ისე ისტორიის არსებობის ძიებას მსოფლიო მუსიკაში. პერსპექტივები და მიდგომები, რომელთაც მომდევნო გვერდებზე მოვუხმობ, ეხმაურება ცვლილებათა სხვადასხვაგვარ პროცესს, რომლებიც დროთა განმავლობაში აჩქარდა და სათავე დაუდო გლობალიზაციას თანამედროვე ეპოქაში. წიგნისთვის, რომელიც მსოფლიო მუსიკის შესახებ მოგვითხრობს, გადამწყვეტია გლობალურ პოლიტიკაში მიმდინარე მოვლენები, რომლებიც 21-ე საუკუნის დასაწყისიდან უწყვეტად მიმდინარეობს. მემარჯვენე პოპულიზმის ზრდას, მიგრაციისა და ლტოლვილთა კრიზისების გავრცელებას, ისევე როგორც კლიმატის ცვლილების ესკალაციას, გლობალური მასშტაბები აქვს და ის სულ უფრო და უფრო ხშირად იჩენს თავს მსოფლიო მუსიკაში. ამ გამოცემაში მუსიკისა და მუსიკოსების შესახებ არსებული შემთხვევების შესწავლისას ყურადღება გამახვილებულია იმ ცვალებად გარემოებებზე, რომლებშიც მსოფლიო მუსიკა იბადება და ვრცელდება. ციფრულმა რევოლუციამ, რომელიც ნახევარ საუკუნეს ითვლის, მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიასა და ეპისტემოლოგიაში რე-

ვოლუციური ცვლილებები გამოიწვია. სწორედ ამ გარდაქმნებმა განაპირობა ის, რომ სულ უფრო მეტს მიუწვდება ხელი მსოფლიო მუსიკაზე. ვხედავთ, რომ ტრადიციული თანამედროვე ხდება, კლასიკური კი ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში აღწევს. მაგალითად, მე-20 საუკუნის მიწურულსაც კი, როცა ციფრულმა რევოლუციამ ინტერნეტის საშუალებით ახალი პლატფორმები გაუხსნა მსოფლიო მუსიკას, ფაქტობრივად შეუძლებელი იყო იმის პროგნოზირება, რომ Youtube-ზე დაუბრკოლებლად ვნახავდით ინდუისტური rāga-ს ასობით შესრულებას, რომელთა ნაწილშიც აშკარად შესამჩნევია სამხრეთაზიური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული guru-sī sy a parampara-სგან თავის დაძვრენის სურვილი. მსოფლიო მუსიკის მზარდი ციფრული მედიაციის მიუხედავად, ამ კრებულში განხილულია გზები, ხშირად პარადოქსულიც, რითაც მსოფლიო მუსიკა ინარჩუნებს იმ ფიზიკურ და მატერიალურ პირობებს, რაც უზრუნველყოფს მის ონტოლოგიურ და ეპისტომოლოგიურ არსებობას ადამიანთა ყოფაში. ზოგიერთი საკითხი, როგორცაა მუსიკის მობილურობა, რომელიც წიგნის თავებს ერთმანეთს აკავშირებს, ტრადიციულ კონტექსტს თანამედროვეობაშიც განიხილავს (მაგალითად, ლტოლვილთა გლობალური კრიზისი); ზოგიც კი ხიდებს ქმნის იმ პრობლემებთან, რომლებიც დღეს ისე აქტუალურია, როგორც არასდროს (მაგალითად, კლიმატის ცვლილება და კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა). იმის გამორკვევით, თუ როგორ იცვლება მსოფლიო მუსიკა დროთა განმავლობაში და როგორ ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ვიგებთ იმასაც, თუ როგორ აძლიერებს ანმყოფ და წარსული ერთმანეთს, ისევე როგორც მსოფლიო მუსიკის ისტორიული და ეთნოგრაფიული კვლევებისას.

მსოფლიო მუსიკის ისტორიული და გლობალური ლანდშაფტი ვრცელია. ის მოიცავს თემებს, რომლებიც მომდევნო ფურცლებზე არაერთი შემთხვევის განხილვისას გავაერთი-

ანე. იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ წარმოგვიდგენს ამ წიგნის სტრუქტურა მსოფლიო მუსიკის ამგვარ მრავალფეროვან შემთხვევებს/მომენტებს, მოკლედ აღვნიშნავთ სტრუქტურის მონახაზს. წიგნი თემატური ლაიტმოტივების ერთგვარი სერიისა და თითოეული მათგანი ერთ მთლიან თავს ქმნის. მიუხედავად იმისა, რომ თავების ლაიტმოტივების მოცულობა განსხვავებულია, მთლიანობაში ისინი სტრუქტურულად მსგავსია, რაც საკითხის ფართოდ გაშუქების საშუალებას იძლევა. ყველა თავი შედგება ნ განყოფილებისაგან, რომელთა მეშვეობითაც სხვადასხვა თავის ლაიტმოტივს მივყვები. თითოეული თავი იწყება გაცნობა-შესავლით, შემდეგ გადაინაცვლებს ისტორიულ, თეორიულ და ესთეტიკურ ასპექტებზე მუსიკოსებისა და სწავლელების „პორტრეტების“ მეშვეობით, ბოლოს კი პოპულარულ მუსიკასა და ანმყოს აღწერაზე გადავალთ.

ქვემოთ მოცემული სქემა თითოეული თავის ორგანიზაციულ სტრუქტურას აჯამებს:

I: მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრა II: ისტორიული ან თეორიული ექსკურსი III: მუსიკოსის ან მუსიკოსთა ჯგუფის პროფილი IV: ესთეტიკური საკითხი, განსაკუთრებით – მნიშვნელობისა და იდენტიობის გამორკვევა მუსიკაში V: ეთნომუსიკოლოგის ან მკვლევართა ჯგუფის პროფილი, რომლებიც მუსიკაში გლობალურად არიან ჩართულნი VI: ეთნოგრაფიული ანმყო და პოპულარული მუსიკა

ზოგიერთი შემთხვევა, რომლებიც წიგნს ავსებს, ჩემს საკუთარ, როგორც ეთნომუსიკოლოგის გამოცდილებას, განსაკუთრებით კი სხვებთან თანამშრომლობის შედეგებს, უკავშირდება. მეტად თუ ნაკლებად, ზოგიერთი მათგანი ჩემი საველე საქმიანობის ნაყოფია, ნაწილი იმ ისტორიული თუ მუსიკალური ტექსტებიდან ამოიზარდა, რომლებსაც ათწლეულების განმავლობაში საარქივო კვლევისას ვაგროვებდი; ან შეიძლება ირიბად ასახავდეს მუსიკალურ პრაქტიკას, თეორიული კვლევის დროს რომ ვაწყდებოდი, როგორც, მაგალითად,

რელიგიასა და მუსიკას შორის ურთიერთკავშირს, რაც ჩემი განსაკუთრებული ინტერესის საგანია. ანაც, იმ გაკვეთილებს ეხმიანებოდეს, რომლებიც ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში ვისწავლე, როგორც აქტიურმა შემსრულებელმა New Budapest Orpheum Society-ის სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე ყოფნისას; ზოგიერთი რამ შესაძლოა ჩემ მიერ იმ მიდგომის ჩამოყალიბების მცდელობა იყოს, რომელიც მეც და, იმედია, სხვებსაც მისცემს საშუალებას, მთლიანად მსოფლიო მუსიკის შესახებ რაიმე გავიგოთ.

ამ წიგნის გამოცემის იდეა თავდაპირველად არა მე, არამედ ჯორჯ მილერს გაუჩნდა, რომელიც იმხანად „ოქსფორდის უნივერსიტეტის გამომცემლობის“ სერიას – „ძალიან მოკლე შესავალი“ – ხელმძღვანელობდა. ჯორჯმა ირწმუნა, რომ ამ პროექტის განხორციელების უნარი შემწევდა და ვიმედოვნებ, წინამდებარე გამოცემაში იგრძნობს, რაოდენ მადლიერი ვარ მისი. არანაკლებ გამიღიმა ბედმა, როცა გამოცემის რედაქტირება ჯენი რუჯიმ იკისრა; უპირველეს ყოვლისა, დასაფასებელია მისი მზადყოფნა – განეხილა მრავალი მიდგომა იმ ფართო თემების შესასწავლად, რომლებიც, როგორც ნესი, „ძალიან მოკლე შესავლის“ საგანია. ასევე მსურს, მადლობა გადავუხადო ედვინ პრიჩარდს ტექსტის ფრთხილი და გააზრებული რედაქტირებისთვის. ცვალებად სამყაროში მუსიკის ასახვის ხერხებზე ფიქრისას, გადავწყვიტე, მესარგებლა წიგნის კრიტიკულ განხილვაში ჩართულ მკითხველთა და სწავლულთა ზოგიერთ ჯგუფის აზრებითა და იდეებით. მათ შორის პირველია ის შესანიშნავი საზოგადოება, რომელსაც კრძალვითა და მადლიერებით ვუნოდებ „ჩემს სტუდენტებს“. უპირველეს ყოვლისა, მათ შემაგნებინეს, რომ წიგნის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი მუსიკისადმი მრავლისმომცველი და ფართო დამოკიდებულების ნახალისებაა. ამ წიგნის დაგეგმვის პროცესში, ისე, რომ ვერც წარმოვიდგენდი, ძალზედ დამეხმარნენ მისი პირველი გამოცემის მთარგმნელები – ჩინურ, უნგრულ, იტა-

ლიურ, იაპონურ, თურქულ და უკრაინულ ენებზე. უზომოდ მადლიერი ვარ ყველა თქვენგანის. განსაკუთრებულად დავალებული ვარ ჩიკაგოელი და გერმანელი კოლეგების მიერ. წლების განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგთა რა შთამბეჭდავი ჯგუფი ჰყავდა ჩიკაგოს უნივერსიტეტს: ჯესიკა სვანსტონ ბეიკერი, მელვინ ბატლერი, ტრევის ა. ჯექსონი, კეილი მეისონი, ინგრიდ ტ. მონსონი, ანა ს. შულცი და მარტინ სტოუკსი. უკანასკნელი წლების განმავლობაში ჩემი ნავსაყუდელი ბერლინი და ჰანოვერი გახდა. მინდა, მადლობით მოვიხსენიო ჩემი გერმანელი კოლეგები და მეგობრები, განსაკუთრებით, ლარს-კრისტიან კოხი, რაიმუნდ ვოგელსი და არაბერლინელი ბერლინელი – ფაბიან ჰოლტი.

ჩემი, როგორც მსოფლიო მუსიკის მკვლევრის პირად და პროფესიულ ცხოვრებაში არის ერთი რამ, რაც არასდროს იცვლება: მადლიერება ჩემი ოჯახის მიმართ. ყოველთვის, როცა წიგნის დასასრულს ვუახლოვდები, უკანასკნელ სამადლობელ სიტყვებს ვუძღვნი ანდრეას, ბენსა და კრისტინს – მათ ახლა უკვე დანიელი და რაილიც შეუერთდნენ – მსოფლიო კლასის მუსიკოსთა შთამბეჭდავ ჯგუფს. გმადლობთ, რომ მუსიკასთან ჩვენი ჩვეული შეხვედრებისას ჩემ გვერდით იყავით, სადაც და როდესაც მსოფლიო მუსიკა ასეთი მნიშვნელოვანი იყო.

ფილიპ ვ. ბოლმანი

ილუსტრაციების სია

1. ტუპინამბას მელოდიის ჟან დე ლერისეული ტრანსკრიფცია (1578).....3
2. სარასვატი VIHA-თი, ტაძარში, ბოლპური, ინდოეთი.....12
(ფილიპ ვ. ბოლმანის ფოტო)
3. ამირ ხუსროს საფლავი, ჰაზრატი ნიზამუდინ აულია, დელი, ინდოეთი19
(ფილიპ ვ. ბოლმანის ფოტო)
4. ფრანსის დენსმორი და ბლექფუთის მთიელი ტომის ბელადი (1916)23
(Granger Historical Picture Archive, Alamy Stock Photo)
5. კარლ შტუმფი და გეორგ შუნემანი ინერენ თათარ მუსიკოსებს ვუნსდორფში, სადაც პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანიის სამხედრო ტყვეთა ბანაკი იყო განთავსებული..... 23
(Ethnologische Museum, Staatliche Museen zu Berlin)
6. ტუნისური „არტ-სიმღერა“ „maqām mezmūm“39
(© Dr. R. Lachmann)
7. „მუსიკა! 1900-2011 წლების ბერლინის ფონოგრამ-არქივი 111 ჩანაწერში“ (2011) – გარეკანი 43
**(Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.
Graphic Design: Gabriele Meyer-Hoppe)**
8. ბელა ბარტოკი ზობორდარაზში (დრაჟოვკე), სლოვაკეთი, ხალხური სიმღერების ჩანერისას (1907) ...67
(DEA/A. DAGLI ORTI/De Agostini via Getty Images)

9.	ბელა ბარტოკი გრამოფონთან.....	68
	(Lebrecht Music Arts/Bridgeman Images)	
10.	ქუჩის მუსიკოსი ბუქარესტის ბაზარში, რუმინეთი (1998)	130
	(ფილიპ ვ. ბოლმანის ფოტო)	
11.	ქორნილის მუსიკოსები 21-ე საუკუნის კოლკატაში	136
	(Photo: Abhishek Adhikary)	
12.	მსოფლიოს კოლუმბიური ექსპოზიცია ჩიკაგოში. 1893 წლის რუკა.....	145
	(კონგრესის ბიბლიოთეკა, გეოგრაფია და დაგეგმარება)	
13.	საკრავის ოსტატი, დადპური. დასავლეთი ბენგალი, ინდოეთი (2012)	149
	(ფილიპ ვ. ბოლმანის ფოტო)	
14.	ბოიატი (ი.) და ბაული (რ). მუსიკოსები შესრულებისას. სანტინიკეტანი, ინდოეთი	165
	(ფილიპ ვ. ბოლმანის ფოტო)	

რუკების სია

1. რუკა 1. ევროპის კულტური პერიფერიები76
2. რუკა 2. პოლკის სარტყელი82

თავი 1

სათავეებთან... მითი და ენიუვნელოგა მსოფლიო მუსიკაში

პირველი კონტაქტები მსოფლიო მუსიკასთან ყოველთვის სხვადასხვაგვარია. ზოგიერთი ჩვენგანი შორ მანძილზე მოგზაურობს, რათა მოისმინოს მუსიკა, რომლის მსგავსიც შინ არასდროს სმენია. სხვები მსოფლიო მუსიკას სამშობლოში, უცხო ქვეყნებიდან ჩამოსული იმიგრანტებისა და ლტოლვილების წყალობით ვეცნობით, თან ვხვდებით, რომ ის, რაც ნაცნობი გვეგონა, სრულიად უცხო ყოფილა. ზოგიერთებისთვის პირველი კონტაქტი შედგება ხოლმე ჩანანერების, ინტერნეტის ან გამომსახველობის იმ საშუალებებით, რომლებიც ყურადღებას ნაცნობსა და უცხოს შორის არსებულ განსხვავებაზე ამახვილებს და მათ შორის არსებული ნაპრალის ამოვსების ძალასაც ფლობს. პირველი შეხვედრა მსოფლიო მუსიკასთან ხშირად პირადული, მეტიც, ინტიმური გამოცდილებაა, რაც ადგილობრივი ცოდნის უეცარ მიღებას უკავშირდება. ამგვარი შეცნობა მუდამ ძლიერ ეხება სულს და ხშირად ღრმა კვალსაც ტოვებს მასზე. მსოფლიო მუსიკას სხვადასხვაგვარად შეიძლება მივეგებოთ – კრძალვითა და გაცემით, შიშითა და მოწინებით; შესაძლოა, განგვაცვიფროს მისი სიმარტივის სიმშვიდემ ან სირთულის კაკოფონიამ; ზოგჯერ შეიძლება იმ მნიშვნელობების ძიებაში ჩავიკარგოთ, რომლებიც იმთავითვე არ ჩანს და რომლებიც რაღაც მომენტში სრულიად მოულოდნელად შეიძლება გაცხადდეს. თუმცა სადაც ან რა ვითარებაშიც უნდა მოხდეს პირველი კონტაქტები, ისინი ძირეულად ცვლიან ჩვენს წარმოდგენებს მუსიკის თაობაზე და

იმასაც, თუ როგორ აღვიქვამთ მის მნიშვნელობას ადამიანთა ცხოვრებაში.

პირველი შეხვედრები ამბისა და ისტორიის ნაწილია, ამიტომ ჩვენში ისინი დიდ ინტერესს იწვევს. მითოსი სავსეა ამბებით პირველი კონტაქტების/შეხვედრების შესახებ. მითები მოგვითხრობს ბუნებრივისა და ზებუნებრივის, ადამიანებისა და ღვთაებათა თანაკვეთაზე და ასევე მითებში ვხვდებით ამბავს იმის თაობაზე, თუ როგორ ჩნდება მუსიკა ასეთ ურთიერთკვეთებზე. მითოლოგიაში ზებუნებრივი ქმნილებები ხშირად უძღვნიან/აჯილდოებენ ადამიანებს მუსიკის ნიჭით. ძღვენი/ჯილდო შეიძლება ასევე სრულიად კონკრეტული და ხელშესახები იყოს, როგორიც, მაგალითად, ფიზიკური მასალისგან – იქნება ეს ადამიანისა თუ ცხოველის ნაწილები – დამზადებული სამუსიკო საკრავი, რაც მას მეტაფიზიკურ მნიშვნელობას სძენს. მსოფლიო რელიგიებში მუსიკის წარმოშობის თაობაზე გადმოცემები ერთიმეორისგან განსხვავდება უფრო ხარისხობრივად, ვიდრე ტიპობრივად. შეიძლება მუსიკა ცხადად იგრძნობოდეს ჩიტის გალობაში ან ღვთაების ხმაში, ან შესაძლოა „იქ, სადღაც“, სფეროთა ჰარმონიაში¹. მუსიკის წარმოშობასთან დაკავშირებულ ამბებს თითქმის მთელი მსოფლიოს რელიგიებში ვხვდებით, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ მითოლოგიური თანხვედრები შესაძლოა მსოფლიო მუსიკის გაჩენის ერთ-ერთი პირველი გარემოება იყოს.

ამბებს პირველი კონტაქტების შესახებ ჩვენ ასევე ჩავაქსოვთ იმ დიდ ნარატივებში, რომლებიც მსოფლიო მუსიკის ჩვენეულ ისტორიას აყალიბებს. აი, ერთი ამგვარი ამბავი: ძველი და ახალი სამყაროს მუსიკა ერთმანეთს პირველად 1557 წელს შეხვდა, როცა შვეიცარიელი ჰუგენოტი მისიონერი, ჟან დე ლერი (1536-1613) დღევანდელი რიო დე ჟანეიროს ყურის მიმდებარედ მცხოვრებ ტუპინამბას ტომს ესტუმრა. თავის 1578 წლის მოხსენებაში ლერი დეტალურად აღწერს ტუპინა-

¹ იგულისხმება *Musica universalis* (რედ.).

მზას მუსიკას, მათ შორის მელოდიებისა და ტექსტების ტრანსკრიფციებსაც კი, რომლებიც გარკვეულ რიტუალებშიც გამოიყენება და რომლებიც მისმა მეხსიერებამ რატომღაც „შინაურად“ აღიქვა, რადგან ევროპულ საეკლესიო მუსიკას მიამსგავსა (სურ. 1). ახალ სამყაროში მოგზაურობის მიზანს ლერისთვის მიუკერძოებელი ეთნოგრაფიული კვლევის წარმოება კი არა, ქრისტიანობის ქადაგება და გავრცელება წარმოადგენდა, ამდენად, მისი ანგარიში ძლიერი მისიონერული ვნებითაა გაჯერებული. ტუპინამზას ხალხი კანიბალები იყვნენ, სწორედ თანამემამულეების შეჭმის პრაქტიკამ მიიპყრო ყველაზე მეტად ლერის ყურადღება. ტუპინამზას ხალხით იმ ეპოქის სხვა მწერალებიც დაინტერესდნენ, მათ შორის, მონტენიც, რომლის ესეიმ – „კანიბალიზმის შესახებ“ – რეფლექსიების სერიამ ლერის ტექსტებზე – ლერის პირველი კონტაქტის ამბავი ფართო აუდიტორიას გააცნო. ლერის ტექსტებმა ტუპინამზას მუსიკის შესახებ სათავე დაუდო მსოფლიო მუსიკაზე წერის ტრადიციას, რომელიც განსაკუთრებით განვითარდა დიდი აღმოჩენებისა და ადრეულ თანამედროვე ეპოქებში, კულმინაციას კი მე-18 საუკუნის ბოლოს, ჰერდერის ხალხური სიმღერების კრებულში მიაღწია (იხ. მე-2 თავი).



1. ტუპინამზას მელოდიის ჟან დე ლერისეული ტრანსკრიფცია (1578)

ლერის შემთხვევაში მთავარი პირველი შეხვედრის ეთნოგრაფიულ მომენტად ქცევა კი არა, არამედ იმის გააზრება იყო, რომ ტუპინამზას რიტუალური მუსიკა არცთუ ძალიან განსხვავდებოდა მისივე ტრადიციის მუსიკისგან, რომელიც, მისი აზრით, ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში დაიწყო და საბოლოოდ განვი-

თარდა, როგორც დასავლური მუსიკის ისტორია. ლერიმ ტუპინამბას მუსიკასთან დაახლოებისა და ესთეტიკური გარდაქმნის პროცესი აღწერა სრულიად გაუცხოებიდან ცხადი სიახლოვისა და ერთგვარი ნათესაური კავშირის დამყარებამდე.

„კუდიანთა რიტუალის დაწყებისას, როცა ქალთა სახლში გახლდით, რალაცნაირმა შიშმა ამიტანა, შემდეგ კი, როცა ჩემს სმენას მრავალი ხმის გამოზომილი ჰარმონია მისწვდა, განუზომელი სიხარული ვიგრძენი. ამის გახსენებაზე გული კვლავ მიკანკალებს და ისეთი განცდა მეუფლება, თითქოს მათი ხმები ახლაც ჩამესმოდეს.“

(ლერი, მოგზაურობა ბრაზილიაში, 142 და 143).

მსოფლიო მუსიკასთან პირველი გადაკვეთის ბუნება იმგვარია, რომ მათი გახსენება თითქმის ფიზიკურად გვაბრუნებს შეხვედრის მომენტში. სწორედ ეს არის მუსიკალური ეთნოგრაფიის ბუნება – მუსიკის შექმნისას ფიზიკურად იქ ყოფნის საერთო პრაქტიკა, რომელიც აერთიანებს ეთნომუსიკოლოგიის, პოპულარული მუსიკისა და ხალხური მუსიკის შესწავლის მეთოდებს, ხმის შესწავლას და მსოფლიო მუსიკასთან დაკავშირებულ სხვა დისციპლინებს. ყოველთვის, როცა ჩვეულებრივისგან განსხვავებული მუსიკალური ფენომენის გაგებას ვცდილობთ, პირველ კონტაქტთან ვბრუნდებით. ამას ზოგჯერ ინფორმაციის მისაღებად ვაკეთებთ, მაგრამ ყველაზე ხშირად იმისათვის, რომ ხელახლა გავიხსენოთ და განვიცადოთ მსოფლიო მუსიკის პირველად გაცნობის მომენტი. ამგვარ კონტაქტებზე დაკვირვება საუკეთესოდ ხსნის მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრის თავისებურებას, რადგან, როგორც ჟან დე ლერის შემთხვევამ გვაჩვენა, ჩვენს სამყაროს მიღმა არსებულ მუსიკასთან პირველ კონტაქტს თან ახლავს ტრანსფორმაცია და ტრანსცენდენცია – ზოგჯერ სრულიად გასაოცარიც, რაც ქმნის კიდევ მსოფლიო მუსიკას.

მსოფლიო მუსიკის პირველი მნიშვნელობები

ერთ-ერთი პირველი, რასაც მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრით შევიმეცნებთ, გახლავთ ის, რომ „მუსიკას“ მთელ მსოფლიოში განსხვავებული შინაარსი აქვს. ერთი მხრივ, მუსიკა კულტურული აქტივობების ნაწილია და სამყაროს ჩვენთვის უჩვეულო გზებით უკავშირდება. მეორე მხრივ, ის, რაც „მუსიკაში“ თავისთავად იგულისხმება, შეიძლება სრულიად სხვა რამ აღმოჩნდეს სინამდვილეში, ან ის, რასაც ჩვენ მუსიკად მივიჩნევთ, სრულიადაც არ მიესადაგებოდეს სხვათა წარმოდგენებს მასზე. მუსიკისა და მის ფუნქციებს შეიძლება არაფერი ჰქონდეს საერთო იმ კატეგორიებთან, რომლებიც ჩვენ სრულიად ბუნებრივი გვეჩვენება. მსოფლიო მუსიკასთან შეხებისას უნდა გვახსოვდეს, რომ საჭიროა სხვადასხვა ეპისტემოლოგიისა და ონტოლოგიის გათვალისწინება, თუ გვსურს გავიგოთ, რას შეიძლება ნიშნავდეს მსოფლიო მუსიკა მისი უსასრულო მრავალფეროვნებით. მუსიკის ეპისტემოლოგიაში ვგულისხმობთ მის უნარს, იყოს მთლიანი კულტურის ნაწილი და ინარჩუნებდეს მნიშვნელობას სხვა საქმიანობებთან მიმართებით. მუსიკაზე ინტერკულტურული პერსპექტივიდან დაკვირვება ნათელს ხდის, რომ რელიგიურ შინაარსს მუსიკა სხვადასხვა გზით იძენს. მუსიკამ შესაძლოა შექმნას ღვთაების ხმა; მას შეუძლია დროის განსაზღვრა, რაც მას უფრო მნიშვნელოვნად აქცევს რიტუალების შესრულებისთვის; მუსიკა შეიძლება იყოს ერთ-ერთი იმ მრავალ სამკაულთაგან, რომლებიც რელიგიურ პრაქტიკას მეტ მიმზიდველობას ანიჭებენ; ზოგიერთ დარგში (ვთქვათ, ინსტრუმენტული მუსიკა მრავალ რელიგიაში) მუსიკალური შემოქმედება შეიძლება მაგიასთან ან უზნეობასთან იყოს დაკავშირებული, რაც ზოგიერთ რელიგიას თაყვანისცემის პრაქტიკიდან მუსიკის ამოღებისაკენ უბიძგებს. მსოფლიო მუსიკაში ამგვარი ეპისტემოლოგიური საკითხების უკეთ გასაგებად ეთნომუსიკოლოგია სოციალური მეცნიერებების, განსაკუთრებით, ანთროპოლოგიის, მიდგო-

მებს ეყრდნობა, რაც კულტურული კონტექსტის აუცილებელ გათვალისწინებას მოითხოვს.

მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიები – კერძოდ, მუსიკის თვისება, იყოს ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი – უფრო მეტად ვლინდება მუსიკალურ ტექსტებსა და პრაქტიკაში. მთავარი ონტოლოგიური შეკითხვა შეიძლება ასე დაისვას: „რა არის მუსიკა?“ ამ მარტივ კითხვას სულაც არ აქვს მარტივი პასუხი, რადგან მსოფლიო მუსიკას უნიკალური და წინააღმდეგობრივი ონტოლოგიები აქვს. დასავლური პერსპექტივიდან ხშირად ისე ჩანს, რომ მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიების თარგმნა შეუძლებელია, განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ყველაზე ფუნდამენტური ონტოლოგიური კატეგორიები დასავლეთში მუსიკას განიხილავს როგორც ობიექტს, როგორც „რაღაცას“, რასაც თავისთავად აქვს მნიშვნელობა.

ენა, რომლითაც მუსიკაზე ვსაუბრობთ და მისი ინტერპრეტაციის გზები საკუთარი მუსიკის ონტოლოგიის ობიექტური ჩარჩოების ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებაში გვეხმარება. მუსიკის, როგორც ობიექტის/საგნის გააზრებაზე დაფუძნებული ონტოლოგია უცხოა მსოფლიოს მრავალი მუსიკალური კულტურისთვის, რომლებშიც, მაგალითად, შესაძლოა არ არსებობდეს შესაბამისი ლინგვისტური კატეგორია ცალკეული ნაწარმოებების იდენტიფიკაციის გამოსახატად.

მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიური სირთულის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითებია მუსიკალური კულტურები, რომლებსაც არ გააჩნიათ დასავლური კონცეფციის „მუსიკის“ ეკვივალენტური სიტყვა.

ჩრდილოეთ ნიგერიაში მცხოვრები, ძირითადად მუსლიმი ჰაუსას ხალხის კულტურა იმ ონტოლოგიის კლასიკური მაგალითია, რომელიც საგულისხმო ლექსიკას ფლობს მუსიკოსების, მუსიკალური შესრულებისა და ინსტრუმენტების განსასაზღვრად, მაგრამ თავად მუსიკის აღმნიშვნელი სიტყვა არ გააჩნიათ. ცხადია, რომ ეპისტემოლოგიებისა და ონტოლოგიების მრავალფე-

როვნება ცხადად ჩანს იმ ხერხებსა და სიტყვებში, რომლებსაც მუსიკის გასაგებად ვიყენებთ. ჩანართში 1 წარმოგიდგენთ უამრავ ტერმინთაგან რამდენიმეს, რომლებიც მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიურ მნიშვნელობებს გამოხატავს. ამით იმას კი არ ვამტკიცებთ, რომ ეს ტერმინები დასავლური „მუსიკის“ ეკვივალენტურია, არამედ ვცდილობთ, მკითხველები იმაზე დავაფიქროთ, თუ რატომ შეიძლება აბრკოლებდეს ეკვივალენტური იდენტობების ძიება უფრო ღრმა მნიშვნელობათა აღმოჩენას.

ჩანართი 1

ma: იაპონურ მუსიკაში ესთეტიკური სიცარიელე და სიჩუმე, რომელიც აღიქმება, როგორც ონტოლოგიური არსი და არა – როგორც სივრცე (მაგ. „პაუზა“) მჟღერ/მუსიკალურ მომენტებს შორის.

musica mundana: სფეროთა ჰარმონია, ნეოპლატონური კონცეფცია, რომელსაც ფილოსოფოსები იყენებენ მუსიკის ასახსნელად სამყაროს ჰარმონიულ წესრიგში.

ngoma: კონცეფცია, რომელიც მოიცავს ჩვეულებათა მთელ რიგს სამხრეთ და აღმოსავლეთ აფრიკის ინსტრუმენტულ მუსიკაში. ბანტუს ენიდან თარგმნილი ngoma ნიშნავს „დრამს“ და „დარტყმას“ და აღწერს სხვადასხვა ჟანრისა და შესრულების სტილის სოციალურ კვებებს.

qir'āah: ყურანის წაკითხვა. სიტყვასიტყვით „კითხვა“ ან „ძახილი“. ისლამში არ მიიჩნევა მუსიკად.

rasa: ემოციური ან სულიერი მდგომარეობა სამხრეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის მუსიკაში – სანსკრიტზე გადატანილი მნიშვნელობით ნიშნავს „გემოვნებას, არსს, განწყობას“ – მიიღწევა სხვადასხვა მუსიკალური და არამუსიკალური ატრიბუტის სათანადო შესრულებით.

samā: არაბული სიტყვა, ითარგმნება, როგორც „მოსმენა“ და „გაგონება“. ისლამში მუსიკალური გამოცდილება განისაზღვრება ბგერის აღქმით და არა მისი წარმოქმნით.

sangItā: სანსკრიტული სიტყვა, უხეშად ითარგმნება, როგორც „მუსიკა“. მოიცავდა ბრაჰმანულ ცერემონიას, სიმღერას, ინსტრუმენტულ მუსიკას, ცეკვას და თეატრალურ წარმოდგენებს.

soundscape: ზოგადი კონცეფცია, აღწერს იმ აკუსტიკურ სივრცეებს, რომლებიც მნიშვნელობას ანიჭებს ბგერით ფენომენებს, მათ შორის მუსიკას, თუმცა მასთან – გარემოსა და გარემო ხმებსაც.

tarab: მუსიკის, განსაკუთრებით, ინსტრუმენტული მუსიკის ემოციური ატრიბუტი არაბულ სამყაროში, რომელიც მიიღწევა მუსიკოსებისთვის შეგნებულ მსმენელთა მიერ გრძნობათა გაზიარებით.

zikr: არაბული სიტყვა, რომელიც ითარგმნება როგორც „მეხსიერება“ და „გახსენება“. სუფიური რიტუალი, რომლის დროსაც მუსლიმი მორწმუნე ღმერთს სულიერად უახლოვდება ალაჰის სახელის მზარდი ინტენსიურობის გალობით.

მსოფლიოში მუსიკის მრავალფეროვნებამ თავისი წილი ეპისტემოლოგიური და ონტოლოგიური მოსაზრებები გააჩინა – დაწყებული იმ იდეით, რომ მუსიკა ფუნდამენტურად რელიგიურია, დამთავრებული ზედმეტად გამარტივებული შეხედულებით, რომ მუსიკა უნივერსალური ენაა. ამ წიგნში სწორედ ამგვარი საკითხებით ვინტერესდებით, იმიტომ კი არა, რომ რომელიმე მათგანის დამტკიცება ან უკუგდება ძალგვიძს, არამედ იმის გამო, რომ ისინი მუსიკისთვის გლობალური მნიშვნელობის მინიჭების სურვილს ასახავს. მსოფლიო მუსიკის, როგორც რაღაც უნივერსალურისაკენ მიმავალი გზის, შეცნობის სურვილი ძლიერია, იმდენად ძლიერი, რომ შესაძლოა, საპირისპირო შედეგი გამოიღოს და შექმნას შთაბეჭდილება, რომ ის, რასაც მსოფლიო მუსიკად ვთვლით და განვიცდით, უფრო მეტად მსგავსია, ვიდრე განსხვავებული. 21-ე საუკუნეში საერთო ეპისტემოლოგიებისა და ონტოლო-

გიების ძიებას როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი გავლენა აქვს იმ ხერხებზე, რომლებითაც მსოფლიო მუსიკის მნიშვნელობას აღვიქვამთ. თუ მსოფლიო მუსიკების მნიშვნელობებს ვგულისხმობ? განსხვავება მხოლოდ სიტყვების თამაშში როდია, რადგან მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელობას იძენს როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური, ლოკალური და გლობალური თვისებებით. მათი დახარისხება კი სულაც არაა მარტივი.

პირველი მუსიკოსები

მუსიკოსები, ხშირად მრავლადაც, რელიგიის, ისტორიისა და მუსიკის წარმოშობის შესახებ უამრავ მითოლოგიურ და რელიგიურ-ფილოსოფიურ ნაშრომში გვხვდებიან. როდესაც მუსიკის კომპლექსურ არსებობაზე ვმსჯელობთ ადამიანის სხვადასხვა საქმიანობის ეპისტემოლოგიასა და ონტოლოგიაში, იქ იმ მუსიკოსების ყოფნაც ბუნებრივად იგულისხმება, რომელთაც ჩვენ აქ „პირველ მუსიკოსებად“ მოვიხსენიებთ. სწორედ ეს პირველი მუსიკოსები იკავებენ გარდამავალ სივრცეს ადამიანურსა და არაადამიანურს შორის და როგორც მუსიკოსები, ორი სახით წარმოჩნდებიან – პირველი, როგორც შემსრულებლები და მეორე, როგორც ხელოსნები, რომლებიც მინიერი მასალისგან ინსტრუმენტებს ქმნიან (იხილეთ მე-8 თავი). პირველი კატეგორიის მუსიკოსები ჩნდებიან იმ მითოლოგიურ მომენტებში, როდესაც იდენტობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება, განსაკუთრებით ის იდენტობები, რომლებიც გამოარჩევენ წმინდას საეროსაგან და ბუნებრივს – ხელოვნურისგან. ამრიგად, სწორედ პირველმა მუსიკოსებმა შექმნეს მუსიკა მითებისათვის, რომლებიც საფუძვლად დაედო რელიგიებს მთელ მსოფლიოში.

ადამიანის როლის გამორკვევა მუსიკის წარმოშობაში იოლი საქმე როდია. ებრაულ ტრადიციაში მუსიკის წარმოშობას უკავშირდება ორი მითი, რომლებზეც თორას პირველ წიგნი – „დაბადება“ მოგვითხრობს. მეოთხე თავში მუსიკის დაბადება ორ

სხვადასხვა ტიპის ინსტრუმენტთან ასოცირდება: ერთი ცხოველთა სხეულებისგანაა დამზადებული, მეორე კი – მინიერი ელემენტებისაგან. პირველ ამბავთან მუსიკის ერთი გამომგონებელი, იუვალაია, დაკავშირებული, ხოლო მეორე მითთან – თუბალ-კაენი. „დაბადების“ სულ სხვა ნაწილში მუსიკის ონტოლოგიას ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ბიბლიური ამბის „აკედას“, იგივე „ისააკის მსხვერპლშენიღვის“ ცენტრალურ სიმბოლოში ვხვდებით. ამბავი მოგვითხრობს აბრაამზე, რომელიც, უფლის ნებისამებრ, საკუთარი ვაჟის, ისააკის, მსხვერპლად შენიღვას აპირებს. შვილის მოსაკვდინებლად ხმალშემართულ აბრაამს უფლის ანგელოზი ამცნობს, რომ ნაცვლად ისააკისა, ნება ეძლევა, იქვე, ეკალ-ბარდებში რქებით გახლართული ვერძი შესწიროს მსხვერპლად. აბრაამი დაკლავს ვერძს, ხოლო მისი რქებისგან აკეთებს „შოფარს“ (საყვირს) – ინსტრუმენტს, რომლის ჟღერადობაც სიმბოლოურად დღემდე განასახიერებს ებრაულ იდენტობას, რაც სათავეს იღებს დაბადების წიგნში მოხსენიებული პირველი მუსიკოსებიდან და დღემდე უწყვეტად გრძელდება.

ინდუიზმის ეპიკურ ციკლებში ღმერთები, ქალღმერთები, მამაკაცები და ქალები სხვადასხვა ფორმას იღებენ. შეგვიძლია დავასკვნათ – და სამართლიანადაც, – რომ პირველი მუსიკოსები მრავალ მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. პირველი მუსიკოსი, რომელიც დღემდე ყველაზე ხშირად ჩნდება არა მხოლოდ ინდუისტურ ეპოს „მაჰაბჰარატაში“, არამედ მუსიკის ვიზუალურ იკონოგრაფიაში, გახლავთ კრიშნა. კრიშნა განასახიერებს ღვთაებრივი თვისებების თანავარსკვლავედს, მათ შორის ღვთაებრივ სიყვარულსა და სილამაზეს (prema და rūpa), მაგრამ რაც უფრო მნიშვნელოვანია მისთვის, როგორც პირველი მუსიკოსისთვის, ესაა მისი კავშირი ვიპის-თან, ქალ მწყემსებთან, რომლებიც განასახიერებენ სულის კავშირს ღმერთთან. ეს კავშირი ვლინდება ინდური მოდებისა თუ რაგას თანმხლებ ამბებში, ღვთაებრივი სიყვარულის გამოსახა-

ტად გამოყენებულ იკონოგრაფიაში და იმ უამრავ გამოსახულებაში, რომლებზეც კრიშნა ფლეიტაზე უკრავს.

მაშინ, როცა კრიშნას პირველი მუსიკოსობა ზოგადია, ქალღმერთ სარასვატის არსებობა უფრო ლოკალიზებულია, მაგალითად, პუჯას ზამთრის ფესტივალზე, რომელიც სარასვატის სახელს ატარებს და ქორწინების იღბალს მოასწავებს (იხ. თავი 7). ინდუისტურ წერილებში ის წარმოადგენს ადამიანის გაგების ონტოლოგიას, vidyā-ს (ცოდნას), რომელიც ეხმარება ადამიანს რეინკარნაციის ციკლის გავლაში და სწორედ შემდეგნებისა და ცოდნის ეს ონტოლოგიაა სიმბოლურად განსახიერებული ერთ-ერთ უპირველეს ინდურ მუსიკალურ ინსტრუმენტში – vina-ში.

ინდუიზმში vina-ს მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ მისი ფიზიკური ფორმა მეტაფიზიკურად ადამიანთან არის გაიგივებული. სარასვატის vidyā-ზე გავლენის უნარის გასაძლიერებლად ის ხშირად ჩნდება იმ იკონოგრაფიაში, რომელიც თავად vina-ზეა გამოსახული. კარნატაკის კლასიკური მუსიკის vina-ს ხშირად სარასვატის vina-ს უწოდებენ. პირველი რიგის მუსიკოსი, სარასვატი დღემდე რჩება ინდურ მუსიკაში, სადაც მუსიკის პირველი მნიშვნელობების შეხსენების ფუნქცია აქვს (სურ. 2).

დასაბამი – რელიგია, ტრადიცია, ესთეტიკა

როგორც წერილობითი ტექსტი, ზეპირი წარმოთქმა/შესრულება და სმენითი გამოცდილება, ყურანი, თავისთავად გახლავთ ღვთის სიტყვის გამოცხადება. ყურანში მნიშვნელობა სხვადასხვა დონეზე გვხვდება – სიტყვებსა და წერილობით ტექსტში, პოეტურ სტრუქტურასა და რიტმში, როგორც ხმამალა, ისე ჩუმად კითხვისა და მოსმენის დროს გამოყენებულ მოდალურ და მელოდიურ ნიმუშებში. ალქმა და შესრულება ერთმანეთს ერწყმის, როგორც გამოცდილება; 96-ე სურაში, რომელშიც მუჰამედს ღვთის მცნება ჩაესმის იმ გამოცხადების მეშვეობით, გაბრიელი, როგორც ღვთის მაცნე, რომ აუწყებს წინასწარმეტყველს.



2. სარასვატი Viṇā-თი, ტაძარში, ბოლბუღი, ინდოეთი.

იკითხე, შენი ღმერთის სახელით, რომელმაც გააჩინა
მან გააჩინა ადამიანი შედედებული სისხლისგან!
იკითხე! ღმერთი შენი უსასრულო კეთილშობილების
პატრონია,

რომელმაც კალმით (წერა) შეასწავლა!
შეასწავლა ადამიანს ის, რაც მან არ იცოდა!

„ყურანი“, სურა 96: 1-5

„ყურანი“ მუსიკალური ნაწარმოებია, რომელშიც შესრულება და აღქმა მუსიკალურ კონტექსტს, კერძოდ, qirā'ah-ის (კითხვის აქტის) მოდალურ და მელოდიურ ტრადიციებს ეყრდნობა. მნიშვნელობის შემეცნება შესაძლებელია მხოლოდ აღქმის გზით, კერძოდ, ყურანის ტექსტში ღმერთის გამოცხადებული ხმის „მოსმენის“ ან „გაგონების“ (samā) მეშვეობით. რელიგიური დატვირთვის მქონე ყურანის ესთეტიკური ფუნქციები მათი ონტოლოგიური თვისება არაა და მათი შედარება შესაძლებელია სხვა წმინდა ტექსტებთან. ამასთან, ყურანის კითხვა მსოფლიო მუსიკის ესთეტიკის შესახებ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანს ცხადყოფს. მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრისას ესთეტიკური საკითხის უგულებელყოფა კი შეუძლებელია. მსოფლიო მუსიკის რთული ესთეტიკური ძირები არის ერთ-ერთი, რაც მას რადიკალურად განასხვავებს დასავლური მუსიკისგან. ესთეტიკური ძირები ცხადად ვლინდება სასულიერო მუსიკაში, რომელშიც მნიშვნელობა ხშირად დამოკიდებულია მუსიკის ტრანსფორმირების უნარსა და მის ტრანსცენდენტურ პოტენციალზე.

მუსიკას აქვს ესთეტიკური ძალა, მატერიალური რამ ადამიანურ გამოცდილებად გარდაქმნას, რასაც დიდი წარმატებით ასრულებს დასაბამიდანვე და რაც აღინერა კიდევ მსოფლიო რელიგიების ადრეულ წმინდა ტექსტებში.

სამყაროს ფიზიკური სუბსტანციის მუსიკის მატერიალურობაში თარგმნა – ბგერა, მოძრაობა, თვით მელოდიური და რიტმული მოდელები, რომლებიც გამოიხატება მუსიკალურ კილოებში – ცალსახად ჩანს ისეთ წმინდა ტექსტებში, როგორცაა ბრაჰმანული ინდუიზმის რიგ ვედა, „მსხვერპლშენიშვის ჩასახვა“, რომელიც სანსკრიტის წერილობითი ტექსტე-

ბის გავლით, ზეპირად გადაიციმოდა ოცდაცამეტ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში (ჩანართი 2).

ჩანართი 2. მსხვერპლშენიერის ჩასახვა

მსხვერპლშენიერვა, ყველა მხრიდან დაქსელილი ძაფებით და 101 ღვთაებრივი აქტივით შეკრული, ამ მამების მიერ არის ნაქსოვი. მასთან მიახლოებისას: „წინ ჩააქსოვე, უკან ჩააქსოვე“, ამბობენ ისინი, დაჭიმულ სამოსთან მოკალათებულნი.

ადამიანი ნემსს ამოაგებს და ძაფს ჭიმავს; ადამიანი მათ ცის ამ გუმბათზე შლის. ეს სირმებია, ერთ ადგილზე დამაგრებული; ისინი ჰანგებივით ეხვევიან კოჭზე, რათა მოქსოვონ...

გაიატრი (Gāyatri)¹ აგნის მენწყვილე/თანამგზავრი იყო; სავიტრი² უსნის საზომთანაა დაკავშირებული, ხოლო სომა³ – ანუსტუბჰის (Anuṣṭubh)⁴ საზომთან, რომელიც საგალობლებში პოეებს გამოძახილს. ხოლო ბრაჰტის (Bṛhati) საზომი კი ბრჰასპატის (Bṛhaspati)⁵ ხმაში ჟღერდა.

(რიგ ვედა, 1981: 31)

აღმოსავლეთ აზიის მაჰაიანას ბუდიზმში მუსიკა რიტუალს სამონასტრო ცხოვრების პოლიტიკურ სტრუქტურად გარდაქმნის, რომელშიც სასულიერო და საერო პირები იმ სამყაროს წარმოადგენენ და გამოხატავენ, სადაც წმინდა და ბინიერი ერთმანეთს კვეთს. როგორც პი-იენ ჩენმა დაგვანახა, მუსიკა ხელს უწყობს ადამიანების თანაარსებობას სხვადასხვა სამყაროში.

¹ ცნობილი პოეტური საზომი სანსკრიტულ ლიტერატურაში (რედ.)

² ვედურ ტრადიციაში ღვთაება, რომელიც მზესთან ასოცირდება (რედ.)

³ ღვთაება, რომელიც ასოცირდება წმინდა სასმელთან და ხშირად ღვთაებრივ ნექტარს გამოხატავს (რედ.)

⁴ 32-მარცვლიანი ვედური საზომი (რედ.)

⁵ ვედური ღვთაება, რომელსაც ეთაყვანებიან, როგორც ღვთაებრივ მასწავლებელსა და ღმერთების მოძღვარს (რედ.)

როებში, რომლებთანაც მორწმუნე ერთდროულ ურთიერთობას ამყარებს. ჩვენ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ყოველივე ძალიან მაღალ სტანდარტებს უწესებს მუსიკას, მაგრამ სინამდვილეში მუსიკის ესთეტიკური ძირები შესრულების მეშვეობით მისი მნიშვნელობის ტრანსფორმირების საშუალებას გვაძლევს. მუსიკის ძალა ბუდიზმსა და უმეტეს რელიგიებში გამოიხატება იმაში, რომ იგი თავისივე მნიშვნელობის ტრანსფორმაციის საშუალებას იძლევა.

მსოფლიოს ძირძველი ხალხების ტრადიციული რიტუალები ჯერ კიდევ გვიჩვენებს, თუ როგორ ვრცელდება მუსიკალური შინაარსი (musical meaning) და როგორ იქმნება მრავალი ამბავი, რომლებიც ურთიერთშეხვედრათა ხანგრძლივ ისტორიაზე მოგვითხრობს. ქრისტიანულმა საგალობლებმა ჩრდილოეთ ამერიკაში მცხოვრებ ადგილობრივ ხალხებს მისცა შესაძლებლობა, შეენარჩუნებინათ ძველი მუსიკალური ფორმები. აფრიკაში მისიონერული საგალობლების ნაციონალურ ჰიმნად ქცევა კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, თუ როგორ გარდაქმნის მუსიკაში ესთეტიკური ძირები (aesthetic embeddedness) შინაარსს/მნიშვნელობას. ენოქ მანკაი სონტაგას 'Nkosi sikelel'i Afrika („ღმერთო, დალოცე აფრიკა“) პირველად საგალობლად შეიქმნა, თუმცა მრავალჯერ გარდაისახა მანამ, სანამ კოლონიური დომინაციის წინააღმდეგ მებრძოლი პანაფრიკიზმის ჰიმნად, 1964-ში ტანზანიის, ხოლო 1995-ში სამხრეთ აფრიკის ჰიმნადაც იქცეოდა. მსოფლიო მუსიკაზე დაკვირვებისას ჩვენი პერსპექტივის გაფართოებასთან ერთად ნათელი ხდება ისიც, რომ ის კონტაქტები, რომლებიც მსოფლიო მუსიკას წარმოშობს, უპირველეს ყოვლისა, არ ქმნის იმგვარ სიტუაციებს, როდესაც ერთი მხარე ცალსახად იმარჯვებს მეორეზე. მსოფლიო მუსიკის ესთეტიკური სირთულე მოითხოვს პერსპექტივათა სხვადასხვა წყებას, რომელიც მთლიანობაში მსოფლიო მუსიკის მრავალ დასაბამს ავლენს.

ჩარლზ სიგერი, მსოფლიო მუსიკის მეტაფიზიკოსი

რატომ შევარჩიეთ პირველ თავში ეთნომუსიკოლოგიის წარმომადგენლად მაინცდამაინც ჩარლზ სიგერი? ის ხომ მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგი არ ყოფილა და, ამ დარგის საფუძვლიანი ცოდნის მიუხედავად, ამჯობინებდა, გამოეყენებინა ბევრად უფრო ინკლუზიური „მუსიკოლოგია“ და ამის მეშვეობით ეჩვენებინა, რომ მუსიკის უნიტარული და ინკლუზიური სფეროდან რომელიმე ტიპის მუსიკის გამორიცხვა არ სურდა. თითქმის ყველაფრით, რაც მას მუსიკასა და თავის, როგორ მასწავლებლის როლზე დაუნერია, სიგერი, უპირველეს ყოვლისა, მსოფლიო მუსიკის მნიშვნელობასა და იდენტობას იკვლევდა.

მეთოდოლოგიის, ფილოსოფიისა და მუსიკალურობის თვალსაზრისით, კარლ სიგერი (1886-1979) ვერაფრით იქნებოდა უფრო მრავალფეროვანი. მუსიკალურმა განათლებამ მას ნიადაგი მოუმზადა კომპოზიტორობისთვის, ადრეულ ასაკში პედაგოგიისადმი გამოვლენილმა ვნებამ კი ლიბერალური ხელოვნების კურიკულუმის შექმნისკენ უბიძგა. მსოფლიო მუსიკასთან მისი პირველი კონტაქტი შედგა მოგვიანებით, მას შემდეგ, რაც სიგერმა აღმოაჩინა ფოლკლორული მუსიკა, როგორც „ხალხის მუსიკა“. სიგერის სავლელე კვლევები არანაკლებ მრავალფეროვანი იყო, ვიდრე მისი სხვა მეთოდები. იმის მიუხედავად, რომ 1930-იან და 1940-იან წლებში აქტიურად დაინტერესდა ხალხური მუსიკის შეგროვებით, მოგვიანებით, 1940-იან და 1950-იან წლებში კი – ლათინური ამერიკის ეთნოგრაფიით. საბოლოოდ, 50-60-იან წლებში ის სავლელე კვლევებიდან სისტემურ მიდგომებს მიუბრუნდა და ექსპერიმენტებს აწარმოებდა მელოგრაფზე – მის მიერ შექმნილ მექანიკურ მოწყობილობაზე, რომელიც ხმოვანი ჩანანერების ტრანსკრიბირებისათვის იყო განკუთვნილი. იმის მიუხედა-

ვად, რომ მისი ნაწერები ენიგმატურად მიიჩნევა და თავისი მრავალფეროვანი ტექსტები წიგნად არასდროს შეუკრავს, სიგერმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის ეთნომუსიკოლოგიაზე.

სინამდვილეში, მნიშვნელოვანია ძირითადი პრინციპი, რომელიც სიგერის იდეებიდან გამოსჭვივის, ხოლო მისი მრავალფეროვანი მოღვაწეობის ეკლექტური ბილიკები ის საშუალებაა, რომელსაც თანმიმდევრულად მიყვავართ ამ პრინციპამდე.

მის შემოქმედებას გასდევს ერთგვარი აკვიატება, რომელიც მუსიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ საკითხს – სიტყვების მუსიკასთან მიმართებას – უკავშირდება. ჯამში, ესაა მუსიკის მნიშვნელობასთან დაკავშირებული ინტერესი, ერთგვარი დილემა, რომელიც ჩნდება მაშინ, როცა მუსიკაზე საუბრისას სიტყვების გამოყენება გვინევს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ სიტყვები მუსიკალური მნიშვნელობის ადეკვატურად გადმოსაცემად სრულიად ამაოა. სიგერი დილემას არ ნებდებოდა, ხელის ჩაქნევის ნაცვლად მუდმივად ეძებდა იმ გზებს, რომლებიც მუსიკალური მნიშვნელობის გაგებაში დაეხმარებოდა. სოციალური კონტექსტი არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე მუსიკალური ტექსტები; სხვადასხვა ტიპის მუსიკისთვის ღირებულების მინიჭება ფიზიკური და სტრუქტურული მახასიათებლების გამორიცხვას არ გულისხმობდა; წარმომადგენლობითი სისტემების არაადეკვატურობის აღიარება სულაც არ იყო გვერდის ავლის მიზეზი აბსტრაქტული მოდელებისათვის, რომლებიც მუსიკის გამოხატულ კოგნიტურ პროცესებს წარმოადგენდნენ. სიგერის გავლენა მუსიკის კვლევაზე დღეს ადასტურებს მის ხედვას, რომლის თანახმადაც მსოფლიო მუსიკის მრავალფეროვნების უკეთ და მეტად გაცნობა ბევრს დაანახებს ეთნომუსიკოლოგიაში სპეციალიზების პოტენციალს.

წმინდა საწყისების ძიებაში – მსოფლიო მუსიკასთან თანაკვეთის პოპულარული შემთხვევები

მსოფლიო მუსიკამ უკვე შობა პოპულარული მუსიკის უამრავი ვარსკვლავი. არაერთმა მათგანმა ლეგენდარულ წარმატებასაც მიაღწია. ვარსკვლავი შესაძლოა ჩამოყალიბდეს მთელი რიგი მითებისა და მითოლოგიების თანაკვეთაზე, რომლებიც მუდამ ხელს უწყობდნენ მსოფლიო მუსიკის მზარდ პოპულარობას მისი ხანგრძლივი არსებობის განმავლობაში და ეს 21-ე საუკუნეშიც გრძელდება. 2014 წლის დეკემბრის ერთ მშვენიერ დღეს სწორედ სუფიური პოპულარული მუსიკის ყველაზე ადრეული ვარსკვლავის – qawwali-ის ძიებაში აღმოვჩნდით მე და ამირა ნიმჯი დელიში, ჰაზრატ ნიზამუდინ აულიას სალოცავ კომპლექსში. სალოცავში ცნობილი მუსიკოსის, პოეტის, სწავლულისა და ისლამის თეოლოგის, სუფის ამირ ხუსროს (1253-1325) საფლავიც იყო. ხუსრო მე-13-მე-14 საუკუნეებში ცხოვრობდა ჩრდილოეთ ინდოეთის, ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის ტერიტორიაზე. იმ ეპოქაში, როცა საუკუნოვანი შეხლა-შემოხლის შემდეგ ისლამი ინდოეთსა და პაკისტანში, პოლიტიკურად და პრაქტიკულად კი დელის სასულთნოშიც გავრცელდა.

ხუსრო მრავალმხრივ განათლებული პოლიგლოტი იყო, რომელიც ენების, ლიტერატურისა და მუსიკალური რეპერტუარის ღრმა ცოდნასთან ერთად, საოცარი შემოქმედებით ნიჭითაც გამოირჩეოდა. მისი პოეზია, სასულიერო მწერლობა და რელიგიური სიმღერები ერწყმის და ქმნის იმ მუსიკალურ ფორმას, რომლის დამაარსებლადაც თავად მიიჩნევა – ესაა qawwali – სასულიერო პოპულარული მუსიკა, რომლის ისტორია მე-13 საუკუნიდან იწყება და დღემდე გრძელდება. 2014 წელს, ჩვენი შეხვედრისას, მთელ ამ დიდებულ ისტორიას კიდევ ერთხელ მოჰფინეს ნათელი ხუსროს საფლავის პატივსაცემად შეკრებილმა მომლოცველებმა და იმ საღამოს საფლავთან qawwali-ის გუნდების მიერ შესრულებულმა სიმღერებმა. (იხ. სურათი 3)

ამ გუნდებიდან ზოგიერთი ტრადიციული იყო, ნაწილი კი – თანამედროვე.



3. ამირ ხუსროს საფლავი, ჰაზრატ ნიზამუდინ აულია, დელი, ინდოეთი.

ისინი სოლო მომღერლისა და გუნდის ნაცნობი კავალი (qawwali) სტილით მღეროდნენ, ჰარმონიუმისა (ლერწმოვანი ორღანი – მთარგმნ.) და ტაბლას (დოქის ფორმის აფრიკული დაფი, რომლის გაფართოებულ ყელზეც ტყავია გადაკრული – მთარგმნ.) თანხლებით. მკაფიოდ დეკლამირებული ჰანგი, გადაძახილის-პასუხის (სოლო და გუნდი) ფორმატი, მსმენელს საშუალებას აძლევდა, არა მხოლოდ გაეგო სიმღერის ტექსტები, არამედ დროადრო თავადაც აეყოლებინა ხმა ანსამბლისთვის, განსაკუთრებით ექსტაზის მომენტებში. ამასთან, მითისა და ისტორიის კვეთამ მისი მატერიალური და მეტაფორული არსებობა გამოავლინა, ისე როგორც ეს მოხდა სუფიზმის ტრადიციაში, რომელიც პოპულარული მუსიკის რამდენიმე მიმართულებით ვითარდებოდა. ამის ხუსროს მიერ პოეზიასა და სიმღერებში ჩაქსოვილი ენების ნაზავი, რომელთა შორის იყო სპარსულისა და ურდუს კლასიკური ფორმები, გარდაიქმნა პუნჯაბის, არაბულისა და ურდუს ადგილობრივ

ფორმებად. 21-ე საუკუნეში ნიზამუდინ აულიას სალოცავში შესრულებულმა qawwali-ის პოპულარულმა სტილმა შეძლო და გამოხატა განახლებისა და აღორძინების სული, რომელმაც ხელი შეუწყო სუფიზმის პოპულარიზაციას უამრავი გლობალური მუსიკალური ნაწარმოების საშუალებით.

სუფიზმი, როგორც სექტანტური და რიტუალური პრაქტიკის ნაკრები ისლამში, ისტორიულად მსოფლიო რელიგიებისაგან განუყოფლად განვითარდა. სუფიური სექტები ისლამის გავრცელების ადგილებში ფუძნდებოდა და ხშირად ადგილობრივ მუსიკას მუსლიმურ რიტუალებში აქსოვდა. იმ რელიგიაში, რომელიც კონკრეტული რწმენებისა და წმინდა ტექსტების ცენტრალიზებას ეყრდნობა, სუფიზმმა შექმნა პერიფერიები, რომლებიც ეგუებოდა ცვლილებებსა და გარდაქმნებს. 21-ე საუკუნეში, ნაწილობრივ პოსტკოლონიურ მუსლიმურ ერებში ისლამური პოლიტიკის არსებობის, ნაწილობრივ კი რელიგიის გლობალიზაციის დამსახურებით, სუფიზმი თავად გახდა მსოფლიო რელიგია. სხვა სიტყვებით, სუფიზმი აღარაა მხოლოდ და მხოლოდ სექტანტური რიტუალების წყება ისლამში, არამედ ექსპრესიული სისტემა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, რომლის პრინციპებიც შეიძლება გამოიყენონ როგორც მუსლიმებმა, ისე არამუსლიმებმა. ამ ტრანსფორმაციის სიმბოლოა ტერმინ „სუფიური მუსიკის“, როგორც მსოფლიო მუსიკის დამოუკიდებელი ესთეტიკური კატეგორიის ხშირი გამოყენება. სუფიური მუსიკის, როგორც პოპულარული მუსიკის ონტოლოგიური და ეპისტემოლოგიური მნიშვნელობა 21-ე საუკუნის დასაწყისში ფუნდამენტურად ესთეტიკურია.

ჩვენ კვლავ ვაწყდებით იმ წინააღმდეგობას, რომელიც გლობალიზაციისა და მსოფლიო მუსიკის მიმართ ორგვარი პასუხით გამოიხატება. შეხედულებების ერთი ნაწილი მიესაღმება პოპულარული სუფიური მუსიკის პოპულარიზაციასა და გავრცელებას, როგორც ისლამური ფუნდამენტალიზმისა და რელიგიური აღორძინების თანმხლებ პროცესს. თუ-

მცა სხვები, ამას იმავე ისტორიულ პროცესში უხეშ ჩარევად მიიჩნევენ. არის თუ არა სუფიური მუსიკა ახალი მუსიკა და ინოვაციურ რიტუალთა ერთობა, რომელსაც ზურგს ტრადიცია უმაგრებს? თუ პირიქით, მსოფლიო მუსიკის ბაზრიდან შემოსვლით აკნინებს ამ ტრადიციას? 21-ე საუკუნეში მსოფლიო მუსიკის ისტორიული ტრადიციორია რადიკალურად განსხვავდება დასავლური (art music) მუსიკის ტელეოლოგიური ისტორიისგან (და, ცხადია, ზოგადად ევრო-ამერიკული მენისტრიმისაგან) რომელიც ვითარდება „დიდი ფიგურების“ სტილისტური განვითარებისა და გენეალოგიის კვალდაკვალ, რომელთაგან თითოეული ტრადიციის ჩირაღდანს თავის მემკვიდრეს გადასცემს. მსოფლიო მუსიკაში ტრადიცია ისევ და ისევ ბრუნდება, ოღონდ იმიტომ კი არა, რომ წარსულის ნაწილად დარჩეს, არამედ იმისთვის, რომ აწმყოში ახალი მნიშვნელობა იპოვოს. პოპულარულ მუსიკად ქცევით მსოფლიო მუსიკა ისაკუთრებს წარსულსა და ტრადიციებს, რათა მთლიანად განწყვიტოს მათთან კავშირი. დიდი პარადოქსი – პარადოქსი, რომელსაც ამ წიგნში ვაძევნებთ თვალს – ისაა, რომ პოპულარული მუსიკა აღადგენს იმ პირობებსა და გარემოებებს, რომელთა ფარგლებშიც კონტაქტები შედგა, რადგან მისი ისტორიულობა, რასაც დაბრუნება და აღორძინება ახასიათებს, თავად ხსენებულ შეხვედრასაც აღადგენს. ადგილობრივი მუსიკოსები ხელს უწყობენ გლობალიზაციას, ითვისებენ რა ადგილობრივს და ტრადიციულს, რათა 21-ე საუკუნის მსოფლიო მუსიკის ონტოლოგიები და ეპისტემოლოგიები ჩამოაყალიბონ.

თავი 2

დასავლეთი და მსოფლიო. მსოფლიო მუსიკის ჩანარა

ხალხური მუსიკის კვლევისა და ეთნომუსიკოლოგიის გარიჟრაჟზე, იმ მკვლევრებს, რომლებიც სავსე სამუშაოებს აწარმოებდნენ, ხშირად უღებდნენ ფოტოებს კოლექციების ორგანიზებისა და ჩანაწერების კეთების პროცესში. ზოგიერთი ასეთი ფოტო მსოფლიო მუსიკის შეგროვებისა და კვლევის ხატებად იქცა. სწორედ ისინი არიან თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგთა და მსოფლიო მუსიკის შემსრულებელთა წინაპრები; მათი შეხვედრები კულტურული ცოდნისა და გამოცდილების გაცვლა და ურთიერთგაზიარებაა. მე-4 სურათზე ჩანს ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი ფრენსის დენსმორი (1867-1957), რომლის კოლექციები ჩრდილოეთ ამერიკის ძირძველ ხალხებს მოიცავდა. ფოტოზე ის აღბეჭდილია სიმღერის ჩანერის დროს ბლექფუთის მთიელი ტომის ბელადთან ერთად ვაშინგტონში, 1916 წელს. ჩანერის პროცესია ნაჩვენები მე-5 სურათზეც და ის ასახავს თანამონაწილეობას ადრეულ ეთნომუსიკოლოგიურ სავსე ექსპედიციაში, რომლებიც კარლ შტუმპფმა (1848-1936) და გეორგ შუნემანმა (1884-1945) ჩაატარეს; მათ ჩაინერეს მევიოლინე თათარი ჯარისკაცი, რომელიც რუსეთის იმპერიის მხარეს იბრძოდა და რომელიც ტყვედ ჩავარდნის შემდეგ გერმანიის სამხედრო ტყვეების ბანაკში გაამწყვდეს.

ამგვარმა ფოტოებმა, რომლებიც მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში ეთნოგრაფიული კონტაქტების დასტურია, უამრავი შეკითხვა წარმოშვა. ამ ფოტოების მიზანი სავსე მკვლევარსა და ეთნოფორს (ასისტენტს) შორის თანასწორობის ასახვაა?



4. ფრანსის დენსმორი და ბლეკფუთის მთიელი ტომის ბელადი (1916).



5. კარლ შტუმფი და გეორგ შუნემანი იწერენ თათარ მუსიკოსებს ვუნდორფში, სადაც პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანიის სამხედრო ტყვეთა ბანაკი იყო განთავსებული.

გვაძლევს კი ავთენტურობის გარანტიას ჩამწერი მონყობილობა, რომელიც მათ ერთმანეთისგან ყოფს? რას გვეუბნება მედიატორული ტექნოლოგიის არსებობა საკუთრივ „ველზე“, რომელშიც ეთნოგრაფიული გადაკვეთა ხდება? ჩანს თუ არა მუსიკოსის მიერ საკუთრების უფლების გაცემა ჩანანერის გასაკეთებლად? – ამ კითხვებზე პასუხები მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში ძალაუფლების არათანაბარი განაწილების თვალსაჩინოდ დასტურია. ესაა ტექნოლოგიების გამოყენება მუსიკით გართობის, მისი კვლევის (შესწავლის) და მოხმარების მიზნით მათ მიერ, ვისაც მუსიკა არ ეკუთვნის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ტექნოლოგიებს ფლობს.

ძალაუფლების კრიტიკული ანალიზი – მისი ფლობა და ბოროტად გამოყენება – ამ თავის მთავარ თემას წარმოადგენს. ძალაუფლების არათანაბარი განაწილება საკუთრების უფლების დილემის წინაშე გვაყენებს, რომელიც თავს იჩენს, როდესაც სხვისი მუსიკის ტრანსკრიფციას ან ჩანანერს მსოფლიო მუსიკის იარლიყი ენიჭება. ხშირად სწორედ ამგვარი მოქმედების შედეგია ის, რომ ზოგი იხვეჭს ძალაუფლებას, ზოგი კი კარგავს მას. ამგვარი უსიამოვნო ფაქტები არახალია. მეტიც, ისინი შეიძლება განუყოფლად უკავშირდებოდეს მსოფლიო მუსიკის ისტორიას და, რაც კიდევ უფრო შემაშფოთებელია, მეთოდოლოგიას.

ჩაწერა და ხმოვანი მომენტები

მუსიკის ონტოლოგიები და ეპისტემოლოგიები რთულ ტრანსფორმაციას განიცდის ჩანერის პროცესში, კონკრეტულ აუდიოჩანანერებში. მსოფლიო მუსიკის კვლევა სწორედ ხმოვანი ჩანანერების ფართო ველს მოიცავს, რაც, მთლიანობაში, საკუთრივ ხმის ჩანერის ისტორიოგრაფიას ქმნის. ამ ისტორიოგრაფიის მთავარი საკითხია, თუ როგორ ხდება მუსიკალური ბგერა ჩანანერების მეშვეობით გლობალური ისტორიის ნაწილი. ხმოვანი მომენტის ძიება სხვადასხვა გზით ხდება, რომ-

ლებზეც ერთმანეთს კვეთს ყოველდღიურობა და ისტორიული *longue durée*. მე-19 საუკუნის დასასრულის ხმოვანი ჩანაწერები, რომლებიც ხმის ჩამწერი პირველი ტექნოლოგიების მთელ მსოფლიოში გავრცელებას უკავშირდება, ისტორიაში შევიდა, როგორც პირველი ჩანაწერები, რომელთა განმეორებით აუფერება შეიძლებოდა. ხმოვანი ჩანაწერების განმეორებადობა განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რადგან მათში ხმა არ არის ეფემერული, წარმავალი, დროის მონაკვეთიდან ამოვარდნილი, არამედ პირიქით, ბგერას იმ მატერიალურ სუბსტანციად გარდაქმნის, რომლის ონტოლოგიასაც ჩვენ მუსიკად აღვიქვამთ.

ხმოვანი ჩანაწერები ვრცელდება დროსა და სივრცეში, რელიგიასა და კულტურაში, სხვადასხვა მუსიკალურ და ბგერით ლანდშაფტში. ხმოვან ჩანაწერებზე ინფორმაციას ვიღებთ აგრეთვე მათ შესახებ წერილობით ტექსტებსა და ჟღერადი სამყაროს შესახებ მითებში. ისინი, მსოფლიო მუსიკისა და გლობალური ისტორიის სახით, აყალიბებს ჟღერადობის ონტოლოგიების მნიშვნელობას. ჟღერადობის ონტოლოგია თავს იჩენს სანყის მომენტებში. თავად მუსიკის ჩანერა ხმის ყველაზე აშკარა ონტოლოგიაა. ხმოვანი ონტოლოგია იქმნება მედიის ირგვლივ, როგორიცაა კინო, თეატრი და კერძო თუ საჯარო სფეროები. ყველა ერთად აყალიბებს სმენის ონტოლოგიებს, იმდენად, რამდენადაც შეგრძნებების ისტორიაში იმკვიდრებენ ადგილს.

ბგერის საზოგადოებად ტრანსფორმაციას მივყავართ იქამდე, რასაც წინამდებარე თავი ეთმობა – ხმოვანი კულტურის ეპისტემოლოგიას. მოსმენის გამოცდილება ინვევს სხვადასხვა სოციალურ ფორმაციას – ლოცვის ყველაზე ინტიმური სივრცეებიდან დაწყებული ბოლივუდური საუნდტრეკების, როგორც მსოფლიო მუსიკის, გლობალიზაციამდე. აუდიო ეპისტემოლოგიები ერთიანდება საკრავების დამზადების მატერიალურობისა და ადგილობრივი და საერთაშორისო ნი-

მუშების გაცვლის გარშემო. ხმოვანი კულტურის ეპისტემოლოგიები, იქნება ეს ადგილობრივი, რეგიონული თუ გლობალური, ერთმანეთისგან განსხვავდებიან იმით, თუ როგორია მათი კავშირები და აუდიო ქსელები სხვადასხვა დონეზე.

ხმოვანი მომენტების მატერიალურობა ფიზიკური და ტაქტილურია (ხელშესახებია). ზოგჯერ ის ონტოლოგიურიდან და ეპისტემოლოგიურიდან ფიზიკური ლოცვის, ქუჩაში მოძრავი სხეულებისა და მუსიკალური საკრავების ხმოვან თარგმანში გამოიხატება. მსოფლიო მუსიკის აღქმისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინტიმურობის ხმოვანი მატერიალურობა, უნივერსალის კონცენტრირება მოცემული მომენტის ხმოვან ჩანაწერში. ისტორიული მნიშვნელობა, რომელიც ჩანწერისთანავე ჩნდება, შედეგია გარკვეული მოქმედებებისა და პირობებისა, რომლებიც აერთიანებს ბგერებს, რათა აზრი მიანიჭოს ბგერის/ხმის სუბიექტურობასა და მუსიკის მნიშვნელობას. ჩანწერის პროცესი და პირობები მრავალგვარ ტრანსფორმაციას იწვევს: ირღვევა ავთენტურობა; ჟღერადობა ზოგჯერ ძლიერდება, ზოგჯერ კი იხშობა; ხმა ახალ სიცოცხლეს იძენს, იმდენად, რამდენადაც მასში ერთიანდება ხსნა და თავგანწირვა. მუსიკის ჩანაწერი მოხმარების პროდუქტიცაა. ამრიგად, ჩანწერის პროცესი და პირობები განსხვავებულია და მუსიკა – განსაკუთრებით მსოფლიო მუსიკა, რომელიც ავსებს ხმოვან სივრცეებს ადგილობრივ „მესა“ და საერთაშორისო „სხვებს“ შორის – ქმნის მომენტს, რომლითაც იქმნება ჩანაწერების ისტორია. ჩანწერის მომენტებსა და პირობებს სქემატურად წარმოგიდგინთ იმისათვის, რომ დავინახოთ ისინი, როგორც ჟღერადი მსოფლიო მუსიკის (როგორც გლობალური ისტორიის) ცოცხალი პროცესები და მათი აგენტები.

მატერიალურობა. ვინცებ მატერიალურობით, რადგან ის არის სუბსტანციაცა და მეტაფორაც ხმოვანი საგნისათვის. მატერიალური საგნები ქმნიან და იწერენ ხმას გარკვეული ფიზიკური თვისებების თანახმად. ზუსტად ისევე, როგორც

ხმა ინყება მატერიალური საგნით, ის ყალიბდება და შემდეგ ინერება მატერიალური საგნების მიერ, რაც, თავის მხრივ, ხმოვან ჩანაწერს მატერიალურ იერსახეს ანიჭებს.

თარგმნადობა. მეორე პირობა არის თარგმნადობა, რომელიც მკითხველმა რაც შეიძლება ფართო მნიშვნელობით უნდა გაიგოს. ჩანერის მომენტში მიმდინარე პროცესები გავლენას ახდენს ხმოვან საგანზე და უცვლის მნიშვნელობას, მაგრამ, ამავე დროს, აფიქსირებს რაც შეიძლება მეტ მახასიათებელს. ჩვენ შეგროვებითა და ანთოლოგიზებით ვთარგმნით ჩანაწერებს და მსოფლიოს სხვა ჩანაწერებთან მივუჭინთ მათ ადგილს.

ტრანსპორტირება. ჩანერის პირობები უნდა უზრუნველყოფდეს მის გავრცელებას. ლოკალური სუპრალოკალური ხდება, მსოფლიო მუსიკის გავრცელების შემთხვევაში კი – გლობალური. ჩვენ ვმოქმედებთ ხმოვან საგანზე იმგვარად, რომ მან თავისი ადგილი დაიკავოს მსოფლიოში: არქივში, ცვილის ცილინდრზე, MP3 ფაილად, ვებგვერდზე.

ჩანერა, როგორც ტექნოლოგია. ეს იმდენად აშკარაა, რომ ჩვენ შეიძლება ვერც შევნიშნოთ ტექნოლოგიის ყველგანმყოფობა, რაც ჩანერის ნებისმიერი პროცესის წინაპირობაა. მსოფლიო მუსიკის ჩანერის ისტორიაში მნიშვნელოვანი მომენტები ყოველთვის უკავშირდება ტექნოლოგიის შესამჩნევ მიღწევებს. მსოფლიო მუსიკის ჩანერის პროგრესი მიმდინარეობს წერისა და მეტყველების ტექნოლოგიების განვითარების ისტორიისა (რომელსაც ფრიდრიხ კიტლერი იკვლევს მე-19 და მე-20 საუკუნეების პროცესებზე დაკვირვებით) და ასევე ელექტრონული მიკროფონების დანერგვისა და, შედეგად, რეველუციური ხმის ჩანაწერების (როგორც მას მაიკლ დენინგი განსაზღვრავს 1920-ნი წლების ბოლოს) გაჩენის პარალელურად.

კოლექცია, როგორც ნარატივი და ისტორიოგრაფია. ხმოვანი მომენტის პროცესები და აგენტები კრებულს (კო-

ლექციას) ისტორიის პირობებად გარდაქმნის. მსოფლიო მუსიკის ნებისმიერი კრებულის ნახვისას აღმოვაჩინო, რომ ისტორიის საკითხი ძალიან მწვავედ დგას: იოჰან გოტფრიდ ჰერდერის ხალხური სიმღერები, ა. ზ. იდელსონის ებრაული მელოდიების საუნჯე, ფრანსის ო'ნილის ირლანდიური ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების ტომები ჩიკაგოდან – ყველა ეს კრებული ისტორიის გადარჩენის მცდელობაა, სანამ ის დაიკარგება. სწორედ ეს კოლექციები წარმოადგენს სამყაროს, როგორც მრავალფეროვან განზომილებათა მონაცვლეობას.

„შუა დერეფნის“ (Middle Passage) მუსიკოსები

მსოფლიო მუსიკოსები, რომლებსაც მოცემული თავი ეთმობა, ძირითადად ანონიმები არიან: სხვა არჩევანი არ მაქვს, გარდა იმისა, რომ მათ ერთობლივად ვუნოდო „შუა დერეფნის მუსიკოსები“. „შუა დერეფნით“ მოიხსენიებენ ცნობილ გეოგრაფიულ მარშრუტს აფრიკიდან მონობამდე ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკაში, აგრეთვე ევროპასა და მისი კოლონიებისკენ. დერეფანი აღნიშნავდა სივრცეს, რომელშიც უბრალოდ ცვლილებები კი არ ხდებოდა, არამედ ადამიანებით ვაჭრობისა და მონობის სისასტიკე ნახალისებული იყო. მაგრამ, გარდა ამისა, ამ სივრცეში მსოფლიო მუსიკა სუფევდა და რასობრივი წარმოსახვით იჭედებოდა.

თანამედროვე მკვლევრებს შუა დერეფნის მუსიკოსების შესახებ ცნობები არ აკლიათ, მაგრამ ეს ცნობები თითქმის მთლიანად სახელისა და ძალაუფლების მქონე ადამიანებს ეკუთვნით – გემის კაპიტნებს, კოლონიალური ჩინოვნიკებს, მისიონერებს.

მეტიც, თავად მუსიკოსები უსახელო და სტერეოტიპულ პერსონაჟებად რჩებიან, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად იპყრობდნენ ყურადღებას გამორჩეული მუსიკალურობით. „შუა დერეფნის“ უსახელო მუსიკოსები იმის ილუსტრაციაა, თუ როგორ დომინირებდა ისტორიულად დასავლეთი სხვების

იძულებითი ანონიმურობის ხარჯზე. შუა დერეფნის მუსიკაც, რომელიც უსახელო დარჩა, ყველაზე ხშირად სტერეოტიპებითა და უხეში ბუნდოვანებით ხასიათდება. შუა დერეფნის მუსიკალური მტკიცებულებების დიდი ნაწილი შემორჩენილია მხოლოდ მათ ხმებში, ვინც ბატონობის ძალას ფლობდა. ამის ნიმუშია, მაგალითად, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქრისტიანული საგალობელი, „Amazing Grace“ (1779), რომლის ავტორი ყოფილი მონათვაჭარი ჯონ ნიუტონია (1725-1807).

მონების მუსიკას ხოტბას ასხამდნენ, რადგან ჰანგები, როგორც ალექსანდრე ბარკლეიმ 1826 წელს აღნიშნა, „მარტივი“ და „ცოცხალი“ იყო. უმეტესად მათ დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდათ დასავლეთის მსოფლიო ისტორიაში ადგილის დასამკვიდრებლად; ამისგან განსხვავებით, გ. ვ. ფ. ჰეგელს, რომელიც ასევე 1920-იანი წლების შუახანებში წერდა, აფრიკელების მიერ ამ პოზიციის დაკავება შეუძლებლად ესახებოდა:

აფრიკელმა, თავის არადიფერენცირებულ და კონცეპტირირებულ ერთობაში, ჯერაც ვერ შეძლო საკუთარი თავის, როგორც ინდივიდის გამოცალკევება მისი არსებითი უნივერსალურობისაგან; ამიტომ მან არაფერი იცის აბსოლუტური არსების შესახებ, რომელიც სხვა და უფრო დიადი, ვიდრე მისი საკუთარი თავი.

*(ჰეგელი, ციტატა „ეზედან“ (რედ.),
რასა და განმანათლებლობა, 127)*

აფრიკული მუსიკა მართლაც გადაურჩა შუა დერეფანს და მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში მასზე იმაზე მეტი გავლენა იქონია, ვიდრე ნებისმიერმა სხვა მუსიკამ. იმ რამდენიმე საგანს შორის, რის თან წალების უფლებაც შუა დერეფნის გზაზე აფრიკელებს ჰქონდათ, იყო მუსიკალური ინსტრუმენტები, რომელთაც აფრიკასა და დასავლეთს შორის არსებულ უფსკრულზე გასადებ ხიდად იყენებდნენ. აფრიკული მუსიკა

განვითარდა ჟანრებისა და ფორმების უსაზღვრო, მრავალფეროვან სპექტრში, იდენტობის განმასხვავებელ მარკერებზე ხაზგასმითა და განსხვავებულობის შემოქმედებითი სინთეზის მეშვეობით. საუკუნეების განმავლობაში მონობის თანდათანობით აღმოფხვრის კვალდაკვალ, Middle Passage-ის მუსიკოსებმა მობილობის ახალი ფორმები შეიძინეს, ჩრდილოეთი და სამხრეთი ატლანტის უზარმაზარი რეგიონის მუსიკალური რუკა გარდაქმნეს „შავ ატლანტიკად“, რომლის გლობალური ურთიერთგაცვლის მრავალფეროვანი ფორმები კვლავაც თვალსაჩინოა 21-ე საუკუნის პოპულარულ მუსიკაში.

დასავლეთი და ბზარები „მესა“ და „სხვას“ შორის

დასავლეთსა და სხვა ხალხებს შორის სივრცე ეთნომუსიკოლოგიას მისი ჩამოყალიბების დღიდან აწუხებს. ისტორიული მომენტისა და დისციპლინური ფოკუსის გათვალისწინებით, ის ხდება სივრცე „მაღალ“ და „დაბალ“ კულტურას, „ზეპირ“ და „ნიგნიერ“ კულტურას, „ისტორიის მქონე“ და „ისტორიის არმქონე“ ხალხებს, „პრემოდერნისტულ“ და „მოდერნისტულ“, „განვითარებადსა“ და „ინდუსტრიალიზებულს“ შორის. ეს პარადოქსი კიდევ უფრო შემამფოთებელი ხდება, როდესაც ვაცნობიერებთ, რომ ყველა ეს კონცეპტუალური წყვილი აშკარად დასავლური წარმოშობისაა. ამ წყვილებში ერთი ტერმინი ხელმისაწვდომია დამკვირვებლისთვის, რაც მეორეს იმ სივრცედ აქცევს, რომელშიც დაკვირვების ობიექტია განთავსებული.

მოცემული დილემა, რომელიც „საკუთარ მესა“ და „სხვას“ შორის არსებული ბზარიდან წარმოიქმნება, ძალზე აშკარაა, რადგან მას უამრავი მორალური და ეთიკური შედეგი მოსდევს. ეთნომუსიკოლოგიისთვის ამ უფსკრულის შედეგები მნიშვნელოვანია. მას არ შეუძლია უბრალოდ დააკვირდეს და აღწეროს სივრცე საკუთარსა და სხვას შორის; ის უნდა შევიდეს მასში და გაუმკლავდეს მასთან კონტაქტის რთულ ფორმებს. სივრცე საველე სამუშაო ადგილზეა წარმოდგენილი.

საკუთარსა და სხვას შორის სივრცეში შესვლა მხოლოდ ძალაუფლების მოპოვების შემთხვევაშია შესაძლებელი; თუმცა ეთნომუსიკოლოგიური კონტაქტი ამ სივრცეში იმითაა გამოჩენილი, რომ ამ დროს დიდწილად ძალაუფლების გავლენას აცნობიერებენ პრაქტიკის განხორციელებაზე. ეთნომუსიკოლოგიის ისტორია წარმოგვიდგება, როგორც პასუხი დილემაზე, რომელიც გამოწვეულია დასავლეთსა და სხვა ქვეყნებს შორის არსებული ბზარით, მისი ამოვსებისა და იმ ადამიანური ტკივილების განკურნების მცდელობით, რომელთა მიზეზიც ის არაერთხელ ხდება. საქმე ის კი არაა, რომ უარი ვთქვათ ბზარით გამოწვეული ძალადობის დასჯასა და გასამართლებაზე, არამედ ის, რომ ეთნომუსიკოლოგია გამოიჩინა ერთგვარი მორალური იმპერატივით, რომელიც მას ამ ბზარის ამოვსებისკენ სწრაფვა უბიძგებს. ამ სივრცის ხელახალი განსაზღვრისა და დახურვის მცდელობებმა გამოიწვია მთელი რიგი ისტორიოგრაფიული ტრანსფორმაციები ანუ პარადიგმული ცვლილებები. პარადიგმის ერთ-ერთი უდიდესი ცვლილება მოხდა იოჰან გოტფრიდ ჰერდერის მიერ ორტომეულს – „ხალხური სიმღერები“ (Volkslieder) – გამოქვეყნებით 1778 და 1779 წლებში. ჰერდერის მტკიცებით, ადამიანი მუსიკის საშუალებით კომუნიკაციას ისევე ბუნებრივად ამყარებს, როგორც მეტყველების მეშვეობით. მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის ხალხური სიმღერების შეგროვებით მან შექმნა სივრცე, სადაც მსოფლიო მუსიკის ერთი ნიმუში სიმბოლურად ზოგად კაცობრიობას განასახიერებდა.

სივრცემ, რომლის განსახიერება ხალხური სიმღერის განზოგადებული კონცეფციით იყო შესაძლებელი, უდიდესი გავლენა იქონია შემდგომ თაობებზე. თუმცა, ამ სივრცის შესავსებად ხალხური სიმღერების შეგროვებისა და გამოქვეყნების მცდელობისას ჰერდერის მე-19 საუკუნეში მცხოვრები მემკვიდრეები ზოგჯერ მის საზღვრებს ამკაცრებდნენ; განსაკუთრებით იმის მტკიცებით, რომ ეს სიმღერები ნაციონალისტურ

მისწრაფებებს გამოხატავდნენ. ხალხური სიმღერების Volk-მა „ხალხის“ გამოყენება შეწყვიტა და დაიწყო „ერის“ მნიშვნელობის დაზუსტება. მე-18 საუკუნეში ჰერდერმა ხალხური სიმღერის მისეულ კონცეფციას პოლიტიკურ-გეოგრაფიული აღნიშვნა „გერმანული“ არ დაურთო, რაც მე-19 საუკუნეში წესი გახდა და არა გამონაკლისი.

მექანიკური რეპროდუქციის გამოყენებამ, როგორც მსოფლიო მუსიკის ჩანერის საშუალებამ, თავდაპირველად ეს უფსკრული გარკვეულწილად ამოავსო. მე-19 საუკუნის ბოლოს ცვილის ცილინდრებზე მსოფლიო მუსიკის ჩანერის პირველი მცდელობისთანავე აშკარა გახდა, რომ ჩამწერმა მონოტილობებმა ხელახლა განსაზღვრა სივრცე საკუთარ მესა და სხვას შორის. შესაძლებელი გახდა „ველის“ ცილინდრულ ჩამწერებამდე მიტანა მსოფლიო გამოფენებზე, ან ცილინდრული ჩამწერის ველზე წაღება. თანამედროვე მასიურ ციფრულ ჩამწერ მონოტილობებთან შედარებით, ცილინდრული მაგნიტოფონები პორტაბელურობით გამოირჩეოდა. თეორიულად, მათ შეეძლოთ მუსიკის ჩანერა მსოფლიოს ნებისმიერ ნერტილში, რაც ეფექტურად აქრობდა სივრცეს დასავლეთსა და სხვა ქვეყნებს შორის.

პორტატიული ჩამწერი მონოტილობების უნარი, მოსპოს განსხვავება საკუთარ მესა და სხვებს შორის, გლობალიზაციის ერთ-ერთი მანტრიაა. კიდევ ერთხელ ვაწყდებით საკვანძო სიტყვას „ძალა“ და მის მუდმივ არსებობას. ოცდამეერთე საუკუნის პირველ ათწლეულებში ეს დაჟინებული მოთხოვნა შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ეთნომუსიკოლოგთა ახალი თაობისთვის, რომლებიც თავად დასავლელები არ არიან და რომელთა შეხედულებები სავლელ სამუშაოებისა და სფეროს დეკოლონიზაციის მცდელობებში გაერთიანდა.

ამ „სხვა ეთნომუსიკოლოგიებში“ მომუშავე მკვლევრები მაინცდამაინც ოპტიმისტურად ვერ უყურებენ დარგის პოტენციალს ამგვარი ბზარების გამთელების საკითხში. თუ და-

სავლეთსა და „სხვებს“ შორის სივრცე არ მოიხსობა, რადგან ეს ფაქტობრივად შეუძლებელია, მაშინ ეთნომუსიკოლოგებს მოუწევთ, გააკრიტიკონ „საკუთარი მეს“ იდეა, რომელიც მსოფლიოში „სხვებთან“ მათი შეხვედრების რაობას განაპირობებს.

იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი და მსოფლიო მუსიკის აღმოცენება (საფუძვლების შექმნა)

იოჰან გოტფრიდ ჰერდერმა (1744-1803) მსოფლიო მუსიკას მისთვის უბრალო სახელის დარქმევით მისცა დასაბამი. სწორედ ჰერდერმა გამოიყენა ტერმინი Volkslied (ხალხური სიმღერა) არამარტო მისი იმ მუსიკის აღსანიშნავად, რომელიც იქვე, ახლომახლო ესმოდა, არამედ იმ მრავალფეროვანი რეპერტუარისთვისაც, რომელსაც მე-18 საუკუნეში მთელ მსოფლიოში გადააწყდა. ხალხური სიმღერების ჰერდერისეული ხედვა მათ ცალკეულ მუსიკალურ ნაწარმოებებად აღქმას სცილდება; 1778-1779 წლებში გამოცემულ ორტომეულს – „ხალხური სიმღერები“ – ის განიხილავდა, როგორც ცოცხალი ადამიანური გამოცდილების, მუდმივად განვითარებადი პროცესის გამოხატულებას. ენის შესახებ ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ადრეულ ნაშრომში ჰერდერი ამტკიცებდა, რომ მეტყველებასა და სიმღერას ერთი და იგივე ფესვები ჰქონდა, რაც მუსიკას საერთო ადამიანური კულტურის გამორჩეულ მახასიათებლად აქცევს.

გაზვიადებული იქნება თუ არა, ჰერდერს ეთნომუსიკოლოგი ვუნდოთ? ნებისმიერ შემთხვევაში, იგი პოლიმათი იყო, თანაბრად შინაურულად გრძნობდა თავს თეოლოგიაში, ფილოსოფიაში, ლინგვისტიკასა და ანთროპოლოგიაში, ხოლო მისი ინტერესი მუსიკის მიმართ ამ დისციპლინებსაც სცდებოდა. აღმოსავლეთ პრუსიის სოფლის პროტესტანტული ეკლესიის მუსიკოსის (კანტორის) შვილი ადრიდანვე დაინტერესდა საეკლესიო მუსიკით და განსაკუთრებით – ადგილო-

ბრივი საგალობლების შესრულებით. ჰერდერი არ ყოფილა უბრალოდ მოყვარული მუსიკოსი, რადგან თანამშრომლობდა კომპოზიტორებთან (მათ შორის, იოჰან სებასტიან ბახის ვაჟთან იოჰან ქრისტიან ბახთან) და სასახლის მუსიკოსებთან, ქმნიდა მათთვის პოეტურ ტექსტებს და თავადაც უსადაგებდა მუსიკალურ თემებს საკუთარ ლექსებს. მისმა ლექსებმა შემდგომ არაერთი კომპოზიტორის შემოქმედებაში გაიკვალა გზა, მათ შორის ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბრამსის, რიჩარდ შტრაუსის ნაწარმოებებში. ხალხური სიმღერისადმი გაუნელებელი ინტერესის პირველი კვალი მის შემოქმედებაში ჩნდება 1770 წელს, როცა ჰერდერი სტრასბურგში შეხვდა და თანამშრომლობა დაიწყო გოეთესთან, რომელიც იმხანად ელზასურ ხალხურ სიმღერებს აგროვებდა. თავად ჰერდერი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ევროპის პერიფერიების ხალხური სიმღერების მიმართ, ხოლო ბალტიისპირეთის ქვეყნების ტრადიციებს (მისი პირველი პასტორატი რიგის ტაძარში იყო, ლატვიაში) თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს მის კოლექციებში.

ჰერდერის, როგორც მსოფლიო მუსიკის „გამომგონებლისა“ როლი კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, როდესაც განიხილება მისი გავლენა განმანათლებლობისა და, შემდგომში, რომანტიზმის იდეებზე. ჰერდერს ნაციონალიზმის რამდენიმე ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი ფორმულირება მიეწერება. მის მიერ ესპანური ეპოსის El Cid-ის („სიმღერა ჩემს სიღზე“) თარგმანმა მე-19 საუკუნეში მთელ მსოფლიოში ეროვნული ეპოსების გამოქვეყნების ტენდენცია დაამკვიდრა. ჰერდერის ნაწერები მუსიკის შესახებ თავიანთი ექსპანსიურობით გვაცოცხლებს.

1769 წელს ბალტიისა და ჩრდილოეთის ზღვებზე ხანგრძლივი მოგზაურობისას ჰერდერი წერდა: „მინდა, შევკრიბო ინფორმაცია ყოველი ისტორიული მომენტის შესახებ, რომელთაგან თითოეული მათგანი საკუთარ თავზე, მის ფუნქციასა და როლზე, ჩვეულებაზე, ტვირთსა და სიამოვნებაზე ჰყვება“.

მისი ინტელექტუალური რუკა, რომელიც ისტორიის მისეულ გაგებას ასახავს, მიუხედავად იმისა, რომ ღრმად ევროპულია, გასცდა გეოგრაფიულ საზღვრებს და მთელ მსოფლიოში გავრცელდა.

ჩაწერა და ანთოლოგიური იმპულსი

ამ თავის ბოლო ქვეთავი ეთმობა მაგალითების წყებას, რომლებიც პასუხს იძლევა ძალაუფლების შესახებ დასმულ ორ კითხვაზე, რომლებიც მუდმივად ჩნდება „სხვა“ კულტურების მუსიკის ჩაწერისას. მიუხედავად იმისა, რომ ხმის ჩამწერი პროექტების ძირითადი მოქმედი პირები ერთმანეთთან დაკავშირებული არიან ბერლინის ფონოგრამ-არქივის (დაარსდა 1900 წელს) მეშვეობით, რომლის მიზანსაც თავიდანვე მსოფლიო მუსიკის ჩაწერა, შენარჩუნება და გაგება წარმოადგენდა, მათ მიერ განხორციელებული პროექტები მსოფლიო მუსიკის ფუნდამენტურად განსხვავებულ მოდელებს ავლენს. ეს მოდელები უკვე ჩანს მსოფლიო მუსიკის პირველ ბექდურ ანთოლოგიაში (მაგალითად, ჰერდერის „ხალხური სიმღერების“ ორტომეული) და მსოფლიო მუსიკის უახლეს ანთოლოგიაშიც, რომლებიც უკვე CD-ის სახითაა გამოცემული ან ხელმისაწვდომია ინტერნეტის საშუალებით და საგანმანათლებლო თუ გასართობი მიზნებისთვის გამოიყენება.

აქ განხილული ადრეული ორი ანთოლოგია წარმოადგენდა ეთნომუსიკოლოგიების პირველ მცდელობას, ეპასუხათ იმაზე, რასაც მე „ანთოლოგიურ იმპულსს“ ვუნოდე: ნაირგვარობის (მრავალფეროვნების) თავმოყრა ჩანაწერებში მსოფლიო მუსიკის ჰოლისტიკური სახით წარმოსაჩენად. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პროექტის ინიციატორი და ანთოლოგიის რედაქტორი ერის მორიც ფონ ჰორნბოსტელი (1877-1935) იყო, მათ ერთმანეთისგან მკვეთრი მახასიათებლები განასხვავებს. თავისი არსით, ამ ორ ანთოლოგიას განსხვავებული აუდიტორია ანუ განსხვავებული მომხმარებელი ჰყავს. ძირი-

თადი სხვაობანი, რაც ანთოლოგიური იმპულსის მოტივაციაში გამოიხატება, დღემდე ახასიათებს მსოფლიო მუსიკის ჩანერისა და შეგროვების პროცესს.

თუ ჰორნბოსტელის „საჩვენებელ კრებულსა“ (1963, წყარო 1910-1920 წწ.) და „აღმოსავლეთის მუსიკას“ (1979, წყარო 1934) შევხედავთ, როგორც „ჩანაწერების პირველ ანთოლოგიებს“, მაშინ ეს ნიშნავს, რომ ანთოლოგიური იმპულსი მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში განმეორებადი თემაა. ის ჩვენს ყურადღებას იპყრობს მედიაციასთან დაკავშირებულ რიგ საკითხებთან მიმართებით, როგორებიცაა, მაგალითად: პრობლემა შემგროვებელსა და მის წყაროს (ეთნოფორს) შორის; ვისაც არ შეუძლია საკუთარი თავის წარდგენა და ვისაც ამის ეკონომიკური და ტექნოლოგიური კაპიტალი აქვს; ჰუმანისტურ ხიბლსა და ეგზოტიკურ ფანტაზიას შორის. ჰორნბოსტელის ანთოლოგიები, ერთად აღებული, მნიშვნელოვანი პირველი ნაბიჯი იყო ანთოლოგიის გამოყენებისკენ არა მხოლოდ საველე ჩანაწერების დაარქივებისათვის, არამედ (ა) მეცნიერებისთვის საკვლევად მათი ხელმისაწვდომობისა და (2) ფართო აუდიტორიისთვის მასობრივი მოხმარებისთვის.

„საჩვენებელი კრებული“ და „აღმოსავლეთის მუსიკა“. მეცნიერული და პოპულარული აქ ხშირად, შუალედური ბარიერით, ორ სხვადასხვა მხარედ იყოფა. ერთ მხარეს ადრეული შედარებითი მუსიკოლოგიების ძირითად პრობლემებს ვხედავთ. ანთოლოგიაში შესულია მაგალითები, რომლებიც აშკარად კარიბჭეს წარმოადგენდნენ მუსიკის წარმოშობისა და მისი ავთენტურობის გამოსარკვევად. მსმენელი ანთოლოგიას შედარებითი რუკის მეშვეობით ათვალთვლებს. ყოველ ფორპოსტზე მსოფლიო მუსიკის გარშემო მოგზაური რაღაც ახალს იგებს და მუსიკის იმანენტური მრავალფეროვნების შესახებ ცოდნას სულ უფრო იღრმავებს. ანთოლოგიის შემდგენელთა მიზანი იყო მუსიკის მეშვეობით სამყაროს რუკის ახლებურად გამოსახვა. გამყოფი ხაზის მეორე მხარეს ვხედავთ ეგზოტი-

კური ფანტაზიების fin-de-siècle-ს ამსახველ ენას, რადგან ანთოლოგიები „უცნაურობების“ საცავიცაა, რომელთა მიმზიდველობა და ხიბლი სწორედ მათ უჩვეულობაშია.

ჰორნბოსტელის ორი ანთოლოგიის მეშვეობით შექმნილი მსოფლიო მუსიკის რუკები სრულიად განსხვავებულად გამოიყურება. „საჩვენებელ კრებულში» მსოფლიო მუსიკა ქვემოდან ზემოთაა ნაჩვენები, „აღმოსავლეთის მუსიკაში» კი – ზემოდან ქვემოთ. პირველ ანთოლოგიაში ვხვდებით ბევრ (120-დან 42) მეტად მოკლე ნიმუშების მრავალფეროვან მოზაიკას, რომლებსაც ხშირად ანონიმური შემსრულებლები წარმოადგენენ ადრეული ეთნოლოგიური კვლევის უშორესი წერტილებიდან.

თვით ევროპული ნიმუშებიც კი იმ რეპერტუარს განეკუთვნებოდა, რომლებიც უძველესად და პრეისტორიულად მიიჩნეოდა (მაგალითად, N1 ჩანაწერი შვეიცარიული იოდლინგია, ხოლო N3 – კავკასიური). მეორე, „აღმოსავლური“ ანთოლოგიის განმასხვავებელი ნიშანი ისაა, რომ მასში წარმოდგენილია არტ-მუსიკის პრაქტიკა, რომელიც მოითხოვს დიდი ანსამბლების გაცილებით მეტ დახვეწილობას; გარდა ამისა, ეს რეპერტუარი უფრო ვრცელი ფორმის, ხანგრძლივი ნაწარმოებებისაგან შედგება. მასში შესულია აგრეთვე რამდენიმე (24) ნიმუში, მათ შორის შელაკის¹ ორი ჩანაწერი და მრავალი ამონარიდი თუ ნაწილი უფრო დიდი ფორმის ნაწარმოებებიდან.

ორივე ანთოლოგია მოწმობს ისტორიულ ცნებებზე, მაგრამ „საჩვენებელ კრებულში“ ისტორიის თხრობა იწყება, უპირველეს ყოვლისა, უძველესი და, შესაბამისად, ყველაზე ავთენტური, ეგზოტიკური მაგალითებით და თანდათან რთული მაგალითები ემატება. მეორე ანთოლოგიაში ჰორნბოსტელი მიჰყვება ჰეგელისა და მე-19 საუკუნის ევროპელი ისტორიკოსების მიერ სისტემატიზებული ისტორიის ორიენტალისტურ

¹ შელაკი – ბუნებრივი ფისი, რომელსაც გამოყოფს ზოგიერთი ტროპიკული მცენარე; იყენებენ ელექტროსაიზოლაციო ლაქების დასამზადებლად, გრამოფონის ფირფიტების წარმოებაში და სხვ. (რედ.)

მოდელს, რომელშიც „ცივილიზაცია“ აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ ინაცვლებს. პირველ ანთოლოგიაში მუსიკის მსოფლიო ისტორია ინკლუზიურია და მოიცავს ოკეანეთის ყველაზე იზოლირებულ მუსიკალურ კულტურებსა და ევროპული ტრადიციების ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს. მეორე ანთოლოგიაში მუსიკა აღმოსავლეთის ექსკლუზიურ მსოფლიო ისტორიას ასახავს და მოძრაობს ერთი მიმართულებით, რომელშიც პროგრესის იდეა გულისხმობს ისტორიის მქონე ადამიანების გამიჯვნას „უისტორიო“ ადამიანებისაგან.

„საჩვენებელი კოლექცია“ სხვა თვალსაზრისითაც ყოვლისმომცველია: ის აერთიანებს როგორც მკვლევართა, ასევე კოლონიალური ჩინოსნებისა და მისიონერების მუშაობას, რომლებიც ცდილობდნენ, ჩაენერათ მუსიკის ადრეული ფორმები და შემდეგ ისინი სამეცნიერო კვლევის ობიექტად ექციათ. ამგვარი მიზანი გულისხმობს მუსიკის, ტექსტისა და რიტუალის ტრანსკრიფციას ზედმიწევნით ზუსტი ეთნოგრაფიული და მუსიკალური დეტალიზებით.

„აღმოსავლეთის მუსიკისა“ და „საჩვენებელი კოლექციის“ მიზნების განსხვავებულობა იმთავითვე ცხადი იყო. 1930-იანი წლების დასაწყისში გამოქვეყნდა არაერთი მონოგრაფია და შედარებით პოპულარული კვლევა მსოფლიო მუსიკის შესახებ, რამაც ხელი შეუწყო ზოგადად ჰუმანიტარული მეცნიერების პოპულარიზაციას. 1920-იან წლებში ხმოვანმა ჩანაწერებმა ახალი ადგილი დაიკავა საჯარო სივრცეში, სადაც გაჩნდა ახალი აუდიტორია, ფართო მსმენელი, რომელთაც სახლში გრამოფონები ჰქონდათ. „აღმოსავლეთის მუსიკამ“, რომლის გამოშვებაც Odeon-მა და Parlophone-მა (იმხანად მოქმედმა გერმანულმა და ინგლისურმა საერთაშორისო ხმის ჩამწერმა კომპანიებმა) ითავეს, წინდახედულად ისარგებლა მუსიკის მოხმარების სფეროში მომხდარი ამ ტრანსფორმაციით.

„აღმოსავლეთის მუსიკა“ მსოფლიო მუსიკის განსხვავებულ ისტორიას მოგვითხრობდა ანთოლოგიზაციის მეშვეობით, რო-

Tunis

23. Art-song. Maqām Mezmūm

ცხოვრების შესახებ უძველესი უხედეულები ადამიანის სიცოცხლისა და მიწიერი მოვლენების - მიკროსამყაროს (მიკროკოსმოსის) - საპირწონედ მეაბზოზე ვარსკვლავების გზას, სეზონებსა და საათებს - მაკროსამყაროს (მაკროკოსმოსს) - გვეთავაზობს. მუცაც კოსმოსური ჰარმონიის ნაწილია; ჰარმონია გამსჭვალულია პლანეტური ღვთაების არსით, რომელიც დომინანტურ ბეერაში გამოიხატება. კომპოზიციის ეს ტიპი მოითხოვს შესრულების შესაფერის დროსა და ვითარებას, რათა ზიანის მოტანის ნაცვლად ნეტარება მოჰგვაროს. „მაკამ მეზმუმი“ დემონებს უხმობს, მაგრამ უფროხილდით, თუკი ეს ძახილი სახლის კედლებში ისმის.

უძველესი რწმენა-ჩვეულებები „ანდალუსიურ“ სტილში, რომლებიც სათავეს განადადის მავრიტანულ ხანაში იღებს, აფრიკის ჩრდილო-დასავლეთ ქალაქებში უფრო წმინდად შენარჩუნდა, ვიდრე აღმოსავლეთში. ეს ტუნისური ჩანანერიც ამ სტილს განეკუთვნება. ევროპული ვიოლინო და კოკალისტი მონაცვლეობით ასრულებენ ჰანგს ლუტნას (უდის) თანხლებით (იხ. ჩანანერი 19). მეტრულად გამოკვეთილ სიმღერას წინ უძღვის რიტმულად თავისუფალი ნაგებობა, რომელიც ვლინდება მაკამის მახასიათებლები: ნამყვანი ტონი, რომელიც სტრუქტურული სამზომოვანების (C-Modus) ფუძეს წარმოადგენს, აქცენტირებული „ნეიტრალური“ ტერცია (რომელიც ანახევრებს სამზომოვანებას) და, რაც მთავარია, ძირითადი თემბა:



ტონალური სტრუქტურა:



სურ. 6 ტუნისური „არტ-სიმღერა“ „maqām mezmūm“



ქალაქის მომღერლები, ფოტო: დოქტორი რ. ლახმანი

გორც ეს ნაჩვენებია მე-ნ სურათზე: ტუნისური „არტ სიმღერა“ „maqām mezmūm“.

ჩანაწერების ორივე ანთოლოგია წარმოგვიდგენს აფრიკულ მუსიკას, რომელიც გეოგრაფიულად, ონტოლოგიურად და ისტორიულად ურთიერთგანსხვავებულია. თუ „ნაჩვენებელი კოლექცია“ დიდ ყურადღებას უთმობს სუბსაჰარის აფრიკას – იმხანად გერმანიის კოლონიური ვნებების ობიექტს, „აღმოსავლეთის მუსიკა“ მხოლოდ ჩრდილოეთ აფრიკაზეა ფოკუსირებული. პირველის შეგროვების წყარო და ადგილი „ველი“ და „მისიონერთა სადგურია“, ხოლო ჩრდილოეთი აფრიკისა – „ქალაქი“, კოსმოპოლიტური ცენტრი, სადაც ანდალუსიური (მაგ., კვაზი შუა საუკუნეების ევროპული) და თანამედროვე ევროპული (მაგ., ვიოლინო, რომელიც, როგორც ჰორნბოსტელი ამტკიცებს, „ევროპულია“) გავლენები „ცხოვრების უძველეს გაგებასთან“ შერეულა.

ორივე შემთხვევაში, მუსიკოსები მიუყვებიან ისტორიულ გზას, რომელიც აახლოებს მათ დასავლეთთან, ერთი მხრივ, ქრისტიანობაზე მოქცევის გზით სუბსაჰარულ აფრიკაში, მეორე მხრივ, ევროპასა და ჩრდილოეთ აფრიკას შორის საზღვრების მოშლით ტუნისურ არტ-სიმღერაში, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა კაიროს არაბული მუსიკის კონგრესზე 1932 წელს (იხ. თავი 3).

პირველი მსოფლიო ომის პრუსიის სამეფოს ფონოგრაფიული კომისია და რობერტ ლახმანის „აღმოსავლური მუსიკალური მაუნყებლობა“. ჩანერის ადრეულ პროექტებში ჩართული მეცნიერები და აკადემიური ინსტიტუტები ხშირად სარგებლობდნენ საომარი ვითარებებითა და კონფლიქტის სიმწვავეთ, რომელიც იმპერიის საზღვრებზე განსაკუთრებულ გლობალურ-ისტორიულ გავლენას ახდენდა. მსოფლიო მუსიკის ერთ-ერთი პირველი ვრცელი *in situ*¹ ეთნოგრაფიული გამოცემების

¹ მსოფლიო მუსიკის შესწავლა და დოკუმენტაცია მის ორიგინალურ კულტურულ და გეოგრაფიულ კონტექსტში (რედ.)

ინიციატორი იყო ფრანგული სამეცნიერო კომისია, რომელიც ნაპოლეონს მე-19 საუკუნის დასაწყისში ახლდა ეგვიპტეში და რომელსაც გიომ-ანდრე ვილოტო (1759-1839) ხელმძღვანელობდა. ანალოგიურად, 1940-იან წლებში მუსიკოლოგებმა (იაპონიის არმიის დაკვეთით, რომლებმაც იმხანად ტაივანის კოლონიზება მოახდინეს), ვრცლად აღწერეს კუნძულის ეთნიკური და ძირძველი ჯგუფების მუსიკა. ამიტომ, გასაკვირი არაა, რომ ბერლინის ფონოგრამ-არქივთან ასოცირებული ეთნომუსიკოლოგები აღიარებენ ანთოლოგიურ იმპულსს, რომელიც წარმოიშვა პირველი მსოფლიო ომის დროს და მეორე მსოფლიო ომის წინ, თუმცა ძალზე განსხვავებულ ვითარებებში.

პირველი მსოფლიო ომის დროს შეკრების ადგილს წარმოადგენდა გერმანიის სამხედრო ტყვეთა ბანაკები, სადაც ინერდენტ ტყვეებს დაპყრობილი ქვეყნებიდან, რომელთა მოსახლეობაც გერმანიის, ავსტრია-უნგრეთის და ოსმალეთის იმპერიების წინააღმდეგ ბრძოლაში იყო ჩაბმული. აფრიკელები, ისევე როგორც ახლოაღმოსავლელი და სამხრეთაზიელი ჯარისკაცები, ინგლისისა და საფრანგეთის მხარეს იბრძოდნენ. რუსეთის საიმპერატორო არმიაში იბრძოდნენ ებრაელები, კორეელები, აგრეთვე სხვადასხვა ეროვნებისა და რელიგიის წარმომადგენლები კავკასიიდან და შუა აზიიდან. 1915 წელს შეიქმნა სამეფო პრუსიის ჩამწერი კომისია, რომელმაც მიზნად დაისახა რაც შეიძლება მეტი მუსიკალური და სასაუბრო მასალის ჩაწერა, რომლის რაოდენობამაც საბოლოოდ დაახლოებით 1022 ერთეულს მიაღწია.

გერმანულ ტყვეთა ბანაკებში ჩამწერთა შორის იყო შედარებითი მუსიკისმცოდნე რობერტ ლახმანი (1892-1939). ამ წიგნზე მუშაობისას ჩვენ ბევრჯერ გადავანყდით ლახმანს (იხ. განსაკუთრებით თავი 3), როგორც თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიისა და ებრაული მუსიკის შესწავლის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, ასევე როგორც მუსიკის კონგრესის სამეცნიერო კომისიის ხელმძღვანელს კაიროს არაბული მუსიკის კო-

ნგრესზე 1932 წელს. მაგრამ ამჯერად, უპირველესად საუბარია ანთოლოგიურ იმპულსზე, რომელიც საფუძვლად უდევს მის მიერ იერუსალიმში შექმნილ რადიოგადაცემებს „აღმოსავლეთის მუსიკა“.

ლახმანმა, რომელსაც იერუსალიმში დასახლების შემდეგ საკმარისი სახსრები არ გააჩნდა (გერმანიის ჩამწერმა კომპანიებმა უარი უთხრეს ცვილის ცილინდრებზე ჩასანერად საჭირო მასალებზე), კუსტარული ტექნოლოგიების (გადაყრილ ცელულოიდის რენტგენის ფირებზე აღბეჭდილი საველე ჩანაწერები) გამოყენება დაიწყო, რათა შეეკრიბა მუსიკალური ნიმუშები მთელი პალესტინიდან (იმხანად ის ბრიტანეთის იმპერიის მანდატორული მფარველობის ქვეშ იყო). ის მიზნად ისახავდა მასალების ფართო საზოგადოებისთვის გაცნობას ჩანაწერებისა და რადიოლექციების საშუალებით. იმას, რომ ეს მასალები მსოფლიო მუსიკის შესანიშნავ მიკროსამყაროს წარმოადგენს, ნათლად ადასტურებს ამჯერად რუთ დევისის მიერ 2013 წელს მათი ციფრული გამოცემა აუდიო და ტრანსკრიფციების ფორმით.

პოსტსკრიპტუმი – „მუსიკა!“ 2011

ანთოლოგიური იმპულსის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მახასიათებელია მისი სიცოცხლისუნარიანობა და, შესაბამისად, განუყოფლობა მსოფლიო მუსიკის დროში მიმდინარე ისტორიისგან. 2011 წელს ბერლინის ფონოგრამის არქივმა, რომელიც წამყვან როლს თამაშობდა ჩანერის პროექტებში, რომლებიც ამ თავში განვიხილეთ, გამოუშვა ხუთ CD კომპლექტი სახელწოდებით „მუსიკა! ბერლინის ფონოგრამ-არქივი 1900-2011 111 ჩანაწერში“. უკვე ანთოლოგიის გარეკანიდან (სურ. 7) ირკვევა, რომ „მუსიკა!“ ჩანაწერის ისტორიას წარმოადგენს და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს, თუ როგორ იქმნება ფართო სამეცნიერო დისკურსი ეთნოგრაფიისა და შემსრულებლობის მეშვეობით. მსოფლიო მუსიკის სივრცეში თა-



სურ. 7. „მუსიკა! 1900-2011 წლების ბერლინის ფონოგრამ-არქივი 111 ჩანაწერში“ (2011) – გარეკანი

ნაარსებობენ ეთნომუსიკოლოგები და მუსიკოსები (CD 5 ჩემი კაბარე ჯგუფის New Budapest Orpheum Society-ის ოთხ „სა-ველე ჩანაწერსაც“ კი შეიცავს, რომლებიც გაკეთებულია ბერლინში გასტროლების დროს 2009 და 2013 წლებში). ბერლინის ფონოგრამ-არქივის „მუსიკის!“ ჩანაწერებში აღწერილი ისტორიული მომენტების მატერიალურობა, რომელიც მსოფლიო მუსიკის ანთოლოგიური იმპულსის საფუძველს წარმოადგენს, შეუძლებელია, უფრო ცხადი და ხელშესახები იყოს.

პითსა და ისტორიას შორის

ვის ეკუთვნის მომავალი? – 1932 წლის კაიროს არაბული მუსიკის კონგრესი

1932 წლის გაზაფხულზე ეგვიპტის დედაქალაქი კაირო ერთი თვით მსოფლიო მუსიკაში არაბული მუსიკის ადგილისადმი მიძღვნილი დებატების ეპიცენტრად იქცა. არაბული კონგრესი, რომელიც მაჰმუდ აჰმად ალ-ჰიფნის (1886-1973) ინიციატივით შედგა, თავს უყრიდა არაბული სამყაროს უდიდეს სწავლულებსა და მუსიკოსებს ევროპიდან და მაროკოდან აღმოსავლეთ ერაყამდე. ალ-ჰიფნის, ეგვიპტის განათლების სამინისტროს „მუსიკის ინსპექტორს“, ზურგს მეფე ფუადისა და კაიროს აღმოსავლური მუსიკის აკადემია უმაგრებდა. კონგრესი უნდა ყოფილიყო უმნიშვნელოვანესი ღონისძიება – „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შეხვედრა“ უმაღლეს მუსიკალურ დონეზე, როგორც ამას ე.წ. რეისი აღწერს. 1932 წლის არაბული კონგრესი საკმაოდ ამბიციური იყო და შეხვედრისთვის დამახასიათებელი ყველა ის ნიშან-თვისება ჰქონდა, რომლებსაც მსოფლიო მუსიკის ისტორიის შეცვლა შეეძლო. კონგრესზე ევროპელები მიიწვიეს არა მხოლოდ როგორც წარსულის მოწმენი, არამედ როგორც ექსპერტები, რომელთაგანაც სამომავლოდ გასათვალისწინებელი რჩევები უნდა მიეღოთ. შთამბეჭდავი გახლდათ კონგრესზე წარმოდგენილი მუსიკოსებისა და ეთნომუსიკოლოგების სია: იქ იყვნენ კომპოზიტორები: პოლ ჰიჰემიტი და ბელა ბარტოკი, აღმოსავლეთმცოდნეები: ბარონ კარა დე ვო და ჰენრი ჯორჯ ფარმერი და ისეთი ეთნომუსი-

კოლოგები, როგორებიც იყვნენ კურტ საქსი, ერის მორიც ვან ჰორნბოსტელი და რობერტ ლახმანი. ჩრდილოეთ აფრიკისა და ლევანტის დელეგაციებმა თან ჩაიყვანეს მუსიკალური გუნდები, რომელთა კონცერტები ხელისუფლების ხელგაშლილობას მოწმობდა. იყვნენ ცნობილი სახეები, მაგალითად, ერაყელი მომღერალი ალ-ქუბანჯი (al-Qubbānī), ასევე რამდენიმე ამომავალი ვარსკვლავი, მათ შორის ეგვიპტელი მომღერალი – უმ-კულსუმი (Umm Kulthūm). კონგრესი მსოფლიო მუსიკისთვის მეტად იმედისმომცემი შეხვედრის მოწმე ხდებოდა.

ყველაფერი მოლოდინისამებრ როდი წარიმართა, თუმცა, ცხადია, არც ეს უნდა ყოფილიყო მოულოდნელი. ევროპელებმა და არაბულმა დელეგაციებმა ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული მოსაზრებები გამოთქვეს არაბული მუსიკის მომავალთან დაკავშირებით. ჩვენ შესაძლოა გვეჩონოდა მოლოდინი, რომ ევროპელები ისტორიული დღის წესრიგის შეცვლის აუცილებლობაზე იმსჯელებდნენ: განა არ დამდგარიყო დრო, რომ არაბული მუსიკა წარსული დიდების ჩრდილიდან გამოსულიყო და ხელახლა გაბრწყინებულიყო? ამასთან, შესაძლოა, გვეფიქრა, რომ არაბული დელეგაციები სწორედ წარსულს განადიდებდნენ და მისი შენარჩუნების აუცილებლობას გაუსვამდნენ ხაზს. თუმცა ყველაფერი სხვაგვარად წარიმართა. ევროპელებმა ტრადიციის მხარე დაიკავეს და აღიარეს, რომ შუა საუკუნეებში ევროპული მუსიკა ჩრდილოეთ აფრიკისა და აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთის დიდებული მუსიკალური ტრადიციებისგან დიდად იყო დავალებული. თუმცა ტრადიცია იმასაც გულისხმობდა, რომ ევროპული და არაბული მუსიკა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში სხვადასხვა მხარეს იდგა, რომ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ და ეკუთვნოდნენ ორ განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქას, რომელთაგან ერთი – არაბული – ჩამორჩებოდა თანამედროვეობას, ხოლო მეორე – ევროპული – ფენდაფენ მიჰყვებოდა დროს.

ეგვიპტელებმა პატივი მიაგეს ევროპულ ტრადიციას. თუკი არაბების შემთხვევაში აშკარად იგრძნობოდა წარსულით სიამაყე, ეგვიპტელების დღის წესრიგს თანამედროვეობა წარმოადგენდა. როგორ უნდა გამხდარიყო წარსული მომავლის ტრამპლინი? როგორ მოხერხდებოდა თანამედროვე ევროპული ინსტრუმენტების მორგება არაბული მუსიკისთვის? როგორ შეუწყობდა ხელს პროექტების ჩაწერა და გამოცემა არაბული მუსიკის გლობალურ გავრცელებას?

აშკარაა, რომ ევროპულ და არაბულ დელეგაციებს ორი რადიკალურად განსხვავებული სამყარო წარმოედგინათ. ევროპელებისთვის ეს იყო წარსულის სამყარო, რომელშიც არაბული მუსიკა ცალსახად დომინირებდა, თუმცა ის აწმყოდან სადღაც შორს გაყინულიყო. ევროპელთა პოზიცია ირეკლავდა ყველა იმ ნიშანს, რომლებსაც ედუარდ საიდმა „ორიენტალიზმი“ უწოდა. ორიენტალისტური „აღმოსავლეთი“ ევროპული ხედვით წარმოადგენდა ობიექტს – გასაოცარსა და აღმაფრთოვანებელს, თუმცა ისეთ ობიექტს, რომელიც დასავლეთის გავლენას ვერაფერს უპირისპირებდა. არაბული მუსიკის ბრწყინვალეობა ისტორიულ ინერციაში მიმაღულიყო, იმაში, რომ მისი წარატივი უკვე დასრულებულიყო. არაბულ დელეგაციებს უნდოდათ, ხელახლა გაეაზრებინათ მსოფლიო ისტორია და არ სურდათ ორიენტალისტური არგუმენტების მიღება ისტორიული წყვეტის შესახებ.

მსოფლიო მუსიკა, რომლისკენაც ისინი მიისწრაფოდნენ, ცვლილებების საშუალებას იძლეოდა და სულაც არ იყო წარსულში გაქვავებული. ცვლილებებისადმი მათი ინტერესის მიღმა ისტორიისა და ერი-სახელმწიფოს ურთიერთმიმართების საკითხი იდგა. ეგვიპტის ხელისუფლების წარმომადგენლები, მეფე ფუადის ჩათვლით, აცხადებდნენ, რომ თანამედროვე ერ-სახელმწიფოებს შეეძლოთ, პრეტენზია გამოეთქვათ ნაციონალურ კულტურებზე. ნაციონალისტური დღის წესრიგი აშკარად შეინიშნებოდა იმ მუსიკალურ დელეგაცი-

ებში, რომლებიც წარმოადგენდნენ „ნაციებს“ და არა „კულტურებს“ ან თუნდაც „ტრადიციებს“.

მე-20 საუკუნის მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში 1932 წელს გამართული კაიროს არაბული მუსიკის კონგრესი წყალგამყოფი და პარადოქსული მოვლენა აღმოჩნდა. მრავალი არაბი სწავლულისთვის ეს იყო მომენტი, როცა არაბული მუსიკის ისტორია ხელახლა შევიდა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში. კონგრესმა, ამავდროულად, შეგვახსენა, რომ მსოფლიო მუსიკის კანონში შესვლას როგორც ისტორიულად განსაზღვრული, ისე საკამათო ფაქტორები განაპირობებს.

ჩრდილოეთ აფრიკა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში

რა ხანია, მსოფლიო ისტორიის წარმოდგენისას ჩრდილოეთ აფრიკა „შუალედურობის“ locus classicus-ად იქცა. გეოგრაფიულად, ჩრდილოეთ აფრიკა ევროპას ხმელთაშუა ზღვით უკავშირდება, თუმცა აფრიკის დარჩენილი ნაწილისაგან საჰაერის უდაბნოთია გამოყოფილი. ისტორიულად, ევროპის კულტურული საფუძველი ჩრდილოეთ აფრიკაში ჩაისახა. ამის ნათელი მაგალითია ძველი ეგვიპტის გავლენა ანტიკურ საბერძნეთსა და რომზე. თეოლოგიური თვალსაზრისით, აბრაამისეული რელიგიები – იუდაიზმი, ქრისტიანობა და ისლამი – ასევე ჩრდილოეთ აფრიკასთან არიან ვალში. ურთიერთშეხვედრის კლასიკური მინა – ჩრდილოეთი აფრიკა – 21-ე საუკუნეშიც რჩება ამგვარ შეხვედრათა მესვეურად.

შუა საუკუნეებში სწორედ ჩრდილოეთ აფრიკა (და არა ევროპა) გახლდათ ის სივრცე, რომელიც მსოფლიო ისტორიის სცენაზე დომინირებდა. მე-9 საუკუნიდან რენესანსამდე ჩრდილოეთ აფრიკის ისლამმა, ქრისტიანობასთან შედარებით, მასშტაბურად შეუწყო ხელი კულტურულ პროგრესს, მათ შორის მეცნიერების, მედიცინისა და ხელოვნების განვითარებას. მსოფლიო ისტორიას – ისტორიოგრაფიას, რომლის საკვლევი საგანი მსოფლიოა, საფუძველი ჩაუყარა სწორედ ჩრდილოეთ

აფრიკის მკვიდრმა, მე-14 საუკუნეში მოღვაწე სწავლულმა იბნ ხალდუნმა (1332-1406). ამ ყოველივეს შემქმნელად დღეს სწორედ იბნ ხალდუნი მიიჩნევა. ის იყო დიპლომატი, რომელიც მოვალეობებმა ესპანეთიდან დამასკამდე ამოგზაურა. მისი, როგორც გულმხურვალე მუსლიმის შეხედულებებზე, ბუნებრივია, გავლენა ისლამმა იქონია. ეს იყო ისტორიკოსი, რომელმაც მსოფლიო ისტორიის დანერა ჯერ კიდევ 1370-იან წლებში სცადა, თუმცა ამოცანა იმდენად მასშტაბური აღმოჩნდა, რომ მხოლოდ შესავლის – „Muqaddimah“-ის დასრულება შეძლო.

იბნ ხალდუნი მსოფლიო მუსიკითაც დაინტერესდა. ეთნომუსიკოლოგიის თვალსაზრისით, მას დღესაც თანამედროვე ეთქმის, იმის მიუხედავად, რომ შეიძლება მისი ზოგიერთი დასკვნა საეჭვოდ მიგვაჩნდეს. მაგალითად, ის წერდა, რომ სხვადასხვა კულტურას სხვადასხვაგვარი მუსიკა ჰქონდა, რის მიზეზადაც, ნაწილობრივ, კლიმატს მიიჩნევდა. ის ამტკიცებდა, რომ მუსიკა ღრმა გავლენას ახდენდა ადამიანების ისეთ გადწყვეტილებებზე, როგორცაა ომში ნასვლა, თუმცა, ამავდროულად, ფიქრობდა, რომ მუსიკა რთულ თეორიულ სისტემებს ეყრდნობოდა. როგორც სუფია, ის მიიჩნევდა, რომ მუსიკაში ბევრი რამ იყო ადამიანური გონებისთვის მიუღწეველი, რასაც მისი საკრალურობა განაპირობებდა. „Muqaddimah“-ში ნათლად ჩანს, რომ იბნ ხალდუნისთვის მუსიკა მსოფლიო ისტორიის განუყოფელი ნაწილია.

როგორც უნდა იყოს მისი ადგილი მსოფლიო ისტორიაში, შუა საუკუნეებში ჩრდილოეთ აფრიკის მუსიკამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ევროპული მუსიკის განვითარებაში. არაბულ და ლათინურ ენებზე მოღვაწე მუსლიმი თეორეტიკოსების, ალ-ფარაბის (872-950) და იბნ სინას (980-1037; უფრო ცნობილია ლათინური სახელით ავიცენა) ნაშრომებმა ევროპის ქრისტიანულ მონასტრებში მუსიკაზე ფიქრის საფუძველი შექმნეს. ჩრდილოეთ აფრიკის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ შემდგომი თაობები ხშირად ვერც კი ამჩნევდნენ არაბული

მუსიკის კვალს ევროპულ მუსიკაში. ავილოთ, მაგალითად არაბულ მუსიკის თეორიაში საზომი ინსტრუმენტი „უდი“ (ūd), რომლის სიმები თეორეტიკოსებს ბგერის ფიზიკის ახსნაში/გარკვევაში ეხმარებოდა და რომლის ჟღერადობა ყველაზე მეტად ჰგავდა ადამიანის ხმას. აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში შექმნილი ინსტრუმენტი, რომელსაც al-'ūd (ხე) ეწოდებოდა, ჩრდილოეთ აფრიკის გავლით პირენეის ნახევარკუნძულზე აღმოჩნდა, სადაც ესპანურ და პორტუგალიურ ენებზე ხელახლა მოინათლა, როგორც – la-ute. ინსტრუმენტს მოგვიანებით გერმანულად – „Laute“, ინგლისურად კი – „Lute“ – ეწოდა.

ჩრდილოეთ აფრიკაში არა ერთი, არამედ მრავალი მუსიკალური კულტურა არსებობდა. კლასიკური არაბული მუსიკის გარდა, რომელიც ინსტრუმენტულ და ვოკალურ კანონებს ქმნიდა (მაგალითად, ტუნისური -ma'lūf) ჩრდილოეთი აფრიკა ხალხური მუსიკის უამრავი დიალექტის სამშობლოც იყო. რეგიონის მომთაბარე ხალხები, მაგალითად, ბედუინები, ოდითგანვე ფლობდნენ მდიდარ ნარატიულ ტრადიციებს, მათ შორის დიდი „ჰილალის“ ეპიკურ ციკლებს. ჩრდილოეთ აფრიკის დასავლეთ ნაწილში, „მალრიბი“, ქრისტიანულ და ებრაულ ტრადიციებთან შერწყმული მუსლიმური მუსიკა, ერთ-ერთ ყველაზე დიდებულ ჰიბრიდულ ტრადიციას – ანდალუსიურ მუსიკას ქმნის. რეკონკისტას კვალდაკვალ, რის შედეგადაც 1490-იან წლებში ებრაელები და მუსლიმები ესპანეთიდან და პორტუგალიიდან განიდევნენ, ჩრდილოეთ აფრიკაში სწრაფად წარმოიქმნა ახალი კლასიკური და ჰიბრიდული ტრადიციები, განსაკუთრებით ისინი, რომლებიც სეფარდ ებრაელთა იუდეურ-ესპანურ სიმღერებში გვხვდება.

ისლამთან, ჩრდილოეთ აფრიკასთან და ახლო აღმოსავლეთთან შეხვედრა ევროპულ მუსიკაში მე-18 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე ყველგან თავს იჩენს. საოპერო ლიბრეტოებსა (მოცარტიდან ვერდის ჩათვლით) თუ თანამედროვე

ორკესტრის სასულე და დასარტყამ პარტიებში დასავლურმა მუსიკამ თავი მოუყარა ისლამური სამყაროს ელემენტებს, რამაც მუსიკის ბევრი მკვლევრის ყურადღება მიმართა ევროპულ მუსიკაში ჩრდილოეთ აფრიკის ნვლილის გამორკვევის საკენ. მაგალითად, მუსიკათმცოდნე გიომ-ანდრე ვილოტო (1759-1839) თან ახლდა ნაპოლეონის მიერ ეგვიპტის ექსპედიციებში გაგზავნილ სამეცნიერო ჯგუფს, რის შემდეგაც ორი ენციკლოპედიური ტომი გამოსცა ეგვიპტის მუსიკის შესახებ. ევროპის მიერ ხმელთაშუაზღვისპირეთში კოლონიური ინტერვენციების გაძლიერებასთან ერთად, მუსიკის მკვლევრებმა უფრო და უფრო მეტი მასალა შეაგროვეს და სისტემურად აღრიცხეს, რამაც საშუალებას მისცა მათ, რომ „სხვისი“ მუსიკა საკუთრად შეეფუთათ. მეცნიერებმა და მწერლებმა მზერა ჩრდილოეთ აფრიკას მიაპყრეს და მუსიკის ყველაზე უფრო მძაფრი აღწერა შემოგვთავაზეს, რისი მაგალითიც გუსტავ ფლობერის რომანები და პოლ ბოულზის მოთხრობებია. მათ არ უარუყვიათ ჩრდილოეთ აფრიკის „შუალედურობა“ (გეოგრაფიული და ესთეტიკური გაგებით – რედ.), რამდენადაც სწორედ ისინი იყვნენ ამ „შუალედურობის“ განსაზღვრის მნიშვნელოვანი ფაქტორები.

უმ კულსუმი – ვარსკვლავის დაბადება

ბევრი მიიჩნევს, რომ უმ კულსუმი (1904-1975) მე-20 საუკუნის ყველაზე პოპულარული მომღერალი იყო. თუ სტატისტიკას გადავხედავთ, ამ მოსაზრების უარყოფა გაგვიჭირდება. უმ კულსუმმა 300-მდე ჩანაწერი გააკეთა. ისლამურ სამყაროში სადაც უნდა მოინდომონ მისი სიმღერების შექმნა – იქნება ეს ჩრდილოეთ აფრიკის ქალაქების ბაზრები, პარიზის მუსლიმური უბნების CD მაღაზიები თუ ინდონეზიის აეროპორტების სავაჭრო ქსელები – უმ კულსუმის რეპერტუარი ყველგან უხვად დახვდებათ. კარიერის მიწურულს უმ კულსუმი ეგვიპტეში განსაკუთრებული პოპულარობით მეტწილად თა-

ვისი რადიო- და ტელეგადაცემებით სარგებლობდა, რომელთა ერთობლიობითაც შეიქმნა მითი, რომელშიც აისახა ეგვიპტის კოლექტიური რეაქცია უმ კულსუმის ხმის მიმართ. უმ კულსუმი ეგვიპტური კინოს საკულტო გმირიც გახდა – ქალმა, მუსიკოსმა და ეგვიპტელმა -- ეგვიპტური საზოგადოება მსოფლიო კინოს გააცნო.

უმ კულსუმის საკულტო სახე მსოფლიო მუსიკაში პარადოქსების გარეშე არ შექმნილა. მისი, როგორც მუსიკოსის ცხოვრება მრავალი გაგებით ტრადიციული იყო. სიმღერა ახალგაზრდამ მეტად მკაცრ მუსლიმურ გარემოში დაიწყო. მამამისი ადგილობრივი იმამი და სოფლის მეჩეთის წინამძღოლი იყო. უმ კულსუმი ჯერ კიდევ 5 წლისა მიიყვანეს სოფლის სასულიერო სასწავლებელში, სადაც ყურანის კითხვას ასწავლიდნენ. ჯერ კიდევ პატარა გოგონა იყო, მამას რელიგიურ დღესასწაულებსა და ქორწილებში რომ დაჰყვებოდა, სადაც სიმღერასთან ერთად საკრალური მუსიკის რეპერტუარიც შეითვისა.

აშკარაა, რომ ტრადიციულმა მუსიკამ უმ კულსუმის სტილის საფუძველი შექმნა. საინტერესოა, როგორ გახდა იგი პოპულარული ტრადიციების მიერ დაწესებული შეზღუდვების მიუხედავად? შეიძლება გაგვიჩნდეს კითხვა, გახდა თუ არა ის ცნობილი მომღერალი ტრადიციების ნორმების მოთხოვნათა მიუხედავად. მეთოდები, რომლითაც ის სარგებლობდა კილოს ანუ „მაკამის“ გამოყენებისას, ყურანის დეკლამაციას ეფუძნებოდა. პროსოდია¹ და პოეტური მოდელების ფორმები და არტიკულაცია წმინდა ტექსტებიდან იყო ნასესხები. მისი ხმის თანმხლებ მცირე ორკესტრებთან ურთიერთდამოკიდებულებაშიც კი ჩანდა, რომ მუსიკოსს არ სურდა ფუნდამენტურ მუსლიმურ ესთეტიკაზე უარის თქმა.

¹ ენაში მარცვლების წარმოთქმის თავისებურებათა ერთობლიობა (რედ.)

უმ კულსუმის ცნობილი ბიოგრაფი ვირჯინია დანიელსონი დამაჯერებელ კონტრარგუმენტს გვთავაზობს: სწორედ ტრადიციულმა გარემომ შეუწყო ხელი უმ კულსუმის საყოველთაო აღიარებას. დანიელსონი წერს, რომ „უმ კულსუმის მსმენელად ყოფნა ნიშნავდა სხვებთან გაერთიანებას, როგორც თემური სოციალური სამყაროს არსებობის დასტურს“. უმ კულსუმის სიმღერების მიერ შექმნილი სამყარო არა გლობალური, არამედ ლოკალური იყო, მაგრამ ის ძლიერ მოქმედებდა მსმენელზე მთელ მსოფლიოში. მან შეძლო, რომ ანმყოშიც შეენარჩუნებინა საკრალური მუსიკის ესთეტიკური რეზონანსი და, იმავდროულად, ტრადიციას ახალი პოლიტიკური როლი შესძინა ცვალებად სამყაროში, რამაც, ამავედროულად, ასპარეზი გაუხსნა ქალებს და ხელი შეუწყო თანამედროვე მუსლიმური სამყაროს ხალხური სულის გამოხატვას.

ისლამი და მუსიკის მნიშვნელობა

1932 წლის კაიროს კონგრესზე იქვე, კედელზე მიმსხდარი ბუზები რომ ვყოფილიყავით და თავად გვესმინა, როგორ მსჯელობდნენ არაბული დელეგაციები თავ-თავიანთ დღის წესრიგზე, ან როგორ ცდილობდნენ ევროპელები საერთო სამეცნიერო ენის პოვნას, ან სულაც ყური დაგვეგდო უმ კულსუმისთვის, თავის ინსტრუმენტალისტებთან ერთად რომ არჩევდა იმ სიმღერებს, რომლებიც მათ კულტურას ყველაზე უკეთ წარმოაჩენდა, სავარაუდოდ, საკუთარ თავს ვკითხავდით, ესენი ყველანი ნამდვილად ერთსა და იმავე საკითხზე ლაპარაკობენო?! მარტო ის კი არ იყო საინტერესო, თუ რა ტერმინები გამოიყენებოდა, არამედ ის, რომ ზოგიერთ ტერმინს საერთოდ გვერდს უვლიდნენ ან ფრთხილად იყენებდნენ. უმ კულსუმი, დიდი ალბათობით, საკუთარ ნამღერს „მუსიკას“ არ უწოდებდა და სავარაუდოდ, ამ ტერმინს თავისი ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის ინახავდა. თუკი ევროპელები არაბი მუსიკოსებისგან თეორიულ იდეებთან ერთად პრაქტი-

კული მაგალითების მოხმობასაც მოითხოვდნენ, მუსიკოსები დაინტერესდებოდნენ, რას გულისხმობდნენ უცხოელები თეორიისა და პრაქტიკის აღრევაში. მართალია, კაიროს კონგრესზე შეპარული ბუზები არ ვყოფილვართ, თუმცა კარგად ვიცით, რომ იქ, ფაქტობრივად, ვერაფერზე შეთანხმდნენ. 1932 წელს კაიროს კონგრესის ასეთი შედეგები გარდაუვალი იყო, თუნდაც იმ სირთულეების გამო, რომლებიც ისლამის კონტექსტში მუსიკაზე საუბარს ან არსაუბარს ახლავს.

ჩრდილოეთ აფრიკასა და ხმელთაშუაზღვისპირეთში მუსიკაზე დებატებს ართულებს შეკითხვები, რომლებსაც ისლამის მუსიკისადმი დამოკიდებულება ბადებს. ეს დამოკიდებულებები საკმაოდ მერყევია – ისლამი ან მთლიანად გმობს მუსიკას, ანაც ისლამური ლიტერატურა საკმაოდ ორაზროვანი და ბუნდოვანია მუსიკის პრაქტიკასთან მიმართებით. მუსიკის დასაშვებობის დასადგენად ორი ლიტერატურული წყარო გამოიყენება: ყურანი და წინასწარმეტყველ მუჰამედის სწავლებებთან დაკავშირებული ეგზეგეტიკური ნაშრომები, რომლებიც ცნობილია როგორც *ahādīth* (კომენტარები). თუმცა არცერთ მათგანში არაა სიცხადე მუსიკასთან დაკავშირებით. ერთი მხრივ, ყურანში გვხვდება სურები (თავეები, *sūrah*), რომლებიც, როგორც ჩანს, მხარს უჭერს მუსიკასთან დაკავშირებულ საქმიანობებს, თუმცა იქვე ვხვდებით იმ სურებსაც, რომლებიც მუჰამედის მიერ მუსიკის დაგმობის მტკიცებულებას წარმოადგენს. თუმცა ეს პირდაპირი წყაროებიც არ მიემართება თავისთავად მუსიკას, არამედ როგორც კულტურულ საქმიანობას, რომელიც ასოცირდება მუსიკასთან, მაგალითად – პოეზიასა და ცეკვას. ამიტომაც, გასაკვირი სულაც არაა, რომ მუსიკისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. გარდა ამისა, რახან *ahādīth* ხშირად ისლამის გავრცელების დროს დაპყრობილ ქვეყნებში იქმნებოდა, თავდაპირველად ისინი მხოლოდ დიდაქტიკურ ინფორმაციას ასახავდნენ კულტურული საქმიანობის შესახებ.

ისლამის ჩრდილოეთ აფრიკაში გავრცელების შემდეგ მუსიკა გახდა გარეგანი და არა შინაგანი ფაქტორი. არაბული მუსიკის ისტორიის განმავლობაში მუსიკალური ტერმინოლოგია სულ უფრო და უფრო განსაზღვრავდა მუსლიმურ საზოგადოებათა შიგნით და მათ გარეთ არსებულ განსხვავებებს. ყურანი (qirā'ah) და ლოცვისკენ მოწოდება (adhān) საერთოდ არ განიხილებოდა მუსიკალურ აქტივობებად, ის უფრო აღნიშნავდა „კითხვას“, რასაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს კიდეც „ყურანი“ (qirā'ah). მუსიკის როლი რელიგიური ტექსტების კითხვაში ისაა, რომ იგი აძლიერებს ნათქვამის მნიშვნელობას ახსნა-განმარტების (აზრის დაწმენდის) გზით. სწორედ ეს როლი დაედო საფუძვლად უმ კულსუმის „მუსიკალურ« განათლებას. ის, რაც დასავლელი დამკვირვებლისთვის მუსიკად ჟღერს, მეორეხარისხოვანია ტექსტური პროექციისა და რელიგიური გამოხატვისთვის.

როგორც კი ყურადღება ინსტრუმენტულ ჟანრებზე გადადის, მუსიკალური დისკურსის ტერმინოლოგიაში მოულოდნელად ჩნდება უცხო ცნებები. მაგალითად, ფართოდ გამოიყენება ბერძნული ენიდან ნასესხები ტერმინი *mūsīqā* (ან *mūsīqī*). სათანადოდ გამოყენების შემთხვევაში, *mūsīqā*-ს არასოდეს მიმართავდნენ *qirā'ah* ან *adhān*-ის აღსანიშნავად. იმ ისლამურ მეცნიერებებში, რომლებიც შუა საუკუნეებში აყვავდა, *mūsīqā* უცხოვს არსებობას აღნიშნავდა. კულტურული განსხვავებების აღსაწერად სხვადასხვა ტერმინი გამოიყენებოდა, მაგალითად, საერო სიმღერის აღსაწერად, რომელიც მკაცრად ვოკალური იყო, გამოიყენებოდა „*ghinā*“ (სიმღერა). იბნ ხალდუნმა „*Muqaddimah*-ში“ ინსტრუმენტული მუსიკა და სიმღერა სრულიად სხვადასხვა თავში განიხილა. ამის გათვალისწინებით, სულაც არაა გასაკვირი, რომ მე-20 საუკუნეში კაიროს კონგრესის დელეგაციები დიამეტრულად განსხვავებულ მოვლენებზე საუბრობდნენ. ამგვარი განსხვავებები კიდეც უფრო დიდი იყო თანამედროვე კოლონიალურ კო-

ნტექსტში, რომელშიც დასავლეთის „მუსიკა“ ასევე „უცხოდ“ აღიქმებოდა. ისლამის თვალსაზრისით, ამგვარი განსხვავებები მსოფლიო მუსიკაზე საუბრის საერთო წინაპირობას წარმოადგენდა.

ეთნომუსიკოლოგიის პერსპექტივა – რობერტ ლახმანი (Lachmann) ჩრდილოეთ აფრიკაში

1932 წლის კაიროს კონგრესი მასში მონაწილე ზოგიერთი აღმოსავლეთმცოდნისთვის სულაც არ ყოფილა პირველი მოგზაურობა ჩრდილოეთ აფრიკაში. რობერტ ლახმანი (1890-1939) – ბერლინის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის მუსიკალურმა ბიბლიოთეკარმა და შედარებითი მუსიკოლოგიის ყველაზე პრესტიჟული ჟურნალის, Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft-ის რედაქტორმა, 1920-იან წლებში ჩრდილოეთ აფრიკაში რამდენიმე კვლევითი ექსპედიცია მოაწყო. სწორედ ამ გამოცდილების გამო შეირჩა ის გერმანული დელეგაციის წინამძღოლად და ევროპელთა ოფიციალურ რეპორტიორად კაიროს კონგრესზე. 1920-იან წლებში ჩრდილოეთ აფრიკაში პირველი ვიზიტის დროს ლახმანს წარმოედგინა, თითქოს ევროპის წარსულში მოგზაურობდა იმ მუსიკის აღმოჩენის სურვილით, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში არ შეცვლილიყო. ის, რის პოვნასაც ლახმანი ესწრაფოდა და ის, რაც საბოლოო ჯამში აღმოაჩინა, ორი განსხვავებული ისტორიული მოვლენა გახლდათ. ტუნისში ერთ-ერთი ხანგრძლივი მოგზაურობის დროს ლახმანმა გადანწყვიტა, ყურადღებით შეესწავლა ხმელთაშუა ზღვაში მდებარე კუნძულ ჯერბაზე მცხოვრები ებრაული თემი. ჯერბას „ზოლირებული“ მუსიკალური კულტურის ყველა ნიშანი ჰქონდა. ებრაულ თემთა (რამდენიმე ასეული სულისაგან შემდგარი ორი სოფელი) ხანგრძლივი ისტორიის წყალობით, ჯერბა შესაძლოა მყარ მტკიცებულებად ქცეულიყო იერუსალიმის მეორე ტაძრის განადგურებამდე (ჩვ. წ.-ით 70 წ) არსებული მუსიკის შენარჩუნების/

გადარჩენის შესახებ თეორიებისთვის. მის მიზანს წარმოადგენდა არა იმდენად „დაკარგული კავშირის“, არამედ მუსიკის ისტორიაში ანტიკურობიდან დღემდე შესავალი თავის პოვნა.

ლახმანის მიერ ჯერბაში შეგროვებული მუსიკალური რეპერტუარი აჩენდა ეჭვს, რომ ის უფრო თანამედროვე იყო, ვიდრე ანტიკური. უპირველეს ყოვლისა, რელიგიური მუსიკა, მათ შორის ისიც, რომლებიც სინაგოგებში იკვრებოდა, ებრაული ტექსტებისა და ებრაული რიტუალური მახასიათებლების მიუხედავად, ძალიან ჰგავდა ტუნისის მუსლიმური სოფლების მუსიკას. ამასთან, ინსტრუმენტები და მოდალური სტრუქტურები არ განსხვავდებოდა სხვა ტუნისური სტილისგან. მესამე, ჯერბას ებრაელი ქალების მუსიკა ფაქტობრივად ემთხვეოდა მრავალ მუსლიმურ ხალხურ რეპერტუარს. არ შეიძლება იმის მტკიცება, რომ ჯერბას მუსიკა ბოლომდე „ებრაულია“ მხოლოდ იმიტომ, რომ ის იზოლირებული იყო. ამ გარემოებას ლახმანი არ შეუფერხებია, იგი იმ გარემოებით დაინტერესდა, რომელმაც ჯერბას მუსიკის ჰიბრიდულობა განაპირობა. მუსიკის ყურადღებით გაანალიზებამ მას პასუხები აპოვნინა. გეოგრაფიული იზოლაციის მიუხედავად, ჯერბას მნიშვნელოვანი მდებარეობა ეკავა მომლოცველთა გზაზე ჩრდილოეთ აფრიკაში. ებრაელი და მუსლიმი მომლოცველები გზად კუნძულზე შეყვინდნენ, გამგზავრების შემდეგ კი თავიანთი მუსიკის კვალი დატოვეს. რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ებრაელები, მუსლიმები და ჯერბასა და ტუნისში მცხოვრები სხვა მკვიდრნი საერთო მუსიკალური ცხოვრებით ცხოვრობდნენ, საერთო გამოცდილება კი უფრო წესი გახლდათ, ვიდრე გამონაკლისი.

ლახმანის ცხოვრების ბოლო ათწლეულს თან ახლდა მრავალი ტრაგიკული მოვლენა, რომლებიც გერმანულ-ებრაულ ინტელიგენციას დაატყდა თავს. 1933 წელს, ნაცისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ ის ბიბლიოთეკარის თანამდებობას ჩამოაშორეს. მისი, როგორც მკვლევრისა და რედაქტორის, საქმიანობის, ასევე 1932 წლის კაიროს კონ-

გრესზე მისი მნიშვნელოვანი როლის გამო, ლახმანმა ახლად დაარსებული ებრაული უნივერსიტეტის მხარდაჭერა მოიპოვა და თავისი კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილი იერუსალიმში გადაიტანა, სადაც თანამედროვე ისრაელის მუსიკოლოგიის საფუძველი შექმნა.

1939 წელს ლახმანის გარდაცვალებამდე, მისი რადიოგადაცემების მოსმენისას, რომელიც რუთ დევისმა გამოაქვეყნა ახალი რედაქციით, ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ ლახმანი ჩრდილოეთ აფრიკისა და აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვის მუსიკალურ სამყაროებს თანამედროვედ აღიქვამს. ჩრდილოეთ აფრიკის მუსიკა აღმოჩნდა კავშირი არა იმდენად წარსულთან, არამედ – დამაკავშირებელი ხიდი აწმყოსთან, რომელიც სწორედ კაიროს კონგრესმა და ლახმანისეულმა ჯერბას კვლევებმა გადო.

ბერემით (დასაბამიდან) – ხმელთაშუაზღვისპირეთის ეპოსი მითიდან ისტორიამდე

ეპოსი ხმელთაშუა ზღვის აუზში ჩნდება, როგორც ზღვისაგან შობილი სიმღერა, როგორც ისტორია, რომელიც იმ ხალხების, კულტურებისა და რელიგიების მიერ ნაამბობი მითებითაა შთაგონებული, საუკუნეების განმავლობაში საკუთარ სანაპიროებს რომ გასცდნენ. ის გმირები, რომელთა სახელებიც შეერქვა ხმელთაშუაზღვისპირეთში გავრცელებულ ეპოსებს – მოსე – მოსეს ხუთწინეულიდან, იგივე თორადან; ოდისევსი – „ოდი-სეადან“, სიდი ესპანეთის ეროვნულ ეპოსში – იმ ზღვის უკიდუგანო სივრცეებში ნაოსნობენ, რომლის სახელიც – ხმელთაშუა ზღვა – სწორედ „ხმელეთთა შორის“ მდებარეს ნიშნავს. როცა ხმელთაშუა ზღვის დიადი ეპოსი სიმღერებში ჟღერდება, – 21-ე საუკუნეში თუ ანტიკურ ეპოქაში – მათი მოგზაურობები მითოსიდან ისტორიაში გადაინაცვლებს. ხმელთაშუა ზღვის ეპოსი გაჟღენთილია დიდ რელიგიათა, კერძოდ – აბრაამისეული რელიგიების – იუდაიზმის, ქრისტიანობისა და ისლამის სულით.

მოსეს ეპოსი, თორა, კაცობრიობის საერთო წარმომავლობის – დასაბამის (bereshit) – ქრონიკებს წარმოადგენს (ჩანართი 3), მაშინ, როცა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის კოსოვოს ციკლი მე-14 საუკუნეში ოსმალეთის იმპერიასთან ბრძოლებზე, როგორც შეურიგებლობის ისტორიაზე, მოგვითხრობს.

ჩანართი 3. დაბადება 1: 1-5

1 בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ:

2 וְהָאָרֶץ הִיְתָה תִהְיֶה וּבְהוֹי וְחָשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם
וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי הַמַּיִם:

3 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי אוֹר:

4 וַיֵּרָא אֱלֹהִים אֶת־הָאוֹר כִּי טוֹב
וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ:

5 וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם וּלְחֹשֶׁךְ קָרָא לַיְלָה
וַיְהִי עֶרֶב וַיְהִי בֹקֶר יוֹם אֶחָד:

ჩანართის თარგმანი:

1. თავდაპირველად ღმერთმა შექმნა ცა და მიწა.
2. მიწა იყო უსახო და უდაბური, ბნელი იდო უფსკრულზე და სული ღვთისა იძვროდა წყლებს ზემოთ.
3. თქვა ღმერთმა: იყოს ნათელი! და იქმნა ნათელი.
4. და ნახა ღმერთმა, რომ ნათელი კარგი იყო, და გაჰყარა ღმერთმა ნათელი და ბნელი.
5. ნათელს ღმერთმა უწოდა დღე და ბნელს უწოდა ღამე. იყო საღამო, იყო დილა – პირველი დღე.

ეპოსმა, როგორც ნარატიულმა ჟანრმა, რომელიც პოეზიისა და მუსიკის სახით ჩნდება და რომელსაც ახლო აღმოსავლეთში, ჩრდილოეთ აფრიკასა და სამხრეთ ევროპაში დიდი ხნის წინ დასახლებული პოეტ-მუსიკოსები ასრულებენ, იმ სიმულაკრის მახასიათებლები შეიძინა, რომელიც ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და მისი ისტორიის განმავლობაში ჩამოყალიბებული რელიგიებისგან განუყოფელია. ეპოსმა, როგორც ნიმუშმა, საფუძველი ჩაუყარა იმ მითების შექმნას, რომლებიც ხმელთაშუა ზღვის ერთი ბოლოდან მეორემდე გავრცელდა. გადმოცემისა და ინტერპრეტაციის საშუალებით მითი იქცევა ისტორიად, ისტორია კი – თანამედროვეობად. ის, რაც თორაში მოსეს „აღთქმული მინა“ იყო, თანამედროვე ისრაელის სახელმწიფოს ისტორიული მოდელი გახდა. ესპანეთის კასტილიის რეგიონის სუვერენიტეტი, რომელიც „სიდის“ მაგალითიდან ჩანს, ეროვნული დამოუკიდებლობის მოდელს წარმოადგენდა არა მარტო შუა საუკუნეების ესპანეთისათვის, არამედ ლათინური ამერიკის ქვეყნების სახელმწიფოებრიობისთვისაც მე-19 საუკუნეში.

ეპოსის მუსიკალურ სტრუქტურაში ხმელთაშუაზღვისპირეთით გაყოფილი ხალხები და სამყაროებიც აისახება. ზღვით გამოყოფილი ორი სამყაროს დუალურობა რეალიზებულია ნახევარტაეებში – პოეტური პაუზით გამოყოფილ ორფრაზიან სტრიქონებში, ან ცეზურაში, რომელიც ხმელთაშუა ზღვის ეპოსის სტრუქტურაში დომინირებს. ბალკანურ ეპოსში ორი ნახევარტაეების გენერაციულმა ფუნქციამ საშუალება მისცა მეოცე საუკუნის ეპოსის ორ დიდ მკვლევარს, მილმან პერის (1902-35) და ალბერტ ბ. ლორდს (1912-91), შეემუშავებინათ ზეპირი გადმოცემის თეორია, რომელიც აღინერა ლორდის ნაშრომში, სახელწოდებით – „ბალადათა მომღერალი“ და რომელმაც ეპოსის შესწავლაზე მთელ მსოფლიოში მოახდინა გავლენა. ბალკანური ეპოსის ცნობილი მთარგმნელები სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში – იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი, ვუკ

სტეფანოვიჩი კარაჯიჩი (1787-1864), ბელა ბარტოკი – ცეზუ-
რას, როგორც მუსიკალური თარგმანისა და ისტორიული წა-
რმოსახვის საშუალებას, მიმართავდნენ.

ხმელთაშუაზღვისპირეთთან ეპოსის ინტიმურ კავშირს და
თანამედროვე ერების მიერ მითის ისტორიად გარდაქმნას
დიდ მნიშვნელობას თუკი მივანიჭებ, ამ საქმეში პირველი სუ-
ლაც არ ვიქნები. ჰომეროსი იქნება თუ ჰერდერი, თორას ქრო-
ნიკები თუ ჩრდილოეთ აფრიკის ბენი ჰილალის ეპოსი, ყველა
მათგანმა მიანიჭა ეპოსს უნარი, ისტორიულად ჩამოეყალიბე-
ბინა ეროვნული სუვერენიტეტი.

ეპოსის შემსრულებლებიცა და მკვლევრებიც ერთნაირად
აცნობიერებდნენ, რომ ეპოსს აქვს უნარი, გადაგვიყვანოს
არაჩვეულებრივ ქვეყნებში, რომლებიც ჩვეულებრივი მოკვდა-
ვებით დასახლებული ამქვეყნიური ტერიტორიული საზღვრე-
ბის მიღმა არსებობს. სწორედ ეპოსს, როგორც მსოფლიო მუ-
სიკის ერთ-ერთ ყველაზე ფართოდ გავრცელებულ ჟანრს, შეს-
წევს ძალა, რომლითაც იგი მითიდან ისტორიაში ადამიანური
მოგზაურობის უცვლელ ავატარად რჩება როგორც აწმყოში,
ისე მომავალში.

თავი 4

ხალხური მუსიკა

ხალხური მუსიკა მითსა და ისტორიას შორის

ხალხური სიმღერა და ხალხური მუსიკა შესაძლოა იყოს მსოფლიო მუსიკის საწყისი, ისტორიული ტრადიციის ძარღვი, რომელიც მუსიკას გლობალურ მოვლენებთან აკავშირებს. ხალხური მუსიკა, რამდენადაც მას ადამიანთა უმრავლესობა იზიარებს, ყველგანაა გავრცელებული. ფოლკლორისტიკის წინაპირობა ისაა, რომ თითოეულ ინდივიდს ჰქონდეს წვდომა ხალხური მუსიკის რეპერტუარზე, მათ შორის მათზეც, რომლებიც წარმოაჩენენ უფრო ინტიმური ჯგუფებისთვის განკუთვნილ თვისებებს და მათზეც, რომელთა მახასიათებლები უნივერსალურად მიიჩნევა. კავშირები ინტიმურსა და უნივერსალურს, ლოკალურსა და გლობალურს შორის, შესაძლებლობას აძლევს ხალხურ სიმღერასა და მუსიკას, ესაუბროს მასებს და ისაუბროს მასებისათვის, როგორც მენგე (ხალხი) იოჰან გოტფრიდ ფონ ჰერდერის ხალხური მუსიკისადმი მიძღვნილ სახოტბო სიმღერაში იტყოდა – „სიმღერას უყვარს მასები“. ამგვარად, ხალხური მუსიკის ძიება იწყება სახლში, მაგრამ მას მუდმივად მივყავართ გლობალურამდე, მუსიკალურ პრაქტიკებამდე, რომლებიც ადამიანური კულტურის საბაზისო პრინციპებს გამოხატავს.

ხალხური სიმღერა და ხალხური მუსიკის არავოკალური ფორმები წარმოიქმნება კულტურის იმ მრავალრიცხოვანი ასპექტებიდან, რომლებიც ადამიანური თემებისათვის საერთოა და რომლებიც ყოველდღიურ ყოფას ქმნიან. ამრიგად, ხალხური სიმღერა ერთიანდება საერთო ენის გარშემო, რო-

მელშიც წარსულის მითებს ანმყო პრაქტიკაში გამომსახველად გადმოსცემს. ხალხური ცეკვა საზოგადოებაში ფიზიკური, საჯარო ფორმით სოციალურ ინტერაქციას უზრუნველყოფს. საკრალური (სასულიერო) ხალხური მუსიკა საშუალებას აძლევს, სოციუმს რწმენის ზოგადი სისტემა ლიტურგიასა და რიტუალში მოაქციოს. სოციუმის (community), ერთობისა (commonness) და ურთიერთკავშირის (communication) ურთიერთობა არსებითია ხალხური სიმღერისა და ხალხური მუსიკისათვის, რამდენადაც ზეპირი ტრადიციის რეპერტუარსა და განათლების ხელშემწყობ პრაქტიკებს შორის ხიდს წარმოადგენს და ადგილობრივს (ლოკალურს) გლობალურთან აკავშირებს. ამიტომაც, ხალხური მუსიკა დინამიკურია და სოციუმების გარდაქმნის პროცესებს უწყობს ხელს.

ხალხური მუსიკის შესახებ მსჯელობას იმპულსს აძლევს მსოფლიო მუსიკის დანახვის, მისი წარმოსახვის სურვილი. როდესაც იოჰან გოტფრიდ ჰერდერმა განმანათლებლობის ხანაში შემოიღო ტერმინი Volkslied (ხალხური სიმღერა), მისი მართებულობის დასამტკიცებლად, შეგნებულად მოიყვანა მაგალითები მთელი მსოფლიოდან (იხ. თავი 2) ჰერდერის ხალხურ სიმღერებს ჰქონდათ ეროვნული მახასიათებლები და, ამავდროულად, აძლიერებდნენ და არღვევდნენ ენობრივ საზღვრებს. ჰერდერს ხალხური სიმღერის ფართოდ წარმოდგინა, როგორც მსოფლიო მუსიკა, რომელიც შესაბამისად ტევადი და მდიდარი იყო.

თუკი მსოფლიო მუსიკამ შესაძლებლად აქცია, დაგვენახა მსოფლიოს მუსიკალური სახე, ეს გააკეთა მეტწილად ევროპული პერსპექტივიდან. ევროპელი მკვლევრების მიერ ევროპის ფარგლებს გარეთ აღწერილი ხალხური მუსიკა საკმაოდ ხშირად ევროპული ხალხური მუსიკის მსგავსი იყო. მობილურობა ხალხური მუსიკის ყველაზე ხშირი მახასიათებელია, რომელიც მკვლევრებს საშუალებას აძლევს, თვალყური ადევნონ

ხალხების მიგრაციას მთელ მსოფლიოში. ამავდროულად, ხალხური მუსიკის მსოფლიოს რუკაზე კოლონიალიზმის ყველა ნიშანი ჩანდა. თუკი ხალხური მუსიკის შემგროვებლობა მთელ მსოფლიოში ევროპულ კონტაქტებს უკავშირდებოდა, მაშინ ის სულ უფრო მეტად ასახავდა თანამედროვეობის იდეოლოგიას, არა მხოლოდ კოლონიალიზმს, არამედ ნაციონალიზმსა და ავთენტურობის ძიებას. ხალხური მუსიკა პოლიტიკურ მემარცხენეებს მემარჯვენეებზე არანაკლებ იზიდავდა; ის თანამედროვეობის ემბლემად და უკმაყოფილოთა თვითგამოხატვის ენად იქცა.

ხალხური მუსიკის კულტურული სივრცე მეტაფორათა ორი ფართოდ გაგებულნი ჯგუფის – დროითისა და სივრცითის – შესატყვისია. ხალხური მუსიკის დროითი და სივრცითი მეტაფორები ურთიერთდამოკიდებული და ურთიერთმკვეთია. მრავალი თვალსაზრისით, ხალხური მუსიკა საკმაოდ ხმამაღალ განაცხადს აკეთებს ადგილთან/სივრცესთან მისი კავშირის შესახებ. როგორც წესი, სიმღერის ტექსტებში მოქმედების ადგილი პირველ ორ სტრიქონში ჩანს ხოლმე, ხოლო საცეკვაო ფორმებში მოძრაობები იმ ადგილს გამოსახავს, სადაც მოქმედება ვითარდება. ალპური სოფლის კვინტესენციური ხალხური ცეკვა Ländler (ლენდლერი) არამარტო წარმოშობითაა „იქაური“, არამედ თავისი თვითმყოფადი ვერსიებით, საცეკვაო ილეთებისა თუ სტილიზებული ჟესტების დახმარებით, მოცეკვავეებს საშუალებას აძლევს, ცენტრალური ევროპის მთიანეთში ცხოვრებასთან მიმართებით საკუთარი დამოკიდებულება გამოსატონ. თხრობითი და გეოგრაფიული მახასიათებლების თანაკვეთამ აქცია შესაძლებლად ამ სივრცის წარმოჩენა. ხალხური მუსიკის თხრობითი და გეოგრაფიული მახასიათებლები ისეა შერწყმული, რომ კოლექტივს საშუალება ეძლევა, მეტაფორულად შეაბიჯოს ხალხური მუსიკით აღძრულ, გახსნილ და შემდგომ უკვე წარმოსახულ

კულტურულ სივრცეში. ბარტოკმა ეს რუმინეთისა და სლოვაკიის უნგრული რეგიონების ხალხური სიმღერების შეგროვებისას გაიაზრა. იმავე დასკვნამდე მიდიოდნენ გერმანელი მეცნიერების თაობები, რომლებიც ე.წ. Sprachinseln (ენობრივი ანკლავების) „ხალხურ-სასიმღერო ლანდშაფტის“ რუკას ქმნიდნენ.

ევროპული ხალხური სიმღერის კულტურული სივრცეები მუდმივ შეჯიბრებაშია, ხშირად ერთი და იგივე სიმღერისა თუ ცეკვის ფარგლებშიც კი. ჩნდება რეალური და წარმოსახვითი სივრცეები და სიმღერების გმირები მათ დასაკავებლად იბრძვიან, რაც მეტაფორულად ადგილისა თუ ისტორიისათვის ბრძოლას გამოხატავს. ამის მაგალითია ხალხური ბალადა იდიშზე „Hinter Poilen wohnt a Yid“ („პოლონეთს გარეთ ცხოვრობდა ურია“). ყველაზე ლოკალურ დონეზეც კი, სიმღერის სიუჟეტი ადგილის მოსაპოვებლად ბრძოლას გადმოსცემს. მორწმუნე ებრაული ოჯახის ქალიშვილი უპირისპირდება მშობლებსაც და სოციუმსაც, რადგან ტრადიციული სათემო ცხოვრებიდან გაღწევას და საჯარო სივრცეებში შესვლის უფლებას ითხოვს. ქალიშვილის მშობლებიცა და ევროპული ისტორიაც უარყოფენ საჯარო სივრცეებზე წვდომას, რადგან მე-19 საუკუნის შუა ხანებამდე ევროპელ ებრაელებს მინებზე საკუთრების უფლება არ ჰქონდათ. უფრო ლოკალური საკითხი, განსაკუთრებით ბალადის ებრაული და არაებრაული ვარიანტების მე-4 ჩანართში მოცემულ ვერსიაში (მაგალითად, გერმანული ხალხური პოეზიის პირველ კანონში „Des Knaben Wunderhorn“ და იოჰანეს ბრამსის არანჟირებაში), ქალიშვილის ქრისტიანობაზე მოქცევის მოთხოვნა გვხვდება. ხალხური სიმღერის რამდენიმე ვერსია, რომლებიც შუა საუკუნეებიდან დღემდე პერიოდს მოიცავს, რეალურ და არარეალურ სივრცეებს შორის არსებული კონფლიქტის დილემას წყვეტს. ბევრი ვერსიით, ებრაელი გოგონა ქრისტიანობაზე მოქცევას თვითმკვლელობას არჩევს.

ჩანართი 4. „Hinter Pollen wohnt a Yid“ („პოლონეთს გარეთ ცხოვრობდა ურია“)

პოლონეთს გარეთ ცხოვრობდა ურია
ჰყავდა მშვენიერი ცოლი,
მას თმა ლამაზად დაეწნა
ფერ-უმარილიც კობტად წაეცხო
და შესანიშნავად ცეკვავდა.

დედა, ძვირფასო დედა,
თავი საშინლად მტკივა;
ცოტა ხნით იქნებ გამიშვა
ქუჩაში სასეირნოდ!

...

დედა დასაძინებლად დანვა,
ქალიშვილი ფანჯრიდან გადახტა:
გადაევლო რკინის მესერს,
სადაც მას სწავლული ელოდა.

ძვირფასო სწავლულო,
სწავლულო, ჩემი რომ ხარ,
როგორ შეიძლება ეს მოხდეს?
– თუ მოინათლები,
მარიამ მაგდალელს დაგიძახებენ
და ჩემი ცოლი გახდები!

„Hinter Poilen wohnt a Yid“ ზემოგერმანული ბალადის „Die Jüdin“ („ებრაელი ქალი“, DVldr 158) იდიშური ვარიანტი, რომელიც გამოქვეყნდა რუსეთის იდიშური ხალხური სიმღერების ყველაზე ადრეულ ანთოლოგიაში (Ginsburg and Marek, *Evreiskie narodnye pesni v Rossii*, 313–14). იდიშური ორიგინალიდან ინგლისურად თარგმნა ფილიპ ვ. ბოლმანმა.

ორი კოსმოპოლიტის ხალხური ზღაპრები

ბუდაპეშტში, რომელიც 21-ე საუკუნემდე იყო აღმოსავლეთ-ცენტრალური ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე კოსმოპოლიტური იმპერიული მეტროპოლისი, ხალხურ მუსიკას ისტორიულად საპატიო ადგილი ეკავა. უნგრული ხალხური მუსიკის მკვლევრებს ეროვნული კულტურის გმირების სტატუსს ანიჭებდნენ. მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის კომპოზიტორები ბელა ბარტოკი (1881-1945) და ზოლტან კოდაი (1882-1967) ცნობილი ეთნომუსიკოლოგები და კომპოზიტორები იყვნენ, რომელთა ნაციონალური და მოდერნისტული იდეების ერთობლიობა ერთიან კულტურულ იდენტობას ქმნიდა. ბარტოკი და კოდაი არ ყოფილან არც პირველი და არც უკანასკნელი უნგრელი კომპოზიტორები, რომლებიც ხალხური მუსიკით დაინტერესდნენ. ხალხურმა მუსიკამ ხორცი შეასხა და ამოიზარდა უნგრულობის მუსიკალური დისკურსიდან და ამ დისკურსის ფსონები ძალზე მაღალი იყო, რამდენადაც აყენებდა არა მხოლოდ ეთნიკური, არამედ რასობრივი სინმინდისა და ეროვნული მთლიანობის საკითხებს.

21-ე საუკუნეში, კალკუტაში (რომელიც ასევე იმპერიის კოსმოპოლიტურ ცენტრს წარმოადგენდა English East India Company-ის მიერ მე-17 საუკუნის ბოლოს მისი დაარსების დღიდან), სიმღერა – განგის სანაპიროს ბენგალური ლირიკის შემცველი მრავალფეროვანი ფორმებითა და, განსაკუთრებით, ჟანრებით – სიმბოლურად აჟღერებდა გზას კლასიკური წარსულიდან გლობალურ თანამედროვეობამდე. ბენგალი, ორ ნაწილად – აღმოსავლეთად და დასავლეთად (დღესდღეობით ბანგლადეში და ინდოეთის დასავლეთ ბენგალის შტატი) – გაყოფამდე, სოფლური დასახლებების უზარმაზარი რეგიონი იყო, რომელშიც უამრავი მუსიკალური ტრადიცია ირეოდა. ტრადიციული სასულიერო მუსიკა ინდუიზმისა და ისლამის სანსკრიტული, სპარსული და ურდულებიდან ტექსტების მრავალფეროვანი წყაროების საფუძველზე ჩაისახა, თუმცა

შემდგომ იგი დაეყრდნო ზოგად ბენგალურ ტექსტებსა და ჰეტეროდოქსალურ, სინკრეტულ რელიგიურ პრაქტიკებს, განსაკუთრებით ვაიშნავიზმსა და სუფიზმის ვერნაკულარულ ფორმებს. ხალხური მუსიკა სოფლად წარმოიშვა, თუმცა იმპერიული კოსმოპოლიტიზმის წყალობით გაიფურჩქნა.

როდესაც დიდი უნგრელი მუსიკოსების პანთეონში ბარტოკის გამოსახულებას ვხვდებით – როგორც წესი, ცენტრში – ფოტოებზე იგი თითქმის გარდაუვალად, ხალხური მუსიკის კოსმოპოლიტური შემგროვებლის როლში გვევლინება (სურ. 8 და 9).



სურ. 8. ბელა ბარტოკი ზობორდარაში (დრაჟოვკე), სლოვაკეთი, ხალხური სიმღერების ჩანერისას (1907).

სურათ 9-ზე ბარტოკი თავის მაგიდასთან ზის, ამჯერად ყური გრამოფონის რქისკენ მიუშვერია. ხალხური სიმღერები გრამოფონის ერთ მილში და მეორიდან გამოდის. ორი ჩამწერი მილი ავთენტურობის თანამედროვეობის სიმბოლოებია, მაგრამ კიდევ უფრო მეტად მკაფიოდ გამოხატავს იდეოლოგიის ჩარევას ავთენტურობის ხარჯზე. მედიაციის ეტაპები ამაზე

მეტად აშკარა ვერ იქნებოდა. სიმღერას ქალები მღერიან, რომელთაც სოფლიდან ფეხიც არ გაუდგამთ და ავთენტურობის სიმბოლოებს წარმოადგენენ. ეროვნულ ცენტრში, თანამედროვე უნგრეთის ურბანულ კულტურაში, ავთენტურობის აღდგენა მოხერხდა, მაგრამ მხოლოდ ჩანანერებისა და ტრანსკრიფციების მთელი ჯაჭვის შემდეგ.

რაბინდრანათ თაგორმა (1861-1941) საკუთარი ადგილი ბენგალური კულტურის გმირთა პანთეონში ხალხურისთვის ბილიკების გაკვალვით დაიკავა – ბარტოკის მსგავსად და მისგან განსხვავებულადაც. კალკუტის ურბანულ ინტელიგენციაში აღზრდილი თაგორი თანამედროვე და გლობალური ხელოვნებიდან საზრდოობდა. როგორც შემოქმედებითი ადამიანი, ის იყო ერუდიტი, რომელიც, როგორც ჩანს, გამოხატვის საშუალებების არჩევანისას არ ცნობდა არავითარ საზღვრებს; ის იყო მხატვარი და პოეტი; იყო მისტიკური ფილოსოფოსი, ნოველისტი და პირველი აზიელი ნობელიატობის (1913, ლიტერატურა) პატივიც ერგო.



სურ. 9. ბელა ბარტოკი გრამოფონთან

თაგორი ასევე იყო ფოლკლორისტი, მომღერალი და კომპოზიტორი და სწორედ ამ როლებმა განსაკუთრებით განაპირობეს მის მიერ მსოფლიო მუსიკაში შეტანილი წვლილი. მე-19-მე-20 საუკუნეების კალკუტის კოსმოპოლიტურობის მიუხედავად, თაგორის მოგზაურობამ ბენგალის მუსიკაში მას გზა გაუკვალა განგის ქალების სოფლურ სანახებში, ადგილობრივ ლირიკასა და მელოსში, რომელშიც ადამიანური გამოცდილება ბუნებასთან განუყოფელია. თაგორი ბევრად ახლოს დარჩა ზეპირ ტრადიციასთან, ვიდრე ბარტოკი, რადგან არასოდეს გამოუყენებია ჩამწერი ტექნოლოგიები და გაუკეთებია ზუსტი ტრანსკრიფციები. ის თავისუფლად ამუშავებდა მის მიერ შეგროვილ თუ შექმნილ სიმღერებს. თაგორი იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც აღიარა ბაულისა (Bāul) და ბოიატის (Bôyaṭi) მუსიკოსთა მშვენიერება და განსაკუთრებულობა, რომელთა მუსიკალური პრაქტიკა, ფაქტობრივად, სინონიმი გახდა ბენგალური ხალხური მუსიკისა, რომელიც აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბენგალს აერთიანებდა (იხ. თავი 8).

თავის სიცოცხლეშივე თაგორმა შეთხზა 2200-მდე სიმღერა, რომლებიც სიმბოლურად აერთიანებს იმ სტილსა და რეპერტუარს, რომელიც მნიშვნელოვანია თითოეული ბენგალელისთვის როგორც rabin drasangeet, „რაბინდრანათის სიმღერა“, რომლებიც მან გამოსცა ორ ტომად სახელწოდებით Gitabitān (სიმღერების ძღვენი) და რომლებიც გამოქვეყნდა 1942 წელს, მისი სიკვდილიდან ერთი წლის შემდეგ. 21-ე საუკუნეში rabin drasangeet კვლავაც წარმოაჩენს კანონიკურ ბენგალურობას როგორც CD მაღაზიებში, სადაც ზოგჯერ მთელი სექციები უკავია, ასევე ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევებში, როგორც, მაგალითად, ლარს-ქრისტინ კოხის შემთხვევაში. ბარტოკის კომპოზიციების მსგავსად, rabin drasangeet-ი მატარებელია თანამედროვეობის პოტენციალისა, რომელსაც ფესვები ხალხურ მუსიკაში აქვს. ბარტოკისაგან განსხვავებით, თაგორმა უარი თქვა მოდერნიზმის ესთეტიკაზე და კომპლექსურობის სხვა ფორმა აირჩია იმ

სიმღერებში, რომლებიც ბენგალის შენაკადებიდან, მისი წარსულიდან და აწმყოდან შეაგროვა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ბარტოკმაც და თავორმაც გარკვეულწილად იწინასწარმეტყველეს, რომ ხალხურ და მსოფლიო მუსიკას დიდი ხანია საერთო საზღვრები აქვთ.

ლედბელი და ხალხურ მუსიკოსად ჩამოყალიბება

არცერთ ხალხურ მუსიკოსს არ გაუკეთებია მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ამერიკაში ხალხური სიმღერის პოპულარიზაციისათვის იმაზე მეტი, ვიდრე ჰუდი ლედბეტერს, რომელსაც ლედბელის (1885-1949) სახელით იცნობენ. ლედბელი იქცა ხატად ხალხური მუსიკისა მის მოდერნიზაციამდე აფროამერიკულ კულტურაში მე-19 საუკუნის სამხრეთში და ხატად იმისა, როგორადაც იქცა ხალხური მუსიკა მისი აღმოჩენის შემდეგ კოლექციონერების, მკვლევრებისა და ჩამწერი კომპანიების მიერ. ლედბელი ლუიზიანის შტატის სოფელში დაიბადა და მუსიკოსის ოსტატობას ადრეული ასაკიდანვე დაეუფლა, როცა 12-სიმიანი გიტარა აიღო, რომლითაც 500-მდე სიმღერას უწევდა აკომპანემენტს. ახალგაზრდობისას ის მუდმივად იცვლიდა სამუშაოს და ლუიზიანასა და ტეხასში ხან ბამბის მინდვრებზე მუშაობდა, ხანაც ნავთობის საბადოებზე. ლედბელის ცხოვრება მუდამ ანაქრონისტულ წარსულსა და მჩაგვრელ აწმყოს შორის ზღვარზე თამაშს ჰგავდა. არაერთხელ იხდიდა სასჯელს ნაირ-ნაირ ციხეში, თანაც არა უბრალო გადაცდომებისთვის, არამედ რამდენიმე მძიმე დანაშაულის, მათ შორის მკვლელობისა (1918-25) და მკვლელობის მცდელობისთვის (1930-4). სწორედ მეორე მძიმე დანაშაულის სასჯელის მოხდისას ლუიზიანის პენიტენციურ დაწესებულებაში „აღმოაჩინა“ ჯონ ლომაქსმა ლედბელი, სრულქმნილი ბლუზის მომღერალი, რომელიც კონგრესის ბიბლიოთეკაში წარდგენას იმსახურებდა.

ეჭვგარეშეა, რომ ლედბელმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა აფროამერიკული მუსიკის მსოფლიო მუსიკად ტრანსფორმა-

ციაში, განსაკუთრებით შემდგომ თაობებში ხალხური მუსიკის აღორძინების საქმეში. როგორც მისი ორი სახელია სიმბოლიზებული, ასევე მრავალფეროვანია მისი იდენტობაც. როგორც „ლედბელი“ (Leadbelly), იგი უკრავდა ბლუზს და იპყრობდა მკვლევართა – არამართო ლომაქსის (რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ) და სიგერის (იხ. თავი 1) – არამედ, ეთნომუსიკოლოგებისა და ჩამწერი კომპანიების (განსაკუთრებით, Moses Asch at Folkways Records) ყურადღებასაც. „Huddle Ledbetter“ Leadbelly-სთან შედარებით ერთდროულად უფრო ძველიც იყო და თანამედროვეც, რაც სოფლური სამხრეთის სიმღერებთან ღრმა კავშირზე მიანიშნებს და რაც მისი ოფიციალური სახელი გახდა, როგორც უამრავი სიმღერის ავტორ-შემსრულებლისა (მაგ.: „Rock Island Line“, „Midnight Special“, „House of the Rising Sun“, და Good Night Irene“), რომლებიც იმ დროის ჰიმნებად იქცა და შემდგომ ათწლეულებში ხელახლა აღორძინდა. ლედბელის ბიოგრაფიაში შეუძლებელია მითისა და ისტორიის გამიჯვნა.

თუმცა, რა საჭიროა მითის ისტორიისაგან გამიჯვნა? ის, რომ „ხალხური მუსიკა“, რომელსაც ლედბელი ასრულებდა, ერთდროულად მითიც იყო და იმისთვის მოგონილიც, რომ უბრალოდ, მითად ქცეულიყო. როგორც დახელოვნებულმა შემსრულებელმა, ლედბელმა უნყოდა, რომ მისი ანაქრონისტული ბლუზის სტილით ყველაზე მეტად შეეძლო ჩრდილოეთის თეთრკანიანი ლიბერალების მოხიბვლა; აი, შავკანიანთა სასიმღერო სტილების უფრო ეკლექტური ნაზავით (fusion) კი ნიუ იორკის ჯაზკლუბების აუდიტორიის გულის მოგება შეეძლო. თავისი მუსიკით მას ხელწიფებოდა, გამოეწვია და მეტიც, გაეძლიერებინა კულტურული სივრცეების მთელი თანავარსკვლავედი, რომელთაგან ზოგი მისივე ცხოვრებისეული მომენტების ანარეკლი იყო – დიდი მიგრაცია, დიდი დეპრესია და მეორე მსოფლიო ომი. მას შეეძლო ესაუბრა მათთან და მათი მეშვეობით, ვინც აღიარებდა მის, როგორც მითების ავტორისა

და ისტორიის მემატიანის პოტენციალს. როგორც უნდა ყოფილიყო მითისა და ისტორიის ნაზავი ლედბელის ცხოვრებაში, მასში ორივეგან გაცილებით დიდი ადგილი დაიკავა ხალხურმა მუსიკამ.

კელტური მუსიკა და ხალხური მუსიკის რეგიონული კარტოგრაფია

როგორ გარდაიქმნება ხალხური მუსიკა მსოფლიო მუსიკად? კარგავს ის ხალხური მუსიკის თვისებებს გლობალური გავრცელებისას? გარდაიქმნება პოპულარულ მუსიკად ფესტივალებსა თუ სატელევიზიო სივრცეში შესრულებისას? თუ ხელოვნებად იქცევა, რომელიც კომპოზიტორებს ნედლი მასალით ამარაგებს ახალი ნაწარმოებების შესაქმნელად? ცოტა თუ მოიპოვება ისეთი მუსიკა, რომელიც უფრო პირდაპირ პასუხობს ამ კითხვებს, ვიდრე კელტური მუსიკა. ცოტა თუ მოიძებნება ადგილი მსოფლიოში, სადაც კელტურ მუსიკას არ იცნობენ. ძნელი წარმოსადგენია ისეთი მეტროპოლია, რომელსაც, სულ ცოტა, ერთი პაბი ან ტავერნა არ გააჩნია, სადაც კელტური მუსიკა ცოცხლად სრულდება. კელტური მუსიკა მსოფლიო მუსიკის ფესტივალების მთავარი ელემენტია. თუმცა, ამ ფენომენალური, გლობალური წარმატების საიდუმლო მაინც მისი ხალხურ ფესვებთან უწყვეტობაა.

კელტურ მუსიკაში მითი, ისტორია და თანამედროვეობის პოლიტიკა ურთიერთს კვეთს. თავისი გლობალური ფორმებით, როგორც მსოფლიო მუსიკა, კელტური მუსიკა იმ მითებს ეყრდნობა, რომლებშიც ის თავის შესახებ მოგვითხრობს. მითი, ამის მიუხედავად, ძალზე თანამედროვეა; კელტურ მუსიკაში კი მას ფესვები შორეულ წარსულში აქვს. არქეოლოგებმა დიდი ხნის წინა დაასკვნეს, რომ კელტური კულტურა ბრინჯაოს ხანისა და ის ამ პერიოდიდან გავრცელდა მთელ ევროპაში. ისინი პროტოევროპელები იყვნენ – ანტიკური დროიდან

მომდინარე ფაქტია, რომელიც თანამედროვეობის შესახებ მტკიცებულებებს ამყარებს. როდესაც ევროპის ჩრდილოეთში ახალი ნელთალრიცხვის პირველ საუკუნეებში რომაელები და-წინაურდნენ, კელტური ტომები თავიდან მტკიცედ აღუდგნენ მათ წინ, თუმცა თანდათან უკან დაიხიეს ევროპის ჩრდილო-დასავლეთ კიდეებისკენ, იმ მიწებზე, რომლებიც დღევანდელ-ლობამდე შემორჩა კელტურად და ძირძველ ევროპულად.

კელტური ხალხების ისტორია ხაზს უსვამს მათ ერთიანობას, რომელმაც ასევე მითური განზომილებები შეიძინა. ერთიანობის ყველაზე ხშირად აღვლენილი სადიდებელი მათი ენაა. კელტური ენის ორი ძირითადი ოჯახი – გოიდელური (Goidelic) და ბრიტული (Brythonic) – კულტურული გადარჩენისა და ამ ენებზე მოლაპარაკეთა მიერ მათი შენარჩუნების უნარის ცხადი მონმეები არიან. რელიგიაშიც აღრეულია მითი და ისტორია, რაც ხაზს უსვამს იმ ერთობას, რომელიც „კელტური რელიგიის“ ორმაგ მნიშვნელობაშია გამოხატული: ერთი მხრივ, წინაქრისტიანული, წარმართული წარსული, რომელიც არქეოლოგიურად არის შემორჩენილი კელტური ყოფის გამო-მხატველ ქვის არტეფაქტებში და, მეორე მხრივ, ქრისტიანული პრაქტიკა, რომელიც კონკრეტულ მუსიკალურ მიმართულებებს მიჰყვებოდა შუა საუკუნეების ეპოქაში, მაგალითად, წმ. პატრიკის მიერ ირლანდიაში კათოლიციზმის შემოტანისას (მე-5 საუკუნე). ინგლისური (ირლანდიასა და ბრიტანეთის კუნძულებზე) და ფრანგული ბატონობის წინააღმდეგ (ბრეტანში) ბრძოლის თანამედროვე ისტორიებმა კიდევ უფრო გაამდიდრა მითები, რომლებმაც უფრო მჭიდროდ გააერთიანა კელტური პერიფერიები (იხ. რუკა 1). ბრიტანული ფოლკლორის აღორძინება (Revival) ერთგვარი კულტურული ნებოა, რომელიც კელტური ერთიანობის მითებს კიდევ უფრო ამყარებს.

მუსიკოსებმა, რომლებიც კელტურ მუსიკას ასრულებენ და სცენაზე აცოცხლებენ, ოსტატურად განსაზღვრეს ის გზები,

რომელთა მეშვეობითაც ერთიანობის ამგვარი ფაქტორების მუსიკაში ჩაქსოვაა შესაძლებელი. ამ გზათაგან ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია კელტურენოვანი ტექსტები, რომელთა მეშვეობითაც მუსიკაში თავს იყრის გამაერთიანებელი ფაქტორები. მუსიკალური საკრავებიც ერთ-ერთი ასეთი გამაერთიანებელი ხატია კელტურ მუსიკაში. ყველაზე ხშირად გამოყენებული საკრავი, რომელიც კელტური მუსიკის უძველეს შრეებს წარმოაჩენს, ჩანგია (არფა) – სიმბოლო დიდი ბარდული ტრადიციებისა, როცა შემსრულებლები, როგორც ვარაუდობენ, კელტურ მიწებზე დახეტიალობდნენ და ზეპირად ამღერებდნენ და ავრცელებდნენ ეპიკურ ბალადებს. გარდა ამისა, კელტური საცეკვაო მუსიკის ინსტრუმენტარიაში, რომელიც გავრცელებულია შოტლანდიიდან ჩრდილოეთით გალიციამდე და უკიდურესი სამხრეთით – ესპანეთის ასტურიამდე, მტკიცე ერთიანობას ავლენს. თეორიულად, კელტურ მუსიკაში არ უნდა გამოვტოვოთ კონკრეტული საკრავები, როგორც მაგალითად, გუდასტვირი, რომელიც ლოკალურ ვერსიებად გვხვდება შოტლანდიის მაღალმთიანეთის გუდასტვირისა და ირლანდიული უილენის (uilleann) გუდასტვირის სახით. ესპანური გალიციის მუსიკალური ტრადიციების ინტეგრირების მცდელობისას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ესპანეთის ჩრდილო-დასავლეთ პროვინციაში გუდასტვირის დაცვა-შენარჩუნებას.

კელტური მუსიკის განვრცობის გეოგრაფია კელტურ პერიფერიას მსოფლიოსთან აკავშირებს, რაც ამ გეოგრაფიას მსოფლიო მუსიკის ლანდშაფტად გარდაქმნის. კელტური მუზიციერების გეოგრაფიას ლოკალური ობიექტები განსაზღვრავს, როგორც, მაგალითად, ირლანდიური პაბი, რომელშიც მუსიკოსები ე.წ. „session“-ებისთვის იკრიბებიან. მსგავსად ამისა, ირლანდიური ხალხური ცეკვა ყვავის ისეთ ქალაქებში, როგორებიცაა ჩიკაგო, ირლანდიური იმიგრაციის საკუთარი ისტო-

რიით; აგრეთვე სკოლებსა და კონკურსებზე, რომლებიც „feis“ სახელწოდებითაა ცნობილი. ლოკალურისა და დიასპორული მუზიციანობის (მუსიკალური) ობიექტების დაკავშირების ბევრი სხვა გეოგრაფიული ფორმა არსებობს. პილიგრიმობამ სანტიაგო დე კომპოსტელაში (ესპანეთი), რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ზოგადქრისტიანული მომლოცველობის კერაა, გალიციის ამ ყველაზე დიდ ქალაქში კელტური მნიშვნელობა შეიძინა; მეტაფორულად გადაამისამართა პილიგრიმობა კელტურ პერიფერიებზე კელტური რელიგიისა და მუსიკის პოსტმოდერნული გაერთიანების მიზნით.



რუკა 1. ევროპის კულტური პერიფერიები

შეუძლებელია, მარტივად აიხსნას კელტური მუსიკის ხალხური მუსიკიდან მსოფლიო მუსიკაში საოცარი ტრანსფორმაცია. შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს ტრადიციის უამრავი – მითური და ისტორიული – მიმართულება, რომლებიც გადაკვეთის წერტილებს აჩენს ხალხური და მსოფლიო მუსიკის ელემენტებს შორის. მიუხედავად მათი ესთეტიკური პოზიციებისა სხვადასხვა რეპერტუარისა და სტილის მიმართ, კელტური მუსიკის შემსრულებლები და თაყვანისმცემლები შეურაცხყოფად მიიღებდნენ იმის თქმას, რომ ეს აღარაა ხალხური მუსიკა. კელტური მუსიკა, როგორც მისი დამცველები აცხადებენ, არასოდეს დასულა რომელიმე ერთ ბგერამდე, სტილამდე თუ რეპერტუარამდე და რომ ის ყოველთვის მზად იყო ცვლილებებისათვის. კელტური ქვედინებების შენარჩუნება ჩრდილოამერიკულ ბლუგრასსა (bluegrass) თუ ქანთრიში დიასპორაში ხალხური მუსიკის სიცოცხლისუნარიანობას მოწმობს. ფიუჟენმა და ბრიტანული ფოლკის აღორძინებამ (revival) ისტორიულად ჩამოაყალიბა კონტრაპუნქტი, პოლიფონია, რომელიც ავთენტურობასა და ექსპერიმენტაციას შორის მონაცვლეობს და, ამავდროულად, გაერთიანებულია ცენტრის გარშემო, რომელიც ერთმნიშვნელოვნად კელტური რჩება. ამ ცენტრის საფუძველს კი ხალხური მუსიკა წარმოადგენს.

ლომაქსების ოჯახი და ამერიკული ხალხური მუსიკის შესწავლა

როგორც არსებობს ხალხური მუსიკოს-შემსრულებლების გენეალოგიები, ასევე – ხალხური მუსიკის მკვლევართა გენეალოგიებიც. არის თუ არა ერთი მათგანი მოდელი მეორისთვის, ჯერჯერობით უპასუხო კითხვად რჩება, მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ ხალხური მუსიკის კვლევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკის ერთი თაობიდან მეორეზე, აგრეთვე ერთი ოჯახური შტოდან მეორეზე გადაცემას. გენეალოგიური მეტაფო-

რები დომინირებს ზეპირი ტრადიციების აღწერის დისკურსში (მაგალითად, ანგლოამერიკული ხალხური სიმღერის „მელო-დიათა ოჯახები“ (“tune families“)¹. ამგვარადვე, გასაკვირად გავრცელებული მოვლენაა მუსიკის მკვლევართა ოჯახური დინასტიები, რომლებიც სწავლობდნენ მსოფლიო მუსიკას (რომელიც ხალხურ მუსიკასაც მოიცავს). ამის დასტურად მარტო ბრუნო ნეტლისა და სტეფან ფიოლის ხსენებაც კმარა. მე-20 საუკუნის განმავლობაში ხალხურ მუსიკოს-შემსრულებელთა და ხალხური მუსიკის მკვლევართა ორმა ოჯახმა განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა ამერიკული ხალხური მუსიკის შეგროვებასა და გავრცელებაში – ერთ-ერთი დინასტიის სათავეში ჩარლზ სიგერი დგას (იხ. თავი 1), ხოლო მეორე ჯონ ლომაქსია. სწორედ ლომაქსებს შეეხებოდათ მოკლედ მათი გენეალოგიის დინამიკას გასაგებად.

ჯონ ავერი ლომაქსმა (1867-1948), ალან ლომაქსმა (1915-2002) და ბეტ ლომაქს ჰაუესმა (1921-2009) თავიანთი ცხოვრება ხალხური მუსიკის კვლევას მიუძღვნეს. მიუხედავად იმისა, რომ ბეთ ლომაქს ჰაუესი ცნობილი ფოლკ-ალორძინების ჯგუფის, Almanac Singers-ის წევრი იყო მთელი ათი წლის (1941-52) განმავლობაში, ლომაქსების ოჯახი დიდწილად ხალხური მუსიკის კვლევითა და მათი პოპულარიზაციით იყო დაინტერესებული. არსებობის შემთხვევაში, საერთო თეორიული ნიშანი, რომელსაც მთელი ოჯახი იზიარებს, ისაა, რომ ხალხური მუსიკა მათ ეკუთვნის, ვინც ამ მუსიკას ქმნის, მაგრამ ის აუცილებლად უნდა მიენოდოს ფართო საზოგადოებას. ლომაქსების იდეო-

¹ Tune Families – ჰანგები, რომლებიც დაჯგუფებულია საერთო მახასიათებლებით, როგორიცაა: მელოდიური კონტური, ძირითადი ინტერვალები და ა.შ. ჰანგები შეიძლება ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდეს რიტმულად, ტექსტებითა და მოცულობით. მონათესავე ჰანგები შეიძლება წარმოიშვას ერთი მელოდიიდან, რომელიც დროთა განმავლობაში, ზეპირი ტრადიციით გავრცელების კვალდაკვალ შეიცვალა (რედ.).

ლოგია ლიბერალური, ზოგჯერ რადიკალურიც იყო, მაგრამ ისინი არასოდეს ერიდებოდნენ თანამშრომლობას იმ სამთავრობო უწყებებთან, რომლებსაც ხალხური მუსიკის მხარდაჭერა სურდათ. 1933 წელს ჯონ ლომაქსი ამერიკული ხალხური სიმღერის არქივის (the Archive of American Folk Song) კურატორი გახდა კონგრესის ბიბლიოთეკაში, ხოლო ბეთ ლომაქს ჰაუესი ხელოვნების ეროვნული ფონდის ხალხური ხელოვნების პროგრამის დირექტორი (Folk Arts Program of the National Endowment for the Arts) იყო 1977 წლიდან 1992 წლამდე. უპირველეს ყოვლისა, ლომაქსები მიიჩნევდნენ, რომ ხალხური მუსიკა რესურსია და ამიტომ საერთო ეროვნული ღირებულებებით უნდა იყოს გამსჭვალული.

ლომაქსების სტატიები საპირწონე იყო მე-20 საუკუნის ისტორიისა, რომელიც იწყებოდა ამერიკით და სულ უფრო გლობალური მიმართულებით ფართოვდებოდა. ხალხური მუსიკის შესახებ მრავალრიცხოვანი კრებულებისა და მონოგრაფიების ისტორია ამერიკულ დასავლეთში იწყება და უკავშირდება ჯონ ლომაქსის სახელს, რომელმაც სათავე დაუდო კოვბოური სიმღერების კვლევას; ისტორია გრძელდება აფროამერიკელებისა და ჩაგრული ადამიანებისადმი მიძღვნილ ტომებში და გადაინაცვლებს უფრო ფართო ასპარეზზე, რომელიც გლობალიზაციის თეორიას ასახავს. ლომაქსის პროექტები მასშტაბური იყო, განსაკუთრებით, CD-ების გამოცემა ალან ლომაქსის „World Library of Folk and Primitive Music“-იდან, რომელიც XXI საუკუნეშიც გაგრძელდა. ფოლკლორული მუსიკის საუკუნოვან შეგროვებას განუზომელი ზეგავლენა ჰქონდა. ლომაქსის 1930-ანი წლების პუბლიკაციებმა საფუძველი ჩაუყარა ბლუზის თანამედროვე ინტერპრეტაციებს, ხოლო დიდი „ამერიკული“ ანთოლოგიები 1950-ანი წლების ხალხური ალორძინების კანონად იქცა. კითხვა, ნამდვილად გადმოსცემდა თუ არა ხალხური მუსიკა ლოკალურ, ზოგადეროვნულ თუ საერთაშორისო ისტორიას, ლომაქსებისთვის

სადავო საგანი არ ყოფილა. ძალა, რომელსაც ხალხური მუსიკა განასახიერებდა, იყო ძლიერი ნებისყოფა იმ „hard hitting songs for hard-hit people“-სა (უკომპრომისო სიმღერები უკომპრომისო ადამიანებისთვის) თუ ბალადებისა და სიმღერებისა, რომლებსაც ამერიკის შთაგონება შეეძლო. ლომაქსებს ეჭვიც არ ეპარებოდათ, რომ ხალხური მუსიკა ძალას დაკარგავდა, თუ რეპერტუარი მოდიდან გამოვიდოდა. ხალხური მუსიკა მოცემული მომენტის გამოყენებისა და ისტორიაში კვალის დატოვების საშუალებას იძლეოდა. რთული იქნებოდა ხალხური მუსიკისაგან იმაზე მეტის მოთხოვნა, რაც ჯონ და ალან ლომაქსებმა და ბეთ ლომაქსი ჰაუესმა გააკეთეს.

პოლკის სარტყელი – ხალხური მუსიკის ადგილი მსოფლიოში

შეიძლება მსოფლიო მუსიკა ხალხური მუსიკა გახდეს? ამ კითხვით კელტური მუსიკის შესახებ ერთ-ერთი წინა ქვეთავის დაწყება ლამის ბანალურად ჟღერს 21-ე საუკუნეში. ხალხური მუსიკის ყველაზე ოპტიმისტი შემგროვებლები და მუსიკოს-შემსრულებლებიც კი წუხან მის დაცემაზე და ფიქრობენ, რომ საფრთხე ემუქრება. მსოფლიო მუსიკის აფეთქებისა და გავრცელების კვალდაკვალ, თითქოს ისე ჩანს, რომ ხალხური მუსიკა კვლავაც გახდება იმ გლობალური ძალების მსხვერპლი, რომელთა გაძლიერებაში მას დიდი წვლილი აქვს შეტანილი.

თუმცა პოლკის ისტორია სულ სხვა რამეს გვეუბნება. მისი, როგორც საერთაშორისო გაქანების ხალხური ცეკვის კომპლექსურობა ზღვარს შლის ხალხურ და მსოფლიო მუსიკას შორის და კლასიფიკაციის მცდელობებს ართულებს. პოლკა გვხვდება და ყვავის თითქმის ყველგან, სადაც კი დასავლურმა ხალხურმა, პოპულარულმა თუ კლასიკურმა მუსიკამ შეაღწია. პოლკის თავდაპირველი გეოგრაფიული ცენტრი იყო დღევანდელი ჩეხეთის ჩრდილოეთით, შემდეგ ცეკვა გავრცელდა ავსტრია-უნგრეთის იმპერიაში და ემიგრანტების, მოგზაური მუსიკოსებისა

და ევროპელ კოლონიალისტთა სალონური მუსიკის მეშვეობით მსოფლიოს სხვა ადგილებსაც მოედო. ყველგან, სადაც კი პოლკამ შეადგა ფეხი, მუსიკოსებმა ის „მოიშინაურეს“ – ადგილობრივ სოციალურ ფუნქციებს, ანსამბლურ წყობებსა და ესთეტიკურ პარამეტრებს შეუსაბამეს. პოლკამ ყველგან, სადაც კი შესრულდა, ლოკალური, ხალხური მუსიკის ატრიბუტები შეიძინა. მოგზაურობისა და ახალმოსახლეობის კვალდაკვალ გაფართოვდა მისი, როგორც ხალხური მუსიკის ფუნქციები. შესაძლოა, ახალი სახელით ახალი იდენტობაც მოეპოვებინა, მაგრამ, ამასთან, შეიძინდა ახალ მსმენელებსა და შემსრულებლებს.

ცალსახად ვერ აიხსნება პოლკის გასაოცარ ადაპტირება, მისი მუდმივი სურვილი, თავისი ხალხური ბუნება დაამტკიცოს. თუმცა ორი ზოგადი თვალსაზრისი ჭარბობს. პირველი შეიძლება აღვწეროთ, როგორც პროცესი ზემოდან ქვემოთ, რაც პოლკის, როგორც მრავალეთნიკური, მულტიკულტურული და მულტიგენეტიკური მუსიკის ინკლუზიურობის შედეგია. ამ თვალსაზრისით, პოლკა არა იმდენად სტილია, რომელიც საცეკვაო ფორმიდან ამოიზარდა (ორწილადი მეტრი ABA-ს ვარიაციებით) რამდენადაც ჟღერადობის ესთეტიკა, რაც ერთ საფარქვეშ აქცევს ყველა მუსიკას, რომელიც კოლექტიურ იდენტობას გამოხატავს. ამის საპირისპიროდ, „ქვემოდან ზემოთ“ თვალსაზრისის ცენტრში პოლკის სტილია, რომელიც ყველას აძლევს მასში მონაწილეობის საშუალებას, იქნება ეს მუსიკოსი, მოცეკვავე, მსმენელი თუ, ზოგადად, გულშემოტივიარი. პოლკა არის ხალხის მუსიკა და გამოხატავს კოლექტიურ ცნობიერებას.

ორივე თვალსაზრისი ავლენს გეოგრაფიულ სურათს, რომელიც „პოლკის სარტყელის“ სახელწოდებითაა ცნობილი და რომელიც წარმოადგენს კულტურულ რეგიონს, სადაც პოლკა გადაჭიმულია ამერიკული დაკოტიდან და კანადის პროვინციების პრერიებიდან აღმოსავლეთით ეთნიკურად ჭრელ ურბანულ ცენტრებამდე (რუკა 2).

პოლკის სარტყელი მოიცავს ვრცელ რეგიონს, სადაც კულტურული და ეთნიკური მრავალფეროვნება ნორმაა. მუსიკალური სტილები შეუფერხებლად მიედინება პოლკის სარტყელის გასწვრივ, ერთი წერტილიდან მეორეში და მათი კომბინაცია მოცემულ წერტილში პოლკის უნიკალურ ხასიათს გადმოსცემს, როგორც მაგალითად „push style“, რომელიც ჩიკაგოში ჩამოყალიბდა და განვითარდა პოლონელი ამერიკელების (როგორცაა ედი ბლაზონჩიკი) მიერ; ანაც, მაგალითად, აკორდეონის მძიმე სლოვენური სტილი ფრენკი იანკოვიჩის სამშობლოში, კლივლენდში. პოლკის სტილი ასევე ინსტიტუციონალიზებულია ყველგან, საცეკვაო დარბაზებსა თუ სოციალურ ორგანიზაციებში. სოციალური პლატფორმები შესაძლოა იყოს ადგილობრივი, იქნება ეს ეთნიკური კლუბები და ეკლესიები თუ თვით პოლკის კლუბები, ან შეიძლება მათ კავშირი დაამყარონ ადგილობრივ თუ საერთაშორისო სცენებთანაც, როგორც, მაგალითად, ასე მოხდა საერთაშორისო პოლკის ასოციაციის (IPA) საქმიანობის მეშვეობით.

პოლკის ისტორიული პოპულარობა დამოკიდებულია ფართო მედიაციაზე. გამომცემლები, ადგილობრივი და ეროვნული ჩამწერი კომპანიები, რადიოსადგურები (მაგალითად, WPNA ჩემს მშობლიურ ქალაქში, ოუქ პარკში, ილიონისში) მუდმივად გამოსცემენ (მათ შორის, ხელახლა) და ავრცელებენ პოლკის მელოდიებს. მედია კვლავაც ეფექტური ძალაა, რადგან მას შეუძლია, პარალელურად პოპულარული მუსიკის გლობალიზაციის ხელშემწყობად იქცეს, როგორც, მაგალითად, 1986 წელს გრემის ყოველწლიურ დაჯილდოებაზე პოლკის მიერ ნომინაციაში გამარჯვებისას.

დაბოლოს, პოლკის სარტყელი არავითარ შემთხვევაში არ შემოიფარგლება ამერიკის შუა დასავლეთით და ჩრდილოაღმოსავლეთით, არც მეზობელი კანადის ეთნიკურად მრავალფეროვანი პროვინციებით. პოლკით განსაზღვრული სხვა გეოგრაფიული რეგიონები გაჩნდა მსოფლიო მუსიკის ისეთ

ლანდშაფტში, როგორცაა ტეხასი-მექსიკის საზღვარი, სადაც conjunto ფიუჟენმა გარდაქმნა პოლკა, თან ისე, რომ მისი კვინტესენცია შეინარჩუნა. 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულებში „პოლკის სარტყელის“ ქალაქები მექსიკელი ემიგრანტებით ივსებოდა, რამაც ახალი სტილის გაჩენა განაპირობა.

ადგილობრივი, რეგიონული და გლობალური კომპონენტებისგან შემდგარი ხალხური მუსიკის ლანდშაფტებზე დაკვირვებით, როგორებიცაა, მაგალითად, პოლკა, ვალსი და ლენდლერი (Ländler) ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში ან ghazals-ების გავრცელება დასავლეთ, ცენტრალურ და სამხრეთ აზიის ისლამურ კულტურებში, ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ ავსებს გლობალური ადგილობრივს. ფოლკლორულ და მსოფლიო მუსიკას შორის ურთიერთობის გააზრება გვაიძულებს, გადავიაზროთ შეხედულება, რომ მსოფლიო მუსიკა კულტურული გაუფერულების, გაერთფეროვნების მიზეზია. მსოფლიო მუსიკა ბევრად უფრო სტუმართმოყვარე აღმოჩნდა ხალხური მუსიკის მიმართ, ვიდრე მოსალოდნელი იყო.

თავი 5

ნაციონალური მუსიკა

ერის სახელით

გაზაფხული ისრაელში ერთ-ერთი ყველაზე დატვირთული პილიგრიმული სეზონია. ყველა აბრაამისეული რელიგიის (იუდაიზმი, ქრისტიანობა, ისლამი) მიმდევრები მთელი მსოფლიოდან იქით მიემართებიან საგაზაფხულო დღესასწაულების აღსანიშნავად. 2019 წლის მაისში პილიგრიმთა კიდევ ერთი, არანაკლებ რელიგიური, ნაკადი ჩავიდა ისრაელში, თუმცა არა იმდენად საკურნებლად ან ცოდვების გამოსასყიდად, არამედ ევროვიზიის 64-ე სიმღერის კონკურსზე (ESC ან უბრალოდ ევროვიზია), დასასწრებად, რომელიც თელ-ავივში ტარდებოდა 14-დან 18 მაისამდე. ევროვიზიის პილიგრიმები მთელი წლის განმავლობაში ადევნებენ თვალყურს კონკურსის დაწყებიდან ფინალურ დაჯილდოებამდე (Grand Prix), რომელიც მაისის შუა რიცხვებში წინა წლის გამარჯვებულის მშობლიურ ქვეყანაში ტარდება. 2019 წელს კონკურსი თელ-ავივში გაიმართა, რადგან 2018 წელს ისრაელელმა მომღერალმა ნეტა ბარზილაიმ სიმღერით „სათამაშო“ (Toy) უმაღლესი ჯილდო მოიპოვა. 2019 წლის პილიგრიმებმა თელ-ავივის შემდეგ ნიდერლანდებში გადაინაცვლეს 2020 წელს, სადაც დუნკან ლოურენსმა გაიმარჯვა სიმღერით „Arcade“. მთელი წლის განმავლობაში, ESC პილიგრიმები აყალიბებენ ნაირგვარ ქსელებს, რომელთა უმეტესობას ეროვნული საფუძველი აქვს, მაგრამ ბევრიც გამოკვეთილად ინტერნაციონალურია.

ევროვიზიის ქსელები ერთმანეთს უკავშირდება სხვადასხვა გზით – როგორც მატერიალურად, ისე მეტაფორულად. ESC-ის

თავშესაფარი – საჯარო და კერძო ფინანსური მხარდაჭერით – ნაციონალური სამაუწყებლო ქსელებია (როგორცაა ბრიტანეთში BBC), რომელთაგან თითოეული მსოფლიოს უდიდესი სამაუწყებლო ქსელის, European Broadcasting Union-ის (ევროპის მაუწყებელთა კავშირი – EBU) წევრია. სწორედ EBU და მისი მთავარი პროექტი – ევროვიზიის სიმღერის კონკურსი – აკავშირებს ეროვნულს საერთაშორისოსთან, ატარებს ღონისძიებებს, რომლებიც ხშირად სცილდება ევროპის საზღვრებს. ისრაელი ევროპაში არ არის, მაგრამ ის EBU-ს წევრია. ასევეა აზერბაიჯანიც, და კიდევ – ავსტრალია, რომელიც ყოველწლიურად მონაწილეობს ევროვიზიაში „სპეციალური სტუმრის“ სტატუსით 2015 წლიდან.

ისრაელის მიერ 2019 წლის ევროვიზიის სიმღერის კონკურსის მასპინძლობამ კიდევ ერთხელ გააძლიერა სიმბოლური ეროვნული ალიანსები ევროპასთან, რაც ისრაელს საერთაშორისო პოლიტიკაში წარმოჩენის საშუალებას აძლევდა. ისტორიულად, შეიძლება ითქვას, რომ ისრაელის კონკურსში მონაწილეობა უფრო ევროპული მოვლენა იყო, ვიდრე ისრაელი. ისრაელის ადრინდელი ნომრებიც (როგორცაა ოფრა ჰაზას მიერ მოპოვებული მეორე ადგილი სიმღერით „ხაი“ [ცოცხალი] 1983 წელს) ქვეყნის რთულ ისტორიულ მომენტებზე მოწმობდა. ისრაელმა პირველად კონკურსში მონაწილეობა მიიღო 1973 წელს, 1972 წლის მიუნხენის ოლიმპიადაზე ისრაელი სპორტსმენების მკვლევლობის შემდეგ და 1973 წლის იომ ქიფურის ომამდე. ევროვიზიაზე მონაწილეობით ისრაელი ისტორიულ პრეტენზიას აცხადებდა მუსიკალურ ტერიტორიაზე, რომელიც მის ნაციონალურ, განსაკუთრებით კი – რელიგიურ საზღვრებს ცდებოდა, როგორც, მაგალითად, 1998 წელს, როცა ისრაელი გახდა პირველი ქვეყანა, რომელსაც გამარჯვება ტრანსგენდერმა* მომღერალმა, დანა ინტერნაციონალმა მოუტანა. როგორც მოკლევადიან, ისე გრძელვადიან პერსპექტივაში, ევროვიზიის 64-ე კონკურსმა ერები და ნა-

ციონალიზმი უკუღმა ამოატრიალა, როცა მსოფლიო მუსიკა მსოფლიოში ევროპული პოლიტიკის შესაცვლელად გამოიყენა.

ნაციონალურმა და გლობალურმა ისტორიებმა ევროვიზიონის მრავალი განსხვავებული ფორმა მიიღო. კონკურსის პოლიტიკური ისტორია „ცივი ომის“ კრიტიკულ მომენტში (1956 წელს საბჭოთა კავშირის სამხედრო ძალების შეჭრა უნგრეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში) დაიწყო.

ევროვიზიის ისტორია საშუალებას გვაძლევს, შევაფასოთ ცვლილებები ევროპის რეაქციაში საერთაშორისო ომებზე, პოსტკოლონიურ რეკონფიგურაციაზე, კომუნიზმის დასუსტებასა და ევროკავშირის გაფართოებაზე. ადგილობრივი და რეგიონული ისტორიები, ისევე როგორც ხანგრძლივი ბრძოლები ევროპაში იმპერიისა და ნაციონალური სახელმწიფოების გამო, შთააგონებენ ევროვიზიის სიმღერებს, რომლებიც პოპულარული მსოფლიო მუსიკის გლობალიზაციის ასახვენ. ეს ისტორიები იმდენადაა ერთმანეთში გადაჯაჭვული, რომ ევროვიზიის მკვლევარი დაფნი ტრაგაკი ამ კონკურსს „სიმღერის იმპერიას“ უწოდებს.

ევროვიზიის სიმღერის კონკურსის საფუძველი უცნაურად პარადოქსულია: თითოეულმა ქვეყანამ უნდა წარმოადგინოს თავისი ეროვნული იდენტობა, ის თვისებები, რომლებიც მას სხვებისგან გამოარჩევს და, ამავე დროს, ხმა შეუწყოს საერთო-ევროპულ კულტურას. თითოეული სიმღერისა და შესრულების ფორმა ამ პარადოქსს კიდევ უფრო ართულებს, რადგან ევროვიზიაზე მონაწილეობა შემდეგ შეზღუდვებს ითვალისწინებს:

- სიმღერის ხანგრძლივობა ზუსტად 3 წუთი უნდა იყოს
- სცენაზე ერთდროულად დაუშვებელია ექვსზე მეტი შესრულებლის ყოფნა
- ვოკალისტები (სოლისტებიცა და ბექვოკალისტებიც) ცოცხლად უნდა მღეროდნენ

- ინსტრუმენტალისტები არ ასრულებენ ცოცხლად, თუმცა ჩანაწერის იმიტირება მოეთხოვებათ
- კონკრეტული პოლიტიკური შესტები დაუშვებელია

ესთეტიკური და მუსიკალური საკითხები, რომელთაც ეროვნების საერთაშორისო ასპარეზზე წარდგენის პარადოქსის გადასაჭრელად უნდა გაეცეს პასუხი, თავისთავად რთულია. მომღერალი ყველასთვის გასაგებ ენაზე უნდა მღეროდეს თუ საკუთარ ენაზე, რომელიც შეიძლება ძალიან ცოტას ესმოდეს ევროპაში (მაგალითად, ლატვიური ან რუმინული)? იმ შემთხვევაში რა ხდება, როცა ერთი ქვეყანა რამდენიმე ენაზე ლაპარაკობს (მაგალითად, ბელგია და ესპანეთი)? არის თუ არა სიმღერის ან ცეკვის ეროვნული ფორმა ზედმეტად ხალხური ან ბუნდოვანი, ან შეიძლება თუ არა ტრანსნაციონალური ჟანრები ეროვნულ ფორმებად გარდაიქმნას? ამ კითხვებზე პასუხებმა ის კონფლიქტიც უნდა დაძლიოს, რაც „ნაციონალურსა“ და „ნაციონალისტს“ შორის არსებობს. პარადოქსულად, ეს ფორმალური შეზღუდვები და შიდა განმეორებები ევროვიზიის სიმღერების სტილში, შეიძლება იყოს და ხშირად არის კიდევ შემოქმედებითობის ძირითადი წყარო. ეს შემოქმედებითობა ვლინდება ფორმალური ჩარჩოებით შემოზღუდულ სიმღერებში ეროვნული მახასიათებლების შეტანისას.

იმაზე მნიშვნელოვანი, თუ როგორ შეძლებს პოპულარული სიმღერის ფორმასა და სამი წუთის წესით შეზღუდული საკონკურსო სიმღერა ქვეყნის წარმოჩენას, არის გზები, რომელთა წყალობითაც სიმღერის შუა ნაწილი (ე.წ. „ბრიჯი“ („ხიდი“)) უნიკალურობისა და განსხვავებულობის დემონსტრირების ადგილი ხდება. შუა ნაწილში სიმღერის ტემპი და ხასიათი იცვლება და ის პოლიტიკურ განცხადებად, ნაციონალისტური მოქმედებისა და პროტესტისკენ მოწოდებად იქცევა. 2016 წლის გამარჯვებულ სიმღერაში „1944“, სწორედ ბრიჯში, ჯამალა ინგლისურიდან ყირიმულ თათრულზე გადადის, რითაც აშკარად მიუთითებს

რუსეთის მიერ უკრაინის ანექსიაზე (იხ. ქვემოთ). ეროვნული წარმოსახვის გაღვივების კვალდაკვალ, ევროვიზიის ინდივიდუალური სიმღერები არანარმოდგენლობითიდან უკიდურესად სიმბოლურზე გადადის და ყოველწლიურად მონაცვლეობს ნაციონალურსა და ნაციონალისტურს შორის საზღვრებზე.

კარგი ნაციონალიზმი, ცუდი ნაციონალიზმი

თავისი ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში ნაციონალიზმი მრავალი განსხვავებული ფორმით გამოვლინდა: პოლიტიკური ნაციონალიზმი, რელიგიური ნაციონალიზმი, ენობრივი ნაციონალიზმი, ეთნიკური ნაციონალიზმი; და ისინი ერთმანეთს კვეთენ და თანაარსებობენ. ზოგჯერ, მაგალითად, როდესაც ქვეყანა თავისუფლდება კოლონიალური უღლისაგან და დამოუკიდებლობას მოიპოვებს, ნაციონალიზმი ბევრ დადებით ასპექტს ავლენს. სხვა შემთხვევაში, მაგალითად, 21-ე საუკუნის მეორე დეკადაში, როდესაც კონფლიქტმა და ძალადობამ მთელს მსოფლიოში ლტოლვილთა გლობალური კრიზისი გამოიწვია, ნაციონალიზმი მოქმედებს, როგორც კონტრძალა, რომელიც ეროვნების ყველაზე უარყოფით მახასიათებლებს იყენებს. თავისი ორი – პოზიტიური და ნეგატიური – ფორმით ნაციონალიზმი ყოფს ან აერთიანებს ადამიანებს. ნაციონალიზმი ბევრს გლობალიზაციისკენ უბიძგებს, რაც უფრო დიდ მნიშვნელობას ერთა გაერთიანებას ანიჭებს. ნეგატიურ ფორმებში ნაციონალიზმი იკვებება სხვების, განსაკუთრებით უცხოთა შიშით, რაც ექსკლუზიურობასა და იზოლაციონიზმს აძლევს სტიმულს. ნაციონალიზმი შესაძლოა ეფუძნებოდეს უნივერსალურ ადამიანურ ღირებულებებს, როგორცაა ბრძოლა ადამიანის უფლებებისათვის მთელ მსოფლიოში. ის ასევე შეიძლება ეყრდნობოდეს ცრურწმენებსა და რასიზმს, როგორცაა, მაგალითად, „თეთრი ნაციონალიზმის“ აღზევება 21-ე საუკუნეში.

მსოფლიო მუსიკისათვის ეროვნებაზე უფრო გავრცელებული სიმბოლო ალბათ არ არსებობს. მისი ნაციონალურ მუ-

სიკად განხილვა ისეთივე ძველია, როგორც თავად ეროვნება და, შესაძლოა, ნაციონალიზმიც. როდესაც იოჰან გოტფრიდ ჰერდერმა (იხ. თავი 2) პირველად შექმნა ლექსიკონი მსოფლიო მუსიკის აღსაწერად, იგი ეყრდნობოდა ეროვნულ კონცეფციებს. „ხალხური სიმღერების“ (Volkslieder) ტომების გამოქვეყნებისას მან სიმღერის სათაურში მიუთითა ეროვნება და ენა: მის ძირითად ანთოლოგიაში პირველი ორი სიმღერა იყო „გერმანული“ და „ინგლისური“, ბოლო სიმღერა კი – „პერუული“. ჰერდერის ლექსიკამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა, რადგან მან საფუძველი ჩაუყარა მსოფლიო მუსიკის დოკუმენტირების პროცესს, რითაც იგი ზეპირი ფენომენიდან ეროვნულ ენაზე „თარგმნა“.

მსოფლიო მუსიკის დოკუმენტირების პროცესები შესაძლოა 21-ე საუკუნეში ტექნოლოგიურად უფრო დაწინაურდა, მაგრამ მსოფლიო მუსიკალურ რუკაზე პრივილეგია დღესაც ეროვნებას ენიჭება. 21-ე საუკუნის დასაწყისში მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური საცნობარო წიგნები – როგორცაა ათგომიანი Garland Encyclopedia of World Music, ან საცნობარო წიგნებიდან ყველაზე ყოვლისმომცველი ნაშრომი Grove Music Online – აფართოებს მსოფლიო მუსიკის კვლევის ინსტრუმენტებს, რაც შესაძლოა კონცეპტუალური კატეგორიების რაოდენობას ზრდიდეს, მაგრამ ეროვნების კონცეპტი უცვლელი რჩება.

მსოფლიო მუსიკის სწავლებებში ეროვნება სიცოცხლის ონტოლოგიური ფაქტია. ნაციონალიზმის დადებითი თუ უარყოფითი ინტერპრეტაცია აძლიერებს ეროვნული მუსიკის ექსკლუზიურობას. იმის ნაცვლად, რომ წარმოადგენდეს ერს, როგორც მთლიანობას, სადაც თითოეული მოქალაქე იღებს სარგებელს, ნაციონალისტურმა მუსიკამ შეიძლება უფრო კონკრეტული დანიშნულებაც შეიძინოს, როგორებიცაა ვიწრო იდეოლოგიური ღირებულებების გაღვივება ან დაწინაურებული ეთნიკური ჯგუფების ინტერესების წახალისება. მუსიკა

ერს შესაძლებლობას აძლევს, შეინარჩუნოს თავისი წარსული და ასე დაწეროს აწმყოს ისტორია. ჩვენ მოწმენი ვართ, როგორ ინახავენ ერის სახეს იაპონელი და სამხრეთკორეელი მუსიკოსები, რომელთაც, თავისთავად, „ეროვნულ საგანძურებად“ მიიჩნევენ, რადგან ისინი, თავიანთი შემოქმედებით, ხელს უშლიან ეროვნული მუსიკალური ტრადიციების გადაშენებას.

ნაციონალური მუსიკის ნაციონალისტურად ქცევას შეუძლია ქვეყანა ომამდე ან სხვათა მინების მისაკუთრების სურვილამდე მიიყვანოს. მემარჯვენე პოლიტიკური პარტიების აღზევების სიგნალი იყო მთელ მსოფლიოში 21-ე საუკუნეში ნაციონალისტური სიმღერების ახალი თუ ძველი რეპერტუარები. ინდოეთში პოლიტიკური და რელიგიური ნაციონალიზმის შერწყმისას ინდუიზმისადმი თავგანწირვის წასაქეზებლად ინდუტვას (Hindutva) კონსერვატიულმა მოძრაობამ სასკრიტის ეპოსების, რამაიანას (Rāmāyaṇa) და მაჰაბჰარატას (Mahābhārata) უფრო ფართოდ სწავლება მოითხოვა. ეროვნულ მუსიკალურ კოლექციებში ნაციონალისტური სენტიმენტების შეტანით მეცნიერები და სამთავრობო უწყებები თვით ფაქტის ძალით (ipso facto) კონკრეტულ მოქალაქეებს ადგილს ართმევენ, რათა სხვებს გაუხსნან გზა.

მუსიკა, თავისი პერფორმაციულობის¹ გამო, ერის ჩამოყალიბებაზე ძლიერ გავლენას ახდენს. მუსიკის ამ პერფორმაციული ძალის ასახსნელად ბენედიქტ ანდერსონმა შემოიღო ტერმინი „უნისონანსი“ – ბგერითი მომენტი, რომელიც მაშინ ჩნდება, როდესაც ხალხი მთელი ქვეყნიდან იკრიბება მუსიკის შესასრულებლად. უნისონანსის მომენტი შეიძლება გაჩნდეს ეროვნული ჰიმნის შესრულებისას. ანდერსონის ნაციონალისტურ მაგალითებს შეგვიძლია დავუმატოთ ევროვიზიის

¹ პერფორმაციულობა – კონცეფცია, რომლის თანახმადაც ენას აქვს სოციალური აქტივობის ფორმით ფუნქციონირებისა და ცვლილების მოხდენის უნარი (რედ.)

სიმღერების გადაცემა სახელმწიფო სამაუწყებლო ქსელებით, რაც ყველა მოქალაქეს აძლევს სტიმულს, ერთობლივად ადევნონ თვალი კონკურსს. უნისონანსი ასევე შეიძლება დუმილში გამოიხატოს და ამგვარად შეინააღმდეგების მუხტი გააჩინოს, განსაკუთრებით – სპორტულ ღონისძიებებზე შეერთებულ შტატებში, როდესაც, მაგალითად, სპორტსმენები და გულშემატიკივრები უსამართლობის მიმართ პროტესტის (Black Lives Matter მოძრაობის მიერ ინიცირებული) ნიშნად უარს ამბობენ ჰიმნის (Star-Spangled Banner) შესრულებაზე.

როდესაც ქვეყანა ერთიანდება, როგორც მომღერალი ერი, მუსიკის შესრულების საერთო გამოცდილება კულტურული ინტიმურობის განცდას წარმოშობს, რასაც მაიკლ ჰერცფელდი უწოდებს ერ-სახელმწიფოს „სოციალურ პოეტიკას“ (social poetics). აღსანიშნავია, რომ მუსიკის მხოლოდ ერთი ჟანრი ან რეპერტუარი (მაგალითად, ხალხური მუსიკა) როდი გამოხატავს კულტურულ კავშირს, არამედ ფაქტობრივად ყველა სახეობა: პოპულარული, რელიგიური და კლასიკური მუსიკა, ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკა, ისტორიული რეპერტუარები თუ უახლესი ჰიტები.

ეროვნულად მიჩნეული მუსიკალური სტილების შესრულებაში კოლექტიური მონაწილეობა ქმნის ერთიანობის განცდას, ეფექტურად არღვევს ბარიერებს იმ რეპერტუარების შესრულებისას, რომლებიც სხვა შემთხვევაში შესაძლოა ექსკლუზიურად ყოფილიყო მიჩნეული. სწორედ ამის გამო პოულობს ხალხური სიმღერები გზას სიმფონიურ პოემებში, ხოლო სასულიერო სიმღერები ეროვნული ჰიმნები ხდება. ეროვნული მუსიკა ასახავს ნაციონალიზმის ორბუნებოვნებას, ქმნის ორი კონტრასტული მახასიათებლის კომპლექტს. მუსიკალური თვისებები, რომლებიც აძლიერებს ერის შინაგან თვითშეფასებას, ხშირად ხვდება კატეგორიაში „ნაციონალურს მუსიკაში“ და პირიქით, იმ მახასიათებლებს, რომლებიც გვიჩვენებს, თუ როგორ განასხვავებს ერთი ერი საკუთარ თავს მეორისაგან,

უნოდებენ „ნაციონალისტურს მუსიკაში». ჩვენ შეგვიძლია შევაჯამოთ მუსიკაში „ეროვნულობის“ აღნიშვნის ეს განსხვავებული გზები, როგორც ნაჩვენებია მე-5 ჩანართში.

ევროვიზიის მომღერალი, როგორც Realpolitik¹-ის ხმა რეალურ დროში

2017 წლის 13 აპრილს ამავე წლის ევროვიზიის სიმღერის კონკურსის რუსმა მონაწილემ, იულია სამოილოვამ, მიიღო შეტყობინება ევროპის მაუწყებელთა კავშირისგან, რომ იგი ვერ მიიღებდა მონაწილეობას ევროვიზიის ფინალში, რომელიც სულ რაღაც ერთი თვის შემდეგ კიევში, უკრაინაში უნდა ჩატარებულიყო. „ევროვიზია 2017“-დან რუსეთის გარიცხვა რამდენიმეკვირიან დაძაბულობას მოჰყვა, რომლის დროსაც სამოილოვას განუცხადეს, რომ მას უკრაინაში შესვლა ეკრძალებოდა, რადგან მანამდე მან უკრაინის ვიზის გარეშე ჰქონდა ჩატარებული კონცერტი რუსეთის მიერ ანექსირებულ ყირიმში.“

¹ პოლიტიკა ან დიპლომატია, რომელიც გამოკვეთილი იდეოლოგიური ცნებებისა და ეთნიკური ან მორალური საფუძვლების ნაცვლად ეფუძნება მოცემული სიტუაციისა და ფაქტორების განსაზღვრას (რედ.)

ჩანართი 5.

ნაციონალური მუსიკა და ნაციონალისტური მუსიკა

ნაციონალური მუსიკაში	ნაციონალისტური მუსიკაში
ნაციონალური მუსიკა წარმოიშობა - დან; -ში	ნაციონალისტური კულტურა საფრთხეშია -დან; გარეშე
ხალხური სიმღერა ეროვნული საგანძურია	არტ-სიმღერა ერის/ნაციის იმიჯს ამაღლებს
მეტაფორები ბუნებისგანაა ნასესხები	მეტაფორები ხაზს უსვამს თანამედროვე მიღწევებს
ნაციონალური მითი წინ უძღვის ისტორიას	ისტორია მითებს ეყრდნობა
ეროვნული ენა განსხვავებული და უნიკალურია	ეროვნული ენა კოსმოპოლიტურია
დიალექტები ფართოდ გამოიყენება	სიმღერის ტექსტები წერილობითი ფორმით გადმოიცემა
ზეპირი ტრადიცია წარმოშობს დამწერლობას	წერილობითი ტრადიცია აძლიერებს ზეპირ ტრადიციას
მუსიკალური პრაქტიკა ლოკალური და ინდივიდუალურია	მუსიკოსები - მობილურები და კოლექტიური

უკრაინის გადმოსახედიდან, სამოილოვა უკრაინაში არა-ლეგალურად შვეიდა და თავისი ქმედებებით მხარს უჭერდა რუსეთის მიერ 2014 წელს ყირიმის ანექსიას. EBU პრობლემის გადაჭრას ცდილობდა და ეს პრობლემა სულ უფრო მეტად ემსგავსებოდა პოლიტიკურ ჩიხს ევროვიზიის ორ ყველაზე ცნობილ და წარმატებულ კონკურენტს – რუსეთსა და უკრაინას – შორის. რუსეთს შესაძლებლობა ჰქონდა, სხვა მონაწილე გამოეგზავნა, ან, ალტერნატიულად, სამოილოვას შეეძლო კონკურსში ვირტუალურად ჩართულიყო, რაც ცოცხალ სატელევიზიო ეთერს გულისხმობდა ერთდროულად მოსკოვსა და კი-

ევში. ამის ნაცვლად, რუსეთის პირველმა არხმა გადაწყვიტა, დაეტოვებინა ევროვიზია 2017 და ეთერში არ გადაეცა ორი ნახევარფინალი (2017 წლის 9 და 11 მაისი) ან ფინალი (2017 წლის 13 მაისი). პოლიტიკური, ეკონომიკური და სამხედრო კონფლიქტი უკრაინასა და რუსეთს შორის პოპულარული მუსიკის საერთაშორისო პლატფორმაზე დაპირისპირებაში გადაიზარდა.

დრო, ისტორიულიც და აწმყოც, გადამწყვეტი იყო იმისათვის, თუ როგორ შეაღწია ნაციონალიზმმა 2017 წლის ევროვიზიის სიმღერის კონკურსის რეალობაში. 2016 წლის კონკურსის უკრაინელმა მონაწილემ, წარმოშობით ყირიმელმა თათრმა მომღერალმა ჯამალამ (Susana Alimivna Jamaladinova; დაბ. 1983 წელს), თავისი გამარჯვებული სიმღერით „1944“ პოლიტიკური ნარატივის ისტორიულ ასპექტს გაუსვა ხაზი, როცა სიმღერის ტექსტის შინაარსით, ისევე როგორც შოუს სასცენო ნაწილით წარსულისა და აწმყოს კონტექსტი გააერთიანა.

სახელწოდება „1944“ მეორე მსოფლიო ომის დროს ყირიმელი თათრების საბჭოთა წმენდასა და დეპორტაციაზე მიუთითებს. თუმცა 2014 წლის ყირიმის რუსული ანექსიის შესახებ გზავნილებიც არ დარჩენილა შეუმჩნეველი, როდესაც თათრული რეფრენი (იხილეთ მოცემულ თარგმანში) პირველ პირზე გადადის, რაც წარსულსა და აწმყოს შორის ზღვარს შლის:

ახალგაზრდობა უსიხარულოდ გავლიე. ვერ შევძელი ამ ადგილას ცხოვრება. ახალგაზრდობა უსიხარულოდ გავლიე. ვერ შევძელი ამ ადგილას ცხოვრება.

ჯამალას სიმღერამ „1944“ ევროვიზიის სიმღერის კონკურსში გაიმარჯვა 1956 წლის 24 მაისიდან – ლუგანოში, შვეიცარიაში, პანევროპული ნაციონალური პოპულარული სიმღერის

კონკურსის, Grand Prix Eurovision de la Chanson Européenne-ის პირველად ჩატარების დღიდან – სამოცი წლის თავზე. დროებითობისა და ისტორიის გამომსახველი სიმბოლოები ასევე უხვად იყო პირველ კონკურსში, რომლის გამარჯვებულიც გახდა შვეიცარიის წარმომადგენელი ლის ასსია (1924–2018) სიმღერით „Refrain“:

Refrain, couleur du ciel,

Parfum de mes vingt ans

Jardin plein de soleil OÙ je courais enfant.

მოდი, ისევ გნახავ, ცის ფერო,

სურნელი, რომელიც სულ რაღაც ოცი

წლისამ ვიციდი

მზე ანათებს ბაღს,

რომელშიც პატარა ბავშვი დარბოდა.

„1944“-ისა და „რეფრენის“ დამაკავშირებელი გარემოებები, ასევე მათი ევროვიზიაზე გამოსვლის მომენტები, ევროვიზიის ისტორიის დასაწყისში, 1956 წელს და რეალურ დროში – 2016/17 წლებში, შედარებისას, საოცრად მსგავსია. 1956 წელს ევროპაში ცივი ომის ერთ-ერთ ყველაზე კრიტიკულ მომენტი იდგა, როდესაც საბჭოთა არმიამ დაიპყრო უნგრეთი და ჩეხოსლოვაკია, რომლებიც კომუნისტურ აღმოსავლეთ ევროპაში კიდევ სამ-ნახევარი ათწლეულის განმავლობაში გაიჭედნენ.

2016 წელს რუსეთის მიერ უკრაინის ხელში ჩაგდება გამოიწვევს იმ მილიტარისტულ პროცესებს, რომლებსაც სულ უფრო ხშირად უწოდებენ ახალ ცივ ომს. მიუხედავად მათი ისტორიული მსგავსებისა, 1956 და 2016 წლების ევროვიზიის სიმღერის კონკურსები ორ სრულიად განსხვავებულ მუსიკალურ მომენტად მოჩანს. მსოფლიოს ყველაზე გლობალურ მუსიკალურ სცენებზე სწორედ ამ მომენტების მსგავსება და განსხვავებებია, რაც მათ რეალურ დროში ეროვნული საზღვრების გადალახვის მეშვეობით საკუთარი ნაციონალური ისტორიების გადმოცემის საშუალებას აძლევს.

ეროვნული ჰიმნები

ჩვენი პოპულარულ-კულტურული ქვეცნობიერის ერთ-ერთ ღრმა დონეზე ეროვნულ ჰიმნებთან დაკავშირებული სურათი ყველასთვის საერთოა: გამარჯვების ცერემონიები ოთხნობიანი ოლიმპიურ თამაშებზე. იქ, კვარცხლბეკზე, საერთაშორისო მედიის თვალწინ, დგანან გამარჯვებულები, რომლებიც ცრემლების შეკავებას და თავიანთი ეროვნული ჰიმნების სიტყვების წარმოთქმას ცდილობენ. ეს არის ეროვნული სიამაყის მომენტი, მუსიკით მოვარაყებული. მომენტები ხშირად გვამახსოვრდება; სახელმწიფო ჰიმნები – ნაკლებად. მართლა უსმენს მათ ვინმე? ვინმეს მართლა აინტერესებს? ამ კითხვებზე საპასუხოდ მივმართავ მსოფლიო მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ ფორმას: სახელმწიფო ჰიმნს. ერის მშენებლობის ისტორიაში ეროვნული ჰიმნი ბევრისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. ბევრ ჰიმნს დიდი ხნის ისტორია აქვს; ბევრმა ქვეყანამ საკუთარი ისტორია საოცრად რთული გზებით დაწერა – ირჩევდა და აუქმებდა, არედაქტირებდა და თავიდან წერდა საკუთარ ჰიმნებს. ეროვნული ჰიმნები სერიოზული საქმეა და სწორედ ამიტომ უკრავენ მათ ყველაზე საზეიმო მომენტებში, რადგან ქვეყანას, ერს განასახიერებს.

როცა სახელმწიფო ჰიმნებს ყურს მოვკრავთ, რომ აღარაფერი ვთქვათ, როცა რეალურად ვუსმენთ მათ, მაინც გვაფიქრებს პარადოქსი: განა ყველა ერთმანეთს არ ჩამოჰგავს? პატრიოტული სიამაყის სახალხოდ გამოვლინების მომენტებში, როდესაც ეროვნული იდენტობის საკითხი დგას, შეიძლება რაღაც გასაოცარ განსხვავებებსაც ველოდეთ, თუმცა, ახლახან შექმნილი აფრიკისა და აზიის პოსტკოლონიური ქვეყნების ეროვნული ჰიმნები დიდად არ განსხვავდება მანამდელი კოლონიალისტების ჰიმნებისაგან. კიდევ უფრო დამაბნეველია ის, რომ არსებობს სხვადასხვა ქვეყნის ჰიმნები, რომლებიც რეალურად ერთნაირია, ან ერთი და იგივე კომპოზიტორი და ტექსტის ავტორი ჰყავთ, როგორცაა, მა-

გალითად, ინდოეთისა და ბანგლადეშის ეროვნული ჰიმნები. ორივეს ავტორი რაბინდრანათ თაგორია (1861–1941), რომელიც ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვებამდე (ინდოეთში ეს 1947 წელს მოხდა, ხოლო ბანგლადეშში – 1971 წელს) გარდაიცვალა.

თუ ეროვნული ჰიმნების ისტორიას მივადევნებთ თვალს, ცხადი ხდება, რომ ბევრი ჰიმნის შექმნის მიზეზი რღვევა და კრიზისი გახდა. როდესაც როდეზიამ 1965 წელს ბრიტანეთისგან დამოუკიდებლობა გამოაცხადა, მან გააუქმა „ღმერთო, დაიფარე დედოფალი“ და ცოტა ხნით ბეთჰოვენის/შილერის „სიხარულის ოდის“ საერთაშორისო ტერიტორიაზე გადაინაცვლა მანამ, სანამ ზიმბაბვემ, დამოუკიდებლობისგან თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ, მიიღო ჰიმნი შონას ენაზე (შონა – ზიმბაბვეს ერთ-ერთი ეთნიკური ჯგუფი და აგრეთვე სახელმწიფო ენა, მთარგმნ.): „Simudzai mureza wedu weZimbabwe“ („მალა ასნიეთ ზიმბაბვეს დროშა“) 1994 წელს. არსებობს როგორც ტექსტუალური, ასევე კონტექსტური მიზეზები, რის გამოც ეროვნული ჰიმნები შეიძლება ერთმანეთს ჰგავდეს. უზირველეს ყოვლისა, ბევრი ახალი ჰიმნი ეფუძნება ადრე არსებულ ჰიმნებს. ჰიმნების ყველაზე გავრცელებული მოდელები იყო ბრიტანეთის God Save the Queen, საფრანგეთის La Marseillaise და ფრანც ჯოზეფ შაიდნის Kaiser Hymn. ეროვნული ჰიმნებისთვის საერთაშორისო ჰიმნების (იხ. ამ თავის ბოლო ნაწილი) მოდელებსაც იყენებდნენ, განსაკუთრებით Internationale-ს და ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის ბოლო ნაწილს. მეორეც, მიუხედავად იმისა, რომ ჰიმნები განსხვავებულ ჟანრს განეკუთვნება (მაგ. ჰიმნები ან მარშები), შესრულების პრაქტიკა ჰომოგენურობისაკენ ისწრაფვის. დაბოლოს, ჰიმნები შეიძლება ერთმანეთს ნააგავდნენ, რადგან ისინი უფრო მსგავს სიტუაციებში სრულდება, ვიდრე განსხვავებულში, მაგალითად, სახელმწიფო ცერემონიებზე ან

სპორტულ ღონისძიებებზე, თეატრსა თუ კინოში, ან სულაც, ეროვნული რადიო და სატელევიზიო მაუწყებლობის განუყოფელი ნაწილია.

სახელმწიფო ჰიმნების ისტორია ნაციონალიზმის ისტორიის პარალელურია და მთელ რიგ ისტორიოგრაფიულ ეტაპებს გადის, დანყებული განმანათლებლობით (მე-18 საუკუნეში), რომანტიკული ნაციონალიზმით (მე-19 საუკუნეში; განსაკუთრებით ევროპასა და ლათინურ ამერიკაში) და კოლონიური ექსპანსიით (მე-19 საუკუნის ბოლოდან) მეორე მსოფლიო ომამდე და პოსტკოლონიალიზმამდე (მე-20 საუკუნის შუა ხანები) და ეს პროცესი დღემდე გრძელდება. თითოეულ ეტაპზე სახელმწიფო ჰიმნი რაღაც განსხვავებულს ნიშნავდა. როგორც წესი, ყველაზე ადრეულ სახელმწიფო ჰიმნებში ხალხური სიმღერების ჟღერადობისა და ფუნქციის გარკვეული ასპექტები აირეკლება. შუა ეტაპებზე ეროვნული სიმღერები რელიგიურ და სამხედრო ჟანრებზე იყო ორიენტირებული. პოსტკოლონიურ ფაზაში ეროვნულ ჰიმნებში, როგორც წესი, ცდილობდნენ აესახათ ქვეყნის თანამედროვეობა.

ეროვნული ჰიმნები ორი განსხვავებული ფორმით წარმოჩნდა, რომელთა ერთობლიობა მრავალმნიშვნელოვანია და რომლებიც ერთიანდება, როდესაც ერის ხმა უნდა გაისმას. ერთი შეხედვით, ამ მეთოდებიდან პირველი ჩვენთვის ყველაზე ნაცნობად გამოიყურება:

ქვეყანა გადაწყვეტს, თავისი ეროვნული იდენტობა სიმღერით გამოხატოს და ამ საქმეს ანდობს კომპოზიტორს ან, ხშირ შემთხვევაში, პოეტ-ლირიკოსს. ნაციონალური სიმღერების წარმოშობის კიდევ ერთი გზა შეიძლება შევადაროთ უზარმაზარ მტვერსასრუტს, რომელიც ისრუტავს ყველა იმ ელემენტს, რომლებიც ეროვნულობას წარმოაჩენს. ჩვენ ვამჩნევთ ამ მიდგომას, რადგან ის ხშირად იწყება ანთოლოგიების გამოცემით, რომელშიც სიმღერები, მთლიანობაში, ეროვნულობას განსაზღვრავს.

ასეთ ანთოლოგიაში „ჩვენი“ ნაციონალური მელოდიები ხშირად შერეულია „უცხოურ“ ჰანგებთან, რაც საკუთარ თავსა და „უცხოს“ სტილისტურ სადემარკაციო საზღვრებში აქცევს. მსგავსი პროცესი წამოიწყო ამერიკულმა, კოლექციის შესაკრებად გამიზნულმა პროექტმა („National, Patriotic and Typical Airs of All Lands“, 1890). პროექტის შედეგად გამოიცა ეროვნული ჰიმნების პირველი საერთაშორისო სრული კრებული, რომელსაც რედაქტირება გაუკეთა ჯონ ფილიპ სოუსამ შეერთებული შტატების საზღვაო ძალების დეპარტამენტისთვის. ჩვენ შეიძლება გაგვაოცა ამგვარმა პროექტმა და გვაფიქრებინა, რომ, რამდენადაც საზღვაო ძალების მდივნის „განსაკუთრებულ ბრძანებასთან“ იყო დაკავშირებული, შედეგად მხოლოდ ჰანგების ზედაპირულ პოპურს მივიღებდით. სინამდვილეში, 283-გვერდიანი ტომი დეტალურად და საგულდაგულოდაა დამუშავებული, დალაგებული და აკინძული, დართული აქვს უამრავი სქოლიო და ეთნოგრაფიული ინფორმაცია. მაგალითად, ბოლო ექვსი გვერდი აერთიანებს უელსის, ვალაჩის (ვლახეთ), იაპის კუნძულების, ზამბოანგას კუნძულებისა და ზანზიბარის ეროვნულ სიმღერებს – ეს ის წყაროებია, რომელთაც შეიძლება იოლად ვერ გაიკვლიონ გზა თანამედროვე ეროვნული სიმღერების ანთოლოგიაში.

ეროვნულ ჰიმნებთან დაკავშირებით მარტივი არაფერია და სწორედ ამ აზრის საილუსტრაციოდ, ნება მომეცით მოკლედ და ზუსტად გადმოვცე ბიოგრაფია ყველაზე ბუნდოვანი თანამედროვე ეროვნული ჰიმნისა, რომელიც ცნობილია, როგორც „Deutschlandlied“ ან „Das Lied der Deutschen“ (გერმანიის სიმღერა), თუმცა ე.წ. გერმანულიცა და არაგერმანულენოვანი მოსახლეობაც მას ერთნაირად მოიხსენიებენ: „Deutschland, Deutschland über alles“ (გერმანია, გერმანია, უპირველეს ყოვლისა). ჰიმნის მელოდია, სახელწოდებით „Kaiserhymne“ („იმპერატორის ჰიმნი“), პირველად ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის ჰიმნის წყაროდ იქცა. „საიმპერატორო ჰიმნი“ ფრანც იოზეფ

ჰაიდნმა დაწერა 1797 წელს სიმებიანი კვარტეტის ვარიაციების კრებული სახით (ჰობ. III:77)¹. ჰანგი აღებულია ხორვატიული ხალხური სიმღერიდან, რომლის ვერსიები დღემდე შემორჩა ავსტრიული პროვინციის, ბურგენლანდის ხორვატიულ რეგიონებში; ბურგენლანდი ცენტრალური ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე მულტიკულტურული რეგიონია. სიმღერის ბიოგრაფიის მომდევნო მნიშვნელოვანი თავი იწყება 1841 წელს, როდესაც აგუსტ ჰაინრიხ ჰოფმან ფონ ფალერსლებენმა, სილეზიელმა (ამჟამად სამხრეთ-დასავლეთ პოლონეთში) სკოლის მასწავლებელმა, იმხანად ინგლისის კუთვნილებაში მყოფ ჩრდილოეთის ზღვის კუნძულ ჰელიგოლანდზე პოლიტიკური დევნილობისას დაწერა ლექსი „Deutschland, Deutschland über alles“.

საკითხავია ის კი არაა, გერმანიის ეროვნული ჰიმნი დღეს მსოფლიო მუსიკა არის თუ არა, არამედ ის, თუ როგორ აღმოჩნდა იგი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ცნობადი და ხშირად კოპირებული ეროვნული ჰიმნი, მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში.

მუსიკის კვლევა საზღვრებს გარეშე

წარმომადგენლობითობის პარადოქსი, რომლის განხილვასაც ეს თავი ეხება (როგორ ვიყოთ ინტერნაციონალურიც და, ამავდროულად, როგორ შევინარჩუნოთ მუსიკისადმი ეროვნული მიდგომების პატივისცემა) ასევე თან სდევს მუსიკის კვლევის ორი უდიდესი საერთაშორისო საზოგადოების გლობალურ დღის წესრიგს – ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოსა (ICTM) საერთაშორისო მუსიკალური საზოგადოების (IMS). მოწოდება მუსიკის კვლევისაკენ, რომლის მიზნებიც სცდება ეროვნულ ურთიერთგანსხვავებებს (IMS-ის 2017

¹ შემოკლება ჰობ. III:77 მიუთითებს სისტემაზე, რომელიც ანტონი ვან ჰობოკენმა შეიმუშავა ფრანც იოზეფ ჰაიდნის ნაწარმოებების კატალოგიზაციისათვის (რედ.)

წლის „IMS-ის ისტორიის“ „წინასიტყვაობა“ იწყება დევიზით – „მუსიკოსები საზღვრებს გარეშე“) სრულიად ნათელია ამ ორგანიზაციების დაარსების დღიდანვე. ორივე შემთხვევაში პოლიტიკური და იდეოლოგიური საქმიანობა ამყარებდა ამ პარადოქსს.

არსებობის ადრეულ ეტაპზე, IMS გამოეხმაურა ფაშიზმის აღზევებას ცენტრალურ ევროპაში, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში იყო მუსიკალური კვლევის ცენტრი. ICTM, რომელსაც თავდაპირველად ხალხური მუსიკის საერთაშორისო საბჭო ეწოდებოდა, წარმოიშვა გლობალური ომის ქარცეცხლის შემდეგ, ცივი ომის შედეგად მსოფლიოს დაყოფის დროს. ორივე საზოგადოება ხშირად აცხადებს, რომ მათი წევრები კვლევისას სცდებიან ეროვნულ საზღვრებს, თუმცა ეს განცხადებები ყოველთვის ფრთხილია, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ ერები მხარს უჭერენ მუსიკის უნივერსალური განზომილებების კვლევას, მათ ტოლერანტობისა და ურთიერთგაგების უნარი მაინც უფრო მეტად მშობლიურ გარემოში აქვთ, ვიდრე მის ფარგლებს გარეთ.

ICTM ისტორიულად თავის სახელს არანაკლებ ორანჯროვნად მიიჩნევს, ვიდრე მისი „ოფიციალური“ კვლევის მიზანს, როგორცაა: „დახმარება ტრადიციული (მათ შორის ყველა ქვეყნის ხალხური, პოპულარული, კლასიკური, ქალაქური და საცეკვაო) მუსიკის კვლევაში, პრაქტიკაში, დოკუმენტირებაში, შენარჩუნებასა და გავრცელებაში“. 1947 წელს, დაარსებისას IFMC-მა საკუთარ თავს უწოდა „საერთაშორისო ხალხური მუსიკის საბჭო“ (IFMC), 1981 წელს კი ICTM დაირქვეს, რაც არღვევს იმ საზღვრებს, რომელთაც არაერთი წევრი ევროპაცენტრულ დისციპლინურ პრაქტიკად მიიჩნევდა. რაც გინდა რადიკალური იყოს ეს კონცეპტუალური რეორგანიზაცია, მან ხელუხლებლად დატოვა ICTM-ის პოლიტიკური ორგანიზაცია. ფართოდ განსაზღვრული მუსიკალური ობი-

ექტი – ხალხურიდან კლასიკურამდე და ქალაქურამდე – აუცილებლად მოიპოვებოდა „ყველა ქვეყანაში“. ICTM-ის კულტურული პოლიტიკის ცენტრში დგას ერი (ქვეყნები) თავისი „ეროვნული კომიტეტების“ ინსტიტუციური ფორმით. ICTM-ის საერთაშორისო პოლიტიკა ხორციელდება ქვეყანათა შორის საზღვრებზე, უპირველეს ყოვლისა, ისეთ ორგანიზაციებში განწევრიანების გზით, როგორებიცაა საერთაშორისო მუსიკალური საბჭო (International Music Council) და UNESCO. მართალია, ცალკეული წევრი მსოფლიო მუსიკის შესწავლას ირჩევს, ICTM რომელიმე ქვეყანაში, უფრო სწორად „ყველა ქვეყანაში“ მიუჩენს ადგილს.

IMS, რომელიც 1927 წელს დაარსდა, დიდი დავიდარაბა დასჭირდა თავისი გავლენების საერთაშორისო დონეზე განსხვავებული გზებით გასაფრცვლებლად. ავსტრო-გერმანული ისტორიული მუსიკოლოგიის მემკვიდრეობაზე დაყრდნობით, IMS ჩამოყალიბდა მუსიკისადმი იმ მიდგომებით, რომელმაც მას ევროპული ცივილიზაციის შუაგულში დაუმკვიდრა ადგილი. ევროპული მხატვრული მუსიკალური ტრადიციის მიღმა არსებული მუსიკა, თავისთავად, არ გამოირიცხებოდა, მაგრამ იგი „უცხო“ (არამსგავსის) ონტოლოგიურ პრობლემას აყენებდა.

ეროვნული განსხვავებები ძირითადად ხელუხლებელი დარჩა, მაგალითად, კომიტეტებისა და მმართველი საბჭოების წევრობის მეშვეობით და გასაოცრად, კვლევებში, რომლებიც ხუთ ოფიციალურ ენაზე ქვეყნდება IMS-ის ჟურნალში Acta Musicologica (რომლის თანარედაქტორიც, უნდა ვაღიარო, გახლავართ 2011 წლიდან). არც ICTM და არც IMS არ ეყრდნობიან მარტივად ეროვნულ/საერთაშორისო პარადოქსს, რომელსაც ისტორიულად აწყდებიან, არამედ მოუწოდებენ იმის მუდმივად გაცნობიერებისაკენ, თუ როგორ განაპირობა ამ პარადოქსმა დაყოფა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში.

ეროვნების მიღმა – სუპერ-, სუპრა- და საერთაშორისო ჰიმნები

ესთეტიკური, ონტოლოგიური და პოლიტიკური მიზეზების გამო ეროვნული მუსიკა ქვეყნის საზღვრებზე გადის. ნაციონალური მუსიკა ართულებს ეროვნულ და მსოფლიო მუსიკას შორის ურთიერთობას, ქმნის ნაციონალიზმის სუპერ- და სუპრა-ეროვნულ ნიადაგს და იმ ჟანრების ჩასახვას აძლევს გასაქანს, რომელთაც შეიძლება ვუნოდოთ „საერთაშორისო ჰიმნები“. საერთაშორისო ჰიმნებისა და ნაციონალური სიმღერების თანაარსებობა რთული და მრავალმხრივი საკითხია. ხდება ხოლმე, როდესაც ისინი ერთმანეთს უჭერენ მხარს, მაგალითად, ისეთ მომენტებში, როგორცაა ოლიმპიური თამაშები, როცა „ოლიმპიური ჰიმნი“ (ის 1896 წელს შექმნა სპირო სამარამ) განასახიერებს ქვეყნების გლობალურ საზოგადოებას, ხოლო ეროვნული ჰიმნები წარმოადგენს ამ საზოგადოების შემადგენელ წევრებს. მართალია, ეროვნული და საერთაშორისო ჰიმნები სხვადასხვა რამაა, თუმცა ერთი მეორეზეა დამოკიდებული. ჩვეულებრივ, სიმღერა ერთ დღეში ინტერნაციონალურ ჰიმნად არ იქცევა. ჰანგებში შეიძლება შერეული იყოს ან არ იყოს ინტერნაციონალური შტრიხები. ერთი მხრივ, ზოგიერთ ყველაზე პოპულარულ ინტერნაციონალურ ჰიმნს საკმაოდ რთული მელოდიური აგებულება აქვს, რაც მათ მღერას ართულებს; იგივე ითქმის „ინტერნაციონალზეც“, რომელიც მომღერლისაგან ფართო დიაპაზონს მოითხოვს. მეორე მხრივ, საერთაშორისო ჰიმნები, ძალზე მცირე გამონაკლისის გარდა, საგუნდო ნაწარმოებებია, რომლებიც ერთობლივად უნდა შეასრულოს მრავალმა ინდივიდმა, უკიდურესად განსხვავებული კულტურული ძირებით.

კონკრეტული ისტორიული მომენტები, როგორც წესი, წარმოშობს მოვლენათა ჯაჭვს, რომელიც აყალიბებს და ცვლის ინტერნაციონალურ სიმღერას. თავად ჰიმნი შეიძლება იყოს ან

არ იყოს უშუალოდ ასეთი მომენტების „მონაწილე“. „ინტერნაციონალის“ შემთხვევაში თავად სიმლერა და მოვლენები პრაქტიკულად განუყოფელია. „ინტერნაციონალის“ ტექსტი, რომელიც ეუენ პოტიეს კალამს ეკუთვნის, დაინერა 1871 წელს, პარიზის კომუნის ჩახშობის დროს. სიმლერის ჰანგისა და ორიგინალური არანჟირების ავტორი იყო პიერ დეგეიტერი – ტექსტილის მუშა და გუნდის ხელმძღვანელი ლილიდან, რომელმაც, ლეგენდის თანახმად, აღმოაჩინა პოტიეს „რევოლუციური სიმღერების“ კოლექცია. მსოფლიო სოციალისტური მოძრაობისთვის მუშისა და მუსიკოსის წარმომავლობა უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო, რაც არსებითად ნიშნავდა, რომ სიმლერას შეეძლო საბრძოლო მუხტის მობილიზება იმ ფენიდან, საიდანაც იგი დაიბადა.

„ინტერნაციონალის“ ისტორია თავიდანვე მართლაც ინტერნაციონალური იყო. პროფკავშირებმა მიიღეს იგი, ისევე როგორც ყველა სახის სოციალისტურმა ორგანიზაციებმა. სიმლერა სიმბოლურად ასახავდა ხმის უუფლებოთა ბრძოლას და მალევე რეზონირებდა მათთან უთვალავი თარგმანისა და ადაპტაციის საშუალებით (ჩანართი 6).

ჩანართი 6. L'Internationale/ინტერნაციონალი

ტექსტი: ეუენ პოტიე; მუსიკა: პიერ დეგეიტერი

აღსდგე, ყოველი მხრის მუშავ!
გაიღვიძე პროლეტარო!
ჩვენვე უნდა მოვუპოვოთ
ჩვენს თავს ან დრო სანეტარო!

უნდა მტერი დავამარცხოთ,
ძალმომრევი, უსამართლო!
რა გვაქვს მასთან ჩვენ საერთო,
საპირფერო ან სამადლო?

ეს იქნება საბოლოო
შეტაკება... მწარე ომი!..
და, თუ ვსძლიეთ, ჩვენთან ერთად
გაიხარებს ყველა ტომი.

ეს-ლა მხოლოდ დაგვრჩენია!
ამით ვფიქრობთ თავის დახსნას!
გაუმარჯოს მშიერ მუშას,
მის მკლავსა და მის მარჯვენას!

სხვა სულ ყველა ტყუილია:
ღმერთი, მეფე, ვინმე გმირი!..
ძალა არის შეერთება -
ერთი ლხინი!.. ერთი ჭირი!..

მსხვერპლი უნდა დიად საქმეს,
კავშირი და შეერთება.
საბერველს რომ დაუბერვენ,
რკინა მაშინ ფოლადდება.

ჩვენც დავჰბეროთ, თავს ნუ ვზოგავთ!
საბოლოო მწარე ომი!...
მხოლოდ ჩვენის გამარჯვებით
გაიხარებს ყველა ტომი.

მოცლილ ხალხის მუქთახორას,
ამქვეყნად რომ დანანნალებს,
ნამუშევარს სტაცებს ღარიბს
და უკიდებს გულში ალებს,

უნდა დავსცეთ თავზე მეხი,
გაურჯელად ვინც ნეტარებს!...

გაუმარჯოს მხოლოდ შრომას,
მუშებსა და პროლეტარებს!...

ყოველი მხრის მუშა ხალხი,
დროა შევკრბეთ, ნუ გვაქვს შიში!
უნდა მედგრად მივიტანოთ
იმ ჩვენს მტრებზე იერიში!

ეს იქნება საბოლოო
მშრომელ ხალხის მწარე ომი!...
ეს დაგვიხსნის მხოლოდ და მით
გაიხარებს ყველა ტომი!¹

„ინტერნაციონალის“ მიერ გაერთიანებული სამყარო არ იყო შეკრული იდეოლოგიური და პოლიტიკური კონფედერაცია. ბევრი ინტერნაციონალური სიმღერა არსებობდა, რომელთა ცხოვრება კონფედერაციის დონეზე დაიწყო, მაგრამ სულ უფრო ვიწრო გზას გაჰყვა ნაციონალიზმისკენ. ასე მოხდა HaTikvah-ის („იმედი“) შემთხვევაში, რომლის მუსიკასა და ტექსტში არაერთი გავლენა აღიბეჭდა საერთაშორისო სიონისტური მოძრაობის სიმღერიდან ისრაელის ჰიმნისკენ მიმავალ გზაზე. უკვე მე-19 საუკუნის ბოლოს გამართულ სიონისტურ კონგრესებზე, „ჰათიკვამ“ საერთაშორისო ებრაული ორგანიზაციის ჯერ კიდევ ჩასახვის ეტაპზე მყოფ კულტურულ სცენაზე პოვა ადგილი. სიმღერამ შეცვალა ეს ყველაფერი, რადგან დელეგატების წახალისებით, ერთად ემღერათ – როგორც მთელი მსოფლიოდან თავმოყრილი ქორისტების გუნდს – ადრეულმა სიონისტებმა საერთო ხმოვანი იდენტობა შექმნეს. თავდაპირველად როგორც დამოუკიდებელ სიმღე-

¹ ქართულად ადაპტირებული ტექსტის ავტორები: აკაკი წერეთელი და იროდიონ ევლოშვილი.

რად შეიქმნა 1886 წელს ნაფთალი ჰერც იმბერის (1856–1909) ავტორობით. HaTikvah-ს ისრაელის ეროვნულ ჰიმნად ქცევა ბუნებრივად უკავშირდებოდა მის სიმბოლურ ძალას, ინტერნაციონალურიდან ეროვნულის მნიშვნელობა შეეძინა იმ დროს, როცა ემიგრანტები მთელი მსოფლიოდან ბრუნდებოდნენ კვლავაც გასაერთიანებლად.

საერთაშორისო ჰიმნების შექმნა ბევრის მთავარ საზრუნავად იქცა. ისინი ცდილობდნენ, რეგიონული და გლობალური უნიფიკაციის პოლიტიკა შეექმნათ ჩვენი საუკუნის მიჯნაზე. წინა მცდელობების მსგავსად, რომლებიც მსოფლიო რუკაზე საკუთარი ქვეყნების გამოსახვას უკავშირდებოდა, პოსტმოდერნული ინტერნაციონალური სიმღერების სინთეზი მითისა და ისტორიის შერწყმას მოითხოვს: ევროპული ჰიმნების შესახებ ისტორიებში ფაქტები და ისტორიული წარმოსახვები გადაჯაჭვულია. ევროკავშირს არ გააჩნია ოფიციალური კულტურული პოლიტიკა, არამედ არაინტერვენციული ოფიციალური პოლიტიკა, რომელიც „ევროკავშირის შესახებ ხელშეკრულების“ 128-ე მუხლში შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული: „თანამეგობრობამ ხელი უნდა შეუწყოს წევრი სახელმწიფოების კულტურათა აყვავებას, პატივი სცეს მათ ეროვნულ და რეგიონულ მრავალფეროვნებას და, ამავე დროს, ხაზი გაუსვას მათ საერთო კულტურულ მემკვიდრეობას“. არსებობდა იდეა, რომ გაერთიანებული ერების ჰიმნად გამოეყენებინათ ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიიდან „სიხარულის ოდა“ – ჰიმნი, რომელიც ფრიდრიხ შილერმა განმანათლებლობის ეპოქის საყოველთაო ძმობას მიუძღვნა. ჯერ კიდევ 1972 წელს ჰერბერტ ფონ კარაიანმა ევროსაბჭოს მინისტრთა კომიტეტისთვის „სიხარულის ოდის“ არანჟირებაც ითავა, მაგრამ იმხანად ამ იდეამ დიდი მხარდაჭერა ვერ მოიპოვა, ამჟამად კარაიანის წარსულის გამო, როცა ნაცისტურ კულტურულ აქტივობებში მონაწილეობდა. გაჩნდა აგრეთვე სტილისტური კითხვები, მაგალითად, ბეთჰოვენის ინტერნაციონალური სტილის ქემპარიტი ბუნე-

ბის შესახებ მეცხრე სიმფონიის ბოლო ნაწილში; სიმფონიისა, რომელიც ასევე თავისი ორიენტალისტური სტილით გამოირჩევა, განსაკუთრებით შუა ნაწილში ჩართული თურქული მარშის გამო.

რჩება კითხვა: ვისი ქვეყნებისა და ვისი სამყაროს გაერთიანება შეუძლია საერთაშორისო ჰიმნებს? რა პოლიტიკური მიზნები აქვს ნაციონალურ მუსიკას – ინკლუზიური თუ ექსკლუზიური? მაგალითად, როცა ახალი ქვეყნები შეუერთდებიან ევროკავშირს, ამავდროულად კი სხვები (მაგალითად, გაერთიანებული სამეფოს მსგავსად, რომელიც 2020 წლის ბრექსიტის შედეგად გავიდა ევროკავშირიდან) მის დატოვებას მოინდომებენ?

ბეთჰოვენის/შილერის „სიხარულის ოდა“ ამ კითხვებს არ პასუხობს, მაგრამ ის ნამდვილად აჩენს მათ. ნაციონალური მუსიკა და ნაციონალიზმი მუსიკაში ისტორიულად უკიდურესად საზოგადოებრივი მოვლენები იყო, რადგან მათ დაიპყრეს ისტორიული სცენა – ან ქორალური ქმედებებით (კოლექტიური მღერით), რომლებიც პოლიტიკური მიზნებისთვისაც გამოიყენებოდა, ანაც – კოლონიზატორებსა და კოლონიზებულებს შორის ბრძოლებით. მართლაც, მუსიკის მეშვეობით ერის სტატუსის განმტკიცებაზე ფსონები ძალზე მაღალია.

თავი 6

დიასპორა

დიასპორათა ხელახალი შეხვედრები, 1492-1992

1492 იყო წელი, რომლის შემდეგაც დიასპორა დიასპორაზე ჩამოყალიბდა. 1492 წელს კოლუმბის მიერ ახალი სამყაროს „აღმოჩენამ“ ეს ტერიტორია კოლონიურ სივრცედ აქცია, რასაც, არსებითად, მისი განსხვავებულობა განსაზღვრავდა – ფაქტი, რომ ის არ იყო „ძველი სამყარო“. ახალი სამყაროს კოლონიზაციამ დასახლების ახალი შესაძლებლობები გააჩინა, რომელთაგანაც ზოგიერთი ხელსაყრელი იყო ძველი სამყაროსთვის – ახალი სავაჭრო ქსელების შექმნა, რელიგიური დევნი-საგან თავის დაღწევა – და ძირითადად, არახელსაყრელი სხვა ფაქტობრივად, „სამყაროთა“ ყველა იმ მკვიდრისთვის, რომლებიც არ სარგებლობდნენ ევროპისგან ნაწყალობევი ისტორიული პრივილეგიებით. 1492 წელს რეკონკისტა – იბერიის ნახევარკუნძულის ხელახალი დაპყრობა და საუკუნეების განმავლობაში იქ მცხოვრები არაევროპელებისა და არაქრისტიანების განდევნა – დრამატულად დასრულდა: მუსლიმებსა და ებრაელებს ესპანეთი იძულებით დაატოვებინეს. მომდევნო საუკუნეში მასობრივი და მსოფლიო მასშტაბით მიგრაცია დაიწყო, რასაც, ტიმოთი რომმენის სიტყვებით, მოჰყვა „დიასპორული ლანდშაფტის“, როგორც ადრეული მოდერნულობის განმსაზღვრელი მდგომარეობის, ჩამოყალიბება.

საუკუნეების განმავლობაში, რომელიც ადრეულ თანამედროვე და თანამედროვე ეპოქებს მოიცავს, „92-იანები“, წლები, რომლებიც ესპანეთის დიასპორის ისტორიული აფეთქებიდან კიდევ ერთი საუკუნის გასვლას აღნიშნავს, დიდი დღესასწა-

ულისა და ზეიმის საბაბია. მაგალითად, „92“-ის მსოფლიო ბაზრობები თავს უყრის და სააშკარაოზე გამოიტანს მთელი მსოფლიოს კულტურებს. „92“-მდე პერიოდის კულტურული ძალისხმევა, თავისი არსით გლობალურია, თუ არ ჩავთვლით იმ თითქმის ტრივიალურ ფაქტს, რომ 1492 წელი პირველი ცნობიერი ისტორიული მომენტი იყო მსოფლიო ისტორიაში. მუსიკა, რომელიც 92-ის აღსანიშნავად იკვრება, ფართო გაგებით, მსოფლიო მუსიკაა. 1983 წელს ჩიკაგოში მსოფლიოს კოლუმბიურ ექსპოზიციაზე (გამოფენა იმდენად გრანდიოზული იყო, რომ ორგანიზატორებმა მისი გახსნა ერთი წლით გადადეს) აურაცხელი რაოდენობის მსოფლიო მუსიკა შესრულდა. მათ შორის, სულ მცირე, 103 მსოფლიო მუსიკის პირველ სისტემატურ ჩანაწერებში შევიდა (იხ. თავი 7). 1892 წელს (ან 1893 წელს) დიასპორა, როგორც ასეთი, ნაკლებად განიხილებოდა, მაგრამ დასავლური სამყაროს გლობალური დომინირების ფართო აღიარება 1492 წლების შემდგომ საუკუნეებშიც უცვლელი დარჩა.

1992 წელს იუბილე კვლავ ზარ-ზეიმით აღინიშნა. ახალი სამყარო თავის დაბადების დღეს აღნიშნავდა და განსაკუთრებით „ძველი სამყაროს“ ესპანეთმა, ხელიდან არ გაუშვა არცერთი შესაძლებლობა, ხაზი გაესვა იმ გლობალური როლისათვის, რომელიც მან 500 წლის წინ ითამაშა. 1992 წლის იუბილეზე უფრო კრიტიკულად იქნა შეფასებული ებრაელთა დევნის საკითხები. ტერმინმა „სეფარდული“, რომელიც დევნილ ებრაელთა აღსანიშნავად გამოიყენებოდა, ახალი მნიშვნელობა შეიძინა, თუმცა ცოტამ თუ იცოდა, რომ ებრაული სიტყვა Sepharad ითარგმნება, როგორც „ესპანეთი“. სეფარდული კულტურა დიასპორული და გლობალური უფრო მეტად იმის გამო იყო, რომ ის 70 წელს იერუსალიმის ტაძრის დანგრევის შედეგად წარმოქმნილი დიასპორისგან იშვა. ებრაული დიასპორის ისტორიოგრაფიაში სეფარდული დიასპორა უფრო ფართო დიასპორაში ადრე შედარებით შეუმჩნეველი რჩებოდა,

როგორც ცალკე თავი თანამედროვე ისრაელის ისტორიაში. ყველაფერი 1992 წელს შეიცვალა, როდესაც 1492 წლის მოვლენების გადაზრებისას სეფარდულმა ისტორიამ საკუთარი ადგილი დაიკავა. ეს რევიზიონისტული ისტორიოგრაფია სწრაფად, ერთ ღამეში ჩაისახა, რამდენადაც სეფარდულმა მუსიკამ წარსული დიასპორულ ანმყოფ აქცია. სეფარდული მუსიკის სიცოცხლისუნარიანობა მისმა მობილურობის უნარმა განაპირობა. კერძოდ, სეფარდული ხალხური მუსიკა შეიცავდა ნარატივს, რომელიც ბალადისა და რომანსის ფორმით ისტორიულ ფაქტებს ასახავდა. 1992 წელი გარდამტეხი გამოდგა სეფარდული მუსიკისათვის, იგი მსოფლიო მუსიკის ნაწილი გახდა. სეფარდული დიასპორა სულაც არ იყო პირველი, რომელმაც მსოფლიო მუსიკის პოტენციური ზომები გააცნობიერა. ტერმინ „დიასპორას“ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. თავდაპირველად ის გულისხმობდა კლასიკური ბერძნული ცივილიზაციის განვრცობას ცენტრალური ქალაქ-სახელმწიფოებიდან პერიფერიულ კუნძულებამდე და კოლონიებამდე. ანალოგიურად, ებრაული ისტორიაც – როგორც ებრაული, ისე არაებრაული პერსპექტივიდან – დიასპორულ ისტორიად აღიქმებოდა. თუმცა 1992 წელი გარდამტეხი გამოდგა და ეს, ფაქტობრივად, შეუმჩნეველი დარჩა: მრავალმა კულტურამ და ადამიანთა ჯგუფების გადაადგილებამ დიასპორის მახასიათებლები და იარლიყი მიიღო. მაგალითად, არსებობდა აფრიკული, ირლანდიური და სამხრეთაზიური დიასპორები, რომელთა მუსიკაც დიასპორის საზღვრებსა და მარშრუტებს ასახავდა. დიასპორა იქცა ურთიერთშეხვედრის, მიგრაციისა და სინთეზის მუსიკალურ კონტექსტად.

1990-იანი წლების დიასპორები 1992 წლისა და მანამდელი პერიოდის ისტორიციზმს სხვადასხვანაირად, მაგრამ თავისებურად ასახავდნენ. ამ თავში განხილული ისტორიული და თანამედროვე დიასპორა – ებრაულ, აფრიკულ, სამხრეთ აზიასა და ინდოეთის ოკეანეში – წარმოადგენს ლაიტმოტივებს,

რომელთაგან თითოეული დაგვეხმარება, გავიაზროთ თანამედროვეობისა და გლობალიზაციის გავლენა მათი ჩამოყალიბების განსხვავებულ გზებსა და გამოცდილებაზე. ეს დიასპორები ასახავენ ჩვენი დროის პოლიტიკურ, ისტორიულ და მუსიკალურ ვითარებას. 21-ე საუკუნეში კულტურის (იმის მიუხედავად, ადგილი იცვალა თუ არა) დიასპორული სტატუსის არალიარებამ შეიძლება გარკვეულწილად შეზღუდოს მისი მონაწილეობა გლობალურ კულტურაში. 21-ე საუკუნეში თვითონ დიასპორა გვევლინება ადგილად, სადაც არსებობს მსოფლიო მუსიკა, რომელიც უფრო ხილვადია და გამოკვეთს თავის საყოველთაო თვისებას – რომ კონკრეტული ადგილსამყოფელი არ აქვს.

ადგილი და უადგილობა მსოფლიო მუსიკაში

დიასპორა, როგორც მდგომარეობა კონკრეტული ადგილისამყოფლის გარეშე, მკაფიოდაა წარმოჩენილი მსოფლიო მუსიკაში. დიასპორის მუსიკა ასახავს ადგილებს, სადაც არსებობენ და ადგილებს, სადაც ჩამოყალიბების პროცესი მიმდინარეობს, აწმყოს კავშირს ადგილსამყოფლის არარსებობასთან წარსულსა და მომავალში. ადგილის განცდის წარმოსახვის პროცესი, რომელიც ანაცვლებს ადგილსამყოფლის არქონას, აუცილებლად წარმოშობს ჰიბრიდულობას, რომელიც გლობალური მოგზაურობის ისტორიის განმავლობაში შეგროვებული რეპერტუარების შერწყმის შედეგად წარმოიქმნება.

დიასპორა მრავალ ფორმას იძენს, მაგრამ შეიძლება აღინეროს სამი ზოგადი გარემოება, რომლებიც ადამიანებს აიძულებს, დატოვონ ადგილი, რომელიც მათ საკუთარ სახლად მიაჩნიათ. პირველ რიგში, არსებობს რელიგიური მიზეზები, რომლებიც წმინდათაწმინდა სამშობლოს დატოვების მიზეზი ხდება. მშობლიური ადგილიდან წასვლა საკრალურ იერსახეს იძენს, უპირველეს ყოვლისა, რწმენის გამო – რომ განგებულება ავალდებულებს მას დაბრუნებას. ზოგიერთი ისტორიულად უძველესი დიასპორა, განსაკუთრებით ებრაული, ხაზგას-

მით საკრალური სწორედ დაბრუნების დაპირების გამო გახდა. მეორეც, არსებობენ ხალხები და კულტურები, რომელთაც არ გააჩნიათ ადგილი, რომელსაც მშობლიურს უწოდებდნენ, რაც მათ მუდმივად გადაადგილებას აიძულებს. არსებობს ამგვარი დიასპორების კლასიკური მაგალითები, რომელთა შორის ცნობილია ბოშებისა და სინტის დიასპორები. მესამეც, არსებობს უფრო თანამედროვე დიასპორები, რომლებიც კონფლიქტისა და ეკონომიკური პრობლემების შედეგად წარმოიქმნება. იმპერიების დაშლისა და სამოქალაქო ომების შემდეგ ფართომასშტაბიანი მიგრაციები მესამე ტიპის დიასპორების გაჩენის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია.

უ. ე. ბ. დუ ბოისის აფროამერიკული ორმაგი ცნობიერების კონცეფციის საფუძველზე, პოლ გილროიმ შემოგვთავაზა „შავი ატლანტიკის“ (Black Atlantic), როგორც კონცეპტუალური სივრცის იდეა, რომელშიც აფრიკული და არააფრიკული წარმოშობის კულტურული ელემენტები ერთმანეთს ერწყმის. ორმაგი და ზოგჯერ მრავალი ცნობიერების ეს კონცეფცია საშუალებას აძლევს ჯგუფებს, შეინარჩუნონ კულტურული ტრადიციები, რომლებიც ასახავს კავშირს მათ ისტორიულ სამშობლოსთან და, ამავე დროს, ახალ გარემოსთან ადაპტირებას. ამრიგად, დუ ბოისის „აფრიკული ამერიკის“ (Afro-Amerika) ან გილროის „შავი ატლანტიკის“ მუსიკა შეიძლება რადიკალურად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან, მაგრამ, ამავე დროს, ჰქონდეს გარკვეული საერთო მახასიათებლები. მუსიკა, როგორც გილროიმ და ცნობიერების სხვა არაერთმა თეორეტიკოსმა წარმოადგინეს, ხდება საერთო ტრადიციის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სიმბოლური ფორმა, რომელიც უზრუნველყოფს დიასპორულ გარემოში გარე კულტურებთან დიალოგის საშუალებას.

მუსიკალური ინსტრუმენტები ხშირად დიასპორული წარმოშობის დამადასტურებელი ყველაზე ხელშესახები კვალია. აფრიკელებს, რომლებიც „შუა დერეფნით“ გადაჰყავდათ, თა-

ვიანთი მუსიკალური საკრავები დიასპორაში თან მიჰქონდათ, ინსტრუმენტული პრაქტიკისა და ანსამბლების მესხიერება კი მთელ ამერიკაში ცოცხლდებოდა, როდესაც მონები თუ ყოფილი მონები მუსიკას თავიანთი წინაპრების უკვდავსაყოფად აულერებდნენ.

ხისა და ლითონის ფირფიტებისგან შემდგარი ქსილოფონის ტიპის ინსტრუმენტები დასავლეთ აფრიკის ანსამბლებში გამოყენებული ამ საკრავების დიასპორაში შენარჩუნების ცხადი დასტურია. გარდა ამისა, ქსილოფონის ტიპის ინსტრუმენტები იძლევა ხელშესახებ მტკიცებულებას რიტმისა და დროის აფრიკულ იდეებსა და აფროამერიკულ და აფრო-კარიბის მუსიკას შორის კავშირის თაობაზე.

აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში დიასპორის ხელწერა სხვა ინსტრუმენტებმა განსაზღვრა. სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის მეტალოფონის ორკესტრები (მაგ., იავური გამელანები) დიასპორის თავისებურებებს ირეკლავს, რაც მრავალ ენობრივ და მუსიკალურ კავშირზე მიანიშნებს. აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში სხვა საკრავებმა ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი დიასპორის მანიფესტაციაში.

მუსიკალური ინსტრუმენტების დიასპორული ნიმუშები არ არის უბრალოდ გაბნევისა და გავრცელების საკითხი. სხვადასხვა ცნობიერებას შორის ურთიერთგაცვლები ხშირად კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია. სამხრეთ აზიური დიასპორის ინსტრუმენტარიუმმა ისტორიულად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სამხრეთ აზიაში რელიგიური, ენობრივი და სოციალური საზღვრების რღვევაში.

კოლონიური ეპოქის დადგომასთან ერთად ინდოეთში სრულიად ახალი და, ერთი შეხედვით, უცხო საკრავები შემოვიდა. ვიოლინომ და კლარნეტმა კარნატაკის (სამხრეთ ინდოეთი) კლასიკურ მუსიკაში გაიკვლიეს გზა, ხოლო ჰარმონიუმი ინდოსტანის (ჩრდილოეთი ინდოეთი) მსუბუქ კლასიკურ და

სასულიერო/რელიგიურ მუსიკაში დამკვიდრდა. ინდუსტრიური მუსიკის სიტარებმა (გრძელყელიანი ლუტნა) და ტაბლებმა (ორი დოლისაგან შედგება) სწრაფად გაიკვლიეს გზა დასავლურ ჯაზსა და როკ-ენ-როლში (უბრალოდ გავიხსენოთ ჯორჯ ჰარისონი „Norwegian Wood“-ში) და სამხრეთაზიურ ფიუჟენ ჟანრებში, რომლებიც უხვადაა ბოლივუდის ფილმებში. ჰარმონიუმი, მიუხედავად მისი დასავლური წარმომავლობისა, დღეს სამხრეთ აზიის დიასპორის ნაწილია, იმდენად, რომ მისი წარმოების მსოფლიო ცენტრი კოლკატაა.

ეს თავი მოწმობს, თუ როგორ ემთხვევა მსოფლიო მუსიკის აღორძინებას დიასპორის ზრდა-გაფართოება. ამას რთული და მრავალმხრივი მიზეზები აქვს და ხშირად –შემამოფოთებელიც. ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია იმ ჯგუფების მზარდი რაოდენობა, რომლებიც მიზანმიმართულად აერთიანებენ იმიგრაციის სინამდვილეში განსხვავებულ მოდელებს და ცვლიან მათ დიასპორულ ბიოგრაფიას. მაგალითად, საზღვარგარეთ მყოფი ეთნიკური ირლანდიელები სულ უფრო ხშირად უწოდებენ საკუთარ თავს ირლანდიურ დიასპორას. ზოგიერთი ბოლოდროინდელი დიასპორა, როგორცაა, მაგალითად, კელტური დიასპორა, გამოგონილია, მაგრამ ისინი სხვადასხვა ცნობიერების თანაარსებობაზე მიუთითებენ. მსოფლიო მუსიკა გვთავაზობს მუსიკალურ სივრცეს დიასპორული (იქნება ეს ეროვნული თუ რელიგიური) ნარატივებისთვის თუ ადამიანის უფლებების დარღვევებზე საპასუხოდ. სწორედ ამის დასტურია მუსლიმური დიასპორა ცენტრალურ ევროპაში, სამხრეთაზიური დიასპორა დიდ ბრიტანეთში და ჩრდილოეთაფრიკული დიასპორა ესპანეთსა და საფრანგეთში. სახელმწიფოს არმქონე მრავალი ხალხისთვის, მაგალითად, ქურთებისთვის, რომელთა სამშობლო თურქეთის, სირიის, ერაყისა და ირანის საზღვრებშია განფენილი, მსოფლიო მუსიკამ დიასპორის უადგილობა საერთო ისტორიის გამოხატვის დროებით სივრცედ აქცია.

ბობ მარლი – დიასპორული აბლაბუდის ქსოვა

დიასპორა ბობ მარლის კარიერის კვალდაკვალ კონცენტრირებული წრეების მსგავსად ვითარდებოდა. მარლიმ (1945-1981), დიასპორული წრეების შუაგულში მიზანმიმართულად აურია მსოფლიოს მუსიკალური სტილები, რომლებიც კარიბის ზღვის აუზში გვხვდებოდა. მისი დიასპორული მუსიკალური ქსელი მუსიკალური, ისტორიული, იდეოლოგიური და რელიგიური შინაარსის ძაფებისგან შედგება, რომლებიც იამაიკასა და კარიბის ზღვის აუზს აფრიკასა და ევროპასთან აკავშირებს, წარმოაჩენს კოლონიზატორსა და კოლონიზებულს, მონათმფლობელსა და მონას. მარლისეული სკასა და რეგის შერწყმა, მისი გავლენა როკსა და რეპზე, მისი დამოკიდებულება რასტაფარიანიზმსა (Rastafarianism – რელიგიური მოძრაობა შავკანიან იამაიკელებს შორის, რედ.) და მემამოხებთან – ეს ყველაფერი შესაძლოა მათივე ეკლექტიზმის მსხვერპლი გამხდარიყო, მარლის რომ არ ეპოვა მათი გამაერთიანებელი საერთო თემა: დიასპორა.

თავად ბობ მარლის ცხოვრებამ წმინდა მოგზაურობის სახე შეიძინა. მის ხანმოკლე ცხოვრებაში ბევრი გზაგასაყარი იყო, რომელთაგან თითოეულში გადაიჯაჭვა მრავლისმომცველი ისტორიები მისი პირადი ცხოვრებიდან და იამაიკური მუსიკის საჯარო ასპარეზიდან. შავკანიანი დედისა (იამაიკური სოფლიდან) და შერეული სისხლის მამის (ურბანული ადმინისტრაციული კლასიდან) ვაჟმა მარლიმ იამაიკური ორმაგი იდენტობის გამორჩეულად იამაიკური ფორმა შეისისხლხორცა. ბავშვობა იამაიკურ სოფელში გაატარა, მაგრამ ადრეული მოზარდობის ასაკში კინგსტონში გადავიდა საცხოვრებლად. 18 წლისამ უკვე ჩამოაყალიბა თავისი ჯგუფის, Wailers-ის ძირითადი ბირთვი.

ჯერ კიდევ 1965 წელს, თავისი პირველი სკა ალბომის გამოქვეყნებამდე, მას გამოშვებული ჰქონდა რამდენიმე ჰიტი, მათ შორის „Judge Not“ და „Put It Down“. ზოგადად, მარლის ცხოვრების ზოგადი კონტურები შედარებით კარგადაა ცნო-

ბილი. Wailers-ში ინსტრუმენტალისტები სულ მიდი-მოდიოდნენ, მაგრამ კონფიგურაცია, რომელიც Bob Marley and the Wailers-ის სახელითაა ცნობილი, მეტ-ნაკლებად უცვლელი დარჩა 1970-იანი წლებიდან, როდესაც მათ ინოვაციური ალბომების სერია გამოუშვეს: „Rastaman Vibration“ (1976), „Survival“ (1979), „Zimbabwe“ (1979) და „Uprising“ (1980). კიბოსთან ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ მარლი გარდაიცვალა 1981 წელს და დატოვა სიმღერების მემკვიდრეობა (დიასპორის მრავალი ასპექტის გამომხატველი) და ისეთი სიცოცხლისუნარიანი ჰიტები, როგორებიცაა „I Shot the Sheriff“ და „Redemption Song“.

ბობ მარლი დიასპორის ორმაგი იდენტობის სიმბოლოდ იქცა, რადგანაც მას აფრიკასთან სხვადასხვაგვარი ურთიერთობა აკავშირებდა და ხაზს უსვამდა იამაიკელებისა და აფრიკელების საერთოობას. მარლი ასევე შეეხო დიასპორის რელიგიურ სფეროს, განსაკუთრებით თავისი აქტიური რასტაფარიანობით, რომლის სიმბოლოებმა პირველი შავკანიანი ქრისტიანების აფრიკაში დაბრუნების მეტაფორული მარშრუტი დასახა. ამ დაბრუნების მუსიკალური მარშრუტი მეტაფორულიდან რეალურში გადაიზარდა და მარლის მუსიკაში განხორციელებულ სტილისტურ ცვლილებებში აისახა: აფრიკული აკეტის დასარტყამების (დრამების) „სკას“ რიტმში გადამუშავებიდან 1960-იანი წლების დასაწყისში, როკის ინტეგრაციულ აფრიკულობამდე 1960-იანი წლების ბოლოს და სრულ იამაიკანიზებულ რესტაფარიანიზმამდე რეგიში 1970-იანი წლების დასაწყისისთვის. მისმა მუსიკალურმა კარიერამ შეცვალა იამაიკური პოპულარული მუსიკის მიმართულება და განსაზღვრა რეგი, როგორც დიასპორის მუსიკა.

მუსიკის ადგილი სამხრეთ აზიურ დიასპორაში

მუსიკის შესახებ ამბები სამხრეთ აზიური ლიტერატურის უზარმაზარ ოკეანეს მოიცავს. ამ ლიტერატურული ტრადი-

ციის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ამიტ ჩაუდ-
ჰური (დაბ. 1962) საერთაშორისოდ აღიარებული, როგორც
მუსიკოსი და მწერალი. მის ყველაზე მუსიკალურ ქმნილებებს
შორისაა რომანი „Afternoon Raag“ („ნაშუადღევის რაგა“), რო-
მელიც ბენგალელი სტუდენტის ოქსფორდულ თავგადასა-
ვალს მოგვითხრობს; სტუდენტის ურთიერთობა ინგლისთან
ბრწყინვალედ, სარკისებური (ჩანახატების) სერიების სახით
ვითარდება. მთავარი ძაფი, რომელზეც აგებულია თხრობა,
რომელიც ეპოზიდებს კადრების მსგავსად აკავშირებს, რაც,
თავის მხრივ, ბილდუნგს რომანს ქმნის, მუსიკაა. მეგობრებ-
თან და შეყვარებულებთან შეხვედრების მომენტებს ცვლის
მუსიკის გაკვეთილები მთხრობლის მასწავლებლის სახლში,
რომელიც მისი ინდოელი გურუს ძმაა. რაგას ნარატივი –
ინდუსტანური მელოდირი კილოების სისტემა მითითებულია
მოთხრობის სათაურში – სავსეა იმ მოგზაურობებით, რომ-
ლებიც მთხრობელს რაგის ყოველი რეპეტიციისას (რომელიც
მოსაღამოებულზე აქვს) ინდოეთთან აახლოებს. რომანის გმი-
რისთვის გაკვეთილებზე რაგის განცდა შინ დაბრუნებასაც
ნიშნავს.

ზუსტად რომ ვთქვათ, სამხრეთ აზიელების მიმოფანტვამ
უამრავი დიასპორა წარმოშვა. დიასპორების წარმოშობა მრავალ-
ფეროვანია: მე-19 საუკუნის მონობა, განსაკუთრებით
კარიბის ზღვის ინდიელები და აღმოსავლეთ და სამხრეთ აფ-
რიკის ბრიტანული კოლონიები; მე-20 საუკუნის სუბკონტინე-
ნტური პოლიტიკური კრიზისი; პაკისტანელებისა და ბენგალე-
ლების ემიგრაცია ეკონომიკური სიდუხჭირის დასაძლევად;
ინდოელი მუშახელის ექსპორტი სპარსეთის ყურის არაბულ
ქვეყნებში 21-ე საუკუნეში; როჰინჯას ლტოლვილთა კრიზისი
მიანმარისა და ბანგლადეშის საზღვრებზე. სამხრეთაზიურ
დიასპორას საკუთარი ლიტერატურა აქვს სახელოვანი მწერ-
ლებით, როგორებიცაა ჩაუდჰური, ვ.ს. ნაიპოლი და სალმან

რუმდი, რომლებიც ახალგაზრდა თაობაში ავტორიტეტით სარგებლობენ. თვითრეფლექსიის სიღრმე, რაც ამ მწერალთა მხატვრულ ნაწარმოებებს ახასიათებს, დიდ გავლენას ახდენს სამხრეთ აზიაზე, სადაც დიასპორის ენა, ინგლისური, ლიტერატურული სამშობლოს ძირითად ენად იქცა.

სამხრეთაზიურ მუსიკას დიდი ადგილი უკავია დიასპორაში. ბევრი ინდოელი მუსიკოსი დიდ დროს ატარებს საზღვარგარეთ როგორც კონცერტების ჩასატარებლად, ასევე სწავლების მიზნით. დიასპორაში დაბადებული ბავშვებისათვის, განსაკუთრებით ურბანულ და აკადემიურ ცენტრებში, რომლებიც დიასპორის ქსლის კვანძებს წარმოადგენს, სულაც არაა ძნელი ტრადიციული ინდური მუსიკის ან კლასიკური ცეკვების – ბჰარატანატიამისა (bharatanātyam) და კატაკის (kathak) დაუფლება. უფროსი თაობის სამხრეთაზიელი მუსიკოსების, რავი შანკარისა და ალი აკბარ ხანის LP (ვინილის ტიპის „Long Play“ ალბომი, რედ.) ჩანაწერებს კარგად იცნობენ დასავლეთში. თუმცა ასევე პოპულარულია ახალი თაობის მუსიკოსების: ტაბლას ვირტუოზი ზაქირ ჰუსეინის, რეპერი M.I.A.-ს კომპაქტ-დისკები და YouTube ჩანაწერებიც. სამხრეთაზიური დიასპორის მუსიკალური სისავსე იმანაც განაპირობა, რომ მუსიკალურადაც დიასპორა მსოფლიოს მრავალ განსხვავებულ წერტილშია მიმოფანტული. ზოგიერთ ამ ადგილს ქვემოთ მოკლედ შევხებით.

წარმოშობის კერა და მასთან დაბრუნება. ერთი შეხედვით შეიძლება პარადოქსულად ჩანდეს, რომ სამხრეთ აზიური დიასპორის მუსიკა მაქსიმალურად აკონკრეტებს თავისი წარმოშობის კერებს და არ მიმართავს უფრო ზოგად ტერმინებს, როგორებიცაა: ინდოეთი, პაკისტანი, ბანგლადეში, ნეპალი ან შრი-ლანკა. ბჰანგრა (იხ. ჩანართი 7), მიუხედავად იმისა, რა მასშტაბით შეერწყა იგი მსოფლიო მუსიკის სხვა სტილებს, სათავეს პენჯაბში იღებს. სამხრეთ აზიაში წარმოშობის კერები ასევე დაკავშირებულია რამდენიმე დიასპორასთან, რომლე-

ბიც თანამედროვე სამხრეთაზიური დიასპორის პარალელურად არსებობს. მათ შორის აღსანიშნავია ბოშების (Roma) ისტორიული და მუსიკალური თავგადასავალი, რომელიც, როგორც ერთ ფილმშია (Latcho Drom, 1993), თავისთავად ჩამოყალიბდა, როგორც მუსიკის მეშვეობით მონიშნული ისტორიული დიასპორა, და რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა რაჯასტანში.

მითი და რელიგიური ნარატივი/შინაარსი. სამხრეთ აზიის მუსიკის მოგზაურობის სასულიერო და საერო ბილიკები მას დიასპორის გზაზე აყენებს. ეპიკური ციკლების „რამაიანას“ და „მაჰაბჰარატას“ ისტორია ქმნის ნარატიულ სივრცეს ინდუსური მითოლოგიისთვის და მუსიკა, სიმღერების ტექსტებითა და კომპოზიციური სტრუქტურებით, გადმოსცემს ამ შინაარსს. დიასპორაში მითები და რელიგიური ნარატივი თავის გზას პოულობს ახალ გარემოში, მაგალითად, ჩრდილოეთ ამერიკის გარეუბნებში მდებარე ინდუსტურ ტაძრებში, სადაც ახალი თაობები სწავლობენ ბჰაჯანებს (bhajans), ან ჩრდილოეთ ინგლისისა და შოტლანდიის სუფიურ სალოცავებში, სადაც ახალ და ძველ წმინდანებს ადიდებენ კავალის¹ მოგზაური დასები.

კლასიკური მუსიკის საზოგადოებები და კლასიკური ცეკვის ანსამბლები. კოლონიური ინდოეთის ინსტიტუციური სტრუქტურები ხშირად გამოიყენება, როგორც მოდელები ინდური კლასიკური მუსიკისა და ცეკვის ორგანიზებისთვის. ძირითადად მოხალისეობრივი საზოგადოებრივი მხარდაჭერით, მაგრამ ზოგჯერ ხელოვნების სამთავრობო დაფინანსებითაც, ეს საზოგადოებები იქცნენ დიასპორის პროდუქტად და ამ კონტექსტში ხელს უწყობენ პრაქტიკის კონსოლიდაციას სამხრეთ აზიის რეგიონულ და რელიგიურ საზღვრებში.

¹ qawwali – სუფიური სასულიერო მუსიკის სტილი, რომლის მიზანია რელიგიური ექსტაზის გამოწვევა (რედ.)

ჩანართი 7. დიასპორის მიერ ჩამოყალიბებული მსოფლიო მუსიკის ტერმინების ჩამონათვალი.

ბჰანგრა (bhangra): ისტორიული ხალხური ცეკვა პენჯაბიდან (ჩრდილო-დასავლეთი ინდოეთი). სამხრეთ აზიის დიასპორაში ბჰანგრა ერწყმის სტილებს, რომლებიც შეგნებულად ისწრაფვიან შერწყმისკენ, მაგალითად, რეგისა (reggae) და იამაიკურ დანსჰოლთან (danchall) ურთიერთქმედების გზით.

ბოლივუდი (Bollywood): მუსიკა, რომელიც ჟღერს იმავე ზოგადი დასახელების ინდურ ფილმებში. ინდური კინომუსიკა, რომელიც თავდაპირველად გამოიყენებოდა „ბომბეში“ წარმოებულ ჰინდიურენოვან ფილმებში, ახლა ტრანსნაციონალური სამხრეთ აზიის დიასპორის განუყოფელი ნაწილია.

ჩატნი (chutney): ჰიბრიდული კარიბული პოპულარული მუსიკა, განსაკუთრებით ტრინიდადში, რომელიც სამხრეთ აზიისა და აფრიკის დიასპორების სტილებს აერთიანებს. ჩატნიში გამოყენებული სხვადასხვა ჟღერადობა აფრო-კარიბის ფესტივალებზე სამხრეთ აზიის საკრავებს წარმოაჩენს.

დანგდუტი (dangdut): პოპულარული ინდონეზიური სიმღერა, რომლის ეთიკური შინაარსი მომდინარეობს ისლამიდან, ინდონეზიის დომინანტური რელიგიიდან და რომლის მუსიკალური სტილი სათავეს იღებს ბოლივუდის სიმღერებიდან.

ღაზალი (ghazal): პოეტური ჟანრი, რომელიც, ჩვეულებრივ, ეყრდნობა ორტაეპედებს¹, გავრცელებულია მთელ ისლამურ სამყაროში, მუსლიმური ბალკანეთიდან და თურქეთიდან დასავლეთით – სამხრეთ აზიამდე და აღმოსავლეთით – სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიამდე.

ჰიპ-ჰოპი (hip hop): თავდაპირველად უაღრესად დეკლამირებული აფროამერიკული პოპულარული მუსიკის სტილი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა მთელ მსოფლიოში და პოპულარული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა გახდა 21-ე საუკუნეში.

¹ couplet – ორტაეპედი, ორსტრიქონიანი სალექსო ფორმა (რედ.)

კლემერი (klezmer): ებრაული პოპულარული მუსიკა, რომელიც ისტორიულად დაკავშირებულია რიტუალებთან და ქორწილებთან აღმოსავლეთ ევროპის იდიშზე მოლაპარაკეთებებში. კლემერმა იპოვა თავისი საკუთარი დიასპორა, რომელიც ჰოლოკოსტის შედეგად განადგურებულ ევროპელ ებრაელთა სამყაროს წარმოადგენს.

მესტიზაჟე (mestizaje): ზოგადი ტერმინი, რომელიც აღწერს ლათინური ამერიკის ელემენტების არსებობას ლათინურ პოპულარულ მუსიკაში. მესტიზაჟე რთული ჰიბრიდული ნიმუშების ის ღერძია, რამაც ლათინურ მუსიკას ამერიკული პოპულარული მუსიკის მეინსტრიმში მისცა ასპარეზი.

რეგი (reggae): იამაიკური საცეკვაო მუსიკა, რომელიც განვითარდა ადგილობრივი საცეკვაო სტილების შერევით, როგორებიცაა, მაგალითად „სკა“ (ჟანრი, რომელიც იამაიკაში ჩაისახა 1950-ნი წლების ბოლოს, რედ.), რომელიც საცეკვაო დარბაზების დიჯეების მიერ საცეკვაო სტილების შერწყმის შედეგად გაჩნდა.

თაარაბი (Taarab): ყველაზე გავრცელებული პოპულარული მუსიკა ინდოეთის ოკეანის სანაპიროს დიასპორებში. თაარაბის რეპერტუარი თავდაპირველად შეიცავდა არაბულენოვან ტექსტებს, მაგრამ მე-20 საუკუნის შუა ხანებიდან ის სულ უფრო მეტად სრულდება სუაჰილი და ჰინდი ენებზე.

ინდური კინო. ინდური კინო სამხრეთ აზიური მუსიკის წარმოებისა და მოხმარების ყველაზე გლობალიზებული პლატფორმაა. ბოლივუდს ხშირად აღწერენ, როგორც მსოფლიოს უდიდეს კინოინდუსტრიას (აშიშ რაჯადჰიაკუმას მოჰყავს იუნესკოს მონაცემები, რომლის მიხედვითაც ბოლივუდი წელიწადში 1255 ფილმს აწარმოებს, რაც ყოველ მეხუთე ფილმია მსოფლიო მასშტაბით) და, ძირითადად, კინომუსიკაზე დამოკიდებული. ინდური კინომუსიკა და ძალზე მრავალფეროვანია და წარმოადგენს დიასპორის მუსიკალური გართობის ძირ-

თად ფორმას, იყიდება და ქირავდება DVD-ების სახით სასურსათო მაღაზიებსა და საგაზეთო ჯიხურებში, ან/და ხელმისაწვდომია ინტერნეტში.

პოპულარული მუსიკა, ფიუჟენი და საზღვრების გადაკვეთა. მთლიანობაში, სამხრეთ აზიის დიასპორაში მუსიკალური სივრცეები ქმნიან ლანდშაფტს, რომელიც ცვლილებას კი არ აფერხებს, არამედ ხელს უწყობს მას. მუსიკა იზოლაციით კი არ განსაზღვრავს თავის ადგილს, არამედ – სტილის საზღვრების გახსნის მეშვეობით.

სწორედ დიასპორის საზღვრების გადაკვეთა განაპირობებს, მაგალითად, კარიბის ზღვის აუზში „ჩატინისა“ და დიდ ბრიტანეთში ბჰანგრას – ისევე როგორც ოსკაროსანი კინოკომპოზიტორის, ა.რ. რაჰმანის (დაბ. 1966 წ.) ფუჟენ ხმოვანი ლანდშაფტის – გაჩენას. მუსიკის სივრცე ამდიდრებს პირობებს ცვლილებების პროცესებისთვის, რომლებიც აღწერს თავად დიასპორის ისტორიას.

ა. ც. იდელსონი და მისი ებრაული დიასპორის მუსიკალური ძეგლი

დიასპორის სახის წარმოსაჩენად მისი მუსიკის თავმოყრა და ერთ ანთოლოგიაში გამოცემა შეუძლებელი, ფუჭი ამოცანაა. მიუხედავად ამისა, სწორედ ეს დაისახა აბრაჰამ ცვი იდელსონმა (1882-1938) მიზნად 1911, როდესაც ის ცვილის ლილვაკების ჩამწერი მონყობილობით ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის მეცნიერებიდან იერუსალიმში გადაინაცვლა. იმ წლების განმავლობაში, რომელსაც პირველი მსოფლიო ომი მოჰყვა, იდელსონი მუშაობდა და ასწავლიდა იერუსალიმში, რათა ებრაული დიასპორების მუსიკალური პრაქტიკა ჩაენერა – დასავლეთით, მაროკოდან დაწყებული აღმოსავლეთით ბუხარათი და დაღესტნით დამთავრებული – საიდანაც ოტომანთა იმპერიის პერიოდში ჩამოდიოდნენ აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთის იშუეში („დასახლება“).

დიასპორის პროექტზე იდელსონი სიცოცხლის ბოლომდე მუშაობდა, რაც გულისხმობდა კვლევას, გამოცემებსა და სწავლებას ევროპაში, აშშ-სა და სამხრეთ აფრიკაში. პირველი მსოფლიო ომის დროს იმპერიის დესტაბილიზაციას, ფაშიზმისა და ანტისემიტიზმის გაჩენას, აგრეთვე მისსავე არაერთ ემიგრაციას, არ დაუბრკოლებია იდელსონი, რომელმაც გამოსცა თავისი მუსიკალური ძეგლი – „ებრაულ-აღმოსავლური ჰანგების ლექსიკონი“ („Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies“) ათტომეული. თითოეულ ტომში სისტემატურადაა წარმოდგენილი დიასპორები. სხვებთან ერთად, პირველი ხუთი ტომი ეთმობა იემენის (ტ. 1), ცენტრალური აზიისა (ტ. 3) და ჩრდილოეთ აფრიკის (ტ. 5) ებრაელთა ტრადიციებს.

მეორე ხუთტომეულში იდელსონი იმ ტრადიციებს უბრუნდება, რომლებიც მის ლატვიური წარმოშობის ებრაელი კანტორის¹ მემკვიდრეობასთანაა ახლოს (სწორედ ლატვიაში შეისწავლა მან მუსიკოლოგია). ამ ტომებში წარმოდგენილია მე-18 საუკუნის გერმანული სინაგოგის პრაქტიკა (ტ. 6), აღმოსავლეთ ევროპის ებრაელთა ხალხური სიმღერები (ტ. 9) და ხასიდი ებრაელების რეპერტუარი (ტ. 10). იდელსონი შიფრავდა და აქვეყნებდა საკუთარ ჩანაწერებს და გადმოჰქონდა ჰანგები ებრაელი კანტორების მიერ მოწოდებული ხელნაწერებიდან და ხალხური მუსიკის მანუსკრიპტებიდან. მან გამოარკვია ისტორიული ურთიერთკავშირები და სისტემატურ ანალიტიკურ ცხრილებში განათავსა. ის ისტორიული მუსიკოლოგიისა და შედარებითი მუსიკოლოგიის თეორიულ მოდელებს და უახლეს სამეცნიერო მეთოდებს იყენებდა იმის გამოსარკვევად, თუ რა როლს თამაშობდა მუსიკა დიასპორის შედუღებაში. იდელსონის თესაურუსი (ლექსიკონი), რომელიც მეოცე საუკუნის ისრაელელი კომპოზიტორების საარ-

¹ მთავარი მგალობელი და პირი, რომელიც წარმართავს ლოცვას სინაგოგაში (რედ.)

ქივო წყაროს წარმოდგენს და ციფრული CD ანთოლოგიის ფორმით არსებობს, მუდმივად გვთავაზობს დიასპორული წარსულის ანმეოში ასახვის გზებს.

თაარაბი – ინდოეთის ოკეანის დიასპორის ძიებაში

2016 წლის ივნისში, როდესაც თაარაბის (taarab) მუსიკის მოძიება დავინწყე ზანზიბარის „Stone Town“-ის უბანში, იმედი მქონდა, რომ წავაწყდებოდი იმას, რასაც დამკვირვებელთა უმრავლესობა აღწერდა, როგორც ტრადიციულ ყოფას: მყუდრო, მომცრო ზომისა და სადად მოწყობილ მუსიკის კლუბებს ვინრო გასასვლელეებში, სადაც თავშეყრილი მსმენელი მეტწილად მამაკაცებია, ხოლო სოლისტები ქალები, რომელთაც თანხლებას ახლოაღმოსავლური ტიპის მცირე ინსტრუმენტული ანსამბლები უწევენ (იხ. თავი 3). რბილად რომ ვთქვა, იმედეები გამიცრუვდა კი არა, შეიძლება ითქვას, სასიამოვნოდ გაკვირვებული დავრჩი, როდესაც თავად გავხდი ჯანეტ ტომ ფარგიონის მიერ აღწერილი ფაქტის მოწმე: ესაა თანამედროვე თაარაბის გადანაცვლება ქალთა მუსიკალურ პრაქტიკაში და ასევე მსმენელებში მუსლიმი ზანზიბარელების სიმრავლე.

თუ სთოუნ თაუნი თაარაბის ლეგენდებში ლოკალურობისა და ავთენტურობის ეპიცენტრია, მაშინ წარმოდგენებს, რომლებსაც ის მხარს უჭერს, ადგილობრივს ნამდვილად ვერ ვუნოდებთ. სამაგიეროდ, თაარაბი, რომელიც ცოცხლად სრულდება მის სავარაუდო სამშობლოში, ავლენს თავისი, როგორც პოპულარული მუსიკის, ხანგრძლივი ისტორიის მრავალფეროვან ხვეულებს, რომელიც მრავალი განსხვავებული დიასპორის კვეთაზე ჩამოყალიბდა. მეტწილად ახლოაღმოსავლური საკრავების მატერიალური არსებობა ისლამის რელიგიურ და ესთეტიკურ გავლენაზე მეტყველებს. სოციალური გარემოც, ასევე არაბული, ევროპული, სამხრეთაზიური და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის შეხვედრების ინტიმურ სივრცედ რჩება.

მოზილურობისა და ჰიბრიდულობის სრულიად თანამედროვე ასპექტებიც ასევე თვალსაჩინო იყო. სიმღერების ოდესღაც არაბული ტექსტები სუაჰილით შეიცვალა. მიუხედავად იმისა, რომ თაარაბის ადრეულ ანსამბლებში მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქალები არ მონაწილეობდნენ, მათ ძირითადი ადგილი დაიმკვიდრეს პოპულარულ მუსიკაში, რომელმაც მთლიანად დაიპყრო საჯარო სივრცეები. ყოველივე ამის გარდა, თაარაბის ბევრი ისეთი ელემენტიც ჩანდა, რომლებიც ურთიერთგაცვლის ტექნოლოგიებისა და გლობალიზაციის ნაყოფია.

ყველა ეს ელემენტი წინა პლანზე გამოდის იმ დიდი მუსიკოსების შემოქმედებაში, რომლებმაც თაარაბი გლობალურად აქციეს, რომელთა შორის გამოირჩეულია სიტი ბინტი საადი (1880-1950). სიტი ბინტი საადმა, რომელიც ზანზიბარის სოფელში გაიზარდა, თანდათან მოიპოვა აღიარება, როგორც ქალაქური ანსამბლების ტრადიციულმა მომღერალმა. 1928 წელს, ელექტრონული მიკროფონის გამოგონებიდან სულ მალე, იგი ინდოეთში გაემგზავრა თაარაბის ჩასაწერად Columbia Records-ისა და His Master's Voice-ის კოლონიურ სტუდიებში. მივყვით თაარაბის ტრანსფორმაციას – სუაჰილის სტანდარტიზაციიდან მოყოლებული ახლო აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთ ინდური ინსტრუმენტების სტუდიო მიქსამდე – 150-ზე მეტი ჩანაწერის მეშვეობით, რომლებიც მან ბომბეში გააკეთა. დღესაც, მუსიკალურად, თაარაბი აერთიანებს ელემენტებს სხვადასხვა ქვეყნიდან და მრავალრიცხოვანი დიასპორებიდან, რომლებიც ჰარმონიულად თანაარსებობენ ინდოეთის ოკეანის პოპულარულ მუსიკაში.

იმპერია, დეკოლონიზაცია და სსოფლიო მუსიკის გლობალიზაცია

ქუჩის მუსიკა იმპერიის მიჯნაზე

კვირა დღის გარდა ყოველ დღით მოვაჭრეები რუმინეთის ქალაქ კლუჟ-ნაპოკას ბაზარში თავიანთი საქონლის გასაყიდად იკრიბებიან. ბეტონის უფუნქციო და სანახევროდ იავარქმნილი ნაგებობებით გარშემორტყმულ ბაზარში – ტრანსილვანიის მინებისთვის ერთმანეთთან მოქიშპე იმპერიათა გარდასულ ეკონომიკას რომ მოგვაგონებს – მოვაჭრეები ყდიან ყველაფერს: ძველსა თუ ახალს, ადგილობრივ თუ საერთაშორისო ნაწარმს. ბაზარს სიძველისა და ხალხური ავთენტურობის იერსახე აქვს. მრავალი დახლი სავსეა ძვირადღირებული ტყავითა და ბენვეულით. ქსოვილთა გროვა ყურადღებას იპყრობს ხელით ნაქარგობათა კაშკაშა ფერადოვნებით, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ისინი კარპატებში მცხოვრები ოსტატების მიერაა დამზადებული – იმ რეგიონში, რომელსაც უდიდესი ადგილი უჭირავს ცენტრალურ ტანსილვანიაში და, რომლის დედაქალაქიც კლუჟია. მოვაჭრეთა დიალოგებში ოთხი ენის ნაზავი ისმის: რუმინული, უნგრული, „რუსინული“ (ცენტრალური კარპატების სლავური ენა) და ბოშური (ბოშების ინდოევროპული ენა). ამ ბაზარზე *lingua franca*¹ (განსხვავებული ეროვნების ადამიანებისათვის საერთო სასაუბრო ენა – რედ.) არ არსებობს, მათ შორის ის არც აქა-იქ გაგონილი გერმა-

¹ განსხვავებული ეროვნების ადამიანებისათვის საერთო სასაუბრო ენა (რედ.)

ნული და ინგლისურია. კლუჟის ბაზარში მუსიკა ყველგანაა და იგი სავაჭრო კულტურის განუყოფელი ნაწილია. დინამიკები გაჰყვირის და მთელ ამ ელექტრონულ „სიმფონიას“ რადიო-ებიც გადმოსცემს. ზოგიერთი ვაჭარი დისკებს ყიდის, ბევრიც ხელნაკეთ საკრავებს გვთავაზობს – როგორც წესი, ხისგან ან თიხისგან დამზადებულ ფლეიტებს, თუმცა იხილავთ უფრო რთულ, სიმებიან ინსტრუმენტებსაც. მუსიკოსები ბაზრის გასასვლელელებში ყველგან გვხვდებიან. ისინი საგანგებოდ ირჩევენ ამ ლაბირინთში ისეთ ადგილებს, სადაც ყველაზე გულუხვი მსმენელის მოსაზიდად პორტატიული სცენების მოწყობაა შესაძლებელი.

მათ კარგად იციან, რომელი რეპერტუარი იზიდავს კლუჟის სტუდენტებს და ცდილობენ, არ დაუშვან ისეთი შეცდომები, რომლებმაც, შესაძლოა, რუმინულ და უნგრულენოვან მოსახლეობას შორის ისტორიული დაძაბულობა გააღვივოს. ქუჩის მუსიკოსებმა (ბასკერებმა) ძალიან კარგად იციან, როგორ იზრდება ტრანსილვანიის ტურისტების რაოდენობა მას შემდეგ, რაც 2007 წელს რუმინეთი ევროკავშირს შეუერთდა. აღმოსავლეთ ევროპაში თავბრუდამხვევი ცვლილებების ეპოქა 1990-იან წლებში დაიწყო, რაც 21-ე საუკუნეშიც გაგრძელდა და რითაც უმალ ისარგებლეს რუმინელმა ქუჩის მუსიკოსებმა. (სურათი 10).



სურ. 10. ქუჩის მუსიკოსი ბუქარესტის ბაზარში, რუმინეთი (1998)

კლუჟ-ნაპოკას ქუჩის მუსიკა მსოფლიო მუსიკის ნაწილია ყველაზე თანამედროვე გაგებით. ეს არის გლობალური მუსიკა, რომელიც ლოკალურად სრულდება. მისი კონტრასტები და არაპროგნოზირებადი სტილისტური ჰიბრიდულობა პოსტ-მოდერნისტულია. თუ საკმარისად დიდხანს მიადევნებთ თვალყურს, მსოფლიო იმპერიათა კიდეების ერთად თავმოყრილ გავლენებსაც იოლად შეამჩნევთ. ქუჩის მუსიკოსები პროფესიონალები არიან, მათი ძლიერი მხარე კი მულტიკულტურული საზოგადოების ცვალებად ტენდენციებთან ადაპტაციის უნარია. ტრადიციულია კლუჟის ქუჩის მუსიკაც. ამასთან, მუსიკოსები მშობლიურ სოფლებში უკრავენ შაბათ-კვირას, საცეკვაო შეკრებებზე, ქორწილებსა თუ სხვა რიტუალებზე, რომლებიც

ტრადიციულ ხალხურ კულტურას ქმნის. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი მუსიკოსი თანამედროვე ტექნოლოგიას იყენებს საკუთარი ვებგვერდის სამართავად, ისინი მაინც უკრავენ ადგილობრივი ოსტატების მიერ დამზადებულ საკრავებზე. ბოლოს და ბოლოს, სხვაგან სად იპოვით ისეთ ნაკეთობას, რომელიც ადგილობრივი გუდასტვირის ოსტატისას შეედრება?

მთავარი ის კი არ არის, რომ ქუჩის მუსიკოსები როგორც მსოფლიო, ისე ტრადიციული ხალხური მუსიკოსები არიან, არამედ ის, რომ მათ შორის განსხვავება თითქმის სრულიად მოისპო. კლუჟის ქუჩის მუსიკოსთა კომპლექსური ფუნქცია გასაკვირი სულაც არაა. კლუჟ-ნაპოკას თანამედროვეობა და პოსტკოლონიურობა მისი წარსულის პროდუქტია, ერთგვარი კულტურული ადაპტაცია ავსტრია-უნგრეთის იმპერია-სთან, უნგრელებისა და რუმინელების სადავო კულტურებთან და მის მრავალრიცხოვან უმცირესობასთან. ქალაქის რთულ კულტურულ წარსულზე მისი სამი სახელწოდებაც მეტყველებს: Cluj-Napoca (რუმინული), Kolozsvár (უნგრული) და Klausenburg (გერმანული). 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულებში მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრა ყოველდღიურ გამოცდილებად იქცა. თუმცა, არსებობს პარადოქსი, რომელიც შეხვედრის იმ ფორმებში იმალება, რომლებიც გლობალიზაციას წარმოშობს. ცხადია, იმის მიუხედავად, რომ მსოფლიო მუსიკას გლობალურ დონეზე აღვიქვამთ, მასთან დაკავშირებული ინდივიდუალური გამოცდილება მაინც სხვადასხვაგვარია, რისი მიზეზიც ეკონომიკური ფაქტორები, ეთნიკური და რასობრივი მრავალფეროვნება, პოლიტიკური კონტექსტი და ისტორიული განსხვავებებია, რომლებიც განაპირობებს განსხვავებულ მუსიკალურ აღქმას. დღეს არსებული მრავალფეროვანი ტექნოლოგიები გაცილებით მეტი მსოფლიო მუსიკის აღმოჩენის საშუალებას გვაძლევს. თუმცა აქვე ჩნდება კითხვაც – ხელს უწყობენ თუ, პირიქით, აბრკოლებენ ტექნოლოგიები ამ აღმოჩენის შესაძლებლობებს? და სულ უფრო

ხშირად გვებადება შეკითხვა – სინამდვილეში ვის ეკუთვნის მსოფლიო მუსიკის ყოველდღიური სამყარო?

მსოფლიო ქალაქი და მსოფლიო მუსიკის ისტორია

მსოფლიო (გლობალური) ქალაქი პოსტმოდერნულ სამყაროში მსოფლიო მუსიკის გაცნობის ადგილია. კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში ქალაქს განსაკუთრებული ადგილი ეკავა მუსიკალურ ლანდშაფტში იმ მრავალფეროვნების გამო, რომელიც ასე იზიდავდა ყველას. წინამოდერნული ქალაქის მუსიკალური ცხოვრება მსოფლიო მუსიკის წინამორბედი მუსიკის თავისებურებებით ხასიათდებოდა. ისეთ სავაჭრო ქალაქებში, რომლებიც აფრიკაში საჰარის სავაჭრო გზაზე ან აზიის აბრეშუმის გზაზე მდებარეობდა, ვაჭრებს ხშირად თან ახლდნენ მუსიკოსები და დაჰქონდათ მუსიკალური ატრიბუტები. როდესაც პრემოდერნულმა ქალაქმა ადგილი დაუთმო თანამედროვეს, ის მუსიკალური ბაზრიდან მუსიკის წარმოებისა და მოხმარების უფრო ფართო სივრცედ იქცა.

ვინაიდან ბეჭდურმა კულტურამ გავლენა იქონია მუსიკის წარმოებაზე – განსაკუთრებით დიდი აღმოჩენებისა და ევროპული იმპერიების გაფართოების პერიოდში მე-16-მე-18 საუკუნეებში – სპეციალიზაციის ახალმა ფორმებმა მნიშვნელოვნად განაპირობა ის მრავალფეროვნება, რომელიც ქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებას კვებავდა. თუმცა მე-19 და მე-20 საუკუნეებში ურბანული კულტურა მსოფლიო მასშტაბით აყვავდა. იმატა ქალაქების რიცხვმაც და მოცულობამაც. მე-20 საუკუნეში, იმპერიათა დაშლის პროცესის დაჩქარებასთან ერთად, საერთაშორისო მეტროპოლიები – ისინი, რასაც დღეს „მსოფლიო ქალაქებს“ ვუწოდებთ – მსოფლიო მუსიკის რუკაზე დომინანტ, მსოფლიო შეხვედრათა ცენტრებად იქცა.

გლობალურ ქალაქში შეხვედრები მხოლოდ ერთი ტიპის როდია, მსოფლიო მუსიკის ტიპები კი, რომლებსაც იქ ვაწყდებით, ფაქტობრივად, შეუზღუდავია. თანამედროვე ქალაქმა ადამი-

ანებს მეტროპოლიების საჯარო სივრცეებში თავისუფლების უფრო დიდი ხარისხი მიანიჭა. გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვალტერ ბენიამინმა (1892-1940) მე-19 საუკუნის პარიზში სავაჭრო გალერეის მეტაფორა ქალაქის კულტურასთან ადამიანის შეხვედრის თეორიის შესაქმნელად გამოიყენა. ქალაქის სავაჭრო ქუჩებში სეირნობისას ადამიანი ქალაქის კულტურას მალაზიის ვიტრინების დათვალიერებითა და გამვლელებს შორის საუბრის ფრაგმენტების მოსმენით ეცნობა. მუსიკაც ასევე იმ შეხვედრების, კონტაქტების ნაწილია, რომელთაც სავაჭრო გალერეები გთავაზობს, რადგან მისი არტერიები მუსიკით გაჯერებული კაფეების, თეატრებისა და ქუჩების წინ იქსელდება. ერთი შეხედვით, ასეთი ინდივიდუალური შეხვედრები შეიძლება შემთხვევითი მოგეჩვენოთ, მაგრამ, ბენიამინის აზრით, ქალაქები თავად აყალიბებს ამ კონტაქტებს, კოლექტიურ ფენომენად გარდაქმნის მათ და ასე წარმოშობს „მუსიკალურ ქალაქებს“.

მსოფლიო ქალაქი უარყოფს მოსაზრებას გლობალური ერთფეროვნების შესახებ, რადგან მუსიკა 21-ე საუკუნეში იმაზე უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე ოდესმე ყოფილა. ცხადია, მიგრანტული კულტურის ძველი მოდელები, რომლებშიც სამი თაობის შემდეგ ქრება „ძველი ქვეყნის“ კვალი, მეტისმეტად იყო გამარტივებული. მსოფლიო ქალაქების საჯარო სივრცეებში მუსიკოსები უბრალოდ კი არ მღერიან და უკრავენ, არამედ ქმნიან კომპლექსურ კავშირებსა და ქსელებს, რომლებიც სცდება სოციალურ-ეკონომიკურ, რელიგიურ და ეთნიკურ საზღვრებს. თანამედროვე ქალაქების მუსიკალური კულტურები ასახავს ეთნიკურ, რასობრივ და რელიგიურ მრავალფეროვნებას. ეს ნიმუშები განსხვავებულია და ეს განსხვავება დამოკიდებულია თითოეულ ქალაქში გარე თუ შიდა მიგრაციის გზებსა და ძველი და ახალი უბნების მუდმივ შერწყმაზე.

ამ თავის დასაწყისში ჩემ მიერ ქალაქის, როგორც მსოფლიო მუსიკის ცენტრის (entrepôt) ხსენება სულაც არ ყოფილა უბრალო რიტორიკული ყესტი. მისი თავდაპირველი

გაგებით, „entrepôt“ გასაყიდი საქონლის საცავს ნიშნავს. ქალაქში მსოფლიო მუსიკასთან ურთიერთშეხვედრები აგრეთვე კომპლექსურადაა დაკავშირებული მსოფლიო მუსიკის მარკეტინგთან. თანამედროვეობამდელ ქალაქში მუსიკა მრავალფეროვანი სწორედ ბაზრის მეშვეობით გახდა. ბენიამინის გალერეების გარშემო მაღაზიები ბიზნესის სივრცეს წარმოადგენდა. დიდნილად ბასკერები (ქუჩის მუსიკოსები) განსაზღვრავენ სად და როდის დაუკრავენ/იმღერებენ ფინანსური მოგების გათვალისწინებით. ამ თავის დარჩენილი ნაწილი მსოფლიო მუსიკის სამომხმარებლო ეკონომიკასაც ეთმობა, რადგან მუსიკალური ტურიზმი და მსოფლიო მუსიკის ფესტივალიზაცია არსებითად ეკონომიკურად არის მოტივირებული. სხვაგვარად ისინი ასე ფართოდ ვერ მოიკიდებდა ფეხს 21-ე საუკუნის გლობალურ მუსიკალურ ლანდშაფტში.

ქორწილების მუსიკოსები კოლკატაში

ქორწილის მუსიკოსობა მსოფლიოში ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებული პროფესიაა. ეს ხელობა აუცილებელია რიტუალის ჩასატარებლად, წმინდა, საერო და სოციალური პრაქტიკის გამთლიანებისათვის. ამ ხელობის წარმომადგენლებს აქვთ მუსიკალური განათლება, რომელიც ინდივიდუალურია და ამავე დროს ყველა კულტურისა და რელიგიისთვის საერთოც. მათი მობილურობა ფართო შესაძლებლობებს იძლევა სამოძრაოდ სხვადასხვა კლასებს, სოციალურ-ეკონომიკურ ჯგუფებსა და რელიგიებს შორისაც კი. მუსიკის მთელი რიგი ჟანრები და მუსიკის სპეციალისტთა კლასები შეიძლება ასოცირდებოდეს ქორწილში შემსრულებლობასთან – მაგალითად, კლემზმერი მუსიკოსები აშკენაზთა ებრაულ ტრადიციაში ან ტრანსგენდერი ჰიჯრები (hijra) სამხრეთ აზიაში. მათ მიერ სხვადასხვა რეპერტუარის ოსტატურად ფლობისა და ამ რეპერტუარის სარფიანად გაყიდვის უნარის გამო, ისინი შეიძლება გლობალურ მუსიკოსებად ჩაითვალოს.

გლობალიზაციის მასშტაბი, რომელიც 21-ე საუკუნეში ქორნილის მუსიკოსების მობილიზებას ახდენს, სრულიად აშკარაა პროფესიულ ვაჭრობაში, რომელიც ყოველწლიურად თან ახლავს საქორნილო სეზონს ინდოეთში.

მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში ქორნილები იმართება სეზონურად და რელიგიურად ხელსაყრელ დროს. ინდუისტური ტრადიციის თანახმად, ყველაზე ხელსაყრელი სეზონი იწყება სარასვატი პუჯას (Sarasvati Pūjā) ფესტივალით, რომელიც მუსიკის, ცოდნის, ხელოვნებისა და მეცნიერების ქალღმერთის სახელთანაა დაკავშირებული. ფესტივალი იწყება შუა ზამთრის ბნელ თვეებში და გრძელდება ჰოლის (Holi) ფესტივალამდე, რომლითაც გაზაფხულის დადგომა მისი აღინიშნება პირველი სავსემთვარეობის დროს. მუსიკას, განსაკუთრებით სარასვატის გამოსახულებაში, რომელზეც მას VINĀ უჭირავს და ასრულებს, წამყვანი ადგილი უკავია საქორნილო სეზონის ისტორიული მნიშვნელობის თვალსაზრისით (იხ. სურ. 2).

წარსულის ამ ერთი შეხედვით ტრადიციულ ნარატივში მექორნილე მუსიკოსებმა ახალი სიმბოლოები და მნიშვნელობები შემოიტანეს. მიუხედავად იმისა, რომ შეუძლებელია ზუსტად იმის თქმა, თუ როდის გახდა ადრეული ქორნილის მუსიკოსებისათვის რიტუალური პრაქტიკა მათი საკუთრება და როდის დაიწყეს მისი ადაპტირება პროფესიონალური ბაზრისთვის. რამდენიმე ნივთიერი მტკიცებულება აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ყველაზე ადრეული ეტაპი ბრიტანეთის კოლონიალურ პერიოდში იღებს სათავეს. უკვე მე-19 საუკუნეში საქორნილო ანსამბლების ფოტოებზე ბრიტანული სამხედრო ანსამბლთა ინსტრუმენტები გამოჩნდა. საქორნილო ანსამბლების ჩაცმულობა და აღკაზმულობა ასევე ცხადყოფს კოლონიურ სამხედრო ბენდებთან კავშირს (იხ. სურ. 11). ისტორიული დოკუმენტებიც შეიცავს ფოტომასალას, რომელიც ცხადყოფს, თუ რა დოზით იყვნენ წარმოდგენილნი კოლონიზებული სამხრეთ აზიელები მუსიკალური ჯგუფებში,

სადაც ისინი ადმინისტრაციულ ფუნქციებს ასრულებდნენ რაჯის¹ პერიოდში საჯარო წარმოდგენები – ალღუმები, სახელმწიფო ცერემონიები, იმპერიისთვის მარიონეტულ ომებში ბრძოლისათვის ჯარების თავშეყრის ადგილები – გახდა სივრცე იმპერიის ახალ გლობალურ ქალაქებში (როგორიცაა ბომბეი² და კალკუტა) თავმოყრილი მუსიკალური ნაწარმოებების შესასრულებლად.



11. ქორწილის მუსიკოსები 21-ე საუკუნის კოლკატაში

¹ Raj („რაჯი“) აღნიშნავს ბრიტანეთის მმართველობის პერიოდს ინდოეთის სუბკონტინენტზე 1858 წლიდან 1947 წლამდე (რედ.).

² მუმბაის სახელწოდება 1995 წლამდე (რედ.).

წარსულს შეიძლება ჰქონდეს გავლენა დღევანდელ ქორნილის მუსიკოსებზე 21-ე საუკუნის გლობალურ ქალაქებში, მუმბაისა და კოლკატაში, მაგრამ დეკოლონიზაციის დაჩქარებულ პროცესებში მონაწილეობისას სხვა ჰიბრიდული ფორმები ჩნდება. მაგალითად, მექორნილე მუსიკოსები, რომლებიც კოლკატაში სარასვატი პუჯას პერიოდში უკრავენ, ქალაქში ყოველწლიურად მიგრირებენ სხვადასხვა ადგილიდან, ძირითადად, მეზობელი ბიჰარის შტატიდან. ისინი ძირითადად მუსლიმები არიან და ლაპარაკობენ ჰინდიზე, ბოჯპურიზე, მაითილსა და ბიჰარის სხვა ენებზე, თუმცა იშვიათად ბანგლაზეც (კალკუტის ენაზე). ქორნილის მუსიკოსები აუტსაიდერები არიან და ამიტომ უწევთ, თავიანთი ხელობის პოპულარიზაციისთვის დროებითი სივრცე იპოვონ. ყოველ შემთხვევაში, სულ ცოცხა, 1947 წლიდან, მას შემდეგ, რაც საფუძველი ჩაეყარა თანამედროვე ინდოეთის სახელმწიფოებრიობას, ამ ფუნქციას ასრულებდა ჩრდილოეთ კოლკატის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ურბანული არტერია – მაჰათმა განდის ქუჩა.

მაჰათმა განდის გზის გასწვრივ ნაირგვარ ანსამბლებს აქვთ აგებული ობიექტები ინსტრუმენტებისა და უნიფორმების შესანახად. ქუჩის მცირე სივრცეები – კიოსკები, რომელთა ზომები რამდენიმე კვადრატულ მეტრს არ აღემატება – პოტენციურ კლიენტებს ეპატიჟება, რომ მოვიდნენ და თან მოიტანონ თავიანთი ცერემონიებისთვის შერჩეული მუსიკალური საქორნილო თემები, ან შესაძლოა სასულიერო მუსიკის რეპერტუარი, უფრო მეტად კი, სავარაუდოდ, დისკები ბოლივუდის სიმღერებით ან დასავლური ფილმების პოპულარული საუნდტრეკებით. თემის შერჩევის შემდეგ ბენდის წევრები ზეპირი ტრადიციების მიხედვით თავიანთი პარტიების მომზადებას იწყებენ მოახლოებული ცერემონიისთვის. კოლკატას ქუჩებში გამოსვლების დროს, ქორნილის მუსიკოსები ქმნიან გლობალიზაციის ახალ მომენტს, ინდოეთის წარსულისა და აწმყოს ჰიბრიდულ ნარატივს კომპლექსურ სამყაროში.

ჩაწერისა და გლობალიზაციის ტექნოლოგიები

ერთი წუთით წარმოდგინეთ ეთნომუსიკოლოგის საველე სამუშაოების გალერეა. ერთ კედელზე ეკიდებოდა ეთნომუსიკოლოგის მიერ ნაკვლევი ეთნოფორების ფოტოები; მეორეზე – ველიდან ჩამოტანილი არტეფაქტები, რალა თქმა უნდა, მუსიკალური ინსტრუმენტები და, დიდი ალბათობით, სხვა სახის რიტუალური ნივთები. მესამე კედლის წინ, სავარაუდოდ, გამოფენილი იქნებოდა „თავად მუსიკის“ შეკრების ამსახველი მასალები – ტრანსკრიფციები, ვიდეოები, ჩანაწერები, რომლებიც დოკუმენტურად ასახავს საველე სამუშაოებს. დაბოლოს, კუთხე, რომელიც დაეთმოდა ტექნოლოგიებს (რამაც შესაძლებელი გახადა საველე სამუშაოები) – უამრავ ჩამწერ მონყობილობასა და კამერას, და კედელი, რომელზეც გამოფენილი იქნებოდა თავად ეთნომუსიკოლოგის საველე სამუშაოთა ამსახველი ფოტოები.

ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის წარმოსახვითი მუზეუმი? ნაკლებად. რეტროსპექტიული გამოფენა საველე მუშაობის შესახებ დეკოლონიზაციის ეპოქაში? დიახ, უეჭველად, მაგრამ არა მხოლოდ ეს.

ეთნომუსიკოლოგებს ყოველთვის ახასიათებდათ თავიანთი სამუშაო ინსტრუმენტების დემონსტრირება და იმ ტექნოლოგიების დოკუმენტირება, რომლებიც მათ დარგს ერთგვარ ლაბორატორიად აქცევს. ეთნომუსიკოლოგების ფოტოებმა, რომლებიც მათ მიერ მომღერლებისა და მუსიკოსების ჩანერის, ინტერვიუებისა და პერფორმანსების შეგროვების პროცესს ასახავს, შეიძლება დარგისადმი მიძღვნილი ტომები გაავსოს. ეთნომუსიკოლოგის მუშაობის პროცესში გადაღებულ ფოტოებზე დომინირებს არა იმდენად მისი ადამიანური ასპექტი, არამედ თავად ინსტრუმენტი, მონყობილობა, რომელსაც გადამწყვეტი როლი ენიჭება მსოფლიო მუსიკის გაცნობის მიზნით რალაც უმნიშვნელოვანესის დოკუმენტი-

რებისათვის. ჩამწერი მონყობილობა ფოტოებზე განაცხადია ცალკეული მეცნიერის ავთენტურობის, ძალისა და პოტენცი-
ალისა, რაც მას, როგორც ეთნომუსიკოლოგს, ამ სფეროში უმ-
კვიდრებს ადგილს.

კონკრეტულ ტექნოლოგიურ მიღწევებზე პასუხად ეთნო-
მუსიკოლოგიის ისტორიის დანერა რომ მოგვესურვებინა,
სულაც არ გაგვიჭირდებოდა. თანამედროვე ეთნომუსიკო-
ლოგია, როგორც დისციპლინა, დამოკიდებულია იმაზე, რა-
საც ვალტერ ბენიამინი „მექანიკური რეპროდუქციის ეპოქას“
“უნოდებდა. ტექნოლოგია შუამავალია მსოფლიო მუსიკასთან
შეხვედრისას, ყოველი ტექნოლოგიური წინსვლისას ეთნომუ-
სიკოლოგებს ესმით, რომ მათ მსოფლიო მუსიკასთან დაკავში-
რებული კიდევ უფრო მეტი დეტალის შეგროვება შეუძლიათ.
შესაძლოა, ეთნომუსიკოლოგიის პრესტიჟი გაიზარდა, რადგან
ტექნოლოგიურმა მიღწევებმა მას უფრო ზუსტი და სანდო
მეცნიერული საფუძვლები შეუქმნა. ეთნომუსიკოლოგიაში
არის ქვედისციპლინები, რომლებიც თითქმის მთლიანად ეყ-
რდნობა ტექნოლოგიას, რათა მუსიკალური მონაცემები ობი-
ექტური ინტერპრეტაციისთვის გამოიყენონ. სისტემურ მუსი-
კოლოგებს თავიანთ ინტელექტუალურ წინაპრებად მიაჩნიათ
მე-19 და მე-20 საუკუნეების მეცნიერები, როგორებიცაა, მა-
გალითად, ალექსანდრე (ჯონ) ელისი (რომელმაც შეიმუშავა
„ცენტის“ კონცეფცია მუსიკალური ინტერვალებისათვის) და
გერმანელი ფსიქოლოგი კარლ შტუმპფი (რომელმაც ხმოვანი
ჩანაწერების ანალიზის მიზნით შექმნა პირველი ლაბორატო-
რია ბერლინის ფონოგრამის არქივში).

ეთნომუსიკოლოგიაში სისტემატური იმპულსი არავითარ
შემთხვევაში არ არის მიმართული მხოლოდ ბგერის მეცნიე-
რულ აღწერაზე. თანაბრად მოტივაციის მომცემია ავთენტუ-
რობის პარამეტრების დადგენაც. შეიძლება თუ არა თავად

ბგერის/ხმის ანალიზმა გამოავლინოს იმაზე მეტი ინფორმაცია, რაც ჩვენ გვესმის და რასაც აღვიქვამთ, როგორც მუსიკას? შეუძლია თუ არა მუსიკის ფიზიკას, მუსიკის ტალღური ფორმითა და ტემბრული სურათის ჩვენებით შეცვალოს ჩვენი გაგება მუსიკის მეტაფიზიკის შესახებ? ჩანერის ტექნოლოგია საშუალებას გვაძლევს, განსხვავებულად ვიფიქროთ იმაზე, თუ რა შეიძლება იყოს ავთენტურობა. ჩნდება კითხვა – რამდენად უწყობს ფეხს ჩანერის ეთიკასა და ტექნოლოგიებზე მსჯელობა ტექნოლოგიური პროგრესის თავბრუდამხვევ ტემპს? ციფრულმა ტექნოლოგიებმა, რომლებმაც 1990-იან წლებში მსოფლიო მუსიკალური ბაზარი წააღწია, თითქმის ყველას მისცა შესაძლებლობა, დისკებსა და ინტერნეტში გასცნობოდა მსოფლიო მუსიკას. ჩანანერების აურაცხელმა რაოდენობამ გაარღვია ყველა კანონიერი ზღვარი, რაც მსმენელს შეაჩერებდა და მსოფლიო მუსიკის ეთიკურ ასპექტებზე დააფიქრებდა. როგორც ეთიკური დილემები, ისინი არსებითად ჰგავს ძალაუფლებასთან, მისაკუთრებასთან და კულტურულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული პრობლემებს, რომლებიც ყოველთვის თან ახლდა მსოფლიო მუსიკასთან შეხვედრებს. მაშინაც კი, როცა ეს პრობლემები ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ტექნოლოგიურ ასპექტებს უკავშირდება, ეთნომუსიკოლოგებმა თავიანთ სამეცნიერო საქმიანობაში აუცილებლად უნდა იტვირთონ მორალური პასუხისმგებლობა.

The Rough Guides – მსოფლიო მუსიკის რუკა 21-ე საუკუნეში

თუ არსებობდა რაიმე ეჭვი, რომ მსოფლიო მუსიკამ ზრდასრულობას 21-ე საუკუნეში მიაღწია, მსოფლიო მუსიკის Rough Guides იმთავითვე აბათილებს ამ ეჭვს. Rough Guides ცხადყოფს მსოფლიო მუსიკის ყოვლისმომცველობას: ის უსაზღვრო და უკიდევანოა, ხოლო მისი ხმოვანი ლანდშაფტი „მსოფლიოს

უძველეს და უახლეს მუსიკას“ მოიცავს. შესაძლოა მისი პრეტენზიები ტრაფარეტულად, ხმამაღლა ჟღერდეს, მაგრამ Rough Guides-ის ტომები მსოფლიო მუსიკასთან პოსტმოდერნული შეხვედრების დამადასტურებელ აურაცხელ ფაქტს შეიცავს. Rough Guides არამარტო სახელმძღვანელოა მუსიკალური მრავალფეროვნების გასაცნობად, არამედ რეკლამაც – მუსიკოსებისათვის, რომლებიც მსოფლიოში მოგზაურობენ, მათი ჩამწერი კომპანიებისა და ტურისტული ინდუსტრიისათვის, რომელიც მუსიკალურ ტურიზმს აფინანსებს. თავად Rough Guides ორ ფორმატში ინარმოება: მოცულობითი წიგნების სახით, რომელსაც მკითხველი მუსიკალურ ტურებზე მიჰყავს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში (მაგალითად, ტომი 2, ლათინური და ჩრდილოეთ ამერიკა, კარიბის ზღვის აუზი, ინდოეთი, აზია და წყნარი ოკეანე) და CD ანთოლოგია – როგორც ზოგადრეგიონული, ასევე ჟანრულად სპეციფიკური (მაგალითად, Salsa და Salsa Dance). ჯამში, Rough Guides ბევრად უფრო ორიენტირებულია მსოფლიო მუსიკის ვირტუალური შეხვედრების ხელშეწყობაზე, ვიდრე საკუთრივ მსოფლიო მუსიკაზე.

ჩემ მიერ ტერმინ „ვირტუალური შეხვედრების“ გამოყენებამ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ ტექნოლოგიებმა აიღეს სადავეები ხელში და მუსიკას მხოლოდ შუამავლის ფუნქცია შერჩა. ადამიანები Rough Guides-ის გამოყენებისას ან ცალკეულ ალბომის ჩამოტვირთვისას, მაშინვე ამჩნევენ და მიუთითებენ ამ რესურსების ხარვეზებსა და ნაკლოვანებებზე. აკადემიურ ეთნომუსიკოლოგიაშიც კი უმეტესი ჩვენგანი აკრიტიკებს Rough Guides-ს მსოფლიო მუსიკის შესახებ სახელდახელო და ზედაპირული კომენტარების გამო, თუმცა იმასაც აღიარებენ, რომ ამგვარი მოკლე კომენტარები ზოგჯერ საკმაოდ მოსახერხებელია. თქვენ შეგიძლიათ Rough Guides თითქმის ყველგან გახსნათ, რათა თვალი ადევნოთ

დღევანდელი ეთნომუსიკოლოგიური შეხვედრების რუკებს. მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში ნაციონალიზმის გავრცელება-სთან ერთად ხმოვანი ჩანანერები მისი მხარდაჭერისა ან წინააღმდეგობის მნიშვნელოვან კონტექსტად იქცევა. გლობალური მასშტაბით ციფრული ჩანანერების ხელმისაწვდომობა cloud-ზე (მაგ. Spotify) ალბათ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია დიასპორის მუსიკალური/ჟღერადი ასპექტის წარმოსაჩენად. Rough Guides ასევე წარმოადგენს (შესაძლოა უნებლიე) გზამკვლევს ეთნომუსიკოლოგიის უახლეს ტენდენციებში. უპირველეს ყოვლისა, ესაა პოპულარული მუსიკის გზამკვლევები და ეჭვგარეშეა, რომ ეთნომუსიკოლოგიის არც ერთი სფერო არ განვითარებულა ისე სწრაფად და არ გამხდარა ისეთი გავლენიანი 21-ე საუკუნეში, როგორც პოპულარული მუსიკის კვლევა.

პოპულარული მუსიკის პრივილეგირებულობა, რაც დიდწილად Rough Guides-ის მიერაა განპირობებული, თავის თავში მოიცავს ჰიბრიდულობის, შეზავებისა და საზღვრების რღვევის კონცეფციას; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გლობალიზაციის გარდაუვალ ასპექტებს. Rough Guides-ს, რომელიც აერთიანებს როგორც წიგნებს, ასევე ხმოვან კოლექციებს, პურისტულ სახელმძღვანელოდ ან ავთენტურ საუნდტრეკად ვერ მივიჩნევთ. თუმცა, მასშიც კი არის გზავნილი, შესაძლოა მკაცრიც, „ძველი აღთქმის“ მიმდევარი პურისტებისთვის.

და ბოლოს, ეჭვგარეშეა, რომ თავად გლობალური შეხვედრის რუკები ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. მსოფლიო მუსიკა აქტიურია ემიგრანტებისა და ექსპატრიატთა თემებში; იგი იდეოლოგიურ მანიპულირებას ექვემდებარება პოლიტიკური ძალაუფლების მთელ სპექტრში; კავშირი აქვს როგორც აღორძინების მოძრაობასთან (revivalism), ისე ექსპერიმენტალიზმთან; მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საფესტივალო კულტურასა და ტურიზმში.

მსოფლიო მუსიკალური ფესტივალები – საკუთარი სახლი ამ სამყაროში

2019 წლის 15 თებერვალი ეთნოგრაფიულ ანმყოში ისტორიის შემობრუნების მომენტია. ახლა, როცა ამ წიგნის დასასრულს ვუახლოვდები, ჩიკაგოს უნივერსიტეტის 59-ე ყოველწლიური ფოლკლორული ფესტივალი იწყება. ჩვეულებისამებრ, ფესტივალის ორგანიზატორებმა კვლავაც მოიწვიეს მონაწილეები, რომლებიც გამართავენ კონცერტებს, ჩაატარებენ მასტერკლასებს ან საუნივერსიტეტო კამპუსს მსოფლიოს მუსიკალურ რუკად აქცევენ; მოიწვიეს ისინიც, ვინც სრულყოფილად წარმოადგენენ მსოფლიო მუსიკის მრავალფეროვნებას. მრავალფეროვნება გამოხატულია ჟანრებში – ბლუზი, ბლუგრასი, კლეზმერი, ჯაზი – და ვრცელდება ჩიკაგოდან ირლანდიასა და ლუიზიანის კაჯუნებამდე (Cajun).¹ მსოფლიოში უძველესი საუნივერსიტეტო ფოლკლორული ფესტივალის 59-ე დაბრუნება წარმოადგენს უახლეს პასუხს გლობალურ მოვლენებზე და რეაქციას არალიბერალური ნაციონალიზმის აღზევებაზე. ფესტივალის მრავალწლიანი არსებობის განმავლობაში მისი ორგანიზატორები ცდილობენ, რაც შეიძლება სრულად წარმოაჩინონ ეთნიკური, რასობრივი, რელიგიური, გენდერული მრავალფეროვნება. ისინი არღვევენ საზღვრებს სტილებსა და ქვეყნებს (ერებს) შორის; აღიარებენ ცვალებადი მედიის ტრანსფორმაციულ გავლენებს და იდეალიზებულ და პრაქტიკულ ფორმებში ისწრაფვიან ინტეგრაციისკენ – ფესტივალის ყოველდღიური მართვის სადავეებს გადასცემენ სტუდენტებს, რომელთათვისაც მსოფლიო მუსიკა ყოველი წლის ამ შაბათ-კვირას საკუთარი გამოცდილების ნაწილი ხდება.

¹ კაჯუნები (ასევე ცნობილი, როგორც ლუიზიანის აქადელები) – ლუიზიანის შტატსა და მის მიმდებარედ განფენილი ფრანგული წარმომავლობის ეთნიკური ჯგუფი (რედ.).

ის, თუ როგორ სუფევს მსოფლიო მუსიკა ჩვენს სახლებში, ასევე მეტყველებს მის წარსულსა და აწმყოზე, განსაკუთრებით მასთან შეხვედრის, მისი აღიარებისა და ურთიერთგაცვლის მომენტებზე, რომლებიც ფესტივალების პარალელურ ისტორიებს ქმნიან. სწორედ ასეთ მომენტებში ერთიანდება სახლი და სამყარო. ჩიკაგოს განსაკუთრებით ხანგრძლივი ისტორია აქვს ფესტივალებისა, რომლებმაც თავი მოუყარა მსოფლიო მუსიკას და მთელ ქალაქში გაავრცელა იგი. ჩვენ შეიძლება სხვადასხვაგვარად გვესმოდეს მსოფლიო მუსიკის ეს მოშინაურება, მაგრამ იმის თქმაც კმარა, რომ ქალაქის კულტურული არქიტექტორები თითქმის ორი საუკუნის განმავლობაში მუდამ ცდილობდნენ მრავალფეროვნების შენარჩუნებასა და მისთვის ქალაქის ხმოვან ლანდშაფტში სივრცის დათმობას .

ჩვენ უკვე ვენვიეთ ჩიკაგოს მსოფლიოს კოლუმბიურ ექსპოზიციას ამ წიგნის წინა თავებში (მაგალითად, თავი 6), თუმცა აქ კვლავ მივუბრუნდებით, რადგან მან გავლენა იქონია იმ გზებზე, რითაც საფესტივალო მუსიკამ სახლებში შეაღწია. სწორედ კოლუმბიურ ექსპოზიციაზე გაკეთდა აუდიოჩანაწერების პირველი კრებული (რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია მსოფლიო მუსიკა ვუნოდოთ) ცვილის ლილვაკებზე, რომელიც გამოიყენა ჯგუფმა ბენჯამინ ივს გილმანისა და ფრანც ბოასის ხელმძღვანელობით. მუსიკოსები მთელი მსოფლიოდან ჩამოვიდნენ. მათგან ბევრი ცნობილი იყო საკუთარ ქვეყნებში (მაგალითად, გეორგ დანცერი (1848–1893), მე-19 საუკუნის ყველაზე ცნობილი ვენის პოპულარული მუსიკის ანსამბლის (Schrammel-Quartett) წევრი, რომელიც გზაში, ჩიკაგოდან დაბრუნებისას გარდაიცვალა), ზოგიც – უცნობი და მივიწყებული. 1893 წლის ზაფხულსა და ადრეულ შემოდგომაზე ჩიკაგო მსოფლიო მუსიკის გლობალურ სახლად იქცა. საგამოფენო დარბაზები, თეატრები, საკონცერტო დარბაზები

და კაფეები, რომლითაც მოფენილია ქალაქის სამხრეთი, მათ გლობალურ მატერიალურ კვალს ტოვებს ქალაქსა და ფესტივალებზე (იხ. სურათი 12).

იმპერიის პავილიონები ქმნიდნენ ჩრდილოეთ-სამხრეთის ღერძს მიჩიგანის ტბის სანაპიროზე, ხოლო მსოფლიო მუსიკისა და გასართობი სივრცეები გადაჭიმული იყო მიდვეი-პლეისანსის (Midway Plaisance) აღმოსავლეთ-დასავლეთ დერეფანის გასწვრივ, რომელიც ჯერ კიდევ 1893 წელს ჩიკაგოს უნივერსიტეტის კამპუსზე გადიოდა. კოლუმბიური ექსპოზიციის ქუჩებში მოგზაურობა და მისი წყალ-მდინარეების არხებზე გადავლა სამყაროს მოსმენას ნიშნავდა. სახლი და სამყარო ერთიანდებოდა.



12. მსოფლიოს კოლუმბიური ექსპოზიციის რუკა ჩიკაგოში. 1893 წლის რუკა

ფესტივალები და ბაზრობები ყოველწლიურად ბრუნდება ჩიკაგოში, რომელიც თავისი მუსიკალური და კულტურული მრავალფეროვნებით იპყრობს ყურადღებას. ეს გლობალური მომენტები შესაძლებლობას აძლევს ჩიკაგოელ მუსიკოსებს, თავიანთი მუსიკა მსოფლიოს გაუზიარონ. ირლანდიური ხალხური მუსიკის პირველი კრებულების ისტორია, რომელმაც საბოლოოდ ათტომეული შეადგინა ათასობით ჰანგით, ფრენსის ო'ნილით (1848–1938) იწყება – პოლიციის ირლანდიელი ზედამხედველით, რომლის ჩანაწერები თავდაპირველად კოლუმბიის ექსპოზიციიდან რამდენიმე წლის შემდეგ გამოჩნდა. 1933 წელს ჩიკაგო მასპინძლობს კიდევ ერთ მსოფლიო გამოფენას, Century of Progress, რომელიც წარმოაჩენს ქალაქის როლს, ქალაქს, როგორც ბლუზისა და ჯაზის სახლს ამერიკის სამხრეთიდან აფროამერიკელების „დიდი მიგრაციის“, უფრო მეტად კი ჩიკაგოს ჩამწერი კომპანიების მეშვეობით მათი პოპულარიზაციის შემდეგ.

ჩიკაგოს შემთხვევა მსოფლიო მუსიკის საკუთარ სახლებამდე მიტანის საკითხთან მიმართებით გვაფიქრებინებს: მსოფლიო მუსიკის ფესტივალი მუსიკის ტრანსნაციონალური გავრცელების ხელშესაწყობად მკვიდრი და ადგილობრივი მოსახლეობის გამოყენების კიდევ ერთი მაგალითი ხომ არაა? ამ მხრივ მსოფლიო მუსიკას საკუთარ სახლებთან მხოლოდ იმ შემთხვევაში დავინახავდით, თუ მას მონოლითურად აღვიქვამდით, როგორც ერთ ცალკეულ მოვლენას, რომელიც ყოველ ჯერზე, არც მეტი, არც ნაკლები, დასავლეთის ჰეგემონიის მეტაფორაა. თუმცა ფესტივალი არ გახლავთ მსოფლიო მუსიკის შესრულების ერთი ცალკეული, კონცენტრირებული შემთხვევა. პირიქით, იგი მრავალი განსხვავებული შემთხვევის შერწყმის შედეგს წარმოადგენს.

ამ თავს ეთნოგრაფიული – ინტიმური მომენტით დავასრულებ, რათა მკითხველს შევახსენო, რომ მათ შორს წასვლა ან

დიდხანს ლოდინი არ მოუწევთ საიმისოდ, რომ მსოფლიო მუსიკის შესრულებას მათ საკუთარ სახლთან ახლოს ჩატარებულ ფესტივალზე დაესწრონ. შეხვედრებისა და ურთიერთგაცვლის ფორმები, რომლებიც მსოფლიო მუსიკალურ ფესტივალებს მოაქვს, არახალია. გაცნობის ზოგიერთი ფორმა გაქრა, ზოგიც გამრავლდა და უფრო მრავალფეროვანი გახდა. უმცირესია, მე ვიტყვოდი, არ არსებობს, მტკიცებულება იმისა, რომ მსოფლიო მუსიკის შეხვედრების დღევანდელი მრავალრიცხოვანი გზები მცირდება. თუ შეხვედრებს მსოფლიო მუსიკალურ ფესტივალებზე ეთნოგრაფიული კუთხით დავაკვირდებით, როგორც ეთნომუსიკოლოგები და ასევე როგორც 21-ე საუკუნის გლობალური მოქალაქეები, დავინახავთ, რომ მუსიკას, რომელიც ჩვენს სახლებში ისმის, მსოფლიოს რუკის შეცვლის პოტენციალი აქვს. თითოეული ჩვენგანი – ეთნომუსიკოლოგი, მუსიკოსი, მოყვარული თუ პასიური მსმენელი – სულ უფრო და უფრო მრავალფეროვანი გზებით აგრძელებს მსოფლიო მუსიკის გაცნობას, რასაც გარდაუვალად შევყავართ სამყაროში, რომლის იდენტობა და კულტურა ჩვენი საკუთარი ცხოვრებისაგან განუყოფელია და რაც თავს საკუთარ სახლში გვაგრძნობინებს.

მსოფლიო მუსიკა ენიშვნელოვანია

მსოფლიო მუსიკის მატერიალურობა

გეოგრაფიული თვალსაზრისით, დადური ყველაფრისგან შორს მდებარე ინდური სოფელია. დასავლეთ ბენგალის შტატში, მდინარე განგის დელტის ქალის ტროპიკულ ტყეებში ჩაკარგულ დადურში ჩასვლა მხოლოდ კოლკატიდანაა შესაძლებელი, კულტურული მეტროპოლიიდან და დასავლეთ ბენგალის პოლიტიკური დედაქალაქიდან იქ ჩასვლას სამიდან ოთხ საათამდე სჭირდება. თავდაპირველად რამდენიმე საათის გატარება მატარებელში მოგიწევთ, შემდეგ მანქანით იმ ადგილამდე იმგზავრებთ, საიდანაც ავტორიქშა ტყის კიდემდე მიგაცილებთ. ბოლოს კი ტყის მიღმა მუსონური წვიმების შედეგად დატბორილ მინდვრებში გამავალ ბილიკს უნდა გაუყვეთ. სოფლის მიმდებარე მიწების ნიადაგი და ფლორა განგის დელტის ეკოსისტემას ქმნის და უზრუნველყოფს მოსავალს, რომელიც დადურის ოთხმოციოდე მცხოვრების საარსებო წყაროს წარმოადგენს.

მუსიკალური საკრავების დამზადებაში დადურის თითქმის ყოველი მკვიდრია ჩართული. არიან ისეთებიც, სოფლის სახელოსნოებისთვის ინსტრუმენტების დასამზადებელ მასალებს რომ აგროვებენ – გოგრას – რეზონანსული კორპუსებისთვის, ხეს – საკრავის ჩარჩოსთვის; ასევე ლაქსა და დეკორაციებს, რომლებსაც ინსტრუმენტთა მოსაკაზმავად იყენებენ (იხ. სურათი 13). სახელოსნოების კედლებს მრავალფეროვანი სიმე-

ბიანი საკრავები ამშვენებს: დიდი სიტარები სოლისტებისთვის და ტანპურები (tanpuras) ინდოსტანის კლასიკური მუსიკის აკომპანიატორებისათვის, ასევე შეკვეთით დამზადებული ვიოლინოები და გიტარები დასავლური მუსიკის სხვადასხვა ჟანრისთვის. დადპური, ერთი მხრივ, შორეული სოფლისაკენ მიმავალი გრძელი გზის კიდეა, მეორე მხრივ კი ადგილობრივ ოსტატთა მიერ დამზადებული ინსტრუმენტების მოგზაურობის დასაბამი. თავდაპირველად ისინი კოლკატაში, ინსტრუმენტების დამზადების რეგიონულ, ეროვნულ და გლობალურ ცენტრში, აღმოჩნდებიან. დადპურის ზოგიერთი ინსტრუმენტი ბენგალელი მუსიკოსების ხელში ხვდება, მათი ნაწილი მთელ ინდოეთში მიმოფანტულ მუსიკალურ მაღაზიათა თაშროებს ამშვენებს, ზოგსაც საბითუმო მოვაჭრეები ყიდნიან საერთაშორისო ბაზარზე.



სურ. 13. საკრავის ოსტატი, დადპური. დასავლეთი ბენგალი, ინდოეთი (2012)

შორეულ სოფელში საკრავთა ოსტატების მიერ შექმნილი მსოფლიო მუსიკის ქსელი ბუნების წიაღიდან იკვებება, თუმცა დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გარდაიქმნება მატერია, ბუნებრივი ნედლეული მუსიკად მათთვის, ვისაც არაფერი გაეგება იმ მიწისა, მინდვრებისა თუ ტყეებისა, რომლებიდანაც მათი საკრავები იქმნება. წიგნის ამ უკანასკნელ თავში სწორედ მუსიკის მატერიალურობას მიმოვიხილავთ და აღვნიშნავთ, რამდენად მნიშვნელოვანია ის იმ ქსელისთვის, რომელიც მოიცავს როგორც ბუნებრივ, ისე ანთროპოცენის (ბერძნულიდან ἄνθρωπος – ადამიანი + κείνός. – ახალი) მიერ დაკავებულ და შექმნილ სამყაროს. 21-ე საუკუნეში ამ სამყაროებს საფრთხეს უქმნის კლიმატის ცვლილება, გლობალური დათბობა და ბუნების ფიზიკური განადგურება.

დადპური გლობალური ანთროპოცენის ერთ-ერთ ყველაზე დაუცველ მხარეში მდებარეობს. ბენგალის ყურეში ზღვის დონის უმნიშვნელოდ მომატებაც საკმარისია იმისთვის, რომ განგის დელტა სრულად დაიფაროს. ამას ვერც სოფელი გადაურჩება და ვერც ის ეკოსისტემა, მსოფლიო მუსიკის ქსელის საკრავთა წყაროს რომ წარმოადგენს. მატერიალური რესურსის მთელი ჯაჭვის მომდევნო რგოლები, რომლებიც საკრავების განაწილების გლობალურ ქსელს ქმნის, თავადაც არანაკლები საფრთხის ქვეშაა. სავაჭრო არტერიებს, რომლებიც დადპურს კოლკატასთან აკავშირებს, წყალი შთანთქავს, მე-17 საუკუნეში მდინარე ჰუგლის ნაპირებზე დაარსებული კოლკატა კი თავისი სახიფათო მდებარეობის გამო კლიმატურ კატასტროფას ვერ გადაურჩება.

ჩნდება მატერიალური მნიშვნელობის კითხვები, რომლებიც ეხება მუსიკის მატერიალურ/ფიზიკურ ასპექტებსა და მუსიკის მნიშვნელობას 21-ე საუკუნეში ანთროპოცენის წინაშე მდგარ საფრთხეებთან გამკლავებაში. დადპურისთვის მუსიკალური მატერიალურობა, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია იქაურობისთვის,

ერთი შეხედვით შესაძლოა არახელსაყრელადაც გამოიყურებოდეს მისი შორეული მდებარეობის გამო. ეს ურთიერთკავშირი – საკრავებისა და მათი შემქმნელების ერთობლივი თავგადასავალი – ქმნის განსხვავებულ და მნიშვნელოვან ისტორიას, რომელიც სულ უფრო და უფრო ცენტრალურ ადგილს იკავებს 21-ე საუკუნის მსოფლიო მუსიკის როლის განსაზღვრაში.

ამრიგად, ბოლო თავის სათაური არაერთმნიშვნელოვანია. ერთი მხრივ, სიტყვა „მატერია“ აღნიშნავს სუბსტანციას „მატერიალურს“ და მუსიკის მატერიალურობას. მეორეს მხრივ, „მატერიას“ ასევე აქვს „მნიშვნელობის“ ძალა, ანუ „რალაციისთვის მნიშვნელობის მინიჭება“. შემთხვევითი არ არის, რომ ორივე მნიშვნელობა ასახავს ჩვენი დროის სოციალური და პოლიტიკური მოძრაობების სულისკვეთებას, როგორცაა, მაგალითად, „შავკანიანთა სიცოცხლე მნიშვნელოვანია“ და მისი აქტივისტური პასუხი რასიზმზე შეერთებულ შტატებში. სათაურთან დაკავშირებული მნიშვნელობები მოიცავს წიგნში განხილულ ძირითად ცნებებს, რომლებიც ქმნიან თხრობის დრამატურგიას წიგნის პირველივე თავებიდან, როგორცაა, მაგალითად, მსოფლიო მუსიკის მიერ ობიექტისა (მატერიალისა) და სუბიექტის (მასალის) გაერთიანება. სწორედ იმიტომ, რომ მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია, ჩვენ სულ უფრო მზარდი მონდომებითა და გაფაციცებით ვუსმენთ იმ გზავნილებს, რომლებიც ჟღერს გლობალურ გარემოში, სადაც ყველანი გვერდიგვერდ ვცხოვრობთ.

დინამიკური თანამშრომლობა – მრავალფეროვანი მუსიკალური ურთიერთგადაკვეთები

დროს, ისევე როგორც ადგილს, აქვს თავისი შორეული მომენტები – ანმყოსაგან დაშორებული, თუმცა ამავდროულად ჩაქსოვილი იმ ქსელში, რომელიც მჭიდრო კავშირია მუსიკის რეალურ დროში გამოცდილებასთან. მუსიკის შორეულ წარ-

სულთან კავშირი და მისი სხვადასხვა ფორმა ნიგნის წინა თავებშია განხილული. მითი კი ისტორიაში ხშირად მსოფლიო მუსიკის მატერიალურობის გაზრდასთან ერთად გადაინაცვლებს. მაგალითად, როდესაც ზეპირი ტრადიცია წერილობით აისახება ტექსტებისა და მუსიკალური ნოტაციის ფორმით, ან როდესაც მუსიკა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში ისმის ხმოვანი ჩანაწერების მეშვეობით. მუსიკის არქეოლოგებისთვის დროის ათვლა ისტორიაში მატერიალურ მტკიცებულებებს უკავშირდება, იქნება ეს ინსტრუმენტები, რიტუალის გამოსახულებები, თუ ბგერის ხმოვანი ან წერილობით ჩანაწერები ფიზიკური წარსულის ყველაზე ღრმა ფენებში.

მაშასადამე, მსოფლიო მუსიკას აქვს მნიშვნელობა, როდესაც ის შორეულ წარსულს ანმყოში იზიდავს და რეალურ დროში ახალ სიცოცხლეს აძლევს. წარსულსა და ანმყოს შორის ისტორიული გზის ძიებაში გიამბობთ ერთი სიმღერის, ბალადის თავგადასავალს, რომელიც არაერთ ენაზე ტრიალებს მთელ ევროპაში შუა საუკუნეებიდან დღემდე. ჰერდერმა, სიმღერების შეგროვებისას, რომლებიც თანამედროვე მსოფლიო მუსიკის პირველ ანთოლოგიაშია (1778 წ) შესული, ასევე გამოაქვეყნა ამ ბალადის რამდენიმე ვერსია (სიმღერები 7-11) კრებულებში სახელწოდებით Volkslieder.

ესპანურმა რომანსმა „ზაიდიმ და ზაიდამ“ ჰერდერის ყურადღება რამდენიმე მიზეზის გამო მიიპყრო. როგორც ბალადა, იგი გამოგონილი, ისტორიული, სპეციფიკური და ადაპტირებადი ისტორიების დეტალური თხრობის ნაზავია. ბალადა, რომელიც ასახავს ისლამისა და ქრისტიანობის შეხვედრას, ერთ-ერთია მრავალრიცხოვან ნაციონალურ ზღაპრებს შორის, რომელიც ჰერდერმა თავის კრებულში შეიტანა. მათ შორის, ესპანური ნაციონალურ ეპოსის „El Cid“; „Cid“ და „Zaid“-ის მისეული თარგმანები, ფაქტობრივად, იგივე სახელწოდების მქონე არაბული „Sa'id“-ის (ჩანართი 8) ვარიანტებია.

ჩანართი 8. „ზაიდი და ზაიდა“

ქუჩებში, სადაც მისი რჩეული ცხოვრობდა
ზაიდი ბოლთას სცემდა,
მოუთმენლად ელოდა მისი მოსვლის წუთს,
წუთს, როცა საბოლოოდ შეძლებდა მასთან საუბარს.

და მავრი ეჭვებმა შეიპყრო,
რომ ძალიან დიდხანს აყოვნებდა,
ფიქრობდა: მხოლოდ ერთხელ რომ შემეძლოს მისთვის
თვალის შევლება,
ჩემი აღმოდებული (გული) უმალ ჩაქრებოდა.

და შემდეგ თვალი მოჰკრა მას!
ის სარკმელს მიუახლოვდა, როგორც მზე,
ქარიშხლის შემდეგ ამომავალი.
როგორც მთვარე, ღამით ამომავალი.

ზაიდი მშვიდად მიუახლოვდა ქალს.
ალაჰი იყოს შენთან, საყვარელო მავრო!
მართალია, რაც ჩემმა ფურცლებმა თქვეს,
რასაც თქვენი მსახურები ამბობენ?

„ზაიდი და ზაიდა“ (სიმღერა 8 გ., ჰერდერის Volkslieder [1778];
ავტორის თარგმანი კრებულში „Song Loves the Masses“, 75-7).

ისტორია, რომლის გადმოცემასაც ჰერდერი შესაძლოა „ზა-
იდისა და ზაიდას“ ვერსიების თანამედროვე გამოცემაში გა-
მოქვეყნებით ცდილობდა, იმ მიმართულებებით განვითარდა,
რომელთა წინასწარმეტყველებაც მას არ შეეძლო. როგორც
ნებისმიერმა დამატყვევებელი ფაბულის მქონე ბალადამ, შეყ-

ვარებული ზაიდისა და ზაიდას ამბავმა მიიპყრო განმანათლებლობის ხანის ევროპის მწერლებისა და მუსიკოსების, მათ შორის ჟან-ფილიპ რამოსა და ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის, ყურადღება, რომელმაც შექმნა ზინგშპილი¹ „ზაიდა“. სავარაუდოა, რომ მოცარტი იცნობდა ჰერდერის თარგმანებს, რომლებიც მაშინ გამოჩნდა, როდესაც ის მუშაობდა საკუთარ „ზაიდზე“, იმავე თემაზე. მოცარტმა თავი მოუყარა არიებსა და დრამატული სცენებს, რომლებიც მას დასრულებული ჰქონდა 1780 წელს, მაგრამ „ზაიდი“ აღარ დაუმთავრებია და სანაცვლოდ მიუბრუნდა თავის უფრო ცნობილ ოპერას ევროპისა და ხმელთაშუა ზღვის ურთიერთშეხვედრის შესახებ „სერალიდან გატაცება“ (K. 384), რომლის პრემიერა 1782 წელს შედგა.

ეს არის „ზაიდას“ დაუმთავრებელი ისტორია, რომელსაც ბოლო თავი ეთმობა იმის გამო, რომ ის ეხმაურება ოცდამეერთე საუკუნის ლტოლვილთა კრიზისს, განსაკუთრებით ხმელთაშუა ზღვის, აფრიკისა და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან. თანამედროვე სპექტაკლები ასახავს ფოლკლორული ბალადისა და ოპერის ხანგრძლივ ისტორიას ანდალუსიური, არაბული, ესპანური, ჰერდერიანული და მოცარტის პერიოდიდან დღემდე მოყოლებული. გერმანიაში, სპექტაკლებში სახელწოდებით „Zaide, eine Flucht“ (ზაიდა, ლტოლვილის მოგზაურობა), ტერმინი „Flüchtlinge“ აღნიშნავს ლტოლვილებს, რომლებიც ახლო აღმოსავლეთში კონფლიქტებიდან გასარიდებლად ევროპაში ეძებენ თავშესაფარს. ისინი საკუთარ ისტორიას ახლებურად, მხატვრული ფორმებით გადასცემენ ევროპელ მკითხველს. პროფესიონალი საოპერო მომღერლები და ლტოლვილები თანამშრომლობენ და მოცარტის „ზა-

¹ ზინგშპილი (Singspiel – სიტყვასიტყვით “სიმღერა-თამაშს“ ნიშნავს) გერმანული მუსიკალური ფორმაა, რომელიც შეიცავს სალაპარაკო დიალოგებსა და მუსიკალურ ნომრებს (რედ.)

იდაში“, არიებსა თუ ანსამბლების პარტიებში ურთავენ იმპროვიზებულ რეჩიტატივებს, რომლებიც ქვეყნების საზღვრების გადაკვეთის ყოველდღიურ საფრთხეებსა და გამონწვევებს ასახავს. თანამედროვე ოპერის ლტოლვილი და არალტოლვილი შემსრულებლების ჰარმონიული თანამშრომლობა მსოფლიო მუსიკის უახლეს ინტერპრეტაციას გვთავაზობს 21-ე საუკუნის თანამედროვე კონტექსტში.

მსოფლიო მუსიკოსები მნიშვნელოვანია

მუსიკის გლობალური ლანდშაფტი კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში მუსიკოსთა გადაადგილებისა და მოძრაობის შედეგად იქნებოდა, ეს პროცესი კი დღემდე გრძელდება და იმიგრანტთა და ლტოლვილთა მიგრაციები სულ უფრო მეტად განსაზღვრავს თანამედროვე ისტორიას. ამ წიგნში მუსიკის მოძრაობის უნარს სხვადასხვა ფორმით წარმოვაჩინთ, ამ ფორმათა ერთობლიობა კი საბოლოოდ მსოფლიო მუსიკის ტოპოგრაფიას ქმნის. ხალხური სიმღერა ჯერ ერთი თემიდან მეორეში ინაცვლებს და შემდეგ საზღვრებს მიღმა, შორეულ ქვეყნებსა და კონტინენტებზე ვრცელდება. მიგრაციების შედეგად შექმნილი დიასპორები ცდილობენ, შეინარჩუნონ მუსიკა, რომელიც მათ ხანმოკლე კომფორტს უქმნის და ახალ საცხოვრებელთან ემოციური კავშირის განმტკიცებაში ეხმარება. მუსიკა პილიგრიმებთან, ქუჩის მუსიკოსებთან, იმპერი-ათა არმიებთან და მორწმუნეებთან ერთად გადაადგილდება უტოპიის ძიებაში. მუსიკის თანდაყოლილი უნარის – გადალახოს კულტურული საზღვრები – მეშვეობით იქმნება მრავალფეროვნება, მყარდება ურთიერთობა და ყალიბდება მსოფლიო მუსიკის საერთაშორისო ქსელები.

21-ე საუკუნეში, მუსიკის მობილურობის სასიკეთო პოტენციალი იმ გამონწვევების წინაშე აღმოჩნდა, რომლებიც მსოფლიო მუსიკოსების სიცოცხლეს საფრთხით ემუქრება.

ის მარშრუტები და საზღვრები, რომლებიც ადრე მიგრანტებისათვის კრიზისების დროს ღია იყო, საგანგაშო სისწრაფით იკეტება. ისტორიულ მომენტში, როდესაც დიასპორა უფრო და უფრო სწრაფად ფართოვდება, ახალ სახელმწიფო და საერთაშორისო კანონებს იღებენ მიგრაციის შეზღუდვისა და აღკვეთის მიზნით. შეხვედრებისა და ურთიერთგაცვლების ზონები, როგორცაა, მაგალითად, ხმელთაშუა ზღვის რეგიონი (იხ. თავი 3), საფრთხისა და სიკვდილის ზონები ხდება. მუსიკის მობილობის ახალი პირობების გლობალური მეტაფორა კედელია, რომელიც ასევე მატერიალური, ფიზიკურიცაა და მთელ მსოფლიოშია აღმართული მიგრანტების, ლტოლვილებისა და მსოფლიო მუსიკოსების დასაძუმებლად.

თუმცა მუსიკის თანდაყოლილი მობილობა მარტივად ვერ შეჩერდება. ფიზიკური ბარიერების აღმართვა ევროპასა და ლტოლვილთა ქვეყნებს შორის, აგრეთვე ისრაელისა და პალესტინას, ანაც შეერთებული შტატებსა და ცენტრალურ ამერიკელებს შორის, თითქოს იძულებით სიჩუმეს ქმნის. მაგრამ, ამავდროულად, ისმის მსოფლიო მუსიკოსების ახალი ხმები, რომლებიც მუსიკას იყენებენ იარაღად, ამ სიჩუმისათვის წინააღმდეგობის გასაწევად და მის დასაძლევად.

საზღვრების ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში არსებობდა მუსიკალური ჟანრები (როგორცაა, მაგალითად, „ტყვეობის ბალადები“), რომლებიც აღწერდა ტყვე ხალხთა გზას თავისუფლებამდე, ბიბლიური 137-ე ფსალმუნიდან („ბაბილონის წყლებით“) თანამედროვე ოპერებამდე, როგორცაა, მაგალითად მოცარტის „სერალიდან მოტაცება“ და ბეთჰოვენის „ფიდელიო“ (ოპ. 72). ჩრდილოეთ ამერიკის ფოლკლორულ მუსიკაში ესპანურენოვანი ჟანრი „კორიდო“, როგორც სასაზღვრო ბალადები, ფართოდაა გავრცელებული აშშ-მექსიკის კონფლიქტის ტერიტორიულ ზონებში. ფიზიკური ბარიერები მსოფლიო მუსიკალურ პრაქტიკებს არათუ აბრკოლებს და აფე-

რხებს, არამედ, პირიქით, უფრო სიცოცხლისუნარიანს ხდის და ისინი მატერიალურობისა და მობილობის ახალ ფორმებს იძენს, როგორც, მაგალითად, ტუარეგების პოპულარული მუსიკა მალიში ან მალაგასელი მუსიკოსები მადაგასკარიდან.

მსოფლიო მუსიკის მოქნილობამ და მატერიალურობამ ასევე შესაძლებელი გახადა რეაგირება ემიგრანტებისა და ლტოლვილების კრიზისზე, რომელიც იმ კონფლიქტებს მოჰყვა, სირია, სომალი, ავღანეთი და 21-ე საუკუნის დასაწყისში პოლიტიკური და სამხედრო კონფლიქტებით გახლეჩილი სხვა ქვეყნები რომ მოიცვა. ხმოვანი ტოპოგრაფია, რომლებიც მიგრანტმა მუსიკოსებმა შექმნეს მთელ ევროპაში, ასახავს ლტოლვილთა და ემიგრანტების მუსიკის რამდენიმე განსაკუთრებულ ჟანრსა და ადგილს, რომელთაგან სამი განსაკუთრებით გამოირჩევა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ის ადგილებია, საიდანაც ლტოლვილები გარბოდნენ, სადაც გაერთიანდა მუსიკის ახალი ჟანრები, როგორც მედიატორები ტრანსნაციონალურ კონტექსტში. არაბული გაზაფხულის (2011-13) შემდეგ ჩრდილოეთ აფრიკასა და ახლო აღმოსავლეთში სხვადასხვა ეროვნული წინააღმდეგობის მოძრაობის პოლიტიკურმა და მუსიკალურმა გზავნილებმა სწრაფად მიაღწია ჰიპ-ჰოპ არტისტებამდე. რადიოს, ტელევიზიისა და განსაკუთრებით ინტერნეტის ფართო გამოყენების წყალობით, არაბმა რეპერებმა საერთაშორისო სტილი რეგიონულ და ეროვნულ ენაზე თარგმნეს. საპირისპირო მიმართულებით გავრცელდა ადგილობრივი და რეგიონული სტილებიც, რომლებიც დევნილებმა გაიტანეს საზღვრებსა და კონფლიქტების შედეგად აღმართულ კედლებს მიღმა. რეგიონული მუსიკისა და ცეკვის სტილის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი, რომელიც ლევანტიდან (ხმელთაშუა ზღვის აღმოსავლეთი სანაპირო) გავრცელდა ევროპაში, არის სირიული „დაბკე“, რომელიც გამაერთიანებელი სიმბოლო გახდა სირიიდან და ახლო აღმოსავლეთიდან

გამოქცეული მილიონზე მეტი ლტოლვილისათვის, რომლებმაც დროებით გერმანიას შეაფარეს თავი 2015 წლის შემდეგ.

ლტოლვილთა კრიზისის ხმოვანი ტოპოგრაფია გამგზავრებისა და გადაადგილების ფიზიკურ ლოკაციებსაც – გზის დასაწყისსა და გადაადგილების არეალს – მოიცავს. ყრუ კედლებს მიღმა სადგურები და ლტოლვილთა ბანაკების ქსელები ხშირად ხდებოდა მუსიკის შექმნისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ გაერთიანებული გლობალური თემების ადგილი. ლტოლვილთა ბანაკის მუსიკალურ მიკროსამყაროდ ქცევის ყველაზე ცნობილი მაგალითი იყო „Jungle“ (ჯუნგლი), უზარმაზარი ტალღა მიგრანტებისა, რომელიც საფრანგეთში, კალეს ნავსადგურში მდებარეობდა და კონტინენტური ევროპიდან გაერთიანებულ სამეფოში გადასვლას ცდილობდა. მიუხედავად იმისა, რომ „ჯუნგლი“ 2015 და 2016 წლებში ყვაოდა, ის საბოლოოდ ძალით დაშალეს, მაგრამ მისი გავლენა ევროპის მუსიკალურ კულტურაზე, რომელზეც ლტოლვილებმა საკუთარი გავლენა მოახდინეს, კონტინენტის საზღვრებს მიღმაც გავრცელდა. საუკეთესო შემთხვევებში, ლტოლვილები ემიგრანტები ხდებოდნენ და ვისაც ბედმა გაუღიმა, საბოლოოდ სტუმართმოყვარე მასპინძლებმა შეიფარეს – გერმანიამ და ნორდიკულმა ქვეყნებმა. კოსმოპოლიტურ ქალაქებში, როგორებიცაა პარიზი და ბერლინი, შესაძლებელი გახდა ახალი „ტრანსნაციონალური დიასპორის“ შესახებ საუბარი. შეიძლება ითქვას, რომ ბერლინელებმა მთელი კულტურული ინფრასტრუქტურა მოაწყვეს, რომლის მეშვეობითაც ხელს უწყობენ მიგრანტთა ანსამბლებს (მაგალითად, „ბაბილონის ორკესტრი“), ქმნიან მუსიკალურ სკოლებს მსოფლიო მუსიკის სწავლებისთვის (მაგალითად, თურქული მუსიკის კონსერვატორია) და მართავენ ისლამური კულტურისა და ქვეყნების მუსიკისადმი მიძღვნილ ფესტივალებს, როგორიცაა, მაგალითად, „რამადანის ღამეები“ (Nachte des Ramadan).

ბგერა/ჟღერადობა მნიშვნელოვანია

ბგერა მოძრაობს და განივთებულია იმ მასალაში, რაც სამხრეთ აზიის ხმოვანი ლანდშაფტის დროისა და ინსტრუმენტების ონტოლოგიას წარმოადგენს Nāṭyaśāstra-ში – მუსიკის, თეატრისა და ცეკვის შესახებ ტრაქტატში, რომლის ყველაზე ძველი ვერსიები მე-3 საუკუნით თარიღდება (ჩანართი 9). ბგერა წარმოიქმნება ბუნებაში და შემდეგ ნივთდება ადამიანის მიერ შექმნილ საგნებში. ადამიანის აღქმისა და გონის წყალობით ბგერა ესთეტიკურ თვისებებს იძენს. ხმოვანი საგნების შეგროვების, კონსტრუირებისა და კალიბრაციის შედეგად იშლება საზღვრები ბუნებრივ სამყაროსა და ადამიანურ სამყაროს შორის და ხდება მათი დროში შეკავშირება მუსიკის სახით, რაც წარმოშობს სამხრეთ აზიური მუსიკის კომპლექსურ მეტრულ სისტემას – tāla. მსოფლიო მუსიკის შესწავლა აფართოებს ბგერის ონტოლოგიებს, რომლითაც ვლინდება ფიზიკური ჟღერადი საგნების ესთეტიკური მნიშვნელობა. ამ განყოფილებაში ჩვენ ვუღრმავდებით მუსიკის, როგორც ბგერის შესწავლის საკითხს. ამისათვის ვიკვლევთ მათ ისტორიულ ფესვებს მსოფლიო მუსიკის შესახებ არსებულ წყაროებზე დაყრდნობით და, ამავდროულად, ვეძებთ კავშირებს უახლეს ბგერით გამოცდილებასთან მუსიკის მიღმა, განსაკუთრებით, ბგერის კვლევის სფეროში. კითხვები, რომლებიც ჩნდება ისტორიული და თანამედროვე ბგერითი კვლევების ურთიერთკვეთისას, მოიცავს ესთეტიკურ და კულტურულ ასპექტებს, რომლებიც ხშირად მნიშვნელოვნად განსხვავდება სხვადასხვა დროით და სივრცით კონტექსტში. მიუხედავად ამისა, ბგერისა და მუსიკის მატერიალურობაში მათ საერთო ესთეტიკური მახასიათებლები აერთიანებთ. მაგალითად, Nāṭyaśāstra-ს ავტორებმა (Bharata Muni, სავარაუდოდ, კრებულის შემდგენელთა ჯგუფის კრებითი სახელია) შემოგვთავაზეს მუსიკალური საკრავების კლასიფიკაციის სისტემა ოთხი

ფიზიკური ნივთიერების მიხედვით, რომლებსგანაც ისინი მზადდება და რომლებიც განსაზღვრავს ბგერის წარმოქმნას: დაჭიმული მემბრანის ზედაპირი (როგორც ნაჩვენებია ჩანართში 9), საჰაერო სვეტები, დაჭიმული სიმები (როგორც დადპურში) და მყარი ნივთიერებები, რომლებიც თავად ჟღერენ.

ბგერა/ჟღერადობა მსოფლიო მუსიკის ყველა ესთეტიკურ ონტოლოგიაში მნიშვნელოვანია, რადგან მისი აღქმა მეტად მრავალფეროვანია. ზოგადად, არსებობს სამი ადგილი, საიდანაც ბგერა სათავეს იღებს და მისი კონცეპტუალური მარშრუტის საბოლოო ნერტილი მნიშვნელობის მინიჭება და მუსიკად ქცევაა. აქედან პირველი მათგანი ფიზიკური სხეულია, რომელშიც ხმას შიგნიდან და გარედან გამოსცემს. ჩვენ აღვიქვამთ ბგერას შიგნიდან, ვუსმენთ მას „შინაგანი ყურით“, სხეულის გარე სიმბოლოებს სმენად გარდავქმნით. ჩვენ ვქმნით ხმას საკუთარი სხეულითაც, რაც, თავის მხრივ, სხვებს ესმით. ხმის მეორე ძირითადი წყარო „გარემოა“. ადამიანი ცხოვრობს ბგერების (როგორც ბუნებრივის, ისე ხელოვნურის) სამყაროში. ხმოვან სამყაროში ცხოვრება უთვალავ მოქმედებას მოითხოვს თავად ბგერის რეგულირებისათვის. Nāṭyaśāstra-დან (ჩანართი 9) მოყვანილ ამონარიდში, ჰერმიტი თვალყურს ადევნებს მოვლენათა ჯაჭვს, რომელიც აწესრიგებს გარემოს ბგერებს და საბოლოოდ გარდაქმნის მათ დასარტყამების მიერ შესრულებულ tāla-ს დროით წესრიგად. ხმის საბოლოო მთავარი წყარო, ისევე როგორც დასარტყამები ნატაიაშტრაში, არის „გამტარი მატერიალურობა“ (mediating materiality). მასალა, როგორც წესი, თავისთავად არ არის ბგერითი ობიექტი, მაგრამ ის იქცევა ასეთად მედიაციის შედეგად, როდესაც ხმოვანი სუბიექტები იწყებს მასალაზე ზემოქმედებას. მედიაცია ამრავლებს მატერიალურობაში იმანენტურ ონტოლოგიებს და აფართოებს ესთეტიკურ სივრცეს, რომელშიც ბგერა მოძრაობს.

ჩანართი 9. Nāṭyaśāstra – დასარტყამების წარმოშობა

ახლა, სვატის შემდეგ, მოკლედ ვისაუბრებ იმ მუსიკალური საკრავების წარმოშობასა და განვითარებაზე, რომელთაც ეწოდება „პუშკარები“ (დასარტყამები).

ერთ დღეს, წვიმების სეზონზე სწავლისგან შესვენების დროს, სვატი ტბაზე წავიდა წყლის მოსატანად...

შემდეგ, ამ ტბაში ძლიერი ქარის შედეგად მოვარდნილი წყლის ჩქერები მკაფიო ხმებს გამოსცემდნენ ლოტოსის ფოთლებზე...

მას შემდეგ, რაც ლოტოსის ფოთლებზე წარმოქმნილი მიერ გამოცემული მაღალი, საშუალო და დაბალი ბგერები ღრმა, ტკბილ და სასიამოვნო მუსიკად მოესმა, იგი თავის ერმიტაჟში დაბრუნდა... [სადაც მან] ისინი მრდანგად, დარდურად და პანავად აქცია, ტყავი გადააკრა და თოკებით შეკრა.

(ბჰარატა-მუნი, Nāṭyaśāstra, ტ. 2: 161-2).

21-ე საუკუნის ბგერის კვლევის შემადგენელი დარგები ასახავს ამ სამ ფართო მიდგომას ბგერის წარმოშობის გასაგებად. ამ დარგებს შორის მოსმენისა და ხმის კვლევას ყველაზე ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს. ესთეტიკურ პრობლემებს შორის მათი მთავარი ინტერესის საგანს ჟღერადობისა და მოსმენის ურთიერთშეკვების საკითხი წარმოადგენს. ჩვენ უკვე ვნახეთ, თუ როგორ გამოიხატება ეს ისლამში ბგერისა და მუსიკისადმი მიდგომებში, როგორც, მაგალითად სიტყვა samā’-ს მნიშვნელობის ორმაგ (როგორც „გაგონება“ და როგორც „მოსმენა“) დატვირთვაში, რომელთაგან თითოეული ქცევის/მოქმედების სხვადასხვა ფორმას აღნიშნავს. როგორც სულ ახლახან, ასეთი მიდგომები შეიძლება დაინყოს სხეულით, როგორც ცენტრალური წერტილით, მაგრამ ეს

კონცეფცია კიდევ უფრო ფართოვდება, რათა, მოძრაობისა და შემეცნების გზით გავიგოთ, თუ რა შეუძლია სხეულს და რა პოტენციალი არსებობს, აგრეთვე, ფიზიკური შეზღუდულობის გათვალისწინებითაც.

იმის გაცნობიერებამ, რომ ადამიანები ბგერით გარემოში ცხოვრობენ, მნიშვნელოვნად შეცვალა მუსიკის ეპისტემოლოგია ოცდამეერთე საუკუნის თეორიაში. კერძოდ, ეთნომუსიკოლოგებმა დაიწყეს არამარტო იმის კვლევა, თუ როგორ ეძლევა ბგერას მნიშვნელობა/აზრი ადგილიდან გამომდინარე, არამედ პირიქით – თუ როგორ სძენს ბგერა მნიშვნელობას ადგილს. ამისათვის ეთნომუსიკოლოგები იყენებენ ბგერის კვლევის მიდგომებს, რომლებიც დაჯგუფებულია ცნებების გარშემო, როგორებიცაა „acoustemology“ – აკუსტემოლოგია (სტევენ ფელდი) და „aurality“ – სმენადობა (ანა მარია ოჩოა გოტიე). ხმოვანი/ყლერადი გარემო ასევე ადამიანის შემოქმედებითი პროდუქტიცაა, როგორც, მაგალითად, ქალაქების, როგორც ურბანული გარემოს კვლევისას, სადაც ბგერა ქმნის რიტუალს, ყოფასა და ისტორიას.

მუსიკალური მასალა და თავად მედია სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ბგერის მეცნიერებისათვის. როდესაც ბგერის მკვლევრები განიხილავენ ხმის გამტარ საშუალებებს, როგორიცაა ელექტრონული ლენტი, ციფრული საცავი მონოპოლიტობები ან ელექტრონულად გაუმჯობესებული მუსიკალური ინსტრუმენტები, ისინი ჩვენს ყურადღებას ამახვილებენ იმ პროცესებზე, რომლებიც გარდაქმნის ხმის ობიექტებს ისე, რომ ისინი მუსიკალური სუბიექტურობისათვის მნიშვნელოვანი ხდება. ეს პროცესები აფართოებს და აჩენს ბგერის ახალ ონტოლოგიას და ამგვარად იწვევს მედიუმების გამრავლებას, რადგან მუსიკა მნიშვნელოვანია როგორც მათთვის, ვინც მას ქმნის, ასევე მათთვის, ვინც მას იღებს.

არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა – მნიშვნელობის მინიჭება მსოფლიო მუსიკისათვის

იშვიათია, ეთნომუსიკოლოგი მარტო მოგზაურობდეს მსოფლიო მუსიკის საკვლევად. მუსიკასთან შეხვედრის მომენტებში ჩვენი თანასწორნი არიან ისინი, ვინც საკუთარ ცოდნას, გამოცდილებასა და მუსიკას გვიზიარებს/გასცემს. მსოფლიო მუსიკის გაცნობა გულისხმობს გაცვლას ყველა მიმართულებით, მოსმენასა და გაგონებას, ბგერის შექმნასა და მის მიერ გარემომცველი სივრცის ტრანსფორმაციას. მუსიკოსების, მსმენელების, ეთნომუსიკოლოგების თანაბარმნიშვნელოვანი თანაარსებობა და ბუნებრივი სამყარო, რომელშიც ისინი თანაცხოვრობენ, წარმოადგენს ამ ბოლო თავის ძირითად თემას. ამ თანაბარმნიშვნელოვანი თანაარსებობის ძიებაში, ჯერ განვიხილავ რამდენიმე ეთნოგრაფიულ გამოცდილებას, რომელიც მივიღე ინდოეთში და შემდეგ ვუბრუნდები რამდენიმე ბოლოდროინდელ გლობალურ ინიციატივას, რომელთა მიზანია ეთნომუსიკოლოგების თანმხლები და მუსიკისთვის მნიშვნელობის მიმნიჭებელი მუსიკოსების მხარდაჭერა.

ჩვენ უკვე მოკლედ გავეცანით ინდოეთის დასავლეთ ბენგალის და ბანგლადეშის ბაულებს (Baṁls) გავაცნობიერეთ მათი, როგორც რაბინდრანათ თაგორის შთაგონების წყაროს, მნიშვნელობა (იხ. თავი 4). დღეს, როცა დასავლეთ ბენგალში ვმოგზაურობ, ბაულები ისე გამოიყურება, როგორც თაგორის დროსა და ბენგალის რენესანსის პერიოდში. თაგორის მსგავსად, იყვნენ სხვებიც, ვინც უსმენდა ბაულებსა და ბოიატებს (Bṛiyatis), რომელთა შორის ყველაზე ცნობილია მისტიკოსი პოეტი ლალონი (Lal ōn, დაახლ. 1774-1890) და ბანგლადეშელი პოეტი კაზი ნაზრულ ისლამი (1899-1976).

ბაულის მუსიკოსებთან მოგზაურობა უკავშირდება ჩემს ვიზიტს სანტიკეთანის (დასავლეთ ბენგალი) კულტურულ ცენტრში, რომელიც რაბინდრანათ თაგორის მიერაა აშენე-

ბული. როდესაც ქალაქგარეთა და სანტინიკეთანის გარშემო სოფლებში დადიან, ბაულები ბენგალის მატერიალურ პეიზაჟს თავიანთი სიმღერების ხმოვან სამყაროდ გარდაქმნიან. ბაულები და ბოიატები ეძებენ ადამიანებს, ვისაც სურს, შეუერთდეს მათ და მზად არიან გაუზიარონ ყველაფერი, რასაც ბაულის მუსიკა ნიშნავს (იხ. სურ. 14).

ბაულის მუსიკოსების თანაბარმნიშვნელოვანი თანაარსებობა წარსულსა და აწმყოში, ბენგალში ცნობილია ინდოეთისა და ბანგლადეშის საზღვრებს მიღმა და ტრანსნაციონალურ დონეზეც კი, ვიდრე ლალონის, თაგორისა და ნაზრულ ისლამის სიმღერები და პოეზია. 2008 წელს ბაულები და მათი სიმღერის მისტიკური ტრადიცია, როგორც ბანგლადეშის კულტურული წარმომადგენელი, ოფიციალურად შეიტანეს იუნესკოს კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა (ICH) დაარსდა იუნესკოს კონვენციით 2003 წელს და ის განიხილავს ენებს, საშემსრულებლო ხელოვნებას, სოციალურ და რელიგიურ პრაქტიკასა და ზოგადად ადგილობრივ ცოდნას, როგორც კულტურის ფორმებს, რომელთაც დაცვა სჭირდებათ. პარიზში მდებარე ICH-ის ოფისებისთვის გადამწყვეტი იყო არამატერიალურის მატერიალურად გარდაქმნის პროცესი, ე.ი. საქმიანობის ფორმა, რომელსაც შეუძლია მიიპყროს მსოფლიო საზოგადოების ყურადღება. ICH-ის მმართველობა ძირითადად ლოკალური და ეროვნულია, რომელიც ამავდროულად ეყრდნობა გლობალიზაციის ბევრ ფორმას, რომლებიც ჩვენ ამ წიგნში განვიხილეთ: ხალხურ და ვერნაკულარულ ტრადიციებს თავისთავად ღირებულება; ქვეყნები უნდა იყენებდნენ კულტურასა და ხელოვნებას საკუთარი იდენტობის შესანარჩუნებლად; რამდენადაც მუსიკა ყველას ეკუთვნის, მას უნდა ჰქონდეს მხარდაჭერა, რომელიც აღიარებს მის მნიშვნელობას ადგილობრივ და გლობალურ დონეზე.



სურ. 14. ბოიატი (ი.) და ბაული (რ). მუსიკოსები შესრულებისას.
სანტინიკეტანი, ინდოეთი

მოქმედებისა და შუამავლობის ახალმა ფორმებმა ოცდამეერთე საუკუნეში ასევე განსაკუთრებული გავლენა იქონია გამოყენებითი და მონაწილეობითი ეთნომუსიკოლოგიის ჩასახვაზე. გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგები უდგებიან სამყაროს, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, როგორც ველს, სადაც ისინი ატარებენ კვლევებს და ახდენენ მუსიკის მობილიზებას ხელშესახები ცვლილებების განსახორციელებლად. გამოყენებითი ეთნომუსიკოლოგია, როგორც დისციპლინა და დარგი, განვითარდა სხვადასხვა აკადემიური და საზოგადოებრივი ორგანიზაციის მიერ გაზიარებულ საზღვრებში.

აღიარებულია, რომ ქმედება და ჩარევა ადგილზე უნდა განხორციელდეს რეალურ პრობლემებსა და კრიზისებზე რეაგირებისთვის. უპირველეს ყოვლისა, ხელშესახები გადაწყვეტილებების საპოვნელად საჭიროა არამატერიალურის გათვალისწინება. სულ უფრო და უფრო მეტად, ეთნომუსიკოლოგია დისციპლინური გადაფასების გზას ადგას, რაც აძლიერებს

მის ერთგულებას მუსიკოსებისა და დარგის მკვლევრების კოლექტიური თანაარსებობისადმი. ამგვარი ერთგულება ასევე მნიშვნელოვანია იმიტომაც, რომ ის აკავშირებს ადგილობრივს გლობალურთან, ახდენს ზღვა ეპისტომოლოგიურ ცვლილებას, რომელიც მოითხოვს იმის აღიარებას, რომ მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია.

მუსიკა მნიშვნელოვანია ცვალებად სამყაროში

წიგნის ბოლო ნაწილი ეთმობა მსჯელობას მსოფლიო მუსიკის წარსულსა და მომავალზე და იმაზე, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მუსიკას ცვალებად სამყაროში. ჩემს მოსაზრებებს ამ განყოფილებაში ახლავს მრავალი აქტუალური კითხვა, მაგრამ ალბათ ყველაზე აქტუალური კითხვაა, თუ „რა გადაურჩება წარსულის მსოფლიო მუსიკიდან დღევანდელი სწრაფი ცვლილებების ტემპს? მუსიკის მატერიალურობის შენარჩუნების გამოწვევები დადპურში (ადამიანური და ბუნებრივი სიცოცხლის მაღალი მოწყვლადობის პირობებში) აღარ იქნება განპირობებული მისი სიშორით, არამედ დაკავშირებული იქნება ანთროპოცენტრთან, რომლის გადარჩენა სულ უფრო და უფრო საეჭვო ხდება.

ეს წიგნი ეფუძნება ვარაუდს, რომ, რაც უფრო გლობალური ხდება ისტორია, მუსიკის სამყაროზე ზემოქმედების გზები მრავლდება და ფართოვდება. ძირითადი პრობლემები და საკითხები უცვლელი დარჩა მთელი ისტორიის განმავლობაში, მაგრამ ისინი გლობალურად გავრცელდა მზარდი ინტენსივობით. დიასპორა, მიუხედავად იმისა, რომ მან თავდაპირველად აღწერა ბერძნული თემების გავრცელება ეგეოსსა და მცირე აზიაში ანტიკურ ხანაში და შემდეგ შეიძინა სპეციფიკური ისტორიული მნიშვნელობა ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყისში ებრაული დიასპორის კონტექსტში, დღეს

მრავალი კულტურისა და რელიგიის გლობალური ვითარებაა. ნაციონალიზმს, რომელიც მე-19 საუკუნეში მსოფლიოს განვითარებადი ქვეყნების მძლავრი მოტივატორი და მე-20 საუკუნეში მუსიკალური სიმბოლოების წყარო (იმპერიების დაშლის კვალდაკვალ) გახდა, 21-ე საუკუნეში იმდენივე უარყოფითი ფორმა აქვს, რამდენიც დადებითი. ზოგიერთი ხალხური პრაქტიკა კვლავაც ინტიმური და ლოკალური დარჩა, ზოგმაც კი წალეკა საერთაშორისო ფესტივალებისა და ლტოლვილთა ტრანსნაციონალური მოძრაობების სცენები.

გლობალიზაცია, რომელიც თან ახლავს და ასახავს მსოფლიო მუსიკას, დროთა განმავლობაში არ სუსტდება, პირიქით, აჩქარებს, განიცდის სულ უფრო ძლიერ (ხშირად, მღელვარე და შფოთიან) ცვლილებებს და უცვლელად ახდენს თავის გავლენას მსოფლიო მუსიკაზე. გლობალიზაციის ცვალებადი ფორმები სულ უფრო და უფრო ახალ სახელებს იძენს. ჩვენ შეიძლება ვყოყმანობდეთ მუსიკის უნივერსალურ თვისებებზე საუბრისას, მაგრამ ჩვენ ვაცნობიერებთ მსგავს მოვლენებს, როცა ტრანსნაციონალურ ქსელებში მუსიკის მობილურობის ვანყდებით. გარდა იმისა, რომ ყველა ხალხს აქვს ხალხური სიმღერა, გავრცელებულია მოსაზრება, რომ ინდივიდებს, ისევე როგორც ლინგვისტურ თუ რელიგიურ თემებსა და ერებს, აქვთ მუსიკალური პრაქტიკა, რომელიც გამოხატავს მათ პიროვნულ, საკუთარ იდენტობას. დასასრულ, განვიხილავ იმ სამ სფეროს, რომლებშიც უხვად ჩანს მატერიალურობა, რაც მსოფლიო მუსიკას მნიშვნელოვანს ხდის სამყაროში, რომელიც გლობალიზაციის შედეგად გარდაუვალად იცვლება.

გლობალური სიძველე. გლობალური გარდატეხების ხანგრძლივ ისტორიაში ძირძველი ხალხები და მუსიკა ძალზე ხშირად აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე მსოფლიოს პერიფერიაზე, სადაც მათი მუსიკალური პრაქტიკის მარგინალიზება სხვადასხვა

გზით ხდებოდა (იხ. თავი 1). თუმცა, 21-ე საუკუნეში სულ უფრო აცნობიერებენ, რომ ძირძველი ხალხები მთელ მსოფლიოში არიან წარმოდგენილნი. გაჩნდა ნაციონალური და ტრანსნაციონალური ისტორიების ხელახლა გადახედვის აუცილებლობა, რათა ისინი მოიცავდეს/ასახავდეს ძირძველ ნარატივები, რომლებიც ნაშალეს და რომლებიც ხშირად განიცდიდა ჩაგვრისა და გარიყულობის სასტიკი წნეხს. ძირძველი მუსიკის, როგორც მსოფლიო მუსიკის აღდგენა დღეს უაღრესად მნიშვნელოვანია სწრაფად ცვალებადი ონტოლოგიური პარადიგმების გამო, განსაკუთრებით გლობალურ ძირძველ მუსიკალურ გაგებაზე გარემოსა და ბუნებრივი სამყაროს გავლენის გათვალისწინებით.

ბუნებრივი სამყარო და პოსტჰუმანური მუსიკალური ესთეტიკა. მუსიკის მატერიალურობის გაფართოებულმა ძიებამ გამოიწვია როგორც ადამიანისა და ბუნების სამყაროებს შორის საზღვრების გამოყენება, ასევე მათი დემონტაჟიც, რის შედეგადაც გაჩნდა მუსიკალური ესთეტიკა, რომელიც სცდება ადამიანური გამოცდილების ჩარჩოებს. ეს ესთეტიკა ხშირად აშკარად აისახება გლობალური ძირძველობის გაგებაში, მაგალითად, იმის აღიარებით, რომ ცხოველები ქმნიან მუსიკას, რომელიც ბუნებრივ სამყაროში არსებობის ალტერნატიულ გზებს გამოხატავს. ამას მონაწილეს მუსიკის ქმნადობის ძირძველი გაგება, რომელიც ხშირად ადამიანური გამოცდილების მიღმა სფეროებში ვლინდება.

სამკურნალო პრაქტიკები, როგორცაა, მაგალითად შამანიზმი, ააქტიურებს სულებს, ხშირად ცხოველებისაც, ადამიანურ სხეულზე ზემოქმედებისათვის. ბუნებრივი სამყაროსთვის იმანენტური მუსიკალური ესთეტიკა ასევე თანხვედრაშია პოსტჰუმანიზმის სამეცნიერო კვლევებთან. სულ უფრო და უფრო მეტი მუსიკის მკვლევრის აზრით, რატომ უნდა არსებობდეს გამყოფი ხაზი კულტურასა და ბუნებას შორის? ამ კითხვაზე პასუხები კიდევ ერთხელ ანიჭებს მუსიკას მნიშ-

ვნელობას, რადგან მათ სწორედ იმის გაცნობიერებამდე მივყავართ, რომ ადამიანი ანთროპოცენის ერთადერთი მკვიდრი სულაც არაა.

კულტურული მდგრადობა/მუსიკალური გადარჩენა. მუსიკის მობილურობა და მატერიალურობა დიდი ხანია გახდა შემოფოტების მიზეზი მუსიკის დაუცველობაზე იმ კულტურებში, რომელთა არსებობას გარე საფრთხეები ემუქრებოდა. 21-ე საუკუნეში ეს შემოფოტება, განსაკუთრებით მსოფლიო მუსიკასთან მიმართებით, კიდევ უფრო ძლიერია, ვიდრე ოდესმე.

მთელი რიგი კულტურები და მათი მუსიკა დგანან სტიქიური უბედურებების საფრთხის წინაშე. სამხრეთ შეერთებული შტატების ყურის სანაპიროზე სანაპირო ზოლის ეროზიის მოსალოდნელმა საფრთხემ შესაძლოა მალე გამოიწვიოს ლუიზიანაში კაჯუნებისა (Cajuns) და ისლენიოსების (Isleños) მდიდარი კულტურული მუსიკალური ტრადიციების გაქრობა, რომელთაც საუკუნოვანი ფრანგულ და ესპანურენოვანი ტრადიციები აქვს. კლიმატის ცვლილების კვალდაკვალ, კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა მსოფლიო მუსიკის კიდევ ერთი ასპექტი ხდება.

მსოფლიო მუსიკა დღეს იმაზე უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ოდესმე. ამის მიზეზი ისაა, რომ საკრავების ოსტატები დადპურში კიდევ უფრო კომპლექსური გლობალური ქსელის ნაწილი ხდება, რომელიც მათ გარშემო არსებულ მატერიალურ სამყაროს მუსიკად გარდაქმნის, რაც მათი გადარჩენის საწინდარია. ამის მიზეზი ისაა, რომ ემიგრანტები და ლტოლვილები ღირსებას იბრუნებენ იმ მუსიკის შენარჩუნებით, რომელიც მათ რთულ და საფრთხეებით სავსე სამყაროში ახალი ცხოვრების დაწყებაში ეხმარება. ამის მიზეზი ისაა, რომ მთელ მსოფლიოში მუსიკოსების შემოქმედებითი იდეები და პრაქტიკა კი არ ქრება, პირიქით, უფრო და უფრო იზრდება და ფართოვდება ამ უზარმაზარ და ცვალებად სამყაროში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

თავი 1: სათავეებთან... მითი და მნიშვნელობა მსოფლიო მუსიკაში

David W. Ames and Anthony V. King, *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts* (Northwestern University Press, 1971)

Pi-yen Chen (ed.), *Chinese Buddhist Monastic Chants* (A-R Editions, 2010) (CD included)

Jean de Léry, *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*, trans. Janet Whatley (University of California Press, 1999)

A. J. Racy, *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of ta rab* (Cambridge University Press, 2003)

The Rig Veda: An Anthology, trans. and annotated by Wendy Doniger O'Flaherty (Penguin, 1981)

Charles Seeger, *Studies in Musicology, 1935–1975* (University of California Press, 1977)

თავი 2: დასავლეთი და მსოფლიო

Roger D. Abrahams and John F. Szwed (eds), *After Africa: Extracts from British Travel Accounts and Journals of the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries Concerning the Slaves, Their Manners, and Customs in the British West Indies* (Yale University Press, 1983)

- Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (Verso, 2015)
- Emmanuel Chukwudi Eze (ed.), *Race and the Enlightenment: A Reader* (Blackwell, 1997)
- Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769* (Reclam, 1976)
- Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*, 2 vols (Weygandsche Buchhandlung, 1778–9)
- Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, trans. Michael Metzger (Stanford University Press, 1990)
- Robert Lachmann, *The Oriental Music Broadcasts, 1936–1937: A Musical Ethnography of Mandatory Palestine*, ed. Ruth F. Davis (A-R Editions, 2013)

თავი 3: შიშა და ისტორიის შორის

- Congress of Cairo, *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe* (Imprimerie nationale, Boulac, 1934)
- Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century* (University of Chicago Press, 1997)
- Ibn Khaldun, *The Muqaddimah: An Introduction to History*, trans. Franz Rosenthal, 3 vols (Pantheon, 1958)
- Richard C. Jankowsky, *Stambeli: Music, Trance, and Alterity in Tunisia* (University of Chicago Press, 2010)
- Robert Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba* (Archives of Oriental Music, The Hebrew University, 1940)
- Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Harvard University Press, 1960)
- A. J. Racy, 'Comparative Musicologists in the Field: Reflections on the Cairo Congress of Arab Music, 1932', in *This Thing Called Music: Essays in Honor of Bruno Nettl*, ed. Victoria

Lindsay Levine and Philip V. Bohlman (Rowman & Littlefield, 2015), 137–50

Edward Said, *Orientalism* (Random House, 1978)

Guillaume-André Villoteau, 'De l'état actuel de l'art musical en Egypte', in *Description de l'Égypte*, 2nd edn (C. L. F. Panckoucke, 1826)

თავი 4: ხალხური მუსიკა

L. Achim von Arnim and Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder* (Mohr und Zimmer, 1806 and 1808)

Moses Asch and Alan Lomax (eds), *The Leadbelly Songbook: The Ballads, Blues and Folksongs of Huddie Ledbetter* (Oak Publications, 1962)

Philip V. Bohlman and Otto Holzapfel, *The Folk Songs of Ashkenaz* (A-R Editions, 2001)

S. M. Ginsburg and P. S. Marek, *Evreiskie narodnye pesni v Rossii [Jewish Folk Songs from Russia]* (Voskhod, 1901)

Lars-Christian Koch, *My Heart Sings: Die Lieder Rabindranath Tagores zwischen Tradition und Moderne* (LIT 2012)

Rabindranath Tagore, *Gitabitan* (Visva-Bharati, 1966)

თავი 5: ნაციონალური მუსიკა

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, revised edn (Verso, 2006)

Dorothea Baumann and Dinko Fabris (eds), *The History of the IMS (1927–2017)* (Bärenreiter, 2017)

Johann Gottfried Herder and Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (University of California Press, 2017)

Grove Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>
Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State* (Routledge, 1997)
John Philip Sousa, *National, Patriotic and Typical Airs of All Lands* (H. Coleman, 1890)
Dafni Tragaki (ed.), *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (Scarecrow, 2013)

თავი 6: დიასპორა

Amit Chaudhuri, *Afternoon Raag* (William Heinemann, 1993)
W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, ed. Henry Louis Gates, Jr (Bantam, 1989)
Janet Topp Fargion, *Taarab Music in Zanzibar in the Twentieth Century: A Story of 'Old Is Gold' and Flying Spirits* (Ashgate, 2014)
Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Double Consciousness and Modernity* (Harvard University Press, 1993)
A. Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 vols (Benjamin Harz et al., 1914–32)
Ashish Rajadhyaksha, *Indian Cinema: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2016)
Timothy Rommen, 'Landscapes of Diaspora', in Philip V. Bohlman (ed.), *The Cambridge History of World Music*, 557–83 (Cambridge University Press, 2013)

თავი 7: იმპერია, დეკოლონიზაცია და მუსიკის გლობალიზაცია

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Harvard University Press, 1999)
Simon Broughton, Mark Ellingham, and Richard Trillo, *World*

- Music, vol. 1: Africa, Europe and the Middle East (The Rough Guides, 1999)
- Simon Broughton and Mark Ellingham (eds), World Music, vol. 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific (The Rough Guides, 2000)
- Sebastian Klotz, Philip V. Bohlman, and Lars-Christian Koch (eds), Sounding Cities: Auditory Transformations in Berlin, Chicago, and Kolkata (LIT Verlag, 2018)
- Carl Stumpf, The Origins of Music, ed. and trans. David Trippett (Oxford University Press, 2012)

თავი 8: მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია

- Baul Songs: <<https://ich.unesco.org/en/RL/baul-songs-00107>>
- Bharata-Muni, The Nātyasāstra, 2 vols, trans. Manomohan Ghosh (The Asiatic Society, 1961)
- Steven Feld, Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana (Duke University Press, 2012)
- Johann Gottfried Herder and Philip V. Bohlman, Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism (University of California Press, 2017)
- Ana María Ochoa Gautier, Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia (Duke University Press, 2014)
- UNESCO, Intangible Cultural Heritage <<https://ich.unesco.org>>

შემდგომი საკითხავი:

ქვემოთ მოყვანილი საკითხავი ლიტერატურა ამოსავალი წერტილია მათთვის, ვისაც სურს, უფრო ღრმად ჩასწვდეს წიგნის თითოეულ თავში გაშუქებულ თემებს.

თავი 1: სათავეებთან... მითი და მნიშვნელობა მსოფლიო მუსიკაში

Marc Benamou, *Rasa: Affect and Interaction in Javanese Musical Aesthetics* (Oxford University Press, 2010)

Regula Burckhardt Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (University of Chicago Press, 1995) (CD included)

Nicholas Cook and Mark Everist (eds), *Rethinking Music* (Oxford University Press, 1999)

Jeffers Engelhardt and Philip V. Bohlman (eds), *Resounding Transcendence: Transitions in Music, Religion, and Ritual* (Oxford University Press, 2016)

Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India* (University of Chicago Press, 1992)

Gary Tomlinson, *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity* (Zone Books, 2015)

Nils L. Wallin, Björn Merker, and Steven Brown (eds), *The Origins of Music* (MIT Press, 2000)

თავი 2: დასავლეთი და მსოფლიო

Georgina Born and Dave Hesmondhalgh (eds), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (University of California Press, 2000)

Erika Brady, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography* (University Press of Mississippi, 1999)

Emmanuel Chukwudi Eze (ed.), *Race and the Enlightenment: A Reader* (Blackwell, 1997)

Klaus P. Wachsmann et al. (eds and trans.), *Hornbostel Opera Omnia* (Martinus Nijhoff, 1975)

თავი 3: მითსა და ისტორიას შორის

Philip V. Bohlman and Nada Petković (eds), *Balkan Epic: Song, History, Modernity* (Scarecrow, 2012)

Jonathan Glasser, *The Lost Paradise: Andalusí Music in Urban North Africa* (University of Chicago Press, 2016)

Israel J. Katz, *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)* (Brill, 2015)

Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an* (University of Texas Press, 1985)

თავი 4: ხალხური მუსიკა

Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, trans. M. C. Calvacoressi (Oxford University Press, 1931)

Malcolm Chapman, *The Celts: The Construction of a Myth* (Macmillan, 1992)

Victor Greene, *A Passion for Polka: Old-Time Music in America* (University of California Press, 1992)

Alan Lomax, *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People* (Oak Publications, 1967)

John A. Lomax and Alan Lomax, *Folk Song: U.S.A., the 111 Best American Ballads*, ed. Charles Seeger and Ruth Crawford Seeger (Duell, Sloan and Pearce, 1947)

Mark Slobin, *Folk Music: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2011)

თავი 5: ნაციონალური მუსიკა

Philip V. Bohlman, *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, 2nd edn (Routledge, 2011)

R. K. Prahbu (ed.), *Songs of Freedom: An Anthology of National and International Songs from Various Countries of the World* (Popular Prakashan, 1967)

Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (eds), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (Ashgate, 2007)

თავი 6: დიასპორა

Sidney J. Lemelle and Robin D. G. Kelley, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora* (Verso, 1994)

Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Culture in North India* (University of Chicago Press, 1993)

Helen Myers, *Music of Hindu Trinidad: Songs from the India Diaspora* (University of Chicago Press, 1998)

Carol E. Robertson (ed.), *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance* (Smithsonian Institution Press, 1992)

თავი 7: იმპერია, დეკოლონიზაცია და მსოფლიო მუსიკის გლობალიზაცია

Stanley Appelbaum, *The Chicago World's Fair of 1893: A Photographic Record* (Dover, 1980)

Daphne Berdahl, Matti Bunzl, and Martha Lampland (eds), *Altering States: Ethnographies of Transition in Eastern Europe and the Former Soviet Union* (University of Michigan Press, 2000)

Ronald Radano and Tejumola Olaniyan (eds), *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique* (Duke University Press, 2016)

Mark Slobin (ed.), *Retuning Culture: Musical Change in Central and Eastern Europe* (Duke University Press, 1996)

თავი 8: მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია

Charles Capwell, *Sailing on the Sea of Love: The Music of the Bauls of Bengal* (Seagull, 2010)

Alex E. Chávez, *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño* (Duke University Press, 2017)

Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Sæther, and European Music Council (eds), *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe* (Transcript, 2009)

Erle C. Ellis, *Anthropocene: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2018)

Holly Watkins, *Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music* (University of Chicago Press, 2018)

მოსასმენი მასალა

ციფრული ტექნოლოგიებში ბოლო ოთხი ათწლეულის განმავლობაში მომხდარი რევოლუციების შედეგად ექსპონენტურად გაიზარდა მსოფლიო მუსიკის აუდიო- და ვიდეოჩანაწერებზე წვდომა. ადრეული ჩანაწერების საარქივო დოკუმენტები და ეთნოგრაფიული კოლექციები მსოფლიოს კვლევითი და საგანმანათლებლო დაწესებულებებიდან ახლა უკვე ხელმისაწვდომია ინტერნეტის საშუალებით. კომერციული ჩანაწერები მთელ მსოფლიოში ვრცელდება და ხელმისაწვდომია ინტერნეტპლატფორმებზე, როგორცაა YouTube ან „ქლაუდ“ (cloud) საცავებზე, როგორცაა Spotify. თუმცა ჩანაწერები, რომლებიც ტექნოლოგიის ადრინდელ ფორმებს იყენებდნენ, არ გამქრალა და ისინი ხშირად ასახავს მსოფლიო მუსიკის თანამედროვე ისტორიაში მომხდარი დრამატული ცვლილებების მომენტებს.

ამ ჩანაწერებიდან ზოგიერთის, განსაკუთრებით ანთოლოგიების, ნუსხა მოცემულია ქვემოთ, რათა მკითხველს წარმოდგენა შეექმნას ამ ნიგნის თითოეულ თავში ნახსენები მუსიკის შემსრულებლებისა და ჟანრების შესახებ.

თავი 1: სათავეებთან... მითი და მნიშვნელობა მსოფლიო მუსიკაში

Hesperus, Spain in the New World: Renaissance, Baroque and Native American Music from New Spain, Golden Apple GACD 7552 (1990)

Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen (eds), Music in the World of Islam, 6 LPs, Tangent TBX 601 (1976)

Various artists, The Best of Amir Khusrau, 2 CDs, Music Today (2004)

თავი 2: დასავლეთი და მსოფლიო

Chieftains, Santiago, RCA/BMG 09026–68602–2 (1996)

Erich Moritz von Hornbostel (comp.), The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv, with commentaries by Kurt Reinhard and George List, 2 LPs and accompanying booklet, Ethnic Folkways FE 4175 (1963)

Erich Moritz von Hornbostel (comp.), Music of the Orient, 2 LPs and accompanying booklet, Ethnic Folkways FE 4157 (1979, orig. 1934)

Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2011 in 111 Recordings, 5 CDs, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (2011)

თავი 3: მითსა და ისტორიას შორის

Congrès du Caire, 1932, 2 CDs, Archives Sonores de la Phonothèque Nationale, APN 88/9–10

უმ კულსუმის ჩანანერები ფართოდაა ხელმისაწვდომი EMI Egypt-ზე, ხელახლა დამუშავებულ CD-სა და ინტერნეტში.

თავი 4: ხალხური მუსიკა

The Celtic Heartbeat Collection, Celtic Heartbeat 82732 (1995)

Leadbelly, Leadbelly Sings Folk Songs, Folkways FA2488

Alan Lomax (ed.), World Library of Folk and Primitive Music: The Historic Series, projected 40 vols, Rounder Records
Muzsikás, The Bartók Album, Hannibal HNCD 1439 (1999)
Polish-American Dance Music—The Early Recordings: 1927–33, Folklyric Records 9026
Harry Smith (ed.), Anthology of American Folk Music, 6 CDs, Smithsonian Folkways 40090/A 28746-A 28751 (1997)
Richard K. Spottswood (ed.), Folk Music in America, 15 vols, Library of Congress LBC 1–15

თავი 5: ნაციონალური მუსიკა

ევროვიზიის კონკურსის სიმღერები, ცოცხალი გამოსვლები, ისევე როგორც ოფიციალური და არაოფიციალური ვიდეოები, ფართოდაა ხელმისაწვდომი ფესტივალის ვებგვერდზე: <<https://eurovision.tv/>>.

თავი 6: დიასპორა

Gerda Lechleitner (ed.), The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911–1913) (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005)
ბობ მარლის ჩანაწერების ყველაზე სრულყოფილი კოლექციაა: Bob Marley & the Wailers, Songs of Freedom, 4-CD set (Island Records, 1992)

თავი 7: იმპერია, დეკოლონიზაცია და მსოფლიო მუსიკის გლობალიზაცია

Rough Guides: A Guide to the Rough Guide Music Series, RGNET 902 CD (2001)

The Rough Guide to Salsa, RGNET 1184 CD (2007)
The Rough Guide to Salsa Dance, RGNET 1156 CD (2005)
World Music Festival: Chicago 2000, 'Big Chicago Records' BCR 008 (2000)

თავი 8: მსოფლიო მუსიკა მნიშვნელოვანია

Purna Chandra Das Baul, The Bengal Minstrel, Nonesuch H-72068
(1975)

Zaide, eine Flucht, <<https://www.youtube.com/watch?v=8xPPndgffRs>>; accessed on 22 July 2019