

**პოლიფონიური ფოლკლორის განახლება:
მოგონებების ძიება ტარაბის ლანდშაფტებში**

ტარაბის ლანდშაფტების ძიებაში

მონრეალის ქუჩებში ხეტილისას ელექტრონული მუსიკისა და წვეულებების ახალ სამყაროში აღმოვჩნდი, რაც რამდენიმე დღის განმავლობაში გაგრძელდა. მე ვუყურებდი კუნთებზე მობრჭყვიალე ოფლის წვეთების ვიბრაციას, ბასის პარტიის გუგუნისას მთელს სხეულზე რომ რიტმულად ხტოდნენ, ტრიალებდნენ და ბზრიალებდნენ. მე შევაბიჯე გულთბილი ენთუზიასტებისა და საერთაშორისო არტისტების ქვიარ კოლექტივში, რომელსაც ჩემი თანამოსაუბრეები — დიჯეები, მოცეკვავეები და პროდიუსერები თაყვანისცემის ტაძრებსა თუ სამლოცველოებს უწოდებენ, სადაც საცეკვაო მოედანზე ერთგვარ ლოცვის რიტუალს აღასრულებდნენ.

წახელ იმ ჯადოსნურ დილის ექვს საათამდე შემოვრჩი, როდესაც დიჯეიმ ჯერ ტექნოს ძლიერი ინტენსივობა განავითარა და შემდეგ მოულოდნელად შეწყვიტა რიტმული დარტყმები, რათა ჩვენი ყურადღება ფართო ფერად სივრცეზე შეეჩერებინა — დიჯეიმ თითქმის სხეულით შეგრძნობადი რიტმული ტკაცუნით ეიფორიაში ჩაგდებული მსმენელი ფერის ხმის უეცარი შემოყვანით საბოლოოდ მოაჯადოვა. ჩვენ, საცეკვაო მოედნის კოლექტივმა, თვალები დავხუჭეთ და უეცრად მე ვიგრძენი, რომ მონრეალის ნაცვლად, 1960-იანი წლების ბეირუთში გამართულ რომელიღაც კონცერტზე ვიმყოფებოდი და მოტპო კვამლის ღრუბლებში ჩაძირული ვცეკვავდი... რაც უფრო ღრმად ვისუნთქავდი ჰაერს, მით უფრო გარკვევით, თითქმის გემოს დონეზე, შევიგრძნობდი გარემოს. ამ მომენტში დიჯეიმ რიტმი დააბრუნა და მეც, უნებლიედ, ხელების აწვევითა და აღფრთოვანების გამომხატველი შეძახილით ვუპასუხე, შემდეგ თვალები გავახილე და გაღიმებულმა ჩემ გარშემო სივრცეს გადავხედე — საცეკვაო მოედანმა კვლავ დაიწყო მონრეალურ რიტმზე პულსირება, გაბრწყინებული სახეებით, რომლებიც დიჯეის შემოთავაზებული მუსიკალური განვითარებით მიღწეული ექსტაზის განცდას გამოხატავდა. ეს „ექსტაზი“ თავად „ტარაბი“ იყო, თუმცა სრულიად განსხვავებული ფორმით, ვიდრე ოდესმე შეიძლებოდა წარმომეგინა.

ტარაბის, არაბული კლასიკური მუსიკის შესახებ ძიება ტორონტოსა და მონრეალში 2016 წელს დავიწყე, მაშინ როცა ჩემს სადისერტაციო კვლევით პროექტს ვაყალიბებდი და ამიტომ ქალაქის ცნობილ დიასპორულ სამეზობლოებში გამართულ ღონისძიებებს აქტიურად ვსტუმრობდი, ვეცნობოდი მათ სამზარეულოს, ვესაუბრებოდი ადგილობრივებს. ყოველი მსგავსი სადილი და დიალოგი კიდევ უფრო მახლოვებდა იმ გემოსა და შეგრძნებასთან, რასაც ვეძებდი, მაგრამ ტარაბულ კულტურას, რასაც ვეძებდი — ახალგაზრდა მუსიკოსთა ჯგუფები, რომლებიც ძველ ტარაბულ სიმღერებს მღერიან — ვერსად მივაგენი. შედეგად, ჩემი კვლევის დაწყებიდან ტარაბის შესახებ ჩემი შეხედულება საგრძნობლად შეიცვალა, მუსიკალური ენით რომ ვთქვათ, ის სხვადასხვაგვარ მაქამათში (არაბული მოდალური სისტემა, მაქამ, მღერა) ტრანსპონირდა. ტარაბის შესახებ ჩემი შეხედულება ფორმალური საანსამბლო კონცერტიდან ღამის კლუბის ექსტაზურ გამოცდილებად გარდაიქმნა, როგორც ზემოთ მოცემულ მოგონებაშია აღწერილი. იმ დილით, ღამის კლუბის დატოვებისა და ჩემი მუსიკალური თავგადასავლის შემდგომი გააზრების შემდეგ, დავინწყე ფიქრი, ეთნომუსიკოლოგიაში პოპულარულ საკითხზე, არაბულ და ზოგადად, შუა აღმოსავლურ სამყაროში ძველი ხალხური მუსიკის აღდგენა-განახლებაზე,

როდესაც ახალგაზრდები ტარაბსა და სხვა ჟანრებს გარდაქმნილ-გადაკეთებული სახით პოლიტიკურ პროტესტებსა თუ სხვა სივრცეებში ასრულებენ იმ ახალი მუსიკალურ პროცესის ფარგლებში, რაც ეთნომუსიკოლოგიაში „ფოლკლორის განახლებად“ (folk revival) იწოდება (Lornell; Rasmussen, 2016). მე ვამტკიცებ, რომ ტარაბ-ლანდშაფტები, რომელთა შესახებაც კოსმოპოლიტურ კლუბებსა და დიასპორულ სივრცეებში, ისევე როგორც „შინ“, არაბულ ტერიტორიაზე მსმენია (Alajaji, 2015) დღეს წამყვანია ამ ფოლკლორის განახლების პროცესში. ასევე, ვამტკიცებ, რომ ამ მუსიკის სიღრმისეული ანალიზისათვის, ასევე, გათვალისწინებული უნდა იყოს გირცის სქელტანიან ნაშრომში (Geertz, 1973) აღწერილი გამოცდილებები, რომლებსაც მისი შემსრულებლები გადაიან. როგორც ზემოთ აღვწერე, მუსიკას უნარი აქვს მსმენელები და შემსრულებლები სხვადასხვა სივრცულ-დროით სამყაროში გადაიყვანოს, სწორედ მის მიერვე აღძრული მოგონებებისა და კოლექტიური, ინდივიდუალური, ეროვნული თუ პირადი მემორების საშუალებით. ტარაბის კონცეპტუალური, მონაწილეობითი და კულტურული ელემენტების გავლენით, რომლებსაც ქვემოთ წარმოდგენილ მუსიკალურ ანალიზში გაგაცნობთ, მიმაჩნია, რომ ამ მუსიკალურ ჟანრს განსაკუთრებით ძლიერი უნარი აქვს მსმენელი სხვადასხვა დროსა და სივრცესთან დააკავშიროს. მიუხედავად იმისა, რომ ელექტრონული საცეკვაო მუსიკის კულტურასთან (შემდგომში მოვიხსენიებ, როგორც EDMC) შერწყმა ამ ახალ მუსიკალურ ერთეულს ტარაბის თავდაპირველი ფორმისგან რადიკალურად განსხვავებულად წარმოაჩენს, მუსიკალური სტრუქტურისა და მისი შესრულების კონტექსტის ღრმად დაკვირვებისას აღმოვაჩენთ, რომ ამ ორი მუსიკალური კულტურის პარამეტრები არც ისე განსხვავებულია; უფრო სწორად, ეს არის ტარაბის არსებობის ახალი ერა, რომელსაც ჩემს სადისერტაციო ნაშრომში „პოსტ-ტარაბს“ ვუწოდებ. როგორც მე მივხვდი, ტარაბი არის არაბული სამყაროს პოლიტიკური რეგიონის შიგნით არსებული მუსიკალური მყოფობის ერა, რომელიც ერთ დროს პანარაბულ სენტიმენტებს ატარებდა, ანუ ზოგის გამაერთიანებელი იყო, ზოგს კი სრულიად ართმევდა ეთნიკურ იდენტობას. მჯერა, რომ პოსტ-ტარაბის ეპოქა ვირტუოზული მუსიკისა და სტილის პატივისცემის პარალელურად, აღიარებს არაბთა კოლონიზაციას, დიასპორებსა და არაბებად წოდებულ ხალხთა კოსმოპოლიტურ ბუნებას. ამდენად, ტარაბი ვითარდება და მეც ფეხი უნდა ავუწყო მის დინამიკას, რათა ამ მუსიკის სწორად გაანალიზება შევძლო.

2020 წლის სოციალურ-პოლიტიკური პანდემიის ლანდშაფტმა გვაიძულა სხვაგვარად ჩავატაროთ კვლევა, სხვაგვარად დავუკრათ მუსიკა და, ასევე, განსხვავებულად გავაანალიზოთ ის, რაც ამ ნაშრომის ფარგლებში კარგადაა ასახული. ამ თემის ფარგლებში ყურადღებას აღარ გავამახვილებ იმ შეზღუდვებსა და ლიმიტებზე, რომელთაც, ზემოაღნიშნული გარემოებიდან გამომდინარე, კვლევის წარმოების პროცესში შევეჩეხე და რომელიც დეტალურად მაქვს აღწერილი ჩემს საკვლევ დღიურში. ეს ნაშრომი კარგად აჩვენებს, რომ ჩემს კვლევაში მუსიკალური ანალიზი არ მაქვს გააზრებული, როგორც მხოლოდ მეთოდი, რომელიც აღწერს მუსიკალურ ცვლილებას ფიზიკურად პარტიტურაზე დაფიქსირებული თუ სონორულად უღერადი მაგალითების საშუალებით, არამედ მუსიკალური ანალიზი არის, ასევე, მეთოდოლოგია: ხელსაწყობის ნაკრები, რომელიც იცვლება და შესაბამის ადაპტაციას განიცდის მუსიკისა და მისი სოციალური გარემოდან გამომდინარე.

ფემინისტ მუსიკის მკვლევართა „ახალი მუსიკოლოგიის“ (McClary, 1991) გავლენით, 1993 წელს ფილიპ ვ. ბოლმანმა დაწერა, რომ მუსიკოლოგია ამკარა კრიზისში იყო და საჭირო იყო, რომ მუსიკოლოგებს გადაეაზრებინათ სოციალური თეორიების მუსიკალურ ანალიზში ჩართვის საკუთარი სტრატეგიები. მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ დისციპლინა მნიშვნელოვნად განვითარდა, მჯერა, რომ კოვიდ-19-ის პერიოდში გაჩენილმა საზოგადოების „ახალმა ნორმამ“ მუსიკის მკვლევარებში ახალი პასუხისმგებლობა

გააჩინა, რომ საკუთარ პროექტებში სამყაროს ახალი ჟღერადი გარემოს კვლევისას, მუსიკალური ანალიზი თანამოსაუბრეების ცოცხალ გამოცდილებასთან უნდა იყოს კომბინირებული. ეს ნაშრომი ფოკუსირებულია ტარაბის გაჩენაზე კანადურ EDMC-ში და რ. მიურეი შეფერის „ხმოვან ლანდშაფტთან“ კომბინაციაში (Schafer, 1993; Appadurai, 1996) წარმოადგენს „ტარაბ-ლანდშაფტს“, როგორც გარკვეულ ხმოვან სივრცეს, სადაც მსმენელს შეუძლია საკუთარ ტრადიციაში ინდივიდუალური და კოლექტიური მოგონებები ეძიოს. EDMC-ში პროდიუსერები (ელექტრონული მუსიკის ავტორ-შემსრულებლები) ტარაბის ნიმუშებს ელექტრონული დრამებით, ეფექტებითა და მინიმალისტური მელოდიურ-ჰარმონიული ფრაზებით ამდიდრებენ და ამით, ტარაბით გაჟღერებულ EDMC-ს მუსიკალურად და სოციალურად ახალ პოლიფონიურ მნიშვნელობებს სძენენ. ტრადიციული არაბული მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურებისა და კონცეფციების მოხმობით, ვცდილობ, გავანალიზო თანამედროვე EDMC-ის გამოცდილება და მიმართება ტარაბისთვის დამახასიათებელი ლექსიკისა და ცნებებისა თუ არაბული მატამოდული სისტემის გამოყენებისადმი, რათა წარმოვაჩინო ამ EDMC-ის მუსიკალური პარალელები ტარაბის ორიგინალურ ფორმასთან. ტარაბ-ლანდშაფტებისა და მუსიკალური ანალიზის ამ ახალი მეთოდის საშუალებით, მე მხარს ვუჭერ მუსიკალურ ანალიზს, რომელიც კონცეპტუალურად ნაკლებ შეზღუდულია და პოპულარული მუსიკის ფანრების განხილვისას, როგორცაა მაგ. EDMC, აქტიურად იყენებს როგორც არაბული, ასევე დასავლური „მაღალი“ კულტურისთვის დამახასიათებელ ტერმინოლოგიას. ამ მეთოდოლოგიის საშუალებით, მე წარმოვაჩენ მუსიკის ქმნადობის არაბულ გამოცდილებას ტრადიციულიდან დიასპორაზე, მიგრაციაზე, ქვიარობაზე, ნაციონალიზმსა და ეთნიკურობაზე მოსაუბრე თანამედროვემდე. ვიმედოვნებ, რომ ამ გზით წარმოვაჩენ, რომ ტარაბი თავადაა ის სივრცე, რომელიც ამ ემოციებსა და გამოცდილებას ატარებს და რომ ჩვენ გვჭირდება არა მხოლოდ სოციალური თეორიის გამოყენება ამ მუსიკის გასაგებად, არამედ მუსიკალური ანალიზის მოხმობა თავად საზოგადოების გასაგებადაც.

პოლიფონიური სტრუქტურული ანალიზი

„პოლიფონია“ დასავლური პროფესიული მუსიკის თეორიაში განმარტებულია, როგორც ერთდროულად მჟღერი დამოუკიდებელი მელოდიები, რომლებიც მჭიდრო ჰარმონიულ ქსოვილს ქმნიან. რიტმულად, ის განსაზღვრავს ციკლურ რიტმულ ფორმულებს, რომლებიც ერთმანეთს ფარავს, რადგან „პირველი თვლა“ ამ ციკლურ მოძრაობაში სხვადასხვა ადგილას ხვდება, ინსტრუმენტის ფორმულიდან და მუსიკალურ სტრუქტურაში მისი პოზიციიდან გამომდინარე. ხოლო ლიტერატურაში „პოლიფონია“ ჩნდება, როდესაც ერთი ტექსტი სხვადასხვა შესაძლო მნიშვნელობის მატარებელია და მისი სხვადასხვაგვარად ნაკითხვა შესაძლებელი. ჩემს ნაშრომში, მე ვცდილობ, ეს ორივე დეფინიცია გავითვალისწინო და პოლიფონია წარმოვიდგინო, როგორც მჭიდრო, მსხვილი მუსიკალური ტექსტურები, რომლებიც ამავდროულად დაკავშირებულია საკუთარი მეს მსხვილ, კომპლექსურ შესრულებასთან. ეს უკანასკნელი არ იწყება ან მთავრდება ერთსა და იმავე ადგილას და კულტურული ტექსტების მსგავსად, ისიც სხვადასხვაგვარად ნაკითხვადია (Geertz, 1972). ტიმ მორტონმა, თავის სტატიაში „საგანზე ორიენტირებული ონტოლოგიის“ კონცეფციის შესახებ, აღნიშნა, რომ „ობიექტები სივრცის ან დროის ყუთში არ სხედან, პირიქით, თავად სივრცე და დრო მომდინარეობს ობიექტებიდან“ (Morton, 2011: 151). მსჯელობისას, რომ „დრო“ და „სივრცე“ ობიექტებიდან „მომდინარე“ გარდაუვალი ზმენბია, იგი მაგალითად იშველიებს ფაქტს, რომ შეუძლებელია თავად მოცეკვავე მომდინარეობდეს ცეკვიდან (იქვე). ამრიგად, ხელოვანი და ხელოვნება არ შეიძლება განხილვებოდეს როგორც ინდივიდუალი ან ცალკეული ობიექტები — ხელოვანი ხელოვნების გარეშე აღარ არის ხელოვანი, თავის მხრივ, ხელოვნება ხელოვანის

გარეშე კარგავს თავის მნიშვნელობასა და დანიშნულებას. შესაბამისად,

მუსიკის სწორად გაანალიზება მუსიკოსის ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია. ამაში არ ვგულისხმობ უბრალოდ კომპოზიტორს ან ორიგინალურ შემსრულებელს, არამედ მათ, ვინც დღეს ამ მუსიკის უშუალო მონაწილეა. EDMC-ის შემთხვევაში, მუსიკალური გამოცდილება განსხვავებული იქნებოდა, ერთი მხრივ, პროდიუსერის პერსპექტივიდან, რომელიც ცალკეულ ბგერებსა და ჟღერად ფორმულებს ტრეკის, ელექტრონული მუსიკალური კომპოზიციის კონტექსტში უყრის თავს; მეორე მხრივ კი, დიჯეის პერსპექტივიდან, რომელიც უკვე არსებულ ტრეკებს ირჩევს (წინასწარ, შესრულებისას, ან ამ ორის კომბინაციით), რათა მუსიკალური ნაკრები შეადგინოს და მათ ან სხვადასხვა ფენად წარმოადგენს, ან მხოლოდ ერთიდან მეორეზე მსუბუქად და ოსტატურად გადადის. ასევე განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილება აქვს მოცეკვავეს, რომელიც დიჯეის საშემსრულებლო პროცესში ასევე თანამონაწილეობს, რადგან მის არჩევანზე ხმამალა რეაგირებს და შექმნილ ატმოსფეროს ინარჩუნებს ან აფექტის განწყობამდე ავითარებს ამ ემოციურ უკუკავშირს. ამდენად, ამ მუსიკის ჩემულ პოლიფონიურ ანალიზში მრავალი სხვადასხვა ადამიანი, ისტორია და გამოცდილება იყრის თავს. ყოველივე ეს თანაბრადაა ჩართული ტრეკის მუდმივად ცვალებად სოციალურ კონტექსტში, რომელიც კიდევ უფრო მსხვილი და კომპლექსური სტრუქტურის ხდება, როდესაც მუსიკალურ ფორმულებად ტარაბ-ლანდშაფტებია გამოყენებული.

ქვემოთ ტარაბისა და EDMC-ის შედარებით ანალიზში ხაზს ვუსვამ ამ ორ მუსიკალურ კულტურას შორის არსებულ მსგავსებებს და ვაშენებ იმ პოლიფონიურ სტრუქტურას, რომელსაც ტარაბ-ლანდშაფტები ქმნიან, როდესაც ეს ორი ჟანრი ერთობლიობაში ჟღერს. პირველ რიგში, წარმოვადგენ დიაგრამას, როგორც ჩემი ანალიზისთვის ვიზუალურ დამხმარე საშუალებას, შემდეგ კი დეტალურად აღვწერ მას.

ტარაბი	EDMC
<p>სახლის ბაზა: ალუპო, ბერუითი, ქაირო</p> <p>ქასიდა, „გრძელი სიმღერა“ (30-60 წუთი) პოეტური ტექსტი 1940-1970-იანების ეგვიპტიდან</p> <p>განმეორებითი მელოდიები</p> <p>ტახტ ანსამბლის ინსტრუმენტაცია</p> <p>ტაქსიმი (იმპროვიზაცია), სადაც რიტმული სექცია დროით-რიტმული ელემენტისგან თავისუფლდება და ინსტრუმენტალისტები რიტმული რეჟიმის შეჩერებით სოლისტს დროს — გაბმულ ბანს უქმნიან, სანამ შემსრულებლისგან რიტმის განახლების სიგნალს არ მიიღებენ.</p> <p>საკონცერტო დარბაზი ან სახლი რადიო მაუნყებლობით</p> <p>„ატმოსფერო“, სადაც ერთიანობაშია საკვები, ალკოჰოლური სასმელი და კვამლი</p> <p>ჩართული აუდიტორია: სიმღერას ყვება, ტირის და აღფრთოვანებული გულშემატკივრობს</p> <p>ექსტაზის შემცველი ემოციები, მუსიკალური აღტაცება</p>	<p>სახლის ბაზა: ჩიკაგო, Dდეტროიტი, Bბერლინი</p> <p>დიჯეის „სეტები“ ერთიდან რამდენიმე საათამდე ხანგრძლივობის</p> <p>განმეორებითი მელოდიები</p> <p>CDJ (დიჯეის ციფრული საშემსრულებლო ინსტრუმენტი), DJ კონტროლერები, მიქსერები, სითესაიზერები და EDMC მუსიკისთვის საჭირო სხვა აღჭურვილობა</p> <p>შეჩერებული ბასის პარტიები, სხვადასხვაგვარი დრონი და ეიფორიული ხმები, რაც ყლერს მანამ, სანამ დიჯეი რიტმს არ დააბრუნებს.</p> <p>საკონცერტო დარბაზი, ღამის კლუბი, მინდორი, დიდი სასაწყობე შენობა ან სახლი</p> <p>„ვაიბი“ (ემოციური ატმოსფერო), სადაც ერთიანობაშია ალკოჰოლური სასმელი და კვამლი</p> <p>ჩართული აუდიტორია: ცეკვავს, ტირის და აღფრთოვანებული გულშემატკივრობს</p> <p>ექსტაზის შემცველი ემოციები, მუსიკალური აღტაცება, „ექსტაზი“ ან MDMA სხვა ნარკოტიკულ საშუალებებს შორის</p>

ტარაბი, როგორც ყანრი, თავდაპირველად აერთიანებდა მაღალმხატვრულ პოეზიას, ქასიდას ტახტის ანსამბლთან, ან ტრადიციულ არაბულ ორკესტრთან, რომელიც შემდეგი ინსტრუმენტებისგან შედგებოდა: ქამანჯა, დღეს ვიოლინოდ ცნობილი ინსტრუმენტი; ქანუნი, გამოკვრითი ციტრა; უდი, დანაყოფების არმქონე მრუდე-კისრიანი ბარბითი; ნაი, ლერწმის ფლეიტა; რიქქი, ჩარჩოიანი დაფდაფი ლითონის დისკებით და თიხის ბარაბანი დარბუკა. საბოლოოდ, ინსტრუმენტაცია განვითარდა მოჰამედ აბდელ ვაჰაბის (1902–1991) მიერ ელექტრო გიტარის (და არა მხოლოდ) დამატებით მის ცნობილ სიმღერაში ენტა ომრი, რომელსაც ჯუმ კალთჰუმი (1898–1975) მღეროდა. ტარაბ მუსიკა

აერთიანებს სიმღერებს, რომელთა ხანგრძლივობა ოცდაათიდან სამოც წუთამდეა და მათში გამოყენებულია იმპროვიზაციის, გამეორებისა და დეტექტპორალიზაციის (რიტმისგან დაცლის) მეთოდები მსმენელსა და შემსრულებლებში აფექტის განცდის შესაქმნელად. ამ უკანასკნელს, ასევე, ტარაბს უწოდებენ, რაც სიტყვა-სიტყვით ითარგმნება, როგორც „ექსტაზი“ ან „მოჯადოება“ (Danielson, 1999; Frishkopf, 2001; Racy, 2003). ტარაბი ისწავლებოდა და სრულდებოდა მუსიკალური ნოტაციის ან ზეპირი გადაცემის გზით იმ მუსიკოსთაგან, რომლებიც ნოტაციას არ ფლობდნენ და მათი ცოცხლად ნამღერი დაფიქსირებულია 1900-იანი წლების შუიდან ბოლო წლებამდე განხორციელებულ ჩანაწერებში. ეს ცოცხალი ჩანაწერები, სტუდიურად ჩანერილ სიმღერებთან ერთად, გამოიყენება როგორც სემპლები (ციტირებული მუსიკალური ფორმულები), ან როგორც მე ვუნოდებ, ტარაბ-ლანდშაფტები EDMC ტრეკებში (კომპოზიციებში). ამრიგად, ტარაბ-ლანდშაფტები შედიან EDMC-ის ტრეკზე ციფრული აუდიო-სადგურის (DAW) და ელექტრონული აპარატურის, სხვადასხვა ინსტრუმენტისა და ბგერების შემცველი პროგრამული პლაგინების მეშვეობით. დანართში დემონსტრირებული DAW ვიზუალურად აჩვენებს პროდიუსერს დასარტყამი და მელოდიური ინსტრუმენტების ფენებს რიტმულ ბადეში. ეს უკანასკნელი მოქმედებს, როგორც მუსიკალური საზომი, რათა პროდიუსერმა შეძლოს სხვადასხვა ჟღერადობის შექმნა, რათა მელოდიებით, ჰარმონიებითა და სემპლებით მსხვილი სტრუქტურები მიიღოს (სურ. 1).

ჩიკაგოს ჰაუსის, დეტროიტის ტექნოს, ბერლინის ტექნოსა და სხვა მუსიკალური ჰაბების მსგავსად, ტარაბს, როგორც ჟანრს, ასევე, აქვს „სახლის ბაზის“ კონცეფცია — მაგალითად, ალუპო, ბეირუთი, ქაირო და ალ-ანდალუსი, სადაც ჟანრის ფარგლებში კონკრეტული ელემენტები გამორჩეული და ხაზგასმულია (Racy, 2000). ამ ქალაქებში ტარაბ მუსიკა ისეთ სივრცეში ჟღერდა, სადაც მუსიკის მონაწილეები ასევე განიცდიდნენ ტარაბს საკვების, სასმელის, მონვევის, თან მღერის, ტირილისა და მხიარულების გზით. ზოგიერთი ეს ადგილი საკონცერტო სივრცე იყო, სადაც მუსიკა ცოცხლად სრულდებოდა, მაგრამ ტარაბის დანარჩენი სივრცეები იმ ადამიანების სახლები იყო, რომლებიც ოჯახის წევრებსა და მეგობრებთან ერთად ტელევიზიასა და რადიოში ტარაბის დიდ ვარსკვლავებს უსმენდნენ. EDMC-ში მონაწილეებს შეუძლიათ წავიდნენ ლამის კლუბებში, დიდ სასაწყობე შენობებში წვეულებებსა თუ ღია ცის ქვეშ გამართულ ფესტივალებზე და, ასევე, შეუძლიათ მოუსმინონ ელექტრონულ სეტებს საკუთარ სახლებსა და მანქანებში ისეთი ვებსაიტების საშუალებით, როგორცაა Soundcloud, Youtube, Mixcloud და სხვა. მკვლევარებმა (Racy, 2003; Shannon, 2003) განმარტეს, თუ როგორ ქმნის ტრადიციული ტარაბ კონტექსტი მძაფრ ემოციურ გამოცდილებას მსმენელებისთვისა და შემსრულებლებისთვის და იმაზე, რომ თავად ტარაბ სივრცეებია განუყრელი მსგავსი ემოციებისაგან. ამდენად, სიტყვა ტარაბი არაბულში შეიძლება აღნიშნავდეს მუსიკალურ ჟანრს, აფექტურ გამოცდილებას ან ამ ორის ნაზავს. შესაბამისად, ტარაბი და EDMC ორივე დაბუდებული, იმ ქალაქებში, საკონცერტო სივრცეებში, ჩიხებსა თუ სახლების მისაღებ ოთახებში, რომელთაც თან ახლავს სულ სხვა სენსორული ელემენტებიც, რათა ჟღერადობასთან ერთად გამოაღვიძოს გემო და სუნიც და შედეგად სწორედ ეს ტირილის, მხიარულების, სიმღერისა და ცეკვის ექსტაზური რეაქციები მიიღოს.

ალი ჯიჰად რეისი ვრცლად აღწერს ტარაბს, როგორც კონცეფციას, ჟანრსა და გარემოს (1991, 2000, 2003). საბაჰ ფახრისთან (დაიბადა 1933 წელს) ჩატარებული ინტერვიუს ციტირებით ის გვიჩვენებს, რომ ტარაბის ატმოსფეროს შესაქმნელად, მუსიკოსები შესაბამის გონებრივ მდგომარეობაში უნდა იყვნენ სალტანის, ექსტაზური მდგომარეობის მისაღწევად. სალტანის მდგომარეობა მხოლოდ შემსრულებელს ხელენიფება და აუდიტორიასთან კავშირის საშუალებით ის მას ტარაბად აქცევს, რომ გარკვეული ექსტაზი აუდიტორიამაც განიცადოს. მუსიკოსებმა ჯერ თავად უნდა შეიქმნან სალტა-

ნა, რასაც სცენაზე გასვლამდე საგანგებო ვოკალური გახურების, *მაქამათის* (არაბული მოდალური სისტემა, მღერადი *მაქამი*) გზით, ან საჯარო შესრულებისას კონკრეტული *მაქამის* შესრულების გახანგრძლივებით. EDMC-ის სტრუქტურა ტარაბის სტრუქტურასთან პარალელის გაკლების საშუალებას იძლევა, რადგან დიჯეის მუსიკალური სეტიც ზემოთ აღწერილი ტარაბის მსგავსი ტექნიკებისგან შედგება. დიჯეის სეტი მინიმუმ ერთი საათი გრძელდება, რომლის დროსაც ბასის ყოველი შეჩერებისას ეიფორიული იმპროვიზაციული ხმები იმატებს და მსმენელთა ტრანსული გამოცდილება იცვლება, ბასის ხელახლა შესვლისთანავე მსმენელმა შეიძლება ისევ დაკარგოს თავი და ასეთი მომენტებისგან შემდგარ უწყვეტ ციკლორობაშია ჩაკარგული იგი მთელი ღამის განმავლობაში. დიჯეიმ წინასწარ უნდა შეარჩიოს სეტ-ლისტი (სეტზე დასაკრავი ტრეკების სია), ასევე დაიტოვოს იმპროვიზირების სივრცე, რათა აუდიტორიის რეაქციიდან გამომდინარე შემოეყვანოს სეტში ესა თუ ის ტრეკი. *დიჯეი*, ასევე, უნდა „გახურდეს“ და შეემზადოს სეტის შესასრულებლად, ეს პროცესი კი შეიძლება სალტანას მსგავსად ჩაითვალოს. ისევე, როგორც სალტანას ტარაბად გადაქცევისას, EDMC საღამო ხშირად აღიქმება, როგორც რელიგიური ან სულიერი გამოცდილება, სადაც დიჯეი მოქმედებს, როგორც *ტარაბ მუტრიბი* (წამყვანი ვოკალისტი), ან *ხუთბას* (ქადაგებას) კითხულობს და ამ დროს, მოცეკვავეები მონუსხულნი მთლიანად მისი კონტროლის ქვეშ არიან. საბოლოოდ, მე ვამტკიცებ, რომ როდესაც ტარაბი EDMC-ს ერწყმის, ტარაბ-ლანდშაფტი დროებით წარმოადგენს იმ სენსიტიურ სივრცეს, სადაც მუსიკის თანამონაწილეობით ამბები და მოგონებები ინერებოდა და ხელახლა ინერება. ჩემი თანამოსაუბრეებისთვის ეს ისტორიები მოიცავს დიასპორის, მიგრაციის, ქვიარობის, ნაციონალიზმისა და ეთნიკურობის თემებს. ჩემს თითოეულ თანამოსაუბრეს აქვს რამდენიმეშრიანი იდენტობა, რაც ამ საკითხების შესახებ სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს, მაგრამ მათ ჟღერადობა აერთიანებთ და EDMC საღამოს უსაფრთხო სივრცეში არიან თავმოყრილი, რომლებიც ღიაა ყველანაირი იდენტობის მქონე ადამიანისთვის, რათა დაუკრან ან მონაწილეობა მიიღონ ამ იმპროვიზებულ პროცესში. პროფესიონალი არაბი მუსიკოსები აღწერენ თითოეულ *მაქამს*, როგორც ინდივიდუალურ არსებებს, რომლებსაც საკუთარი პიროვნული ბუნება და ისტორიების გადმოცემის უნარი აქვთ. ამდენად, იმპროვიზაცია, ან *ტაქსიმი* შეიძლება ჩაითვალოს იდენტობის ძიებად, რომელიც ერთი *მაქამატს* შორის მოდულირებს და იცვლება ადამიანიდან ადამიანამდე. *ტაქსიმი*, ისევე, როგორც EDMC ცოცხლად შესრულებისას, საბოლოოდ აღწევს *ქაფლატ-ს*, ანუ კადენციას, სადაც მონაწილეებს შეუძლიათ აირჩიონ დაასრულონ თუ ხელახლა შევიდნენ და კიდევ მეტი აღმოაჩინონ. ამრიგად, ეს არის იდენტობის, მიკუთვნებულობის, სივრცისა და ჟღერადობის ერთობლიობა, რომელიც სივრცეში მყოფი თითოეული ინდივიდის მიერ იქმნება და მძლავრ თეორიულ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომლის მეშვეობითაც შეგვიძლია გავიგოთ, თუ როგორ იქმნება ეს იდენტობები თანამედროვე ინდივიდებისა და ჯგუფების მიერ.

ტარაბ-ლანდშაფტებში აღმოჩენილი მოგონებები

ტარაბის ანალიზი მისი მონაწილეების სოციალური გამოცდილების კონტექსტში აშკარას ხდის მის დროულობას, მობილურობასა და თანდაყოლილ ემოციურ დატვირთვას. პირველადი სახით, ტარაბი ყველაფრის რეფლექსიას ახდენდა, დაწყებული პირველ მსოფლიო ომამდელი გენდერული პოლიტიკიდან, სადაც უმ კალთუმი ბიქის სახით გამოწყობილი ასრულებდა თავის ქალურობას, დასრულებული *ტახტის* ანსამბლში ელექტრო ინსტრუმენტების დამატებით, ფორმალური საკონცერტო სივრცეებიდან ხმამალალი აპარატურით, ალკოჰოლით, ჰაშიშით და სექსმუშაკებით სავსე ეგვიპტურ ღამის კლუბებზე გადასვლითა თუ პან-არაბული იდენტობიდან ეროვნულ და ეთნიკურ აჯანყებამდე აღზევებით. ტარაბ-ლანდშაფტები EDMC-ში მონაწილეს კლასიკური ტარაბის

მუსიკალური ფორმისა და მასთან დაკავშირებული კულტურის აღორძინებაზე. ასევე, სახლსა და დიასპორას შორის ისეთი გაურკვეველი მიმართების პერიოდში, როგორც დღესაა, როდესაც შინ დასაბრუნებლად მოგზაურობა შეზღუდულია მათთვისაც კი, ვისი სახლიც უსაფრთხო სივრცეშია. ბეირუთის აფეთქების მსგავსი მოვლენები და საცხოვრებლის მუდმივი შეცვლის მდგომარეობა, როცა ბეირუთელი ხალხის სახლები ისევ ნადგურდება და თავიდან შენდება, ამ გაურკვეველობის მდგომარეობაში ყოფნის მთავარი მაგალითია. მოგონებებმა, რომლებიც ჩემმა თანამოსაუბრეებმა გამიზიარეს, მიბიძგა, უკეთ გამეზრებინა, რომ მუსიკა და გამოცდილებები პოლიტიკურ და გეოგრაფიულ საზღვრებს არ ექვემდებარება. „არაბობა“, „სახლი“ და თავად ტარაბი ამა თუ იმ ინდივიდუალის მიერ სხვადასხვაგვარად შეიგრძნობა და განიცდება და თითოეულის გამოცდილება მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ როგორ ვაშენებთ და აღვადგენთ საკუთარ თავს შინაგანად და ჩვენს სახლებს ფიზიკურად.

არაბული ფოლკლორის განახლება პოლიფონიური ნარატივია, სადაც ტარაბ-ლანდშაფტები მოგონებების მთელ განზომილებას აღძრავს. მიუხედავად იმისა, რომ პირველადი ფორმით, ტარაბი, როგორც მუსიკალური ჟანრი ჰეტეროფონულია, მასში მრავალი ინსტრუმენტი ერთსა და იმავე მელოდიას უკრავს თავისი სპეციფიკური ინსტრუმენტული პასაჟებითა და ვარიაციებით და მსხვილ მუსიკალურ სტრუქტურას ქმნის, თუმცა ეს ჯერ კიდევ ერთი მუსიკალური პარტიაა. EDMC-ში კი, როდესაც დამოუკიდებელი რიტმების, მელოდიებისა და ჰარმონიების პოლიფონიურ ფენას ტარაბ-ლანდშაფტები ემატება, თავად ტარაბი ხდება პოლიფონიური ამ ახალ კონტექსტში, სადაც მრავალი ხმა და სტრუქტურა განსაცდელი და სადაც პროდიუსერს შეუძლია აუდიტორიისათვის პირველადი ჟღერადობა სრულიად შეცვალოს ან მისი რემიქსი გააკეთოს. ამ ციკლური, მუდმივ-ქმნადობაზე აგებული კონცეფციის გათვალისწინებით, სადაც EDMC ასახავს ტარაბს, რომელსაც შემდგომ EDMC პოლიფონიურ ლანდშაფტში გადატანილი უნიკალური მეხსიერება აქვს, მე ვამტკიცებ, რომ ტარაბ-ლანდშაფტი და სხვა ჟღერადი ლანდშაფტები ის არამატერიალური, ბგერითი სივრცეებია, რის საკვლევადაც კიდევ დიდი სამეცნიერო მუშაობაა ჩასატარებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად არ შემიძლია განვიცადო ცოცხლად შესრულებული EDMC ჩემს თანამოსაუბრეებთან ერთად ტორონტოს, მონრეალისა და მაროკოს იმ სივრცეებში, სადაც ზოგადად სავლელ სამუშაოებს ვატარებ, შემიძლია ვთქვა, რომ გლობალურმა EDMC თემი ემოციურად გაუმკლავდა პანდემიას დიჯეების მიერ სხვადასხვა პლატფორმებზე (Youtube, Soundcloud, Mixcloud და სხვა) ავტირთული „სახლის ნვეულებების“ სეტებისა და Zoom-ის ღონისძიებებზე ცოცხალი შესრულებების ყურებით. შეზღუდვების თანდათანობით მოხსნის საპასუხოდ, მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქის რესტორნები და ბარები დიჯეების სპეციალური სეტებს ნერგავენ და გულუხვ მომხმარებლებს ახალ გამოცდილებას სთავაზობენ, როდესაც ისინი სოციალური დისტანციის დაცვით შემოსაზღვრულ ნრეებში სხედან და მუსიკას ამ თავიანთ პატარა სივრცეებში ცოცხლად უსმენენ. ეს თავისებურება აიძულებს მუსიკოსებს საკუთარი შემოქმედების მსმენელამდე მიტანისას გარკვეულად უნიკალურები იყვნენ და ყველასთვის საგრძნობლად ცვლის მუსიკის აღქმას. ეთნომუსიკოლოგიურ კონფერენციებში მონაწილეობის გამოცდილებამ კარგად დამანახა, რომ ზოგი მკვლევის მიერ მუსიკალური ანალიზი მეცნიერების მოძველებულ მეთოდადაა მიჩნეული. მე კი მჯერა, რომ თუ მუსიკალური ანალიზი განიხილება, როგორც მეთოდოლოგია, ან მუდმივად ადაპტირებადი და ინტერდისციპლინური სამეცნიერო ხელსაწყოების ნაკრები, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მუსიკალური ანალიზი დისციპლინის განვითარების დინებაში მუდამ მნიშვნელოვანი იქნება, ისევე, როგორც ჩვენი თანამოსაუბრეების/ეთნოფორების ჩვენთან ამა თუ იმ სახით თანამშრომლობის მნიშვნელობაა უცვლელად აქტუალური (Kazubowski-Houston, 2018). რადგან შესაძლებელია ნოტირება სხვადასხვაგვარად განხ-

ორციელდეს, დაწყებული თავისუფალი ფორმა-სიმბოლოებიდან, დასავლური ნოტაციით დამთავრებული, მჯერა, რომ მუსიკოლოგები და ეთნომუსიკოლოგები გამოიყენებენ ამ ადაპტირებულ მეთოდოლოგიას და რომ ის სარგებელს მოუტანს დარგის სამომავლო განვითარებას. თუ მუსიკალურ ანალიზს გადავიაზრებთ, როგორც ხელსაწყოთა ნაკრებს სოციალური ელემენტის გასაგებად, ჩვენ კარს გავუღებთ სოციალურ-პოლიტიკური გამოცდილების ახალი სფეროს, სადაც მუსიკალური ანალიზი გაცილებით ფართო დისკუსიების ნაწილი გახდება, მათ შორის დისკუსიისა იმაზე, თუ რას ნიშნავს დღეს მსოფლიოში ნავიგაცია.

თარგმნა თეონა ლომსაძემ