

როგორ შეცვალა ომმა მუსიკა

მარინა ქავთარაძე

საკვანძო სიტყვები: ომი, მუსიკა, მუსიკალური ინტონაცია, აკადემიური და მასობრივი მუსიკა

მუსიკალური ინტონაცია ნებისმიერი ისტორიული და კულტურული პროცესის ამსახველი სარკეა. მოხსენება წარმოადგენს XX-XXI საუკუნის აკადემიურ და მასობრივ მუსიკაში, მის მელოსფეროში მომხდარ ცვლილებებს, რომელიც ომით იყო გამოწვეული.

პრეამბულა

მუსიკალური ინტონაცია სარკესავით აირეკლავს მის თანადროულ „მელოსფეროს“. ამიტომ, მუსიკალური ინტონაცია ნებისმიერი ისტორიული და კულტურული პროცესის უტყუარი მოწმეა.

XX საუკუნე აღინიშნა ისტორიული კატაკლიზმებით – მსოფლიო ომებითა და სოციალური რევოლუციებით, რამაც გამოიწვია უპრეცედენტო მსხვერპლი. ამ პროცესების თანმდევ კულტურაში, მათ შორის მუსიკაში, მომხდარი ცვლილებები ბევრად აღემატება წინარე ეპოქაში მომხდარ გარდაქმნებს. მათი მასშტაბი და სიღრმე გულისხმობს მოგებასაც და დანაკარგსაც. შენაძენი იყო სიახლეები ახალი ტექნოლოგიის, გამოსახვის და კომუნიკაციის საშუალებებიდან დაწყებული, შემოქმედებით სფეროში ახალი პრობლემეტიკით დამთავრებული. დანაკარგები შეეხო ყველაზე არსებითს – ადამიანის სიცოცხლეს და მისი სულიერი არსის ამსახველ უმაღლეს ფასეულობებს.

მოხსენება წარმოადგენს საკითხის დაყენების ცდას და მოკლედ განიხილავს აღნიშნულ პროცესს XX-XXI საუკუნის ომით განპირობებული მუსიკის, მათ შორის აკადემიური და მასობრივი მუსიკის მაგალითზე.

ომი და მუსიკა

პირველი მსოფლიო ომი პირველი იყო ომებს შორის, რომლის დროსაც ხალხის მასობრივი განადგურების მექანიზმები შემუშავდა. ხელოვნებაც პირველად ამეტყველდა ახალზე და განსაკუთრებულზე ახალი მუსიკალური ინტონაციით. და ეს შემთხვევითი არ არის, რადგან მსოფლიო ომი მაშინ დაიწყო, როცა მისი ყველა სულიერი წინაპირობა უკვე ჩამოყალიბებული იყო.

მუსიკა „ალაპარაკდა“ ახალი მუსიკალური ინტონაციით – გლობალური კატასტროფების ეპოქის ინტონაციურ ლექსიკაში სპეციფიკური დამლა გაჩნდა და მასში ახალი ინტონაციების კრისტალიზება მოხდა.

მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისი უკიდურესი პოლიტიკური დაძაბულობისა და სისასტიკის ხანად მიიჩნევა, კაცობრიობა არ იყო მზად ფართომასშტაბიანი მსოფლიო კონფლიქტისათვის და თუ 1914 წელს კიდევ შეიძლებოდა შევხედროდით ოპტიმისტურ, საბრძოლო განწყობას, 2 წელიწადში ადამიანებმა სრულად შეიგრძნეს ომის საშინელება. არც მუსიკოსები იყვნენ გამონაკლისები: ნაწილი მათგანი ბრძოლაში დაიღუპა, ზოგიც ინვალიდად იქცა. მაგრამ თავად ხელოვნება აგრძელებდა სიცოცხლეს. მართალია, ომმა შეცვალა მისი ჩვეული რიტმი, მაგრამ სწორედ კატასტროფასთან კავშირში დაიწერა გენიალური ნაწარმოებები, რომლებიც ალბათ არ დაიბადებოდა, თუ არა ეს კატაკლიზმები. გარდა ამისა, გაჩნდა განახლებული ჟანრული მოდელები, რომლებიც პასუხობდნენ ეპოქის სულისკვეთებას (მაგალითად მორის რაველის „კუპერენის საფლავზე“, რომლის თითოეული ნაწილი ეძღვნება ომში დაღუპულ მეგობარს). დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ არა მარტო მსხვილი ფორმები და ჟანრები, არამედ საბრძოლო პატრიოტული სიმღერები, რომელთა შინაარსი დიდად არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, განურჩევლად ეროვნული წარმომავლობისა, და საბრძოლო სულისკვეთების გაძლიერებას ემსახურებოდა. დამაინც, უმეტესობა ნაწარმოებებისა უკავშირდებოდა გლოვასა და მომხდარის გაამრების მცდელობას. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ გუსტავ ჰოლსტის „პლანეტების“ შესავალი („მარსი“),

რომელიც სამხედრო მარშის აგრესიას გარდაქმნის სიმფონიური მასშტაბით - ეს თემა გახდა აბსოლუტური ბოროტების პროტოტიპი „იმპერიული მარშისა“ „ვარსკვლავური ომებიდან“ და საფუძვლად დაედო ბრიტანულ პატრიოტულ ჰიმნს, რომელიც მოუწოდებს ომის სასტიკი დანაკარგების ხსოვნისაკენ.

ხანდახან თავად ბრძოლის ველის სურათები ბადებს იმპულსს მოდერნისტული იდეებისათვის. პირველი მსოფლიო ომის სახეების აუდიოლიზაციის მაგალითებიდან გავიხსენებდი ალბან ბერგს (3 საორკესტრო პიესა) ან იგორ სტრავინსკის (სამი პიესა სიმებიანი კვარტეტისათვის). კაცობრიობა სერიოზული ცვლილებების ზღვარზე იყო, აკადემიური მუსიკის წარმომადგენლები დაშორდნენ ტრადიციებს, და ომმა ამ პროცესში უდიდესი როლი შეასრულა.

გავრცელებულია მოსაზრება, რომ XX საუკუნის აკადემიური მუსიკის განვითარების გზები განსაზღვრა ორმა საკულტო ნაწარმოებმა - არნოლდ შონბერგის „მთვარის პიერომ“ და იგორ სტრავინსკის „წმინდა გაზაფხულმა“.

მართლაც, ამ თხზულებებში მაქსიმალური კონცენტრაციითაა გამოხატული ის ახალი, რაც ევროპელი ადამიანის სულიერ განწყობაში გაჩნდა. „მთვარის პიეროს“ ინტონაციამ გამოხატა ადამიანის შიში და სასოწარკვეთა, რომელმაც გაანადგურა თავად ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, ხოლო გაზაფხულის როკვა-რიტუალში სტრავინსკიმ ბრწყინვალედ წარმოსახა ნეოპაგანიზმი, როგორც საზოგადოებრივი მანქანა, რომლის წინაშე ადამიანი სრული არარაობაა.

რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, „დამანგრეველი“ მუსიკა, რომლის თანხლებითაც ხორციელდებოდა უდიდესი სისასტიკე კაცობრიობის ისტორიაში, სულაც არ იყო ცნობილი ეპიზოდი დიმიტრი შოსტაკოვიჩის „ლენინგრადული“ სიმფონიიდან ან კშიშტოფ პენდერეცკის „ტრენი“. მოსახლეობის სულიერი მდგომარეობის ტრანსფორმაციაზე გავლენა მოახდინა არა შონბერგმა და სტრავინსკიმ, არამედ მასობრივმა კულტურამ, რომელმაც ჯერ კიდევ ჯაკ ოფენბახის შემოქმედებიდან დაწყებული, შეიძინა გასართობი ინდუსტრიის გამოკვეთილი თვისებები. ზოგადად, „მასობრივი კულტურის“ და „მასობრივი განადგურების იარაღის“ ცნებები ბევრად უფრო მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, ვიდრე ეს ერთი

შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. მასობრივი შოუინდუსტრია მიზნად ისახავს ობივაციულური ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანების ფორმირებას, რომლებიც ინერტულად ფიქრობენ, პრიმიტიული გაგებით რობერტ შუმანის „დავითის კავშირის“ „ფილისტერების“ ტირაჟირებას ახდენენ. სამომხმარებლო საზოგადოების მოთხოვნები მკვეთრად ეწინააღმდეგება თავისუფლად მოაზროვნე შემოქმედებითი ადამიანის იდეალებს. ფილისტიმელები მიდრეკილნი არიან გაერთიანებისკენ ყველაზე ძირეული ქვენა ინსტინქტების - აგრესიის, სიძულვილის, გულგრილობის საფუძველზე. სწორედ „გერმანელმა ფილისტიმელებმა“, რომელთა წინააღმდეგაც ილაშქრებდა შუმანი, „მოიყვანეს“ ადოლფ ჰიტლერი ხელისუფლებაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ სწორედ ის იყო პასუხისმგებელი მე-20 საუკუნის ყველაზე საშინელ კატასტროფებზე. ისევე, როგორც „ამერიკელმა ფილისტიმელმა“ ჩამოგდო ატომური ბომბი ჰიროსიმაზე; ისე როგორც იმავე ფსიქოლოგიამ დაბადა ეგრეთ წოდებული „დემილიტარიზაციისა“ და „დენაციონალიზაციის“ პუტინისეული „სპეცოპერაცია“ უკრაინაში და 2008 წლის ომის სისასტიკე საქართველოში.

მუსიკა, როგორც იარაღი

მეორე მსოფლიო ომის პირობებში მუსიკა ნამდვილ იარაღად იქცა - არასოდეს ხელოვნება არ ყოფილა ასე მჭიდროდ გადახლართული რეალობასთან. კულტურის ოფიციალური პოლიტიკა მოწოდებული იყო განემტკიცებინა, რომ გერმანული კულტურა უპირატესია კაცობრიობის ისტორიაში და ამის პროპაგანდისტები მიმართავდნენ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის, ანტონ ბრუკნერის, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკას და მათ მიმდევრებს. ყველაფერი, რაც არ თავსდებოდა ამ იდეოლოგიაში, ცხადდებოდა დეგენერატულად, მათ შორის რასობრივი და ეროვნული ნიშნით. ფელიქს მენდელსონის, გუსტავ მალერის, არნოლდ შონბერგის, ანტონ ვებერნის გარდა, მიუღებელი აღმოჩნდა ჯაზი და ექსპრესიონისტული ხელოვნება. ანალოგიური სიტუაცია იყო რუსეთში და მთელ საბჭოთა კავშირში, სადაც ომის აგრესია, სოციალური შიში და საბჭოთა პროპაგანდის იდეოლოგიზებული აზროვნების შედეგები გამოვლინდა წითელ ტერორში, შემდეგ კი სტალინური რეჟიმის მასობრივ რეპრესიებში,

რომელთა მთავარი გმირები იყვნენ „შარიკოვები“¹; მათთვის მისაწვდომი მასობრივი ხელოვნებით და მოდერნიზმის სრული მიუღებლობით.²

პარადოქსული იყო მეორე მსოფლიო ომის დროს გერმანიაში ნორბერტ შულცეს სიმღერა „ლილი მარლენის“ უპრეცედენტო პოპულარობა. მარტივმა მელოდიამ და ტექსტის ბანალურმა სენტიმენტალურმა შინაარსმა გააერთიანა მსმენელი ბარიკადების ორივე მხარეს – ბრიტანელებმა აიტაცეს გერმანული რადიოსადგურებიდან ეს მოტივი და მალე გაჩნდა სიმღერის ინგლისურენოვანი ვერსია. ჰანს ლაიპის ტექსტი ითარგმნა 48 ენაზე და მოტივი, რომელიც სრულიად განყენებული იყო ომისაგან, იქცა მეორე მსოფლიო ომის ეპოქის სიმბოლოდ.

ცხადია, მასობრივი მუსიკა ვერ იქნება პასუხისმგებელი მოსახლეობის უპირატესი ნაწილის სულიერ გალატაკებაზე, ისევე როგორც ვაგნერის მუსიკა არ არის პასუხისმგებელი ფაშიზმზე (მიუხედავად ვაგნერის აშკარად გამოხატული ანტისემიტობისა). რა თქმა უნდა, ნებისმიერი პოპულარული მუსიკა არ არის ამ პროცესების მაპროვოცირებელი. ილმარ კალმანი და ფრანც ლეჰარი, მამა-შვილი შტრაუსები და ბიტლზებიც, რომლებიც „ღვთიური ნიჭით“ დაჯილდოებულნი ბრწყინვალე მუსიკას წერდნენ, არ მოიხსენიებიან მასობრივი ხელოვნების წარმომადგენლებად, თუმცა, ისინი თავიანთი ეპოქის პოპულარული, ჭეშმარიტად ღირებული ხელოვნების ნიმუშების ავტორები იყვნენ.

საშიში სხვა რამ არის: საზოგადოების ორიენტაცია საშუალო, ანუ აშკარად პრიმიტიულ, ფილისტერული დონის მსმენელზე, და ამ დონის ნამუშევრების კულტივირება და ტირაჟირება მასობრივი მასშტაბით. ნამდვილი ხელოვნება მიმართავს ინდივიდს და არა მასებს. მაშასადამე, მუსიკისა და კულტურის უპიროვნო მასად, ანუ სტანდარტიზებულ „პოპად“ პოზიციონირება იწვევს მუსიკოსის პიროვნების, მუსიკალური საზოგადოების განადგურებას და, შესაბამისად, ამ საზოგადოებას უიმედოდ „ფილისტიმურად“ აქცევს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოტენციურად აგრესიულს ხდის ხელსაყრელ პირობებში. ფილისტიმელი შემოიფარგლება მხოლოდ საკუთარი ინტერესებით,

იზოლირებულია უმაღლესი ფასეულობებისაგან – აქედან გამომდინარეობს აგრესიის მუდმივი საფრთხე, რომელიც, როგორც წესი, პატრიოტიზმის ნიღაბს ირგებს.

ერთი სიტყვით, საშიშროება თავისთავად გასართობ ჟანრებში კი არა, არამედ ვულგარულად ბანალური სუროგატული პროდუქციის მასობრივ ინდუსტრიაშია. და სადაც არის ინდუსტრია, იქ ყალიბდება ყალბი კულტები, რომლებიც ანადგურებენ თავისუფალ შემოქმედებას.

ომის ინტონაციური ლექსიკა

პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918) შინაგანი არსის გამომხატველი მუსიკალური ნაწარმოებებია ალბან ბერგის ოპერა „ვოცეკი“, რომელშიც „პატარა“ ადამიანის ტრაგედია ომისდროინდელი ანტიჰუმანიზმით არის განპირობებული და მორის რაველის „ვალსი“, რომელშიც ვენური ვალსის „დეფორმირებული“ ინტონაციები სრულიად განსხვავებული საშუალებებით აგრესიას და ცეკვის დამღუპველ ექსტაზს აერთიანებს და ევროპის „დაისის“ კატასტროფის ალუზიას ქმნის. მაგრამ არც რაველის „ვალსში“ და არც ბერგის ოპერაში არ არსებობს იდეალი, რომელიც ეწინააღმდეგება და წინ აღუდგება სიკვდილის ამ ტრიუმფს.³

მეორე მსოფლიო ომის დროს (1939-1945) შექმნილ ნამუშევრებში, ან მისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში, სრულიად განსხვავებულ ინტონაციურ პასუხს ვხვდებით ომის სისხლიან მოვლენებზე. პირველი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნეოკლასიკურ ტრადიციამ დაფუძნებული რამდენადმე დისტანცირებული რეაქციაა – წარმოდგენილი ომისა და ომის შემდგომი წლების სიმფონიური კონცეფციების სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით, როგორცაა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონია, რომელმაც მოიცვა როგორც გმირული თემა, ისე ნათელი ლირიკა, აგრესიული ბანალურობა და ღრმა ფილოსოფიური ჭვრეტა; ის უდავოდ დაკავშირებულია გლობალური კატასტროფების გამოხატულებასთან მსოფლიო მასშტაბით; მისივე მე-8 სიმფონია, რომელიც იმდენად ტრაგიკული და პესიმისტური განწყობისაა, რომ სახელმწიფო

1 პროფესორ პრეობრაჟენსკის ანტიპოდები მიხეილ ბულგაკოვის მოთხრობიდან „ძაღლის გული“.

2 Schwarz, Music, 1972.

3 Allen, The War, 2018.

ცენზურის მიერ აკრძალული იყო მისი შესრულება. არტურ ონეგერის მე-2 და მე-3, სერგეი პროკოფიევის მე-5 და მე-6 სიმფონიები, ბენჯამინ ბრიტენის „სამხედრო რეკვიემი“, ბელა ბარტოკის კონცერტი ორკესტრისთვის, პროკოფიევის მე-7 საფორტეპიანო სონატა და მრავალი სხვა ნაწარმოები იძლევა „ომისა“ და „მშვიდობის“ დაპირისპირების სრულიად თავისებურ გამოხატულებას განსხვავებულ ფორმასა და სემანტიკურ კონტექსტში. არნოლდ შონბერგი, რომელიც ექსპრესიონისტული მუსიკალური ესთეტიკის შემქმნელი გახდა პირველ მსოფლიო ომამდე, მეორე მსოფლიო ომის შთაბეჭდილებებით ქმნის ანტიფაშისტური ნაწარმოებებს „ოდა ნაპოლეონს“ (1942) და „გადარჩენილი ვარშავიდან“ (1947). საკონცერტაციო ბანაკში იქმნება ოლივიე მესიანის კვარტეტი „ჟამის დასასრულისთვის“ (1941), რომელიც ყველაზე მეტად უკავშირდება მარადისობის თემას, ახალი სამყაროს გამარჯვების ინტონაციებით – სიცოცხლის გამარჯვებით სიკვდილზე, გლობალური მასშტაბით.⁴

ანტიფაშისტური თემები განსაკუთრებით განვითარდა იტალიურ მუსიკაში, თანაც ფრიად სპეციფიკური სახით: მაგალითად ლუიჯი დალაპიკოლასთვის დოდეკაფონიაზე აპელირება, წმინდა მხატვრული ამოცანების გარდა, იყო პროტესტის ნიშანი ფაშისტური რეჟიმის წინააღმდეგ, რომელიც კრძალავდა „დეგენერაციულ“ მუსიკას. ამდენად, მისი დოდეკაფონიური ექსპერიმენტები იმ დროის „ოფიციალური“ მუსიკისა და მისი იდეოლოგიების ცრუ, ფასადური ოპტიმიზმის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გარკვეულ ფორმას წარმოადგენდა.⁵

ახალი ინტონაციის იდეა, როგორც პროტესტის ფორმა, აითვისეს და მნიშვნელოვნად გააღრმავეს ომის შემდგომი ავანგარდის წარმომადგენლებმა. ბერნდ ალოის ციმერმანი, რომელიც თავად საომარი მოქმედებების მონაწილე იყო და მტკივნეულად განიცდიდა ნებისმიერ ძალადობას, ოპერა „ჯარისკაცებში“, ისევე როგორც ალბან ბერგი თავის „ვოცეკში“, სცილდება პირველწყაროს ეპოქას (იაკობ ლენცის XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის დრამა, Sturm und Drang-ის პერიოდი) და ჰიპერექს-

პრესიონისტული სტილისტიკით ანტიმილიტარისტულ ტოტალურ ზედროულ თეატრს ქმნის.⁶ ყველა დროის ძალადობას უცხადებს პროტესტს ლუიჯი ნონოს „სიკვდილმისჯილთა წერილების“ წიგნის ტექსტებზე შექმნილი „შეწყვეტილი სიმღერა“ (1956), რომელიც არა მხოლოდ მუსიკალურ ინტონაციას გარდაქმნის სერიული ტექნიკით, არამედ ვერბალურსაც. მისი „მტკივნეული“ დისონანსები პირდაპირი პასუხია ეპოქის გლობალურ კატასტროფებზე.⁷

ომი და მეინსტრიმი მუსიკაში

ომზე რეაქცია მასობრივი ჟანრის სფეროში ასევე მკაფიოდ აისახა. სიახლე არ არის, რომ ბანალურს კომპოზიტორები ხშირად იყენებდნენ „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების დაპირისპირებისას, როგორც აგრესიის სიმბოლოს – მაგალითად დიმიტრი შოსტაკოვიჩის „ლენინგრადულ“ სიმფონიის დამუშავებაში მარშის თემა, ან ბელა ბარტოკის კონცერტში ორკესტრისთვის გამოყენებული ლეგარის პოლკის ალუზია. თუმცა, ფაშისტების მიმართ წინააღმდეგობამ შექმნა ისეთი მუსიკა, როგორცაა ალექსანდრ ალექსანდროვის „წმინდა ომი“, რომელიც იცვლს წინააღმდეგობის ნამდვილ ჰიმნად და ყველაზე პოპულარული პატრიოტული სიმღერა გახდა საბჭოთა კავშირში.

ეროვნული აღმავლობისა და ბრძოლის ხანაში წინააღმდეგობის თემა ბადებს არა მარტო ახალ საავტორო სიმღერებს, არამედ ფუნქციას უცვლის და ახალ შინაარსს სძენს უკვე შექმნილ მუსიკას. ასეთი იყო საქართველოში 90-იანი წლების ეროვნულ მოძრაობაში და სამოქალაქო ომის პირობებშიც ხალხური სიმღერა „შავლეგო“, რევან ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, ანდრია ყარაშვილის „სამშობლო“, რომლებმაც ეროვნული ჰიმნის ფუნქცია იტვირთეს შეცვლილ სოციალურ – პოლიტიკურ ვითარებაში და ხალხის ერთიანობის სიმბოლოდ იქცნენ. ამ სიმღერების იდიომად ქცეული მუსიკალური ინტონაცია ასრულებდა მნიშვნელოვან სოციალურ-მხატვრულ ფუნქციას, რაც ცალსახად მიუთითებდა იმაზე, რომ ომის არაადამიანურ პირობებშიც კი ადამიანი რჩება

4 Pettan, Music, 1998.

5 Redepenning, Die „Böse“, 2003, p. 35,

6 შარიქაძე, ბერნდ, 2012.

7 Redepenning, Ricorda, 2005.

პიროვნებად და მისი სულიერი სამყარო ხელშეუხებელია ექსტრემალურ სიტუაციაშიც.⁸

ბუნებრივია, სიმღერები განსაკუთრებით მოთხოვნადი იყო და უკავშირდებოდა „არაო-ფიციალურ“, საპროტესტო ბარდულ ტრადიციასაც, „სავტორო სიმღერას“, თუმცა, ამ ტიპის სიმღერები არ მიეკუთვნება მასობრივ კულტურას (როგორც გასართობს), თუნდაც იმიტომ, რომ ისტორიულად, ავტორის სიმღერა წარმოადგენს ერთგვარ საბჭოთა „ანდერგრაუნდს“; მეორეც, თავად ტერმინი „სავტორო სიმღერა“ გულისხმობს სტილის პიროვნული ორიგინალურობის ხაზგასმას (ვლადიმერ ვისოცკი, ირაკლი ჩარკვიანი, ნიაზ დიასამიძე და სხვა).

21-ე საუკუნემ ბევრად უფრო გლობალური კატასტროფების საშიშროება გვიჩვენა. ტრაგედიების სიმრავლემ კაცობრიობას ცუდი გაკვეთილი მისცა. პოსტ-საბჭოთა რუსეთში არასოდეს წითელი ტერორისა და სტალინური მასობრივი რეპრესიების ოფიციალურად დაუგმიათ, რომ არაფერი ვთქვათ მის მიერ განხორციელებულ აგრესიაზე საქართველოში 2008 წელს და უკრაინის ომზე, რაც უკიდურესად უარყოფით გავლენას ახდენს თანამედროვე საზოგადოების სულიერ მდგომარეობაზე.

ადამიანს, რომელიც ცდილობს დამოუკიდებლად გაიაზროს, თუ რა ხდება მსოფლიოში, ებადება პროტესტი, მაგრამ ხშირად არა კონკრეტული მტრის, არამედ ზოგადად საზოგადოებრივი წყობის, ცივილიზაციის წინააღმდეგ.

ინტონაციის თვალსაზრისით, ეს პროტესტი გამოიხატება ორ უკიდურესობაში, როგორც როკ მუსიკაში, ასევე ავანგარდულ მუსიკაში: ერთი მხრივ, სიმღერისა და ინსტრუმენტების დაკვრის ხაზგასმული აგრესიული, „ბრუტალური“ მანერით (ეს ეხება ქართულ როკ მუსიკასაც). ანალოგიური ვითარებაა აკადემიური ავანგარდის გარემოშიც, მაგალითად, მინიმალისტურ ხელოვნებაში ფილიპ გლასის „პროცესში“ და სტივ რაიხის „სამ ამბავში“ და სხვა.

გლობალური ჰუმანიტარული კატასტროფების ეპოქის ინტონაციური ლექსიკა სპეციფიკური შტამპით გამოირჩევა. ტრადიციული ფასეულობების (მათ შორის ინტონაციაც, როგორც ფასეულობა) განადგურებამ ის სწრაფად ცვალებად „სამყაროდ“ აქცია, რომელშიც ახალი ინტონაციები უსასრულოდ იბადება და ნადგურდება მანამ, სანამ თავად კაცობრიობა იარსებებს.

გამოყენებული ლიტერატურა და სხვა მასალა::

- შარიქაძე ნ., ბერნდ ალოიზ ციმერმანის პლურალისტური ოპერა „ჯარისკაცები“, 2012. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2012-12 29.07.2024.
- Gülke, P., Richard Wagners Antisemitismus - Schattenlinien im Bilde eines Genies, Weimar 2012. <https://www.richardwagnerverband.at/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Richard-Wagners-Antisemitismus.pdf> 29.07.2024.
- Kavtaradze M., Two Independences of Georgian music (1918/21 – 1991). https://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz&issue=2021-07 29.07.2024
- Peters C., Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen, Ein Schlager macht Geschichte, Bonn, 2001.
- Pettan S., (Ed.). Music, Politics, and War, Zagreb, 1998.
- Redepenning D., Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz-muzyka-protiv-vojny-i-nasiliya.html> 29.07.2024
- Redepenning D., Die „Böse“ Technik. Zur Funktion von Atonalität und Dodekaphonie in der sowjetischen Musik und Musikpolitik. Das Böse in der russischen Kultur, Köln, 2003.
- Schwarz B., Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–17, New York, 1972.
- Allen T., The War Inside Ravel's "La Valse", 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=QsF-JOClaq0> 29.07.2024

8 Kavtaradze. Two Independences. 2021. p. 9.

HOW WAR CHANGED MUSIC

Marina Kavtaradze

Keywords: War, music, musical intonation, academic and mass music

Intonation reflects its contemporary melosphere like a mirror. Therefore, intonation is an unmistakable witness to any historical and cultural process.

The 20th century marked historical cataclysms: world wars and social revolutions that led to unprecedented casualties. The accompanying changes in culture, including music, are much greater than the transformations of the previous era. Their scale and depth imply both benefits and losses. The benefits encompassed all areas: from new technologies, display and communication means to new creative tasks set by musicians. The losses touched the most essential, human life and the highest values reflecting his spiritual essence.

The paper is an attempt to pose the issue and briefly discusses the mentioned process on the example of the war-related music of the 20th-21st centuries, including academic and mass music.

War and music

WWWI was the first of the wars that developed the mechanisms for the mass destruction of people. Art also spoke about something new and special for the first time, with a new intonation. And this is not accidental, because the world war started when all its spiritual prerequisites had already been shaped. Music started speaking with a new intonation: a specific hallmark appeared, and new intonations crystallized in the intonation vocabulary of the era of global catastrophes.

Even though the early 20th century was a time of extreme political tension and brutality, mankind was not prepared for a large-scale global conflict, and in 1914 an optimistic, combative mood, could still be found, though two years later people experienced the horrors of war in full. Musicians were no exception: some died in the war, others became disabled. But art itself continued to live. Although the war changed its usual rhythm, it was in connection with the catastrophe that brilliant works were created, which probably would not have been born without these cataclysms. Besides, updated genre models emerged to respond to the spirit of the era (for example, *The Grave of Couperin* by Ravel, each part of which is dedicated to a friend lost in war). Of course, not only large forms and genres were very popular, but also combative partisan songs, the content of which did not differ much from each other regardless of national origin

and served to strengthening combatant spirit. And yet most of the works were associated with mourning and attempts to understand what happened. For example, the introduction to *The Planets (Mars)* by Gustav Holst, which transforms the aggression of a military march into a symphonic scale: this theme inspired absolute evil of Imperial March from *Star Wars* and was laid in the foundation of British patriotic anthem, which calls to commemorate terrible losses of the war.

Sometimes the battlefield itself provided impetus for modernist ideas. In the case of audiolization of images of WWI, Alban Berg (3 orchestral pieces) or Igor Stravinsky (three pieces for a string quartet) deserve special mention. Humanity was on the verge of serious changes, representatives of academic music broke away from traditions, and the war played a huge role in this process.

It is widely believed that the development path of 20th-century academic music was determined by two iconic works: *Pierrot Lunaire* by A. Schoenberg and *The Rite of Spring* by Stravinsky. Indeed, these works express with maximum concentration whatever new appears in the spiritual mood of European man. The intonation of *Pierrot Lunaire* expresses human fear and despair destroying people as social beings; and in *The Rite of Spring*, Stravinsky brilliantly depicts Neopaganism as a public machine, before which a human being is nothing.

Paradoxically, the destructive music accompanying the greatest atrocity in human history is not at all the fa-

mous episode from Shostakovich's Symphony *Leningrad* or Penderecki's *Threnody*. The transformation of people's spiritual state was influenced not by Schoenberg and Stravinsky, but by mass culture, which, starting with the work of Jacques Offenbach, acquired distinctive features of an entertainment industry. In general, the concepts of mass culture and weapons of mass destruction are related to each other much closer than it might seem at first glance. The mass entertainment industry is aimed at shaping people with the psychology of everymen, who think inertly, replicating Schumann's *Philistines from The League of David* in a primitive sense. The demands of a consumerist society are in stark contrast to the ideals of a free-thinking creative person. Philistines tend to unite on the basis of the most basic instincts: aggression, hatred, indifference. It was German Philistines that R. Schumann was against, who brought A. Hitler in power, which means that they were guilty of the most horrible catastrophes of the 20th century. Just as the American Philistine dropped the atomic bomb on Hiroshima; just as the same psychology gave birth to the so-called Putin's plans of demilitarization and denationalization in Ukraine and the brutality of the 2008 war in Georgia.

Music as a weapon

During WWII, music became a true weapon: art had never been so closely intertwined with reality. Official cultural policy sought to assert that German culture was superior in human history, and its propagandists turned to the music of Beethoven, Bruckner, Wagner and their followers. Everything that did not fit into this ideology was declared degenerate, racial and national. Along with Mendelssohn, Mahler, Schoenberg, Webern, jazz and expressionist art were also unacceptable. There was a similar situation in Russia and throughout the Soviet Union, where the aggression of war, social fear and the results of ideologized thinking of Soviet propaganda was manifested in the Red Terror, then in the mass repressions of the Stalinist regime, having Sharikovs¹ as main heroes, with art and mass music available to them, with a complete rejection of modernism.²

Paradoxical was the unprecedented popularity of Norbert Schulze's song *Lili Marlene* in Germany during WWII. The simple melody and banal sentimental content of the lyrics united listeners on both sides of the barricades. The British picked up the tune from German radio stations, and soon an English version of the song appeared. Hans Leip's text was translated into 48 languages, and the motif, completely removed from the war, became a symbol of the time.³

Certainly, mass music cannot be responsible for the spiritual impoverishment of the majority of the population, just as Wagner's music is not responsible for Fascism (despite Wagner's obvious anti-Semitism).⁴ Of course, not every popular music is a provocateur of these processes. Emmerich Kálmán and Franz Lehar, father-son Strauss and *The Beatles*, gifted with divine talent and writing brilliant music, are not referred to as the representatives of mass art, although they were the authors of popular, truly valuable art works of their time.

The danger lies in something else; the orientation of society towards average, i.e. clearly primitive listeners of the philistine level, and cultivation and distribution of this level of works on a mass scale. True art appeals to an individual, not masses. Therefore, positioning of music and culture as impersonal mass, or standardized pop, leads to the destruction of a musician's personality and musical community, therefore makes this society hopelessly philistine, in other words, potentially aggressive under favorable conditions. A Philistine is limited only by his own interests, isolated from higher values, hence constant threat of aggression, which usually wears the mask of patriotism.

In a word, the danger lies not in the entertainment genres per se, but in the mass industry of vulgar and banal surrogate products. And where there is industry, false cults are shaped, which destroy free creativity.

Intonation vocabulary of war

The intonation field of combative works not only expanded the vocabulary of the era, but also added a new form and content to it. This gives rise to dramatic symphony

1 Antipodes of Professor Preobrazhensky from Mikhail Bulgakov's story "Heart of a Dog".

2 Schwarz. Music and Musical Life. 1972.

3 Peters, Lili Marleen, 2001.

4 Gülke, Richard Wagners Antisemitismus, 2012, p. 1-11.

(A. Myaskovsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich, Honegger, I. Stravinsky, B. Britten; A. Balanchivadze, A. Machavariani). Musical works that best express inner essence of war include Alban Berg's opera *Wozzeck* on the tragedy of a little man, created after the World War I (1914-1918), and *Waltz* by Maurice Ravel. In *Waltz* Ravel depicted the catastrophe of luxurious and sophisticated Europe of the past time, via the intonations of a deformed Viennese waltz. Ravel brilliantly expressed the feeling of disaster through completely different means, creating an atmosphere that combined aggression with catastrophic ending and destructive ecstasy of dance. But neither in Ravel's waltz nor in Berg's opera is there an ideal that opposes this triumph of death.⁵

In the works created during WWII (1939-1945), or ones dedicated to it, we find a completely different intonation response to the bloody events of the war. The first, as mentioned earlier, is a somewhat distanced reaction based on neoclassical tradition, represented by the abundance and variety of symphonic concepts of the war and post-war years, such as Shostakovich's Symphony #7, which encompassed heroic themes, bright lyrics, aggressive banality and deep philosophical contemplation; it is undoubtedly related to the expression of global catastrophes on a worldwide scale; his Symphony #8 is so tragic and pessimistic that its performance was banned by state censorship. Symphonies #2, #3 of Honegger, and #5, #6 of Prokofiev; Britten's "Military Requiem", Bartok's Concerto for Orchestra, Prokofiev's Piano Sonata #7 and many more—each provides a completely unique expression of the conflict between war and peace in a different form and semantic context. Schoenberg, the creator of expressionist musical aesthetics before WWI, created anti-fascist works *Ode to Napoleon* (1942) and *A Survivor from Warsaw* (1947), inspired by WWII. Concentration camp saw the creation of O. Messiaen's quartet, *For the End of Time* (1941), most closely associated with the theme of eternity, with the intonations of the new world's victory, the victory of life over death on a global scale.⁶

Anti-fascist themes were particularly developed in Italian music, and in a very specific way: e.g. for *Dal-*

lapiccola, the appeal to dodecaphony, along with purely artistic tasks, was a sign of protest against the fascist regime, which banned degenerate music. Thus, his dodecaphonic experiments represented a certain form of protest against the official music of the time and the façade optimism of its ideologists.⁷

The idea of a new intonation as a form of protest was picked up and significantly deepened by the representatives of post-war avant-garde. In the opera *Soldiers, B.A. Zimmerman*, himself a participant in hostilities, and painfully worried over any violence, like Berg in his *Wozzeck*, goes beyond the era of the original source (I. Lenz drama *Storm and Stress* from the second half of the 18th century) and creates super-timely modern anti-militarist theater of hyper-expressionist style.⁸ A protest against the violence of all times is *The Severed Song* (1956) basing on the texts of L. Nono's *Letters from Those Sentenced to Death* which transforms not only the musical intonation, but also speech intonation by the serial technique. Its painful dissonances are a direct response to the global catastrophes of the era as well.⁹

War and mainstream music

The reaction to the war was also clearly reflected in mass genre. It is no news that composers often use the banal as a symbol of aggression when contrasting high and low genres: Bartok's Concerto for Orchestra (an allusion to Lehar's regiment), for one. But the resistance against the fascists created the kind of music that became the most popular patriotic song in the Soviet Union. It was Alexandrov's *Holy War*, a true anthem of resistance that was far from entertainment music.

The theme of resistance in the era of national upsurge and struggle gave rise not only to new original songs, but also changed the function and added new content to existing music. In the national movement of the 1990s and during the civil war in Georgia, this was the case with the folk song *Shavlego*, R. Lagidze's *My Beloved Country*, A. Karashvili's *Motherland*, which, having assumed the function of the national anthem became the symbol of people's unity under the changed socio-po-

5 Allen. *The war inside*, 2018.

6 Pettan. *Music, politics*. 1998.

7 Redepenning D. *Die "böse" Technik*. 2003, p. 35.

8 შარიქაძე, ბერნდ ალოიზ ციმერმანი. 2012. გვ. 10-28.

9 Redepenning. *Ricorda cosa*. 2005.

litical situation. The rich melody and sincerity of these songs played an important socio-artistic function, which unequivocally indicated that even under the inhumane conditions of war, a human being remains a person and his spiritual world is inviolable even in an extreme situation.¹⁰

Naturally, these songs were especially in demand and were connected to the unofficial, bard tradition of protest, auteur song, although this type of songs does not belong to mass culture (as entertaining), if only because historically authorial song represents a kind of the Soviet underground; in addition, the very term auteur song implies an emphasis on personal originality of the style (Vladimir Vysotsky, Irakli Charkviani, Niaz Diasamidze, etc.).

The 21st century has demonstrated the danger of much more global catastrophes.

The abundance of tragedies has taught humanity a bad lesson. In post-Soviet Russia there has never been an official condemnation of the Red Terror and Stalinist mass repressions, to say nothing of its aggression in Georgia in 2008 and the war in Ukraine as a so-called

special operation carried out under the slogan of denationalization, which has an extremely negative impact on the spiritual condition of today's society.

As a result, a person, who tries to independently understand what is happening in the world, sees that the most obvious terrible crimes are not condemned; this provokes a protest, but not against a specific enemy, but against public order in general, the civilization as a whole.

In terms of intonation, this protest is expressed in two extremes, both rock and avant-garde music: on one hand, with an aggressive, brutal way of singing and playing instruments (this also applies to Georgian rock music). The situation is similar in the academic avant-garde environment, for example, Minimalist concepts of Glass' *The Process* and S. Reich's *Three Tales*, etc.

The intonation vocabulary in the era of global humanitarian disasters has a specific sound. Destruction of traditional values (intonations as a fund of values) has turned it into a rapidly changing world in which new intonations endlessly emerge, are shaped and destroyed, as long as humanity itself exists.

REFERENCES:

- Allen, T., The war inside Ravel's "La Valse" 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=QsF-J0Clq0>
- Gülke, P., Richard Wagners Antisemitismus - Schattenlinien im Bilde eines Genies, Weimar 2012, pp. 1-11. <https://www.richardwagnerverband.at/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Richard-Wagners-Antisemitismus.pdf>
- Kavtaradze, M., Two Independences of Georgian music (1918/21 - 1991 ...), pp. 3-11.
- https://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz&issue=2021-07
- Peters, C., Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen, Ein Schlager macht Geschichte, Bonn, 2001.
- Pettan, S. (Ed.). Music, politics, and war. Zagreb, 1998.
- Redepenning, D., Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz-muzyka-protiv-vojn-i-nasiliya.html>
- Redepenning D. Die "böse" Technik. Zur Funktion von Atonalität und Dodekaphonie in der sowjetischen Musik und Musikpolitik // Das Böse in der russischen Kultur. Kongreßbericht. Köln, 2003.
- Sharikadze, N., B.A. Zimmerman opera "Die Soldaten" (Language: Georgian). 2012. pp.10-28. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2012-12
- Schwarz, B., Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-17. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1972.

¹⁰ Kavtaradze. Two Independences. 2021. p. 9.