

თბილისის განო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

თეონა ლომსაძე

ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თანამედროვე
ფორმები

(ფოლკ-ფიუჟენის მაგალითზე)

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

ქვემომართულება ეთნომუსიკოლოგია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ემერიტუს პროფესორი
რუსუდან წურწუშია

კონსულტანტი:

ეთნომუსიკოლოგიის პროფესორი
მანჩესტერის უნივერსიტეტში
ქეროლან ბითელი

თბილისი, 2021 წელი

შესავალი	3
----------------	---

თავი I

აუთენტიკურობისა და განახლების ფენომენი ფოლკლორულ მუსიკაში:

ტერმინოლოგიური საკითხები	11
--------------------------------	----

1. აუთენტიკურობის ცნების განმარტებისათვის	14
2. მუსიკის განახლების (Music Revival) პროცესი, როგორც ფოლკლორული მუსიკის მუდმივი ცვალებადობის თანამედროვე გამოხატულება	21
3. ფოლკ-ფიუჟენი: ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციები და დეფინიცია	39

თავი II

ქართული ხალხური მუსიკის განახლება ისტორიულ დინამიკაში	58
---	----

1. სასცენო ფოლკლორიდან ფოლკ-ფიუჟენამდე	59
2. ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვიდან მის თანამედროვე გამოვლინებამდე	81

თავი III

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური და სოციალური ასპექტები	97
---	----

1. ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები	98
2. ფოლკ-ფიუჟენი, როგორც ქართველი მუსიკოსების იდენტობის გამომხატველი: სოციოლოგიური ანალიზის ცდა	138

თავი IV

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოცო-კულტურული ფუნქცია	158
დასკვნა	185
გამოყენებული ლიტერატურა	194
ინტერვიუერების სია	207
დანართი	208
დანართის სია	209
➤ სანოტო მაგალითები	209
➤ ილუსტრაციები	209
➤ აუდიომაგალითები	209
➤ ვიდეომაგალითების სია	210
სანოტო მაგალითები	211
ილუსტრაციები	245

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომი ეძღვნება ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თანამედროვე ფორმების, კონკრეტულად კი – ფოლკ-ფიუჟენის შესწავლას. ეს ფორმები ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის¹ შედეგად წარმოიშვა და ქართული ხალხური მუსიკის თანამედროვე პირობებში არსებობის რამდენიმე განსხვავებული სახე შექმნა. შესაბამისად, ჩვენი კვლევის მთავარი საგანი სწორედ ქართული ხალხური მუსიკის განახლების პროცესი და მის კონტექსტში აღმოცენებული ერთ-ერთი ფორმა, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკაა.

ეთნომუსიკოლოგიაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, ფოლკლორული მუსიკის განახლების (Music revival) პროცესი ესაა იმ მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა და შენახვაზე ორიენტირებული პროცესი, რომელსაც თანდათანობით დაკარგვის ან სამუდამოდ წარსულში გაქრობის საფრთხე ემუქრება (Livingston, 1999: 68). განახლება კი თავის თავშივე მოიცავს ცვლილებას, რადგან „განახლებული“ მუსიკა ყოველთვის გარდაქმნილია ამა თუ იმ ნიშნით, ხშირ შემთხვევაში, თანამედროვეობით ნაკარნახევი ტენდენციების შესაბამისად. როგორც აღნიშნავენ, „მაშინაც კი, როცა ადამიანებს ჰგონიათ, რომ რაიმეს განახლებენ, ანუ მას სიცოცხლეს უბრუნებენ, შედეგად მაინც რაღაც ახალს იღებენ“ (Slobin, 1983: 37).

ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის შედეგად საქართველოში სამი ძირითადი სტილური ერთეული თუ მუსიკალური მიმართულება გაჩნდა (რამდენიმე შედარებით მცირე მასშტაბის მუსიკალურ წარმონაქმნთან ერთად). ესენია: 1. სასცენო ფოლკლორი, 2. ფოლკლორული ელფერის მქონე თანამედროვე საავტორო ნიმუშები, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორი“, რომელსაც ჩვენ „პოპ-ფოლკის“ სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ და 3. ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, რომელიც ფოლკლორული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმდინარეობების (ჯაზი, როკი, პოპი, ელექტრონული მუსიკა და ა.შ.) სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე

¹ დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ეს პროცესი “Music revival”-ის სახელწოდებითაა ცნობილი, რის ყველაზე მისაღებ ქართულ შესატყვისად „მუსიკის განახლება“ გვესახება.

მუსიკალურ მიმდინარეობებს შორის გამოვლენის ფორმების ყველაზე დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება.

ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი ჯერჯერობით არც ქართულ და არც დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომებში არ გვხვდება (მხოლოდ ინტერნეტ-სივრცეში მიკვლეული ამა თუ იმ უცხოელი მუსიკოსის პრაქტიკაშია დაფიქსირებული). ამ უკანასკნელში, ძირითადად, მკვლევრები ტერმინ „მსოფლიო მუსიკას“ მიმართავენ, ან საკუთარი ლოკალური ტერმინები აქვთ შემუშავებული, როგორიცაა, ეთნომუსიკოლოგ ბრიტა სვიირსისეული ტერმინი „ელექტრო ფოლკი“ (Sweers, 2005) ბრიტანეთში, მარტინ ბოიკოსა (Boiko, 2001) და დაივა რაჩიუნაიტეს (Račiūnaitė-Vycienienė, 2012) ნაშრომებში მოხსენიებული და ლატვია-ლიეტუვაში მეტ-ნაკლებად დამკვიდრებული ტერმინი „პოსტფოლკლორი“ და სხვ.

მიუხედავად წყაროების სიმწირისა, უნდა ითქვას, რომ ინტერნეტ-სივრცეში ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი (ან მისი რომელიმე ქვემიმართულების [ფოლკ-როკი, ეთნო-ჯაზი, ფოლკ-ელექტრონიკა და ა.შ.] სახელწოდება) მაინც ფიგურირებს. ინდოელი მუსიკოსის, რაღუ დიქსიტის (Raghu Dixit) მიერ მოხმობილი მაგალითების გათვალისწინებით, ცხადი ხდება, რომ მის მიერ ფოლკ-ფიუჟენის ტერმინში სწორედ ის მნიშვნელობაა მოაზრებული, რა მნიშვნელობითაც ჩვენ ქართულ ფოლკ-ფიუჟენს განვიხილავთ – ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის რომელიმე მიმდინარეობის სინთეზი, როგორც წესი, ორი ან სამი მუსიკალური კომპოზიციით. ზემოაღნიშნული წყაროს აღმოჩენამ მას შემდეგ, რაც ფოლკ-ფიუჟენს უკვე მოვიაზრებდით სამუშაო ტერმინად, კიდევ უფრო გააძეარა ჩვენი პოზიციის მართებულება. როგორც ჩანს, მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურაში გამოვლენილი, მაგრამ ზედმიწევნით მსგავსი მოვლენის დეფინირებისათვის ფოლკ-ფიუჟენი საუკეთესო ტერმინი აღმოჩნდა.

უნდა ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებას ბევრი აქვს საერთო „მსოფლიო მუსიკის“ (world music) ცნობილ ჟანრთან. თუმცა, გარდა იმისა, რომ ეს უკანასკნელი მუსიკალურ ბაზარზე გაჩენილი და გაცილებით კომერციალიზებული მუსიკის აღმნიშვნელ ტერმინს წარმოადგენს, მას და ფოლკ-ფიუჟენს შორის ერთი გაცილებით პრინციპული განსხვავებაა – „მსოფლიო მუსიკა“ არის „მუსიკა, რომელიც ვიღაც სხვას ეკუთვნის“ (Rahkonen, 1994: XX), ფოლკ-ფიუჟენის

შემსრულებლებიდან კი, როგორც წესი, მინიმუმ ერთი მუსიკოსი მაინცაა იმ ტრადიციული მუსიკალური კულტურის წარმომადგენელი, რომლის მუსიკალური ელემენტებისა და პოპულარული მუსიკის სინთეზითაც იქმნება ეს პროდუქტი. ამის გათვალისწინებით, საჭიროდ ჩავთვალეთ ქართულ მუსიკალურ რეალობაზე უკეთ მორგებული ტერმინის შემუშავება, რომელიც მეტნაკლები სისავსით გამოხატავს მასში ჩადებულ შინაარსს. სწორედ ასეთ ტერმინად გვესახება „ფოლკ-ფიუჟენი“, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მიერ შემოთავაზებული ლოკალური სამუშაო ტერმინია.

უნდა ითქვას, რომ საქართველოში პოპულარული მუსიკის თანამონაწილეობით სხვადასხვა მუსიკალური სტილის სინთეზის პრაქტიკა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში ჩაისახა. თუმცა, ბუნებრივია, ეს პროცესი არასდროს ყოფილა დეფინირებული რაიმე ტიპის „ფიუჟენად“.

თანამედროვე საქართველოში ხალხური მუსიკა დღესაც აქტიურად ფუნქციონირებს, თუმცა მისი გამოხატვის ფორმები სხვადასხვაგვარია და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფოლკლორული მუსიკის განახლების ტენდენციებითაა მართული. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკის განახლების პროცესების კვლევის პრაქტიკა მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგიაში უკვე ნახევარ საუკუნეს ითვლის, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში არ არსებობს ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ნაშრომი². თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ეს პრობლემა მჭიდროდაა დაკავშირებული საზოგადოების მუსიკალურ-კულტურული მოთხოვნილებების კვლევასა და მისი მუსიკალური იდენტობის განსაზღვრასთან, ეჭვს არ იწვევს განხორციელებული კვლევის აქტუალობა.

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ ღირებულებას წარმოადგენს მისი **სიახლე**. ეს არის პირველი მასშტაბური კვლევა, რომელიც შეისწავლის ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თავისებურებებს თანამედროვე სოციალურ-კულტურულ გარემოში. მასში პირველადაა განხილული ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესი და მოცემულია მის შედეგად წარმოქმნილი თანამედროვე ფორმების სისტემატიზაცია. კვლევაში პირველადაა განხილული ფოლკლორის განახლების შესახებ არსებული

² თუ არ ჩავთვლით, ედიშერ გარაყანიძის ნაშრომს „ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობა“, რომელშიც ქართული ხალხური მუსიკის განახლებისას გამოვლენილი სამიდან ერთი შრე, სასცენო ფოლკლორია შესწავლილი.

მეცნიერული თეორიები ქართული სინამდვილის გათვალისწინებით. ამასთან, პირველადაა განხორციელებული ქართული ფოლკლორისა და თანამედროვე პოპულარული მუსიკალური სტილების სინთეზის შედეგად წარმოქმნილი ახალი მუსიკალური ერთეულის, ფოლკ-ფიუჟენის ისტორიული, მუსიკოლოგიური და სოციოლოგიური ანალიზი.

საკვლევი თემის **აქტუალობასა და სიახლეს**, ასევე, განსაზღვრავს თავად ინტერდისციპლინური კვლევის კომპლექსური მეთოდოლოგია, დამყარებული ეთნომუსიკოლოგიის, ანთროპოლოგიისა და სოციოლოგიის მეცნიერული კვლევის მეთოდებზე.

სადისერტაციო ნაშრომის **მიზანია** ქართული მუსიკალური ფოლკლორის თანამედროვეობაში ფუნქციონირების სურათის ასახვა და ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი ტენდენციების გამოვლენის შემდეგ, ქართული ანალოგის თავისებურებების დადგენა. ასევე, ჩატარებული კვლევის მიზანია ქართული ფოლკლორული მუსიკისგან წარმოებული მუსიკალური ერთეულის, ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-მუსიკალური ასპექტების შესწავლა და მისი ფუნქციის განსაზღვრა თანამედროვე ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში.

სადოქტორო კვლევის ერთ-ერთი ძირითადი მიზნის – ქართული ფოლკლორული მუსიკის თანამედროვეობაში ფუნქციონირების სურათის ასახვა – განსახორციელებლად, უპირველესი **ამოცანა იყო** გლობალიზაციის პირობებში ტრადიციული მუსიკალური კულტურების ადაპტაცია-ტრანსფორმაციისა და განახლების პროცესებთან დაკავშირებული დასავლური თეორიების (ეთნომუსიკოლოგიური, სოციოლოგიური, ანთროპოლოგიური) დამუშავება და მათი შესაბამისობის დადგენა საქართველოში მიმდინარე ფოლკლორულ პროცესებთან. ყოველივე ეს ფოლკლორული მუსიკის განახლების ქართული ანალოგის თავისებურებების გამოვლენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წინაპირობად გვესახება. არანაკლებ მნიშვნელოვანი ამოცანა გახლდათ უშუალოდ, ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლენილი მუსიკალური ფორმების დიფერენცირება და მათი გარკვეული ანალიზი. მათგან, თანამედროვეობაში არსებული ხალხური მუსიკის ძირითადი მიმართულების, სასცენო ფოლკლორის ფუნქციონირების საკითხი საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძეს. რაც შეეხება ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების

ინკორპორაციის გზით წარმოებული დანარჩენი ორი ფორმის (პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი) ფუნქციონირებას, ეს საკითხი ნაკლებადაა გამოკვლეული ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში და პირველ რიგში, ამ ფორმების დეფინირების ამოცანასთანაა დაკავშირებული. სადისერტაციო ნაშრომში სწორედ ამ ამოცანის განხორციელების შედეგად წარმოვადგენთ ზემოაღნიშნული პოპ-ფოლკისა და ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ ერთეულებს. საბოლოოდ კი, სადისერტაციო ნაშრომის მთავარ ამოცანაზე, ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების მუსიკალურ-სოციოლოგიურ ანალიზზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

სადისერტაციო ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, აქცენტს ვაკეთებთ, პირველ რიგში, ეთნომუსიკოლოგიურ, ანთროპოლოგიურ და სოციოლოგიურ მეცნიერებებში დამკვიდრებულ მეთოდებსა და მიდგომებზე, მით უფრო, რომ XX საუკუნის ბოლოს და XXI საუკუნის დასაწყისში მუსიკის სოციოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ თემას თანამედროვე საზოგადოების მუსიკალური ინტერესების კვლევა წარმოადგენს (Adorno, 1962).

ნაშრომი, ძირითადად, ემყარება თვისობრივი კვლევის მეთოდებს. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განახლების პროცესის კვლევისას გამოყენებულია ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი, რომლის დახმარებითაც წარმოდგენილია განახლების პროცესში გამოვლენილი სამივე მუსიკალური მიმართულების (ქართული სასცენო ფოლკლორი, პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი) მცირე ისტორიული მიმოხილვა (ჩვენი სადისერტაციო კვლევის მთავარი აქცენტებიდან გამომდინარე, შედარებით ვრცელია ის ფოლკ-ფიუჟენის შემთხვევაში). კერძოდ, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ერთეულის სოციო-მუსიკალური ანალიზისას ფართოდ ვიყენებთ ეთნომუსიკოლოგიაში ერთ-ერთ ძირითად, მონაწილე-დამკვირვებლის მეთოდს, რომლის ფარგლებში აქტიურად მივმართავთ წარმოებული საველე მუშაობის პროცესში მოპოვებულ მასალას, სოციოლოგიური მეთოდის გამოყენებით ჩატარებული ჩართული ინტერვიუებისას და ინტერნეტ-კითხვარით მიღებულ ინფორმაციას. ასევე, ნაშრომში გამოყენებულია საველე მუშაობის ფარგლებში, ინტერნეტსივრცესა და სხვადასხვა პირად არქივში მოძიებული აუდიო-ვიზუალური თუ ბეჭდური მასალა.

მოპოვებული აუდიო-ვიზუალური მასალა ჩვენ მიერ ქართული ფოლკ-ფიუჟენის თავისებურებების გათვალისწინებით შედგენილი საანალიზო სისტემის მიხედვით მუსიკოლოგიურ-თეორიული და შედარებითი ანალიზის მეთოდებით გვაქვს

შესწავლილი, რამაც საშუალება მოგვცა გამოგვევლინა ფოლკ-ფიუჟენის სტილში ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების გამოყენების ესა თუ ის საინტერესო ტენდენცია.

სადისერტაციო კვლევის წარმოების პროცესში ერთგვარ მეთოდოლოგიურ სირთულეს წარმოადგენდა ეთნომუსიკოლოგიური, ანთროპოლოგიური და სოციოლოგიური მიდგომების, თეორიების შეჯერება და დისერტაციაში სათანადოდ ასახვა, რაც ინტერდისციპლინურ კვლევებში უზარმაზარი გამოცდილების მქონე დასავლელ ეთნომუსიკოლოგებთან (ბრუნო ნეტლი, ჯეინ შუგარმანი, ქეროლაინ ბითელი, მარტინ სტოუკსი) ჩატარებული კვლევითი ვიზიტების საშუალებით მნიშვნელოვნად გაადვილდა. ამასთან, ამერიკულ და ბრიტანულ ბიბლიოთეკებში მუშაობისას მოპოვებული მასალით გადაიჭრა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურასთან წვდომის სირთულეც. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის უმთავრესი ნაწილი სწორედ უახლესი დასავლური (ინგლისურენოვანი) ლიტერატურის დამუშავება-ანალიზის შედეგად შემუშავებული მოსაზრებებითა და თეორიებითაა გაჯერებული.

სადისერტაციო ნაშრომი ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში პირველად განხორციელებული ისეთი ინტერდისციპლინური მონოგრაფიული შრომაა, რომელშიც წარმოდგენილია ფოლკლორული მუსიკის განახლების როგორც ზოგადი მახასიათებლები, ისე კონკრეტულად, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის თანამედროვეობაში ფუნქციონირების ფორმები და მისი განმაპირობებელი ფაქტორები. ამასთან, ნაშრომში სიღრმისეულადაა შესწავლილი ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ჯერ გამოუკვლეველი, ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის სინთეტური ფორმა, ფოლკ-ფიუჟენი, მისი მუსიკალური და სოციალური ასპექტების გათვალისწინებით. სადისერტაციო ნაშრომში შესული კვლევის ამა თუ იმ ეტაპის შედეგები აპრობირებულია უცხოურ ჟურნალებსა და სამეცნიერო შრომების კრებულებში გამოქვეყნებულ ჩემს სტატიებში: “When tradition meets modernity: Georgian folk-fusion music” (როცა ტრადიცია ხვდება თანამედროვეობას: ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა) (2019); “The cultural context of Georgian traditional music revival: three distinct individuals from local ethno-fusion space” (ქართული ტრადიციული მუსიკის განახლება: სამი გამორჩეული ინდივიდუალი ადგილობრივი ეთნო-ფიუჟენ სივრციდან) (2019); “Georgian

Political Folk and Folkloric Politics: The Relationship Between Folk Music and Politics in Georgia” (ქართული პოლიტიკური ფოლკლორი და ფოლკლორული პოლიტიკა: ფოლკლორული მუსიკისა და პოლიტიკის ურთიერთმიმართება საქართველოში) (2016); “Some Peculiarities of Georgian and Estonian Folk Music Revival” (ქართული და ესტონური ფოლკლორული მუსიკის განახლების გარკვეული თავისებურებები) (2016).

სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერულ ღირებულებას, ასევე, განაპირობებს ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებაში ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის კვლევის დასავლური გამოცდილების დანერგვა და, შესაბამისად, ამ საკითხთან დაკავშირებული უახლესი უცხოენოვანი ლიტერატურის შემოტანა ქართულ სამეცნიერო მიმოქცევაში.

ნაშრომის პრაქტიკულ დანიშნულებას განსაზღვრავს მასში განხილული საკითხების აქტუალობა არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგების, არამედ სხვა დარგის სპეციალისტებისთვისაც. თავისი ინტერდისციპლინური პროფილით, ნაშრომი დახმარებას გაუწევს როგორც, საკუთრივ, ტრადიციული მუსიკისა თუ პოპულარული მუსიკის აქტიურ მომხმარებლებს, ისე დღევანდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების პრობლემატიკით დაინტერესებულ მომიჯნავე დარგის სპეციალისტებს (ანთროპოლოგებს, სოციოლოგებს, კულტუროლოგებს და სხვ.).

სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში ჩატარებული კვლევის შედეგები შეიძლება გამოყენებული იქნას სამუსიკო და ჰუმანიტარულ უმაღლეს სასწავლებლებში და კვლევის ძირითადი ასპექტი – თანამედროვეობა და ქართული ფოლკლორი მათი სასწავლო კურსების შემადგენელი კომპონენტი შეიძლება გახდეს. სადისერტაციო ნაშრომის თემატიკის უშუალო კავშირმა იმ რეალობასთან, რომელშიც ქართული საზოგადოება ცხოვრობს, მისი პრაქტიკული დანიშნულება, შესაძლებელია, ვიწრო სამეცნიერო წრეებიდან უფრო ფართო სოციუმზე განავრცოს. მით უფრო, რომ ნაშრომი გაჯერებულია ჟანრულ-სტილურად მრავალფეროვანი მდიდარი აუდიო-ვიზუალური მასალით.

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან. პირველი თავი წარმოდგენილია სამ ქვეთავად და მასში განხილულია ავთენტიკურობისა და განახლების ფენომენი ტრადიციულ მუსიკაში, მათთან დაკავშირებული დასავლური თეორიების საფუძველზე. ამასთან, მოცემულია ფოლკ-

ფიუჟენისა და მისი მომიჯნავე მუსიკალური მიმდინარეობების ტერმინოლოგიური ანალიზი. დისერტაციის მეორე თავი – „ფოლკლორული მუსიკის ტრანსფორმაცია ისტორიულ დინამიკაში“ – ორი ქვეთავისაგან შედგება: პირველში მოცემულია ქართული სასცენო ფოლკლორისა და პოპ-ფოლკის, მეორეში კი – ფოლკ-ფიუჟენის ისტორიული მიმოხილვა, სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტში. სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი მთლიანად ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების მუსიკალურ და სოციოლოგიურ ანალიზს ეთმობა. მის პირველ ქვეთავში წარმოდგენილია ამ მიმართულების მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები, მეორეში – სოციოლოგიური კვლევის ფარგლებში ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსთა მოტივაციების ანალიზია მოცემული. ნაშრომის მეოთხე, დასკვნითი თავი კი ეხება თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების ფუნქციის განსაზღვრას. დასკვნაში თავმოყრილი და შეჯერებულია სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის შედეგები. სადისერტაციო ნაშრომს ერთვის ბიბლიოგრაფია და დანართი, გამოყენებული აუდიო-ვიდეო-სანოტო-საანალიზო მაგალითებით და მათი სიით.

თავი I

აუთენტურობისა და განახლების ფენომენი ფოლკლორულ მუსიკაში: ტერმინოლოგიური საკითხები

ფოლკლორული მუსიკის აუთენტურობისა და განახლების საკითხებს საბაზისო მნიშვნელობა აქვს დისერტაციის ცენტრალური თემის, ხალხური მუსიკის თანამედროვე ფორმებში ფუნქციონირების შესწავლისათვის. ამავდროულად, მიუხედავად იმისა, რომ აუთენტურობის თემა საქართველოში დღემდე განსაკუთრებული აქტუალობით სარგებლობს, ჯერჯერობით ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის განსაზღვრასთან დაკავშირებით ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს შორის ზეპირი დისკუსიებიც იშვიათია. ამავე დროს, ეს ორი საკითხი მჭიდროდაა ურთიერთგადაჯახებული, რასაც ფოლკლორის თანამედროვეობაში არსებობასთან დაკავშირებული ლიტერატურაც მოწმობს.

მაგალითად, ფილიპ ბოლმანი თავის ნაშრომში აღნიშნავს (Bohlman, 1988: 7-8), რომ მათთვის, ვინც ცდილობს ფოლკლორული მუსიკის ძირითადი არეალის საზღვრების დადგენას, აუთენტურობასა და ცვალებადობას შორის ბალანსის დაცვა ძალიან მნიშვნელოვანია. აუთენტურობის აქცენტი წარსულზეა, ის ახდენს წარსულის ესთეტიკურ იდეალიზაციას, თუმცა ბოლმანის და, ზოგადად, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიური ხედვით, აუთენტურობა არ საჭიროებს იდეალიზებასა და მკაცრ კონსტრუირებას, რასაც ხშირად აქვს ადგილი. მის ყველაზე მკაცრ ფორმებში აუთენტურობა თავს არიდებს ცვლილებებს ან ნორმიდან ოდნავ გადახვევასაც კი. შესაბამისად, აუთენტურობის მიზანია უპირატესობის მოპოვება ცვალებადობის კატეგორიაზე, რომელიც, მის საპირისპიროდ, აწმყოზეა ფოკუსირებული.

აწმყოზე ფოკუსირების იდეა უკვე სან-პაულოში მიღებულ ფოლკლორის პირველ დეფინიციაშია ჩადებული, სადაც მკაფიოდაა განსაზღვრული ფოლკლორის დამახასიათებელი სამი ძირითადი ნიშანი, რომელთაგან ერთ-ერთი სწორედ ცვალებადობაა. დეფინიციაში აღნიშნულია, რომ ფოლკლორული მუსიკა ზეპირი გადაცემის საშუალებითა წარმოდგენილი მუსიკაა, რომელიც ევოლუციის პროდუქტია და დამოკიდებულია ისეთ გარემოებებზე, როგორიცაა უწყვეტობა, ვარიანტულობა და

შერჩევა (Karpeles, 1955: 6-7). ამრიგად, ფოლკლორს აქვს მუდმივად ცვალებადი ბუნება და ცვლილებების შედეგად ახალი სახეობრიობის შექმნის, ანუ განახლების უნარი.

ფოლკლორული მუსიკის ცვალებადობის პროცესი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა, სხვადასხვა დინამიკით, სხვადასხვა ხერხით. ძველად, ფოლკლორული ნიმუშის ყოველი ახალი შესრულება მას ახალ სიცოცხლეს ანიჭებდა და შესაბამისად, განახლებული სახით წარმოადგენდა მას, დღეს კი გარკვეული ტიპის ცვალებადობის შედეგად შეიძლება თვისობრივად სრულიად განსხვავებული პროდუქტი შეიქმნას. სწორედ ასეთი ტიპის ცვალებადობა უდევს საფუძვლად ფოლკლორის განახლების თანამედროვე კონცეფციას. შესაბამისად, დღეს განახლების პროცესი ბევრად ფართო და მრავლისმომცველია, რაც ამ საკითხის კვლევას ეთნომუსიკოლოგებისათვის მიმზიდველ, მაგრამ ამავდროულად, რთულ გამოწვევად აქცევს. უნდა ითქვას, რომ ინგლისურენოვან ლიტერატურაში “music revival”-ის სახელწოდებით ცნობილი მუსიკის განახლების პროცესზე დაკვირვება თანამედროვე დასავლური ეთნომუსიკოლოგიის ყველაზე აქტუალურ საკითხთა ნუსხაშია. შესაბამისად, ამ საკითხის ქართული მუსიკის კონტექსტში გააზრება ჩვენი სადისერტაციო კვლევის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად დავისახეთ. music revival-ის ქართულ შესატყვისად ტერმინი „მუსიკის განახლება“ შევარჩიეთ. მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ლექსიკონში ის სხვა მნიშვნელობებითაც არის ნათარგმნი (აღორძინება, აღდგენა, გაცოცხლება), ამ პროცესის თავისებურებების ზედმიწევნით ასახვის თვალსაზრისით სიტყვა revival-ის საუკეთესო თარგმანად სწორედ „განახლება“ გვესახება. ზოგადად, სწორი დეფინიციის შემუშავება ერთ-ერთი ყველაზე რთული საკითხია მეცნიერებაში და, უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგი მკვეთრად ემიჯნება კიდევ მსგავს მცდელობებს (სარდო, 2019). ამ შემთხვევაში, მიგვაჩნია, რომ ტერმინი „მუსიკის განახლება“ კარგად ასახავს ორიგინალი სახელწოდების, “music revival”-ის არსს და მასში ჩადებულ შინაარსობრივ ნიუანსებს. ამდენად, ინგლისურენოვანი ტერმინის სესხების ნაცვლად (რაც იუღერებდა, როგორც „მუსიკის რევივალი“), მისი ქართული შესატყვისით ჩანაცვლება ბევრად მართებულად გვესახება. მით უფრო, რომ თავად ინგლისურენოვან სახელწოდებასთან დაკავშირებით დასავლელი ეთნომუსიკოლოგებიც არ არიან შეთანხმებული. მეტიც, ისინიც კი, ვინც ტერმინ

“music revival”-ს აქტიურად მიმართავენ, აღნიშნავენ გარკვეულ შემთხვევებში მის შეზღუდულობას, თუმცა პროცესის საუკეთესო სახელდებად მაინც ამ ტერმინს მიიჩნევენ: „მაშინ როცა გარკვეულ შემთხვევებში „განახლება“ (revival) შესაძლოა, არასათანადოდ გადმოსცემდეს მის ლიტერატურულ მნიშვნელობებს - „აღდგენა“ (resuscitation), „მკვდრეთით აღდგომა“/„გაცოცხლება“ (resurrection), ამ კონცეფციას მაინც მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს განმაახლებლების აღქმისა და წარსულთან დაკავშირების სურვილის გამოსახატავად“ (Bithell, Hill, 2014: 4).

აუთენტურობისა და განახლების ურთიერთმიმართების საკითხი თანამედროვე დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში, შეიძლება ითქვას, რომ უკვე გარკვეულია, რასაც ვერ ვიტყვით ქართულ სინამდვილეზე. დასავლეთში, როცა განახლებასთან დაკავშირებით აუთენტურობას ახსენებენ, ამ ცნებას უფრო ტრადიციული მნიშვნელობით იყენებენ, ანუ აუთენტუკური, როგორც ძველი და პირველადი და, მის საპირისპიროდ, განახლება, როგორც რაღაც ახალი. ამრიგად, დასავლეთში აუთენტუკური და განახლებული, ხარისხობრივი თვალსაზრისით, ერთმანეთს არ უპირისპირდება. ის ცალკეული შემთხვევები, როცა მეცნიერები აუთენტუკურს ჯერ კიდევ ფოლკლორის ხარისხობრივი დიფერენცირებისათვის იყენებენ, დანარჩენთაგან კრიტიკულ შეფასებას იმსახურებს. მაგალითად, ჩარლზ ბრიგსი მკვეთრად აკრიტიკებს ეთნომუსიკოლოგებს, რომლებიც ამ დროს ფოლკლორსა და „ფეიკლორზე“ (ყალბ ფოლკლორზე) საუბრობენ (Briggs, 1996: 460).

საქართველოში აუთენტურობისა და მუსიკის განახლების ცნებებს ურთიერთგამომრიცხავი მნიშვნელობა აქვს (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით). ფოლკლორულ მუსიკაში ამა თუ იმ სახით ჩარევა ხშირად კრიტიკულ შეფასებებს იმსახურებს, ამიტომ ე.წ. განახლებული ფოლკლორის მრავალფეროვანი ფორმების გარკვეული ნაწილი, მიუღებელია ფოლკლორის წრის ზოგიერთი წარმომადგენლისთვის, პირველ რიგში, სწორედ განახლებულის „არასაკმარისად მაღალი ხარისხის“ მოტივით.

ჩვენი სადისერტაციო კვლევის პირველ თავში ერთი მხრივ, აუთენტურობისა და მუსიკის განახლების კონცეფციების სიღრმისეული ანალიზია მოცემული (I-II ქვეთავები), მეორე მხრივ კი, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მთავარი საკვლევი ობიექტის, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების დეფინირების პრობლემა და

მისი სინონიმური ტერმინებია განხილული (III ქვეთავი). საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ თავში მოხმობილია წამყვანი ქართველი თუ დასავლელი ეთნომუსიკოლოგების არაერთი თეორია და მოსაზრება, რომლებიც, ძირითადად, კონკრეტული პრობლემატიკის მიხედვითაა დაჯგუფებული. ამდენად, ერთი და იმავე მეცნიერის გვარი შეიძლება ფიგურირებდეს როგორც რამდენიმე ქვეთავში, ისე ერთი რომელიმე ქვეთავის სხვადასხვა მონაკვეთში, რა თქმა უნდა, განსხვავებულ საკითხებთან დაკავშირებით.

ქვეთავი I

აუთენტიკურობის ცნების განმარტებისათვის

ამ ქვეთავში, ჩვენი მიზანია, გავერკვეთ, აუთენტიკურობის³ ცნებაში, მის შესახებ თანამედროვე დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში არსებულ მოსაზრებებსა და მიდგომებში და დავადგინოთ, რამდენად შესაბამისობაშია ის ქართულ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ აუთენტიკურობის აღქმასთან.

უნდა ითქვას, რომ ტერმინი აუთენტიკური XIII-XIV საუკუნეებიდან მომდინარეობს. ფრანგულში „კანონიკური“-ს, ხოლო ბერძნულსა და ლათინურში „ნამდვილის, პირველადის, ძირითადის“ მნიშვნელობით იხმარებოდა (Online Etymology Dictionary). აუთენტიკურობის ცნება ფართოდაა გამოყენებული ფილოსოფიაში, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის, მუსიკასა და მასთან დაკავშირებულ მეცნიერებებში (მუსიკის პედაგოგია, ეთნომუსიკოლოგია, მუსიკოლოგია), ანთროპოლოგიასა და კულტუროლოგიაში. აუთენტიკურობის ფენომენის განსხვავებული ინტერპრეტაციების არსებობის გამო აუთენტიკურობის ცნების მნიშვნელობა საბოლოოდ ფიქსირებული არაა და მუდმივად ხელახალი დეფინირების, ახალი მნიშვნელობების მინიჭების საგანია. მისი მნიშვნელობები იცვლება ამა თუ იმ

³ ტერმინ აუთენტურსა და აუთენტიკურს შორის მართებულად მიგვაჩნია ეს უკანასკნელი, რადგან ამ ცნებებიდან ორთოგრაფიულ ლექსიკონში დაფიქსირებულია მხოლოდ აუთენტიკური.

აკადემიურ კონტექსტში, განსხვავებულ ისტორიულ ფორმაციებში, დროის სხვადასხვა მომენტში (Krüger, 2013:96).

როგორც მარას სტატიიდან ირკვევა (Marra, XX), ფილოსოფიაში, რენე დეკარტე აუთენტიკურობას განმარტავს, როგორც შინაგანი ზნეობრივი ხმის მოსმენას. სწორედ ეს ხმა განსაზღვრავს ადამიანის პასუხისმგებლობას აზროვნებისა და მოქმედების დროს. ჟან ჟაკ რუსო ეთანხმება დეკარტეს და აუთენტიკურობას ახასიათებს, როგორც „არსებობის შეგრძნებასა და გააზრებას“. იოჰან გოტფრიდ ჰერდერის განმარტებით, კრეატიულობა, აუთენტიკურობა და ნამდვილობა არის არსებობის საზომი. ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი იდენტობა ეყრდნობა გამოცდილებას და იმას, თუ როგორ ინტერპრეტაციას ვაძლევთ ჩვენ ამ გამოცდილებას. ამიტომ აუთენტიკურობის ცნება იცვლება ამ გარეგანი ძალების მოქმედებით შინაგან ხმაზე და, საბოლოოდ, ეს შინაგანი ხმა ვითარდება გამოცდილების საფუძველზე. პიერ გრიმეს მიხედვით, აუთენტიკურობა არის ცოდნასთან მიახლოება, მოქმედება და საუბარი იმ შინაგანი რწმენის მორალური სივრციდან, რომელსაც ცნობიერება და კოლექტიური გაგება ასაზრდოებს.

უნდა ითქვას, რომ ფილოსოფიის მიერ აუთენტიკურობის გაგება ამ ტერმინის თანამედროვე გააზრების ბაზისი გახდა, რადგან დღეს, დასავლური გაგებით, შინაგანი ხმის, ანუ ადამიანის შინაგანი სამყაროს (რომელიც სამყაროს მისეული აღქმის გამოცდილებას ემყარება) გამოსატყვის სინამდვილე განსაზღვრავს მუსიკის აუთენტიკურობას.

თანამედროვე მუსიკის პედაგოგიკაში აუთენტიკური მასალის სწავლების აუცილებლობაზე საუბარი გაცილებით ხშირია, ვიდრე თავად აუთენტიკურობის ცნების განხილვა. თუმცა, ამ დარგის გარკვეული წარმომადგენლები მაინც ეხებიან ამ ცნებას. მაგალითად, შერი ჯონსონი აღნიშნავს, რომ დღეს მუსიკის პედაგოგიკისთვის გადამწყვეტი შეკითხვა არაა „რა არის აუთენტიკურობა?“, „რაში შეიძლება აუთენტიკურობა გამოგვადგეს?“ არამედ უფრო საყურადღებოა შემდეგი კითხვები: თუ როგორ შეიქმნა კონკრეტული მუსიკა, ვის მიერ, რა კონტექსტში, რა მიზნით, რა გავლენებით“ (Johnson, 2000:279-282). მუსიკის საგანმანათლებლო სფეროს კიდევ ერთი წარმომადგენლის, პატრიცია კემპბელის აზრით კი „მუსიკა, – მიუხედავად წარმოშობისა, – აუთენტიკური და ჭეშმარიტი, ნამდვილია იმ ჯგუფისთვის, ვინც მას

ასრულებს“ (Campbell, 1995:6). როგორც ვხედავთ, მუსიკის პედაგოგიკის წარმომადგენლები წმინდა პრაქტიკული ინტერესებიდან გამომდინარე, რადგან სასწავლო-აღმზრდელობით პროცესში აუთენტიკურობის ტერმინის გარშემო თეორიულ მსჯელობებზე მეტად მისი პრაქტიკული გააზრებაა საჭირო.

როგორც ირკვევა, ანთროპოლოგიაში, ეთნომუსიკოლოგიის საპირისპიროდ, აუთენტიკურობის საკითხის კვლევა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში განსაკუთრებით გააქტიურდა, რასაც 2013 წელს გამოცემული სტატიების მასშტაბური კრებული „დებატები აუთენტიკურობაზე“ ადასტურებს (Kaul, 2014:112) და რომელიც ეხება ანთროპოლოგთა მიერ ამ ტერმინის გააზრებას. რიჩარდ ჰენდლერი, ერთი მხრივ, განიხილავს აუთენტიკურობის ტრადიციულ განსაზღვრებებს – პირველადი, ტრადიციული, შეურყენელი, ხელუხლები, მეორე მხრივ კი, გვთავაზობს თანამედროვე ანთროპოლოგებს შორის გაზიარებულ მოსაზრებას, რომ აუთენტიკურობა ჩვენი ნამდვილი „მეს“, ჩვენი ინდივიდუალური არსებობის გამომხატველია. ყველაფერი შეიძლება იყოს აუთენტიკური, რამდენადაც ის თავისთავად და სამყაროს ნაწილად არსებობს (Handler, 1986:2-4). ლაიონელ თრილინგი განიხილავს ტერმინებს „აუთენტიკურობა“ და „გულწრფელობა“ და ამბობს, რომ აუთენტიკურობის ცნებამ ინდივიდუალისტური მსოფლიოს თვალთახედვიდან ტერმინ გულწრფელობის დატვირთვა მიიღო და შესაბამისად, ჩაანაცვლა კიდევ იგი (Trilling, 1971).

აუთენტიკურობის იდეა სხვადასხვანაირად შეიძლება იყოს გაგებული მუსიკალური კვლევის სხვადასხვა სფეროში. ეთნომუსიკოლოგიისა და მუსიკის სოციოლოგიის, საიმონ კრიუგერის აზრით, აუთენტიკურობის ცნების მიღმა ფოლკლორისტები, ტრადიციულად, ხედავდნენ (და, ზოგჯერ, დღესაც ასეა) „კულტურულ სიწმინდეს“ მათ მიერ შეგროვებულ, დაცულ თუ აღდგენილ „სოფლურ“ ფოლკლორში. კლასიკური მუსიკის მკვლევარი მუსიკოლოგები აუთენტიკურობის კონცეფციას აგებდნენ ამ უკანასკნელისთვის მაღალი ღირებულების მიკუთვნებით და კონკრეტული მუსიკალური გამოხატვის ფორმის საშუალებით, რომელსაც წარსულის „მაღალ“ ხელოვნებას უწოდებდნენ. ამასობაში, პოპულარული მუსიკის მკვლევრებმა შეისწავლეს სივრცეები, რომლებშიც პოპულარული მუსიკის კონკრეტული ფორმები, განსაკუთრებით, როკი, მიიჩნეოდა ნამდვილად და ჭეშმარიტად, როდესაც სხვები, განსაკუთრებით, პოპი – არა (Krüger, 2013:96).

უნდა ითქვას, რომ აუთენტიკურობის ტერმინის გაგება ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებაში ისტორიული ეპოქებისა და გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით სხვაობს. აუთენტიკურობის საკითხის აქტუალობით დღეს განსაკუთრებით გამოირჩევა აღმოსავლეთევროპული მეცნიერება, განსხვავებით ამერიკულისა თუ დასავლეთევროპულისაგან, სადაც ბოლო ათწლეულების განმავლობაში განსაკუთრებით შემცირდა ამ საკითხის კვლევით დაინტერესებული მეცნიერების რიცხვი. ბუნებრივია, ამ ყველაფერს თავისი ობიექტური მიზეზები გააჩნია. გარდა იმისა, რომ დასავლეთევროპული ქვეყნების დიდ ნაწილში ფოლკლორული ფესვები დიდი ხნის დაკარგული და დავიწყებულია, ის, ამავდროულად, სხვა კულტურული გავლენების შედეგად ახალ კონტექსტში მოქცეული, სრულიად გადასხვაფერებული და ზოგჯერ ახალ მუსიკალურ მიმდინარეობებად გარდაქმნილია. ამავდროულად, აღმოსავლეთევროპული ქვეყნებისათვის დღემდე ფოლკლორი ორიგინალური, ინდივიდუალური კულტურის მქონე სახელმწიფოებად თვითიდენტიფიკაციის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენს. იგი (ფოლკლორი) საუკუნეების განმავლობაში დიდი იმპერიების მიერ დაპყრობილი სახელმწიფოების თვითდამკვიდრების ერთგვარ რეფლექსადაც კი ჩამოყალიბდა, იმის სადემონსტრაციოდ, რომ, მიუხედავად მრავალწლიანი გავლენებისა, დღეს უკვე დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ერთეულად წარმოდგენილნი, ისინი კვლავ უნიკალური იდენტობის მატარებლები არიან. ამდენად, ამ ქვეყნებში კულტურის უძველესობა და ორიგინალობა მისი მაღალი ფასეულობის ერთ-ერთ მთავარ განმსაზღვრელად წარმოგვიდგება.

თანამედროვე ამერიკული ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული წარმომადგენელი, ბრუნო ნეტლი იხსენებს, რომ მისი მასწავლებელი, ცნობილი უნგრელი ეთნომუსიკოლოგი ჯორჯ ჰერცოგი საკუთარი პედაგოგების – ზოლტან კოდაისა და ბელა ბარტოკის ძლიერი გავლენის ქვეშ იყო. შესაბამისად, ჰერცოგს ყოველთვის დარწმუნებით უნდა სცოდნოდა, რომ მის სტუდენტებს, რომლებიც არადასავლურ და ხალხურ მუსიკას სწავლობდნენ, კარგად ესმოდათ აუთენტიკურობის მნიშვნელობა. ნეტლი აღნიშნავს, რომ აუთენტიკურობა გადაუჭრელი და დღემდე სადავო საკითხია, თუმცა თანამედროვე ამერიკულ ეთნომუსიკოლოგიაში უკვე ნაკლებად აქტუალური. როგორც ჩანს, აუთენტიკურობის საკითხის ირგვლივ მსჯელობა ჯერ კიდევ აქტიურად მიმდინარეობდა 1990-იანებში, განსაკუთრებით ტრადიციული მუსიკის განახლების კონცეფციის გაჩენის ფონზე.

რასაც მეცნიერთა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება მოჰყვა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია შვედ ეთნომუსიკოლოგ რონსტრომის 1996 წელს გამოცემული სტატია, სადაც მეცნიერი იმ პერიოდისთვის არსებულ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურას ორ კატეგორიად ყოფს: „პირველი კატეგორიის ნაშრომებში აქცენტი გაკეთებულია აუთენტიკურობის საკითხზე იმის სადემონსტრაციოდ, რომ, რაც ძველად იყო მიჩნეული, სინამდვილეში ისევ აქტუალურია და რომ ტრადიციული მუსიკის განახლების შედეგად სახეცვლილი ფორმები, სტილები, საგნები, გარკვეული თვალსაზრისით, არასწორი და არააუთენტიკურია, მეტიც, უღირსი და ამორალურიც კი. ამ ტიპის ნაშრომებში ძირითადი აქცენტი გაკეთებულია საგნებზე, ფორმებზე, სტილებსა და მათ სათავეებზე. მეორე კატეგორიის ნაშრომებში კი, აუთენტიკურობა უინტერესო და არარელევანტურ საკითხად მოიაზრება. მათში, პირიქით, განახლება კულტურულ გამოხატულებად და პროცესადაა მიჩნეული. ამ შემთხვევაში, აქცენტი გაკეთებულია ფუნქციაზე, მნიშვნელობაზე, ცვლილებაზე და ა.შ” (Ronström, 1996: XX).

ხშირად, ეთნომუსიკოლოგების მიერ აუთენტიკურობისადმი მიმართება ადგილობრივი, საკვლევ არეალში არსებული კულტურული კონტექსტითაა განპირობებული. ამის დასტურია ფრანგი ეთნომუსიკოლოგის, ივეტ გრიმოს მოგონებებში დაფიქსირებული ფაქტი, რომ მისი კოლეგები დიდად გაოცებულნი იყვნენ, როცა საქართველოდან დაბრუნებული გრიმო ძალიან ბევრს საუბრობდა აუთენტიკურობაზე. გრიმოს პასუხი კი მის ნაშრომებში იკითხება – XX საუკუნეში, კერძოდ, 1967 წელს, როცა იგი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობდა და ადგილობრივებისგან ხალხურ სიმღერებს იწერდა, იგი ამ მუსიკას აღიქვამდა აუთენტიკურად, რადგან მისი სიტყვებით, მას „შთაბგონებდა ტრადიციის უწყვეტობა, იმ ერის სიმამაცე და გულწრფელობა, რომელმაც, ყველაფრის მიუხედავად, შეინარჩუნა მემკვიდრეობითობა, რომელიც მსოფლიომ უკვე დაკარგა“ (წერწერა, 2018:XX). როგორც ვხედავთ, საქართველოს შემთხვევაში ფოლკლორული ტრადიციის უწყვეტობამ და მემკვიდრეობითობამ კიდევ უფრო მეტი საფუძველი მისცა აუთენტიკურობის საკითხისადმი ადგილობრივების (და ამ შემთხვევაში, ქართული კულტურის კვლევით დაინტერესებული გრიმოს) მგრძნობიარე დამოკიდებულებას და, გარკვეულწილად, ამ ცნების დღევანდლამდე აქტუალობაც განაპირობა.

ამდენად, ტრადიციულად, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში, მსგავსად აღმოსავლეთევროპული ეთნომუსიკოლოგიისა (დაწყებული ბელა ბარტოკიდან),

პირველ რიგში, „გლეხური“ ფოლკლორის კვლევას ისახავდნენ ამოცანად და აუთენტურობის ცნებასაც გლეხურ, პირველად ფოლკლორთან აიგივებდნენ. მაგალითად, ედიშერ გარაყანიძე აუთენტურობის სინონიმებად ხმარობს ტერმინებს: წმინდა ხალხური, პირველადი, გლეხური ფოლკლორი (გარაყანიძე, 2007). საინტერესოა, თამაზ გაბისონიას რუსულენოვანი სტატია „აუთენტურობის კრიტერიუმები ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ შემსრულებლობაში“, რომელიც ერთ-ერთ ცნობილ სერბულ ჟურნალში დაიბეჭდა. მეცნიერი განიხილავს ტერმინ აუთენტურობის სემანტიკას, სინტაქსს, პრაგმატიკას, აუთენტურობის შემსრულებლის, გარემოსა და სხვა საკითხებს. სტატიაში მოცემულია აუთენტურობის მნიშვნელობების გაშინაარსების მცდელობა, თუმცა, მრავალმხრივი მსჯელობის შემდეგ, ის, ერთგვარად, თავს არიდებს დასკვნის სახით წარმოადგინოს აუთენტურობის კონცეპტი, ტერმინის ძირითადი დეფინიცია. სტატიის შესავალში დაფიქსირებული ნააზრევი, შესაძლოა, ამ ტერმინის მისეულ განსაზღვრებად აღვიქვათ: „ზოგადად, ქართველ მსმენელთა უმრავლესობაში „აუთენტურობა“ უმეტესად ასოცირდება „ნამდვილთან“, „ძველთან“, „ხელუხლებელთან“, „ქართულთან“, „სოფლურთან“. დაგურთავთ იმ მნიშვნელობებს, რომლებიც თავად ტერმინს, ასევე, გააჩნია: ტრადიციული, თავდაპირველი, ავტორიტეტული, ზუსტი, ადეკვატური“ (Габисония, 2009:XX). თუმცა შემდგომ სტატიაში ეს განმარტება მოცემულია მრავალგვარი ინტერპრეტაციით და შეესაბამება ახალი შინაარსობრივი მნიშვნელობებით.

თანამედროვე მუსიკოლოგიური ლიტერატურის ანალიზის შედეგად ცხადი გახდა, რომ დღეს აუთენტურობის ცნების დასავლეთევროპული და ამერიკული გაგება, ხშირ შემთხვევაში, განსხვავდება აღმოსავლეთევროპულისაგან, სადაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მას ტრადიციული მნიშვნელობებით იაზრებენ. ამერიკული სტატიების უმრავლესობაში კი აუთენტურობა განიხილება ან ადრეულ (შუა საუკუნეების, რენესანსისა და ბაროკოს) მუსიკასთან, ძირითადად, ძველ ინსტრუმენტებსა და შესრულების მანერასთან, ან პოპულარულ მუსიკასთან დაკავშირებით. ძველებური მუსიკის მკვლევრები ამ ტერმინს, უმეტესწილად, პირველადის მნიშვნელობით იყენებენ და ცდილობენ ამ მუსიკის შესრულებისას შექმნან აუთენტურობა და ისტორიული გარემო.

თანამედროვე ამერიკულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით ხშირად საუბარი აუთენტიკურობაზე პოპულარულ მუსიკაში. მაგალითად, ბითლზებისა თუ ბობ დილანის შემოქმედება, ასევე, აუთენტიკურად აღიქმება, თუმცა ამ შემთხვევაში, ტერმინი გულწრფელისა და ნაღდის მნიშვნელობას იძენს. ამ გულწრფელობის, ანუ აუთენტიკურობის მთავარ სავანედ მუსიკალური ჟანრებიდან, სწორედ ფოლკლორული მუსიკა მიიჩნევა: „როგორც საზოგადოებას, ჩვენ გვჭირდება რაღაც აუთენტიკური, რაც დაგვარწმუნებს, რომ ადამიანებს შეუძლიათ იყვნენ პატიოსნები. არ არის აუცილებელი ეს ფოლკლორული მუსიკის ჟანრის საშუალებით იყოს განხორციელებული, რამდენადაც, აუთენტიკურობა და რეალიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია ფოლკლორული მუსიკისთვის, ნებისმიერ ჟანრში შეიძლება ვიპოვოთ“ (Rosenblum, XX).

ეთნომუსიკოლოგიურ სივრცეში ჩნდებიან ისეთი მეცნიერებაც, ვინც აუთენტიკურობის თემაზე მსჯელობას (ამ ტერმინის ტრადიციული მნიშვნელობით) დღეს უკვე არარელევანტულად მიიჩნევენ. აბდულა აკატის მოსაზრებით, მუსიკოლოგიური კვლევა არ უნდა ეძებდეს აუთენტიკურობისა და პირველადობის პრობლემებს და პროდუქტი არ შეიძლება ჩაითვალოს არადირებულად მასში მომხდარი ცვლილებების გამო. ამის ნაცვლად, ცვალებადობის პროცესის დაფიქსირება უნდა დაიწყოს სწორედ ძველი მასალიდან, მათში ცვლილებების ელემენტები დაფიქსირდეს, ამ პროცესის მიზეზები დადგინდეს და ეს ახალი პროდუქტი ყოველდღიურ ცხოვრებაში დაინერგოს (აკატი, 2017).

როგორც ვხედავთ, აუთენტიკურობის კონცეფცია თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში საკმაოდ მრავალწახნაგოვანია და სახეზე გვაქვს მისი გააზრებისა და ამ საკითხისადმი მიდგომის მეტად განსხვავებული მაგალითები. როგორც ამ თავის შესავალში უკვე აღვნიშნეთ, მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგთა უმრავლესობაში ძირითადი ტენდენციაა აუთენტიკურობის ცნების თანამედროვეობასთან გარკვეული თვალსაზრისით ადაპტირება, რითაც მის ქვეშ არა მხოლოდ ძველი შრის ტრადიციული მუსიკალური კულტურა, არამედ შედარებით თანამედროვე წარმონაქმნებიც (მათ შორის, ფოლკლორულიც) მოიაზრება.

როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, დღეს ქართველი ეთნომუსიკოლოგები აუთენტიკურად მიიჩნევენ ხალხური მომღერლების/სოფელში მცხოვრები მომღერლების მიერ შესრულებულ ნიმუშებს, რომლებიც, ძირითადად, სხვადასხვა

პერიოდის ექსპედიციების დროსაა ჩაწერილი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მათი დამოკიდებულება მთლიანად განპირობებულია საქართველოში ფოლკლორული ტრადიციის უწყვეტობით, რამაც აუთენტიკურობის ცნების ტრადიციული მნიშვნელობის შენარჩუნება და მისი დღემდე აქტუალობა განაპირობა. ჩვენი მოსაზრებით, დღეს, როცა ქართული ფოლკლორის ფუნქციონირების ფორმები გაიზარდა, შესაძლებელია. აქამდე არსებული კულტურული კონტექსტის გავლენით ჩამოყალიბებული აუთენტიკურობის გააზრება გაფართოვდეს. კერძოდ, თანამედროვე მიდგომების გათვალისწინებით, ამ ცნებას, შესაძლოა, დაემატოს „ტექშიარტის“ და „ნამდვილის“ მნიშვნელობებიც. ამ უკანასკნელი მნიშვნელობების შესაბამისად, შესაძლებელია, ე.წ. განახლებულ ფოლკლორის ნიმუშსაც კი ეწოდოს აუთენტიკური, თუკი ის მისი ავტორისგან გულწრფელად და უშუალოდაა გამოხატული და. რა თქმა უნდა, თუ როგორც მუსიკალური ნიმუში, გარკვეულ მხატვრულ ღირებულებას ატარებს.

ქვეთავი II

მუსიკის განახლების (Music revival) პროცესი, როგორც ფოლკლორული მუსიკის მუდმივი ცვალებადობის თანამედროვე გამოხატულება

დღეს ფოლკლორული მუსიკის განახლების (Music revival) პროცესი საყოველთაო ბუნებისაა და გლობალიზაციის გავლენით ყველა ტრადიციულ საზოგადოებას მეტ-ნაკლებად ახასიათებს. ამ საკითხის კვლევა უკვე რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე აქტიურად მიმდინარეობს დასავლელი ეთნომუსიკოლოგების მიერ, თუმცა ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში აქამდე ის საგანგებო შესწავლის საგნად არ ქცეულა.

დღეს ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ცვალებადობა ფოლკლორული მუსიკის (თუ ზოგადად, მუსიკის) ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა და რომ ის მრავალ სხვადასხვა დონეზე შეიძლება გამოვლინდეს. თუმცა ფოლკლორის ცვალებადობის პროცესზე დაკვირვება და მისი ეთნომუსიკოლოგიური პერსპექტივიდან შესწავლა ეთნომუსიკოლოგებმა 1980-იანი წლებიდან განსაკუთრებით აქტიურად დაიწვეს,

როდესაც „გვერდი აუარეს მახვილ კუთხეს და მართლაც რომ სრული ტრანსფორმაციის შედეგად, მეცნიერთა იმ ჯგუფად ჩამოყალიბდნენ, რომელიც ამა თუ იმ ასპექტით, კონცენტრირებულია მუსიკალურ ცვლილებაზე და ყველაზე მეტად აინტერესებს ის მუსიკა, რომელმაც, რაღაც აზრით, უკვე განიცადა ან ახლა განიცდის ცვლილებას” (Nettl, 2005: 284). ამდენად, მუსიკაში ცვლილებების ამა თუ იმ ასპექტით კვლევა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ ამოცანადაა მიჩნეული. ცვლილებების განმაპირობებელ ფაქტორებად მოიაზრებენ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ფაქტორებს, იმ მუსიკალურ სისტემებსა და კულტურებს შორის თავსებადობის ხარისხს, რომლებიც ერთმანეთზე ურთიერთქმედებენ და სხვ. ბრუნო ნეტლი საკუთარი ქრესტომათიული ნაშრომის ცალკე თავში ცვლილებების საკითხის სიღრმისეული ანალიზის შედეგად შემდეგ ჰიპოთეზას გვთავაზობს: „მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს კომპონენტები, რომლებიც იცვლება, არსებობს ცვლილების მიზეზები, ტიპური მიმართულებები, შიდა და გარე ფაქტორები, საბოლოო ჯამში, ცვლილების პროცესი შეიძლება გავიგოთ, როგორც მრავალ ფაქტორს შორის წონასწორობაზე დამოკიდებული ფენომენი” (Nettl, 2005: 289).

როგორც ვიცით, ხალხური/ფოლკლორული მუსიკა ტრადიციული ხელოვნებაა და მისი მსოფლიოში მიღებული სინონიმური სახელწოდებაც ტრადიციული მუსიკაა (თუმცა ქართული მუსიკის კონტექსტში ტრადიციული მუსიკა არა მხოლოდ ფოლკლორულ, არამედ ზეპირი ტრადიციით შემონახულ საეკლესიო მუსიკასაც აერთიანებს). შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტრადიციის ფენომენის ნებისმიერი თვისება მის მუსიკალურ გამოვლინებაზეც ვრცელდება. შესაბამისად, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა ის მოსაზრებები, რომლებიც, ზოგადად, ტრადიციის მუდმივად ცვალებად ბუნებას ეხება.

რიჩარდ ჰენდლერისა და ჟოსლინ ლინეკინისეული განსაზღვრებით, „ტრადიცია არ არის მკაცრად შემოსაზღვრული მოცემულობა, შექმნილი ზუსტად დადგენილი შემადგენელი ნაწილებისაგან, არამედ ესაა ინტერპრეტაციის პროცესი, რომელსაც თან ახლავს აწმყოს მნიშვნელობა, თუმცა წარსულის მონაწილეობით“ (Handler, Linnekin, 1984: 287).

ეთნომუსიკოლოგ ინგრიდ აკესონის აზრით, „ტრადიცია არის ცვლილებებისა და შერჩევის პროცესში ჩამოყალიბებული, თანამედროვე ხედვით ფორმაქმნილი

სიმბოლური ნაგებობა“ (Åkesson, 2006:XX). მისი კონცეფცია ერთმანეთს არ უპირისპირებს უწყვეტობას და ინოვაციას, პირიქით, ის არ გამოირიცხავს აღდგენარევეტალიზაციას (და შესაბამისად, განახლებას), რომელიც როგორც ცვალებადობის, ისე უწყვეტობის ერთიან პროცესად წარმოგვიდგება. დევიდ ატკინსონის მოსაზრებით კი, ტრადიციის კონცეფცია მოიცავს, ერთი მხრივ, უწყვეტობასა და ერთგვარ კანონიზებულ სტრუქტურებს, რომლებიც მისი მატარებლების კულტურულ იდენტობას უზრუნველყოფენ, მეორე მხრივ, იგი (ტრადიციის კონცეფცია) არასტაბილურია დროის თვალსაზრისით და მუდმივად იცვლება, რათა აწმყოს მოთხოვნებს უკეთ შეესაბამებოდეს (Atkinson, 2004: 149). ჰენრი გლასი ტრადიციას განიხილავს, როგორც „ისტორიულ ღერძს შემოქმედებით აქტში“ და აღნიშნავს, რომ „ცვლილება და ტრადიცია, ჩვეულებრივ, დაწყვილებულია, როგორც ანტონიმები. ტრადიცია უპირისპირდება მხოლოდ ერთი სახის ცვლილებას, როცა ნგრევა/ზიანი ისეთი ყოვლისმომცველია, რომ ახალი აღარ აღიქმება ძველის ინოვაციურ ადაპტაციად“ (Glassie, 1995: 405).

ყველაფერი, რასაც ზემოაღნიშნული ავტორები ტრადიციასთან დაკავშირებით წერენ, ვრცელდება, ზოგადად, მუსიკალურ ტრადიციაზეც. მათი მსჯელობიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ჩვეულებრივ, ტრადიცია მუდმივად ცვალებადია, რის შედეგადაც ის გარკვეულწილად, ახალი სახეობრიობით წარმოგვიდგება. ეს ასეა ტრადიციულ მუსიკაშიც. თუმცა ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტს, რომ დღევანდელი საარსებო გარემოს გათვალისწინებით, ფოლკლორში მომხდარი ცვალებადობა ფოლკლორის განვითარების ძირითადი და აქამდე გაზიარებული კანონზომიერებების ფარგლებს სცდება. შესაბამისად, ნეტლის მიერ აღნიშნული ცვლილებების რთული და მრავალშრიანი პროცესი თანამედროვეობაში შედარებით განსხვავებულად წარიმართება, რაც უშუალოდაა არეკლილი ფოლკლორის ფუნქციონირების თავისებურებებზე. სწორედ ცვალებადობის ამ რთული და მრავალშრიანი პროცესის თანამედროვე გამოხატულებად შეგვიძლია მივიღოთ მუსიკის, საკუთრივ, ფოლკლორული მუსიკის განახლების ფენომენი (music revival), რომელიც, ასევე, „მრავალ ფაქტორს შორის წონასწორობაზეა დამოკიდებული“ (Nettl, 2005: 284).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ფენომენს უცხოურ ლიტერატურაში ტერმინ “revival”-ით აღნიშნავენ. ოქსფორდის ლექსიკონის მიხედვით, ეს ტერმინი, თავდაპირველად, რელიგიურ ქმედებებში „რესტავრაციის ან სიცოცხლეში დაბრუნების“ (restoration or return to life) მნიშვნელობით გამოიყენებოდა. ჯონ ჰაინესის გადმოცემით კი ამ ტერმინს მიმართავდნენ მე-15-16 საუკუნეებში ე.წ. „ანტიკვარიანტების“ საქმიანობასთან დაკავშირებით, ვინც ანტიკური მუსიკის მეკდრეთით აღდგენასა (resurrection) და რესტავრაციას (restoration) ცდილობდნენ (Bithell, Hill, 2014). აღნიშნული ტერმინი და თავად განახლების კონცეფცია, თუმცა კულტურის განახლების კონტექსტში, სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა ანთროპოლოგმა ენტონი ვალასმა. მან შექმნა კულტურის რევიტალიზაციის პირველი თეორია, სადაც განახლება (revival) რევიტალიზაციის მოძრაობის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად იყო წარმოდგენილი (Wallace, 1956: 264–281). მოგვიანებით, განახლების იდეა ეთნომუსიკოლოგებმა და მუსიკოლოგებმა მუსიკის სფეროში მიმდინარე პროცესებს მიუსადაგეს და მუსიკის განახლების კონცეფცია შექმნეს.

1996 წელს American Folklore: An Encyclopedia-სთვის დაწერილ “revivalism”-ის შესავალში ნილ როზენბერგი წერდა, რომ განახლების (revivalism) შესაძლებლობა ყოველთვის არსებობს, როდესაც საქმე ფოლკლორთან გვაქვს (Patterson, 1995:357). ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ როზენბერგის მოსაზრებას და მიგვაჩნია, რომ ფოლკლორი განახლების გარეშე არ არსებობს, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ცვალებადობა და შედეგად, მუდმივი განახლება თავად ფოლკლორის არსშია ჩადებული. ამიტომ თუ ჩვენ ამ ევოლუციის შედეგად ცვალებად ფენომენს დღეს ფოლკლორს ვუწოდებთ, შესაბამისად, ვგულისხმობთ, რომ მას აქვს მუდმივად განახლებადი ბუნება და განახლებადობა მისი განვითარების თანმდევი ბუნებრივი მდგომარეობაა, რაც დღევანდელ დღემდე ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ძირითადი კანონზომიერებების ფარგლებში მუდმივად მიმდინარე შერჩევის პროცესის გათვალისწინებით ხორციელდებოდა.

თუმცა დღევანდელი ტექნიკურ-გლობალიზებული გარემოს პირობებში ფოლკლორის ფუნქციონირების ფორმები მკვეთრად შეცვლილი და საუკუნეების განმავლობაში დანერგილი პრაქტიკის საპირისპიროდ, ხშირად მას აღარც ანონიმური გავრცელება ახასიათებს და ვეღარც კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფად

წარმოგიდგება. ამ ცვლილებების ქართულ კონტექსტში ანალიზისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ თანამედროვე საქართველოში ფოლკლორი ფრაგმენტულად, მაგრამ მაინც გვხვდება სოფლად, მის ბუნებრივ გარემოში. მსგავს შემთხვევებში, ადგილობრივ სიმღერის ოსტატების ოჯახებში მამა-პაპისგან ნასწავლი რეპერტუარი კვლავ განიცდის გარკვეულ ცვალებადობას, თუმცა ხალხური მუსიკის ძირითადი მახასიათებლების ფარგლებს იშვიათად სცდება. შესაბამისად, ეს ცვალებადობა განსხვავებულია ცვლილებების იმ პროცესისგან, რასაც ფოლკლორი თანამედროვეობაში არსებობის დომინანტურ ფორმატში – სასცენო შესრულებისას განიცდის. შესაბამისად, სასცენო ფოლკლორის გაჩენის დღიდან, ანუ დაახლოებით უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში, ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე ცვლილებები მისი ბუნებრივი კანონზომიერებების ფარგლებს ხშირად სცდება. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ქართული ხალხური მუსიკის ცვალებადობის თანამედროვე ფორმად შეგვიძლია ფოლკლორის განახლების პროცესი მოვიაზროთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სადისერტაციო ნაშრომის სამუშაო ტერმინად სიტყვა revival-ის ქართული შესატყვისებიდან „განახლებას“ ვიყენებთ, რადგან „აღდგენა“, „აღორძინება“, „გაცოცხლება“ რაიმე უკვე გამქრალისათვის (მიმქრალისათვის) ხელახალი სიცოცხლის მინიჭებას უფრო გულისხმობს. ამასთანავე, აღდგენისა და აღორძინების ელემენტები განახლების პროცესის გარკვეულ ასპექტებში, ასევე, აქტიურად თანამონაწილეობენ. კერძოდ, ფოლკლორული მუსიკის პირველადი შრის რესტავრაციის/აღდგენის მცდელობისას, როდესაც განმაახლებლების აქცენტი გადატანილია პირველწყაროს მაქსიმალურად ხელუხლებლად შენარჩუნებაზე. თავად, ინგლისურენოვანი ტერმინის, revival-ის სინონიმებში (რეგენერაცია (regeneration), აღორძინება (renaissance, resurgence), რევიტალიზაცია (revitalization), ხელახალი აღმოჩენა (rediscovery), ხელახალი ფორმირება (reshaping) და სხვ.⁴) გამოვლენილი განსხვავებული

⁴კრებულში, ასევე, მოხმობილია შემდეგი ტერმინები: ხელახალი ინტერპრეტაცია (re-interpretation), ხელახალი ფოკუსირება (re-focusing), ხელახალი განსაზღვრა (re-assessment), ხელახალი არტიკულაცია (re-articulation), (reclamation), გამოცოცხლება (recovery), გადარჩენა (rescue), ძალ-ღონის აღდგენა (recuperation), დაკარგულის დაბრუნება (restitution), რესტავრაცია (restoration), გაახლება (renovation), ხელახალი გამოგონება (reinvention), ხელახალი განხორციელება (re-implementation), რეაქტივაცია (reactivation), ხელახალი ტრადიციონალიზაცია (re-traditionalization), ხელახალი გაადგილობრივება (re-indigenization), ხელახალი შესაბამისობა (re-appropriation), განახლება (resumption), ხელახალი ცირკულაცია (recycling), კვლავ წარმოქმნა (reproduction), ხელახალი განხილვა (revision), ხელახალი ქმნადობა (re-recreation) (Bithell, Hill, 2014).

ნიუანსების მიუხედავად, re სუფიქსი მიანიშნებს, რომ ამ პროცესებს აერთიანებს ერთი ფუნდამენტური მოტივაცია – მიუბრუნდეს წარსულს და/ან გააძლიეროს აწმყოს გარკვეული ასპექტები (ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განახლების შემთხვევაში ორივე აღნიშნულ მოტივაციასთან გვაქვს საქმე), თუმცა ყოველი მათგანის შემთხვევაში მთავარი აქცენტი მომავალზეა გაკეთებული, რაც განახლების ამა თუ იმ განსხვავებული ფორმებით გამოვლენას უწყობს ხელს. ამდენად, ეთნომუსიკოლოგები ქეროლაინ ბითელი და ჯუნიფერ ჰილი სავსებით მართებულად მიიჩნევენ, რომ „შესაძლო განახლების ყოველი შემთხვევის შედეგი გარკვეული ტიპის ტრანსფორმაცია და ინოვაციაა, იქნება ეს ახალი მუსიკალური სტილი, თაობიდან თაობაზე გადაცემისა და შესრულების ახალი მეთოდები, ახალი ფუნქციები და მნიშვნელობები თუ თუნდაც ახალი მუსიკალური სუბ-კულტურა“ (Bithell, Hill, 2014: 5).

სხვა ევროპელი თუ ამერიკელი მკვლევრებისგან განსხვავებით, შვედი ეთნომუსიკოლოგი, ინგრიდ აკესონი “revival”-ის ნაცვლად, ტერმინ „რევიტალიზაციას“ მიმართავს. როგორც თავად განმარტავს, ტერმინი “revival” უფრო ხშირად ინგლისურენოვან მეცნიერებაშია გამოყენებული, “revitalization” კი - შვედურში. აკესონი „რევიტალიზაციას“ რეტროსპექტულ პროცესად მიიჩნევს და მას განმარტავს დავიწყებული კულტურული ელემენტების ახალი ფუნქციის მინიჭების კონტექსტში. თუმცა მიაჩნია, რომ “revitalization” და “revival” ერთი და იმავე პროცესის სინონიმურ სახელდებას წარმოადგენს (Åkesson, 2006: XX). განახლების პროცესის სხვადასხვაგვარად აღნიშვნის შესახებ საუბრობს შვედი ეთნოლოგი ოუი რონსტრომიც, რომელიც მიიჩნევს, რომ „სხვადასხვა ტერმინი და კონცეფცია მიღებულია, პრინციპში, ერთი და იმავე სახის ფენომენის აღსანიშნავად: განახლება (revival), რევიტალიზაცია (revitalization), ხელახალი ქმნა (recreation), რეორიენტაცია (reorientation), განმეორებით დაკანონება (re-enacting)“ (Ronström, 1996: XX). მსგავს მოსაზრებას აფიქსირებს ლიეტუველი მეცნიერი დაივა რაჩიუნაიტეც, რომელიც მუსიკის განახლების ტერმინზე მსჯელობისას აღნიშნავს, რომ სიტყვა განახლება (revival) გამოიყენება, რევიტალიზაციის (revitalization), ხელახლა ქმნის (recreation), ინოვაციისა (innovation) და ტრანსფორმაციის (transformation) მნიშვნელობებით და რომ ეს ტერმინები ხშირად სინონიმურად, ერთმანეთის მონაცვლეობით იხმარება (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012: 97).

ამრიგად, ეჭვგარეშეა, რომ აკესონი, რონსტრომი და რაჩიუნაიტე ამ სხვადასხვა სახელწოდების ქვეშ მოიაზრებენ პროცესს, რომელსაც ზემოაღნიშნული მახასიათებლების გათვალისწინებით, ჩვენ მუსიკის განახლებას ვუწოდებთ და მას ქოლგა ტერმინად მოვიაზრებთ, გამომდინარე ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესში გამოვლენილი რამდენიმე განსხვავებული ფორმიდან (სასცენო ფოლკლორი, პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი).

მუსიკის განახლების პროცესის ერთ-ერთი პირველი და ეთნომუსიკოლოგებს შორის დღემდე მეტ-ნაკლებად გაზიარებული განმარტება წარმოდგენილია ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგის, თამარა ლივინგსტონის სტატიაში „მუსიკის განახლება: ძირითადი თეორიისაკენ“ (Music Revivals: Towards the General Theory). ლივინგსტონის აზრით, „მუსიკის განახლების მოძრაობა წარმოადგენს ნებისმიერ სოციალურ მოძრაობას, რომელიც მიზნად ისახავს იმ მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა (რესტავრაციას) და შენახვას, რომელსაც თანდათანობით დაკარგვის ან სამუდამოდ წარსულში გაქრობის საფრთხე ემუქრება. მოძრაობის მიზანია: 1) იარსებოს, როგორც თანამედროვეობის ყველაზე მასშტაბური მუსიკალური მოვლენის, ე.წ. „მეინსტრიმის“ – პოპ-კულტურის ოპოზიციამ და ალტერნატივამ. 2) განავითაროს უკვე არსებული მუსიკალური კულტურა ისტორიულად დადგენილი ფასეულობებისა და მუსიკის განმახლებლების მიერ გამოხატული აუთენტიკურობის მეშვეობით“ (Livingston, 1999: 68). მიუხედავად იმისა, რომ ლივინგსტონისეულ განმარტებაში მუსიკის განახლება დეფინირებულია, როგორც თანდათანობით დაკარგვის საფრთხის წინაშე არსებული მუსიკალური ტრადიციების აღდგენასა და შენახვაზე ორიენტირებული სოციალური მოძრაობა, ის, ამავედროულად, შესაბამისობაში მოდის ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე თანამედროვე პროცესებთან. კერძოდ, მუსიკალურ-ფოლკლორული ტრადიციის უწყვეტი განვითარების გამო, მართალია ქართული ხალხური მუსიკა აღდგენის აუცილებლობის წინაშე არ დგას, მაგრამ ამ ტრადიციის შენახვის, და შესაბამისად, მისი დაკარგვის საფრთხის თავიდან აცილების პროცესი საქართველოში ბოლო ათწლეულების მანძილზე განსაკუთრებით აქტიურად მიმდინარეობს. ამდენად, დღეს ქართულ ფოლკლორში არსებული ტენდენციები ფოლკლორული მუსიკის განახლების საყოველთაო პროცესის ლოკალურ გამოხატულებად ისახება.

ამავე ნაშრომში ლივინგსტონი გვთავაზობს მუსიკის განახლების ძირითადი რეცეპტის „ექვს ინგრედიენტს“, რაც ყოველ განახლებას უნიკალურად აქცევს. ესენია:

1. ინდივიდები თუ მცირე ჯგუფები, რომლებიც ქმნიან „მთავარ განმაახლებლებს“ (core revivalists) ანუ ამ პროცესის წამომწეებებსა და საფუძვლის მიმცემებს;

2. განახლების მაუწყებლები და/ან ორიგინალური წყაროები, როგორიცაა ისტორიული აუდიოჩანაწერები;

3. განმაახლებლების იდეოლოგია და დისკურსი;

4. მიმდევრების ჯგუფი (როგორც შემსრულებლები, ისე მომხმარებლები), რომლებიც განმაახლებელთა თემის (community) საფუძველს ქმნიან;

5. განმაახლებლების აქტივობები (ორგანიზაციები, ფესტივალები, კონკურსები);

6. არაკომერციული და/ან კომერციული წამომწეებები, რომლებიც განმაახლებელთა ბაზარს კვებავენ.

მეცნიერი თავადვე განმარტავს, რომ შემოთავაზებული მოდელი არ არის უნივერსალური, არ პროგნოზირებს ყოველი კონკრეტული განახლების დინამიკას და არც ზღუდავს მათ ზემოთ ჩამოთვლილი ასპექტებით. არამედ, მისი მიზანია, კულტურათშორისი კვლევების დიალოგისათვის ახალი მიმართულების მიცემა.

მართლაც, ლივინგსტონისეულ „ინგრედიენტებს“, თავის მხრივ, ორ ელემენტს ამატებს აკესონი – 1. არქივები და კვლევითი ინსტიტუციები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ და 2. გავლენები განახლების ანალოგიურ პროცესში ჩართული მეზობელი ქვეყნებიდან, ტერიტორიებიდან, მუსიკალური ჟანრებიდან. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით საგულისხმოა ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ცენტრალური, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური სტილის კონტექსტში, სადაც ამა თუ იმ მუსიკალური ჟანრიდან მიღებული „გავლენა“ ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია, რასაც ვერ ვიტყვით ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლებაში ასევე შემავალ, სასცენო ფოლკლორზე, რომელიც, მაქსიმალურად იცავს თავს გარე ფაქტორების გავლენისაგან.

ქართულ მაგალითს ეხმიანება აკესონის მიერ რევიტალიზაციის პროცესში (რასაც, როგორც ტერმინოლოგიის ანალიზისას აღვნიშნეთ, განახლების პროცესის

სინონიმურ სახელწოდებად მოიაზრებს) გამოყოფილი ხელახლა ქმნადობის, ტრანსფორმაციისა და ინოვაციის სამი კონცეფცია. აკესონის ეს მოდელი აღწერს ფოლკლორული მუსიკისადმი განმახლებლების მიდგომებს და შეიცავს ყველა ტიპის მიმართებას მასალასთან, სტილთან და სხვადასხვა კომბინაციასა და ინოვაციასთან. ეს კონცეფციები არ წარმოადგენენ იზოლირებულ კატეგორიებს, რადგან, მაგალითად, ტრანსფორმაცია და ინოვაცია ხელახალი ქმნადობის ელემენტებს შეიცავს. თუმცა აკესონის მოსაზრებით, ტრადიციის ხელახლა ქმნას/რეკონსტრუქციასა და ტრანსფორმაცია/ინოვაციას შორის ბალანსისთვის განსხვავებული მიდგომების პოვნაა საჭირო, ეს კი აბსოლუტურად შესაძლებელია. ყოველივე ეს პირდაპირ ეხმიანება ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლენილ თავისებურებებს, რაც ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის შემდგომ თავებშია ილუსტრირებული.

საინტერესოა, განახლების პროცესში გამოვლენილი ორი პარალელური ტენდენცია, რომელსაც აკესონი, შვედეთის მაგალითზე, შემდგენიარად ახასიათებს: ერთი მხრივ, მოყვარული მომღერლებისა და ღია სასიმღერო ღონისძიებების გაზრდილი რიცხვი, მეორე მხრივ, ტრადიციული მუსიკის ფორმალიზაცია და პროფესიონალიზაცია და მედიის საშუალებით გავრცელების ძლიერი ტენდენცია. ავტორი აღნიშნავს, რომ დღესაც ამ (მეორე მიმართულების) პროცესში ჩართული მრავალი ხელოვანი ფორმალური მუსიკალური განათლების მქონეა და ხშირად ახდენს ფოლკ მუსიკის სხვა ჟანრებთან - ჯაზთან, ადრეულ მუსიკასა და თანამედროვე იმპროვიზაციასთან თუ „საავტორო“ (singer-songwriter) ჟანრთან შერწყმას. ეს კი დღევანდელი ტრადიციული მუსიკის განახლების (აკესონის ტერმინით, რევიტალიზაციის) და მრავალი ურთიერთგადამკვეთი ჟანრის თანაარსებობის ერთ-ერთი მიზეზია. ხშირ შემთხვევაში, იგივე მუსიკოსები შეიძლება იყვნენ, როგორც „ტრადიციული“, ისე ინოვაციური შემსრულებლები, რაც არაა შვედეთისათვის უნიკალური და მრავალ სხვა განსხვავებული კულტურის მქონე ქვეყანაში ვლინდება, მათ შორის საქართველოშიც, რაც ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავში კარგად დასტურდება.

ამრიგად, ლივინგსტონი-აკესონის მოდელები ერთმანეთს ავსებენ: პირველი აქცენტს აკეთებს განახლების პროცესის შემადგენელ ერთეულებზე, ხოლო მეორე – ამ პროცესის განხორციელების მეთოდებზე.

უნდა ითქვას, რომ 1990-იან წლებში, როდესაც დასავლეთში ფოლკლორული მუსიკის განახლების კონცეფცია და მისი კვლევის პრეცედენტები გაჩნდა, „ფოლკლორისტები განახლებას არარელევანტურად, ზოგ შემთხვევაში კი ტრადიციების შემრყვნელ ფარულ ძალად წარმოიდგენდნენ, რომელიც სერიოზული საქმიანობით დაკავებულ მკვლევრებს ყურადღებას უფანტავდა“ (Patterson, 1995: 357). ამის მიუხედავად, 1996 წელს American Folklore: An Encyclopedia-სთვის დაწერილი ესეს („Revivalism“), შესავალში როზენბერგი წერდა: „ფოლკლორისტები ფოლკლორის მთავარ განმაახლებლებს შორის არიან“ (Brunvard, 1996:623). სწორედ როზენბერგი გახლდათ ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი პირველი ნაშრომის ავტორი. ნაშრომის სათაურში, „ტრანსფორმირებული ტრადიცია: ფოლკ მუსიკის განახლებების განხილვა“ (Rosenberg, 1993: XX), განახლების მრავლობით რიცხვში მოხსენიებით, როზენბერგი ხაზს უსვამს საკითხის მრავალასპექტიანობას. კრებულში შემაჯავლი სტატიები სამ ჯგუფადაა წარმოდგენილი და ყოველი მათგანი ჩრდილოეთ ამერიკის ფოლკლორული მუსიკის განახლების სხვადასხვა ასპექტს ეხება. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო კრებულის მეორე ნაწილში ელენ სტეკერტის მიერ შემოტანილი ტერმინი „ახალი ესთეტიკა“, რომელიც შემდგომში აქტიურად აიტაცეს ეთნომუსიკოლოგებმა. „ახალი ესთეტიკა“ გულისხმობს ურბანული საშუალო ფენიდან გამოსული განმაახლებლების მუსიკას – „ფოლკლორული, კლასიკური, ჯაზის და პოპის მუსიკალური სტილების“ სინთეზს (Stekert; 1993:99-100). სტეკერტის მიერ ფოლკლორული მუსიკის განახლების ფარგლებში წარმოდგენილი „ახალი ესთეტიკის“ ერთ-ერთ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში ზედმიწევნით განხილული ფოლკ-ფიუჟენის სტილი. ამდენად, ფოლკლორული მუსიკის განახლებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია და ჩვენი სადისერტაციო კვლევის ძირითადი საგანი – ტრადიციასთან დაკავშირებული მასალის შემოქმედებითი ადაპტაცია, კრებულში ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხია, თუმცა მასში წარმოდგენილი სტატიები, ასევე,

ცხადყოფს, რომ არანაკლებ დიდი ძალისხმევა იყო მიმართული 1990-იანებში კონკრეტული მუსიკალური კულტურების შენახვისა თუ ხელახალი წარმოქმნისაკენ.

მუსიკის განახლების კვლევაში თეორიული ფუნდამენტის შექმნის თვალსაზრისით, ასევე, მნიშვნელოვანია ჟურნალ *World of Music*-ის 1996 წლის ტომი - „მუსიკის განახლება ევროპაში“. მასში შესული სტატიების ძირითად ნაწილში ევროპის ამა თუ იმ ქვეყანაში მუსიკის განახლების კონკრეტული შემთხვევები განხილული. ხოლო განახლების კონცეფციის ზოგად-თეორიულ ანალიზს ეთმობა ორი რონსტრომისა და პიტერ ბაუმანის სტატიები, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა ჩვენი სადისერტაციო კვლევისათვის.

სტატია სახელწოდებით „ხელახლა გააზრებული განახლება“ (Ronström, 1996: XX) რონსტრომის მიერ შვედეთში, უნგრეთში, რუმინეთსა და ყოფილ იუგოსლავიაში ჩატარებული კვლევის შედეგია, დაწერილი ამ თემაზე არსებულ ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურაზე დაყრდნობით. ნაშრომში რონსტრომი საუბრობს მუსიკის განახლების მოძრაობაში მატერიალიზაციისა და საქონლად გარდაქმნის (commodification) ელემენტების დიდ მნიშვნელობაზე, რაც უშუალოდ იწვევს გამარტივებას, სტანდარტიზაციას, ჰომოგენიზაციას. ამდენად, ძველ დროში არსებული სხვადასხვაგვარი ცოდნა რეალიზებულია სტანდარტიზებულ და გამარტივებულ ფორმებში. ასეთი მატერიალიზაციის შედეგები სამ დონეზე ვლინდება, რაც შემდგენიერად აქვს წარმოდგენილი ეთნომუსიკოლოგ მარკ სლობინს: მიკრო დონე (სოფლები, პატარა რეგიონები), ე.წ. რეგიონული დონე (ერები ან ერების ჯგუფები, როგორცაა მაგალითად, სკანდინავია) და ტრანსნაციონალური (ხშირად წოდებული „ინტერნაციონალურად“). ამ მოდელის საფუძველზე რონსტრომი ასკვნის, რომ „განახლების მთავარი ეფექტი არის ის, რომ ადგილობრივი რეპერტუარი თუ ჟანრი თემიდან/სოფლიდან გადაინაცვლებს ეროვნულ ან ტრანსნაციონალურ დონეებზე. ეს შეიძლება განახლების მთავარი მიზანიც კი იყოს“ (Ronström, 1996: XX). მართლაც, თანამედროვეობაში დამკვიდრებული კულტურული ტენდენციების კვალდაკვალ (მათ შორის, საქართველოში), განახლებული ფოლკლორის გავრცელების არეალი ხშირად მიკრო დონიდან ტრანსნაციონალურ დონეზე ინაცვლებს, ყოველ შემთხვევაში, დღეს ეს ნებისმიერი მუსიკალური ინდუსტრიის (მათ შორის, ხალხური მუსიკის ინდუსტრიის) ერთ-ერთი მთავარი მიზანია.

რაც ეხება კრებულში შემავალ ბაუმანის სტატიას, „მუსიკის განახლება: კონცეფციები რეგრესსა და ემანსიპაციას შორის“ (Baumann, 1996: 71–86), მასში ავტორი, ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესთან მიმართებაში გამოყოფს პურიზმის (ტრადიციული ნორმების დაცვის) და სინკრეტიზმის ორ მნიშვნელოვან მოდელს, როგორც კულტურულ-პოლიტიკური მოძრაობების კონტექსტში ფოლკლორული მუსიკის ინტერპრეტაციის დამხმარე ხელსაწყოებს. პურისტების მოდელში გაერთიანებულია ე.წ. „აუთენტიკოსები“, ტრადიციონალისტები, ფოლკლორისტები, ისტორიკოსები – ყველა, ვინც მეტ-ნაკლებად მისდევს „ძველ“, ადგილობრივ თუ რეგიონულ ტრადიციებს, გარკვეულ დროში აღწერილი წყაროებისა თუ მათი თანმდევი კონტექსტის გათვალისწინებით. პურიზმის საპირისპიროდ, სინკრეტიზმი აფართოებს მიდგომას რეკონსტრუქციის ან ახალი მუსიკალური სივრცის შექმნის მიმართ. მისი მთავარი ტენდენციაა ფოლკლორის ხელახალი ქმნა ან განახლება თანამედროვე მსოფლიოს მუსიკალური ინტერესების გათვალისწინებით. ამ დროს მთავარი კონცეფცია ხდება ახალი არანჟირებების, ახალი ჯგუფების შექმნის, ახალი ინსტრუმენტებისა და თუნდაც სხვა ტრადიციებიდან ახალი მოდელების ერთობლიობა. ამდენად, ბაუმანის თეორიით დასტურდება, რომ მუსიკის განახლების პროცესის ქვეშ ერთიანდება, როგორც ორიგინალური ხალხური ტრადიციების დაცვისკენ მიმართული (მაგ. სასცენო ფოლკლორი), ისე ამ ტრადიციების თანამედროვე ინტერპრეტაციებზე ორიენტირებული (მაგალითად, ქართული პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი) მუსიკალური გამოხატვის ფორმები, ჟანრები თუ პრაქტიკები. აღნიშნული კი, ბაუმანის ნაშრომს ჩვენი დისერტაციისთვის მნიშვნელოვან წყაროდ აქცევს.

უკანასკნელ წლებში გამოცემული მუსიკის განახლების პროცესთან დაკავშირებული ნაშრომებიდან, უდავოდ, ყველაზე მასშტაბურია 2014 წელს ბრიტანელი მეცნიერების, ქეროლაინ ბითელისა და ჯუნიფერ ჰილის მიერ გამოცემული სტატიების კრებული „მუსიკის განახლების ოქსფორდის ცნობარი“ (Bithell, Hill, 2014: XX), რომელშიც მუსიკის განახლების მექანიზმების ნაშრომებია გაერთიანებული. მასში დეტალურადაა განხილული აუთენტიკურობის, რეკონტექსტუალიზაციის, ტრანსმისიის, ინსტიტუციონალიზაციის, გლობალიზაციისა და სხვა ძირითადი საკითხები, რომლებიც უმნიშვნელოვანესია დღევანდელ

პოსტმოდერნულ კოსმოპოლიტურ საზოგადოებაში ტრადიციული მუსიკის გაგებისათვის.

კრებულში, შეძლებისდაგვარად, გაფართოებულია ის გეოგრაფიული საზღვრები, რითიც მუსიკის განახლების შესახებ აქამდე გამოცემული ნაშრომები იყო შემოსაზღვრული (ძირითადად, დასავლეთ ევროპისა და ჩრდილოეთ ამერიკის, იშვიათად, აღმოსავლეთ ევროპის რეგიონები). შესაბამისად, მასში შესულია სტატიები მუსიკის განახლების შესახებ შუა აღმოსავლეთის, ცენტრალური აზიის, სამხრეთ აზიის, სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის, ინდონეზიის, წყნარი ოკეანის, ლათინური ამერიკის, აფრიკისა და ჩრდილოეთ ამერიკის ადგილობრივი საზოგადოებების გამოცდილებიდან. ამავედროულად, საგანგებოდაა გაანალიზებული განახლების პროცესის შემდეგი შედეგები: ახალი ინფრასტრუქტურა, მუსიკალური სტილები, საშემსრულებლო პრაქტიკები, სუბკულტურული თემები და ღირებულებათა სისტემა, რომელიც ამა თუ იმ განახლების მოძრაობის გარეთ ამოიზარდა.

კრებულის სხვადასხვა თავში კონცენტრირებულია მუსიკის განახლების პროცესთან დაკავშირებული ექვსი ძირითადი საკითხი – აქტივიზმი და ცვლილებების სურვილი; ისტორიის ღირებულებითი განსაზღვრა და ხელახალი ინტერპრეტირება; რეკონტექსტუალიზაცია და ტრანსფორმაცია; ლეგიტიმურობა და აუთენტიკურობა; გადაცემა და გავრცელება; პოსტ-განახლების შედეგი და განშტოებები. საინტერესოა, რომ მეცნიერები პოსტ-განახლებად მოიაზრებენ განახლების პროცესის მიმდინარეობისას ახალი სუბკულტურებისა და მონათესავე ჯგუფების წარმოქმნასა თუ მათ ძირითადი მუსიკალური კულტურის (mainstream) ნაწილად ქცევას და აღნიშნავენ: „ეს ფაზა „პოსტ-განახლებად“ გვაქვს მოაზრებული, იმისათვის რომ ხაზი გავუსვათ იმ ხანგრძლივ ზემოქმედებას, რაც, შესაძლოა, განახლების პროცესმა მუსიკაზე მოახდინოს“ (Bithell, Hill, 2014: 4). ამ თვალსაზრისით, შესაძლებელია, ქართული პოპ-ფოლკი განახლების ერთიან პროცესში პოსტ-განახლების მსგავს ფაზად მოვიაზროთ. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ განახლების პროცესის ყოველი ფორმის, მიმართულებისა თუ ქვემიმართულების შემთხვევაში ერთი საერთო ტენდენცია ვლინდება: „ყოველი ცალკეული განახლების შედეგი რაიმე ტიპის ტრანსფორმაცია ან ინოვაციაა, ეს იქნება ახალი მუსიკალური სტილი, გადაცემისა

თუ შესრულების ახალი მეთოდები, ახალი ფუნქციები და მნიშვნელობები, თუ თუნდაც ახალი მუსიკალური (სუბ)კულტურა“ (Bithell, Hill, 2014: 5).

ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის კვლევა პოსტსაბჭოთა ქვეყნებშიც თანდათან იძენს აქტუალობას. ამ მხრივ, საინტერესო იყო 2016-2017 წლებში ტალინის მუსიკისა და თეატრის აკადემიაში სწავლის დროს ბალტიისპირეთის სამივე რესპუბლიკაში (ლიეტუვა, ლატვია, ესტონეთი) ჩვენ მიერ ჩატარებული დამოუკიდებელი საველე სამუშაო, რამაც შესაძლებელი გახდა არა მხოლოდ ამ მიმართულების პრაქტიკოს მუსიკოსებთან, არამედ მეცნიერებთან შეხვედრა და ამ საკითხის კვლევის ადგილობრივ პრაქტიკაზე დაკვირვება. ადგილობრივ ეთნომუსიკოლოგებთან საუბრისას აღმოჩნდა, რომ მიუხედავად ამ პროცესის ხანგრძლივობისა და სამეცნიერო წრეებში ამ საკითხზე ზეპირი დისკუსიებისა, მისი საგანგებო შესწავლით მხოლოდ უკანასკნელ წლებში დაინტერესდა რამდენიმე მეცნიერი, მათაც ჯერჯერობით მასშტაბური კვლევა არ უწარმოებიათ. შესაბამისად, ჩვენ მიერ მოპოვებული ინფორმაციის უდიდესი ნაწილი ბალტიისპირელ ეთნომუსიკოლოგებთან პირადი საუბრებისა და ინტერვიუების დროსაა ჩაწერილი.

ესტონელი ეთნომუსიკოლოგებიდან ამ საკითხზე საგანგებო კვლევა, ჯერჯერობით, მხოლოდ კრისტინ კუუტმას აქვს ჩატარებული, რომლის შედეგებიც, ნაწილობრივ, წარმოდგენილი აქვს ინგლისურენოვან სტატიაში „ცვლილებები ფოლკლორულ კულტურასა და ფოლკლორულ ანსამბლებში“ (Kuutma, 1997: XX). მასში ავტორი ფოლკლორულ ტრადიციასა და მისთვის თანამედროვე კონტექსტის მინიჭების აუცილებლობაზე საუბრობს, გამომდინარე იქიდან, რომ ტრადიცია გარკვეულ პერიოდსა და პირობებში შექმნილი კულტურული კონსტრუქციაა. შესაბამისად, მეცნიერს დაუშვებლად მიაჩნია იმაზე მსჯელობა, გარკვეული ტრადიციული ფენომენი (ამ შემთხვევაში კი ტრადიციული მუსიკალური ანსამბლი) ნამდვილია თუ ყალბი, რადგან ტრადიცია თავისთავად ვერ იქნება ვერც ნამდვილი და ვერც ყალბი, გამომდინარე იქიდან, რომ ის არ არის წარსულიდან შემონახული არტეფაქტი, არამედ ტრადიცია აწმყოში სიმბოლურად ხელახლა ქმნადი ფენომენია.

ამის ერთგვარი ილუსტრაციაა ახალ სოციო-კულტურულ პირობებში ფოლკლორთან ახალი ტიპის დამოკიდებულების, შესაბამისად, ახალი ტიპის

ტრადიციის გაჩენა და მანამდე კოლექტიურ პრაქტიკას მიჩვეული თემის ორ ნაწილად – მონაწილეებად და მაყურებლებად გაყოფა. მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნის II ნახევრის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მუსიკის საჯარო შესრულების პრაქტიკა დამკვიდრდა, ფოლკლორის საკონცერტო შესრულების ტრადიცია გაჩნდა და შედეგად, შეიქმნა საკონცერტო თუ სხვა ტიპის საზოგადოებრივი აქტივობის მქონე ანსამბლები.

სტატიაში კუუტმა სწორედ 1920-იანი წლებიდან 2000-იან წლებში მოღვაწე ესტონური ფოლკლორული ანსამბლებს მიმოიხილავს და შედეგად, მუსიკის განახლების სხვადასხვა ტალღის მკაფიო პერიოდიზაციას წარმოადგენს. მათგან, განსაკუთრებით გამოყოფს 1960-იან წლებს, როდესაც ფოლკლორული მემკვიდრეობისადმი მიმართება რადიკალურად შეიცვალა და ეს მოხდა არა მხოლოდ ბალტიისპირეთში, არამედ სხვა ევროპულ ქვეყნებშიც, როგორცაა უნგრეთი, ფინეთი, შვედეთი, ირლანდია. ავტორი აღნიშნავს, რომ ესტონეთში ეს პროცესი ლიეტუველი მეცნიერების ახალგაზრდა თაობაში სოფლის ტრადიციებისა და კოლექტიური შესრულებისადმი ინტერესის გაზრდის პირდაპირ ზეგავლენას წარმოადგენდა. ამ პერიოდში ბალტიისპირეთის ქვეყნებში ფოლკლორული ანსამბლების დაარსება საბჭოთა იდეოლოგიით შექმნილი „ეთნოგრაფიული გუნდების“ საწინააღმდეგო მოძრაობას წარმოადგენდა, 80-იანებიდან კი მათი საქმიანობა მთლიანად დაუკავშირდა ეროვნულ მოძრაობასა და მის იდეოლოგიას. მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლენილ სასცენო ფოლკლორის ჩამოყალიბება-განვითარების მსგავს პერიოდიზაციასა და ფაზებს გამოვეყოფთ სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავის პირველ ქვეთავში, სადაც ისტორიულ დინამიკაში წარმოვადგენთ ქართული ფოლკლორული მუსიკის ტრანსფორმაციის პროცესს, დაწყებული XIX საუკუნის ბოლოდან – დღემდე.

ლიეტუველი მეცნიერების ნაშრომებიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა დაივა რაჩიუნაიტეს ინგლისურენოვანი სტატია, „ლიეტუველი პოლიფონიური სუტარტინეს სიმღერების განახლება გვიან მე-20 და ადრეულ 21-ე საუკუნეებში“ (Raciūnaitė-Vycinienė, 2012: 97-115). როგორც სტატიიდან ვიგებთ, ბალტიისპირეთის ქვეყნებში (ლიეტუვა, ლატვია, ესტონეთი) ძირითადად, მიმართავენ ტერმინს „ნეო-ფოლკლორული მოძრაობა“, რათა 1970-80-იან წლებში ფოლკლორული ტრადიციისადმი გაზრდილ ინტერესს გაუსვან ხაზი. ტერმინი, ასევე, თავის თავში

აერთიანებს ფოლკლორის აქტუალიზაციის ფორმებს ყოველდღიურ ცხოვრებასა და სამოყვარულო ხელოვნებაში, რაც 1990-იანების დასაწყისის ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებასა და დამოუკიდებლობის აღდგენისათვის ბრძოლას ახლდა თან.

რამდენადაც, რაჩიუნაიტეს სტატიის ძირითადი თემა სუტარტინესია, მეცნიერი განახლების პროცესზე სწორედ ამ ჟანრის გადმოსახედიდან საუბრობს. საინტერესოა, რომ ის სუტარტინესის განახლების პროცესის სამ ფაზას წარმოადგენს და წერს, რომ ამ ფაზებს შორის ყველაზე თანამედროვე ნეო-პაგანური შტოა, რომელიც იმ ახალგაზრდების სულიერი ძიებიდან ამოიზარდა, რომლებიც საკუთარ ეთნიკურ ფესვებს ბალტიისპირულ მსოფლმხედველობაში ეძიებდნენ. ლიეტუველი ნეო-პაგანისტები „აუთენტურობას“ ასოციაციურად უკავშირებენ ეთნიკურ ტრადიციას, რაც მათი აზრით, თითქმის ან სრულიად თავისუფალია უცხოური გავლენებისაგან. ნეო-პაგანისტების მიხედვით, „აუთენტურობა“ ნიშნავს განსაკუთრებულობას და სხვა ღირებულებითი სისტემებისა და იდეოლოგიებისაგან დისტანცირებას“ (Delis, 2006: 222). როგორც აღმოჩნდა, დღეს სუტარტინეს ჯგუფების რეპერტუარი მრავალ სხვადასხვა ფორმას აერთიანებს, მაგალითად, ფოლკ-როკსა და პოსტ-ფოლკლორს, თანამედროვე კლასიკურ მუსიკასა და ვიზუალურ ხელოვნებასთან სინთეზს. ფაქტობრივად, სუტარტინესის შემსრულებელი ნეო-პაგანური შტოს წარმომადგენლების მუსიკალური თვითგამოხატვის ძირითადი ფორმა სწორედ ფოლკ-ფიუჟენის ტექნოლოგიით (ადგილობრივი ტრადიციული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ელემენტების სინთეზი) შექმნილი მუსიკაა, რაც ქართულ ფოლკ-ფიუჟენტთან საინტერესო პარალელების გავლების საშუალებას იძლევა.

ლატვიელი მეცნიერის, მარტინ ბოიკოს ინგლისურენოვანი სტატია „ლატვიური მუსიკალურ-ფოლკლორული მოძრაობები 1980-1990-იან წლებში: „აუთენტურობიდან“ „პოსტფოლკლორამდე“ და „შემდგომ“ (Boiko, 2001: 113–118) მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს მუსიკის განახლების პროცესისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ფაზების იდენტიფიცირებისა და ანალიზის მიმართულებით, რა თქმა უნდა, ლატვიის მაგალითზე. როგორც ნაშრომიდან ვიგებთ, ლატვიური მუსიკის განახლების ყველაზე მძაფრი ტალღა 1970-იან წლებში გაჩნდა და ამ მოძრაობამ 1980-იან წლებში ლატვიაში უეცარი ბუმი გამოიწვია (ისევე, როგორც ეს ხდებოდა ლიეტუვასა და ესტონეთში). ამ მოძრაობის მთავარი იმპულსი იყო ფოლკლორული მუსიკის

ორიგინალური სახის აღმოჩენა, რომელიც მკაფიოდ განსხვავდებოდა საბჭოთა პერიოდში გავრცელებული ფოლკლორისაგან. „უკან ფესვებისაკენ“ იყო ამ მოძრაობის მთავარი ლოზუნგი, რომელიც ჩანასახშივე დაუპირისპირდა საბჭოთა რეჟიმს. „სასიმღერო რევოლუციის“⁵ პერიოდში, 1990-იან წლებში ამ ფოლკლორული მოძრაობის წარმომადგენლები ლიბერალიზაციის მოძრაობაში მთავარ როლს ასრულებდნენ და, ამდენად, სასიმღერო რევოლუცია ლატვიაში პოლიტიკურ რევოლუციად იქცა. ფოლკლორული მოძრაობისათვის ამოსავალი იყო პირველადი, სოფლის მეკიდრებისგან ჩაწერილი და გარე მუსიკალურ გავლენებს მოკლებული ფოლკლორული მუსიკა. ამასთან, მისი საჯარო შესრულებისას შემსრულებელსა და აუდიტორიას შორის დისტანციის მაქსიმალური შემცირება, რაც მანამდე დამკვიდრებული საკონცერტო ფორმისგან გათავისუფლების მცდელობას წარმოადგენდა.

სულ მალე ლატვიაში ტრადიციული მუსიკის ელემენტებით თვისობრივად ახალი მუსიკის შექმნის იდეაც გაჩნდა. კერძოდ, ფოლკლორული მოძრაობის რამდენიმე აქტიურმა მონაწილემ 80-იან წლებში პირველადი ფოლკლორული მასალისადმი მიმართვით და თანამედროვე ელექტრო ინსტრუმენტებისა და მათი საშემსრულებლო ტექნიკების, სხვადასხვა მუსიკალურ-სტილური ელემენტის გამოყენებით ორიგინალური მუსიკის შექმნა დაიწყო. ამ მუსიკალური მიმართულების სახელწოდებად ერთ-ერთი მუსიკოს-განმაახლებლის, ილგის რეიზნიეცეს ინიციატივით „პოსტფოლკლორი“ დამკვიდრდა და მალე ის მთელ ბალტიისპირეთში გავრცელდა. ამ მოვლენას თავად მუსიკოსი ასე იხსენებს: „ფოლკლორული მოძრაობის დასაწყისში ეს იყო ერთგვარი მისია ჩვენთვის, რომ დაგვებრუნებინა ხალხი უკან და შეგვეხსენებინა ძველი, აუთენტური წყაროების შესახებ. ეს იყო იმ პერიოდში ძირითადი იდეა. თუმცა, ამავედროულად, უფრო და უფრო გვიხიბლავდა საკუთარი მუსიკის შექმნის პროცესი. გარკვეული დროის მანძილზე ეს იყო თითქოს პოზიცია, როდესაც მუსიკოსმა „მე“-მ ხელი აიღო ფოლკლორისტ „მე“-ზე, რადგან იმ პერიოდში, სანამ

⁵ სიმღერის რევოლუცია (singing revolution) - ასე უწოდებენ 1980-იან წლებში ბალტიისპირეთის ქვეყნებში მიმდინარე მშვიდობიანი საპროტესტო გამოსვლების პროცესს, რომელმაც 1991 წელს ესტონეთი, ლიეტუვა და ლატვია დამოუკიდებლობის აღდგენამდე მიიყვანა. ამ პროცესში პროტესტის გამოხატვის მთავარი ფორმა კოლექტიური სიმღერა იყო, სწორედ ამიტომ დაერქვა მას „სიმღერის რევოლუცია“ (The Singing Revolution, XX).

გაგაცნობიერებდით, რომ ჩვენი საკუთარი გზის არჩევის თავისუფლება გაგვანდა, ამ ორს შორის დიდ წინააღმდეგობრიობას ვხედავდით“ (Boiko, 2001: 116). უნდა ითქვას, რომ პოსტფოლკლორის შემსრულებლები, ამავდროულად, განაგრძობდნენ სხვა ტრადიციულ ჯგუფებში „აუთენტიკური“ ფოლკლორის შესრულებას. ეს პრაქტიკა თითქოს ტრადიციადაც კი დამკვიდრდა ბალტიისპირულ, განსაკუთრებით, ლატვიურ მუსიკალურ წრეებში, იმდენად, რამდენადაც დღეს პირველადი ფოლკლორის შემსრულებელი ქალაქური ჯგუფების წევრების უმრავლესობა, ამავდროულად, რომელიმე პოსტფოლკლორულ ჯგუფშიც მოღვაწეობს. უნდა ითქვას, რომ მსგავს ტენდენციას აქვს ადგილი ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებელი ახალგაზრდა მუსიკოსების დიდი ნაწილის შემთხვევაში, რომლებიც პირველადი ფოლკლორის შემსრულებლობის პარალელურად ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების მუსიკალურ ექსპერიმენტებშიც მონაწილეობენ. სტატიაში წარმოდგენილი და გაანალიზებული მასალა არაერთი სხვა პარალელის გავლების საშუალებას გვაძლევს, განსაკუთრებით, ქართული ტრადიციული მუსიკის განახლებაში სხვადასხვა შრის არსებობისა და სოციო-პოლიტიკური მოვლენების კონექსტში მათი განვითარების თავისებურებების განხილვის მიმართულებით. მით უფრო, რომ ბოიკოს მიერ ხაზგასმული ტენდენციები მეტნაკლებად ყველა პოსტსაბჭოთა ქვეყანაშია გამოვლენილი და, ამ თვალსაზრისით, ფოლკლორის განახლების პროცესებზე მსჯელობისას გარკვეული განზოგადებების გაკეთების საშუალებასაც იძლევა.

ფოლკლორული მუსიკის განახლების საკითხის გარშემო არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ მუსიკის განახლება ნამდვილად კომპლექსური ფენომენია. ფრედრიკ ბართის (Fredrik Barth) სიტყვებით, „განახლება არის მნიშვნელობების სათავესო, რომელსაც მრავალი ფსკერი და პარალელური დონე გააჩნია“ (Ronström, 1996: XX). განახლების კომპლექსურ ბუნებაზე ყურადღებას ამახვილებს რონსტრომიც და აღნიშნავს, „განახლება მრავალმნიშვნელოვანი ფენომენია, რომელშიც მნიშვნელობების ოთხი დონე შეიძლება გამოვყოთ:

1. განახლება, დაკავშირებული ქმედებასთან, რის შედეგადაც ჯგუფებს შიგნით თემის შეგრძნება ჩნდება.
2. განახლება, დაკავშირებული ისტორიასთან, რაც ქმნის იმის სურათს, რაც ერთ დროს არსებობდა.

3. განახლება, დაკავშირებული აწმყოსა და მომავალთან, რაც ინდივიდუალური თუ კოლექტიური იდენტობის წარმოშობას განაპირობებს.
4. განახლება, დაკავშირებული მოდერნიზაციასთან, სადაც „ძველი ტრადიციების“ განახლება არა ოპოზიცია, არამედ ცვლილების ერთ-ერთი საწყისი წერტილია“ (Ronström, 1996: XX).

ამ ქვეთავში განხილული ნაშრომების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ყველა ზემოაღნიშნული და სხვადასხვაგვარად დეფინირებული პროცესის ძირითადი არსი ერთ საკითხში, თანამედროვე პირობებში ფოლკლორული მუსიკის ცვალებადობაში მდგომარეობს. ჩვენ მიერ განხილული არაერთი დეფინიციის არსებობა ადასტურებს, რომ საერთაშორისო სამეცნიერო საზოგადოება ჯერაც არაა შეთანხმებული ამ პროცესის აღმნიშვნელი რაიმე ერთი სახელწოდების გამოყენებაზე, რაც არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიური სკოლების სხვადასხვაგვარი მიდგომით, არამედ თავად მოვლენის კომპლექსურობითაც არის განპირობებული. თუმცა, საკითხის გარშემო არსებულმა სამეცნიერო ნაშრომების გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ თანამედროვე პირობებში ფოლკლორში მომხდარი ცვლილებების აღმნიშვნელი ტერმინებიდან ყველაზე ხშირად მუსიკის განახლება (music revival) გამოიყენება. გამომდინარე იქიდან, რომ ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში არ არსებობს თანამედროვეობაში მიმდინარე ფოლკლორული მუსიკის ცვალებადობის პროცესის ამსახველი შესაბამისი ტერმინი, სადისერტაციო ნაშრომში უკვე დამკვიდრებულ ინგლისურენოვან ტერმინ “music revival”-ს ვეყრდნობით და სამუშაო ანალოგად მის ყველაზე მისაღებ ქართულ თარგმანს, „მუსიკის განახლებას“ ვიყენებთ.

ქვეთავი III

ფოლკ-ფიუჟენი: ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციები და დეფინიცია

ამ ქვეთავში მიზნად ვისახავთ, ფოლკ-ფიუჟენის დეფინიციის შემუშავების პარალელურად, განვიხილოთ თანამედროვეობაში არსებული მისი ტერმინოლოგიური

ინტერპრეტაციები, მსგავსი მუსიკალური ფენომენების აღმნიშვნელი სინონიმური სახელწოდებები, რომლებიც ამა თუ იმ კულტურული და სამეცნიერო მიდგომის მიხედვითაა შემუშავებული. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ამ არეალში (ისევე როგორც, ზოგადად, სადისერტაციო ნაშრომის საკვლევ თემატიკაში) არ მოვიაზრებთ პროფესიული მუსიკის სფეროში ხალხური მუსიკის გამოყენების ფორმებსა თუ ტერმინოლოგიას⁶, რადგან ჩვენი სადისერტაციო კვლევის ძირითადი საგანი – ფოლკ-ფიუჟენი მხოლოდ პოპულარული მუსიკისა და ტრადიციული მუსიკის საზღვრებში მოქცეული მუსიკალური მიმართულებაა.

პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოს, რომ მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი ტრადიციული მუსიკის განახლების პროცესს განსხვავებული პერსპექტივიდან აღიქვამს და მის ქვეშ, კონკრეტულად, ფოლკლორული მუსიკის თანამედროვეობაში ფუნქციონირების საკითხს მოიაზრებს. ხოლო, რაც შეეხება ტრადიციული მუსიკის ტრანსფორმაციისა თუ მისი ელემენტების შერჩევა-გამოყენების გზით შექმნილ მუსიკას, ამას ტერმინ „მსოფლიო მუსიკის“ (world music) ქვეშ აერთიანებს. ჩვენ ამ მიდგომას არ ვეთანხმებით, რადგან ფოლკლორული მუსიკის განახლება ბევრად მასშტაბური და კომპლექსური პროცესია და მიგვაჩნია, რომ პირველადი ფოლკლორის დღევანდლობაში არსებობის თავისებურებებთან ერთად, კონკრეტული კულტურის კონტექსტში ამ მუსიკისა და მისი ელემენტების სხვადასხვაგვარი ტრანსფორმაციის შედეგად შექმნილ ახალ მუსიკალურ ერთეულებსაც აერთიანებს. ამდენად, ერთი შეხედვით, შესაძლებელია, მსოფლიო მუსიკის ფარგლებში მოაზრებული პროდუქტიც მუსიკის განახლების საერთო პროცესის ნაწილად წარმოვიდგინოთ, თუმცა ამ ფენომენის ახლოს გაცნობისას ბევრად განსხვავებულ აქცენტებს შევნიშნავთ.

უნდა ითქვას, რომ „მსოფლიო მუსიკის“ ფენომენის პირველადი სახის ჩამოყალიბების პროცესი აღწერილი აქვს რობერტ ბრაუნს (Brown, 1991: 366), რომელიც თავად იყო ამ პროცესის თანამონაწილე. როგორც ირკვევა, მსოფლიო მუსიკის კონცეფცია 1950 წელს UCLA-ს უნივერსიტეტში შექმნილ პიონერული ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამაში აღმოცენდა მენტლ ჰუდის მიერ, შემდგომში კი

⁶ პროფესიული მუსიკის სფეროში ხალხური მუსიკის გამოყენება ჩვეულებრივი მოვლენაა მსოფლიო მუსიკალურ ლიტერატურაში მისი ისტორიის თითქმის დასაწყისიდან, ეს მეთოდი ახალი ქართული პროფესიული აზროვნების ჩამოყალიბებისთანავე დამკვიდრდა ქართულ მუსიკაშიც, ეს საკითხი სიღრმისეულადაა შესწავლილი რუსუდან წურწუმიას ნაშრომებში.

ამავე პროგრამის მონაწილე ბრაუნმა, რამდენიმე სხვა მეცნიერთან ერთად, 1960-იან წლებში დააფუძნა საუნივერსიტეტო „ვესლიან მსოფლიო მუსიკის პროგრამა“ (Wesleyan World Music program), სადაც მან ტერმინი მსოფლიო მუსიკას მიმართა. ბრაუნის მიზანი არადასავლური მუსიკის საშემსრულებლო სწავლების ტრადიციულ ეთნომუსიკოლოგიურ სწავლებასთან კომბინაციის სახელდება იყო.

ეს ტერმინი თანდათან აკადემიურ წრეებშიც დამკვიდრდა და ზოგიერთი უკვე არსებული (მაგ. პრიმიტიული, არადასავლური, ეთნიკური, ფოლკლორული) პოპულარულ ალტერნატივადაც კი იქცა. ელენ მეიერსი გროუვის სტატიის „ეთნომუსიკოლოგია“ შესავალში წერს, რომ უკანასკნელი რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგები საკუთარ სამუშაო ლექსიკონში მრავალფეროვან ტერმინოლოგიას იყენებენ. დღეს უარყოფილ ტერმინთა შორის ისეთიცაა, რომელსაც დამამცირებლის სტატუსი მიანიჭეს. შესაბამისად, ძველი დროის – “პრიმიტიული”, “ეგზოტიკური”, „ორიენტალური“, „შორეული აღმოსავლეთის“ – შედარებით ახალი სინონიმური ტერმინებია „ფოლკლორი“, „არადასავლური“, „არალიტერატურული“, ხოლო დღევანდელი ტერმინია – „მსოფლიო მუსიკა“ (Myers, 1992: 11). ფაქტობრივად, მეიერსი მსოფლიო მუსიკის ცნებას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში დღემდე აქტიურად გამოყენებული ცნების, ფოლკლორის მომიჯნავე კატეგორიად მოიაზრებს.

იმის მიუხედავად, რომ ტერმინი „მსოფლიო მუსიკა“ აკადემიურ წრეებში აღმოცენდა, რეალურად იგი ხმის ჩამწერმა სტუდიებმა გახადეს პოპულარული. თუმცა ეს ტერმინი კომერციულ ბაზარზე აკადემიური წრეებისაგან განსხვავებული შინაარსის მატარებელია. 1987 წელს ლონდონში, გამომცემლობაში “Empress of Russia”, შეიკრიბნენ მუსიკალური პროდიუსერები, თანამედროვეობაში „ეთნიკური“, „ფოლკლორული“ და „ინტერნაციონალური“ მუსიკის რეალიზაციისთვის შესაბამისი კომბინირებული ტერმინის საპოვნელად. დისკუსიის შედეგად შერჩეული სახელწოდება „მსოფლიო მუსიკა“ მედია საშუალებებით ისე გავრცელდა, რომ მალე საერთაშორისო ხმის ჩამწერ სტუდიებში სტანდარტულ ტერმინად იქცა (Sweeney, 1992: ix). ამდენად, ხმის ჩამწერი სტუდიების მიდგომის მიხედვით, ამ ტერმინის ქვეშ ეთნიკური ელემენტების მქონე ნებისმიერი მუსიკა შეიძლება იყოს გაერთიანებული.

გარლანდის ენციკლოპედიის მერვე ტომის სტატიაში „მსოფლიო მუსიკა ევროპაში“ (Rice, 1998: XX), ეთნომუსიკოლოგი ტიმოთი რაისი მსოფლიო მუსიკის

კატეგორიაში აერთიანებს ტრადიციულ მელოდიებს, რიტმებს, ვოკალურ ტემბრებს, ორნამენტაციასა და ინსტრუმენტებს, რომლებიც კლასიკური თუ პოპ-მუსიკის ჰარმონიებთან, როკის რიტმებთან და ინსტრუმენტებთანაა (ელექტრო გიტარა, ბასი, დრამი, სინთეზატორი და ა.შ.) სინთეზირებული⁷.

მსოფლიო მუსიკის ფენომენში უკეთ გასარკვევად, რაისი ტრადიციული მუსიკის რეალიზებით დაკავებული ხმის ჩამწერი ინდუსტრიების მაგალითზე აღგვიწერს 1980-იანებში მომხდარი ტერმინოლოგიური გარდაქმნის პროცესს, რომლის დროსაც სახელწოდებები ეთნიკური, ფოლკლორული და საერთაშორისო ჩანაცვლდა ისეთი სახელწოდებებით, როგორიცაა „ვორლდბითი“ (worldbeat), „ეთნოპოპი“ (ethnopol), „ვორლდ-ფიუჟენი“ (world-fusion). ეს ტერმინოლოგიური ცვლილება იმპულსს აძლევდა პროდუქციის, აღქმისა და ესთეტიკის ცვლილებასაც. ერთია, რომ ძველი ტერმინები მოიცავდა სტილებს, რომლებიც პირველად, ტრადიციულად იყო გაგებული (თუნდაც არანჟირებული და ნეოტრადიციული სახით), მაგრამ ახალი ტერმინები ტრადიციულ მუსიკასა და პოპულარულ, აფრიკულ-ამერიკული გავლენების მქონე მუსიკას შორის ჰიბრიდულობისა და ფიუჟენის ფასეულობას აღიარებდნენ. მეორე მხრივ, ძველი ტერმინები ხაზს უსვამდნენ მუსიკის ეროვნულ, ეთნიკურ თუ ლოკალურ ხასიათს და ამდენად, ერთგვარ საბაზრო შეზღუდულობასაც განაპირობებდნენ. ხოლო ამის საპირისპიროდ, ახალი ტერმინები ამ ახალ მუსიკას გაცილებით მოთხოვნად, მსოფლიო მასშტაბის ფენომენად წარმოაჩენდნენ. მართლაც, „ეს პოსტკოლონიალური, გლობალური, მას-მედიით გააქტიურებული ბაზარი XX საუკუნის ბოლოს გასცდა ევროპასა და აშშ-ს და აზია, აფრიკა, ლათინური ამერიკა და წყნარი ოკეანია მოიცვა – სწორედ ესაა მსოფლიო“ (Rice, 1998: XX).

ამავე ნაშრომში რაისი მოიხმობს იმ კულტურულ მოდელებს, რომლებიც მსოფლიო მუსიკის მიღებასა და გამრავლებას უწყობენ ხელს. მათ შორისაა პოსტკოლონიალური მოძრაობა - აფრიკისა და აზიის ყოფილი კოლონიებიდან ხალხის გადაადგილება ევროპისაკენ; ელექტრონული მედიისათვის (ტელევიზია, რადიო, ჩანაწერები) ეკონომიკის გლობალური ზრდა; ე.წ. პოსტმოდერნული ესთეტიკა, რომელიც უარყოფს კულტურის დაბალ და მაღალ კულტურებად დაყოფას და ძველ

⁷გასათვალისწინებელია, რომ ლექსიკონი 1990-იანი წლების ბოლოსაა დაწერილი და ჩამოთვლილი ტექნიკური ასორტიმენტი დღევანდელი პერსპექტივიდან გაცილებით მასშტაბური იქნებოდა.

მასალას ახალი ნაშრომების მისაღებად იყენებს და ა.შ. რაისის მიერ მოხმობილი კულტურული მოდელებიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა იდენტობა. კერძოდ, ახალგაზრდების დაინტერესება, ტრადიციული მუსიკისა და თანამედროვე მუსიკალური ელემენტების შერჩევა-შერწყმის გზით, ეთნიკური, რეგიონული თუ ლოკალური იდენტობებისა და სენტიმენტების გამოხატვით. ეს კი ერთგვარად უპირისპირდება ნაციონალიზმს, ევროპულ ერთიანობასა თუ გლობალურ კაპიტალიზმს. „ტრადიციული და თანამედროვე ელემენტების კომბინირებითა თუ შერევით და არა რომელიმეს ამორჩევით, ისინი იყენებენ მუსიკას იმ სიმბოლური ხატის შესაქმნელად, როგორადაც ესმით მათ საკუთარი თავი და როგორც გამოხატავენ საკუთარ სამყაროს: ერთდროულად გლობალურსა და ლოკალურს, წარსულისა და აწმყოს ნაწილს, ტრადიციულსა და თანამედროვეს, ნაციონალურსა და ინტერნაციონალურს” (Rice, 1998: XX). რაისისეული თეორია სრულ შესაბამისობაშია იმ თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდების იდენტობასთან, ვინც ფოლკლორული მუსიკის ამა თუ იმ სახით გამოყენებითაა დაინტერესებული. მათი იდენტობა მრავალშრიანი მოვლენაა და თითქოს ყველა რაისის მიერ ჩამოთვლილ ფასეულობას აერთიანებს, რომელთაც, შესაძლოა, ემიჯნებიან ახალგაზრდები, მაგრამ რეალურად საკუთარი იდენტობით ამ ფასეულობათა ერთობლიობას წარმოადგენენ. აღნიშნული საკითხი ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების კონტექსტში ნაშრომის მე-3 თავის II ქვეთავში ფართოდაა განხილული.

ჩვენთვის, ასევე, საყურადღებო აღმოჩნდა რაისის მიერ განხილული მუსიკალური გამოხატვის ახალი ფორმების მასაზრდოებელი თანამედროვე ევროპული იდეოლოგიებიდან (მწვანეთა პოლიტიკა, ფემინიზმი) კომუნიკური აღმოსავლეთ ევროპის დანგრევა, რადგან ის ხაზს უსვამს ქართული ფოლკლორული მუსიკის ტრანსფორმაციის პროცესის კვლევისას სხვა აღმოსავლეთევროპული ქვეყნების გამოცდილებასთან პარალელის გავლების აუცილებლობას. ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში, ყურადღება გამახვილებული გვაქვს განსაკუთრებით, ესტონურ გამოცდილებაზე, გამომდინარე პოსტსაბჭოთა ქვეყნებიდან ესტონეთის ყველაზე გამოკვეთილი ევროპული კულტურული ორიენტაციიდან და განვითარებული სოციო-ეკონომიკური მდგომარეობიდან, რაც, თავისთავად, კულტურის სფეროს განვითარებაზეც აისახება. ქართულ-ესტონური მუსიკალურ-კულტურული პარალელები ვრცლად სადისერტაციო ნაშრომის მე-3 თავში გვაქვს წარმოდგენილი.

ამდენად, ზემოაღნიშნული პარალელების გათვალისწინებით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ტიმოთი რაისის მიერ განხილული საკითხები ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესზეც ვრცელდება, მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერის მიერ მსოფლიო მუსიკა ამ პროცესის შემადგენელ ნაწილად არ აღიქმება, რასაც ჩვენც აბსოლუტურად ვიზიარებთ. საბოლოოდ, რაისისეული განსაზღვრებით, მსოფლიო მუსიკის სტილური გავლენების კატეგორია ბევრად ფართოა და ის, ფაქტობრივად, ტრადიციული, პოპულარული და კლასიკური მუსიკის საზღვარზე მყოფ სინთეტურ სტილად წარმოგვიდგება. რაისისაგან განსხვავებით, ბრუნო ნეტლი მსოფლიო მუსიკას ცალსახად პოპულარული მუსიკის ქანრად მიიჩნევს, „რომელიც, ფაქტობრივად, დასავლური და სხვადასხვა არადასავლური სტილების, უღერადობებისა და ინსტრუმენტების სინთეზს წარმოადგენს“ (Nettl, 2015: 23).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა, ინდიანას უნივერსიტეტის პროფესორ, კარლ რაჰკონენის განსაზღვრება: „მსოფლიო მუსიკა, შესაძლოა, საუკეთესოდ განიმარტოს იმით, რაც მასში არ მოიაზრება. ის არ არის დასავლური საკომპოზიტორო, ფოლკლორული ან პოპულარული მუსიკა. ამასთან, მსოფლიო მუსიკა შეიძლება იყოს ტრადიციული (ფოლკ), პოპულარული და კლასიკურიც კი, თუ ის ეთნიკურ ან საზღვარგარეთულ ელემენტებს შეიცავს. მარტივად რომ ვთქვათ, ის არ არის „ჩვენი მუსიკა“, ის „მათი მუსიკაა“, მუსიკა, რომელიც ვიღაც სხვას ეკუთვნის“ (Rahkonen, 1994: XX).

რაჰკონენის მიდგომა, რომ „მსოფლიო მუსიკა“ ესაა „მათი“ და არა „ჩვენი მუსიკა“ და რომ ის ერთი ნიმუშის ფარგლებში რამდენიმე სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული მუსიკის ელემენტებს აერთიანებს, უკვე საკმარისი მიზეზია იმისათვის, რომ ჩვენი კვლევის არეალში მოქცეული ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების შემცველი მუსიკალური ერთეულის დეფინირებისას ეს ტერმინი უგულებელვყოთ. ამასთან, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მსოფლიო მუსიკა სრულად ინდუსტრიალ-კომერციალიზებული პროდუქტია, რომელიც ტრადიციული მუსიკის ელემენტების თანამედროვე გამოხატულებებს საბაზრო სისტემისა და ღირებულებების პერსპექტივიდან ფუთავს, სწორედ მსოფლიო მუსიკის სახელწოდებით.

ამდენად, მსოფლიო მუსიკა არსობრივად ემიჯნება ტრადიციული მუსიკის განახლების პროცესს და მასში გამოვლენილი ერთ-ერთი შრის, ქართული

ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის სინთეტური მუსიკალური მიმართულების დეფინირებისთვის ნამდვილად არ გამოდგება. შესაბამისად, საჭიროდ ჩავთვალეთ ქართულ მუსიკალურ რეალობაზე უკეთ მორგებული ტერმინის შემუშავება, რომელიც მეტნაკლები სისავსით გამოხატავს მასში ჩადებულ შინაარსს. ასეთად გვესახება „ფოლკ-ფიუჟენი“, რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მიერ შემოთავაზებული ლოკალური ტერმინია, ის ჯერჯერობით დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში არაა დამკვიდრებული და სულ რამდენიმე ინტერნეტ-წყაროში ფიგურირებს⁸, რომლებიც ჩვენი კვლევის გვიან ეტაპზე აღმოვაჩინეთ, მაშინ, როდესაც უკვე შემუშავებული გვქონდა ფოლკ-ფიუჟენის ტერმინი. აღნიშნული ფაქტი კიდევ უფრო ამყარებს ჩვენ მიერ „ფოლკ-ფიუჟენის“ სამუშაო ტერმინად შერჩევის მართებულობას.

როგორც წინა, II ქვეთავში უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე ქართულ რეალობაში მუსიკის განახლების პროცესში გაერთიანებულია ფოლკლორის ცვალებადობა-გარდაქმნისას წარმოქმნილი რამდენიმე განსხვავებული ფორმა, რის გამოც სადისერტაციო ნაშრომში მუსიკის განახლებას ქოლგა ტერმინად მოვიაზრებთ. ფოლკ-ფიუჟენი კი სწორედ ფოლკლორული მუსიკის განახლების ერთ-ერთი ფორმათაგანია, თუმცა მკაფიოდ გამოვლენილი პოპულარული მუსიკის მახასიათებლებით. მით უფრო, რომ როგორც შვედი ეთნოლოგი, ოუი რონსტრომი შეგვახსენებს, „განახლება მხოლოდ ნაწილობრივ ეხება იმას, ‘რაც ოდესღაც იყო’. გაცილებით მნიშვნელოვანია ის, თუ ‘რა არის’ და ‘რა იქნება’. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავის არსში განახლება არის ტრადიციონალიზაციის პროცესი, რომელიც ხდება აწმყოში, იმისათვის რომ შექმნას სიმბოლური ბმები წარსულთან, მომავალის უზრუნველსაყოფად“ (Ronström, 1996: 5–20).

აღსანიშნავია, რომ ბრიტანეთში არსებული ფოლკ-ფიუჟენის მსგავსი მუსიკალური მოვლენა ეთნომუსიკოლოგ ბრიტა სვირსის ცნობილ ნაშრომში „ელექტრო ფოლკი: ინგლისური ტრადიციული მუსიკის სახეცვლა“ (Sweers, 2005) შემოთავაზებული ტერმინით, ელექტრო ფოლკ-მუსიკად იწოდება.

ეს მუსიკალური ჟანრი (ასევე, ცნობილი, როგორც ინგლისური ფოლკ-როკი) 1960-იანი წლების ბოლოს შეიქმნა და თავის მუსიკალურ და კომერციულ პიკს 1969

⁸ ვრცელი ინფორმაცია იხ. გვ. 57-ზე.

და 1975 წლებში მიაღწია. ელექტრო ფოლკი ეს იყო მუსიკა, რომელიც ლონდონში ჩაისახა ინგლისური, შოტლანდიური და ირლანდიური ტრადიციული მუსიკისა (განსაკუთრებული აქცენტით ინგლისურზე) და თანამედროვე მუსიკალური იდიომების სინთეზის შედეგად. მისი შემსრულებლები იყვნენ ცალკეული მუსიკოსები და ჯგუფები როკის, ჯაზისა და სხვა თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობებიდან, რომელთაც ტრადიციული მუსიკის ელემენტები შეითვისეს და ისინი საკუთარ მუსიკალურ სტილებს შეურწყეს.

ბრიტა სვირსი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ინგლისური ელექტრო ფოლკი არც ტრადიციული სიმღერების, ბალადებისა და ცეკვების „ელექტრიფიკაციაა“, და არც იზოლირებული, ხელოვნური პროდუქტი, რომელიც მხოლოდ კომერციული მიზნებისთვის შეიძლება შექმნილიყო. სინამდვილეში, ის დიდ ბრიტანეთსა და შეერთებულ შტატებს შორის ხანგრძლივი მუსიკალური ურთიერთგაზიარების ლოგიკური შედეგია (Sweers, 2005:4). თავდაპირველად, ეს ინგლისური მუსიკალური მოძრაობა ფორმირებული იყო ამერიკული ხალხური და ფოლკლორული როკ სცენის მოდელით, მოგვიანებით კი ინგლისელი მუსიკოსები დომინანტური ამერიკული მუსიკალური კულტურებისაგან იზოლირების საწინააღმდეგო რეაქციით განიმსჭვალნენ და მისი ადგილობრივ, ორიგინალურ მუსიკალურ მიმართულებად გარდაქმნა დაისახეს მიზნად.

ინგლისური ელექტრო ფოლკის შემსრულებლებისთვის ტრადიციული მუსიკის ელემენტების თანამედროვე ენაზე ინტერპრეტირება და საკუთარ შემოქმედებაში გამოყენება ახალი მუსიკალური და კულტურული იდენტობის შექმნის საშუალება გახდა. მეტიც, ინგლისური ელექტრო ფოლკ მუსიკა დასავლეთ ევროპაში ტრადიციული და თანამედროვე მუსიკის შერწყმის მიმართულებით არსებულ ერთ-ერთ პირველ მიმდინარეობად იყო წარმოდგენილი და მან ძლიერი გავლენა მოახდინა მეზობელი ქვეყნების (ირლანდია, გერმანია, სკანდინავიური ქვეყნები) მუსიკალურ კულტურაში მსგავსი მიმართულებების გაჩენაზე.

ინგლისურ პრაქტიკაში დამკვიდრებული ელექტრო ფოლკ მუსიკის გარდა, ფოლკ-ფიუჟენის კიდევ ერთ, სინონიმურ ტერმინად შეიძლება ჩაითვალოს 90-იანი წლების დასაწყისში ბალტიისპირეთის ქვეყნებში (ესტონეთი, ლიტვა და ლატვია) დამკვიდრებული „პოსტფოლკლორი“ (რომელსაც II ქვეთავში მოკლედ შევეხეთ),

რასაც ლატვიასა და, გარკვეულ შემთხვევებში, ლიეტუვაში (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012: 97–115) დღემდე აქტიურად მიმართავენ. ეს სახელწოდება პირველად ლატვიური ბენდის, „ილგის“ შემოქმედებაში ჩნდება (1993 წელს), როდესაც მისი ხელმძღვანელი, ლატვიური ფოლკლორის განახლების მოძრაობის აქტივისტი ილგა რეიზნიეცე ერთ-ერთი მუსიკალურ-სტილურად მრავალფეროვანი კონცერტის დროს, საკუთარი ჯგუფის პრეზენტაციისას, გარკვეული დილემის წინაშე აღმოჩნდა – სასწრაფოდ იყო მოსაფიქრებელი ტერმინი, რომლითაც „ილგი“ საკუთარ ორიგინალურ მუსიკალურ ნიშას დაამკვიდრებდა, რადგან ის არ იყო არც ფოლკ-ჯგუფი და არც ლატვიურ პოპ-მუსიკის სტილურ კატეგორიას ერგებოდა, როგორც კონცერტის სხვა მონაწილეები. ეს იყო ჯგუფი, რომელიც ფოლკლორული ინსტრუმენტების გვერდით აკუსტიკური გიტარის უღერადობის კომბინირებით ორიგინალურ საავტორო კომპოზიციებს ქმნიდა. შესაბამისად, 1993 წლიდან მოყოლებული „ილგის“ ალბომებში ჯგუფის სტილურ განსაზღვრებად მითითებული იყო „პოსტფოლკლორი“, რაც ჯგუფის პოპულარობისა და ავტორიტეტულობის გათვალისწინებით, შემდგომში აქტიურად აითვისეს მსგავსი მუსიკალური სტილის მქონე ლატვიურ-ლიეტუვურმა ჯგუფებმა. უნდა ითქვას, რომ თავად ტერმინი „პოსტფოლკლორი“ თავსართით „პოსტ-“ (რაც ნიშნავს შემდეგს, ამ შემთხვევაში, კი ფოლკლორის შემდგომ მუსიკას) სულაც არ მიაწინებს ფოლკლორული ელემენტების გამოყენების აუცილებლობაზე. შესაბამისად, ვერ ვიტყვით, რომ ტერმინი „პოსტფოლკლორი“ „ფოლკ-ფიუჟენის“ ზუსტი ანალოგი და სინონიმია. განსაკუთრებით, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პოსტფოლკლორის სტილი თავის თავში არ მოიაზრებს მთელ იმ მუსიკალურ მრავალფეროვნებას, რასაც ჩვენ მიერ ქართული მუსიკალური პრაქტიკის გათვალისწინებით შემოთავაზებული ტერმინი ფოლკ-ფიუჟენი იტევს. ამის საუკეთესო დადასტურებაა ჯგუფ „ილგის“ 2000 წელს გამოცემული ალბომის “Sēju vēju”-ს, ილგა რეიზნიეცესეული შეფასება, რომ ალბომში ბას-გიტარისა და როკ-დრამის დამატების შემდგომ „ეს აღარ არის უკვე პოსტფოლკლორი. ეს ფოლკ-როკია. მაგრამ მე მაინც მჯერა რომ ეს ეთნიკური მუსიკაა. ეს ნამდვილადაა ეთნიკური მუსიკა” (Boiko, 2001: 113-118).

ცნობილია, რომ ეთნიკური, იგივე ეთნო-მუსიკის ტერმინი ქართულ მუსიკალურ სივრცეში, ასევე, დიდი ხანია არსებობს და, ძირითადად, ხალხური ელემენტების შემცველი მუსიკის სახელდებისათვის გამოიყენება. ამდენად, ერთი შეხედვით, ის

შეიძლება ფოლკ-ფიუჟენის მსგავს ტერმინად მოვიაზროთ. თუმცა ეთნო-მუსიკის სახელწოდება, შესაძლოა, გამოყენებულ იქნას არა მხოლოდ ფოლკლორული ელემენტების შემცველი სინთეტური მუსიკალური ერთეულების დეფინირებისთვის, არამედ თავად ფოლკლორული/ხალხური მუსიკის სინონიმურ სახელწოდებადაც. შესაბამისად, ტერმინის არაერთმნიშვნელოვნების გამო მიზანშეწონილად არ მივიჩნიეთ სადისერტაციო კვლევაში განხილული ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ელემენტების სინთეზით შექმნილი მუსიკალური ერთეულის ტერმინ ეთნო-მუსიკით დეფინირება. სანაცვლოდ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიტანეთ ფოლკ-ფიუჟენის ტერმინი, რომელიც ამავედროულად, გაცილებით მკაფიოდ ასახავს განსახილველი სინთეტური მუსიკალური ერთეულის არსს.

ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური კატეგორიის შემადგენელი ორი კომპონენტიდან ფოლკლორული მუსიკის არსი „ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს“ (ICTM) მიერ 1950-იან წლებში შემუშავებულ განმარტებაში შემდეგნაირადაა გამოხატული: „ფოლკლორული მუსიკა არის ზეპირი ტრადიციის პროდუქტი და მისი ფორმამქმნელი ელემენტებია: (1) უწყვეტობა/განგრძობადობა, რომელიც წარსულს აწმყოსთან აკავშირებს; (2) ვარიანტობა/ვარიანტულობა, რომელიც ინდივიდუალის ან ჯგუფის შემოქმედებითი იმპულსიდან მოედინება; (3) შერჩევა თემის მიერ, რაც განსაზღვრავს თუ რა ფორმებით ხდება ფოლკლორული მუსიკის შენახვა/შენარჩუნება/გადარჩენა“ (Karpeles, 1955: 6-7). რაც შეეხება ფოლკ-ფიუჟენში შემავალ მეორე მუსიკალურ კომპონენტს – პოპულარულ მუსიკას, ის მსოფლიო სამეცნიერო თუ მუსიკალურ წრეებში ხშირად სხვადასხვა პერსპექტივიდანაა ახსნილი. სადისერტაციო კვლევის პროცესში ჩვენთვის მეტად მნიშვნელოვანია განისაზღვროს, კონკრეტულად, რას მოიაზრებენ მეცნიერები ამ ტერმინის მიღმა.

პოპულარული მუსიკის კვლევის სფეროში ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ნაშრომის, „პოპულარული მუსიკის შესწავლა“ ავტორის, რიჩარდ მიდლტონის აზრით, „ყველანაირი მუსიკა პოპულარულია: პოპულარული ვიდეაციისთვის. და ის, რაც მე მიმაჩნია პოპულარულად, შენ შეიძლება სულაც არ მიგაჩნდეს ასეთად“ (Middleton, 1990: XX). როგორც ჩანს, პოპულარული მუსიკის აღქმა მკვთოდ სუბიექტურია, თუმცა მისი ერთ-ერთი მახასიათებელი, უდავოდ, ცხადია – პოპულარული მუსიკა

ჩანასახშივე გულისხმობს დემოკრატიულობას, თუნდაც თავად სახელწოდებიდან გამომდინარე, ის „მეინსტრიმში“ არსებულ ყველა იმ მუსიკალურ მიმართულებას აერთიანებს, რაც კლასიკური და ფოლკლორული მუსიკის სამფლობელოს მიღმაა დარჩენილი. მეტიც, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, „პოპულარული მუსიკა წარმოადგენს კლასიკური (art) და ტრადიციული მუსიკის კონტრასტს“ (ცოცხალაშვილი, 2015: 4). თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ სამეცნიერო წრეებში დღემდე არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაა ჯაზის მიმართ (Gridley, 1987: XX; Firth, 2007: XX). რიგი მეცნიერებისა მას პოპულარულ მუსიკალურ კულტურებს მიაკუთვნებენ, სხვები კი ჯაზს ისეთივე დამოუკიდებელ მუსიკალურ-სტილურ კატეგორიად მიიჩნევენ, როგორიც ზემოაღნიშნული კლასიკური თუ ფოლკლორული მუსიკაა.

აქვე უნდა განისაზღვროს, რომ პოპულარული მუსიკა თვისობრივად განსხვავებულია პოპ-მუსიკისაგან, რომელიც პოპულარული მუსიკის სხვადასხვა მიმართულებიდან ერთ კონკრეტულს შეესაბამება. თუმცა, ზოგჯერ, როგორც პოპულარულ მედიაში, ისე გარკვეულ სამეცნიერო ნაშრომებში ეს ორი ტერმინი გაიგივებულია. მაგალითად, ქართველი მუსიკოლოგის, მარიამ ცოცხალაშვილის სამაგისტრო ნაშრომში შემდეგ დასაბუთებას ამოვიკითხავთ: „მე-20 საუკუნის შუა პერიოდიდან პოპულარული სიმღერა და პოპულარული ხელოვნება მოიხსენიება შემოკლებული ტერმინით – „პოპი“ (Williams, 1976:198-199) (ცოცხალაშვილი, 2015: 19). ხოლო პოლონელი ეთნომუსიკოლოგი ანა პიოტროვსკა, რომელიც პოპულარულ მუსიკას და პოპ-მუსიკას, ასევე, ერთ ფენომენად განიხილავს, აღნიშნავს, რომ „პოპ-მუსიკა, ჩვეულებრივ, ასოცირდება როკ-ენ-როლის ფენომენთან, რომელიც 1950-იანი წლების ბოლოს მთელ მსოფლიოს მოედო, 1960-იანებში კი გასაოცარ წარმატებას მიაღწია. მისი ფესვები აფრო-ამერიკულ მუსიკაშია, განსაკუთრებით, ბლუზსა და ჯაზში, ხოლო პიკანტურობა მას ხალხური მუსიკის ელემენტებმა (განსაკუთრებით, ბალადებმა) შეჰმატა. თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ როკ-ენ-როლი თავისი იდეოლოგიური გზავნილით იქცა არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ (უპირატესადაც კი) სოციალურ ფენომენად. ზოგიერთი ავტორი მაინც განასხვავებს როკს, როგორც იდეოლოგიური დატვირთვის მქონეს და თავისი თაობის ხმას, პოპ-მუსიკისგან, თუმცა, როგორც ჩანს, ეს სულ უფრო ნაკლებ დამაჯერებელი ხდება და

სხვადასხვა ჟანრის ერთი მეორისგან მკვეთრი განსხვავების ტენდენცია სუსტდება” (პიოტროვსკა, 2019: XX). როგორც ვხედავთ, თანამედროვე მუსიკალურ სამყაროში პოპ-მუსიკის საზღვრები საკმაოდ გაფართოებულია და ის რიგი მეცნიერებისა თუ მუსიკოსების მიერ ზოგჯერ თავად პოპულარული მუსიკის ფართო სფეროს მასშტაბებსაც კია გატოლებული.

მაგრამ, აქვე უნდა ითქვას, რომ არა მხოლოდ მეცნიერები თუ ჟურნალისტები, არამედ, პოპულარული მუსიკის ზოგიერთი მიმდინარეობის წარმომადგენლები დღემდე მკვეთრად ემიჯნებიან პოპ-მუსიკის ესთეტიკას და მის ე.წ. „მეინსტრიმ“ ბუნების საპირისპიროდ თავს „ანდერგრუნდ“ (იატაკქვეშა) ხელოვნების წარმომადგენლებად მოიაზრებენ, რომ არაფერი ეთქვათ, ჯაზის მიერ მორგებულ ე.წ. „ელიტური“ მუსიკის ნიშაზე. ამდენად, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოპ-მუსიკა მხოლოდ ერთ-ერთია იმ სხვადასხვა მიმდინარეობათაგან, რომლებიც პოპულარული მუსიკის უზარმაზარ სფეროში მრავალფეროვან სტილურ პალიტრას ქმნიან და ამდენად, მისი პოპულარულ მუსიკასთან გაიგივება, სახელწოდებების უკიდურესი მსგავსების მიუხედავად, მათი განსხვავებული კონცეფციების აღრევას და შესაბამისად, დიდ გაუგებრობას თუ გამოიწვევს.

ტერმინი „პოპულარული მუსიკა“ 1880-იანი წლებიდან ჩნდება და დაკავშირებულია ამერიკულ „ტინ პან ალეს“ პერიოდთან. გროუვის ენციკლოპედიის მიხედვით, ეს არის: „მუსიკა, რომელიც დაიბადა მე-19 საუკუნის ინდუსტრიალიზაციის პარალელურად და განვითარდა სხვადასხვა მახასიათებლით, მუშათა კლასის გემოვნებისა და ინტერესების შესაბამისად“ (ცოცხალაშვილი, 2015: 4). შეიძლება ითქვას, რომ ამ მახასიათებელმა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა სამეცნიერო წრეებში პოპულარული მუსიკისადმი დამოკიდებულება, სადაც ის „არასერიოზულ“ მუსიკად მოიაზრებოდა. „მიუხედავად უდიდესი კომერციული თუ კულტურული წარმატებისა, პოპულარული მუსიკა ყოველთვის აღიქმებოდა „დაქვემდებარებულ“ მიმდინარეობად და ხდებოდა მისი გვერდის ავლით საერთო კლასიკურ მუსიკალურ კულტურაზე ყურადღების გამახვილება“ (ცოცხალაშვილი, 2015: 5). პოპულარული მუსიკის კვლევისას ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა სწორედ კლასიკური მუსიკის ანალიზისას დამკვიდრებული სამეცნიერო ხელსაწყოებისა თუ ტერმინოლოგიის გამოყენება იყო, რაც ამ არსობრივად თუ ფუნქციურად აბსოლუტურად

განსხვავებული მუსიკის შესწავლისას ზოგჯერ ზედაპირული დასკვნების გაკეთების საშიშროებას ქმნიდა.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა პოპულარული მუსიკის შესახებ დაწერილი ერთ-ერთი პირველი სამეცნიერო ნაშრომი, თეოდორ ადორნოს სტატია „პოპულარული მუსიკის შესახებ“ (Adorno, 1941: 17-48), რომელიც საყურადღებო დებულებებს გვთავაზობს. კლასიკური მუსიკის კვლევის დიდი გამოცდილების მქონე ავტორს გამოჟნული აქვს მუსიკის ორი სფერო: „პოპულარული“ და „სერიოზული“, რითიც ის პოპულარული მუსიკის ხარისხობრივ დიფერენციაციას ახდენს და მას „არასერიოზული, გასართობი“ მუსიკის კატეგორიაში აერთიანებს. ამ ორი ტიპის მუსიკას შორის მიმართებაზე საუბრისას კი საგანგებოდ გამოყოფს სტანდარტიზაციას, როგორც „პოპულარული მუსიკის ფუნდამენტურ მახასიათებელს“, იმ მოსაზრებით, რომ „პოპულარული მუსიკის მთელი სტრუქტურა სტანდარტიზებულია, იქაც კი, სადაც სტანდარტიზაციის თავიდან აცილებას ცდილობენ“ (Adorno, 1941: 17-48). სწორედ სტანდარტიზაცია მიაჩნია მას პოპულარული და სერიოზული მუსიკის მთავარ განმასხვავებლად. თუმცა სტანდარტიზაციის ადორნოსეულ თეორიას არ ეთანხება რიჩარდ მიდლტონი, რომელიც ადორნოსეული „სტანდარტიზაციის“ ტერმინს „ფორმულით“ ანაცვლებს, იმ მოტივით, რომ მუსიკაში საკმაოდ გავრცელებულია ფორმულური სქემების გამოყენების პრაქტიკა. ამის სადემონსტრაციოდ, მიდლტონი აცხადებს, რომ მრავალი ევროპული ფოლკლორული მუსიკალური ტრადიცია მოსალოდნელ, ცნობილ მელოდიურ თუ რიტმულ ფიგურაციებს მიყვება. აზიური თუ აფრიკული მუსიკაც უკვე არსებულ იდეებს, სქემებს, რიტმსა და მელოდიურ ფორმულებს მოიხმობს შესრულების პროცესში. თუნდაც ევროპული რენესანსისა და ბაროკოს ნაწარმოებებიც ხშირად აგებულია უკვე არსებული ჰანგებისა თუ ჰარმონიული სქემების ვარიაციებზე. ამასთან, ცეკვებსა და სიმღერებთან დაკავშირებული სტანდარტული სტრუქტურა, რიტმულ და მელოდიურ მახასიათებლებთან ერთად, მეთვრამეტე და თუნდაც, მეცხრამეტე საუკუნის მუსიკალურ ფორმებშია რეალიზებული (ვალსი, იტალიური საოპერო არიები, სიმფონიური მენუეტები და სხვ.). ამდენად, ყველა აღნიშნულ მიმართულებაში მუსიკალური ნიმუშები სწორედ მსგავსი წინასწარ დადგენილი მელოდიურ-რიტმული ფორმულების განმეორებასა თუ ვარირებაზეა აგებული. და თუ თანამედროვე

პოპულარულ მუსიკასთან გავავლებთ პარალელს, მაშინ „ფორმულა“ მხოლოდ „მასების გონისა“ და ჰომოგენიზებული აზროვნების პროდუქტად აღარ წარმოგვიდგება (Middleton, 1990: 55-56).

თანამედროვე მუსიკალური რეალობის პერსპექტივიდან თუ შევხედავთ, შესაძლოა, კიდევ ერთი აღორნოსეული მოსაზრების ობიექტურობაში დავეჭვდეთ. კერძოდ, მუსიკის მსმენელების კლასიფიკაციის ცნობილი სქემის ავტორი აღორნო, პოპულარული და სერიოზული მუსიკის შესახებ მსჯელობისას განიხილავს მათი მსმენელების მიმართებას ნაწარმოების მთლიან ფორმასა და მის ნაწილებთან. მისი მოსაზრებით, პოპულარული მუსიკის შემთხვევაში, სწორედ ერთიანი ფორმა უქმნის მსმენელს ნიმუშის შესახებ წარმოდგენას და ამ თვალსაზრისით ხდება მისთვის დასამახსოვრებელი. დეტალები, რომლებიც მეორდება და/ან ცვალებადია, ისეთივე ფუნქციის მატარებელია, როგორიც კბილანები მანქანის მექანიზმში. სერიოზული მუსიკის შემთხვევაში კი სწორედ გარკვეული დეტალები, კონკრეტული ფრაზები ხდება იმდენად პოპულარული, რომ ამ ფრაზის გაჟღერებისთანავე მსმენელი ამოიცნობს ნაწარმოებს. დღევანდელი მუსიკალური რეალობის გათვალისწინებით კი განსხვავებული სურათი ისახება – პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ მიმართულების მრავალი ცნობილი მუსიკალური თემა, ფრაზა თუ გარკვეული ჰარმონიულ-რიტმული ელემენტიც კი, აღორნოს მიერ აღნიშნული კლასიკური ნიუშების დეტალების მსგავსად, ჩაიბეჭდება მსმენელის მეხსიერებაში. შემდგომ კი ჯაზ-სტანდარტებისა თუ ე.წ. სემპლების (ამა თუ იმ კომპოზიციიდან აღებული თემები, ფრაზები თუ ჰარმონიულ-რიტმული ფიგურები, რომელთა სხვადასხვა ტექნიკით შეწყობების, კოლაჟირების საშუალებით იქმნება დიჯების რეპერტუარი) პრაქტიციკებით მსმენელის მეხსიერებიდან ნაცნობი მუსიკალური ელემენტების არაერთგზის მოხმობა და მათი სხვა კონტექსტში რეპროდუცირება ხდება.

ამდენად, პოპულარული მუსიკის ტერმინოლოგიურ თუ არსობრივ განსაზღვრებებზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „პოპულარული მუსიკა“ სათანადოდ მხოლოდ იმ „მთლიანი მუსიკალური სივრცის კონტექსტში“ შეიძლება შეფასდეს, რომლის შიგნითაც ის წარმოადგენს აქტიურ ტენდენციას“ (Middleton, 1990: 5), თუმცა ხშირი ცვალებადობის მდგომარეობაში მყოფს.

ამ თვალსაზრისის გათვალისწინებით, პოპულარული მუსიკის დეფინირებისას მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ ამ მუსიკის გამოვლენისა თუ აღქმის განსხვავებული ფაქტორები. ამ მხრივ, საინტერესოა ბირერის (Birrer, 1985: 99–105) მიერ პოპულარული მუსიკის სხვადასხვა პერსპექტივიდან დეფინირების მცდელობა: 1) *ნორმატიული დეფინიცია* – პოპულარული მუსიკა, ესაა დაბალი მუსიკალური ხარისხის მქონე, დაქვემდებარებული მუსიკის ტიპი; 2) *ნეგატიური დეფინიცია* – პოპულარული მუსიკა, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა „ფოლკ“ მუსიკა ან „მხატვრული“, ე.წ. „არტ მუსიკა“ (art music); 3) *სოციოლოგიური დეფინიცია* – პოპულარული მუსიკა დაკავშირებულია კონკრეტულ ადამიანთა ჯგუფთან, შექმნილია მათ მიერ და მათთვისვეა განკუთვნილი. 4) *ტექნოლოგიურ-ეკონომიკური დეფინიცია* – პოპულარული მუსიკა გავრცელებულია მას-მედიასა და მას-მარკეტში. თუმცა, პოპულარული მუსიკის კომპლექსური ბუნების გათვალისწინებით, ეს დეფინიციები აშკარად არასრულ სპექტრს ქმნის. ამასთან, ნორმატიულ დეფინიციად მოაზრებული „მუსიკის დაბალი ხარისხი და დაქვემდებარებული ტიპი“ თავისთავად ნეგატიური დეფინიციის საზღვრებში ექცევა. ასევე, გაურკვეველია, რატომაა გაიგივებული პოპულარული მუსიკა ფოლკ თუ არტ მუსიკასთან და სწორედ ნეგატიური კონოტაციის მინიჭებით. ამდენად, 1980-იანებში შემუშავებული ბირერის დეფინირების მეთოდი „სერიოზულ“ მუსიკასთან შეპირისპირებით, ცალსახად პოპულარული მუსიკის ხარისხობრივად დაქვემდებარების ტენდენციად წარმოგვიდგება. მაშინ როცა დღევანდელ პოსტმოდერნისტულ სამყაროში ფასეულობის საკითხი მეტად საკამათოა და მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული კონკრეტული ინდივიდის აღქმაზე.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ 2000-იან წლებში, როდესაც მუსიკა ციფრული ფაილების სახით მასობრივად გავრცელდა მსოფლიოში, პოპულარული მუსიკის ფორმები კიდევ უფრო გლობალური და საყოველთაო გახდა, ორიგინალური ტრადიციული მუსიკალური კულტურების არსებობის პარალელურად. ქართულ რეალობაში, მსგავსად მსოფლიოს მრავალი ქვეყნისა, პოპულარული მუსიკის არსებული ფორმებისა და ფოლკლორული მუსიკის ფორმების სინთეზით ახალი მუსიკალური ფორმები შეიქმნა, რომელსაც ჩვენ ფოლკ-ფიუჟენის სახელწოდებით წარმოვადგენთ.

როგორც ცნობილია, საბჭოთა კავშირში არსებული პოპულარული მუსიკის ლოკალური და მის პარალელურად განვითარებადი ანალოგი საესტრადო მუსიკის სახელწოდებით მოიხსენიებოდა, რაც გარკვეული შემსრულებლებისა თუ მსმენელების პრაქტიკაში დღემდეა შემორჩენილი. „სიტყვა ესტრადა (estrade) ფრანგული წარმოშობისაა და ნიშნავს ხელოვნების დარგს, რომელიც მოიცავს მუსიკის, ქორეოგრაფიის, დრამატურგიის მცირე ფორმებს, შესრულებულს სცენაზე ცალკეული დასრულებული ნომრების სახით. აღსანიშნავია, რომ თავად სიტყვა ესტრადე, ეტიმოლოგიურად წარმოდგება ლათინური სიტყვიდან – სტრატა, რაც ფიცარნავს ნიშნავს. თანამედროვე გაგებით საესტრადო ხელოვნება ჩამოყალიბდა XIX საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში“ (ქავთარაძე, 2012: 120–134).

საბჭოეთში ყველანაირი „მსუბუქი“, „გასართობი“ მუსიკა (კლასიკური, ე.წ. „სერიოზული“ მუსიკის საწინააღმდეგოდ) სწორედ ესტრადის კატეგორიაში ერთიანდებოდა. თავად ტერმინ „საესტრადო მუსიკას“ 30-იანი წლების შუა პერიოდისთვის რუსი კომპოზიტორისა და ჯაზ-ბენდ-ლიდერის, ლეონიდ უტიოსოვის საკონცერტო პრაქტიკაში ჩაეყარა საფუძველი, სადაც სინთეზირებული იყო ეროვნული მუსიკალურ-პოეტური მასალა, უცხოური თეატრალიზებული წარმოდგენებისა და ჯაზის ცალკეული ელემენტები. „ეს ჟანრი, რომელსაც ჯერ „თეატრალიზებული ჯაზი“, შემდეგ კი „სასიმღერო ჯაზი“ დაერქვა, ომის შემდეგ „საესტრადო მუსიკის“ სახელწოდებით დამკვიდრდა“ (ჯალიაშვილი, 1988: 71-72). უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა ესტრადის უზარმაზარ სივრცეში ქართული საესტრადო მუსიკა განსხვავებულ და ორიგინალურ მუსიკალურ სტილად ჩამოყალიბდა, რის ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორადაც საესტრადო ნაწარმოებებში ქართული ფოლკლორის ელემენტების სინთეზი იქცა. ამდენად, მიუხედავად საბჭოთა მუსიკისთვის დამახასიათებელი „ადგილობრივი წარმოების ელექტრო ინსტრუმენტების არარაფინირებული ჟღერადობისა და საყოველთაოდ გავრცელებული რუსული შლაგერების გავლენისა, ქართულმა საბჭოთა ესტრადამ მოახერხა ორიგინალური ნიშა მოეპოვებინა“ (ცქიტიშვილი, 2014: XX)

როგორც ვხედავთ, ქართული საბჭოთა ესტრადა სხვადასხვა მუსიკალური სტილის ნაზავს წარმოადგენდა (გაორკესტრებულ-არანჟირებული ქართული ფოლკლორი, ჯაზი და როკ მუსიკა), რაც ადასტურებს, რომ საქართველოში სხვადასხვა მუსიკალური სტილის სინთეზის პრაქტიკა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში

ჩაისახა. თუმცა, ბუნებრივია, ეს პროცესი არასდროს ყოფილა დეფინირებული ფიუჟენად. ეს ტერმინი ქართულ მუსიკალურ სივრცეში სულ რამდენიმე წელია რაც გაჩნდა და თანდათან იძენს აქტუალობას, თუმცა ჯერჯერობით ჯაზის მიმართულებაში. ამ საკითხს საგანგებოდ აღნიშნავს ქართული ჯაზის მკვლევარი და ჯაზ-ვოკალისტი ირინე ებრალიძე სტატიაში: „ჯაზის ტერმინოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა საქართველოში (ფიუჟნი, ჯაზროკი)“. როგორც ვხედავთ, ავტორი ინგლისურენოვან ტერმინს “fusion” ქართულ ენაზე თარგმნის, როგორც „ფიუჟნი“. სტატიაში ებრალიძე ამ ტერმინს მხოლოდ ჯაზის კონტექსტში განიხილავს და აღნიშნავს: „ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში პოსტსაბჭოთა სივრცეში (მათ შორის საქართველოშიც) ჯაზის სტილების დახასიათებისას შეიმჩნევა ტერმინის “fusion” ხშირი გამოყენების ტენდენცია, რომლითაც ისინი ცდილობენ ჯაზის ყველა იმ უჩვეულო და არაორდინალური მოვლენის განსაზღვრას, რომლითაც ასე მდიდარია თანამედროვე ჯაზი“ (ებრალიძე, 2019: 75). ჩვენი საკვლევი ობიექტის, ფოლკ-ფიუჟენის კონტექსტში განსაკუთრებით საყურადღებოა ებრალიძის მიერ ერთ-ერთი ენციკლოპედიიდან მოხმობილი გაცილებით განზოგადებული განმარტება: „ფიუჟნის ჟანრი (არ ვეთანხმები სიტყვას ჟანრი, აქ საუბარია სტილზე და არა ჟანრზე – ი.ე.) არის მუსიკა, რომელშიც ორი ან მეტი სტილია შერწყმული... ჯაზფიუჟნი, ფიუჟნი, ან ჯაზროკი მუსიკალური ფიუჟნის ვარიანტებია“ (ებრალიძე, 2019: 76). მართლაც, ინგლისურ ტერმინ „ფიუჟენს“ სიტყვა-სიტყვით თუ ვთარგმნით, შერწყმად, „ერთი ობიექტის/ერთეულის მისაღებად ორი ან მეტი საგნის შეკავშირების პროცესად“ (Lexico, XX) წარმოგვიდგება. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის ტერმინი მკაფიოდ გამოხატავს ფოლკლორული ელემენტების თანამონაწილეობით შექმნილი სინთეტური მუსიკალური ერთეულის არსს, სადაც, როგორც წესი, სწორედ „ორი-სამი საგნის“, ამ შემთხვევაში, ორი-სამი მუსიკალური მიმართულების (კონკრეტულად, ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის რომელიმე მიმდინარეობის/მიმდინარეობების ელემენტების) შეკავშირება-შერწყმას აქვს ადგილი.

თუმცა უნდა ითქვას, რომ ტერმინ ფოლკ-ფიუჟენს ვერ მივაკვლიეთ არა მხოლოდ ქართულ, არამედ დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომებშიც. ინფორმაციულად დატვირთულ ვიკიპედიაში კი ის „თანამედროვე ფოლკ მუსიკის“ (contemporary folk

music) ტერმინითაა ჩანაცვლებული, რაც, ძირითადად, ამერიკული ფოლკლორის განახლების პროცესსა და ამ დროს წარმოქმნილ მუსიკალურ სიმბიოზებს აერთიანებს და შემდეგნაირადაა განმარტებული: „მე-20 საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული, ტრადიციული ფოლკ მუსიკიდან პოპულარული ფოლკ მუსიკის ახალი ფორმა აღმოცენდა. ეს პროცესი და პერიოდი ცნობილია, როგორც ფოლკლორის განახლება (folk revival), რომელმაც 1960-იანებში ზენიტს მიაღწია. ამ ახალი მუსიკალური ფორმის ყველაზე გავრცელებული სახელი, ასევე, „ფოლკ მუსიკა“, მაგრამ განსასხვავებლად ის ხშირად მოიხსენიება, როგორც „თანამედროვე ფოლკ მუსიკა“ ან „ფოლკლორის განახლების მუსიკა“. გარდამავალი მდგომარეობა ცენტრალური იყო აშშ-ში და მას ამერიკული ფოლკლორული მუსიკის განახლება ეწოდა. ფიუჯენის ჟანრები, როგორიცაა ფოლკ-როკი, ფოლკტრონიკა და სხვები, ასევე ამ ფენომენიდან განვითარდნენ” (Wikipedia, XX).

მიუხედავად წყაროების სიმწირისა, უნდა ითქვას, რომ ინტერნეტ-სივრცეში ტერმინი ფოლკ-ფიუჯენი (ან მისი რომელიმე ქვემომართულების სახელწოდება) მაინც ფიგურირებს და ის მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის მუსიკოსების შემთხვევაშია ნახსენები (ბალკანური ფოლკ-რეპი, ინდო-უელსური ჯაზ-ფიუჯენი და ა.შ.), როგორც „კატეგორია, რომელიც მიზნად ისახავს დაიკავოს უზარმაზარი ნაწილი იმ ნამუშევრებისა, რომლებსაც არტისტები ტრადიციული მუსიკის ხელახალი გადააზრებით ქმნიან” (Estaff, 2018). ინდოელი ფოლკ-ფიუჯენ მუსიკოსი, რაღუ დიქსითი (Raghu Dixit) კი შემდეგნაირად განმარტავს ფოლკ-ფიუჯენის არსს: „ფოლკი ყველაზე ძირითადი და ნამდვილი/ნაღდი მუსიკალური ფორმაა, რაც კი ადამიანს ოდესმე შეუქმნია. მე ვფიქრობ, ესაა ყველაზე ნამდვილი გამოხატულება იმისა, თუ საიდან მოდიხარ, სად ცხოვრობ და სადაა შენი იდენტობა. ფიუჯენი ჩემთვის ორი აბსოლუტურად განსხვავებული სამყაროს საერთო ნიადაგზე ერთ მთლიანობაში მოსვლა და შეხვედრაა იქ, სადაც რაღაც ჯადოსნური იქმნება. ერთის მეორისგან განცალკევება სრულიად შეუძლებელია. ჩემთვის, ესაა ფიუჯენისეული ჯადოქრობა” (Websinger, 2015). ინდოელი მუსიკოსის მიერ მოხმობილი კონკრეტული მაგალითების გათვალისწინებით, ცხადი ხდება, რომ ამ ტერმინში სწორედ ის მნიშვნელობაა მოაზრებული, რა მნიშვნელობითაც ჩვენ ქართულ ფოლკ-ფიუჯენს განვიხილავთ – ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის რომელიმე მიმდინარეობის

სინთეზი, როგორც წესი, ორი ან მაქსიმუმ სამი მუსიკალური კომპოზიციით. ამასთან, როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, შემსრულებლებიდან ერთი მუსიკოსი მაინცაა იმ ტრადიციული მუსიკალური კულტურის წარმომადგენელი, რომლის მუსიკალური ელემენტებითაც იქმნება პოპულარულ მუსიკასთან ფიუჟენი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მასში გამოვლენილი ქვემომართულებების გათვალისწინებით (ქართულ პრაქტიკაში ესაა ეთნო-ჯაზი, ფოლკ-როკი, ფოლკ-ელექტრონიკა და ა.შ.), ფოლკ-ფიუჟენი ქოლგა ტერმინად წარმოგვიდგება. თუმცა, გამომდინარე იქიდან, რომ ქოლგა ტერმინის მახასიათებლების მქონეა თავად ფოლკლორული მუსიკის განახლების ტერმინიც (ფოლკ-ფიუჟენის, პოპ-ფოლკისა და სასცენო ფოლკლორის გამაერთიანებელი), სადისერტაციო ნაშრომში ფოლკ-ფიუჟენს უკვე მეორე რიგის ქოლგა ტერმინად მოვიხსენიებთ.

ამდენად, ამ ქვეთავში წარმოდგენილი ტერმინოლოგიის ანალიზის შედეგად, გამოიკვეთა ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის ქვეშ მოაზრებული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ-ტერმინოლოგიური სინონიმები, ინტერპრეტაციები თუ ანალოგები. მათ შორისაა, მსოფლიო მუსიკა, ელექტრო ფოლკი, პოსტფოლკლორი და ეთნო-მუსიკა, თუმცა არც ერთი მათგანი არ აღმოჩნდა ჩვენი საკვლევი მუსიკალური მიმართულების თავისებურებების ზუსტად აღმნიშვნელი. ამდენად, ზემოთ მოხმობილ წყაროებზე დაყრდნობით და ჩვენს საკვლევ არეალში მოქცეული მუსიკალური ობიექტის ძირითადი სპეციფიკის გათვალისწინებით, ყველაზე მართებულად მიგვაჩნია მისი ფოლკ-ფიუჟენად სახელდება. ჩვენ მიერ შემუშავებული დეფინიციის მართებულობის რწმენა კიდევ უფრო განგვიმტკიცა იმ ფაქტმა, რომ ინდური მუსიკის კონტექსტში აღმოცენებული ანალოგიური მუსიკალური სიმბიოზის სახელდებისთვის ადგილობრივმა ინდოელმა მუსიკოსმა სწორედ ფოლკ-ფიუჟენის ტერმინს მიმართა. ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებაზე საუბარს შემდგომი თავების განმავლობაში არაერთხელ მივუბრუნდებით, თუმცა სხვადასხვა კონტექსტში და განსხვავებული მიზნებით.

თავი II

ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესი ისტორიულ დინამიკაში

პირველი თავის ფორმატში ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი თეორიების წარმოდგენის შემდგომ ამ თავში თვალს გავადევნებთ, უშუალოდ, ქართული ხალხური მუსიკის განახლების დინამიკას და მიმოვიხილავთ იმ ძირითად მუსიკალურ მოვლენებსა თუ მიმართულებებს, რაც, დაახლოებით, უკანასკნელი საუკუნენახევრის მანძილზე ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სფეროში გამოვლინდა. აღნიშნული ცვლილებები ქართული ფოლკლორული მუსიკის განვითარების ბუნებრივი გზისათვის აბსოლუტურად უჩვეულო გახლდათ და ის ცალსახად „ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ცოცხალი გარემოსა და საზოგადოებრივი მუსიკალური ცნობიერების შეცვლით“ (ორჯონიკიძე, 1984: 221-223) იყო განპირობებული. ერთი მხრივ, ფოლკლორული ნიმუშების პირველადი სოციალური ფუნქციის ჩანაცვლებამ თუ გაქრობამ, მეორე მხრივ კი საზოგადოებაში გაჩენილმა ახალმა კულტურულმა თუ პოლიტიკურმა ორიენტირებმა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სფეროში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გარდატეხას დაუდო საფუძველი – ქართული ხალხური მუსიკის სასცენო შესრულების ტრადიციის ჩასახვას, რამაც სრულად განაპირობა ფოლკლორის განვითარების შემდგომი კურსი. მოგვიანებით, საბჭოთა ეპოქაში ფოლკლორის სფეროში მომხდარი ცვლილებები კიდევ ახალი და მანამდე უჩვეულო პრაქტიკის დასაბამად იქცა და ქართული ფოლკლორის გარდაქმნაში უდიდესი როლი ითამაშა. 1980-90-იანების ეროვნული მოძრაობის კვლადაკვალ გააქტიურებული ქართული ხალხური მუსიკის განახლების მოძრაობა კიდევ სხვა იმპულსების მომტანი აღმოჩნდა ამ კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის. რომ არაფერი ვთქვათ, ოცდამეერთე საუკუნეში საერთაშორისო წრეების აღიარებისა და ინტერნეტ-გავრცელების გავლენით ერთი მხრივ, ფოლკლორის პოპულარობის ზრდაზე, მეორე მხრივ კი, ამ სფეროს საზღვარზე გაჩენილი ახალი მუსიკალური ტენდენციების გააქტიურებაზე. ამდენად, უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში ქართულმა ფოლკლორმა ტრანსფორმაციის არაერთი ტალღა გამოიარა და შედეგად, სამ ძირითად სტილურ ერთეულს თუ მუსიკალურ მიმართულებას დაუდო საფუძველი (რამდენიმე შედარებით მცირე მასშტაბის

მუსიკალურ წარმონაქმნთან ერთად). ესენია: სასცენო ფოლკლორი, თანამედროვე საავტორო ფოლკლორული ნიმუშები, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორი“, რომელსაც ჩვენ „პოპ-ფოლკის“ სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ და ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, რომელიც, როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ, ქართული ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ მიმდინარეობის სინთეზს წარმოადგენს.

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად არ ისახავს სასცენო შესრულებით წარმოდგენილი ფოლკლორული მუსიკის შრის დეტალურ ანალიზს, რადგან ის საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული ედიშერ გარაყანიძეს (გარაყანიძე, 2007). თუმცა მიგვაჩნია, რომ სადისერტაციო კვლევის მთავარი ობიექტის, ფოლკ-ფიუჟენის ფენომენის ჩამოყალიბება მნიშვნელოვანწილად იმ პროცესებითაა განპირობებული, რაც ქართული ხალხური მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლინდა. შესაბამისად, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ დისერტაციის II თავის I ქვეთავი - „სასცენო ფოლკლორიდან ფოლკ-ფიუჟენამდე“ - სწორედ ამ ფენომენზე საუბარს მივუძღვნათ და ამ კონტექსტშივე წარმოვადგინოთ თანამედროვეობაში გაჩენილი მეორე მუსიკალური მოვლენა, პოპ-ფოლკი. იმდენად, რამდენადაც ეს უკანასკნელი სრულიად განყენებული მიმართულებაა თანამედროვე ქართულ მუსიკაში და მისი აქტუალობიდან თუ საზოგადოებაში მის მიმართ არსებული არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, ღრმა, სოციოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ ანალიზს საჭიროებს, ამ ეტაპზე მის სიღრმისეულ შესწავლას არ ვისახავთ მიზნად. სადისერტაციო ნაშრომის ფორმატში აქცენტი გაკეთებულია მესამე შრეზე, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკაზე, რომელიც საქართველოში საკმაოდ დიდი ისტორიის მქონეა. სწორედ მისი ჩამოყალიბებისა და განვითარების ადრეული ეტაპების ანალიზი იქნება წარმოდგენილი დისერტაციის II თავის II ქვეთავში - „ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვიდან მის თანამედროვე გამოვლინებამდე“.

ქვეთავი I

სასცენო ფოლკლორიდან ფოლკ-ფიუჟენამდე

როგორც პირველ თავში, ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი პროცესების ანალიზისას აღვნიშნეთ, ტრადიციული მუსიკა, ისევე, როგორც თავად ტრადიცია, აწმყოში მუდმივად ცვალებადი მოვლენაა. თუმცა უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე მასში განხორციელებულმა ცვლილებებმა სრულიად ახალი სახე შეიძინა და ფოლკლორული მუსიკის განახლების მსოფლიო პროცესი წარმოშვა. „გლეხურ ფოლკლორში (მათ შორის, ქართული გამონაკლისი არაა) შეცვლილი სოციალური კონტექსტის გამო თვისებრივი ძვრები მოხდა, რამაც შეცვალა მისი არა მარტო საუკუნეების მანძილზე ტრადიციულად ქცეული არსებობის ფორმები, არამედ ხალხური სიმღერის იმანენტური თვისებებიც” (წერწეშია, 2005:115). მართლაც, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე ცვლილებები ამ სფეროში საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ძირითადი კანონზომიერებების ფარგლებს გასცდა და ქართული ფოლკლორული ტრადიციისათვის მანამდე უჩვეულო ელემენტები შეიტვისა. ამდენად, ამ პერიოდიდან ქართულ ფოლკლორში მიმდინარე გარდაქმნის პროცესი, ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი თავისებურებების გათვალისწინებით, ქართული ფოლკლორის განახლებად წარმოგვიდგება, რაც, თავის მხრივ, მსოფლიო ტენდენციის ლოკალურ, ქართულ გამოხატულებას ქმნის.

როგორც აღვნიშნავენ, „XX საუკუნეში ტრადიციულ ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებაში მომხდარ ძვრებს სათავე დაუდო XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში მიმდინარე პროცესებმა, რომელთა წიაღში ორი ტენდენცია გამოიკვეთა: პირველი მიმართული იყო ეროვნული კულტურის თვითმყოფადი ღირებულებების გადარჩენისაკენ, ხოლო მეორე – მისი გამდიდრებისაკენ სხვა კულტურულ გამოცდილებასთან ურთიერთობის გზით” (წერწეშია, 2005:129). მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი ამ იდეის განვითარებას ქართული პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბების ფარგლებში ახდენს, საინტერესო პარალელად გვესახება აღვნიშნული ტენდენციის სასცენო ფოლკლორის კონტექსტში წარმოდგენაც. სწორედ სასცენო ფოლკლორის ტრადიციის ჩასახვას მოვიაზრებთ ქართული ხალხური მუსიკის განახლების პროცესის დასაბამად, რადგან, როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, განახლების კონცეფცია ფოლკლორული მასალის ახალ კონტექსტში წარმოდგენასა და მის თანამედროვე სოციო-კულტურული რეალობის გათვალისწინებაში მდგომარეობს. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოში ეროვნული ღირებულებების გადარჩენა და მათი გამდიდრება ევროპული კულტურული

გამოცდილებით, გარკვეულწილად, სასცენო ფოლკლორის გაჩენის იდეოლოგიურ საფუძვლადაც შეგვიძლია მოვიანოთ.

პირველ რიგში, ვეცდებით განვმარტოთ, თუ რას ვგულისხმობთ სასცენო ფოლკლორის ტერმინში და რატომ ავირჩიეთ ეს უკანასკნელი ქართული ხალხური მუსიკის განახლების საწყის ეტაპზე გამოვლენილი მუსიკალური ერთეულის სახელდებისათვის. უნდა ითქვას, რომ ედიშერ გარაყანიძის ნაშრომი „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“, უდავოდ, ცენტრალურია სასცენო ფოლკლორის ფენომენის განხილვისას, თუმცა მეცნიერი სასცენო ფოლკლორის ტერმინს გვერდს უვლის და „მეორეული ფოლკლორის“ მომიჯნავე სახელდებას მიმართავს (საპირისპიროდ „პირველადი ფოლკლორისა“). გარაყანიძის განმარტებით, „ფოლკლორს, წარმოდგენილს ფოლკლორული ტრადიციის მატარებლების მიერ, დამუშავების გარეშე, შეგვიძლია ვუწოდოთ პირველადი (აუთენტური) მუსიკალური ფოლკლორი, ხოლო ფოლკლორს, წარმოდგენილს „გარეშეთა“ მიერ ან ტრადიციის მატარებელთა მიერ დამუშავებული სახით – მეორეული მუსიკალური ფოლკლორი“ (გარაყანიძე, 2007: 17). დამუშავებაში კი მეცნიერი გულისხმობს საგანგებოდ სასცენო შესრულებისათვის შეტანილ ცვლილებებს, რომლებიც ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებულ და ფუნქციონირებად კანონზომიერებებზე დამყარებულ ფოლკლორის ბუნებრივი განვითარების პროცესებს ეწინააღმდეგება. მიუხედავად იმისა, რომ „პირველადისა და მეორეულის“ ცნებები მეცნიერს რუსული ეთნომუსიკოლოგიიდან (დ. ალექსეევი, ი. ზემცოვსკი) აქვს ნასესხები, მკაფიოდ უნდა განვსაზღვროთ, რომ სასცენო ფოლკლორის იხალი ზემცოვსკისეული გაგება, აერთიანებს როგორც გარკვეული ტიპის პირველადი, ისე მეორეული ფოლკლორის შემსრულებლებს. მეცნიერი თვლის, რომ „სცენაზე გადმოტანილი ფოლკლორი, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად წმინდადაა დაცული მისი დამახასიათებელი ნიშნები სცენური ინტერპრეტაციისას, ყველა შემთხვევაში უკვე ფოლკლორიზმია, ვინაიდან სცენა თავისთავად გახლავთ მუსიკალური ფოლკლორისა და პროფესიული მუსიკის ურთიერთქმედების საწყისი ეტაპი, გადასვლა არაფოლკლორულ ფორმებზე“ (გარაყანიძე, 2007: 16).

ამდენად, სასცენო ფოლკლორის ფენომენმა, რომელიც ფოლკლორიზმის სინონიმურ ტერმინადაა მოაზრებული, შეიძლება როგორც პირველადი, ისე მეორეული ანსამბლების შესრულება მოიცვას და, ცხადია, ორივე ტიპის კოლექტივის

შესრულებაზე ახდენს გავლენას, სხვა თუ არაფერი, ბუნებრივი საშემსრულებლო გარემოს ჩანაცვლების თვალსაზრისით მაინც. ამასთან, სცენის სპეციფიკა გარკვეულად გარდაქმნის შემსრულებლის პრიორიტეტებს, ზრდის არტისტულობის ელემენტს (გარაყანიძე მიიჩნევს, რომ არტისტულობას ფოლკლორის ბუნებრივ, სოფლურ ყოფაში შესრულების დროსაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა [გარაყანიძე, 2007:86], თუმცა, ცხადია, სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით, სასცენო გარემო ერთიათად ზრდის ამ ელემენტს) და შემსრულებელს აუდიტორიაზე ორიენტირებულს ხდის. მეტიც, ბუნებრივ გარემოში ვარიანტულობასა და იმპროვიზებულ შესრულებას შეჩვეულ მუსიკოსს სცენა ერთგვარ ჩარჩოებში აქცევს და გარკვეულწილად, შემოქმედებით თავისუფლებასაც უზღუდავს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, სასცენო ფოლკლორის ფენომენი განცალკევებულ მოვლენად მიგვაჩნია, რომელიც სწორედაც რომ გამყოფ ზღვარს დებს ფოლკლორული მუსიკის ბუნებრივი ფუნქციონირების ფორმასა და მის ტრანსფორმაციას შორის.

ქართული ხალხური მუსიკის განახლების პროცესის ნაწილად მივიჩნევთ, ასევე, ფოლკლორული სიმღერების ნოტირების ტრადიციის გაჩენას, რომელიც მოგვიანებით, სასცენო ფოლკლორის განვითარების ხელშემწყობ ფაქტორად იქცა. ყოფაში დამკვიდრებული ბუნებრივ კილოურ სისტემაზე შესრულებული სიმღერები ნოტირებისას მაჟორულ-მინორული სისტემის ფარგლებში მოექცა, რამაც ფოლკლორული ნიმუშების ედერადობა მნიშვნელოვნად გარდაქმნა და მისი ორიგინალობა ბევრად შეასუსტა. თუმცა ეს გარდაუვალ პროცესს წარმოადგენდა, რადგან ქართული გალობის მსგავსად, ხალხურ სიმღერასაც დაკარგვა-გაქრობის დიდი საფრთხე ემუქრებოდა და სასწრაფოდ იყო მოსაფიქრებელი ამ ნიმუშების ჩაწერა-დაფიქსირებისა და შთამომავლობისთვის შემონახვის გზები. XIX საუკუნის 70-იან წლებში, მაშინ როცა ედისონის ფონოგრაფი ჯერ შექმნილი არ იყო, ხალხური სიმღერების სანოტო სისტემაზე ჩაწერა უალტერნატივო გამოსავლად მოიაზრებოდა, მიუხედავად კომპრომისების გაწევის აუცილებლობისა. ამდენად, ხალხური სიმღერის ნოტირება, რომელიც ფოლკლორის სასცენო შესრულების პარალელურად მიმდინარეობდა, ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ისევე, როგორც, XX საუკუნის დასაწყისიდან ფოლკლორული მასალის ფონოჩანაწერების სახით დაფიქსირების ტრადიცია, რამაც, ასევე, მოახდინა ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში გარკვეული გარდაქმნები –

არტისტულობის ზრდა, მასალის შერჩევითი დაფიქსირება-შენახვა და ა.შ., თუმცა ეს გარდაქმნები ისეთი ტოტალური ცვლილებების მომტანი არ ყოფილა ქართული ფოლკლორის ბუნებრივი განვითარების გზიდან გადახვევის თვალსაზრისით, როგორც სასცენო შემსრულებლობისა თუ ფოლკლორის ნოტირების პროცესი იყო.

ქართული ხალხური მუსიკის სასცენო შემსრულებლობის დასაბამად 1885 წელს ლადო აღნიაშვილის მიერ „ქართული ხოროს“ ჩამოყალიბება მიიჩნევა, თუმცა ქართული ხალხური სიმღერის გუნდები მანამდეც არსებობდა ხარლამპი სავანელის (ლექიშვილი, 1961: 10), მიხეილ მაჭავარიანის, ანდრია ბენაშვილის, მედიტონ ბაღანჩივაძის, ფილიმონ ქორიძისა და სხვათა ხელმძღვანელობით, რომელთა რეპერტუარი და შემოქმედებითი კურსი ცნობების სიმცირის გამო ჩვენთვის უცნობია. პარალელურად, 60-70-იან წლებში არსებობდა სასიმღერო ჯგუფები გურიაში (გიგო ერქომაიშვილისა და სამუელ ჩავლეიშვილის), 80-იან წლებში ოზურგეთსა (ა. კონტრიძის) და თბილისში (ა. ბერიძის), თუმცა არსებული გუნდების ნოვატორობის შესახებ ცნობები არ მოიპოვება (გარაყანიძე, 2007: 87).

ამდენად, ჩვენამდე მოღწეულ ცნობებზე დაყრდნობით, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში ცვლილებების ახალი ტალღა სწორედ აღნიაშვილის „ქართული ხოროს“ შექმნით დაიწყო. თავად ლადო აღნიაშვილი კახეთის სოფელ შილდაში იყო დაბადებული და, ხალხური სიმღერის ოსტატების გარემოცვაში გაზრდილს, ამ მუსიკის ღირებულება და მისი შენარჩუნების მნიშვნელობა კარგად ესმოდა. პროფესიით „პედაგოგი და მთარგმნელი, სათეატრო სანახაობების მომწეობი, საბავშვო ჟურნალ-გაზეთების აქტიური მონაწილე და ზეპირსიტყვიერების შემკრები“ (ლექიშვილი, 1961: 11), საოცარი მენეჯერული აღდგომა იყო დაჯილდოებული. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური განათლება თუ სიმღერის განსაკუთრებული ნიჭი არ გააჩნდა, იგი კარგად ხვდებოდა ქართული ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებელი გუნდის პოტენციალს, რომელსაც არა მხოლოდ საქართველოს კუთხეებში, არამედ რუსეთსა და მის შემოგარენშიც შეეძლო უძველესი ქართული კულტურის წარდგენა და პოპულარიზაცია. 1914 წელს ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ნახსენებია, თუ რამხელა ზეგავლენა მოახდინა აღნიაშვილზე დიმიტრი აგრენევ-სლავიანსკის ხოროს მოგზაურობამ ევროპასა და ამერიკაში, რომელმაც რუსული სიმღერა მსოფლიოს მიაწვდინა. მალე ლადო აღნიაშვილი აარსებს ქართულ ხოროს „არა მარტო იმისათვის, რომ საქართველოს

დაბებში და ქალაქებში ჩამოუაროს თავის ხალხს და მშობლიური სიმღერით გულის ეურში ჩააგდოს და გამოაფხიზლოს, არამედ სამშობლო საზღვარსაც გასცდეს და იქ, დიდ რუსეთში, მოსკოვსა და პეტერბურგსაც მოასმენინოს ქართული ჰანგი, აჩვენოს ჩაცმა-დახურვა ქართულ ხოროსი, გააცნოს სიმღერებით განათლებულ საზოგადოებას ზნე-ჩვეულება და შემოქმედება თავის ერისა” (მარალიძე, 1914: 10-11).

როგორც ჩანს, ლადო აღნიაშვილის მიზანი იყო ევროპული საშემსრულებლო ღონის მქონე გუნდის ჩამოყალიბება, რომელიც სწორედ საკონცერტო და საგასტროლო საქმიანობით იქნებოდა დაკავებული, მით უფრო, რომ XIX საუკუნის II ნახევარში არა მხოლოდ რუსეთში, არამედ აღმოსავლეთევროპის ქვეყნებში (მათ შორის, ბალტიისპირეთში) ფოლკლორის საკონცერტო შესრულების ტრადიცია თანდათან უფრო პოპულარული ხდებოდა (Kuutma, 1997: XX). ამდენად, „ქართული ხოროს” შემოქმედებითი კურსი თავიდანვე განისაზღვრა, როგორც სასცენო შემსრულებლობაზე ორიენტირებული პროფესიული მუსიკალური უნარების მქონე ფოლკლორული (როგორც ხშირად უწოდებენ, ეთნოგრაფიული) გუნდისა, რომელსაც მკვეთრად „ევროპული ორიენტაცია” ექნებოდა. ამის მიხედვით შეირჩა გუნდის მუსიკალური ხელმძღვანელის კანდიდატურაც, რომელზეც თავდაპირველად პოლონელი მუსიკოსი ფელიქს პეტელიჩი მოიაზრებოდა (გარაყანიძე, 2007:89), მისგან უარის მიღების შემდეგ კი ამ პოზიციაზე პრადის კონსერვატორიაში განსწავლული ჩეხი მუსიკოსი იოსებ რატილი შეირჩა. რატილი საკმაოდ წარმატებული დრამატული ტენორი გახლდათ, რომელმაც 1880 წლიდან თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტად განაგრძო მოღვაწეობა. საოპერო თეატრის დატოვების შემდეგ აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა და საკუთარ მოსწავლეებთან ერთად საქართველოს ამა თუ იმ კუთხეში მართავდა კონცერტებს (ძირითადად, საგუნდო ვოკალური მუსიკის). ამდენად, რატილის კანდიდატურა შესანიშნავად მოერგო აღნიაშვილისეული გუნდის კონცეფციას.

უნდა ითქვას, რომ „ქართული ხოროს” ჩამოყალიბება 1860-იანებში დაწყებული ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის მომხრეებისაგან უდიდესი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად შეფასდა, მით უფრო არსებული რთული პოლიტიკური რეალობის პირობებში, როდესაც ნებისმიერი ეროვნული წამოწყება რუსეთის იმპერიის მესვეურთა მიერ დევნისა და შევიწროების საგანი ხდებოდა. „აღნიშნული წამოწყება მათ ესმოდათ, როგორც დიდი ეროვნულ-

კულტურული საქმე და არა როგორც უბრალო გასართობი სანახაობა“ (ლეკიშვილი, 1961: 13). ამდენად, არაერთი გამოსმაურება მოჰყვა ხოროს დაარსების ფაქტს. ალექსანდრე ყაზბეგი ამ მოვლენას ხალხური სიმღერების აღდგენის მისიის ხორცშესხმად ხედავდა და იმ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან ეროვნულ მოვლენათა შორის მოიაზრებდა: „დაგვეწყო ახალი კიდევ სხვა ხანა აყვავებისა, აღდგენისა... მოვესწარ მწერლობის აღდგენას, მოვესწარ თეატრის დაფუძნებას და წარმატებას, მოვესწარ კიდევ საერო სიმღერების აღდგენას“ (ლეკიშვილი, 1961: 14). ხალხის დადებით გამოსმაურებაზე იუწყებოდა გაზეთი ივერია: „საზოგადოებას ძალიან მოსწონს ზოგიერთი ამ ხოროსაგან თქმული სიმღერები. ზოგიერთი ხმა გაერცელდა ტფილისში და ქუჩებშიაც-კი მღერიან“ („ივერია“, 1887, №55).

„ქართული ხოროს“ სადებიუტო კონცერტს გამოეხმაურა ქართული კულტურის აღორძინების საქმეში აქტიურად ჩართული ილია ჭავჭავაძეც, რომელიც თავად გახლდათ 1878 წელს „გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ დაარსების ერთ-ერთი მხარდამჭერი და არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქართული ხალხური მუსიკის ჩაწერის საქმეს. მართლაც, იმ პერიოდისთვის უკვე გამოცემული იყო ხალხური სიმღერის რამდენიმე სანოტო კრებული: დ. ერისთავის მიერ პეტერბურგში დაბეჭდილი „ქართული სიმღერების პოპური“ (1871 წ.), მ. მაჭავარიანის სიმღერების კრებული „სამშობლოს ხმები“, რომელშიც 20-მდე სიმღერა შედიოდა (1878 წ.), ანდრია ბენაშვილის კრებული „ქართული ხმები“ (1886 წ.), ორ ნაწილად: პირველ ნაწილში შესულია საეკლესიო საგალობლები „იოანე ოქროპირის წირვის წესი“-დან, ხოლო მეორე ნაწილში – 34 ხალხური სიმღერა (დონაძე, ჩიჯავაძე, ჩხიკვაძე, 1990: 74).

„ქართული ხოროს“ კონცერტს ილიამ საგანგებო წერილი მიუძღვნა, სადაც წერდა: „ქართულმა ხორომ – თუ არ ვცდებით, ოცი, ოცდაათი კაცი იქნებოდა – ბნ რატილის ღოტბარობით იგალობა თეატრში თერთმეტამდე სხვათა შორის ქართული საერთო სიმღერები, ნოტებზედ გადაღებული. ხალხი საკმაოდ ბლომად დაესწრო და სიამოვნებით კი არა, აღტაცებით დაჰსვდა და მიეგება ამ ახალს და სასიამოვნო ამბავს. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ყველა ქართული ხმები კარგად იყო გადაღებული, მაგრამ მაინც კიდევ ჩვენ მიერ ქება და დიდება ეკუთვნის ამ საქმის დამწყებთა... დიდი მადლობა გვმართებს ბ-ნ ალნიაშვილისა, რომელმაც ეს მართლა სახელობანი საქმე იკისრა, შეჰყარა ხორო, გაგვიმართა ქართული კონცერტი და დაგვატკბო იმ მივიწყებულის ხმებით, რომლითაც მღეროდნენ ჩვენი წინაპარნი და რომელსაც ისეთის

აღტაცებით ისმენდა იმ ღამეს თეატრში შეყრილი საზოგადოება... არა ნაკლებ მადლობის ღირსია ბ-ნი რატილი, ეგ უცხო კაცი, რომელმაც მოამზადა და გასწურთნა იგი ხორო“ (ჭავჭავაძე, 1986: 136).

თუმცა „ქართული ხოროს“ კონცერტის ჩატარებას არაერთი მოწინააღმდეგე ჰყავდა თავად ქართულ საზოგადოებაშიც, „კეთილშობილთა წრიდან“ გამოსული კვაზი-პატრიოტები, რომლებიც თაკილობდნენ ქართულ სიმღერას მისი „არაკეთილხმოვანების“ გამო“ (ლეკიშვილი, 1961: 9). იმ პერიოდის მაღალჩინოსანთა გარკვეულ ნაწილს გლეხური ფოლკლორის სცენაზე ატანის ფაქტი არ ხიბლავდა, მეტიც, შემსრულებელთა სამარცხვინოდ და აუდიტორიის დამამცირებლადაც კი მიაჩნდა. ერთ-ერთი წარჩინებული გენერალი ყველანაირად არწმუნებდა აღნიაშვილს საკუთარ გადაწყვეტილებაზე უარი ეთქვა: „რას ბრძანებთ, ბატონო, ხომ თავი მოგეჭრათ თქვენც და ქართველობასაც, სოფლად რომ მოგისმენიათ დელა-დელა, განა რა შესაწენარებელია, რომ „არალალო“ იგივე გაჩირადდნებულ დარბაზში იმღეროთ საგანგებოდ მოწვეული საზოგადოების წინაშე; არა, ნუ უზამთ მაგას, სირცხვილია და შეუძლებელიც არის!“ (ლეკიშვილი, 1961: 18).

ამას გარდა საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს არ მოსწონდა, რომ აღნიაშვილის მიერ „ქართული ხოროს“ ხელმძღვანელად მოწვეულმა ჩეხმა რატილმა გუნდს არა მხოლოდ აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორული ნიმუშები შეასწავლა (საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩატარებული აქტიური საქესპედიციო საქმიანობის შედეგად მოძიებული, ხოროს რეპერტუარში შეტანილი, ნოტებზე გადაღებული და გამოსაცემად გამზადებული 200-მდე სიმღერა (ბერიძე: 2010: 117), არამედ ევროპული ფოლკლორული საგუნდო ნიმუშებითა და მის მიერ დაწერილი სიმღერებითაც გაამდიდრა მისი რეპერტუარი. ფაქტია, რომ ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე აღზრდილმა რატილმა მისთვის ბუნებრივი შემოქმედებითი პრიორიტეტებით შეიმუშავა გუნდის რეპერტუარიც და მისი საშემსრულებლო მანერაც, რაც მნიშვნელოვნად ეწინააღმდეგებოდა ქართული ხალხური მუსიკის მანამდე არსებულ სახეს.

„ქართული ხოროს“ შემოქმედებითი კურსით უკმაყოფილო მსმენელის არსებობის ფაქტი არც ილიას გამოპარვია და მსგავს ამბავს ხოროს ერთ-ერთი კონცერტის შემდეგ დაწერილ წერილშიც იხსენებს: „პირველი განყოფილება რომ შეასრულეს, გამოვედით ბაღში სასეირნოდ. აირია ხალხი, ზოგი აქებდა, ზოგი აძაგებდა. იმათში

ერთი ყმაწვილი კაცი მეტად ცერცვივით ხტოდა და ყველას იმას ჩასძახოდა, აი, ქულაჯები ჩაუცვამთ და რუსეთში უნდა წავიდნენ და ფრანციული ხმები იმდერონო... თუ იმ გაცხარებულს ყმაწვილკაცს ქართული ხმები უფრო უყვარს სხვა ხმებზე და ის აწუხებდა, რომ ამ სიამოვნებას რათ მოაკლო ქართულმა ხორომა, ესეც დიდი უსამართლობაა, იმიტომ, რომ რატილის ხოროს ქართველები სულ არ ეტანებიან; იმათის იმედით რომ დარჩნენ, შიმშილით დაიხოცებიან ეს მომდერალნი და არამც თუ რუსეთში, ვგონებ მცხეთამდისაც ვერ მიაღწიონ; მეორე ისა, რომ ევროპული ხმები, რომელსაც ესენი მშვენივრად მღერიან, განა ქართველებს-კი გულს დასძმარავს, რომ გაიგონონ; მესამე ისა, რომ მარტო ოროველას სიმღერითა და დელა-ოიდასით განა წინ წავდგებით და კარგის რისამე გემოს გავიგებთ? მეოთხე ისა, რომ ხომ ხედავს ის დალოცვილი ამ არეულ-დარეულ ხალხს, სიმღერები როგორ-ღა გადარჩება შეურეველი? თეატრში იყო-მეთქი ძალიან ცოტა ხალხი, მაგრამ ეს ცოტა ხალხიც შერეული იყო; იქ იყვნენ ძალიან ცოტა ქართველები, ბლომად რუსები, ნემენცები და ფრანცუზებიც. რა დააშავა ხორომ, რომ ყოველგვარი ხმები იმდერა, ყველას მოაგონა თავისი სასიამოვნო სიმღერა?“ (ჭავჭავაძე, 1986: 478) როგორც ციტატიდან ვიგებთ, თავად ილია ჭავჭავაძე ერთმნიშვნელოვნად დადებითად აფასებდა „ქართული ხოროს“ შემოქმედებით კურსს, რადგან ითვალისწინებდა იმ პერიოდის თბილისის ევროპულ კულტურულ ორიენტაციასა და კონკრეტულად, „ქართული ხოროს“ მსმენელთა „შერეულ“ კატეგორიას. ეს შემთხვევა კიდევ ერთხელ ამტკიცებს „ქართული ხოროს“ სახით ახალი ტიპის ფოლკლორულ-საშემსრულებლო კოლექტივის გაჩენის ფაქტს, რომელიც ქართულ ფოლკლორულ ყოფაში დამკვიდრებული გუნდებისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა, პირველ რიგში, სწორედ სასცენო მოღვაწეობაზე ორიენტირებით. სწორედ ესაა თანამედროვეობის პირობებში ფოლკლორის განვითარების ახალი კურსის მაჩვენებელი, რაც, თავის მხრივ, ფოლკლორის ძირეულ ტრანსფორმაციას განაპირობებს. როგორც ეთნომუსიკოლოგი ოთარ ჩიჯავაძე აღნიშნავს, „განვითარების თანამედროვე ეტაპზე სიმღერის ჭეშმარიტ შემოქმედად, სახალხო გუნდი კი აღარ გვევლინება, არამედ თვითმოქმედი კოლექტივი, რომლის ბაზაზე ხდება სოფლისა და ქალაქის სამუსიკო შემოქმედების დაახლოვება და შერწყმა. ამის გამო ხალხური სიმღერის სამუსიკო კანონზომიერებანი ელფერს იცვლიან მაჟორულ-მინორული სისტემის გავლენით და თუმცა ხალხური სიმღერა მდიდრდება, მაგრამ კარგავს თავის დამახასიათებელ ელფერს“ (ჩიჯავაძე, 1995: 14).

საბოლოოდ, მიუხედავად აღნიაშვილისეული ჩანაფიქრისა, „ქართული ხოროს“ „ევროპულ ყაიდაზე მოწყობა“ მთლიანად რატილს „დაბრალდა“ და განაწყენებულმა ქართველმა თავადაზნაურობამ მოახერხა, რომ რატილი გუნდისთვის ჩამოეშორებინა. მიუხედავად იმისა, რომ შემდგომმა ხელმძღვანელმა ალექსანდრე ბერიძემ ხოროს უღერადობა საგრძნობლად „გააქართულა“, რატილის ხელმძღვანელობით „ქართული ხოროს“ რამდენიმეწლიანი მოღვაწეობა (1885-1889 წწ.) საკმარისი აღმოჩნდა ქართული ფოლკლორის შემსრულებლობაში მრავალი მანამდე უჩვეულო თავისებურების დასანერგად.

კერძოდ, ევროპული საგუნდო ტრადიციისამებრ გუნდის ოთხ ხმად – პირველ ტენორებად, მეორე ტენორებად, ბარიტონებად და ბანებად დაყოფამ წაახალისა სამხშიანი ქართული სიმღერების გაოთხშიანების პროცესი. ამასთან, ტრადიციულად, ზედა ხმების თითო ადამიანის მიერ მღერა, რაც შემსრულებელს იმპროვიზაციისათვის დიდ თავისუფლებას აძლევდა, ჩაანაცვლა ამ ხმების გაორმაგების, გასამმაგებისა და ა.შ. პრაქტიკამ. გარდა ამისა, ქართული ფოლკლორული გუნდის წევრებს შეემატა ახალი ფიგურა – დირიჟორი, რომელიც ევროპული პრაქტიკის თანახმად, გუნდის წინ იდგა, შესაბამისი ქესტიკულაციით წარმართავდა სიმღერის შესრულების პროცესს და ამასთან, ხალხურ სიმღერას მრავალი მანამდე უჩვეულო ნიუანსით ტვირთავდა. ქართული ფოლკლორის ტრანსფორმაცია-გარდაქმნის ამ მნიშვნელოვანმა ტალღამ შემდგომში დაარსებულ არაერთ გუნდზე იქონია გავლენა და „ქართულ ხოროში“ გაჩენილი ზემოაღნიშნული თავისებურებები, ფაქტობრივად, ახალ საშემსრულებლო ტრადიციად იქცა. ამ მოვლენას განსაკუთრებული გულისტკივილით შეხვდნენ ქართულ ფოლკლორში გათვითცნობიერებული ადამიანები, მაგალითად, ძუკუ ლოლუა, რომელიც გულდაწყვეტით წერდა: „მე ვერ ვიწამებ, რომ ჩვენს სახალხო მუსიკას გადაგვარება, გაევროპელება სჭიროდეს და საჭირო არ იყოს მისი იმ ფორმითა და შინაარსით შენახვა, როგორც ის თავიდანვე იყო“ (გარაყანიძე, 2007: 92). არაყიშვილმა კი ამ პროცესს „ქართული ფოლკლორის შერყვნა“ უწოდა და ამ ტენდენციის სავალალო შედეგებზე აღაპარაკდა: „ქართულ სიმღერებს ერთგვარი შერყვნა დაეცო. ამ შერყვნამ შემდეგში მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა და ამის მიზეზი იყო, რომ კაცი ვერ ნახავდა გუნდს, რომელსაც ქართული სიმღერები ტერციით არ ემღერა და ყველა სამი ხმა არ გაეთანასწორებინა თანახმად ევროპული პრინციპისა. ხოლო ეს

პრინციპი ქართული სიმღერის პრინციპის სრულ კონტრასტს წარმოადგენს” (გარაყანიძე, 2007: 90).

შემდგომში დაარსებული სანდრო კავსადის, მიხეილ კავსადის, ძუკუ ლოლუასა და ავქსენტი მეგრელიძის გუნდები არა მხოლოდ „ქართული ხოროს“ მიერ ნაკარნახევ ტენდენციებს გაჰყვნენ, არამედ გარკვეულმა მათგანმა კიდევ ახალი საშემსრულებლო ცვლილებები შემოიტანა: სიმღერების (ან ერთი და იმავე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტის) კონტამინაცია, სხვა კუთხეების სიმღერების მეგრულ ყაიდაზე ამღერება (ძუკუ ლოლუა), ნოტების საშუალებით სიმღერების გადაცემა-შესწავლის ძირითად პედაგოგიურ პრაქტიკად ქცევა (მიხეილ კავსადე და ფილიმონ ქორიძე), ქალთა და ვაჟთა შერეული გუნდის შექმნა, საჩონგურო ანსამბლის ჩამოყალიბება (ავქსენტი მეგრელიძე) (გარაყანიძე, 2007:93-95). ამგვარად, ქართული ფოლკლორისათვის მანამდე უჩვეულო, სასცენო შესრულების პრაქტიკა, რითიც ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესს ჩაეყარა საფუძველი, ერთგვარ ტრადიციად იქცა და საბოლოოდ, სასცენო ფოლკლორი ცალკე მიმართულებად დაკანონდა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მომდევნო ათწლეულების განმავლობაში მანაც არაერთი ცვლილება განიცადა.

როგორც 1874 წელს დაარსებული ხარლამპი სავანელის გუნდის, ისე აღნიაშვილის „ქართული ხოროს“ დაშლის მთავარი მიზეზი ფინანსური პრობლემები გახდა. როგორც ჩანს, მსგავსი გუნდების არსებობა მაინც ცალკეული ენთუზიასტების წამოწყებებზე იყო დამოკიდებული: „იმ დროს მათი საქმიანობა კერძო ხასიათს ატარებდა და პირად ინიციატივაზე იყო დამყარებული, რადგან სახელმწიფო არ იყო დაინტერესებული ამ საქმით. მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაში შეიქმნა ქართული საგუნდო კულტურის მძლავრი აღმავლობის აუცილებელი პირობები” - აღნიშნავს გრიგოლ ჩხიკვაძე (ჩხიკვაძე, 1954: 15). 1961 წელს დაწერილი ჩხიკვაძის ეს სიტყვები, ცენზურით ნაკარნახევი პათოსის მიღმა საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის კომუნისტურ ეპოქაში ფოლკლორული მუსიკის სფეროში განხორციელებული ცვლილებების შესახებ. თუმცა საინტერესოა, თუ რა პირობებში წარიმართა ოფიციალური მიერ ასე „მხარდაჭერილი” ფოლკლორის განვითარების პროცესი და რეალურად რას გულისხმობდა კულტურის პოლიტიკის ახალი კომუნისტური იდეოლოგია საბჭოთა რესპუბლიკების ტრადიციული მუსიკის დაცვის მიმართულებით.

საბჭოთა პერიოდში ჩამოყალიბდა იდეოლოგიური დოქტრინა „ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების“ შესახებ. ერთი შეხედვით, საბჭოთა კავშირში შემაგალი ეთნიკური ჯგუფებისა თუ სახელმწიფოების კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნებას საბჭოთა იდეოლოგია ერთ-ერთ მისიად სახავდა. საბჭოთა მოქალაქეებს საკუთარი ტრადიციული კულტურის „წახალისების“ გზით ეროვნული იდენტობისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნების ილუზია ექმნებოდათ. სინამდვილეში, საბჭოთა „დიადი იდეის“ ქვეშ საკმაოდ ეშმაკური გეგმა იმალებოდა: ყველანაირი ხელოვნება და მათ შორის, ხალხური მუსიკაც საბჭოთა ცენზურის მიერ დადგენილ ფორმებსა და სტანდარტებში იყო მოქცეული.

ამდენად, საბჭოთა პერიოდში ქართული მუსიკალური ფოლკლორი ადმინისტრაციული ჩარევისა და პოლიტიკური ზეგავლენის მაქსიმუმს განიცდის. „ხალხის მთავრობა“ ხალხური შემოქმედების წარმართვის ინიციატივას მთლიანად თავის თავზე იღებს. იგი ამკვიდრებს „თვითმოქმედების“ კულტურას, რომლის ქართულ ვერსიაშიც განვითარების ორი ვექტორი თანაარსებობს: ა) ტრადიციულის, როგორც არსებული ხალხური სიმდიდრის ელიტარული მუსიკის ფონზე წინწამოწევისა და ბ) ახლის დამკვიდრების, როგორც მისი „გამდიდრებისა“ (გაბისონია, 2014:15). საბჭოთა დაკვეთამ და ამ ეპოქაში გაჩენილმა ტენდენციებმა ქართულ ფოლკლორში ისეთი არაორგანული ტრადიციები დაამკვიდრა, როგორიცაა მასობრივი გუნდები, რომელთა მეშვეობითაც ქართულ ფოლკლორში შემოიჭრა ღირიუორის ინსტიტუტი, გაორმაგებული ზედა ხმებით მღერა, ფოლკლორული ნიმუშების გაოთხსმიანების ტენდენცია, ხალხურ საკრავთა ორკესტრები და სხვ. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ „ქართული ხოროს“ მოღვაწეობისას, XIX საუკუნის ბოლოს გაჩნდა ფოლკლორის შემსრულებლობაში რამდენიმე მანამდე უცნობი პრინციპი, მათ შორის ღირიუორის ინსტიტუტი და გაორმაგებული ზედა ხმებით მღერის პროცესი, ეს მაინც ერთეული შემთხვევები იყო, რაც ჯერ კიდევ რთული კომუნიკაციის პირობებში ზოგად მდგომარეობაზე დიდ ზეგავლენას ვერ მოახდენდა. საბჭოთა პერიოდში კი ამ პროცესმა საყოველთაო, მასობრივი ხასიათი მიიღო და სულ უფრო მზარდ ტენდენციად იქცა.

მასობრიობა ერთ-ერთ ღია მოთხოვნას წარმოადგენდა 1920-იანი წლების ბოლოდან გამართულ რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე, რამაც საგრძნობლად გაზარდა

ქართულ ფოლკლორულ გუნდებში შემსრულებელთა რიცხვი, ისე რომ 100 კაციანი გუნდების პრეცედენტიც გაჩნდა. ბუნებრივია, ზედა ხმებში ჯგუფურად წარმოდგენილ მომღერლებს არანაირი სივრცე და შესაძლებლობა აღარ რჩებოდათ ინდივიდუალური ინიციატივებისა და იმპროვიზაციისათვის. ამას გარდა, ფოლკლორის გამარტივების პროცესზე გავლენა იქონია სიმღერის თანმხლები საკრავების როლის გაზრდამაც, „ამ უკანასკნელმა კი (იგულისხმება ფოლკლორული საკრავები, თ.ღ.) თავისი შესაძლებლობების შეზღუდული ხასიათის გამო გამოიწვია თანხლებული სიმღერის გამარტივება. ამრიგად, ერთი ხმის შესრულების რამოდენიმე მომღერლისათვის დაკისრებამ და თანმხლები საკრავების უხვმა გამოყენებამ ბოლო მოუღო სიმღერის იმპროვიზაციულ ხასიათს” (ჩიჯავაძე, 1995:15). ყოველივე ამან მნიშვნელოვნად წაახალისა ერთი ტიპის, სტანდარტული საკონცერტო რეპერტუარის გაჩენა და სიმღერათა ცალკეულ ვარიანტებად დამკვიდრება, უკიდურესად შეზღუდული ვარიაციული განვითარებით. ასე გახდა ქართული ფოლკლორი სტანდარტიზაციის მსხვერპლი. საინტერესოა, რომ პოპულარული მუსიკის კონტექსტში ჩამოყალიბებული თეოდორ ადორნოს სტანდარტიზაციის თეორიას (რომელიც დისერტაციის პირველ თავში დაწვრილებითაა განხილული), როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, რიჩარდ მიდლტონი „ფორმულით“ ანაცვლებს და აღნიშნავს, რომ ფორმულური სქემები ხშირად გამოიყენებოდა როგორც ევროპული, ისე არაევროპული ქვეყნების ფოლკლორულ მუსიკაში, სადაც მუსიკალური ნიმუშები სწორედ მსგავს, წინასწარ დადგენილი მელოდიურ-რიტმული ფორმულების განმეორებასა თუ ვარიირებაზეა აგებული (Middleton, 1990: 55-56). მიუხედავად იმისა, რომ ამ შემთხვევაში სტანდარტიზაციის ტერმინი კონკრეტული ფოლკლორული რეპერტუარის შერჩევა-დამკვიდრებასთან მიმართებაში მოვიხმეთ, ფაქტია, რომ ამ ტიპის სტანდარტიზაციის ტენდენციამ საგრძნობლად გააღარიბა არა მხოლოდ რეპერტუარი, არამედ ქართული ფოლკლორის მრავალფეროვანი საშემსრულებლო შესაძლებლობები და ამ მუსიკის მხატვრული სახეც კი.

არანაკლებ საზიანო აღმოჩნდა ის კულტურული პოლიტიკა, რომლის მიხედვითაც ცნობილი ლოტბარები არა მათივე მშობლიური კუთხის, არამედ სრულიად განსხვავებული მუსიკალური ტრადიციების მქონე რეგიონის გუნდებს ხელმძღვანელობდნენ. შესაბამისად, თავისთვის ახლობელ, მაგრამ კონკრეტული კუთხის მომღერალთათვის არაორგანულ რეპერტუარსა თუ შესრულების მანერას

ამკვიდრებდნენ. რუსუდან წურწუშია ამ პროცესში კიდევ უფრო დიდ საფრთხეს ხედავს და აღნიშნავს: „ჩემი აზრით, ყველაზე „არაფოლკლორული“ იყო სარეპერტუარო პოლიტიკა, როცა არა მარტო ხალხური სიმღერის სახელმწიფო ანსამბლი, არამედ საქალაქო, რაიონული და სასოფლო გუნდებიც კი მღეროდნენ ყველა კუთხის სიმღერებს. ასე მონაწილეობდა კახელი, გურული, სვანი მომღერალი „ფოლკლორიზმში“, როცა მას იმერული, მეგრული ან რაჭული სიმღერის შესრულება უხდებოდა, ასე იქცეოდა ჩვეულებრივი ხალხური მომღერალი ფოლკლორის „მზა სახით მიმღებად“ ანუ სხვა ლოკალური ტრადიციის „მომხმარებლად“. სწორედ ეს ტენდენცია უქმნიდა ყველაზე დიდ საფრთხეს ქართული სიმღერის დიალექტური მრავალფეროვნების შენარჩუნებას“ (Tsurtsumia, 2010:261).

ამასთან ერთად, საბჭოთა იდეოლოგიის კარნახითა და „სახელმწიფო დაკვეთით“ მრავალმა გუნდის ლობარმა დაიწყო საბჭოთა თემატიკის მქონე სიმღერების შექმნა. „ძნელია მოიძებნოს 30-40-50-იან წლებგამოვლილი ლობარი, რომელსაც საკუთარი სიმღერები არ შეექმნას... კომპოზიციის მსგავსი პრაქტიკა კიდევ უფრო აშორებდა ქართულ ანსამბლებს ხალხურ პირველწყაროს“ (გარაყანიძე, 2007:98). გარაყანიძის ცნობის ერთგვარი დასტურია გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ ჩატარებული ქართული რევოლუციური და საბჭოთა სიმღერების კვლევა, რომლის მიხედვითაც საწყის ეტაპზე (1905-1907 წწ.) რუსეთსა და ევროპიდან შემოსული რევოლუციური სიმღერები გახდა აქტუალური, რომელთა ტექსტი ქართულად იყო გადმოთარგმნილი, ხოლო მუსიკალური ენა უცვლელად იყო დატოვებული. თუმცა, თანდათან იქმნებოდა ქართული საბრძოლო სიმღერებიც, რომლებიც სოფლურ და ქალაქურ კილოებზე იყო აგებული. ამის საპირისპიროდ, საბჭოთა თემატიკის ნიმუშების გაჩენისას სიმღერები თავდაპირველად თუ მხოლოდ ტექსტუალური თვალსაზრისით მიჰყვებოდა საბჭოთა იდეოლოგიურ ქარგას და მასში ქართული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები და რეგიონალური მრავალფეროვნება ასე თუ ისე შენარჩუნებული იყო, სულ მალე ნიმუშებში თანდათანობით გაიზარდა საბჭოთა ეპოქის საერთო მუსიკალური ტენდენციების გავლენა, რაც სწორედ ტრადიციული ფოლკლორული მუსიკალური მახასიათებლების შესუსტების ფონზე განხორციელდა (ჩხიკვაძე 1970-1971:11). არსებული ცვლილებები ფოლკლორის განვითარების ბუნებრივ პროცესს არ მოუტანია, არამედ ეს საბჭოთა კულტურული იდეოლოგიის მიერ ჩანერგილი და მართული ტენდენციების შედეგი იყო, რასაც საბოლოოდ, ტოტალური სახე მიეცა.

იმდენად, რომ სულ მალე, ამა თუ იმ კუთხის ფოლკლორში ღრმად განსწავლული ლოტბარებიც კი საკუთარ სიმღერებში შედარებით მარტივი, საბჭოთა პერიოდში დანერგილი მუსიკალური ჟღერადობის დიაპაზონით შემოიფარგლნენ. ამასთან, ამა თუ იმ კუთხეში შექმნილი საბჭოთა სიმღერების უმრავლესობაში ადგილობრივი, რეგიონული მუსიკალური მახასიათებლები წაიშალა და ის საერთო საბჭოური ჟღერადობის ფარგლებში მოექცა. ბუნებრივია, კუთხეების მიხედვით ეს სურათი გარკვეულ სხვაობას იძლევა, მაგრამ არის რეგიონები, სადაც სრულად იქნა ნიველირებული ადგილობრივი მუსიკალური მახასიათებლები. ამის მაგალითს წარმოადგენს ეთნომუსიკოლოგ სოფიკო კოტრიკაძის მიერ ჩატარებული საბჭოთა პერიოდის აჭარული სიმღერების კვლევა, რომლის საფუძველზეც მეცნიერი ასკვნის, რომ „აჭარაში ჩაწერილ საბჭოთა პერიოდის სიმღერებს მიანც და მაინც აჭარულ-შავშურ მუსიკალურ დიალექტს ვერ მივაკუთვნებთ, რადგან ამ კუთხის სასიმღერო ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები მათში აშკარად არ იკვეთება. აქედან გამომდინარე ამ ნიმუშებს აჭარულ საბჭოთა სიმღერებად ვერ განვიხილავთ: უფრო სწორია, მათ აჭარაში ჩაწერილი საბჭოთა პერიოდის სიმღერები ვუწოდოთ” (კოტრიკაძე, XX).

ფოლკლორის სფეროში მიმდინარე ზემოაღნიშნულმა პროცესებმა ქართულ (ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირში შემავალი სხვა რესპუბლიკების) ტრადიციულ მუსიკაში თვისობრივი გარდაქმნა მოახდინა და მრავალი მანამდე არაორგანული ელემენტი დაამკვიდრა. შედეგად, ქართული ხალხური მუსიკის რეგიონული, სტილური, საშემსრულებლო თავისებურებების მრავალფეროვნება მნიშვნელოვნად დაიკარგა და პირველწყაროსაგან საკმაოდ დაშორებული ფოლკლორული კულტურა სრულიად სხვა მიმართულებით – საბჭოთა მასობრივ ხელოვნებად განვითარდა.

პოლიტიკური ცნობიერების ხელახალ გარდატეხას დაემთხვა ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესის შემდგომი ფაზა. 1970-80-იანებში ჩასახული ეროვნულ-გამანათავისუფლებელი მოძრაობის პარალელურად, რომელიც საბჭოთა პერიოდამდელი ქართული სახელმწიფოს დამოუკიდებლობის აღდგენისაკენ იღწვოდა, ქართული ფოლკლორის განახლების ახალი ტალღაც საბჭოთა ფოლკლორამდელი ხალხური მუსიკის აღდგენასა და ხელახალ დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად. 1960-იანი წლებიდან ანალოგიური პროცესი მიმდინარეობდა ბალტიისპირეთშიც, სადაც საბჭოთა იდეოლოგიით შექმნილი „ეთნოგრაფიული გუნდების” საპირისპიროდ,

სოფლად შემონახული საშემსრულებლო ტრადიციების აღდგენაზე ორიენტირებული კოლექტივები გაჩნდა (Kuutma, 1997: XX). 1970-იანების ბოლოს კი ბალტიისპირეთის ქვეყნებში უკვე მივიწყებული მუსიკალურ-ფოლკლორული ტრადიციების აღორძინებისთვის მებრძოლ „ნეო-ფოლკლორულ“ მოძრაობას ჩაეყარა საფუძველი (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2012: 97). „უკან ფესვებისაკენ“ იყო ამ მოძრაობის მთავარი ღოზუნგი, რომელიც ჩანასახშივე დაუპირისპირდა საბჭოთა რეჟიმს (Boiko, 2001: 114).

უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ 1957 წელს ჯანსურ კახიძის მიერ დაარსებული „შვიდკაცა“ მნიშვნელოვან საძირკველს ქმნის სასცენო ფოლკლორის კონტექსტში ქართული ტრადიციული მუსიკის რამდენიმე ძირეული საშემსრულებლო ტრადიციის აღსადგენად. მეტიც, გარაყანიძე „შვიდკაცას“ გაჩენას „ქართული ხალხური სიმღერის საკონცერტო ცხოვრებაში ახალი ეტაპის დაწყებად“ კი მოიაზრებს და აღნიშნავს, რომ „სოკოებივით მომრავლებული დიდშემადგენლობიანი გუნდების ფონზე რვაკაციანი ჯგუფის გამოჩენა ნამდვილი სიახლე იყო“ (გარაყანიძე, 2007:100). ამასთან, „შვიდკაცამ“ ქართულ სცენაზე ასულ და ევროპულ აკადემიურ მანერაში მოქცეულ, შემდეგ კი საბჭოთა მასობრივი ხელოვნების მუსიკალურ რუპორად ქცეულ ფოლკლორს შესრულების ბუნებრივი მანერა და კუთხური კოლორიტი დაუბრუნა. თუმცა ხალხური სიმღერების გვერდით საავტორო და დამუშავებული ფოლკლორული სიმღერების მღერაც განაგრძო. შემდგომში დაარსებულმა გუნდებმა („გორდელა“, „რუსთავი“, „ფაზისი“ და ა.შ.) მეტ-ნაკლები ინტენსივობით აიტაცეს შვიდკაცასეული „ფოლკლორის ბუნებრივად შესრულების“ კურსი. მაგრამ ქართული სასცენო ფოლკლორის შემსრულებლობაში რადიკალური გარდატეხა მხოლოდ 1980 წელს განხორციელდა, როდესაც ეთნომუსიკოლოგმა ედიშერ გარაყანიძემ ქართული ხალხური სიმღერის რამდენიმე მოყვარული შემსრულებელი ანსამბლ „მთიებში“ შეკრიბა.

აქედან დაიწყო ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში ახალი ეტაპი, დევიზით – სწორება ფოლკლორული ტრადიციის მატარებლებზე. იმავე ანსამბლ „მთიებმა“ სცენაზე ნებისმიერი მუსიკალური სირთულის ნიმუშის აუღერება ერთ-ერთ შემოქმედებით პრინციპად დანერგა, რაც შემდგომ, 1987 წელს დაარსებულმა ქალთა ფოლკლორულმა ანსამბლმა „მზეთამზემ“ ასევე აიტაცა. თუმცა ამ უკანასკნელმა ფოლკლორულმა ჯგუფმა სცენის სპეციფიკით განსაზღვრულ დროით რეგლამენტზე

უარი თქვა და თუნდაც გრძელი რიტუალური ფოლკლორული ნიმუშების ყოველგვარი შემოკლება-შეკვეცის გარეშე შესრულების პრაქტიკა დანერგა (რასაც ე. გარაყანიძე „სცენის კანონების გაუთვალისწინებლობად” სახავდა).

უნდა ითქვას, რომ აქცენტი გაკეთდა არა მხოლოდ საკონცერტო ფოლკლორული რეპერტუარის დიაპაზონის გაზრდასა და ნიმუშების პირველადი ფორმით წარმოდგენაზე, არამედ სპეციფიკური ლოკალური საშემსრულებლო მანერის დაუფლებაზე, ადგილობრივი მუსიკალური კოლორიტის ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსაცემად. შესაბამისად, ფოლკლორული მასალის ჩანაწერებიდან შესწავლა თანდათან უმთავრეს სასწავლო მეთოდად იქცა. 1980-იანებში „მთიებისა” და „მზეთამზეს” მიერ შემუშავებული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის ეს სახი მალევე განაგრძო „ანჩისხატის ტაძრის გუნდმა”, რომელთაც არა მხოლოდ ქართული ფოლკლორის ვირტუოზული შესრულებით გაითქვეს სახელი, არამედ ქართული ტრადიციული გალობის საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დაბრუნების მისიაც იკისრეს. უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე მსგავსი საშემსრულებლო მიმართულების მქონე არაერთი ანსამბლი ჩამოყალიბდა და ეს პროცესი დღემდე გრძელდება.

ზემოაღნიშნული პრაქტიკის დამკვიდრებამ მნიშვნელოვნად განაპირობა შემსრულებელთა დაინტერესება ტემპერირებული წყობის საუკუნოვანი ლიდერობის პირობებში თითქმის გამქრალი ქართული ტრადიციული მუსიკის ორიგინალური წყობების აღდგენით. შედეგად, გარკვეული მეცნიერ-შემსრულებლები სწორედ ამ მიმართულებით სპეციალიზდნენ (მაგ. ეთნომუსიკოლოგი მაღხაზ ერქვანიძე, რომელმაც საკუთარი კვლევის შედეგების პრაქტიკაში რეალიზება 2000-იანებში დაარსებულ ფოლკლორულ ჯგუფ „სახიობაში“ განახორციელა; 2010-იან წლებში კი, ამ საკითხის შესწავლაში წვლილი შეიტანეს „ანჩისხატის ტაძრის გუნდის” მომღერლებმა ლევან ვეშაპიძემ და ზაალ წერეთელმა). ამასთან, გარკვეულ ტენდენციად იქცა ფონოჩანაწერების ზუსტი ასლის გაკეთება, რასაც ედიშერ გარაყანიძე სწორედაც რომ ფოლკლორული ტრადიციის საწინააღმდეგო პროცესად მიიჩნევდა: „ესა თუ ის ნიმუში პირველწყაროს „ფოტოგრაფიული ასლია“, რის გამოც უკანა პლანზე გადადის იმპროვიზაციის ელემენტი“ (გარაყანიძე, 2007:111).

ყველაზე დიდ სირთულეს სცენის კონტექსტში მოქცეული ქართული ფოლკლორული მუსიკის ბუნებრიობის შენარჩუნება წარმოადგენდა, მით უფრო, იმპროვიზირების ტრადიციის შეზღუდვის პირობებში. ამ პრობლემის გადასაწყვეტად,

ანსამბლმა „მთიებმა“ ქართული ხალხური მუსიკის შესრულება ფოლკლორისთვის ყველაზე ბუნებრივი, სინკრეტული ფორმით განიზრახა. „მთიები“ შეეცადა ფოლკლორული ყოფა შესაძლებლობისამებრ გადმოეტანა სცენაზე და ყველა იმ აუცილებელი ელემენტით დაეჭვირთა, რაც, საბოლოო ჯამში, ფოლკლორული ხელოვნების სინკრეტიზმს ქმნის. შესაბამისად, ეთნოგრაფიული მასალით გამდიდრებული სასცენო დეკორაციების ფონზე მომღერალი გუნდი საცეკვაო ელემენტებით, ქესტიკულაციით, რიტუალური ქმედებებით, ხშირად წინასწარ დაუგეგმავი მხატვრული გადაწყვეტებით „თამაშობდა გლეხს“. თუმცა ფოლკლორის მსგავსი ტიპით წარმოდგენამაც ვერ დაძლია სცენის სპეციფიკა და „მთიების“ მიერ გათამაშებული რიტუალები და ფოლკლორული ყოფის დამახასიათებელი სხვა სცენები ეთნომუსიკის თეატრის კონტექსტში მოექცა.

როგორც ვხედავთ, ქართული ხალხური მუსიკის განახლების ყოველი ეტაპი სასცენო ფოლკლორის განვითარების ახალ ფაზად იქცა და მნიშვნელოვნად გასცდა ტრადიციული მუსიკის განვითარების ბუნებრივ ხაზს, რომელიც დღევანდელი გლობალიზებული გარემოს პირობებშიც მეტ-ნაკლებად მიმდინარეობს ფოლკლორული ტრადიციის მატარებელთა გარემოში.

მკაფიოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ ამ ქვეთავში უკვე მიმოხილული პროცესები ფოლკლორული მუსიკის განახლების მხოლოდ ერთ მიმართულებას – სასცენო ფოლკლორსა და ისტორიულ პერსპექტივაში მისი ტრანსფორმაციის პროცესს ასახავს. ქართული ფოლკლორის განახლების ფარგლებში გაჩენილი მეორე ძირითადი მიმართულების, პოპ-ფოლკის დაწვრილებით ანალიზს, როგორც ამ თავის შესავალში აღინიშნა, ჩვენი სადისერტაციო კვლევის მიზნების ფარგლებში არ მოვიაზრებთ, თუმცა ამ მუსიკალურ მიმართულებაში გამოკვეთილ რამდენიმე ძირითად ტენდენციაზე მაინც შევაჩერებთ ყურადღებას.

როგორც II თავის შესავალში უკვე აღვნიშნეთ, პოპ-ფოლკი (ფოლკლორის წრეებში აქამდე ცნობილი, როგორც „ფსევდო-ფოლკლორი“) ფოლკლორული ელფერის მქონე, თანამედროვე საქართველოში ძალზე პოპულარული მუსიკალური მიმართულებაა. ფოლკლორული მუსიკის ზოგიერთი ელემენტის, მათ შორის, ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების (ძირითადად, ფანდური) გამოყენება, ამ მუსიკას ფოლკლორის ფენომენთან აახლოებს. თუმცა როგორც, ზოგადად, ფოლკლორული ხელოვნების მახასიათებლების (ანონიმურობა, ზეპირი გადაცემა,

ვარიანტულობა), ისე ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კანონზომიერებებისა და მისი მრავალფეროვნების (მრავალხმიანობის ფორმებისა თუ დიალექტური მუსიკალური მახასიათებლების თვალსაზრისით) არარსებობა მნიშვნელოვანი ფაქტორია ამ მუსიკალური მიმართულების ფოლკლორისგან განსაცალკევებლად. ფოლკლორული მუსიკის ახლებურად გააზრებული ზოგიერთი ელემენტის გვერდით, ამ მუსიკისთვის დამახასიათებელია დემოკრატიულობა, ფართო გავრცელება და სტანდარტიზებული ტექსტი, რაც მას ფოლკლორული და პოპ-მუსიკის თავისებურებების ერთგვარ სიმბიოზად წარმოგვისახავს. ამდენად, სავსებით ლოგიკურად მიგვაჩნია ამ მუსიკალური მიმართულების ტერმინ პოპ-ფოლკით სახელდება, მით უფრო, რომ ეს უკანასკნელი კარგად ირეკლავს ამ ფენომენის მუსიკალურ სახეობრიობას. ამ მუსიკალურ მიმართულებას, მიუხედავად მისი სინთეტური ბუნებისა, ფოლკ-ფიუჟენის ქვეშ არ მოვიზრებთ, რადგან მასში გაერთიანებული მუსიკალური ელემენტები ცალ-ცალკე მხატვრულად სრულქმნილ ორ დამოუკიდებელ მუსიკალურ მიმართულებას კი არ წარმოადგენენ, არამედ ამ მიმართულებებთან კავშირს მხოლოდ ირიბად და ერთგვარად, მეტაფორულად ამჟღავნებენ (პოპ-ფოლკის შემთხვევაში, ქართულ ფოლკლორსა და პოპულარულ მუსიკასთან).

მიუხედავად მისი პოპულარობისა, ეს მუსიკა დღემდე არაა ღრმად გამოკვლეული ქართველი ეთნომუსიკოლოგების მიერ, რომელთა ნაწილსაც (ისევე, როგორც ფოლკლორული წრის წარმომადგენელთა უმრავლესობას) ის არალეგიტიმურ მუსიკალურ სტილად მიაჩნია. ეთნომუსიკოლოგი თამაზ გაბისონია, ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვან ქართველ მკვლევრებს შორის, რომელთაც ამ მუსიკის შესახებ დაუწერიათ. მისი მოსაზრებით, ესაა „ეთნიკურად შეფერილი არააკადემიური მუსიკა, რომელიც საზოგადოებას ფოლკლორული ან ფსევდო-ფოლკლორული მოტივებით. ძირითადად, ხასიათდება ზეპირი გადაცემით, მსმენელთა გარკვეულ სეგმენტში დიდი პოპულარობით და ფსევდო-ფოლკლორის სახელწოდებით“ (Gabisonia, 2014:39). უნდა დავაზუსტოთ, რომ თავად შემსრულებლები/მსმენელები არ იყენებენ ტერმინ „ფსევდო-ფოლკლორს“ საკუთარი მუსიკის სახელდებისთვის, რადგან ერთგვარად დამამცირებელ სახელწოდებად მიაჩნიათ, ამიტომ თვითიდენტიფიკაციის სხვა პრაქტიკას მისდევენ – ძირითადად, საკუთარ მუსიკალურ სტილს ფოლკლორად წარადგენენ, რაც ყველაზე მეტ გაზიდიანებას იწვევს ქართული ფოლკლორის

სფეროს წარმომადგენლებში და კიდევ უფრო ამძაფრებს ფარულად მიმდინარე კონფლიქტს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ქართველი ეთნომუსიკოლოგები ამ თანამედროვე, ფოლკლორით შთაგონებული მუსიკის კვლევით არც თუ ისე აქტიურად არიან დაკავებული. მხოლოდ რამდენიმე წლის წინ რამდენიმე მეცნიერმა დაიწყო საკუთარ ნაშრომებში ამ საკითხის გაუღებრა, ძირითადად იმ მიზნით, რომ მუსიკის ამ მიმართულებისთვის უკეთესი სახელი მოეძებნათ, გაიაზრეს რა ტერმინ „ფსევდო-ფოლკლორის“ გამკიცხავი კონოტაცია. მათგან, თამაზ გაბისონია გვთავაზობს ტერმინს „პარაფოლკლორი“, როგორც ფენომენი, რომელსაც არ აქვს კავშირი ხალხური მუსიკის ტრადიციულ მიმართულებასთან და ამის პარალელურად ვითარდება” (Gabisonia, 2014:39). მისი მოსწავლე მალხაზ რაზმაძე უკმაყოფილებას გამოხატავს თანამედროვე მუსიკალური სტილის ქართულ ხალხურ მუსიკასთან არევის გამო და იყენებს ტერმინს „მოდერნიზებული ფოლკლორი” (რაზმაძე, XX:10). სოფიკო კოტრიკაძე ახლადშექმნილ სიმღერებზე ქართული ფოლკლორის ჭრილში საუბრისას მტკიცედ გამოყოფს ტრადიციულ ფოლკლორს პოპულარული ფოლკლორისგან, რომელსაც „საავტორო სიმღერების“ სახელით მოიხსენიებს: „შეიძლება ითქვას, რომ დამუშავებული და გაკეთებული სიმღერები ტრადიციული ნიმუშების სახეცვლილი ვარიანტებია, ხოლო საავტორო სიმღერები თვითმოქმედ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი ნიმუშებია, რომელთა უმეტესობა ტრადიციულ მუსიკალურ კანონზომიერებებს ემყარება, თუმცა თემატურად ერთ შემთხვევაში საბჭოურ, ხოლო ჩვენს თანამედროვეობაში სატრფიალო ან პატრიოტულ მოტივებს უკავშირდება” (კოტრიკაძე, XX:5).

ჩვენ მიერ პოპ-ფოლკად სახელდებული ეს მუსიკალური სტილი ტრადიციული მუსიკალური ელემენტების მოდერნიზაციით იქმნება. ძირითადად, აღმოსავლეთის მთის კუთხეებისთვის (როგორც საქართველოს, ისე ჩრდილო-კავკასიის) დამახასიათებელი კილო-ჰარმონიისა და მელოდიური ინტონაციების გამოყენებით, რადგან ავტორთა უმრავლესობა სწორედ მთიანი რეგიონებიდანაა ქალაქში მიგრირებული. სიმღერების ტექსტების მთავარი მოტივი სასიყვარულო თემატიკა, სამშობლოს დიდება, ძლიერი ქართველი ვაჟკაცის იდეალიზებული ასახვაა. სიმღერები ქართული ტრადიციული ინსტრუმენტების ტრანსფორმირებული

ანალოგების თანხლებით სრულდება, რომელთა შორის ყველაზე პოპულარული ფანდურია. როგორც ვიცით, საბჭოთა პერიოდში, ფოლკლორული ინსტრუმენტული ორკესტრის ტრადიციის ჩამოყალიბების კვალდაკვალ, დიატონური ფანდურის ქრომატული წყობის ინსტრუმენტად გარდაქმნა ერთგვარ ტენდენციად იქცა და მალე ამ ინსტრუმენტის გარკვეული ვარიაციებიც შეიქმნა (მაგ. ბას ფანდური). არსებობს ფანდურის უფრო რადიკალური ტრანსფორმაციის მაგალითებიც, მეტალის დამჭერებითა თუ სიმებით, ხმის გამაძლიერებლებით და მისი ელექტრო-ინსტრუმენტებთან კომბინაციით, რაც აქტიურადაა ათვისებული პოპ-ფოლკის შემსრულებელთა მიერ.

უნდა ითქვას, რომ ტრადიციული მუსიკის მიმდევართა კრიტიკის მიუხედავად, მედიისა და ინტერნეტის საშუალებით უკვე ფართოდ გავრცელებული მუსიკის ეს მიმართულება თანამედროვე საქართველოში ძალიან პოპულარულია, განსაკუთრებით, ისეთ სოციალურ ჯგუფებში, როგორიცაა საზოგადოებრივი ტრანსპორტის მძღოლები, გარე მოვაჭრეები და უბრალოდ, ფანდურზე შემსრულებელი ახალგაზრდები, რომელთა უმრავლესობა ქვეყნის სხვადასხვა მხრიდან დიდ ქალაქებში არიან გადმოსახლებული. ხშირად შეხვედებით მათ შესრულებას საზოგადოებრივ ადგილებში: ქუჩაში, საზოგადოებრივ ტრანსპორტში ან პარკებში, თუმცა მათი მოტივი ყოველთვის შემოსავლის გამომუშავების ფაქტორი არაა, არამედ, მსგავსი შესრულება ხშირად გართობა-თავშექცევისა და თანატოლებთან სოციალური ინტერაქციის მიზანს ემსახურება.

ფანდურის ასეთი პოპულარობის გამო კანადელი ეთნომუსიკოლოგი მეთიუ ნაითი პოპ-ფოლკის მთელ ამ მუსიკალურ სტილს „ფანდური პოპ“-ის ტერმინით მოიხსენიებს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუსიკაში ხშირად სხვა ინსტრუმენტებიც ფიგურირებს (არა მხოლოდ ტრადიციული). დღევანდელ საქართველოში ამ ტიპის მუსიკის ტოტალური გავრცელების გამო ტურისტებს ხშირად ის შეცდომით ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობად მიაჩნიათ, რომელსაც იცნობენ, როგორც UNESCO-ს მიერ აღიარებულ კულტურულ ფენომენს. ამასთან, ზოგიერთ ცნობილ პოპ-ფოლკ შემსრულებელს საზღვარგარეთაც იწვევენ ფოლკლორულ ფესტივალებსა თუ ქართველი ემიგრანტებისთვის გამართულ კონცერტებში მონაწილეობის მისაღებად. შესაბამისად, პოპ-ფოლკ შემსრულებლები, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სახელის ერთგვარი გამყალებლები

ხდებიან, რაც უდიდეს პროტესტს იწვევს ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა და მკვლევართა შორის, რომელთაც სჯერათ, რომ ასეთი მუსიკოსები აზიანებენ ქართულ ფოლკლორს. რეალურად, ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა უმრავლესობამ პირად საუბრებში აღნიშნა, რომ თავად პოპ-ფოლკ მუსიკა ნაკლებ გამაღიზიანებელია მათთვის, ვიდრე ის ფაქტი, რომ ეს მუსიკოსები საკუთარი შემოქმედების ფოლკლორად პრეზენტაციით, ქართული ფოლკლორის ავტორიტეტს „საკუთარი სარგებლისთვის იყენებენ“.

ამდენად, საზოგადოების გარკვეული ნაწილის (ძირითადად, ქართული ფოლკლორის მსმენელები და შემსრულებლები) აზრით, ეს შედარებით ახლად წარმოშობილი, მაგრამ ძალზე პოპულარიზებული მუსიკა რეალურ საფრთხეს წარმოადგენს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისთვის, რადგან თანამედროვე პოპ-ფოლკ მუსიკოსები ზოგჯერ თავად ხალხურ სიმღერებსაც მიმართავენ და მათ არანაყოფიერებასა თუ ახლებურად ინტერპრეტაციას ახდენენ, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფუნდამენტური მახასიათებლების ყოველგვარი გათვალისწინების გარეშე. მთელი საქართველოს მასშტაბით გავრცელებული პოპ-ფოლკ მუსიკის ელემენტები, ძირითადად, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონის მუსიკალურ მახასიათებლებს ეფუძნება და ბურღონული მრავალხმიანობის გამარტივებულ ვერსიას წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი კი ქართული მუსიკალური ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ოთხი ტიპიდან მხოლოდ ერთ-ერთია. ამდენად, ქართული ტრადიციული მუსიკის უნიკალობის განმსაზღვრელი მრავალხმიანობის ფორმების მრავალფეროვნება, შესაძლოა, საფრთხის ქვეშ დადგეს სწორედ მრავალხმიანობის გამარტივებული ფორმების, შეზღუდული რაოდენობის ჰარმონიებისა და სტანდარტიზებული მელოდიური ინტონაციების ვირუსული გავრცელების გამო. მით უფრო იმ პირობებში, როცა ყოველივე ეს ხშირად ქართული ფოლკლორის სახელითაა გავრცელებული. ყოველივე ეს, მალხაზ რაზმაძის აზრით, „ქართული ხალხური მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისა და გარკვეულწილად ქართველი ხალხის სიამაყის საგნის სახელის დაკნინებას ემსახურება. საჭიროდ მიმაჩნია, მოხდეს ზუსტი იდენტიფიკაცია ამ მოვლენისა, რაც შექმნის იმის წინაპირობებს, რომ აღნიშნული პრობლემის აღმოფხვრის სხვადასხვა გზა მოიძებნოს“ (რაზმაძე, XX:1).

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ძალზე აქტუალურ სამეცნიერო პრობლემატიკად გვესახება ამ მუსიკალური მიმართულების სიღრმისეული კვლევა და სათანადო სამეცნიერო ტერმინოლოგიის შემუშავება, რაც, შესაძლოა, თავად ამ მუსიკის შემსრულებლებმაც აითვისონ. მიგვაჩნია, რომ ჩვენ მიერ შემოთავაზებული ტერმინი პოპ-ფოლკი ამ მუსიკის ზემოთ განხილულ თავისებურებებს მკაფიოდ აირეკლავს. ამასთან, პოპ-ფოლკი ნაკლებ სამეცნიერო, ბევრად დემოკრატიული და საერთაშორისოდ აღქმადი ტერმინია, რომლის გამოყენება თავად მუსიკოსების თვითწარდგინებისთვისაც გაცილებით მოსახერხებელი შეიძლება იყოს.

როგორც ვხედავთ, ამ მუსიკალური მიმართულების სიღრმისეული კვლევა, მათ შორის, ტერმინოლოგიური მიმართულებით, მეტად მნიშვნელოვანია და ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ეს პროცესი აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს. ჯერჯერობით კი საკუთარი შემოქმედების წარსადგენად ქართულ ფოლკლორულ ჯგუფად სახელდება ამ მიმართულების მუსიკოსებისთვის ისევ უაღტერნატივოა, რაც კიდევ უფრო ზრდის მავანთა მიერ ქართული ტრადიციული მუსიკის რეპუტაციით სარგებლობისა და მსმენელთა შეცდომაში შეყვანის შანსს, მეცნიერებს კი ცხადად გვიჩვენებს შესაბამისი დეფინიციის შემუშავების პრობლემის აქტუალობას.

ქვეთავი II

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვიდან მის თანამედროვე გამოვლინებამდე

ამ ქვეთავში ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების მესამე და ჩვენი სადისერტაციო კვლევისათვის ცენტრალურ მუსიკალურ მიმართულებას, ფოლკ-ფიუჟენს წარმოვადგენთ. კერძოდ, ჩვენი მიზანია, ისტორიულ დინამიკაში დავაკვირდეთ ქართული ფოლკ-ფიუჟენის საწყისების გაჩენისა და განვითარების მრავალწლიან პროცესს (1920-30-იანი წლებიდან ვიდრე XXI საუკუნემდე) და იმ ძირითადი სოციო-პოლიტიკური თუ კულტურული მოვლენების ჭრილში წარმოვადგინოთ, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ამ მუსიკალური მიმართულების გაჩენის აუცილებლობა და წარმართა მისი შემდგომი კურსი. ამდენად, ამ ქვეთავში ქრონოლოგიურად იქნება განხილული ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მეორე რიგის

ქოლგა ტერმინში შემავალი ძირითადი ქვე-მიმართულებების (ეთნო-ჯაზი, ფოლკ-როკი, ფოლკ-ალტერნატივა, პროგრესივ-ფოლკი) ისტორია.

გავრცელებული მითის – „საბჭოთა კავშირში ჯაზი მუდამ აკრძალული იყო“ – საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ 1920-იან წლებში ჯაზი არა მხოლოდ პოპულარული იყო საბჭოთა კავშირში, არამედ უკვე მისი ადგილობრივი ანალოგი, ე.წ. „საბჭოთა ჯაზიც“⁹ არსებობდა, რომელიც შემდგომ ორი მიმართულებით განვითარდა. მისი თავდაპირველი ფორმა საესტრადო და მსუბუქი ინსტრუმენტული მუსიკა იყო, რომელსაც „სასიმღერო ჯაზს“ უწოდებდნენ¹⁰. 60-იანი წლები კი საბჭოთა ჯაზის ისტორიაში თვისობრივად ახალ ეტაპს წარმოადგენს, როდესაც ჯაზი და მსუბუქი მუსიკა ერთმანეთს გაემიჯნა და ჯაზი ახალი მიმართულებით განვითარდა – „აქცენტით ინსტრუმენტული ფორმების მიმართ“. როგორც ცნობილია, საბჭოეთში ყველანაირი „მსუბუქი“, „გასართობი“ მუსიკა (კლასიკური, ე.წ. „სერიოზული“ მუსიკის საწინააღმდეგოდ) ესტრადის კატეგორიაში ერთიანდებოდა (Adorno, 1941: 17-48), რომელიც დასავლური პოპულარული მუსიკის ლოკალური ანალოგი იყო და მის პარალელურად ვითარდებოდა. თავად ტერმინ „საესტრადო მუსიკას“¹¹ 30-იანი წლების შუა პერიოდისთვის რუსი კომპოზიტორისა და ჯაზ-ბენდ-ლიდერის, ლეონიდ უტიოსოვის საკონცერტო პრაქტიკაში ჩაეყარა საფუძველი, სადაც სინთეზირებული იყო ეროვნული მუსიკალურ-პოეტური მასალა, უცხოური თეატრალიზებული წარმოდგენებისა და ჯაზის ცალკეული ელემენტები. საქართველოში საესტრადო მუსიკა, ერთი მხრივ, ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორიდან აღმოცენდა (ცოცხალაშვილი, 2015: 40), მეორე მხრივ კი, შეითვისა როგორც რუსული საესტრადო

⁹1922 წლის 1 ოქტომბერს თეატრალური ხელოვნების საკავშირო ინსტიტუტის დიდ დარბაზში გამართული ვ. პარნახის ექსპერიმენტული ჯაზ-ორკესტრის („ჯაზ-ბანდი“) კონცერტი საბჭოთა ჯაზის დაბადების თარიღად ითვლება. თუმცა, რუსული საზოგადოება შავკანიანების ხელოვნებას პირველად 1873 წელს გაეცნო, როდესაც პეტერბურგში საგასტროლოდ ჩამოვიდა სპირიტუელსების შემსრულებელი ამერიკელი სტუდენტების კაპელა „Fisk Jubilee Singers“ (ჯალიაშვილი, 1988: 64).

¹⁰ ამ მიმართულების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ცნობილი კომპოზიტორი და საბჭოთა ჯაზ-ორკესტრის ხელმძღვანელი უტიოსოვი თავადვე განმარტავს: „ჩემი ჯაზი შესაძლოა ჯაზად მხოლოდ ინსტრუმენტების გამო იწოდება, თორემ არსით სასიმღერო და თეატრალიზებული ორკესტრია“ (Медведев, 1987: 33).

¹¹ „ეს უანრი, რომელსაც ჯერ „თეატრალიზებული ჯაზი“, შემდეგ კი „სასიმღერო ჯაზი“ დაერქვა, ომის შემდეგ „საესტრადო მუსიკის“ სახელწოდებით დამკვიდრდა“ (ჯალიაშვილი, 1988: 71-72).

მუსიკის, ისე დასავლური ჯაზის თავისებურებები და თანდათან, საბჭოთა ესტრადის ქართული ანალოგი შექმნა.

საკუთრივ, ქართული ჯაზის საწყის ეტაპად შეიძლება ჩაითვალოს 1945-46 წლები, როცა ჯანო ბაგრატიონის მიერ პირველი ჯაზ-ორკესტრი შეიქმნა და მიუხედავად იმ პერიოდში ჯაზისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებისა, მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე იარსება (ცქიტიშვილი, 2018: XX). ჯაზ-ორკესტრის რეპერტუარში, ძირითადად, საესტრადო სიმღერები იყო შესული, მათ შორის, დღემდე პოპულარული „ყვავილების ქვეყანა“. იყო შემთხვევები, როდესაც იმ დროის ანსამბლები თავის სახელწოდებებში ჯაზს მოიხსენიებდნენ, მაგრამ უშუალო კავშირი არ ჰქონდათ ამ ჟანრთან. მათ შემოქმედებაში უფრო საბჭოთა საესტრადო მუსიკის ელემენტები ჭარბობდა, სადაც აქტიურად ინერგებოდა ეროვნული საკრავები და ინტონაცია. ამის საილუსტრაციოდ მშვენიერი მაგალითია 1933-1934 წლებში თეატრ „შექურასთან“ არსებული მუსიკალური კოლექტივი, „ჯაზ-ხურჯინი“. წყაროების არქონის გამო ქართული ხალხური ინსტრუმენტებით (ფანდურით, ჩონგური, დოლი, დიპლიპიტო, სალამური, დაირა) დაკომპლექტებული ამ საესტრადო ტიპის ანსამბლის საშემსრულებლო სტილზე მხოლოდ სახელწოდებიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ. შესაძლოა, ეს სახელწოდება განაპირობა მათ მუსიკაში ჩართულმა იმპროვიზაციულმა ელემენტმა, ან სულაც ხურჯინში „ჩაყრილი“ ჯაზის სატირულმა მეტაფორამ. დღეს ამაზე მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა თუ შეგვიძლია, ისევე, როგორც კირილ ზდანევიჩის ნახატზე „თბილისური ჯაზი“, რომელზეც ქართული ხალხური ინსტრუმენტების გვერდით ჯაზური საკრავებია გამოხატული. შესაძლოა, ეს ყოფილიყო ქართული ეთნო-ჯაზი, რომელიც შემდგომ, გარკვეული მიზეზების გამო, ვერ განვითარდა (ქარუმიძე, 2014: XX).

ეს მიზეზები, რა თქმა უნდა, 40-იანი წლების ბოლოს დაწყებული „ანტიკოსმოპოლიტიზმის“ კამპანიასთან¹² იყო დაკავშირებული. შეცვლილ საბჭოთა

¹² „ახალი ტენდენცია გამოიკვეთა 1946 წლის აგვისტოში, როცა კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნის, ანდრეი უდანოვის სიტყვით გამოსვლას სამი რეზოლუცია მოჰყვა, რომლის თანახმად, „კომუნისტური ზნეობა“ ერთადერთი კრიტერიუმი იყო კულტურული საქმიანობისათვის. ყოველივე ეს სწრაფად გავრცელდა სხვა სფეროებზეც, განსაკუთრებით უმაღლესი განათლების, მეცნიერებებისა და მედიის. რეზოლუცია გულისხმობდა „კრიტიკისა და თვითკრიტიკის“ გააქტიურებას რამდენიმე მიმართულებით: შემოქმედების ნიმუშები, რომლებიც საბჭოთა რეალობისა და მისი პრიორიტეტებისათვის „შეუსაბამო“ ჩანდა; დასავლეთისა და მისი კულტურული და სამეცნიერო ღირებულებებისადმი „პირფურობა“; „ბურჟუაზიული ნაციონალიზმი“, თუმცა ეს, როგორც ჩანს,

პოლიტიკურ კურსს – „მაქსიმალური დისტანცირება დასავლეთისგან“, იმპულსური რეაქციის სისწრაფით მოჰყვა ჯაზის აკრძალვა. მით უფრო, რომ ამ პერიოდში უკვე ჩამოყალიბებული იყო საბჭოთა იდეოლოგიური დოქტრინა „ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების“ შესახებ, რომლის მთავარი დანიშნულება იყო „საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის იდეების რუპორი გამხდარიყო“ (წურწუშია, 2015: 211). ბუნებრივია, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა ხელოვანს ბევრ კომპრომისზე უწევდა წასვლა.

50-60-იან წლებში, ხრუშჩოვისეული „დათბობის“¹³ ლიბერალური კულტურული პოლიტიკის პირობებში მნიშვნელოვნად გაიზარდა საქართველოში ჯაზის სფეროში მოღვაწე ინსტრუმენტული ანსამბლების რიცხვი. ამ დროს ოფიციალური ცენზურა არა მხოლოდ კლასიკური მუსიკისა თუ ფოლკლორის შემსრულებლებზე ვრცელდებოდა. კიდევ უფრო მკაცრი მეტავალყურობა იყო პოპულარული მუსიკის სფეროზე – „გასართობი“ ესტრადის წარმომადგენლებს არა მარტო ცენზურა, არამედ თავად „კაგებეც“ კი ამოწმებდა. საბჭოთა სოციალისტური გარეგნულად ერთსახოვან, რუხი ფერებით დომინირებულ მასაში ყველასგან გამოირჩეოდნენ დასავლური მოდის გავლენით ჭრელ სამოსში გამოწყობილი ეს ახალგაზრდები, რომელთაც თავისი განსხვავებული იმიჯის გამო „სტილიაგას“ (стиляга¹⁴) უწოდებდნენ, მსგავსად დასავლური „პიპებისა“. თუმცა როგორც ვიცით, დასავლელი ახალგაზრდების გარეგნულ იმიჯს განსხვავებული ცხოვრების წესი და მკვეთრად გამოხატული სოციალ-პოლიტიკური შეხედულებები სდევდა თან, ზემოთ ნახსენები საბჭოთა ახალგაზრდები კი, მხოლოდ საკუთარი ჩაცმის სტილით გამოხატავდნენ ირგვლივ გამეფებული რუხი ფერების ატმოსფეროს მიმართ თავიანთ პროტესტს.

მიუხედავად ასეთი წნეხისა, 50-იანი წლებიდან ქართულ საბჭოთა რეალობაში ჯაზმა თანდათან მძლავრად მოიკიდა ფეხი: თბილისის კინოთეატრ „ამირანში“

კოსმოპოლიტიზმის ანტითეზას წარმოადგენდა, რომელიც უნივერსალური და, შესაბამისად, ანტინაციონალისტურიც იყო” (Ro'i, 2017).

¹³ ეხება 1950-იანი წლების შუა პერიოდიდან 1960-იანი წლების დასაწყისამდე ნიკიტა ხრუშჩოვის პარტიის თავმჯდომარეობის პერიოდს, როდესაც საბჭოთა კავშირში რეპრესიები და ცენზურა შემსუბუქდა. ხრუშჩოვის დათბობა უზრუნველყოფდა მეტ თავისუფლებას მედიაში, ხელოვნებასა და კულტურაში: საერთაშორისო ფესტივალების, უცხოური ფილმების, პოპულარული მუსიკისა შოუებისა და ა.შ. მეტ-ნაკლები დაშვების სახით (Khrushchev Thaw, 2013).

¹⁴ რუსული სიტყვა, რომელიც მოხდენილად ჩაცმის მოყვარულს ნიშნავს.

სეანსების დაწყებამდე ჯაზური რეპერტუარის შემსრულებელი საესტრადო ორკესტრი გაჩნდა; საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიაში დაარსდა გადაცემების ციკლი „ესტრადა და თანამედროვეობა“, რომელიც ხშირად სწორედ ჯაზური მუსიკის ისტორიას ეძღვნებოდა; 1956 წელს ფილარმონიის საესტრადო ორკესტრის სახელწოდება შეიცვალა „ჯაზ-ორკესტრით“, თუმცა მის ხელმძღვანელს, მესაყვირე გიორგი გაბისკირიას „ამერიკული მუსიკის პროპაგანდის“ გამო მუდმივად კონფლიქტური სიტუაციები ჰქონდა საბჭოთა პარტიულ მუშაკებთან, რის გამოც ისეთი საკონცერტო ნომერიც კი მოიგონა, რომელიც ჯაზს გროტესკული სახით წარმოადგენდა და ამით ოფიციალური მისიის ხდიდა¹⁵. ამ ყველაფერმა ახალი თაობის მრავალშრიან კულტურულ იდენტობაში შეფარვით ახალი, დასავლური ორიენტაციის ფორმირებას შეუწყო ხელი.

ჯაზის პოპულარიზაციის გზით დასავლური კულტურის პროპაგანდაში ყველაზე დიდი წვლილი მაინც ამერიკული მიუზიკლის, „მზიანი ველის სერენადა“ გამოჩენამ შეიტანა. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლებამ ათასობით ევროპული და ამერიკული კინოფილმი წამოიღო გერმანიიდან, რომლებიც 1948 წელს მთავრობის გადაწყვეტილებით კინოთეატრებში გაუშვეს¹⁶. ამ ე.წ. „ნადავლი ფილმებიდან“ საბჭოთა ადამიანებმა სრულიად სხვა ცხოვრება დაინახეს, სხვაგვარი ურთიერთობებითა და მოდის ტენდენციებით, რამაც მნიშვნელოვანი

¹⁵ „სცენაზე გამოჰქონდათ დიდი ყუთი პალმით. პიანისტი იწყებდა ჩაიკოვსკის პირველი საფორტეპიანო კონცერტის დაკვრას, ამ დროს ყუთში მჯდომი ადამიანის დახმარებით პალმა ღამაზად იშლებოდა, უცებ ჩაიკოვსკის მუსიკა წყდებოდა და სცენაზე წინ გამოსული გიორგი გაბისკირია თავის სამ მესაყვირსთან ერთად იწყებდა ცნობილი ამერიკელი მესაყვირის – ჰარი ჯეიმსის პიესის – „რაფსოდია ოთხი საყვირისათვის“ – დაკვრას, ამ დროს, პალმა ნელ-ნელა ჭკნობას იწყებდა ყუთში მჯდომი ადამიანის დახმარებით, რომელიც პალმის ფოთლებს მათზე მიმაგრებული მავთულების საშუალებით დაბლა უშვებდა. ეს კურიოზული ნომერი დარბაზში სიცილს იწვევდა, ხოლო ჯაზური კომპოზიცია ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე სრულდებოდა“ (იაშვილი, 2009: 87).

¹⁶ მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლებამ ათასობით კინოფილმი მოიპარა გერმანიიდან და ნადავლი მოსკოვთან ახლოს მდებარე დასახლება ბელიე სტოლბიში დააბინავა. 1948 წელს მთავრობამ გადაწყვეტილება მიიღო, ეს ფილმები კინოთეატრებში გაეშვა. ასეც მოხდა და საბჭოთა მაყურებელმა პირველად იხილა ეკრანებზე ამერიკული, გერმანული და სხვა ევროპული ფილმები მარიკა როკის, დაგლას ფერბენქსისა და სხვა კინოვარსკვლავების მონაწილეობით. ხშირად ამ სურათების სათაურები შეცვლილი, ხოლო ტიტრები ამოღებული იყო. გადმოცემის მიხედვით, გაქირავებაში გასვლამდე სტალინი ე.წ. ნადავლი ფილმების უმეტესობას თავად სინჯავდა (გუახარია, 2018).

გავლენა იქონია მათზე. ცნობილი ქართველი დიპლომატი და პუბლიცისტი გელა ჩარკვიანი, რომელიც საბჭოთა მაღალჩინოსნის ოჯახში იზრდებოდა და შიდა პერსპექტივაშიც ხედავდა სისტემაში მიმდინარე პროცესებს, მიიჩნევს, რომ "Chattanooga Choo Choo"¹⁷-მ მეტი გააკეთა საბჭოთა კომუნიზმის ძირგამოსათხრელად, ვიდრე ამერიკის ცენტრალურმა სადაზვერვო სამმართველომ“ (ჩარკვიანი, 2018: XX).

„მზიანი ველის სერენადა“ ყველაზე ახლოს აღმოჩნდა ქართველი ადამიანის ბუნებასთან, რადგან ის მუსიკის და განსაკუთრებით, მრავალხმიანობის მიმართ ყოველთვის განსაკუთრებით მგრძნობიარე იყო. გარდა იმისა, რომ ქართველებს მრავალხმად მღერის ტრადიცია მრავალი საუკუნეა მოსდევთ, ეთნომუსიკოლოგ იზალი ზემცოვსკის თეორიის თანახმად, ისინი „პოლიფონიკურებს“, ანუ მრავალხმად მოაზროვნე ადამიანთა ტიპს წარმოადგენენ, რომელთა „ცნობიერებაში მუსიკა არსებობს მრავალხმიანობის სახით. პოლიფონიური საზოგადოების თითოეულ წევრს მუსიკა ესმის პოლიფონიურად“ (Zemtsovsky, 2003: 47). ქართული ისტორიის ფურცლებში ამ თეორიის არაერთი დადასტურებაა ჩაკარგული და მოგვითხრობს იმაზე, თუ როგორ გამრავალხმიანდა საქართველოში შემოსული სხვაკულტურული ერთხმიანი მუსიკა და ამ სახით დამკვიდრდა ქართულ კულტურაში. ამის ყველაზე ნათელი დადასტურებაა შუა საუკუნეების ქართული მრავალხმიანი გალობა, ქართველებმა გაქრისტიანების შემდეგ საბერძნეთიდან შემოსული მონოდიური ორთოდოქსული ჰიმნების ნაცვლად რომ შექმნეს (ფირცხალავა, 2003: 109-126). ამრიგად, გასაკვირი არ უნდა იყოს პოპულარული მუსიკით გატაცებული თანამედროვე ქართველების ამერიკული ჯაზის მრავალხმიანი ფორმებით დაინტერესება.

სწორედ მსგავს შემთხვევას ჰქონდა ადგილი 1954 წელს გურამ ბზვანელის ხელმძღვანელობით დაარსებულ პირველ ქართულ და ამ მიმართულებაში მეტად გავლენიან პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-კვარტეტის (ე.წ. „გეპეის კვარტეტი“) სტილშიც, რომელიც სწორედ „მზიური ველის სერენადაში“ მომღერალი მოდერნეარის (Modernaires) ვოკალური კვარტეტიდან იღებდა სათავეს. „გეპეის კვარტეტმა“, ერთი მხრივ, ზუსტად აითვისა მოდერნეარისეული ამერიკული ჯაზის პარმონია, მეორე

¹⁷ "Chattanooga Choo Choo" ჰარის უორნის ავტორობით შექმნილი სიმღერაა, რომელიც თავდაპირველად, გელა მღერის და მისი ორკესტრის დიდი ჯგუფის მიერ 1941 წლის ფილმში Sun Valley Serenade შესრულდა (Chattanooga Choo Choo, XX).

მხრივ კი, მას კარგად შეუხამა ქართული ტრადიციული მუსიკალური ენის თავისებურებები.

„გეპეის კვარტეტის“ გაჩენის შემდგომ ქართული საესტრადო მუსიკის სფეროში ფოლკლორისადმი მიმართვა თანდათან ტრადიციად იქცა, რამაც განაპირობა კიდევ საბჭოთა ესტრადის უზარმაზარ სივრცეში ორიგინალური ქართული საესტრადო მუსიკის ჩამოყალიბება. მიუხედავად საბჭოთა მუსიკისთვის დამახასიათებელი „ადგილობრივი წარმოების ელექტრო ინსტრუმენტების არარაფინირებული უღერადობისა და საყოველთაოდ გავრცელებული რუსული შლაგერების გავლენისა, ქართულმა საბჭოთა ესტრადამ მოახერხა ორიგინალური ნიშა მოეპოვებინა“ (ცქიტიშვილი, 2014: XX). საბჭოთა მუსიკოლოგიაში პოპულარული მუსიკის შესახებ პირველი სამეცნიერო სტატიების ავტორი ვალენტინა კონენი ერთ-ერთ ნაშრომში საგანგებოდ საუბრობს ქართული მრავალხმიანობის „განსაცვიფრებელ სილამაზეზე“. მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მაშინ, როდესაც XIX საუკუნის რუსმა კლასიკოსებმა ვერ შეიგრძნეს ქართული მუსიკის თვითმყოფადი ბუნება, ქართულმა ესტრადამ ქართული ფოლკლორი გააცნო მთელ უკიდუგანო საბჭოთა ქვეყანას, რადგან „ეს ჰარმონიები უღერს არა მხოლოდ ქართულ სოფლებში, არამედ საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა ქალაქში, სადაც ქართული საესტრადო ანსამბლები გამოდიან“ (Konen, 1975: 399). ამ უკანასკნელთა შემოქმედება რომ მკვეთრად გამოხატულ ეროვნულ მუსიკალურ ელემენტებს ეყრდნობოდა, როგორც ჩანს, საბჭოთა კავშირში უკვე ჩვეულ მოვლენად აღიქმებოდა. ალბათ, ამის გამო იყო, რომ 1978 წელს თბილისში ჩატარებული პირველი საკავშირო ჯაზ-ფესტივალი რუსმა მუსიკოლოგმა არკადი პეტროვმა მხოლოდ იმიტომ გააკრიტიკა, რომ „ქართველმა მუსიკოსებმა ფესტივალზე არ წარმოადგინეს ჯაზში ეროვნული მუსიკის ელემენტები“ (იაშვილი, 2009: 95).

იმ პერიოდის ოფიციალური ანუ ფილარმონიული ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლებიდან პირველი იყო „ორერა“, რომელმაც 1960-70-იან წლებში თავისი ფოლკლორული ელფერის მქონე კომპოზიციებით მთელი საბჭოეთი (და არა მხოლოდ) შემოიარა (მაგალითი №1). მიუხედავად იმისა, რომ „ორერა“ ფილარმონიული ანსამბლების რიცხვს განეკუთვნებოდა, მან მაინც შეძლო და განსხვავებული მუსიკის ელემენტები შეიტანა საკუთარ რეპერტუარში. უცხო ენების ინსტიტუტთან არსებული „ორერა“ პირველი ანსამბლი იყო, რომელმაც ინგლისურ

ენაზე დაიწყო სიმღერების შესრულება, მათ შორის, ბითლზების რეპერტუარიდანაც. ანსამბლის დამაარსებელი, რობერტ ბარძიმაშვილი იხსენებს: „იმ დროს აკრძალული იყო უცხოური სიმღერების რეპერტუარში შეტანა, მაგრამ ჩვენ ეს შეგვეძლო, რადგან პრაქტიკულ მეცადინეობაში გვეთვლებოდა“ (გაბუნია, 2001). ქართული ხალხური ვოკალური მუსიკისთვის დამახასიათებელი სამღერისების ჯაზური ინსტრუმენტაციასთან შერწყმის ორერასეული მიდგომა, „ქართული მელოდიები დასავლურ/ევროპულ პარმონიულ კონტექსტში, თუმცა „მოდერნიზებული ფოლკლორის“ საბჭოთა რეცეპტის შესაბამისად“ (Ninoshvili, 2009: 411). ფაქტობრივად, „ორერა“ და მსგავსი მუსიკალური ორიენტაციის მქონე შემდგომი ფილარმონიული ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები („დიელო“, „ივერია“, ანსამბლი „75“ და სხვ.) ქმნიდნენ იმ პერიოდის ქართულ საესტრადო მუსიკას, იმავე ქართულ საბჭოთა პოპ მუსიკას. ამ ანსამბლების შემოქმედებაში 1970-80-იანების დასავლური მუსიკის (იმ პერიოდის პოპის, მსუბუქი როკისა და სვინგის) და საბჭოთა ესტრადის (ძირითადად, რუსული შლიაგერების) მუსიკალურ სიმბიოზთან ორგანულად იყო შერწყმული ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტები, რაც, საბოლოო ჯამში, ჩვენთვის ნაცნობ ქართულ საესტრადო მუსიკას ქმნიდა. თუმცა, ზემოაღნიშნული მუსიკალურ-ტექნოლოგიური თავისებურებების გათვალისწინებით, ის ფოლკ-ფიუჟენის (ქართული ხალხური და დასავლური პოპულარული მუსიკის სინთეტური ფორმა) კატეგორიის ნაწილად, მის ადრეულ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოთა კავშირში პოპულარული მუსიკის და როკის ორი ფორმა თანაარსებობდა. პირველი იყო ფილარმონიული ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები, მეორე კი – „იატაკჟეშა“ როკ-კულტურა, ანუ ის როკ-ანსამბლები, რომლებიც თავიანთი მუსიკის რადიკალურობისა და გამოკვეთილად დასავლური იერის გამო არ იყო ოფიციალურად აღიარებული თუ მხარდაჭერილი (Tsitsishvili, 2005: 505-512). ამასთან, მათი უმრავლესობა საავტორო მუსიკას არ ქმნიდა და დასავლელი როკ-მუსიკოსების რეპერტუარს ასრულებდა, თუმცა არსებობდა გამონაკლისებიც. კერძოდ, გიტარისტი კაკო ვაშალომიძე, რომელიც არა მხოლოდ საავტორო კომპოზიციებს ქმნიდა, არამედ 70-იანი წლებიდან დაწყებული, აქტიურად მიმართავდა ქართულ ტრადიციულ მუსიკას. სწორედ ისინი იყვნენ ინსტრუმენტული როკის პირველი წარმომადგენლები, ვინც ადგილობრივი მუსიკალური სტილებისა და

დასავლური როკის ელემენტების შერწყმა დაიწყო, იმ მოტივით, რომ ეს მუსიკა აუცილებელი იყო ჩვენი მომავლისთვის, ქართველი ერისთვის. ამ მუსიკოსების რეპერტუარი შედგებოდა ხალხური პირველწყაროს სახელწოდების მქონე კომპოზიციებისაგან („მწყემსური“, „ქალაქური“, „თუშური“ (კაკო ვაშალომიძე), „დიდავოი ნანა“, „არწივი“ (ბერმუხა) და ქართული ფოლკლორული ინტონაციების როკ-გიტარის იმპროვიზაციულ პარტიებში ორგანულ შერწყმას ისახავდა მიზნად (მაგალითი №2).

უნდა ითქვას, რომ ამ პერიოდში ქართულ როკში საპროტესტო განწყობა სპეციფიკური ფორმებით იყო გამოხატული (განსხვავებით მისი დასავლური პირველწყაროსაგან), რაც, შესაძლოა, არსებული უმკაცრესი ტოტალიტარული რეჟიმითა და კულტურული პოლიტიკით იყო განპირობებული, რომლის მიხედვითაც მხოლოდ კლასიკური მუსიკა, ხალხური მუსიკა და ჯაზი ითვლებოდა მუსიკის სერიოზულ და ღირსეულ ფორმებად. ქართული იატაკქვეშა როკი მხოლოდ იმ თვალსაზრისით იყო საპროტესტო, რომ „იგი გახდა საბჭოთა ცხოვრების შეზღუდული კულტურულ-საზოგადოებრივი და მუსიკალური გარემოცვისაგან გაქცევის, მუსიკალური გამოცდილების გაფართოების და დასავლურ ცხოვრებაზე ოცნების სიმბოლო“ (Tsitsishvili, 2005: 507), როგორც ეს ამ პერიოდის რუსული იატაკქვეშა კულტურის განვითარების შემთხვევაში ხდებოდა. თუმცა ქართულ როკში იყო რაღაც უფრო მეტი. ის, ამავდროულად, იყო საბჭოთა რეჟიმისგან შევიწროებული, დამოუკიდებლობადაკარგული ქართველი ახალგაზრდების პროტესტი და, ამ მხრივ, - ეროვნული იდენტობის რაიმე ფორმით დეკლარირების საშუალება. როგორც ციციშვილი აღნიშნავს, „ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, საქართველოში როკი ეროვნული თვითშეგნების გამოხატვის საშუალებად იქცა. ამის მაგალითია ხალხური ჰანგების ფართოდ გამოყენება“ (Tsitsishvili, 2005: XX). მეცნიერი სწორად შენიშნავს ამ პროცესის გაცნობიერებულობასა თუ გაუცნობიერებულობასაც, თუმცა დღეს, ისტორიული პერსპექტივიდან საუბრისას, ამაზე მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა თუ შეგვიძლია. ის კი ფაქტია, რომ ქართული ფოლკლორისადმი მიმართვა საკუთარი ეროვნული იდენტობის დაფიქსირების კარგი საშუალება იყო. ამავდროულად, ის ხელს უწყობდა ალტერნატიულად მოაზროვნე ახალგაზრდებში ფოლკლორული ჰანგების გავრცელებასა და ამ გზით, ფოლკლორისადმი მათი დამოკიდებულების შეცვლას –

საბჭოთა მუსიკალური ატრიბუტიდან კულტურული ინდივიდუალობის მარკერისაკენ. ამის დასტურია ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფ „დეციშის“ დამაარსებლის, სამსონ ლეჟავას მოგონება, რომ მისი თაობა „ინსპირირებული იყო 1960-1970-იანების დასავლური მუსიკით და, ამასთანავე, საბჭოთა კავშირის მიერ განადგურებული ქართული ფოლკლორის „მნიშვნელობისა და სიღრმის“ აღდგენისათვის იღწვოდა” (Ninoshvili, 2009: 412).

იატაკვეშა კულტურაში არსებული ამ საპროტესტო განწყობის სოციალურ უფრო ფართო გავრცელებას ხელი შეუწყო 1970-80-იანების საქართველოში იმ მკვეთრად დასავლური იდეოლოგიური ტალღის გაჩენამ, რომელმაც სიახლეებისაკენ მისწრაფებულ საზოგადოებაზე, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდებზე უდიდესი გავლენა მოახდინა. მისი მიმდევრები, პირველ რიგში, საკუთარი ცხოვრების სტილით გამოხატავდნენ პოზიციას – რადიო ტალღა „ამერიკის ხმაზე“ უსმენდნენ დასავლურ პოპულარულ მუსიკას, საბჭოთა კავშირის საზღვარს გარეთ კანტიკუნტად გაღწეული ადამიანების ან ქვეყანაში ჩამოსული ტურისტებისაგან ყიდულობდნენ დასავლური კულტურის ნებისმიერ ატრიბუტს – პოპულარული მუსიკის ფირფიტებიდან დაწყებული, საღებავი რეზინითა და სიგარეტით დამთავრებული, ცდილობდნენ როგორმე მოეპოვებინათ ყველაზე ძვირფასი განძი – არასაბჭოთა წარმოების, ნამდვილი ამერიკული ჯინსი. ყოველივე ეს შეზღუდული თავისუფლების კომპენსაციას და ერთგვარ იმიტაციას წარმოადგენდა. მსგავს ახალგაზრდებს „კაგებე“ ჩაცმის სტილისა თუ თმის ვარცხნილობის მიხედვითაც კი გამოარჩევდა და მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშ ჰყავდა, როგორც პოტენციური „ხალხის მტრები“.

საბოლოოდ, ეს დასავლური ორიენტაციის, „კოსმოპოლიტური“ იდენტობის მატარებელი ახალგაზრდობა ეროვნული სულისკვეთებით სავსე ჯგუფს შეერწყა და 1980-იანების ბოლოს ქართული სოციალურ-კულტურული ერთადერთი იდეის – საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების გარშემო გაერთიანდა. აღნიშნული საზოგადოებრივი ცვლილებების შედეგად პოლიტიკურმა ცვლილებებმაც არ დააყოვნა და 1991 წელს ქართულმა სახელმწიფომ 70 წლით დაკარგული დამოუკიდებლობა აღიდგინა.

დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდგომ ქვეყნის სოციალურ-კულტურული მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა. ერთი მხრივ, ქართული კულტურა და ზოგადად, საზოგადოება განთავისუფლდა საბჭოთა ცენზურის მარწმუნებლისაგან,

თუმცა, მეორე მხრივ, როგორც ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი ვარაუდობდა (ჩორთოლანი, 2016: XX), საზოგადოება მზად არ აღმოჩნდა მოპოვებული თავისუფლებისათვის – არც ეკონომიკურად და არც მენტალურად. მრავალი წლის განმავლობაში ერთიან საბჭოთა სისტემაში ჩართული ქვეყნის ახალ ეკონომიკურ გამოწვევებთან ადაპტაციას დიდი დრო დასჭირდა. ამას დაემატა პოლიტიკური კონფლიქტი და ორ ბანაკად დაყოფილი საზოგადოების დაპირისპირება, რაც სამოქალაქო ომში გადაიზარდა (1991-1993 წწ.). შიდა არეულობას მოჰყვა ომი იდეოლოგიურად რუსეთის მიერ მართულ სეპარატისტულ ჯგუფებთან, რის შედეგადაც ოკუპირებული იქნა აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ისტორიული ტერიტორიები (1991-1993 წწ.). ყველაზე დიდი დანაკარგი, განსაკუთრებით საქართველოს მსგავსი პატარა ქვეყნისთვის ამ ბრძოლებში დაღუპული მრავალი ათასი ახალგაზრდა იყო, ვისაც დამოუკიდებელი საქართველოს მომავალი უნდა წარემართა. შესაბამისად, მამაკაცების გარეშე დარჩენილ უამრავ ოჯახს ქვეყანაში დამდგარ უმძიმეს ეკონომიკურ-სოციალურ მდგომარეობასთან გამკლავება მართოს მოუხდა.

ბუნებრივია, ამ ვითარების გათვალისწინებით, 1990-იანების საქართველოში კულტურის სფეროს განვითარება აქტუალურ ამოცანას არ წარმოადგენდა და შესაბამისად, ეს პროცესი ძალზე ნელი ნაბიჯით წარიმართა. ეროვნული მოძრაობიდან ამოზრდილი ახალი, რადიკალური ფრთა, რომელმაც გარკვეული თვალსაზრისით, კომუნისტური იდეოლოგიური წნეხი ჩაანაცვლა, ეროვნული ტალღის პირობებში საკმაოდ პრობლემატურად უყურებდა ახალგაზრდების საპროტესტო განწყობას და მისი გამოხატვის ფორმებს. „თუ ადრე, სისტემის მიერ თავსმოხვეულ ფასეულობებთან დაპირისპირებისას, საზოგადოების გარკვეული სიმპათია მემბოხე ხელოვანთა მხარეს იყო, ახალ, „ეროვნულ“ იდეოლოგიასთან ნებისმიერი შეჯახება ამ უკანასკნელთა სრულ მარგინალიზაციას იწვევდა. ყველაზე მეტი სწორედ ახალი თაობის როკმუსიკოსებს მოხვდათ. მათი გარეგნობაც კი, როგორც პროვოკაცია, ისე აღიქმებოდა და დიდ გაღიზიანებას იწვევდა ფსევდოეროვნულ ბრბოში“ (ხადური, 2015: XX). თუმცა ამ ახალგაზრდების ცხოვრების სტილი თუ თვითგამოხატვის ფორმები, გარკვეულწილად, არსებული მძიმე სოციო-ეკომონიკური რეალობიდან იდეალისტური ილუზიისკენ გაქცევას ჰგავდა. 1990-იანების ქართული ალტერნატიული მუსიკის ერთ-ერთი ვარსკვლავისა და კრიტიკოსის, არტიომ ტროიცკის აზრით, ქართულ როკთან

ეთნიკური გაგებით ყველაზე ახლოს მდგომი მუსიკოსი (ცოცხალაშვილი, 2015: 49), ლადო ბურდული იხსენებს: „ჩემ გარშემო საზოგადოება იმდენად რადიკალური და აგრესიულად განწყობილი იყო, რომ სიმღერის დაწერა და დაკვრა მთელ სისტემასთან და იდეოლოგიასთან ბრძოლას ნიშნავდა, დაწყებული მშობლებიდან და დამთავრებული აეროპორტის მეზაჟით“ (მაჭავარიანი, 2012).

ასეა თუ ისე, ეს პროვოკაციული გარეგნობის მქონე, დასავლური წარმომავლობის მუსიკის მიმდევრები ადგილობრივი კოლორიტის შესაქმნელად არა მხოლოდ ქართულ ენას, არამედ ზოგჯერ ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტებსაც მიმართავდნენ. ქართული ფოლკლორი კი იმ პერიოდის ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი მოძრაობის ერთგვარ მუსიკალურ ლაიტმოტივს წარმოადგენდა. ამდენად, მიუხედავად ინტერესების ჭიდილისა, ის თავისი განვითარების გზას ქართული მუსიკალური საზოგადოების ორივე ფრთაში განაგრძობდა – ქალაქური ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარის, თუ 90-იანების დასაწყისში აყვავების პიკში მყოფი ქართული ალტერნატიული მუსიკის¹⁸ კონტექსტში.

ამ უკანასკნელი მიმდინარეობის ყველაზე გამოკვეთილი ფიგურები დადა დადიანი და ირაკლი ჩარკვიანი იყვნენ – ხელოვან-აქტივისტები, რომლებიც „ყოველთვის ცდილობდნენ შეექმნათ ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით ორიგინალური და, რაც მთავარია, აქტუალური ქართული მუსიკა“ (ხადური, 2015: XX). 1993 წელს საცხოვრებლად ბრიტანეთში გადასვლამდე განხორციელებულ დადა დადიანის ბოლო პროექტს Georgian Dance Empire (ქართული ცეკვის იმპერია), სადაც ერთმანეთს ჰარმონიულად შეერწყა ხელოვანის ინტერესების სფეროები (ქართული ფოლკლორი, ბრიტანული ელექტრონული მუსიკა და ამერიკული ჰიპ-ჰოპი), დღემდე მუსიკოსის ერთ-ერთ საუკეთესო ალბომად თვლიან (~~სა~~ მაგალითი №3).

ამავე წელს გამოვიდა (გერმანიაში) ირაკლი ჩარკვიანის პირველი სოლო ალბომი Swan Song (გედის სიმღერა), რომელიც ქართული ალტერნატიული მუსიკის ყველა დროის ერთ-ერთ საუკეთესო ალბომადაა აღიარებული. ამ ალბომში უკვე გამოვლინდა ირაკლის „სიმარტივიდან სრულყოფილების შექმნის“ იშვიათი უნარი სწორედ მისი

¹⁸ აქ იგულისხმება ნაკლებად ინტენსიური როკის ვერსია და უფრო ინტენსიური პოპის ვერსია, რომელიც, როგორც წესი, პოპის ზოგადი სახისგან გამოირჩევა. ალტერნატიული მუსიკის მრავალი ქვეკატეგორია არსებობს, მაგრამ მათგან ორია ძირითადი - ალტერნატიული როკი და ალტერნატიული პოპი. (Urban dictionary, 2018).

ქართულ ენაზე დაწერილი ღრმად ემოციური სიმღერებისა და მათი შესრულების მეტად გამომსახველი, ორიგინალური მანერის გამო. გასაკვირი არცაა ქართული ალტერნატიული კულტურის ერთ-ერთ ლიდერად რომ იქცა, რადგან გელა ჩარკვიანის ოჯახში გაზრდილი ირაკლი ბავშვობიდანვე მიჩვეული იყო „არასტანდარტულ“ ხელოვნებას – სწორედ გელა ჩარკვიანია პირველი ქართული როკ-ოპერის („ნარგიზა“) ავტორი. ცხადია, ირაკლი, როგორც ხელოვანი ამ ერთგვარ პრივილეგირებულ მდგომარეობას თავადაც მშვენივრად აანალიზებდა, როცა წერდა: „იმ დროის, 1970-იანების ჰიპურ წლებში მუსიკალური კონტრკულტურის კერა ჩემი საკუთარი სახლი იყო და ჭეშმარიტი „ანდერგრაუნდი“, თანამედროვე ქართული ტექსტებით ჩემს ოჯახში იშვა“. ამდენად, არც თავად ერიდებოდა საკუთარი სათქმელის მუსიკისა თუ პოეზიის საშუალებით უკიდურესად მძაფრად გადმოცემას. მოგვიანებით, ფსევდონიმით „მეფე“, ცნობილმა მუსიკოსმა ქვეყანაში არსებული რეალობისადმი საკუთარი პროტესტი დაუფარავად გამოხატა 1999 წელს დაწერილ სიმღერაში „საქართველო“. ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტები საუკეთესოდ გამოხატავენ სიმღერის ძირითად იდეას. კერძოდ, ქართული ფოლკლორული დასარტყამი ინსტრუმენტის, დოლის იმიტაცია მეტად ძლევამოსილ ატმოსფეროს ქმნის დასკვნითი ფრაზის გასაუდრებლად - „ჩვენ მოვიგებთ ომს“. ამასთან, ქართული ქალაქური სიმღერის „პატარა გოგო დამეკარგა“ ციტირება სიმბოლიზირებს სამშობლოს (საქართველოს), რომელიც 1990-იანების სოციო-პოლიტიკურ ქაოსშია ჩაკარგული (☛ მაგალითი №4).

ეროვნული მუსიკალური ელემენტების ინკორპორაცია თვითგამოხატვის ფორმას წარმოადგენდა ქართული ეთნო-ჯაზის მიმართულებაშიც, თუმცა ტრადიციულად, მისი წარმომადგენლები სოციალური პოზიციის მანიფესტაციის თვალსაზრისით ნაკლებ აქტიურები იყვნენ, განსაკუთრებით 90-იანების ქართულ ალტერნატიულ მუსიკასთან შედარებით. მათ ერთგვარი მუსიკალური მოდელი უკვე ნაპოვნია ჰქონდათ, ერთი მხრივ, ჯაზისა და ქართული მუსიკის სინთეზის საბჭოთა გამოცდილების თვალსაზრისით, უფრო მეტად კი, 80-იანების მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებული ჯგუფების, „ჯაზ-ქორალისა“ და „ადიოს“ მუსიკალური სტილის სახით.

ალექსანდრე კილაძის მიერ 1985 წელს შექმნილი „ჯაზ-ქორალი“ აქტიურ საგასტროლო მოღვაწეობას ეწეოდა საბჭოთა სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში. ჯგუფის ერთ-ერთი ვოკალისტის, ზურაბ ედიშერაშვილის ცნობით, 1987 წელს ჯგუფი

საბჭოთა კავშირის სახელით წარსდგა დანიაში, სტოკჰოლმის “All star” ფესტივალზე (ტატიშვილი, 2019). „ჯაზ-ქორალის“ შემადგენლობაში თერთმეტი ვოკალისტისა და ოთხი ინსტრუმენტალისტის (ფორტეპიანო, საქსაფონი/ფლეიტა, კონტრაბასი, დრამი) არსებობა უკვე მეტყველებს ჯგუფში მრავალხმიანი ვოკალური ანსამბლის ცენტრალურ როლზე. სწორედ, ვოკალურ პარტიაშია ჩაქსოვილი ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტები – ძირითადად, დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური დიალექტებისათვის დამახასიათებელი ჰარმონიების, ინტონაციებისა და სამღერისების/გლოსოლალიების სახით. სწორედ აღნიშნული მუსიკალურ-საშემსრულებლო სპეციფიკის – ვოკალური ანსამბლისა და ჯაზ-ინსტრუმენტალისტების ერთობლიობა აყალიბებს „ჯაზ-ქორალს“ ეთნო-ჯაზის მუსიკალური მიმართულების კოლექტივად (♣ მაგალითი №1).

რაც შეეხება ჯგუფ „ადიოს“, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მათი 1995 წლის ალბომი დღემდე ერთგვარ მუსიკალურ იდეალს წარმოადგენს ქართული ეთნო-ჯაზის მიმდევრებისთვის. მასში შემავალი კომპოზიციები ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტებისა და ჯაზის შერწყმის სხვადასხვაგვარ ტექნიკაზეა აგებული და შესაბამისად, მრავალფეროვან კომპოზიციურ სპექტრს ქმნის (♣ მაგალითი №2).

უნდა ითქვას, რომ ქართული ეთნო-ჯაზ ჯგუფებიდან ყველაზე პოპულარული მაინც 90-იანებში დაარსებული და, ძირითადად, გერმანიაში მოღვაძე ქართული ეთნო-ჯაზ ჯგუფი „შინ“ გახდა, რომელმაც საერთაშორისო პროექტების საშუალებით არაერთ უცხოელ მუსიკოსთან ითანამშრომლა და, ამ მხრივ, საკუთარი ეთნო-ჯაზ კომპოზიციები ახალი ელემენტებით გაამდიდრა. ჯგუფი, მართალია გარკვეულად სახეცვლილი შემოქმედებითი კრედიტით, მაგრამ 2019 წლის ზაფხულამდე განაგრძობდა მოღვაწეობას, მაგრამ უეცრად მომხდარმა ტრაგედიამ (ჯგუფის ვოკალისტისა და დრამერის, მამუკა ღაღანიძის გარდაცვალებამ) მისი არსებობის საკითხი კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა. ჯერ კიდევ 2015 წლიდან ჯგუფის ლიდერი, გიტარისტი ზაზა მიმინოშვილი შტუტგარდში მის მიერვე დაარსებულ მუსიკის აკადემიაში საკუთარი ახალი მუსიკალური კონცეფციის, „ერთი მსოფლიოს მუსიკის“ განვითარება-პოპულარიზაციითაა დაკავებული. როგორც თავად ხსნის, „ერთი მსოფლიოს მუსიკა“ მოიაზრებს ყველანაირი მუსიკალური სტილის, მიმდინარეობისა და ტრადიციის სინთეზის შესაძლებლობას, მათ შორის მისთვის საყვარელი მასალის – ქართული ფოლკლორული მუსიკის ინტონაციების, ინდური რიტმისა და შუა

საუკუნეების პოლიფონიის სინთეზსაც. ამ თვალსაზრისით, მუსიკოსის მუსიკალური მოღვაწეობა ეთნო-ჯაზის სფეროს უკვე გასცდა (მიმინოშვილი, 2019) (■ მაგალითი №5).

საკუთარი მუსიკის საშუალებით ქართველებად და, ამავდროულად, მსოფლიო მოქალაქეებად წარმოაჩენენ თავს საქართველოში პროგრესივ-ფოლკის მიმართულების ჯგუფის, „დეციმის“ წევრებიც. 1994 წელს ლექსების საოჯახო ჯგუფის „ლექსები“ სახელწოდებით შექმნილი და მოგვიანებით, ჯგუფ „დეციმის“ სახელით ცნობილი კოლექტივი საქართველოში პროგრესივ-ფოლკის მიმართულების წამომწეებად შეგვიძლია ჩავთვალოთ (თავად ზოგჯერ “Contemporary Georgian ethno-music“-ად [თანამედროვე ქართული ეთნო-მუსიკა] მოიხსენიებენ საკუთარ სტილს). მათ კომპოზიციებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორული ნიმუშები თუ ინტონაციები შერწყმულია ჯაზის, როკისა და პოპის ელემენტებთან, რაც ამ ჯგუფის მუსიკას პროგრესივ-ფოლკად აქცევს. ისინი „ცდილობენ ქართული ტრადიციული მუსიკის ლექსიკა და სინტაქსი გამოიყენონ ახალი, ორიგინალური სინთეზის შესაქმნელად და არა ფოლკლორის ძველი და სუფთა სახით აღდგენისათვის“ (Ninoshvili, 2009: 413). ახალი სტილის განვითარება განსაკუთრებით მათ ინსტრუმენტულ კომპოზიციებზე აისახება, რომლებშიც, ძირითადად, გიტარისა და ქართული ხალხური სიმებიანი საკრავების (ჩონგური, ფანდური) საშემსრულებლო თავისებურებების სინთეზის გზით ახდენენ უკვე არსებული ფოლკლორული თუ ფოლკლორულ სტილში დაწერილი საავტორო თემების ვარირებას (■ მაგალითი №3).

ამავე პერიოდში (1994 წ.) დაარსდა პროგრესივ-ფოლკის მიმართულების ცნობილი ბენდი „ზუმბალენდი“, რომელმაც 2000-იანებში განსაკუთრებული პოპულარულობა მოიპოვა. მისი დამაარსებელი და ვოკალისტი, ქარიზმატული მუსიკოსი ზაზა კორინთელი („ზუმბა“) წლების მანძილზე აქტიურად იყო ჩართული ქართულ ფოლკლორულ ფესტივალ „არტ-გენის“ საორგანიზაციო ჯგუფში და ძირითადად, სწორედ ფესტივალის კონცერტებზე ხდებოდა ჯგუფის ახალი კომპოზიციების საქართველოში წარდგენა (ჯგუფი აქტიურ საგასტროლო მოღვაწეობას ეწეოდა, უმთავრესად, აღმოსავლეთევროპის ქვეყნებში). როგორც ჯგუფის წევრები განმარტავდნენ, თავდაპირველად, „უკრავდნენ ყველაფერს ტექნოს გარდა“, თუმცა 2006 წელს გამოცემული ალბომი „ადილა“ (ძირითადად, საკუთარ საექსპერიმენტო

მასალაზე დაყრდნობით) მკვეთრად პროგრესივ-ფოლკის მიმართულების პროექტია, რომელიც „არ არის გათანამედროვეებული ქართული ხალხური მუსიკა – ეს არის მსოფლიო ფოლკლორის უძველეს არქტიპებზე დაფუძნებული თანამედროვე მუსიკა“ (გეგუჩაძე, XX). ბოლო ალბომი, „Multi Test“ კი ჯგუფმა 2011 წელს გამოსცა და შეფასებულია, როგორც პროგრესივ-ფოლკ და ჯაზ-როკ ალბომი (ცქიტიშვილი, 2012). მართლაც, მასში გაერთიანებული კომპოზიციები ერთი მხრივ, სხვადასხვა პოპულარული მუსიკალური სტილისათვის დამახასიათებელი რიტმებისა და დახვეწილი ინსტრუმენტული პასაჟების, მეორე მხრივ კი ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტებისა თუ ციტატების სინთეზითაა შექმნილი და ამდენად, სწორედ პროგრესივ-ფოლკის მიმართულების ალბომს წარმოადგენს (♣ მაგალითი №4).

როგორც ისტორიულ პერსპექტივაში წარმოდგენილი ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვისა და განვითარების ადრეული ეტაპების მიმოხილვიდან ჩანს, ქვეყანაში არსებული სოციო-კულტურული რეალობა და მისი ესა თუ ის პოლიტიკური კურსი მნიშვნელოვნად აირეკლა ამ მუსიკალურ მიმართულებაზე – ეს იქნებოდა საბჭოთა რეჟიმის ფარგლებში, მისადმი პროტესტის სადემონსტრაციოდ, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის კვალდაკვალ თუ დამოუკიდებლობამოპოვებული ქვეყნის სოციო-ეკონომიკური კრიზისის პირობებში მიმდინარე მუსიკალური პროცესები, წამოწყებები თუ ექსპერიმენტები. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ ფოლკ-ფიუჟენის ბუნებას, მისი შემადგენელი ორივე ჟანრობრივი კომპონენტის – ფოლკლორული და პოპულარული მუსიკის (განსაკუთრებით, როკისა და ალტერნატივის მიმართულებები) ერთ-ერთი მახასიათებელი სოციუმის აწმყოსეული მდგომარეობის უშუალო ასახვა და მასზე რეაგირებაა. ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ქართული ფოლკ-ფიუჟენის კვლევა იზოლირებულად, მხოლოდ მუსიკალურ ჭრილში, არსებული სოციო-კულტურული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე, ობიექტური სურათის შესაქმნელად საკმარისი არაა. შესაბამისად, დისერტაციის მომდევნო, III-IV თავებში შევეცდებით ამ ორი, მუსიკალური და სოციალური ასპექტის მეტნაკლები ბალანსით წარმოვადგინოთ თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ანალიზი.

თავი III

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური და სოციალური ასპექტები

დისერტაციის ამ თავში განვიხილავთ ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების ფარგლებში გამოვლენილ თანამედროვე ფორმებს შორის ერთ-ერთ ცენტრალურს, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკას. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ მიმდინარეობის სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს. ჩვენი დაინტერესება კონკრეტულად ამ მუსიკალური მიმდინარეობის კვლევით და, განსაკუთრებით, მის თანამედროვე ფორმებზე ყურადღების შეჩერებით, განპირობებულია როგორც საქართველოში ამ მუსიკალური მიმდინარეობის მდიდარი საფუძვლებით, ისე მისი მზარდი აქტუალობით დღევანდელ ქართულ მუსიკალურ ცხოვრებაში. განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება ფოლკ-ფიუჟენის მნიშვნელობა საერთაშორისო დონეზე ქართული კულტურის წარმოჩენის თვალსაზრისით. მიუხედავად აღნიშნული ფაქტორებისა, ფოლკ-ფიუჟენის მიმდინარეობა ჯერჯერობით არ მოხვედრილა ქართველი ეთნომუსიკოლოგების საკვლევ არეალში. გარდა გამონაკლისი შემთხვევებისა, როგორიცაა საზღვარგარეთ მოღვაწე ქართველი ეთნომუსიკოლოგის, ნინო ციციშვილისა და ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგის, ლორენ ნინოშვილის ნაშრომების მცირე ნაწილი (Tsitsishvili, 2005, 2009; Ninoshvili, 2009, 2010, 2011), თუმცა ისინი მხოლოდ ირიბად ეხებიან ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებას. ამდენად, არსებული სურათი კიდევ უფრო რთულსა და, ამავდროულად, აქტუალურს ხდის ამ უკანასკნელის კვლევას.

სადისერტაციო კვლევის ფარგლებში ჩვენი მიზანია, წარმოვაჩინოთ თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენში არსებული მრავალფეროვნება. ერთი მხრივ, ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენების ამა თუ იმ ფორმის თვალსაზრისით, მეორე მხრივ კი, ამ უკანასკნელის პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზში მიღებული ახალი მუსიკალური ერთეულების ორიგინალობისა და გამოვლენის ინდივიდუალური პრაქტიკის კუთხით. ამასთან, მიზნად ვისახავთ ზოგადად, ფოლკ-ფიუჟენის მსგავსი მიმართულების მუსიკალური ანალიზის შესაძლო ვარიანტების განხილვას და შედეგად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენისათვის ყველაზე ტიპური მოდელის გამოვლენას,

რომელსაც გარკვეული კრიტერიუმების მიხედვით შერჩეული ქართული ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფის/პროექტის ანალიზისას გამოვიყენებთ.

შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის მესამე, ფოლკ-ფიუჟენის კვლევისადმი მიძღვნილ თავში ამ მუსიკალური მიმართულების ანალიზს ორი განსხვავებული – მუსიკალური და სოციოლოგიური პერსპექტივიდან ვახორციელებთ. ამდენად, I ქვეთავი ეძღვნება ფოლკ-ფიუჟენისათვის ყველაზე შესაფერისი მუსიკალურ-საანალიზო სისტემის შემუშავებას და შემდგომ, ამ სისტემის მიხედვით, სხვადასხვა კრიტერიუმით შერჩეული ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფების/პროექტების შემოქმედების მუსიკალურ ანალიზს. II ქვეთავში კი ქართულ ფოლკ-ფიუჟენს სოციოლოგიური პერსპექტივიდან შევისწავლით, და მისი შემსრულებლებისა და მსმენელების მოტივაციის საკითხის სხვადასხვაგვარ ანალიზს წარმოვადგენთ.

ქვეთავი I

ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები

2000-იანი წლებიდან, გლობალიზაციისა და ინტერნეტ-გავრცელების გავლენით, დასავლური მუსიკის უახლესი ტენდენციები კიდევ უფრო აქტიურად შემოვიდა საქართველოში. ამასთანავე, იუნესკოს მიერ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის „მსოფლიო არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედეგად“ აღიარებამ კიდევ უფრო გააძლიერა მსოფლიოში ქართული მრავალხმიანობისადმი გაჩენილი ინტერესი, შესაბამისად, გაიზარდა მისი პრესტიჟი როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

ამ პროცესმა დადებითი გავლენა მოახდინა ქართული ფოლკლორისადმი, როგორც შემოქმედებითად აქტუალური მუსიკისადმი ინტერესზე და საგრძნობლად გახშირდა სხვადასხვა მუსიკალურ ექსპერიმენტში ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენების ფაქტები (როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო დონეზე). შედეგად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის სტილური მრავალფეროვნება გაიზარდა და ადგილობრივი ფოლკ-ფიუჟენ სცენა ბევრად მრავალწახნაგოვანი გახდა. შესაბამისად, მრავალი ურთიერთგადამკვეთი წერტილის არსებობის გამო, დღეს

საკმაოდ რთულია ფოლკ-ფიუჟენში შემავალი მკვეთრად გამოხატული საზღვრების მქონე ქვემომართულებების გამოვლენა-დეფინირება. ამიტომ ხშირად მკვლევრები თავად მუსიკოსების მიერ შემოთავაზებულ სახელდებას ვიყენებთ, თუ, რა თქმა უნდა, მათი სახელდება ობიექტურად ასახავს ჯგუფის/პროექტის მუსიკალურ ორიენტაციას. თუმცა, როგორც სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში აღვნიშნეთ, თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში საკმაოდ მძლავრია მიდგომა ყოველგვარი კატეგორიზაციისა და ახალი დეფინიციების შემუშავებისაგან თავის არიდებისა (სარდო, 2019), ერთგვარი პირობითობისა და გარკვეული ჩარჩოებით შემოსაზღვრის საფრთხის თავიდან ასაცილებლად. ამასთან, როგორც ცნობილია, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს ინტერპრეტაციის დიდი შესაძლებლობები გააჩნიათ, რის გამოც ნებისმიერი დეფინიციის შერჩევის შემთხვევაში შეუძლებელია სრული ობიექტურობის მიღწევა. მით უფრო, დღევანდელ პოსტმოდერნულ სამყაროში, რომელიც ერთი პერპექტივიდან ხედვასა და ერთი ჭეშმარიტების არსებობას არ აღიარებს, ამდენად, პოსტმოდერნული ხედვით, რამდენი ადამიანიცაა, იმდენი სიმართლე არსებობს. ეს მიდგომა საზოგადოებრივი აზროვნებისა და ცხოვრების ნებისმიერ სფეროზე განივრცობა, მათ შორის აქამდე მიღებულ კატეგორიებსა და ესთეტიკურ ნორმებზეც კი. პოსტმოდერნულ ეპოქას შესანიშნავად ახასიათებს ცნობილი მოაზროვნე ჟან ბოდრიარი: „არადიფერენცირებულ სამყაროში მე ვერ გადავწყვეტ, სადაა მშვენიერება და სად სიმახინჯე, ცუდი და კარგი, ორიგინალური და მოძველებული. ჩემი ორგანიზმიც კი ვერ არკვევს, რაა მისთვის კარგი და ცუდი“ (ბოდრიარი, XX).

ამ ფონზე, რთულია მოიძებნოს ისეთი საზომები, რომელიც გააადვილებდა ფოლკ-ფიუჟენის ამ დუალური და, შესაბამისად, კიდევ უფრო რთულად მოსახელთებელი ბუნების კვლევას. ამ მუსიკაში ხომ ორი (ან მეტი, თუმცა იშვიათად) დამოუკიდებელი მუსიკალური ერთეულის სინთეზია წარმოდგენილი, ორივე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული მუსიკალურ-სახეობრივი და ფუნქციური დატვირთვის მატარებელია და ერთობლიობაში კიდევ ახალ, დამოუკიდებელ მუსიკალურ ორგანიზმს ქმნის, ორივე მიმართულებიდან გარკვეული ორიგინალური მახასიათებლების შენარჩუნებით. ჰიბრიდული ბუნების მიუხედავად, პოპულარული მუსიკის ხვედრითი წილი, მრავალი თვალსაზრისით, დომინანტურია და მთლიანად უზრუნველყოფს ფოლკლორული მუსიკის ამა თუ იმ ელემენტის თანამედროვე მუსიკალურ კონტექსტში წარმოდგენას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნებოდა

ქართული ხალხური მუსიკალური ნიმუშის არანჟირებასთან. შესაბამისად, ფოლკ-ფიუჟენის საკვლევი მიდგომების შემუშავება, პირველ რიგში, სწორედ პოპულარული მუსიკის კვლევისა და ანალიზის არსებული მეთოდებისა და პრაქტიკის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის, კერძოდ კი, მისი III თავის ფარგლებში დასახული ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების ანალიზისათვის პირველ რიგში, აუცილებელია პოპულარული მუსიკის არსებული საანალიზო მიდგომების განხილვა და შემდგომ, უშუალოდ, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის საკვლევად მათგან ერთი ან რამდენიმე ყველაზე მისაღები მიდგომის შერჩევა-ადაპტირება.

პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ ოდითგანვე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპაში მუსიკის ანალიზის განსხვავებული პრაქტიკა იყო დამკვიდრებული, რამაც, მნიშვნელოვნად განაპირობა მუსიკის ანალიზის დღეს არსებული მიდგომები. XX საუკუნეშიც კი, როცა ერთი შეხედვით, ფორმალიზმი¹⁹ ბატონობს, მხოლოდ მცირედენი კავშირია ცენტრალური და აღმოსავლეთევროპული მუსიკალური მეცნიერების მიდგომებს შორის, რის საილუსტრაციოდაც შეგვიძლია ვახსენოთ ორი მეცნიერი – ერნსტ კურტი, რომელმაც თავისი ანალიტიკური თეორია დააფუძნა დაძაბულობის პროცესებით მანიფესტირებულ „ენერგიებზე“ და ბორის ასაფიევი, რომლის „ინტონაციური თეორია“ მუსიკას ჟღერადობების დინამიკური ურთიერთობების პროდუქტად წარმოაჩენდა, ჩაფიქრებულს სოციო-კულტურული ურთიერთობების მოდელებად (Kurth, 1991; Assafiev, 1977).

აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ ევროპაში კუკი (Cook, 1990) დროდადრო უახლოვდება „ქესტიკულაციურ თეორიას“. ეს უკანასკნელი აერთიანებს აფექტურ, კოგნიტურ და კინეტიკურ ასპექტებს, რაც გულისხმობს, რომ „ჩვენ მიერ მუსიკალური ჟღერადობის შეგრძნება და სმენითი აღქმა ორგანიზებულია პროცესუალური ფორმებით, რაც ფიზიკური ქესტების ანალოგურად გამოიყურება“ (Middleton, 1993: 177). ეს მუსიკალური ქესტიკულაციის მეტად ფართო გაგებაა და თავის თავში გარკვეულწილად, რიტმსაც მოიაზრებს, მაგრამ არა მუსიკალური პარამეტრებით დეფინირებულ რიტმის ცნებას, არამედ რიტმს, როგორც ყველანაირი რეალობის

¹⁹ „მუსიკის თეორიასა და, განსაკუთრებით, მუსიკის ესთეტიკაში, ფორმალიზმის კონცეფციის ქვეშ იგულისხმება მუსიკისადმი წმინდად რაციონალური მიდგომა, რომლის მიხედვითაც კომპოზიციის მნიშვნელობას მთლიანად განსაზღვრავს მუსიკალური ფორმა და ჟღერადობების სისტემა“ (Formalism, 2020).

საწყისს – არა მხოლოდ ფიზიოლოგიური პროცესების, ბგერითი თუ სინათლის ტალღების, არამედ ენერგიის მთელი სპექტრის საწყისს, დაწყებული მიკროფიზიკური პროცესებიდან, კოსმიური ურთიერთდამოკიდებულებებით დამთავრებული. მუსიკაც, როგორც ბიოკომუნიკაციის შემადგენელი, მთელი სპექტრის ერთ ნაწილს იკავებს და რიტმი მსგავსი ფართო გააზრებით ადამიანებს დეტალებისგან და ინდივიდუალურისგან უნივერსალურისკენ იზიდავს. უნგრელი მეცნიერის, იანუშ მაროთის ამ პერსპექტივით, მუსიკალური ქესტიკულაცია – ისეთი ღრმა სტრუქტურების პრინციპების კონტექსტში, რაც მუსიკალური კულტურის ერთიანობას განაპირობებს – დაფუძნებულია სიღრმისეულად წარმოქმნილ „ქესტიკულაციაზე“. კინეტიკურ მოძვლებზე, კოგნიტურ რუკებზე, აფექტურ მოძრაობებზე, რაც კულტურების მიხედვით მნიშვნელოვნად განსხვავდება. თუმცა მაროთის თუ დაუჯერებო, ეს ქესტიკულაცია ყოველთვის მუსიკალურ ფორმას იღებს და არასდროსაა ავტონომიური: „მუსიკალური სივრცე სხვა არაფერია, თუ არა წარმოსახვითი და იდეალური ადგილი ადამიანის ქესტიკულაციის ევოლუციისთვის“ (Marothy, 1986: 106).

მართალია, ეს ყველანაირ მუსიკას ახასიათებს, მაგრამ პოპულარული სიმღერების ანალიზისთვის ექსპერიმენტირების კარგ ნიადაგს იძლევა, რადგან მასში „ქესტიკულაცია“ და „მოძრაობა“ ძალზე მნიშვნელოვანია (Middleton, 1993: 178). კლასიკურ სიმფონიურ თუ კამერულ მუსიკასთან შედარებით, ამ მუსიკის ფესვები დაფუძნებულია ადამიანის სხეულის სტრუქტურებზე, შინაგან პროცესებსა და ოპერაციულ მოძვლებზე. თუნდაც არასაცეკვაო კომპოზიციების შემთხვევაში, მსმენელი თავისდაუნებურად იწყებს მოძრაობას რეალურად, ან წარმოსახვითად. რიტმი, უდავოდ, მთავარი ასპექტია, მაგრამ არა იზოლირებული და ვიწრო მნიშვნელობით. რიჩარდ მიდლტონი აქტიურად განიხილავს ქესტიკულაციური ანალიზის ეფექტურობას სწორედ პოპულარული მუსიკის კონტექსტში და ამის სადემონსტრაციოდ რამდენიმე ამერიკული პოპულარული სიმღერის ანალიზსაც გვთავაზობს.

ამდენად, უკვე იკვეთება, რომ მიუხედავად გარკვეული საერთო მახასიათებლებისა, პოპულარული მუსიკის ანალიზისას განსხვავებული აქცენტებია გაკეთებული, ვიდრე ეს კლასიკური/პროფესიული მუსიკის (განსაკუთრებით, XX

საუკუნემდე) შემთხვევაშია მიღებული. ერთ-ერთ მთავარ განსხვავებად გვესახება ფოკუსირება არა თავად მუსიკალურ მასალაზე, როგორც პროდუქტზე, არამედ მის მნიშვნელობაზე, უშუალოდ, შემსრულებლისა და მსმენელის როლების გათვალისწინებით: „ანალიზის სფეროში ძირითად მეთოდებთან დაკავშირებით არსებული მთავარი პრობლემა ფორმალიზმის ტენდენციაა. ამის საპირისპიროდ, პოპულარული მუსიკის ანალიზში (ჩემი აზრით, სწორედ) პრიორიტეტულია მნიშვნელობა (meaning). შესაბამისად, საუკეთესო ნაშრომებს შორის უმეტესობა სემიოტიკური ან განმარტებითია (Laing, Tagg, Bradby, Grossberg) ან სოციალური და კულტურული ერთგვაროვნების თეორიებს მიჰყვება (Hebdige, Shepherd). თუმცა არსებობს ეჭვი, რომ ზოგჯერ არასაკმარისი ყურადღება ექცევა თავად შიდამუსიკალური სტრუქტურების უღერადობას (sound), რასაც მე მნიშვნელობის თვალსაზრისით, „პირველად“ საფეხურს ვუწოდებ (Middleton 1990, p. 220). ჩვენ როგორღაც უნდა ვიპოვოთ გზები ამ უღერადობაშივე წარმოქმნილი ფორმულების წინა პლანზე გამოსაყვანად, თუმცა ისე, რომ ფორმალიზმთან კვლავ დისტანცია დავიჭიროთ. და თუ ჩვენ ამას შევძლებთ, დიდ წვლილს შევიტანთ ზოგადად, მუსიკის ანალიზში” (Middleton, 1993: 177). როგორც ვხედავთ, პოპულარული მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ მკვლევარს, რიჩარდ მიდლტონს არსებულ ორ მეთოდს შორის ოქროს შუალედის დაჭერა პოპულარული მუსიკის (და არა მხოლოდ) ანალიზისას მთავარ გამოწვევად და სირთულედ მიაჩნია. შევეცდებით, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ანალიზისას გავითვალისწინოთ ეს საფრთხე და არსებულ მეთოდებს შორის ამ მუსიკალური მიმართულების ანალიზისათვის ყველაზე შესაფერისი შუალედი დავიჭიროთ.

პოპულარული მუსიკისა და უშუალოდ, ფოლკ-ფიუჟენის მსგავსი ჰიბრიდული მუსიკის ანალიზის არსებული პრაქტიკიდან რამდენიმე განსაკუთრებით საყურადღებო აღმოჩნდა ჩვენთვის, განსაკუთრებით, დისერტაციის ამ თავზე მუშაობისას. ამ მხრივ, გამოვეყოფთ ირინე ებრაღიძის სადისერტაციო ნაშრომს, „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“, რომელშიც მეცნიერი ქართული ტრადიციული მუსიკისა და დასავლური ჯაზის ელემენტების სინთეზის შედეგად შექმნილ ეროვნული ჯაზის კონცეფციას წარმოადგენს და მის ფარგლებში ორ მუსიკალურ ერთეულს – ფოლკჯაზსა და ეთნოჯაზს განასხვავებს.

როგორც სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში უკვე აღვნიშნეთ, ქართული ხალხური მუსიკისა და ჯაზის სინთეტურ ფორმას ჩვენ ეთნო-ჯაზის ტერმინის ქვეშ ვაერთიანებთ, რადგან ვითვალისწინებთ, ერთი მხრივ, საქართველოში ამ ფართოდ დამკვიდრებული ტერმინის ფუნქციონირების ხანგრძლივ ისტორიას, მეორე მხრივ კი, თავად შემსრულებლების მიერ ეთნო-ჯაზ მუსიკოსებად თვითიდენტიფიკაციის მრავალწლიან პრაქტიკას. ამასთან, ირინე ებრალიძე თავადვე აღნიშნავს, რომ ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის ტერმინები დღემდე ბუნდოვანებითაა მოცული, გამომდინარე მკვლევართა არაერთგვაროვანი განმარტებებიდან. მართლაც, თუ გადავხედავთ არსებულ განმარტებებს, დავინახავთ, რომ გარკვეულ შემთხვევებში ტერმინებს „ეთნოჯაზი“ და „ფოლკჯაზი“ შორის არსებითი განსხვავება არც იკითხება: „ფოლკჯაზის ფართო ტერმინი ასახავს მუსიკას, რომელიც აერთიანებს ფოლკლორული მუსიკისა და ჯაზის ელემენტებს, ძირითადად, წარმოდგენილია მდიდარი ფაქტურის მქონე სიმღერებით“ (Dimery, 2005: 180); „ფოლკჯაზის ტერმინი გამოიყენება იმ მუსიკოსთა სტილის სახელდებისათვის, ვინც (1950-ანი წლებიდან მოყოლებული) ხშირად იყენებს ხალხურ მელოდიებს...“ (Allmusic, XX); „სახელწოდება ეთნოჯაზი პირველად 1980 წლებში მასშედილაში გაუღერდა, მუსიკის იმ ნაირსახეობის აღსანიშნად, რომელშიც ჯაზი ეთნიკური ელემენტებითაა გამდიდრებული, და, ასევე, იმისთვის, რომ მუსიკის სხვა მიმართულებებისგან განესხვავებინათ იგი...“ (ებრალიძე, 2016: 5). აღნიშნული მაგალითები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ჩვენ მიერ სამუშაო ტერმინად ეთნო-ჯაზის არჩევის მართებულობაში, მით უფრო, რომ სადისერტაციო ნაშრომი ამ მუსიკალური ერთეულის დეტალურ ანალიზს არ ისახავს მიზნად და ის მხოლოდ ერთ-ერთ ქვემიმართულებას წარმოადგენს ფოლკ-ფიუჟენის მეორე რიგის ქოლგა ტერმინში, რომელიც ეთნო-ჯაზის გარდა, აერთიანებს ფოლკ-როკს, ფოლკ-ელექტრონიკას, პროგრესივ ფოლკს და ა.შ.

ასეა თუ ისე, გამომდინარე იქიდან, რომ ირინე ებრალიძისა და ჩვენ მიერ გამოკვლეული ორივე მუსიკალური მოვლენა ქართული ფოლკლორული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმდინარეობის (ჩვენი კვლევის შემთხვევაში, რამდენიმე ძირითადი მიმდინარეობის) სინთეზურ ფორმას წარმოადგენს, ყურადსაღებად მიგვაჩნია, ამ გამოცდილი მეცნიერისა და ავტორ-შემსრულებლის მიგნებები. შესაბამისად, დიდწილად ვიზიარებთ ირინე ებრალიძის სადისერტაციო

ნაშრომის ფარგლებში ჩატარებული მუსიკალური ანალიზის სქემას და ანალიზისას გაკეთებულ აქცენტებს. კერძოდ, მეცნიერს წარმოდგენილი აქვს, როგორც თავად უწოდებს, „ქართული ეთნოჯაზისა და ფოლკჯაზის სტილში“ მის მიერ შექმნილი მუსიკალური კომპოზიციების ანალიზი – „ნამუშევრების კონცეპტუალური და ესთეტიკური მხარე, მათი ფორმა და სტრუქტურა, გამოყენებული საკომპოზიტორო, საშემსრულებლო ტექნიკები და არანჟირების მეთოდები, გამოყენებული სტილების და მუსიკალური ენის დახასიათება, მნიშვნელოვანი გავლენების იდენტიფიკაცია და შეფასება“ (ებრალიძე, 2016: 1). ჩვენთვის საინტერესო იყო ის, თუ რამდენადაა შესაძლებელი მის მიერ წარმოდგენილი მიდგომის სრული ან ნაწილობრივი გამოყენება თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ანალიზისას. ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, პირველ რიგში, საჭიროა მეცნიერის მიერ შემუშავებული მიდგომის განხილვა. ფოლკ-ჯაზისა და ეთნო-ჯაზის განსხვავებული ბუნების სადემონსტრაციოდ შემუშავებულ საანალიზო სისტემაში მეცნიერს შემდეგი კრიტერიუმები აქვს გამოყოფილი:

- „1. ეთნიკური მასალის გამოყენების არეალები: კილო, მელოდია, ჰარმონია, მეტრ-რიტმი;
2. კომპოზიციის აგების პრინციპები: სტილისტიკა, ფორმა (თემის ქორუსი²⁰, საიმპროვიზაციო ქორუსები), არანჟირების ელემენტები;
3. ეთნიკური საკრავების რეგლამენტი;
4. ვოკალის საშემსრულებლო ტექნიკების რეგლამენტი“ (ებრალიძე, 2016: 6).

მეცნიერს აღნიშნული კრიტერიუმების მიხედვით აქვს გაანალიზებული არა მხოლოდ ცნობილი დასავლელი მუსიკოსების, არამედ საკუთარი კომპოზიციებიც, რომლებსაც ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის სტილებს შორის ანაწილებს, თუმცა მათ შორის მრავალი გადაკვეთის წერტილის არსებობის გამო ერთ საერთო მიმართულებაში, ეროვნულ ჯაზში (National Jazz) აერთიანებს: „ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი, ზოგადი კლასიფიცირების ფონზე, შეიძლება ერთ ტიპს მივაკუთვნოთ, რომელსაც მე ეროვნულ ჯაზს დავარქმევდი, რადგანაც ამ ორივე მიმართულებას

²⁰ „ქორუსი (ინგლ. Chorus) – ჯაზსტანდარტის (ან ნებისმიერი სხვა გამოყენებული ნაწარმოების) თემა (მელოდია, ფორმა, ჰარმონიული ბადე) და მასზე დაფუძნებული საიმპროვიზაციო და/ან არანჟირებული მონაკვეთები; ჯაზური კომპოზიცია უმეტეს შემთხვევაში ქორუსების სერიისგან შედგება“ (ებრალიძე, 2016: xiv).

ახასიათებს მუსიკალურ ფოლკლორთან მჭიდრო ურთიერთობა. მაგრამ ეთნიკურ-ხალხური მასალისადმი მიდგომით და კომპოზიციებში მისი გამოყენების თვალსაზრისით ისინი სხვადასხვა ქვეტიპებს მიეკუთვნებიან“ (ებრალიძე, 2016: 10). სწორედ ეს მიდგომაა ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო, იმდენად, რამდენადაც მეცნიერი ქართული ხალხური მუსიკალური მასალისადმი მიმართვის ფორმების მიხედვით ახდენს საკვლევი მასალის კლასიფიკაციას. შესაბამისად, ამ მეთოდს აქტიურად მივმართავთ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავზე მუშაობისას, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ფარგლებში ფუნქციონირებადი ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების გამოყენებისას განსხვავებული კომპოზიციური პრინციპების გამოსავლენად.

თუმცა არის შემთხვევები, როცა ზუსტი კლასიფიკაციის გაკეთება რთულდება ამა თუ იმ მუსიკალურ ქვემიმართულებას შორის არსებული მრავალი ურთიერთგადაკვეთის წერტილის არსებობის გამო. განსაკუთრებით, თანამედროვე პროექტების შემთხვევაში, როცა ამა თუ იმ მუსიკალურ ექსპერიმენტში ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების სხვადასხვაგვარი გამოყენების ფორმები გაჩნდა და შედეგად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენ სცენა გაცილებით მრავალწახნაგოვანი გახდა. მაგალითად, ქართული ეთნო-ჯაზის ქვემიმართულების შემთხვევაში ხშირად საკმაოდ რთულდება გარკვეული პროექტების ეთნო-ჯაზად სახელდება, იმდენად, რამდენადაც დღეს თავად ჯაზის ცნებაც გაფართოვდა და ერთგვარად ბუნდოვანიც კი გახდა, მასში მრავალი ჟანრისა თუ სტილის გადაკვეთის წერტილების გაჩენის გამო.

ამ ვითარების გათვალისწინებით, განსაკუთრებით საინტერესოა ირინე ებრალიძის მიერ ზოგიერთი ქართული ჯგუფის სტილურ მიკუთვნებულობასთან დაკავშირებით გაკეთებული დასკვნა: „ზოგიერთი ქართველი შემსრულებელი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სვინგის, ან რაიმე სხვა სტილში დამუშავებას საჯაროდ „ეთნოჯაზს“ უწოდებს, რაც, ჩემი აზრით, ძირეულად არასწორია. მათ შორის გამონაკლისს მხოლოდ ჯგუფი „შინ“ წარმოადგენს, რომელიც ყოველთვის საკუთარ შემოქმედებით მიხრილობას მკაფიოდ და მართებულად განსაზღვრავს როგორც ფოლკჯაზს“ (ებრალიძე, 2016: 4). თუმცა ჯგუფ „შინ“-ის კომპოზიციებს ირინე ებრალიძის მიერვე წარმოდგენილი საანალიზო სისტემის მიხედვით თუ განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ ზოგ შემთხვევაში ისინი ცდებიან ფოლკჯაზის

განმსაზღვრელ კრიტერიუმებს და ეთნოჯაზში ინაცვლებენ. ამდენად, ამ ორ ქვემიმართულებას შორის გადაკვეთის წერტილების არსებობის გარდა მათ შორის ზღვარი საკმაოდ ფაქიზია და ზოგ შემთხვევაში, იშლება კიდევ. ამდენად, მსგავსი ორაზროვნების თავიდან ასაცილებლად მაინც უმჯობესად მივიჩნევთ „შინ“-ის მსგავსი პროექტების ეთნო-ჯაზის (ირინე ებრალიძის ტერმინოლოგიის მიხედვით, ეროვნული ჯაზის) შედარებით ფართო მიმართულებაში გაერთიანებას. თუმცა, უშუალოდ, „შინ“ თავისი ფართო კონცეფციით უკანასკნელ პერიოდში ქართული ეთნო-ჯაზის საზღვრებსაც ცდება და მსოფლიო მუსიკის (world music) კატეგორიაში ინაცვლებს, რაზეც მოგვიანებით საგანგებოდ შევაჩერებთ ყურადღებას. ამჯერად კი მსჯელობას განვაგრძობთ ირინე ებრალიძის ნაშრომის გარშემო.

განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ რას მოიაზრებს ავტორი საკუთარ საანალიზო სისტემაში მეოთხე პუნქტად გამოტანილი „ვოკალის საშემსრულებლო სქემების რეგლამენტის“ ფარგლებში. რამდენადაც მის მიერ წარმოდგენილი შედარებითი სქემიდან ვიგებთ, ფოლკჯაზის შემთხვევაში, ვოკალისტი „მეტწილად ხალხურ საშემსრულებლო მანერას ინარჩუნებს, არა მხოლოდ თემის შესრულების დროს, არამედ სხვა ქორუსებშიც“, ეთნოჯაზის შემთხვევაში კი „ძირითადად ჭარბობს ჯაზური ვოკალის ტექნიკები და „სკეტი“²¹, თუმცა ხანდახან შეიმჩნევა ეთნიკური საშემსრულებლო მანერის იმიტაცია, მისთვის დამახასიათებელი ვოკაბელების გამოყენებით“. უნდა ითქვას, რომ მეცნიერის მიერ დასახელებული ორივე საშემსრულებლო მიდგომას მეტნაკლებად აქტიურად მიმართავენ ქართული ფოლკ-ფიუიუნის ამა თუ იმ მიმართულების შემსრულებლები, მაგრამ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ამ მუსიკაში ებრალიძის მიერ ვოკაბელებად დასახელებული²² სამღერისების გამოყენების დიდი როლი, რაც ამ მრავალწლიანი პრაქტიკის გათვალისწინებით, ქართული ტრადიციული მუსიკისადმი მიმართვის ყველაზე გავრცელებულ ვოკალურ ტექნიკად/ფორმად ჩამოყალიბდა.

ქართულ ფოლკ-ფიუიუნში მუსიკასა და ტექსტს შორის ურთიერთმიმართების საკითხზე დაკვირვება ამ მუსიკის ანალიზის კიდევ განსხვავებულ მიდგომას წარმოადგენს. ეს საკითხი სამღერისების მაგალითზე დაწვრილებით აქვს განხილული

²¹ სკეტი ჯაზის ვოკალისტის, ეგრეთ წოდებული, „მარცვლოვანი“ მელოდიურ-რიტმული იმპროვიზაციაა. მისი პირველი ნიშნები XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოს ბლუზის შემსრულებლების ჩანაწერებში შეიმჩნევა (გოგსაძე, 2018).

²² სამღერისების ინგლისურენოვანი კრებითი დასახელება – vocables.

ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგ ლორენ ნინოშვილს საკუთარ სადისერტაციო ნაშრომში: „მღერა სიტყვებს შორის: ქართული პოლიფონიის პოეტიკა“ (Singing between the Words: The Poetics of Georgian Polyphony). მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევა, ზოგადად, ქართული ტრადიციული მუსიკის მაგალითზეა განხორციელებული, ის სამი ქართული ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფის („შინი“, „დეციში“, „სტუმარი“) შემოქმედების ანალიზსაც შეიცავს, რაც განსაკუთრებით საინტერესო და საყურადღებოა ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავის კონტექსტში.

როგორც ირკვევა, სამღერისებით მდიდარი „შინის პოეტიკა“ როგორც ესთეტიკურ, ისე სოციალურ დატვირთვას ატარებს, „ისინი წინა პლანზე აყენებენ ტრადიციული და ორიგინალური სასიმღერო ტექსტების პოეტურ ფუნქციას, რათა წაახალისონ არაქართველი აუდიტორიის ჩართულობა მუსიკაში, რომელიც არაა დაფუძნებული სტანდარტულ მნიშვნელობებსა თუ სემანტიკური კავშირების საერთო კონტექსტზე“ (Ninoshvili, 2010: 160). ამასთან, ცდილობენ, ქართული მუსიკალური გამომსახველობის ფორმებიდან უნივერსალური მასალის იდენტიფიცირებას და საკუთარ კომპოზიციებში ისე ჩართვასა და განვითარებას, რომ ნებისმიერი ეროვნების მსმენელისთვის მშობლიური სახე მიიღოს და თავი შინ, სახლში აგრძნობინოს. ქართული სამღერისების ჩართვა ჯგუფის წევრებს სწორედ ერთ-ერთ მსგავს საშუალებად ესახებათ. თუმცა, რადგან ისინი არა მხოლოდ ქართული მუსიკალური ატმოსფეროს შექმნას ისახავენ მიზნად, ქართული სამღერისები არ არის მათთვის ერთადერთი ვერბალური მასალა, არამედ აქტიურად მიმართავენ ინდურ სოლკატუსაც²³ (♣ მაგალითი №5, ♪ მაგალითი №1). ასევე, 1999 წელს განხორციელებული პროექტით „ცერული“, „შინ“-ის წევრებმა ქართული ფოლკლორული მუსიკის კიდევ ერთ ტრადიციულ მუსიკალურ სტილთან, ესპანურ *ფლამენკოსთან* შერწყმა მოახდინეს. „კოსმოპოლიტურ, მრავალენოვან მსმენელში, მათი სემანტიკური იდუმალება სხვადასხვა თაობასა და კულტურას შორის ინტერტექსტუალური კავშირების გაბმის ახალ შესაძლებლობებს აჩენს. ესთეტიკის დონეზე, ვოკალები გარკვეული ტიპის მუსიკალური შემოქმედების, ახალი ჟანრული ჰიბრიდების და ვოკალური ვირტუოზულობის საშუალებას იძლევა“ (Ninoshvili, 2010: 161). ამდენად, ლორენ ნინოშვილის სავესებით სამართლიანი შენიშვნით, ჯგუფი „შინ“

²³ ინგლისურად, Solkattu სამხრეთ ინდური, კარნატიკული ტრადიცია გულისხმობს ინსტრუმენტის მნემონიკურ, ვერბალურად იმიტირების სისტემას, ენას (Ninoshvili, 2010: 173).

მსოფლიო მუსიკის (world music) შემსრულებლად სახელდებული, რაც, ასევე, დაგვიდასტურა გიტარისტმა ზაზა მიმინოშვილმა (მიმინოშვილი, 2019). ამდენად, ჩვენი სადისერტაციო კვლევის ფარგლებში მათ შემოქმედებას დაწვრილებით აღარ შევეხებით. ამ შემთხვევაში, „შინ“-ის მიერ ქართული სამღერისებისა თუ მათ მიერვე შემუშავებული მნიშვნელობის არმქონე მარცვლებისა და ვერბალური წარმონაქმნების (რომლებსაც ნინოშვილი ვოკაბელებს უწოდებს) განხილვა იმდენად მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ის ერთ-ერთ წამყვან საკომპოზიციო ტექნიკად გვევლინება ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებლებშიც, რასაც მოგვიანებით კონკრეტული მაგალითის ფარგლებში შევეხებით.

ამჯერად კი ყურადღებას შევაჩერებთ იმ ერთეულ შემთხვევებზე, სადაც არა მხოლოდ ქართული ვოკაბელები, არამედ ქართული ანბანის ამა თუ იმ ფორმით ჩართვა კომპოზიციის ქართულობას აძლიერებს და მასალის ორიგინალობას ზრდის, ამასთან, კომპოზიცია თემატურადაც დაკავშირებულია ქართულ ენასა თუ ანბანთან. ამ მხრივ, საინტერესოა ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფ „დეციშის“ კომპოზიცია „ანბანთქება“, 2008 წლის ალბომიდან „კვლავ აქ ვართ“. აკუსტიკური და ბას-გიტარით გადმოცემული ჩონგურის საშემსრულებლო ტექნიკების იმიტაცია კომპოზიციის დასაწყისშივე ქართული ფოლკლორული (უმეტესად, მეგრული) ინტონაციებისგან აგებულ საინტერესო ვარიაციებად ვითარდება. აქვე ყალიბდება კომპოზიციის რეფრენი, რომელიც ვირტუოზული როკ-სოლოს დონეზე განვითარებული შუა ნაწილის კულმინაციის შემდეგ ისევ გიტარისა და ბასის პარტიაში ბრუნდება და მალევე ორმაგდება ვოკალით, რომელიც მეგრულიდან მომდინარე სამღერისებით უერთდება ინსტრუმენტებს. თავდაპირველად, სწორედ ამ რეფრენშია ჩართული მოკლე ფრაზებად განაწილებული ქართული ანბანი, რომელიც გიტარების პაუზისას დოლის იმიტაციის მქონე რიტმულ პულსაციაზე ორი მომღერლის სწრაფი მონაცვლეობითაა ნამღერი. ის ფაქტი, რომ ანბანი მხოლოდ ერთხელ, კომპოზიციის დასასრულს და ისიც, საკმაოდ სწრაფ ტემპში, განსაკუთრებული გამომსახველობითა და ვირტუოზულობით, ნახევრად ა-კაპელაზეა ნამღერი, ამ მუსიკალურ-ვერბალურ ფორმულას განსაკუთრებით გამოკვეთს და, ფაქტობრივად, მთელი კომპოზიციის ცენტრის ფუნქციას ანიჭებს (♣ მაგალითი №6, ♪ მაგალითი №2). ლორენ ნინოშვილი ამ საკომპოზიტორო ხერხის განსაკუთრებულ ეფექტურობას ხაზს უსვამს და აღნიშნავს, რომ „ტრადიციული ქართული ვოკალური სეკვენციის ჩვეული

მუსიკალობით დემონსტრირება, გარკვეულწილად, მუსიკალურ კომპოზიციაში ანბანის პრეზენტაციის ფორმას აყალიბებს, ისე რომ მისი მნიშვნელობა არაქართველი აუდიტორიისთვისაც შესაბამისადაა კონტექსტუალიზებული” (Ninoshvili, 2010: 171).

ქართული ხალხური ვოკალური მუსიკის ელემენტებისა თუ უბრალოდ, ქართულენოვანი ტექსტის ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციაში ჩართვისას მუსიკოსები, განსაკუთრებით კი ისინი, ვინც საკუთარ მუსიკას საერთაშორისო ასპარეზზე მოიაზრებენ, ცდილობენ, მოძებნონ ალტერნატიული საშუალებები, რითაც ქართულ ტექსტს უცხოური აუდიტორიისთვის უფრო მისაწვდომს გახდიან. ამ მხრივ, საინტერესო გადაწყვეტას გვთავაზობს ამერიკაში მოღვაწე, წარმოშობით ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსი ილუშა ცინაძე ახალ ალბომში შესული კომპოზიციების ვიდეორგოლებში. კერძოდ, სიმღერის პარალელურად, ვიდეოკადრებს გამუდმებით გასდევს ქართული ფოლკლორული ტექსტის ინგლისური თარგმანი, თუმცა ტიტრებისთვის ისეთი ფორმატია მოძებნილი, რომლითაც ის ძალზე ორგანულადაა ჩამჯდარი დოკუმენტური ფილმის ესთეტიკის მქონე ვიდეო კლიპების საერთო ხასიათში (❖ მაგალითი №6).

ქართული ვერბალური ტექსტის გამომსახველობის გაზრდის განსხვავებული მეთოდი აქვს არჩეული ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფ „სტუმარს“, რომლის მთავარ ორიენტირსაც, როგორც აღმოჩნდა, სწორედ უცხოელი მსმენელი წარმოადგენს, „რადგან ქართველები ნაკლებად გახსნილი არიან ინდივიდუალური და „არავის მსგავსი“ მუსიკის მისაღებად” (ჯანჯღავა, 2020). ეს მით უფრო საინტერესოა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჯგუფის მიერ არჩეული შემოქმედებითი გეზი თითქოს იმ მითოლოგიურ-ზღაპრული ატმოსფეროს გაცოცხლებას, რომელიც მათ მიერ გამოყენებულ არქაულ ქართულ ხალხურ ლექსებშია ჩაბუდებული. „თითო კომპოზიცია თითო სახლია, სადაც მუდამ რაღაც ახალი ხდება” – გაგვანდო თავის ხედვა ჯგუფის ვოკალისტმა, კომპოზიტორმა ნინო ჯანჯღავამ, რომელიც ხშირად მიმართავს ვოკალურ ბგერწერით ეფექტებს (მაგ. განსხვავებული ტემპრებითა და ინტონაციებით ლექსის შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი პასაჟების ხაზგასმა და არტისტული გამომსახველობით გამოთქმა), უესტიკულაციას, რიტუალური ტექსტების შემთხვევაში, შესრულებისას გათამაშებულ პერფორმანსს და ა.შ. (❖ მაგალითი №7) საინტერესოა, რომ რიტუალურ პერფორმანსს ჯანჯღავა მსმენელთან კონტაქტის დამყარებისთვის დამატებით მედიუმად, „მსმენელთან ენერგიის გაცვლის” ეფექტურ

საშუალებად მოიაზრებს (ჯანჯღავა, 2019). ყოველივე ეს „ფორმისა და დრამატურგიის განვითარებაზე ორიენტირებულ“ ჯგუფის მუსიკას მეტ თეატრალურობას სძენს და მათ მუსიკალურ სტილს ნამდვილ „ბგერით პერფორმანსად“ (ნინო ჯანჯღავას ტერმინი) აქცევს.

როგორც ვხედავთ, ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციებში მუსიკისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება საკმაოდ აქტუალური პრობლემაა. მის მიმართ ქართველი მუსიკოსების მეტნაკლებად ინდივიდუალური დამოკიდებულებაც გამოიკვეთა. მაგრამ საერთო სურათს თუ გადავაგვლებთ თვალს, ისტორიულად გამომუშავებულ-დამკვიდრებულ ყველაზე ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკას მაინც ქართული სამღერისების გამოყენება წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ ე.წ. ვოკაბელების ფენომენი არა მხოლოდ ქართული კულტურისთვისაა დამახასიათებელი, არამედ მრავალ სხვა მუსიკალურ კულტურაშიც გვხვდება, ქართველი მუსიკოსების აღქმაში ის მასალის ქართულობის დაფიქსირების ერთ-ერთ მთავარ გზადაა ფორმულირებული. რიგ შემთხვევაში, ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციაში გამოყენებული სამღერისები ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებელი უცხოელების მიერ ნამდვილად აღიქმება, როგორც მასალის ქართულობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ნიშანი, მაგრამ საინტერესოა, თუ როგორ რეაგირებენ ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურას ჯერ არ ზიარებული მსმენელები, რომელთაც პირველად სწორედ ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკასთან მოუწიათ შეხება. საკითხის ორმხრივობას შენიშნავს ნინოშვილიც, როდესაც კითხულობს - „ნონსენსი“ (მნიშვნელობის არმქონე მარცვლების ერთობლიობის მნიშვნელობით – თ.დ.) შეიძლება გასაგები იყოს ქართველისთვის, მაგრამ არის კია გასაგები სხვებისთვისაც?“ (Ninoshvili, 2010: 243).

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის განსხვავებული აქცენტებიდან გამომდინარე ამ რთულ კითხვას რიტორიკული კითხვის ფორმით თუ დავტოვებთ, თუმცა არსებული სურათი ერთი დასკვნის გაკეთების საფუძველს მაინც იძლევა: ქართულ ფოლკ-ფიუჟენში სამღერისების ასეთი დიდი დატვირთვა, მიუხედავად იმისა, ამა თუ იმ ეროვნების მსმენელში მასალის ქართულობას თანაბრად განაპირობებს თუ არა, ერთგვარი დასტურია, რომ მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების სიმდიდრით ცნობილი ქართული ფოლკლორის მუსიკალური პოტენციალის ათვისება სათანადოდ არ ხდება. არამედ, მუსიკოსები ხშირად სამღერისების საშუალებით

ცდილობენ მასალის „ქართულობის“ ხაზგასმას. საინტერესოა, თუ რამ განაპირობა მათი ეს მიმართება – ფოლკლორული მასალის სიმდიდრემ და მისი ელემენტებით ვარიაციების სირთულემ თუ ქართული ფოლკლორის „დამახინჯების“ შიშმა? ან იქნებ ჯერ კიდევ ფოლკ-ფიუჟენის ჩანასახში გაჩენილმა სამღერისების აქტიურად გამოყენების ტექნდენციამ? თუ სულაც, ქართულ ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებით თავისუფალი ექსპერიმენტების გაკეთებისათვის არასაკმარისმა პროფესიულმა თუ ფსიქოლოგიურმა მზაობამ?

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ მუსიკოსების წინ შესაძლებლობების უდიდესი სპექტრია, რაც ქართულად მაიდენტიფიცირებელი სხვა მუსიკალური ელემენტების გამოყოფა-ათვისების საშუალებას იძლევა. სხვა თუ არაფერი, თუნდაც მხოლოდ კრიმანჭული-გამყივანის რეპერტუარიდან ათასგვარი ვარიაციისა და ბგერათწარმოების ხერხის შექმნით ან ქართული ინსტრუმენტული ფოლკლორის შესაძლებლობების უფრო ღრმად ათვისებით ბევრად მკაფიო ქართულობის ეფექტის მიღებაა შესაძლებელი. რომ არაფერი ვთქვათ, საერთაშორისო დონეზე ქართული მუსიკალური კულტურის გამორჩეულობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ, ტრადიციული მრავალხმიანობის მრავალფეროვან ფორმებში არსებულ მდიდარ შესაძლებლობებზე. თუმცა ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების მუსიკოსებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ეს ტრადიციულად, როგორც ამოცანას წარმოადგენდა ქართული პროფესიული მუსიკის წარმომადგენელი სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორებისთვისაც, რომელთა ნაწილსაც, გაცნობიერებული ჰქონდა რა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის კომპლექსურობა, შეგნებულად არიდებდა თავს საკუთარი ნაწარმოებების ფარგლებში მის გარდაქმნასა თუ ახალ სახეობრიობაში წარმოდგენას. ამის შესანიშნავი მაგალითია თანამედროვეობის ყველაზე ცნობილი ქართველი კომპოზიტორი, გია ყანჩელი, რომელმაც ერთ-ერთ უკანასკნელ ინტერვიუში განაცხადა: „მე ვიცი, ისე დავტოვებ ამ წუთსოფელს, რომ ვერ მივიღებ პასუხს ერთ კითხვაზე – როგორ შეიქმნა ქართული ხალხური მრავალხმიანობა. ჩემთვის ეს აბსოლუტურად გაუგებარი ფენომენია. ერთადერთი ვიცი ის, რომ ხალხური მუსიკა ხალხის მიერ მოედნებზე არ იქმნებოდა, ამას ქმნიდნენ გენიალური ანონიმები. ამიტომ შევეცადე, მთელი ჩემი შემოქმედების მანძილზე ახლოს არ შევხებოდი აი ამ ანონიმების მიერ შექმნილ შედეგებს“ (ID – ყანჩელი, 2019). მიუხედავად დიდი ავტორიტეტისა და უდავო ნიჭიერებისა, ყანჩელს მართლაც არასდროს „გაურისკავს“ უნიკალური

მრავალხმიანობის მქონე ქართული ფოლკლორის ე.წ. გლეხური შტოს ნიმუშები თავისი ინსპირაციის წყაროდ ექცია.

არსებული მოკრძალებისა და სიფრთხილის მიუხედავად, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა ამა თუ იმ შემოქმედებითი მიმართულების მრავალი მუსიკოსის შთაგონების წყარო გამხდარა. შესაბამისად, როგორც პროფესიულ მუსიკაში, ისე ფოლკ-ფიუჟენში საკმაოდ დიდი მრავალფეროვნება ვლინდება ქართული ფოლკლორული ნიმუშებისადმი მიმართვის ფორმებსა და ამ მუსიკალური მასალის დამუშავების საკომპოზიციო მეთოდებში. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო ანალიზია ჩატარებული რუსუდან წურწუმიას ნაშრომში „XX საუკუნის ქართული მუსიკის ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ“, თუმცა ის ქართული პროფესიული მუსიკის მაგალითზეა განხორციელებული. ავტორი გამოყოფს ფოლკლორული მასალისადმი მიმართვისა და საკომპოზიტორო მუსიკაში გამოყენების ორი სახის პრაქტიკას – „უშუალო და გაშუალებული“. პირველი შემთხვევა გულისხმობს საკომპოზიტორო თხზულებაში ფოლკლორული მასალის სემანტიკური საზრისის ჩართვას და დამახასიათებელია 1960-იან წლებამდელი, მაჟორულ-მინორული სისტემის ჩარჩოებში მოქცეული ქართული მუსიკისათვის. 1960-იანი წლებიდან კი, ზოგადად, მუსიკალური აზროვნების ინდივიდუალიზაციის პირობებში ახალი თაობის კომპოზიტორთა შორის ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია ჩამოყალიბდა, რომლის მიხედვითაც, მთავარი გახდა არა ის, თუ „რა“ არის ნაწარმოებში ჩადებული, არამედ – „როგორ“ არის გამოყენებული. შესაბამისად, გამოიკვეთა ახალი საკომპოზიტორო მიდგომები, რაც ნებისმიერ მუსიკალურ მასალასთან მიმართებაში გამოვლინდა, მათ შორის, ფოლკლორულ მასალასთანაც. ამდენად, ეროვნულობის გამოსახატავად აუცილებელი აღარ იყო კონკრეტული ხალხური ელემენტების ჩართვა. ფოლკლორული მასალა ავტორის მიერ წარმოდგენილია ახალ, თანამედროვე სტილურ კონტექსტში, მისი პირველადი სემანტიკისაგან დამოუკიდებლად, კომპოზიტორისეული ორიგინალური მასალის შესაქმნელად. „ეს – ფოლკლორთან გაშუალებული დამოკიდებულებაა, მისი ხედვა არა „შიგნიდან“, არამედ გარკვეული დისტანციიდან, განსხვავებით ფოლკლორთან უშუალო დამოკიდებულებისგან, როცა ხალხურის კომპოზიტორული გარდასახვის მიუხედავად, ფოლკლორული მონაწილეობს მხატვრული იდეის ქმნალობაში“ (წურწუშია, 2005: 170).

საინტერესოა, რა სურათს მივიღებთ, თუ ფოლკლორთან კომპოზიტორის უშუალო და გაშუალებული დამოკიდებულების თეორიას თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენის ანალიზისას მივმართავთ. პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია, რომ ფოლკ-ფიუჟენის მთავარი არსი ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის სინთეზშია, თუმცა ეს პროცესი, შესაძლოა, ქვეცნობიერ დონეზე იყოს მართული, ფოლკლორისადმი წინასწარ გამიზნული მიმართვის გარეშე, რისი მაგალითებიც საკმაოდ მრავლადაა ქართულ ფოლკ-ფიუჟენში („33ა“, „სტუმარი“, „Asea sool“ და ა.შ.). თუმცა არის შემთხვევები, როდესაც ქართული ფოლკლორული მასალა ამა თუ იმ კომპოზიციაში წმინდად მხატვრული მიზნებითაა ჩართული, სწორედ მისი სპეციფიკური, ეგზოტიკური ქღერადობისა თუ დიდი ემოციური გამომსახველობის გამო. ამ შემთხვევაში, ფოლკლორისადმი სწორედ გაშუალებულ დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე, როდესაც მისი ელემენტები ყოველგვარი შინაარსობრივი კონოტაციის გარეშე, სულ სხვა, დამოუკიდებელი მხატვრული იდეის განხორციელებას ემსახურება. ამის მაგალითები ხშირია უცხოელი ხელოვანების მიერ ქართული ფოლკლორული წყაროებისადმი მიმართვისას.

უნდა ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის დუალური ბუნებიდან გამომდინარე, მასში დასავლური პოპულარული მუსიკის სფეროში არსებული არაერთი ტენდენცია იჩენს თავს, მათ შორისაა, ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის გამოყენებაც. რა თქმა უნდა, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემთხვევაში ეს ტენდენცია, პირველ რიგში, მრავალხმიანი მუსიკის მდიდარმა ადგილობრივმა ტრადიციებმა განაპირობა, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოდ, პოპულარულ მუსიკაში საკმაოდ გავრცელებული პრაქტიკაა ვოკალური მრავალხმიანობის გზით ე.წ. „პოლიფონიური ეფექტის“ მიღწევა. აღნიშნული ტერმინი პოლონელ ეთნომუსიკოლოგ ანა პიოტროვსკას ეკუთვნის, რომელიც თავის ნაშრომში, „პოლიფონია თუ პოლიფონიური ეფექტი: მრავალხმიანი სიმღერა და პოპ-მუსიკა“, ამა თუ იმ ცნობილი კომპოზიციის ანალიზის საფუძველზე ასკვნის, რომ რამდენიმე კარგად შერწყმული და გაწონასწორებული ხმის თანაარსებობა „არ არის საკმარისი, რომ ვისაუბროთ პოლიფონიაზე, სადაც ერთდროული და დამოუკიდებელი (შეიძლება ურთიერთდაკავშირებული) მელოდიური ხაზების არსებობაა აუცილებელი“ (Piotrowska, 2019: 75). ამდენად, როგორც აღმოჩნდა, პოპულარულ მუსიკაში საქმე გვაქვს არა

პოლიფონიასთან, არამედ პოლიფონიურ ეფექტთან. რამდენად შეიძლება იდენტური ფორმულა მოერგოს ქართულ ფოლკ-ფიუჟენს? არის თუ არა შესაძლებელი გამოიყოს შემთხვევები, როცა საქმე გვაქვს არა მრავალხმიანობასთან, არამედ, მრავალხმიანობის ეფექტთან? ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, ზოგადად, რას ვუწოდებთ მრავალხმიანობას და რამდენად ვითვალისწინებთ მასში სოციალური ფაქტორის მნიშვნელობას.

ეთნომუსიკოლოგები თანხმდებიან, რომ ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობა წმინდად სოციალური ფენომენია და ამა თუ იმ რაოდენობის ადამიანთა ჯგუფის მიერ ერთობლიობაში, კოლექტიურად მღერის დროს შექმნილ მრავალხმიან მუსიკალურ სტრუქტურას მოიაზრებს. თუმცა თანამედროვე, ტექნოლოგიურად უკიდურესად განვითარებული ეპოქის მკვიდრებს, სხვადასხვა მუსიკალური ხელსაწყოთა საშუალებით თავისუფლად შეგვიძლია ერთი ადამიანის მღერისას მრავალხმიანი სტრუქტურა შევქმნათ, თანაც ცოცხლად შესრულების პროცესში. ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გამოყენებით პოლიფონიური ფაქტურის შექმნა პოპულარულ მუსიკაში ჯერ კიდევ 1950-იანი წლების ბოლოდან დაიწყო, როდესაც შეყვანების, ერთგვარი „ექოს“ ეფექტის მქონე ელექტრონული ხელსაწყოთა, Echoplex-ის გამოყენებით ელვის პრესლის ჰიტების ჩაწერა დაიწყო (Piotrowska, 2019: 75). მას შემდეგ, ტექნოლოგიური განვითარების კვალდაკვალ, მრავალი ახალი მოწყობილობა გაჩნდა, თუმცა ამ მიმართულებით დღეს უდავო ფავორიტი ე.წ. „ლუპერია“ (Looper).

ამ მუსიკალური ხელსაწყოთა მთავარი მახასიათებელი მის სახელწოდებაშივეა ჩადებული. ინგლისურად სიტყვა „loop“, იგივე „მარყუქი“ კინოაპარატში და კომპიუტერულ პროგრამებში რაიმე ერთი ფორმულის მუდმივ გამეორებას ნიშნავს. ლუპერის მთავარი პრინციპიც სწორედ ესაა, ერთხელ დაკრული/ნამღერი მუსიკალური ფორმულის დუბლირება სასურველი რიტმული, ბგერათსიმღერები და ტემბრული ვარიაციებით. როგორც დუბლების შექმნა, ისე მათი რაოდენობის განსაზღვრა შესრულების პროცესშივეა შესაძლებელი. ამასთან, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ უკვე ჩაწერილი და ლუპერის მიერ გამეორებული ფორმულის ფონზე შესაძლებელია სრულიად ახალი ფრაზის შესრულება და ამგვარად, თანდათან მრავალხმიანი ქსოვილის აგება. ლუპერების მრავალი ნაირსახეობა არსებობს, თუმცა

არჩევანის გაკეთებისას განსხვავებული მუსიკალური ეფექტების მიღების მრავალფეროვან შესაძლებლობებთან ერთად მთავარი განმსაზღვრელი ე.წ. არხების (channel) რაოდენობაა, რომლებიც პოლიფონიური ფაქტურის ნიმუშის შემთხვევაში საშუალებას იძლევა კიდევ უფრო გაიზარდოს ხმების რაოდენობა და შესაბამისად, მრავალხმიანი მუსიკალური სტრუქტურის შექმნის შესაძლებლობები.

უკანასკნელი წლების განმავლობაში ლუპერის პოპულარობა ისე გაიზარდა, რომ დღეს ეს ხელსაწყო დამოუკიდებელ მუსიკალურ ინსტრუმენტად აღიქმება. მიუხედავად იმისა, რომ ლუპერის გამოყენება თითქმის ნებისმიერი ინსტრუმენტალისტისთვისაა შესაძლებელი (სურვილისამებრ, ხელის ან ფეხის პედალის გამოყენებით, რომლითაც როგორც ჩანაწერის გაკეთება, ისე ჩაწერილის აუღერება კონტროლდება), პირველ რიგში, ადამიანის ხმის განუსაზღვრელი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ის განსაკუთრებით ვოკალისტების საყვარელ ინსტრუმენტად იქცა. ზემოთ აღნიშნული პოლიფონიური ფაქტურის აგების თითქმის შეუზღუდავი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, დღეს ლუპერის საშუალებით მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება უკვე ერთ ადამიანსაც შეუძლია. თუმცა, ერთი მხრივ, ვოკალური მრავალხმიანობის სოციალური ბუნების გათვალისწინებით, მეორე მხრივ კი, პიოტროვსკას თეორიის შესაბამისად, მსგავსი შემთხვევები შეიძლება არა მრავალხმიანობად, არამედ მრავალხმიანობის ეფექტად ფორმულირდეს. შესაბამისად, ქართულ ფოლკ-ფიუჟენში შესაძლებელია არა მხოლოდ ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის ჩართვა, არამედ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ეფექტის შექმნაც, სწორედაც რომ ლუპერის და სხვა მსგავსი ტექნოლოგიის გამოყენებით.

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ ხელსაწყოს ევროპასა თუ ამერიკაში აქტიურად მიმართავენ ფოლკ-მუსიკოსებიც, თუმცა ამ შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია ქართული რეალობისაგან განსხვავებით, ფოლკლორის ცნების გაცილებით ფართო მნიშვნელობით გამოყენება. რეალურად, ჩვენ მიერ ნახსენები დასავლელი ფოლკ-მუსიკოსების შემოქმედება სწორედ ფოლკ-ფიუჟენის სტილის მახასიათებლების მატარებელია. ამ მხრივ, საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს თანამედროვე ესტონურ ფოლკლორულ წრეში მეტად ცნობილი მუსიკოსი მარია ნუტი, რომელიც ვიოლინოსა და ვოკალის პარტიის ლუპერით გამრავალხმიანებას ახდენს, როგორც სოლო კომპოზიციებში, ისე სხვადასხვა მუსიკოსთან განხორციელებულ კოლაბორაციულ

პროექტებში. მარიასთან საუბრისას გამოიკვეთა, რომ მისთვის განსაკუთრებით მომხიბლავია ტრადიციულ მუსიკაში ჩაბუდებული სპონტანურობა, შესრულების ყოველ მომენტში ნიმუშის თავიდან შექმნის შესაძლებლობა, ერთგვარი მედიაცია აწმყოსთან და არსებულ სივრცე-გარემოსთან. სწორედ ამ მიდგომის რეალიზებას ცდილობს მუსიკოსი საკუთარ შემოქმედებაში, რის მისაღწევადც ლუპერის ტექნიკურ შესაძლებლობებს დაიხმარს. „მიუხედავად იმისა, რომ ვიყენებ ლუპერს, რისი მთავარი პრინციპიც ერთი და იმავეს გამეორებაა, მე ძალიან გრძელი ლუპების შექმნით ვახერხებ, რომ ყოველ ჯერზე, როცა მელოდია უკან ბრუნდება, ის შედარებით განსხვავებულია. ვფიქრობ, ხშირი ვარირება და მცირე დეტალების ცვალებადობით დაკვრა მოდის როგორც ტრადიციიდან (გულისხმობს ესტონურ ტრადიციულ მუსიკას), ისე ჩემ მიერ შესწავლილი ჩრდილოეთ ინდური მუსიკიდან, რომელიც მნიშვნელოვნად ტამბურას ინტონაციებზე და მსგავს რამეებზეა დაფუძნებული” (ნუუტი, 2017). თუმცა უნდა ითქვას, რომ მუსიკოსის კომპოზიციები, უმთავრესად, დაფუძნებულია ესტონურ კილოებსა და ბგერათრიგებზე, ხშირად ტრადიციულ მელოდიებსა და ინტონაციებზე, საცეკვაო ფოლკლორულ რიტმებსა და ხალხურ ტექსტებზე. ამდენად, მისი მუსიკა მნიშვნელოვანწილად, ესტონურ ტრადიციულ მუსიკას ეყრდნობა, თუმცა ამ ფოლკლორული ელემენტებისა და ლუპერის მიერ შემოთავაზებული საშემსრულებლო შესაძლებლობების სინთეზით სრულიად ორიგინალურ სოლო კომპოზიციებს ქმნის. ამ ნიმუშებს უბრალოდ, ტრადიციული მუსიკის რემიქსად ან თანამედროვე არანჟირებად ვერ ჩაეთვლით და შეგვიძლია, თამამად მივაკუთვნოთ ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებას, განსაკუთრებით, ესტონელი მუსიკოსის მიერ ელექტრონული მუსიკის შემსრულებლებთან ერთად განხორციელებული სინთეზური პროექტები, რაც ყოველი მსგავსი მუსიკალური კოლაბორაციის შედეგს ტიპურ ფოლკ-ელექტრონიკად (ფოლკ-ფიუჟენის ერთ-ერთი ქვემიმართულება) წარმოვიდგენს (**მაგალითი №8**).

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის კონტექსტში, ასევე, აღსანიშნავია ლუპერზე შემსრულებელი ამერიკელ-ლიეტუველი ფოლკ-მუსიკოსის, აბრაამ ბროუდის შემოქმედება, რადგან ის ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვანი უცხოელი მუსიკოსებიდან, ვისაც ქართული ფოლკლორის შემსრულებლებთან, ამ შემთხვევაში, ჯგუფ „ადილეისთან” კოლაბორაციული პროექტის შექმნის იდეა ჰქონდა, სწორედ ლუპერის ტექნოლოგიის გამოყენებით. მუსიკოსის მთავარი მხატვრული მიდგომა, ლიეტუველი პოლიფონიური მუსიკის, სუტარტინესის ინსპირაციით შექმნილი საკუთარი

კომპოზიციების „ადილეს“ მიერ შესრულებულ ქართულ მრავალხმიან ფოლკლორულ ნიმუშებთან შერწყმა იყო. თუმცა მუსიკოსის მიზანი არ ყოფილა ქართული ფოლკლორის ცალკეული ელემენტების ასევე ლუპერის დახმარებით დამუშავება ან სუტარტინესის ფორმულებთან მათი სინთეზი, არამედ საკუთარი კომპოზიციის პარალელურად, რომელიმე ერთი ქართული ნიმუშის პირველადი სახით აუღერება, ფაქტობრივად, ამ ორი მუსიკალური სტრუქტურის ერთმანეთზე დაშრევებით. ეს მიდგომა, ძირითადად, შემდეგნაირადაა განხორციელებული – ქართული სიმღერის მიმდინარეობისას სუტარტინესის ხმების თანდათანობით დამატებით და საბოლოოდ, ორი დამოუკიდებელი მრავალხმიანი მუსიკალური სტრუქტურის მსგავსი თანაუღერადობით, კომპოზიციის დრამატურგიის განვითარების კულმინაციურ მომენტში ერთგვარი კლასტერი იქმნება, რომლიდანაც ქართული ფოლკლორული ნიმუში თანდათან ქრება და ადგილს უთმობს ბროუდის სოლო კომპოზიციას. ეს უკანასკნელი კი დამოუკიდებლად განაგრძობს განვითარებას, ლუპერის საშუალებით ვოკალური შრეების თანდათან დამატებით მრავალხმიან ფაქტურას ქმნის და შესაბამისად, მრავალხმიანობის ეფექტის კიდევ ერთ მაგალითად წარმოგვიდგება. ხშირ შემთხვევაში, სოლო კომპოზიციას სავიოლინო პასაჟებით კიდევ უფრო ამდიდრებს, ან პირიქით, მუდერი მუსიკალური სტრუქტურის შრეების თანდათან გამოკლებით, მინიმალისტური უღერადობით ასრულებს კომპოზიციას (❖ მაგალითი №7). საბოლოოდ, მთავარ საკომპოზიტორო მეთოდად სწორედ ორი დამოუკიდებელი მუსიკალური ნიმუშის – ქართული ფოლკლორული სიმღერისა და ლიტვურ სუტარტინესზე დაფუძნებული საავტორო კომპოზიციის ერთმანეთს შენაცვლების, ერთიდან მეორეში გადაზრდის ეფექტია გამოყენებული. ბროუდის მხატვრულმა ჩანაფიქრმა, სამწუხაროდ, არ გაამართლა და ლიტვური და ქართული ფოლკლორის ფიუჟენ-პროექტის ჩანაფიქრი მხოლოდ ორიოდ რეპეტიციაზე განხორციელებული ცალკეული ექსპერიმენტით შემოიფარგლა (ბროუდი, 2017).

ლუპერზე შემსრულებელი ქართველი მუსიკოსებიდან ყველაზე ცნობილი სანდრო კვაჭაძეა, რომელიც ა კაპელა მრავალხმიან ვოკალურ კომპოზიციებს ქმნის, თუმცა მუსიკოსი ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკის ელემენტების გამოყენებისაგან ჯერჯერობით თავს იკავებს. რაც ეხება ქართულ ფოლკ-ფიუჟენს, ჯერჯერობით, ლუპერის ტექნოლოგიით მრავალხმიანობის ეფექტის მიღების მხოლოდ ერთეული შემთხვევები გვაქვს. ერთ-ერთი მათგანია ლელა ნაყურისა და Ellarge-ს

თანამშრომლობა სატელევიზიო პროექტ „აკუსტიკას“ ექსპერიმენტის ფარგლებში. როგორც ინტერნეტში განთავსებულ ოფიციალურ ვიდეოზეა მითითებული, „მუსიკა და ტექსტი ხალხურია, არანჟირება Ellarge-ს ეკუთვნის“ (☞ მაგალითი №9). რეალურად, ინსტრუმენტულ მელოდიკას იმპროვიზაციული პასაჟებით სრულიად ახალი და დამოუკიდებელი მუსიკალური ელემენტი შემოაქვს და კომპოზიცია ბევრად ცდება უბრალოდ, ფოლკლორის არანჟირებას. ამასთან, სინთეზატორის ეფექტებით შეტანილი მისტიკური ქდერადობა „ხევსურული ნანას“ პირველად მუსიკალურ სახეობრიობას რადიკალურად ცვლის. ამ შემთხვევაში, არა ლუპერი, არამედ სინთეზატორი უზრუნველყოფს მრავალხმიანობის ეფექტის მიღებას, როდესაც ხევსურული ნანას მრავალჯერ განმეორებულ სტროფს კიდევ ერთი, კულმინაციური გატარებისას ტერციით ზემოთ აორმაგებს, ანუ ორხმიანობის ეფექტს ქმნის, მაგრამ არა ტრადიციული ხევსურული ორხმიანობის, სადაც დამწყებ ხმას ტერციული გაორმაგებით მიღებული ზედა ხმის ნაცვლად, ბანის პარტია თუ დაემატებოდა, „შეუბანებდა“. ამდენად, სინთეზატორის ტექნიკური შესაძლებლობებით შექმნილი მრავალხმიანობის ეფექტი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლეთის მთის დიალექტისთვის დამახასიათებელ ჰარმონიული განვითარების ლოგიკურ ჯაჭვს არ მისდევს, თუმცა მრავალხმიანობის ეფექტის მთავარი დატვირთვა არა მხოლოდ დრამატურგიული განვითარება და კულმინაციური მომენტის მეტი ხაზგასმაა, არამედ, ჩვენი აზრით, კომპოზიციის ქართულობის გამბაფრებაც, გამომდინარე ქართული ფოლკლორის, როგორც მრავალხმიანი მუსიკალური კულტურის, რეპუტაციიდან.

ლუპერის ტექნოლოგიური შესაძლებლობები საინტერესოდაა ათვისებული ქართული ფოლკლორის შემსრულებელი ფრანგი მუსიკოსის, ზოე პერეს მიერ ელექტრონული მუსიკის ქართველ შემსრულებელთან, Tete Noise-თან ერთად განხორციელებულ ფოლკ-ფიუჟენ ექსპერიმენტში. მუსიკოსებმა 2018 წლის 30 მაისს თუშური მითოლოგიის სადამოს ფარგლებში „ფორაქიშვილების დარბაზის“ ალტერნატიულ სივრცეში წარმოადგინეს დაახლოებით ნახევარსაათიანი სეტი²⁴, რომელშიც ხალხურ მოტივებზე შექმნილ ლელა თათარაიძის სიმღერაზე „ლომო, შე ლომის მოკლულო“ და, ძირითადად, აღმოსავლეთის მთის ინტონაციებზე აგებული იმპროვიზაციული ელექტრონული კომპოზიცია დაუკრეს. ამ შემთხვევაში, ზოე პერეს

²⁴ ელექტრონულ მუსიკაში მიღებული საშემსრულებლო დროის მონაკვეთი, დაახლოებით იგივეა, რაც საკონცერტო ფორმატის შემთხვევაში ერთი განყოფილება.

მიერ ლუპერის გამოყენება მიმართული არ ყოფილა ქართული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი მრავალხმიანი სტრუქტურის მისაღებად. მისი მიზანი იყო ამა თუ იმ საშემსრულებლო ტექნიკითა და ეფექტით (ხშირ შემთხვევაში, აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორიდანვე აღმოცენებული), ერთგვარი ხალხურობისა და მისტიკურობის შემცველი სპეციფიკური ესთეტიკის შექმნა და ამ ქღერადობის გამოყენება თუშური სიმღერის ფონად. საბოლოო შედეგად, კვლავ ერთი ადამიანის სასიმღერო ხმებისა თუ ეფექტების ვერტიკალში დაშრეგებით შექმნილი მრავალხმიანი სტრუქტურა მივიღეთ, თუმცა სრულიად სხვა საშემსრულებლო საშუალებებითა და მიზნით განხორციელებული. ასეა თუ ისე, ვოკალის პარტიის ლუპერზე ექსპერიმენტირებით შესრულებული იმპროვიზაციული კომპოზიციის საბოლოო შედეგად კვლავ „მრავალხმიანობის ეფექტი“ წარმოგვიდგება (❏ მაგალითი №10). თავად ზოე პერე ამჟამად ქართული ტრადიციული ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებელ კვარტეტს, „კიმილიას“ ხელმძღვანელობს. ცოტა ხნის წინ მისი ერთ-ერთი წევრის (ბანის) წასვლის შემდეგ მუსიკოსი გარკვეული პერიოდი შესაძლებლად მიიჩნევდა მისი ჩანაცვლება არა ახალი მომღერლით, არამედ სწორედ ლუპერით მოეხდინა. ერთი მხრივ, კარგი ბანის მქონე და ამაღდროულად, ჯგუფის ესთეტიკასთან მორგებისა და მათი შეხედულებების გაზიარების თვალსაზრისით, შესაბამისი კანდიდატურის მოძებნა არც ისე ადვილია, მეორე მხრივ, კი ლუპერის მრავალფეროვან შესაძლებლობებში ჩახედული მუსიკოსისთვის მსგავსი გადაწყვეტა საკმაოდ რეალისტურად გამოიყურება, ქართული ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის ფორმატშიც კი (პერე, 2020). ამ შემთხვევაში, ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობასა და ტრადიციული მრავალხმიანობის ეფექტს შორის ჭიდილისა და თავად მრავალხმიანი ვოკალური მუსიკის კონცეფციის გადახედვის საშიშროებაც კი ჩნდება. დღეს, მსგავსი თანამედროვე შესაძლებლობების პირობებში, უნდა იყოს თუ არა სოციალური ფაქტორი კვლავ გადამწყვეტი ამა თუ იმ მრავალხმიანი სტრუქტურის მქონე მუსიკის მრავალხმიანობად დეფინირებისთვის?!

ამ პრობლემის უკეთ გასაცნობიერებლად, როგორც ეთნომუსიკოლოგმა და მონაწილე-დამკვირვებლის როლში მეოფმა მკვლევარმა, თავადაც ვცადე ლუპერის შესაძლებლობებში გარკვევა, კერძოდ, ფოლკ-ფიუჟენის კონტექსტში ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ეფექტის მიღების შესაძლებლობების თვალსაზრისით. პორტუგალიაში სწავლისას (2019 წლის თებერვალ-ივნისში)

საგანგებოდ დავეუფლე ლუპერზე შესრულების ტექნიკას, თუმცა საკუთარი ლუპერის უქონლობის გამო, ხანმოკლე სასწავლო კურსის განმავლობაში ამ ხელსაწყოს მხოლოდ საწყისებს გავეცანი და სულ რამდენიმე მცირე ექსპერიმენტით შემოვიფარგლე. მიუხედავად ამისა, საკმარისი წარმოდგენა შემეძენა იმის გასაცნობიერებლად, რომ ლუპერის გამოყენებით ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის ფორმებისა თუ საშემსრულებლო ტექნიკების ელემენტების ათვისება-დამუშავება უდიდესი პოტენციალის მქონეა ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ახალი მიმართულებით განვითარების თვალსაზრისით. ამასთან, მსგავსი მიმართულების ექსპერიმენტული და ტექნოლოგიურად თანამედროვე ბუნების გამო, მასში მოღვაწე მუსიკოსები საგრძნობლად გაზრდიან ადგილობრივ თუ მსოფლიო მუსიკალურ ინდუსტრიაში ქართული ფოლკ-ფიუჟენის აქტუალობას.

ზემოაღნიშნული ამა თუ იმ საანალიზო მეთოდის განხილვის საფუძველზე ჩვენთვის საინტერესო და ფოლკ-ფიუჟენის კონტექსტში შედარებით რელევანტური კრიტერიუმები შევარჩიეთ და ჩვენეული საანალიზო სისტემა ამგვარად ჩამოვაყალიბეთ:

1. **ფოლკლორული მასალისადმი მიდგომა** - რას იყენებს?
 - რომელი მიმართულების? – გლეხური, ქალაქური;
 - რა ჟანრის? – შრომის, საცეკვაო, სუფრული და ა.შ.
 - რომელი კუთხის ან მუსიკალური დიალექტის/ეთნიკური მიკუთვნებულობის?
 - იყენებს თუ არა ფოლკლორულ ინსტრუმენტებს (და რას)?
 - ვოკალურ ერთხმიანობას მიმართავს თუ მრავალხმიანობას (და რომელ ფორმებს)?
 - როგორ ფოლკლორულ რეპერტუარს იყენებს? – პოპულარული თუ ნაკლებად ცნობილი, რთული თუ შედარებით მარტივი მუსიკალური სტრუქტურის;
 - რა სახის წყაროს მიმართავს? – სანოტო ჩანაწერები, საარქივო აუდიო ჩანაწერები, თანამედროვე აუდიო-ვიდეო ჩანაწერები, თავად იწერს მასალას;

2. **ფოლკლორული მასალის დამუშავების პრინციპები – როგორ იყენებს?**

➤ უშუალოდ – ციტატურად, ფოლკლორული ნიმუშის სემანტიკური დატვირთვის შენარჩუნებით;

➤ გაშუალებულიად – ცალკეული მუსიკალური ელემენტების (მელოდია, აკორდიკა, კილო, მეტრ-რიტმი) დონეზე, ახალი სემანტიკური დატვირთვით;

➤ ვოკალურ პარტიაში თუ საკრავიერ თანხლებაში (თუ ორივეში);

➤ ვოკალურ მრავალხმიანობას მიმართავს თუ მრავალხმიანობის ეფექტს?

➤ რა ტექსტს იყენებს და როგორ? – ხალხური ტექსტი, ახალი ტექსტი ხალხურ სტილში, სამღერისები, გლოსოლალიები და ა.შ.

3. **ფიუჟენის განხორციელების სტილური მრავალფეროვნება – რა განსხვავებული ქვემიმართულებები გვხვდება (მეტ-ნაკლებად იდენტიფიცირებადი) ?**

➤ ეთნო-ჯაზი

➤ ფოლკ-როკი

➤ ფოლკ-ელექტრონიკა

➤ პროგრესივ-ფოლკი

➤ ფოლკ-ალტერნატივა

ჩვენი მიზანია, ეს საანალიზო სისტემა ქართულ ფოლკ-ფიუჟენს მოვარგოთ, რასაც ამ მიმართულების ერთ-ერთი, ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საინტერესო ჯგუფის მაგალითზე განვახორციელებთ. შერჩევისას ჩვენი მთავარი პრინციპი ჯგუფის შემოქმედებაში გამოვლენილი ფოლკ-ფიუჟენის შექმნის მიდგომებისა და ფოლკლორულ წყაროსთან მიმართების მრავალფეროვნებაა. შესაბამისად, აღნიშნული კრიტერიუმით გამოვყავით ქართული ფოლკლორული მუსიკის დასავლურ პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზის ყველაზე ძველი ფორმის, ეთნო-ჯაზის შემსრულებელი ჯგუფი „ირიო“, როგორც მეტ-ნაკლებად ტიპური და, ამავდროულად, ამ სფეროში დღეს ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ჯგუფი. ამასთან, მათ

შემადგენლობაში წარმოდგენილი მამაკაცთა ვოკალური ტრიო თავისი მკვეთრად დომინირებული ფუნქციით „ირიაოს“ ერთგვარად გამორჩეულ თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფად აქცევს. სრულფასოვანი კვლევის წარმოებისთვის მნიშვნელოვანი და გასათვალისწინებელი ფაქტორია საანალიზო მასალის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება. „ირიაო“, ამ თვალსაზრისითაც, უდავოდ გამოირჩევა ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის სივრცეში. ჩვენ მიერ გამოკითხულ შემსრულებელთაგან ის ერთადერთი ჯგუფია, ვისაც გარდა აუდიო-ვიდეო ჩანაწერებისა, რეპერტუარის დიდი ნაწილის სანოტო პარტიტურებიც (მათ შორის, საორკესტრო ვარიანტებისაც) გააჩნიათ (ჯგუფის ხელმძღვანელის, კომპოზიტორ დავით მაღაზონიას წყალობით). სხვადასხვა ტიპის მასალის ანალიზმა კი, განსაკუთრებით, მათი მუსიკის იმპროვიზაციული ბუნების გათვალისწინებით, ბევრი საინტერესო დასკვნის გაკეთების საშუალება მოგვცა. აქვე დავძენთ, რომ „ირიაოს“, ან რომელიმე სხვა ჩვენთვის საინტერესო ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფის მუსიკის გაშიფვრა, ამ მუსიკისთვის დამახასიათებელი მრავალშრიანი ვოკალურ-ინსტრუმენტული სტრუქტურისა და თანამედროვე ტექნოლოგიური ხელსაწყოებისა თუ ხერხების გამოყენების გამო, შეიძლება ითქვას, რომ განუხორციელებელი ამოცანაა (სპეციალური კომპიუტერული პროგრამების ფლობის გარეშე).

ჯგუფი „ირიაო“ 2013 წელს შეიქმნა თბილისში, როდესაც კულტურის სამინისტროს ინიცირებული ერთ-ერთი პროექტის ფარგლებში შეკრებილმა მუსიკოსებმა გადაწყვიტეს მათი თანამშრომლობა „ირიაოს“ ფორმატში გაეგრძელებინათ. ჯგუფის ხელმძღვანელი დავით მაღაზონია კომპოზიტორი და ამ სფეროში მეტად გამოცდილი მუსიკოსია. ის ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც საქართველოში ეთნო-ჯაზის შესრულება დაიწყო, 1980-იანების ბოლოს მის და ზაზა მიმინოშვილის მიერ დაარსებული „ადიოს“ ფარგლებში, რომლის რეპერტუარის უმრავლესობა სწორედ დავით მაღაზონიას კომპოზიციებს წარმოადგენდა. ამდენად, ბუნებრივიცაა, რომ „ირიაოს“ მუსიკალური ხელმძღვანელი და კომპოზიციების ავტორი სწორედ დავით მაღაზონიაა. ჯგუფი მრავალმხრივი და ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილების მქონე მუსიკოსებითაა დაკომპლექტებული, რაც მაღაზონიასეულ კომპოზიციებს სტილურად ფერადოვანსა და გაცილებით ორიგინალურს ხდის. საინტერესო გადაწყვეტაა ჯგუფში სოლისტი ვოკალისტის ნაცვლად, მამაკაცთა ვოკალური ტრიოს ჩართვა, რაც ჩვენი აზრით,

სწორედ ქართული ტრადიციული მუსიკის ესთეტიკიდან მომდინარეობს და ჩანასახშივე განსაზღვრავს ჯგუფის მუსიკალურ ორიენტაციას – ქართული ხალხური მუსიკის თანამედროვე პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზის თვალსაზრისით. მით უფრო, რომ ვოკალური ტრიოს ახალგაზრდა წევრები – მიშა ჯავახიშვილი, გაგა აბაშიძე და ბუბა მურდულია ქართული ტრადიციული მუსიკის გამოცდილი შემსრულებლები არიან. ხალხური სიმღერის შემსრულებელ საბავშვო ჯგუფებში – „მართვესა“ და „ბიჭებში“ აღზრდილი მიშა ჯავახიშვილი და გაგა აბაშიძე დღეს ერთ-ერთ წამყვან ფოლკლორულ ანსამბლ „შავნაბადას“ წევრები არიან, ბუბა მურდულია კი საზღვარგარეთ განსაკუთრებით ცნობილ ხალხურ გუნდ „იბერს“ ხელმძღვანელობს. როგორც თავად აღნიშნავს, მთელი ცხოვრება ქართული ფოლკლორულ ინსტრუმენტებზე უკრავს ჯგუფის წამყვანი სოლო ინსტრუმენტალისტი დავით ქავთარაძე, რომელსაც, ასევე, სხვადასხვა ფოლკ-ფიუჟენ პროექტში მონაწილეობის მრავალწლიანი გამოცდილება აქვს. როგორც ვხედავთ, ამ შემსრულებლების მუსიკალური იდენტობის უმთავრეს შემადგენელს სწორედ ქართული ტრადიციული მუსიკა წარმოადგენს. ჯგუფის ბას-გიტარისტი შაკო ღელეყვა და დრამერი ლევან აბშილავა კი დასავლური პოპულარული მუსიკის გამოცდილი და მეტად დახელოვნებული შემსრულებლები არიან, რომელთა განსხვავებული მუსიკალური გამოცდილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თანამედროვე ეთნო-ჯაზ ბენდის კონცეფციის სრულყოფილი რეალიზაციისთვის.

ამდენად, გასაკვირი არაა, რომ ჯგუფმა „ირიას“ შექმნისთანავე, 2013 წლის გაზაფხულზე, მონაწილეობა მიიღო ტალინის მუსიკის კვირეულში, რომელიც მთელი მსოფლიოდან მოწვეულ პროდიუსერებს განსაკუთრებით საინტერესო და პერსპექტიულ მუსიკალურ კოლექტივებს წარუდგენს. ფესტივალში მათი მონაწილეობა მეტად შედეგიანი აღმოჩნდა – ბენდმა პოლონელი პროდიუსერებისგან დისკის ჩაწერის შემოთავაზება და მაღაზიური „ბორნეო ჯაზ-ფესტივალის“ ორგანიზატორებისგან მოწვევა მიიღო. ამას მოჰყვა მონაწილეობა მსოფლიოს პირველ ხუთეულში შემავალ ინდონეზიურ ჯაზ-ფესტივალში „ჯავა-ჯაზი“, ბობი მაკფერენის, რიჩარდ ბონას, ჩაკა ჰანისა და სხვა დიდი ვარსკვლავების გვერდით. ამდენად, მუსიკოსებიც აღნიშნავენ, რომ „თავიდანვე „ირიას“ უფრო კარგად იცნობდნენ საქართველოს ფარგლებს გარეთ, ვიდრე საქართველოში“ (მიშა ჯავახიშვილი), თუმცა მან მალე საქართველოშიც მოიპოვა საკუთარი ნიშა და ერთგული მსმენელი. ჯგუფის

შემოქმედებითმა კურსმა (ტრადიციული და თანამედროვე მუსიკის სინთეზი), მათი პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით, მუსიკალური ელიტის ნდობაც დაიმსახურა, განსაკუთრებით, რამდენიმე ისეთ ღონისძიებაში მონაწილეობის შემდგომ, როგორიც იყო 2015 წელს განხორციელებული დავით მაღაზონიას პროექტი „გზავნილები გია ყანჩელს“, სადაც „ირიას“ ორკესტრთან და სოლო ვოკალისტთან ერთად საშემსრულებლო ჯგუფის ნაწილი აღმოჩნდა. მსგავსი ფორმატის, თუმცა ჯგუფისთვის გაცილებით წარმატებული იყო 2018 წელს თბილისის სიმფონიურ ორკესტრთან (ვახტანგ კახიძის დირიჟორობით) ერთად განხორციელებული „ირიას“ სოლო კონცერტი, რასაც მოჰყვა 2018 წლის ნოემბერში ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის მე-9 საერთაშორისო სიმპოზიუმის ფარგლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში გამართულ კონცერტში „ტრადიცია და თანამედროვეობა“ მონაწილეობა და უცხოელი ეთნომუსიკოლოგ-შემსრულებლებით დომინირებული აუდიტორიის მაღალი შეფასებები, რომლებიც მათ სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს გაუზიარეს.²⁵ თუმცა, საქართველოში ცნობადობის მოპოვების თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჯგუფის არჩევა 2018 წელს პორტუგალიაში გამართულ „ევროვიზიის“ კონკურსში საქართველოს წარსადგენად. მიუხედავად იმისა, რომ „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ეს გადაწყვეტილება „ირიას“ კონკურსის ნახევარფინალიდან გამოგარდნის შემდეგ საზოგადოების კრიტიკის ქარცეცხლში მოყვა, თავად ფაქტი, რომ ეთნო-ჯაზ ჯგუფი დღეს ერთ-ერთ ყველაზე მაღალრეიტინგულ კონკურსზე საქართველოს წარსადგენად გაიგზავნა, ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. მაგრამ ამ თემას დისერტაციის IV თავში შედარებით ფართოდ შევეხებით.

ამჯერად კი, სადისერტაციო ნაშრომის III თავის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით, ჯგუფ „ირიასთან“ ჩატარებული კვლევიდან განსაკუთრებულ აქცენტს მათი შემოქმედების მუსიკალურ ჭრილში განხორციელებულ ანალიზზე გავაკეთებთ. აღსანიშნავია, რომ ამ პროცესში გამოვიყენეთ ჯგუფის წევრების მიერ მოწოდებული და ჩვენ მიერ მოპოვებული (ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის არქივიდან, ინტერნეტ-სივრცეიდან) მუსიკალური (აუდიო-

²⁵ მსოფლიოში აღიარებული ეთნომუსიკოლოგების სიმპა არომის, პიტერ გოლდის, დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენეს და სხვ. შეფასებები, გამოთქმული სიმპოზიუმის ორგანიზატორებთან, ტმკსც-ის თანამშრომლებთან.

ვიდეო) მასალა. ეს მასალა და მათგან, 8 კომპოზიციის არსებული სანოტო პარტიტურა, ერთი მხრივ, ჩვენ მიერ შედგენილი ფოლკლორული მასალისადმი მიმართვის თავისებურებების დასადგენი საანალიზო სისტემის, მეორე მხრივ (მუსიკალური ენის სხვადასხვა პარამეტრის ანალიზისას), კი ირინე ებრაელიძის მიერ წარმოდგენილი მუსიკალური კრიტერიუმების ნუსხის მიხედვით შევისწავლეთ. ნიმუშად წარმოვადგენთ ზემოაღნიშნულიდან ერთ-ერთი კომპოზიციის, „ხელხვაჲ“-ს მუსიკალურ ანალიზს.

პირველ რიგში, აღვნიშნავთ, რომ ჯგუფს შესრულებული აქვს კომპოზიციის ორგვარი ვერსია – მხოლოდ ბენდის (■ მაგალითი №11) და ბენდისა და ორკესტრისათვის (■ მაგალითი №12), სადაც, ბუნებრივია, გაცილებით კომპლექსური მუსიკალური ფაქტურა და მასშტაბური უღერადობაა მიღწეული. სამწუხაროდ, მხოლოდ ბენდის ვერსიის სანოტო პარტიტურა ავტორს არ აღმოაჩნდა, ამიტომ, პირველ რიგში, არსებულ საორკესტრო პარტიტურაზე დაყრდნობით განვახორციელეთ კომპოზიციის ანალიზი, პარალელურად კი შევადარეთ ის ბენდისათვის დაწერილ ვერსიას და შევეცადეთ, განსხვავებული არანჟირებისას გამოვლენილი ძირითადი ცვლილებების დაფიქსირებას. კომპოზიციის ანალიზისას აქცენტს ვაკეთებთ ფოლკლორული მასალისადმი მიმართებაზე და, ძირითადად, სწორედ ამ კონტექსტში განვიხილავთ ნიმუშის მუსიკალურ ენას.

პოპულარული მუსიკის მკვლევარ რიჩარდ მიდლტონის ზემოთ მოხმობილი პოზიციის გათვალისწინებით, ჩვენ როგორცაა უნდა ვიპოვოთ გზები მუსიკალურ უღერადობაშივე წარმოქმნილი ფორმულების წინა პლანზე გამოსაყვანად, ისე, რომ ფორმალისმთან²⁶ კვლავ დისტანცია დავიჭიროთ, ამდენად, შევეცადეთ ფორმალური ანალიზისა და და მნიშვნელობის განსაზღვრას შორის ოქროს შუალედის დაჭერას. აქედან გამომდინარე, კომპოზიციის განხილვისას ყურადღებას ვამახვილებთ, როგორც მნიშვნელოვან მუსიკალურ ელემენტებზე, ისე მუსიკალურ პროცესებზე, რაც მის საბოლოო ფორმას ქმნის. ამ თვალსაზრისით, ვიზიარებთ ასაფიქსირებელ მიდგომას, რომლის თანახმად ფორმა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პროცესი და როგორც კრისტალი (Асáфьев, 1971). თუმცა, კომპოზიციის ფორმის დეტალური ანალიზის პარალელურად, ცალკეულ მონაკვეთებში გამოვლენილი ქართული

²⁶ განმარტება იხ. გვ. 101-ზე.

ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი რიტმული, ინტონაციური, აკორდული თუ კილო-ჰარმონიული თავისებურებების იდენტიფიცირებას ვახდენთ.

როგორც ვიცით, „ხელხვაია“ დასავლეთ საქართველოში (ძირითადად, იმერეთში, გურიასა და სამეგრელოში) გავრცელებული შრომის სიმღერაა, შესაბამისად, კომპოზიციის სათაურად მისი გამოტანა უკვე მეტყველებს ნიმუშის ფოლკლორულ ხასიათსა და მასში ჩართულ გლეხური ფოლკლორის ელემენტებზე. ამასთან, ვოკალური ტრიოს მიერ შესრულებული კომპოზიციის მთავარი თემის ტექსტი ერთ-ერთი ხალხური ლექსის – „ხელხვაია, ხელხვაია“²⁷ ამონარიდს წარმოადგენს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ კომპოზიციის მთავარ თემაში არ არის გამოყენებული რაიმე ციტატა ჩვენთვის ცნობილი ხალხური ხელხვაეებიდან, მეტიც, ის ქართლური შრომის სიმღერების ინტონაციებთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ტრადიციულ დასავლურ ხელხვაეებთან. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიციაში ფიგურირებს დასავლური მუსიკალური დიალექტებისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური თავისებურებებიც.

უნდა ითქვას, რომ საორკესტრო პარტიტურაში საორკესტრო ინსტრუმენტების გვერდით გამოყოფილია დოლის პარტია, რადგან ის არა მხოლოდ სათანხლებო ფუნქციისაა, არამედ, მცირე სოლო-ჩანართებიც აქვს, ხოლო ბენდის ინსტრუმენტების (ბასი, დრამი, პერკუსია და ელექტრო ფ-ნო) პარტიები საერთოდ არაა პარტიტურაში აღნიშნული, სავარაუდოდ, კომპოზიციაში მათი სათანხლებო ფუნქციიდან გამომდინარე. „ირიოს“ მუსიკის სოლისტი – ვოკალური ტრიო პროფესიული მუსიკის ტრადიციისამებრ, ტენორებად (I-II) და ბანადაა დაყოფილი. უნდა ითქვას, რომ ამავე კომპოზიციის მხოლოდ ბენდისათვის არანჟირებულ ვერსიაში დოლის გარდა ქართული ფოლკლორული ინსტრუმენტები სალამური და ფანდური მონაწილეობს.

²⁷ „ხელხვაია, ხელხვაია, ხელბარაქელაო.

ღმერთო, მომე მკლავში ძალა,

მუხლში ძალა, ხელბარაქელაო.

ასი ურემი, ერთადო, ხელბარაქელაო,

კურდღელსა შეშა მოჰქონდა, ხელბარაქელაო,

ასი ურემი ერთადო, ხელბარაქელაო

ეზოში ვერ ჩამოტია, ხელბარაქელაო,

ღობე მოტეხა შარისა, ხელბარაქელაო,

მიქელი და გაბრიელი, ხელბარაქელაო,

ყანა მოგვცა ხვავრიელი, ხელბარაქელაო” (კიკნაძე, მახაური, 2010: 110).

კომპოზიციის შესავალი (♩ მაგალითი №3.1), ჯაზური ტერმინოლოგიით, ინტრო²⁸ (16 ტაქტის მოცულობის), მთავარი თემის საწყისი ფრაზის რიტმულად თავისუფალი განვითარება (თუმცა პარტიტურაში მითითებული არ არის rubato), რომელსაც სოლო ვოკალისტი ასრულებს ბურღონული ბანის იმიტაციის მქონე სიმებიანების გაბმულ ფონზე. კომპოზიციის საწყის, ბურღონის ფუნქციის მქონე სეკუნდკვინტაკორდში სეკუნდური უღერადობა პირველივე წუთებიდან ქართული ფოლკლორის ატმოსფეროს ქმნის, რასაც აძლიერებს ვოკალისტის ქართლ-კახური შრომის სიმღერების („ურმულებისა“ და „ოროველების“) მსგავსი ფართოდ გადაჭიმული და მცირე მეღიზმებით გამშვენებული ფრაზა.

შესავლის შემდგომ აქვრებული დოლის რიტმი (♩ მაგალითი №3.2) მთელი კომპოზიციის პულსაციას აყალიბებს, რაც ვოკალურ სკეტებშია²⁹ ატაცებული და დრამატურგიული აღმასვლით მთავარი თემისთვის ნიადაგს ამწიფებს. კომპოზიციას თუ კლასიკური ფორმის ანალიზის მიდგომებით განვიხილავთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნული მონაკვეთი (24 ტაქტი) ექსპოზიციის დასაწყისს წარმოადგენს, ხოლო ჯაზური კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელი ტერმინოლოგიიდან, ის ხიდის (bridge)³⁰ ვრცელ მონაკვეთად შეიძლება იწოდოს.

თემის ქორუსი³¹ (♩ მაგალითი №3.3) ორი მსხვილი ნაწილისაგან შედგება, თითოეული კი სამ-სამი ნაგებობისაგან, შესაბამისად, მისი ფორმა შემდეგნაირად შეგვიძლია გამოვსახოთ – AABABC, სადაც ტაქტების რაოდენობა ასე ნაწილდება – 8+8+8+8+8+10. გამომდინარე იქიდან, რომ კომპოზიციის თემა ვოკალური ტრიოს პარტიაშია გაშლილი, მისი ფორმა შემსრულებლებთან მიმართებაში შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: A (სოლისტი), A (ტრიო), B (სოლისტების გადაძახილი), A (ტრიო), B (სოლისტების გადაძახილი), C (ტრიო). როგორც ვხედავთ, საწყის ნაგებობაში A, ქართული ფოლკლორული მუსიკისათვის დამახასიათებელი რესპონსორული

²⁸ „ინტრო (ინგლ. Intro – შემოკლებული Introduction) – თანამედროვე მუსიკალურ მიმდინარეობებში (ჯაზი, როკი, პოპი) ნაწარმოების ერთგვარი შესავალი; ინტრო, როგორც წესი, მოკლე და კომპაქტურია“ (ებრაღიძე, 2016: xiii).

²⁹ „სკეტი – უტექსტო, ვოკალიზებული სიმღერა; ჯაზში – ვირტუოზული იმპროვიზაციის ნაირსახეობა, როდესაც ადამიანის ხმა მუსიკალურ საკრავს უთანაბრდება და თავისებურ უშინაარსო ფონემებს ასრულებს“ (ებრაღიძე, 2016: xiii).

³⁰ „ხიდი (bridge) – ჯაზურ კომპოზიციებში ქორუსებს შორის მოთავსებული სხვადასხვა ხანგრძლიობის მელოდიურ-ჰარმონიული ნაგებობები“ (ებრაღიძე, 2016: xiv).

³¹ განმარტება იხ. გვ. 105-ზე.

შესრულების ფორმის შესაბამისად, სოლისტისა და ტრიოს (გუნდის ფუნქციით) მონაცვლეობაა მოცემული. ნაგებობა B კი შრომის სიმდერებისთვის ტიპურ ელემენტზე, გადაძახილებზეა აგებული. ამდენად, თემის ქორუსში უკვე იკვეთება კომპოზიტორის მიერ ფოლკლორული მუსიკალური მასალის გაშუალებულიად გამოყენების მიდგომა.

დოლისა და ვოკალის იმპროვიზაციული ხასიათის ხიდის (30 ტაქტი) შემდეგ დამუშავების ფუნქციის მქონე კომპოზიციის შუა ნაწილია მოცემული, რომელიც ორი ნაგებობისგან შედგება (♩ მაგალითი №3.4). მათგან, საორკესტრო დამუშავება სხვადასხვა საორკესტრო საკრავში მცირე მოტივების გადაძახილებისა (32 ტაქტი) და ფლეიტა-ფაგოტის მონაცვლეობითი იმპროვიზაციული ხასიათის მონაკვეთებისგან (40 ტაქტი) შედგება. ამ უკანასკნელში ქართლური საცეკვაო ინტონაციების საღამურზე შესრულებაა იმიტირებული, რაც გასაკვირი არცაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბენდისათვის არანჟირებულ ვერსიაში მთელ ამ პარტიას სწორედ საღამური ასრულებს. ამდენად, კომპოზიტორის ჩანაფიქრია კომპოზიციის ყოველ ნაწილში (თუნდაც მისი საორკესტრო არანჟირებისას) შეინარჩუნოს ფოლკლორული ესთეტიკა, ხალხურობის ატმოსფეროს შემქმნელ ძირითად ელემენტებად კი ის შრომისა და საცეკვაო ჟანრის ნიმუშების ინტონაციებს მიმართავს.

ამასთან, უნდა ითქვას, რომ კომპოზიციის საორკესტრო ვერსიაში გაორკესტრების სპეციფიკის, მათ შორის, კლასიკური ინსტრუმენტებისათვის ჩვეული, ზუსტად გაწერილი პარტიტურის გათვალისწინებით, კომპოზიციის ჯაზური ხასიათი ნაკლებ თვალსაჩინოა, ვიდრე მის ბენდისათვის არანჟირებულ ვერსიაში. ამ მხრივ, განსაკუთრებით, საინტერესოა კომპოზიციის შუა ნაწილის მეორე მონაკვეთი, ერთგვარი კოლაჟის პრინციპით ჩართული ვოკალის იმპროვიზაციაა, რომელიც მხოლოდ ბენდის ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდება. „ირიოს“ ერთ-ერთი ვოკალისტის, მიშა ჯავახიშვილის მიერ შესრულებული იმპროვიზაცია ქართული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელ სამდერისებზეა აგებული და, ძირითადად, დოლის რიტმების ვოკალურ იმიტაციას წარმოადგენს. ამავდროულად, მასში გამოყენებულია სხვადასხვა ჯაზური ეფექტი, მათ შორის, ვოკალისტის სახასიათო საიმპროვიზაციო ფრაზების იმიტაციური პასუხი სხვადასხვა ინსტრუმენტის მიერ (ამ შემთხვევაში, ბასი, დოლი, პერკუსია, კლავიში). იმპროვიზაციის დასასრულს, ქართლ-კახური

შრომის სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ფრაზა – „მოუსვით ნამგალი ბიჭებო, ჰერიო“ ჯაზისთვის ჩვეულ იმპროვიზაციის დამამთავრებელ ნიშნად, „მუსიკალურ შუქურად“³² გვევლინება, რომელიც ამ შემთხვევაში, კომპოზიციის რეპრიზული ნაწილის მაუწყებელიცაა.

ორკესტრისა და დოლის მათგანიზებული რიტმის ფონზე სკეტებით მომღერალი ვოკალისტები აღმავალი ქრომატული მოდულაციით თანდათან კვლავ სამხმიანობაში ერთიანდებიან და ქართული შრომის სიმღერების დასასრულისთვის ტიპური გადაძახილების იმიტაციას ახდენენ (**♩ მაგალითი №3.5**). მართალია, რეალურად საწყის პულსაციას არ ცდებიან, დინამიური აღმასვლითა და დაძაბულობის ზრდით მსმენელს ტემპის მომატების ილუზიას უქმნიან. დრამატურგიული განვითარების მწვერვალის მიღწევისას კი მთელი ეს დაძაბულობა თემის საწყის ქორუსში განიმუხტება (**♩ მაგალითი №3.6**). ამდენად, კომპოზიცია ოდნავ სახეცვლილი რეპრიზით სრულდება, რაც მას სამნაწილიან ფორმად აყალიბებს – ABA². აქედან, ექსპოზიცია მარტივი ორნაწილიანი ფორმისაა (AB) და მის შესავალ ნაგებობასა და უშუალოდ, თემის ქორუსს აერთიანებს.

როგორც ვხედავთ, კომპოზიციაში „ხელხეავი“ კომპოზიტორი ფოლკლორული მასალისადმი გაშუალებულ მიდგომას მიმართავს, თუმცა მუსიკალური სტრუქტურას მთლიანად მსჭვალავს ხალხური ელემენტებით, იქნება ეს კილო-ინტონაციური, რიტმული, ჰარმონიული თავისებურებები თუ ხალხური საკრავების ჩართვა ან მათი იმიტაცია (როგორც ეს ფლეიტა-ფაგოტის დუეტში სალამურის იმიტაციის შემთხვევაში იყო წარმოდგენილი). ამასთან, ეთნო-ჯაზისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ჯაზური ელემენტის (იმპროვიზაციების ტიპი, რიტმი, ჰარმონია და ა.შ.) ჩართვით, საორკესტრო ვერსიად არანჟირებულ კომპოზიციაშიც კი ინარჩუნებს ჯაზურ ესთეტიკას. თუმცა მაღაზონიას მიერ გამოყენებული კომპოზიციური განვითარებისა და ფორმაქმნადობის პრინციპები მის ეთნო-ჯაზ კომპოზიციას

³² „შუქურა“ – ჯაზის მუსიკოსებში გავრცელებული, გარკვეული აშკარა ან შეფარული ნიშნები ან უესტები, რომელიც საჭიროა კომპოზიციის სხვადასხვა კომპონენტზე გადასასვლელად; „შუქურა“ წინასწარი მოლაპარაკებით განისაზღვრება და თითოეული შემსრულებლისთვის ორიგინალური და განსხვავებულია (მაგალითად, თავზე ხელის გადასმა ნიშნავს, რომ გარკვეული მონაკვეთი თავიდან უნდა დავიწყოთ და ა.შ.); აღსანიშნავია, რომ ხანდახან ჯაზის მუსიკოსები იყენებენ ე.წ. „მუსიკალურ შუქურას“, როდესაც რომელიმე შესრულებული მუსიკალური ფრაზა ანიშნებს ანსამბლს კომპოზიციის მომდევნო მონაკვეთზე გადასვლას” (ებრაღიძე, 2006: xiv).

პროფესიული მუსიკის ესთეტიკასთანაც აახლოვებს (განსაკუთრებით, კომპოზიციის საორკესტრო არანჟირებაში).

წარმოდგენილი კომპოზიციის მსგავსად გვაქვს განხილული ჯგუფ „ირიას“ სხვა ნიმუშებიც, რომელთა ანალიზის საფუძველზე ჯგუფის შემოქმედებითი სტილის შესახებ შემდეგი დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვეცა (მეტი თვალსაჩინოებისათვის, შედეგები პუნქტებისა და ქვეპუნქტების მიხედვით გვაქვს წარმოდგენილი):

1. **ფოლკლორული მასალისადმი მიდგომა – რას იყენებს?**

- **რომელი მიმართულების? – გლეხურს, ქალაქურს**

„ირიას“ შემოქმედებაში, ქართული ხალხური მუსიკის ე.წ. გლეხური შტოს ფოლკლორული ელემენტები ჭარბობს, რაც პირველ რიგში, ჯგუფში ვოკალური ტრიოს მონაწილეობითაა განპირობებული. მაგრამ მათი რამდენიმე კომპოზიცია ქალაქური მუსიკის ელემენტებს ემყარება. მაგალითად, კომპოზიცია „ქალაქური მოტივი“ მთლიანად ქალაქური მუსიკის აღმოსავლური შტოს ფოლკლორულ ელემენტებზეა დაფუძნებული. თავად ის ფაქტი, რომ ბენდის მრავალ კომპოზიციაში უდერს დუდუკი (ფოლკლორული თუ არაფოლკლორული წარმოშობის მუსიკალური მასალით), ასევე, მიუთითებს მათი მუსიკის ქალაქურ, ამ შემთხვევაში, თბილისურ მუსიკასთან კავშირზე.

- **რა ჟანრის? – შრომის, საცეკვაო, სუფრული და ა.შ.**

იმ შემთხვევაში, როდესაც „ირიას“ კომპოზიციებში ცალკეული ფოლკლორული ელემენტებია (სამღერისები, კილო-ჰარმონიული ფორმულები) გამოყენებული, რთულია მასალაში რაიმე კონკრეტული ფოლკლორული ჟანრის იდენტიფიცირება. მაგრამ გარკვეულ კომპოზიციებში, სადაც სრული ტექსტი ან ციტატურად ჩართული ფოლკლორული ინტონაციებია, უკვე შეგვიძლია განვსაზღვროთ ფოლკლორული მასალის ჟანრი. ამ თვალსაზრისით, მათ კომპოზიციებში შრომის, აკვნის, პატრიოტული, ეპიკური, სუფრული, ღირიკულ-სატრფიალო და საცეკვაო ჟანრის ნიმუშები ან ფრაგმენტებია დაფიქსირებული.

- **რომელი კუთხის ან მუსიკალური დიალექტის/ეთნიკური მიკუთვნებულობის?**

ჟანრობრივი მიკუთვნებულობის მსგავსად, საკმაოდ რთულია განვსაზღვროთ „ირიოს“ შემოქმედებაში გამოყენებული ფოლკლორული ელემენტების ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტისადმი მიკუთვნებულობა, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა მუსიკალური მასალა ციტატურადაა ჩართული, ან შედარებით ვრცელი მელოდიური ფორმულებია გამოყენებული. თუმცა მასალის ეთნიკურ მიკუთვნებულობაზე ხშირად თავად ინსტრუმენტი ან სპეციფიკური საშემსრულებლო მანერა მიგვითითებს, ისევე, როგორც დუდუკისა (ქართული ქალაქური მუსიკის ტრადიციული ინსტრუმენტი) და სპეციფიკური ვოკალური მელიზმატიკისა (ძირითადად, ეთნიკურად აზერბაიჯანელი შემსრულებლების, მაგ. აშუღების პრაქტიკიდან).

თუმცა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გურული მუსიკალური დიალექტის მახასიათებლები აშკარად დომინირებს „ირიოს“ შემოქმედებაში. ჯგუფში არსებული ვოკალური ტრიოს ფენომენი ყველაზე მეტად სწორედ გურული ფოლკლორისთვისაა დამახასიათებელი. თავად „ირიოს“ ხელმძღვანელი, დავით მაღაზონია საგანგებოდ უსვამს ხაზს გურული ფოლკლორის ესთეტიკასთან განსაკუთრებულ კავშირს: „გურული ფოლკლორის ფილოსოფია, ესაა სამი ინდივიდუალისტის ერთიანობა, რომლებიც ბოლოში უნისონში ერთდებიან, დამოუკიდებელი მუსიკალური ხაზი აქვთ და ბოლოს სრულ თანხმობაში მოდიან. ძალიან მომხიბვლელი ფოლოსოფიაა ეს და ამის ბაზაზე იქმნება ჩვენი კომპოზიციები“ (მაღაზონია, 2018).

- **იყენებს თუ არა ფოლკლორულ ინსტრუმენტს (და რომელს)?**

ფოლკლორული ინსტრუმენტებიდან ჯგუფის რეპერტუარში აქტიურადაა ჩართული დუდუკი. ეს წარმოშობით სომხური წარმოშობის თბილისური ქალაქური მუსიკალური ინსტრუმენტი კომპოზიციაში როგორც თანმხლებს, ისე სოლო-იმპროვიზატორულ ფუნქციას ატარებს და არა მხოლოდ ქალაქური მუსიკის აღმოსავლეთის შტოსათვის დამახასიათებელ კილო-ინტონაციურ მასალას ეყრდნობა, არამედ ხშირად ასრულებს კომპოზიციის მთავარ თემასა თუ დომინირებულ მუსიკალურ პასაჟს, რომელიც, შესაძლოა, არავითარ კავშირში არ იყოს ფოლკლორულ საფუძვლებთან. მაშასადამე, დუდუკი ფოლკლორული ინსტრუმენტის

ფარგლებიდან გამოდის და ელექტრო ინსტრუმენტებით დაკომპლექტებული ბენდის კიდევ ერთ სრულფასოვან ინსტრუმენტად წარმოგვიდგება. გარდა დუდუკისა, პერკუსიაზე შესრულებისას ხშირად მიმართავენ დოლის ეფექტს, რომელიც ან თავად დოლითაა მიღწეული, ან სხვა დასარტყამი ინსტრუმენტით. ამასთან, იშვიათად, დუდუკზე შემსრულებელი მას სიმებიანი ხალხური საკრავებით ანაცვლებს (ფანდური, ჩონგური, ჭუნირი).

- **ვოკალურ ერთხმიანობას მიმართავს თუ მრავალხმიანობას (და რომელ ფორმებს)?**

„ირიას“ კომპოზიციების სრულ უმრავლესობაში ვოკალურ მრავალხმიანობას აქვს ადგილი. არის კომპოზიციები, სადაც ერთხმიანი ნიმუშის ვოკალური აკომპანირება, სოლოსა და გუნდის რესპონსორული შესრულების ერთგვარი იმიტაციაა მოცემული, სადაც გუნდის პარტია ვარიაციულად ასრულებს რეფრენს (**მაგალითი №13**). რაც ეხება მრავალხმიანობის ფორმებს, ყველაზე ხშირია თავისუფალ-კონტრასტული და კომპლექსური მრავალხმიანობის ფორმებისადმი მიმართვა, კომპოზიციებში იშვიათია ბურდონული მრავალხმიანობის მაგალითები და იქაც ბანი რეჩიტატიული ბურდონის სახით წარმოგვიდგება.

- **როგორ ფოლკლორულ რეპერტუარს იყენებს? – პოპულარულს თუ ნაკლებად ცნობილს, რთული თუ შედარებით მარტივი მუსიკალური სტრუქტურისას.**

უნდა ითქვას, რომ „ირიას“ კომპოზიციებში გამოყენებული ფოლკლორული რეპერტუარი როგორც სირთულის, ისე პოპულარობის თვალსაზრისით უზარმაზარ გრადაციას ქმნის, ამიტომ, ამ შემთხვევაში, ცალსახად ერთგვაროვანი დასკვნის გაკეთება და რაიმეს განზოგადება შეუძლებელია. ზოგადად, მათ შემოქმედებაში ერთი გამოკვეთილი ტენდენცია შეინიშნება – რამდენად მარტივი/სადა მუსიკალური სტრუქტურისაც არ უნდა იყოს ფოლკლორული პირველწყარო, „ირიას“ კომპოზიციაში მისი მუსიკალური სტრუქტურა ყოველთვის საკმაოდ დატვირთული ხდება, რაც მეტწილად, თავად ეთნო-ჯაზის სტილის კომპლექსურობითა და მასში ჩართული მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ფართო სპექტრითაა განპირობებული.

- **რა სახის წყაროს მიმართავს?** – სანოტო ჩანაწერებს, საარქივო აუდიო ჩანაწერებს, თანამედროვე აუდიო-ვიდეო ჩანაწერებს, თავად იწერს მასალას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ირიას“ სამივე ვოკალისტი ქართული ხალხური სიმღერის ცნობილი და წარმატებული გუნდების წევრია, რომელთა მრავალრიცხოვან რეპერტუარში არსებული მასალა (როგორც სანოტო, ისე საარქივო უდიო-ჩანაწერებიდან შესწავლილი) უკვე საკმარის წყაროს იძლევა კომპოზიციებისთვის ფოლკლორული საფუძვლის მისაცემად. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ „ირიას“ შემთხვევაში, მისი ხელმძღვანელი დავით მაღაზონია პროფესიით კომპოზიტორია და თითქმის სრულად საკუთარ თავზე აქვს აღებული ახალი კომპოზიციების შექმნის პასუხისმგებლობა. მაგრამ არა ვოკალური ტრიოსა და ამა თუ იმ ინსტრუმენტის საიმპროვიზაციო მონაკვეთებში, სადაც მუსიკოსებს სრული თავისუფლება ეძლევათ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დავით მაღაზონიას დიდი პროფესიონალიზმის წყალობით, ხშირად მსმენელის მიერ იმპროვიზებულ მონაკვეთებად აღქმული გარკვეული ვირტუოზული პასაჟები რეალურად, ავტორს პარტიტურაში აქვს გაწერილი, მეტნაკლები სიზუსტით (~~მაგალითი~~ **მაგალითი №14**). მსგავსი შემთხვევები არა იმპროვიზაციად, არამედ იმპროვიზაციის ეფექტად უფრო ფორმირდება და მავანს, შესაძლოა, ეთნო-ჯაზ ჯგუფის რეპერტუარში ჯაზის ელემენტის დაკნინებადაც მოეჩვენოს. თუმცა, ჯაზის მოყვარულებს კარგად მოეხსენებათ, რომ მსგავს პრაქტიკას ზოგიერთი ცნობილი ჯაზ-შემსრულებელიც კი მიმართავს და საკუთარ საიმპროვიზაციო მონაკვეთებს წინასწარ გაწერილი და კარგად დაუფლებული იმპროვიზაციული პასაჟებისგან აგებს.

2) **ფოლკლორული მასალის დამუშავების პრინციპები – როგორ იყენებს?**

- **უშუალოდ** – ციტატურად, ფოლკლორული ნიმუშის სემანტიკური დატვირთვის შენარჩუნებით.

„ირიას“ შემოქმედებაში იშვიათია რომელიმე ხალხური ნიმუშიდან ციტატის ჩართვა, მით უფრო, ფოლკლორული ნიმუშის სემანტიკური მნიშვნელობის შენარჩუნებით. მსგავსი შემთხვევები, ძირითადად, განსაკუთრებით პოპულარული

ფოლკლორული ნიმუშის ეთნო-ჯახის სტილში გადამუშავების შემთხვევაში ფიქსირდება (მაგ. „ჩემს სიმღერას ვინ გაიგებს“, იეთიმ გურჯის ტექსტზე, კომპოზიციაში „ქალაქური მოტივი“) (♣ მაგალითი №15).

- **გაშუალებულიად** – ცალკეული მუსიკალურ ელემენტების გამოყენებითა და ახალი სემანტიკით.

„ირიოს“ კომპოზიციებში გაცილებით ხშირია ქართული ფოლკლორული მუსიკის ცალკეული ელემენტების გამოყენება, ან მათი მსგავსი, თუმცა, ასევე, ფოლკლორული ელფერის მატარებელი ელემენტების შექმნა. მუსიკოსები ერთი კომპოზიციის ფარგლებში უმთავრესად, რომელიმე ერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის (უფრო ხშირად გურულის ან მეგრულის) დამახასიათებელ კილო-ინტონაციურ მასალას მიმართავენ. მათ შორისაა, პირველ რიგში, ვოკალური ტრიოს საშემსრულებლო მანერა, დამახასიათებელი მელოდიური ინტონაციებისა და სამღერისების უხვი გამოყენებით, კონკრეტული კუთხისთვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ტიპი და ჰარმონიები. მართალია, მელოდიური ტიპი ხშირად მსგავსია კომპოზიციის სახელწოდებაში ასახული ფოლკლორული ნიმუშისა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს არა პირდაპირი სახით ციტირებას, არამედ მსგავს ინტონაციებზე შექმნილი ახალი, ორიგინალური მელოდიის შემოტანას (♣ მაგალითი №8).

- **ვოკალურ პარტიაში თუ საკრავიერ თანხლებაში მიმართავს** (თუ ორივეში)

„ირიოს“ შემთხვევაში, ჯგუფში ვოკალური ტრიოს არსებობა უკვე ნიშნავს იმას, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ელემენტების ტრიოს საშემსრულებლო პარტიაში მაქსიმალურადაა ასახული. ამასთან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კომპოზიციების სრულ უმრავლესობაში ერთი ხალხური ინსტრუმენტი მაინცაა ჩართული (ხშირად, ესაა დუდუკი, იშვიათად, ჩონგური, ჭუნირი, დოლი). მიუხედავად იმისა, ამ ინსტრუმენტების საშემსრულებლო პარტიები ფოლკლორული მუსიკის ელემენტებს შეიცავს თუ არა, თავად ბგერათწარმოქმნის ხერხები და ინსტრუმენტების ტემბრული გამომსახველობა თავისთავად უზრუნველყოფს მათ ფოლკლორულ მასალად იდენტიფიცირებას. რომ აღარაფერი ვთქვათ, მსმენელის მიერ

სცენიდან თუ ალბომის ყდიდან აღქმულ ფოლკლორულ საკრავზე, რაც ქვეცნობიერად უკვე ფოლკლორულობის ატმოსფეროში აქცევს მათ არა მხოლოდ ვიზუალურ, არამედ სმენით აღქმასაც.

რაც ეხება არაფოლკლორულ საკრავებს, განსაკუთრებით ხშირია პერკუსიის მიერ ქართული რიტმების იმიტირება, თუმცა ხშირად, გაცილებით მრავალშრიანი რიტმული სტრუქტურის ფარგლებში მოქცევით, რაც, შესაძლოა, ნაკლებად მკვეთრს ხდიდეს მსმენელის მიერ ქართული რიტმების აღქმას. ამასთან, ბასის-გიტარისტისა თუ პიანისტის პარტიაში ხშირად გაივლევებს-ხოლმე კომპოზიციის მთავარი თემა, რომელიც იმ შემთხვევებში, როცა ფოლკლორული ელფერის მატარებელია, ამ ფოლკლორულ ესთეტიკას ინსტრუმენტებზეც განაგრცობს.

- **ვოკალურ მრავალხმიანობას მიმართავს თუ მრავალხმიანობის ეფექტს?**

„ირიოს“ შემთხვევაში, ვოკალური ტრიოს არსებობა კომპოზიციაში სასურველი მრავალხმიანი ვოკალური შრის მიღების გარანტია და აღარ საჭიროებს სხვადასხვა აპარატურის საშუალებით ვოკალური ხმების დუბლირებასა და მრავალხმიანობის ამგვარად მიღებას. ამდენად, „ირიოს“ კომპოზიციებში მრავალხმიანობის ეფექტი კი არაა შექმნილი არამედ, რეალური ვოკალური მრავალხმიანობა უღერს.

- **რა ტექსტს იყენებს და როგორ? – ხალხური ტექსტი, ახალი ტექსტი ხალხურ სტილში, სამღერისები, გლოსოლალიები და ა.შ.**

„ირიოს“ კომპოზიციებში შემავალი სიმღერების უმრავლესობა ცნობილი ავტორების ლექსებზეა დაწერილი (ვაჟა-ფშაველა, იეთიმ გურჯი, რობერტ ბერნსი და ა.შ.). მათგან, ზოგიერთ ავტორთა ლექსები ჯგუფის კომპოზიციებში გამოყენებული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშის ტექსტს წარმოადგენს. მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ჯგუფის რეპერტუარში შესული ყოველი კომპოზიცია ქართული გლოსოლალიებით, სამღერისებითა თუ არახალხური მუსიკიდან მომდინარე, ქართულ კინომუსიკასა და XX საუკუნის პოპულარულ მუსიკაში (ე.წ. საესტრადო მუსიკაში) დამკვიდრებული მარცვლებით, ე.წ. ვოკაბელებითაა დატვირთული. შეიძლება ითქვას, რომ შინაარსის არმქონე მსგავსი სპეციფიკური სამღერისებისა და

მარცვლების ერთობლიობა, ჯაზური მუსიკის (ამ შემთხვევაში, ეთნო-ჯაზის) კონტექსტში ქართული სკეტების მრავალფეროვან სისტმად წარმოგვიდგება.

3) ფოლკ-ფიუჟენის განხორციელების სტილური მრავალფეროვნება – რა განსხვავებული ქვემიმართულებები გვხვდება?

ჯგუფი „ირიას“ შექმნის დღიდანვე ახდენდა საკუთარი შემოქმედების ეთნო-ჯაზად სახელდებას და, შესაბამისად, ასე იცნობს მათ ქართული აუდიტორია, თუ ყველა იმ უცხოური ფესტივალის მსმენელ-ორგანიზატორები, რომელშიც ჯგუფს დღემდე მიუღია მონაწილეობა. წმინდა მუსიკალური ანალიზის პერსპექტივიდანაც ცხადია, რომ მათ შემოქმედებაში ორი ძირითადი (მიუხედავად, ფრაგმენტულად, სხვა სტილების გავლენებისა) მუსიკალური მიმართულებაა შერწყმული – ქართული ფოლკლორული მუსიკა და დასავლური ჯაზი. მიუხედავად ამისა, დასავლური ეთნომუსიკოლოგიური მიდგომით, მკვლევრები ამა თუ იმ მუსიკალური ფენომენის შესწავლისას არა მხოლოდ მეცნიერულად შემუშავებულ სახელდებას, არამედ თავად მუსიკოსების მიერ საკუთარი სტილის იდენტიფიკაციისთვის არჩეულ სახელწოდებას ითვალისწინებენ, მით უფრო, თუ ის საზოგადოებაშიცაა დამკვიდრებული. „ირიას“ შემთხვევაში, ეს ორი ფაქტორი (მეცნიერისა და შემსრულებელ-აუდიტორიის მოსაზრება) სრულ თანხვედრაშია და შესაბამისად, ჩვენ მიერ „ირიას“ ეთნო-ჯაზ ჯგუფად სახელდებაც სრულიად გამართლებულად მიგვაჩნია. ჩვენი მიდგომა განსხვავდება ირინე ებრაღიძის პოზიციისაგან, რაც მის მიერ შემუშავებული ზემოთ ნახსენები საანალიზო სისტემის კრიტერიუმებში გამოსჭვივის და ჯგუფ „ირიას“ შემოქმედებაზეც შეიძლება განივრცოს. ებრაღიძის კრიტერიუმებით განხილვის შემთხვევაში, ჯგუფი ფოლკ-ჯაზის პროფილს მოირგებდა, თუმცა ეთნო-ჯაზთან არაერთი გადაკვეთის წერტილით. ჯაზისა და ქართული ფოლკლორის სინთეზური მუსიკალური ფორმების მსგავსი დეტალური დიფერენციაცია, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, გარკვეული ორაზროვნების საფრთხის მატარებელია, რადგან ამ მიმართულებაში იშვიათად თუ მოიძებნება ჯგუფი, რომლის შემოქმედებითი თავისუფლებისა თუ მიდგომების დიაპაზონი ებრაღიძისეული „ეროვნული ჯაზის“ მხოლოდ ერთ-ერთ მიმართულებაში (ფოლკ-ჯაზში ან ეთნო-ჯაზში) აკუმულირდება.

რაც შეეხება თავად „ირიას“ წევრების საკუთარი მუსიკალური სტილისადმი მიმართებას, ის კარგადაა დაფიქსირებული პოლონურ გამომცემლობაში გამოშვებული

ჯგუფის ინგლისურენოვანი ალბომის გარეკანზე – „ჩვენი ბენდი ქმნის მუსიკას, რომელიც ჯაზისა და ქართული ფოლკლორული მუსიკის შერწყმას წარმოადგენს. თუმცა, ჩვენი მიზანი არ ყოფილა იუნესკოს მიერ მსოფლიოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შედევრად აღიარებული უნიკალური ქართული მრავალხმიანი მუსიკის მოდერნიზება, არამედ მისი შემკობა და გამსჭვალვა ჯაზის ელემენტებით“. როგორც უკვე აღინიშნა, ეს შემოქმედებითი მიდგომა ჯგუფის ხელმძღვანელის, კომპოზიტორ დავით მაღაზონიას მიერაა ინიცირებული, რომელმაც დაარსებიდანვე ეთნო-ჯაზ ჯგუფად მონათლულ „ადიოში“ ჩასახული შემოქმედებითი ხაზი ერთგვარად „ირიაოში“ განაგრძო, თუმცა სრულიად ახალ ფორმატში, ახალი შემადგენლობითა და მუსიკალური ინიციატივებით.

ირიოსეული ჯაზი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ყოველთვის არ შეიცავს იმპროვიზაციის ფართო არეალს და რიგ შემთხვევაში, იმპროვიზაციულობის ეფექტს ქმნის, თუმცა ეს დამკვიდრებული პრაქტიკაა ჯაზში. მაგრამ ჯგუფის ყოველი შესრულება მაინც იმპროვიზაციულია, თუნდაც მცირე ნიუანსების ცვალებადობის თვალსაზრისით. ამასთან, ჯაზური ჰარმონიები, კლავის, ბასისა თუ დრამის პარტიები აშკარად ჯაზსა და თანამედროვე პირობებში გაფართოებულ მის სტილურ საზღვრებშია მოქცეული. განსაკუთრებით საინტერესოა „ირიოს“ ვოკალური ტრიოს წევრების მიმართება ჯაზისა და ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის სინთეზისადმი. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ ამ ორი რადიკალურად განსხვავებული წარმომავლობის მქონე მუსიკალურ კულტურას შორის არსებულ პარალელებს, განსაკუთრებით მათი მუსიკალური ფორმაქმნადობის არაფიქსირებული, ცოცხალი პროცესის მიმართულებით, სადაც თავისებურადაა შერწყმული განვითარების იმპროვიზაციული და კომპოზიციური პრინციპები (წერწეშია, 2005: 125). მართლაც, ქართულ მრავალხმიანობასა და ჯაზს შორის პარალელები დღემდე არაერთ ქართველ თუ უცხოელ მუსიკოსს დაუფიქსირებია.

შეიძლება ითქვას, რომ იმპროვიზაციულობისაკენ მისწრაფება, როგორც ჯაზის, ისე ტრადიციული მუსიკის კარგ შემსრულებელს თანაბრად ახასიათებს, თუმცა სხვადასხვა მუსიკალური პრინციპებისა და საშემსრულებლო ტექნიკების გავლით. ქართულ ეთნო-ჯაზში აქამდე დამკვიდრებული და დღემდე ბევრად გავრცელებული პრაქტიკის გათვალისწინებით, შემსრულებლებს იმპროვიზაციის ელემენტი, პირველ რიგში, სწორედ ჯაზიდან ჰქონდათ შეთვისებული და ქართული ფოლკლორული

მუსიკის მორიგ საიმპროვიზაციო მასალად გადამუშავებას ახდენდნენ. ამის საპირისპიროდ, ქართული ტრადიციული მუსიკის წიაღიდან მომდინარე „ირიოს“ მომღერლები ჯაზთან შეხვედრამდე, სწორედ ხალხურ მუსიკაში ეზიარნენ იმპროვიზაციულობის ფენომენს და აქედან შეიტანეს ეს ელემენტი ეთნო-ჯაზ ჯგუფის კონტექსტში საკუთარ საშემსრულებლო სტილსა და რეპერტუარში. „ხალხური სიმღერიდან ჩვენ მოგვდევს ის მიდგომა, რომ შეგიძლია რაღაც სივრცეში გარკვეული იმპროვიზაციის ხაზი შექმნა და მიყვე ამ დინებას შენებური ხაზით, შენებური ხედვით. ეს არის ალბათ ყველაზე საინტერესო, რაც წამოგვეყვა ჩვენ, „ირიოს“ ვოკალისტებს ქართული ხალხური სიმღერიდან“ (მურღულია, 2019). სწორედ ამგვარად გახდა ეთნო-ჯაზის შესრულება ორგანული იმ მუსიკოსებისთვის, ვისთვისაც „ხალხური მუსიკა ყოველდღიური ცხოვრების წესია“ (ჯავახიშვილი, 2019). სხვაგვარად, შეუძლებელიც კი იქნებოდა ქართული ფოლკლორული მუსიკის ინტონაციების ჩართვითა თუ ჰარმონიული ქარგის დაცვით სამ ხმაში იმპროვიზაციისას ხმათა კოორდინირება. ამდენად, ეს ის გამონაკლისი შემთხვევაა, როცა ქართულმა ფოლკლორმა ეთნო-ჯაზის გავლით მუსიკოსებს იმპროვიზირებული მუსიკის კიდევ ერთი კუნძულისკენ, დასავლური ჯაზისკენ გაუხსნა კარი. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს ხდის ჯგუფ „ირიოს“ ქართული ეთნო-ჯაზის მიმართულებაში უნიკალურს და, ამავედროულად, მას დღეს არსებული შემსრულებლებიდან ერთ-ერთ ყველაზე მაღალპროფესიულ ჯგუფად აქცევს.

ქვეთავი II

ფოლკ-ფიუჟენი, როგორც ქართველი მუსიკოსების იდენტობის გამომხატველი: სოციოლოგიური ანალიზის ცდა

ამ ქვეთავში წარმოდგენილი ანალიზი, ძირითადად, სოციოლოგიური კვლევის მთავარ მეთოდს – ჩართული ინტერვიუების წარმოებას ემყარება. ამ შემთხვევაში, ჩვენი მთავარი მიზანი იყო ამ ინტერვიუების დახმარებით დაგვედგინა, თუ როგორ ვლინდება ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ სტილში ეროვნული იდენტობის საკითხი, რამდენად ცხადად თუ დაფარულად, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად მიმდინარეობს ეს

პროცესი და რა როლს თამაშობს მის განსაზღვრაში მოტივაციის ფენომენი. საბოლოო ჯამში, შეიძლება თუ არა ფოლკ-ფიუჟენი თანამედროვე მულტიკულტურულ ქვეყანაში მცხოვრები ქართველის ეროვნული იდენტობის გამომხატველად მივიჩნიოთ? ამ ქვეთავში შევეცდებით, ეს საკითხები ინტერდისციპლინარული (ეთნომუსიკოლოგიის, ანთროპოლოგიისა და სოციოლოგიის) პერსპექტივიდან გავაანალიზოთ და საბოლოოდ, ამ კითხვებზე ჩვენეული პასუხები წარმოვადგინოთ. აღნიშნული საკითხების კვლევის პროცესში ვეყრდნობით, ერთი მხრივ, ჩვენ მიერ წარმოებულ ინტერვიუებსა და სხვადასხვა პუბლიცისტურ თუ ინტერნეტ წყაროებიდან მოპოვებულ მასალას, მეორე მხრივ კი – იდენტობისა და მოტივაციის საკითხებთან დაკავშირებულ თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურას (ძირითადად, ინგლისურენოვანს).

ზოგადად, იდენტობის რაობა არაერთმნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს და შესაბამისად, მისი მრავალი სახის განმარტება არსებობს (Smith, 1991; Turino, 2008; Oyserman, Elmore, Smith, 2012). ისიც ფაქტია, რომ იდენტობის ერთმნიშვნელოვანი ხედვის შემთხვევაში მისი სხვა ფენომენში აღრევის საშიშროებაც არსებობს, როგორც ამას ტომას ტურინო გვაფრთხილებს: „დღესდღეობით ადამიანები სიტყვა იდენტობას ისე გამოიყენებენ, თითქოს ეს სიტყვა ნიშნავდეს იმავეს, რასაც სიტყვა საკუთარი ნიშნავს, მაგრამ მნიშვნელოვანია კონცეპტუალურად ორი საწყისი განვასხვაოთ, სოციალურ სამყაროში ინდივიდუალური და კოლექტიური იდენტობების ფუნქციებიდან გამომდინარე. საკუთარი – ეს არის კომპოზიტი, რომელიც ჩვევების ჯამურ რაოდენობას მოიცავს და ეს ჩვევები ჩვენი აზროვნების, გრძნობის, გამოცდილებისა და ქმედების ტენდენციებს განსაზღვრავს. ზემოაღნიშნულისგან განსხვავებით, იდენტობა იმ ჩვევების ნაწილობრივ და ცვალებად შერჩევას გულისხმობს, რომლებსაც ჩვენ საკუთარი თავის წარსადგენად ვიყენებთ, როგორც ჩვენივე თავის, ისე სხვების წინაშე” (Turino, 2008: 101). ეროვნული იდენტობა სწორედ რომ კოლექტიური იდენტობის ფუნქციის მატარებელია და კოლექტიური მესხიერების საშუალებითაა ფორმაქმნილი (Halbwachs, 1992). ამა თუ იმ მუსიკის შექმნა/შესრულებით გამოხატვის ეროვნული იდენტობის არჩევანიც ინდივიდის სოციალურ გარემოში და, ზოგადად, სამყაროში თვითპრეზენტაციის გზაა.

საკუთრივ, ეროვნულ იდენტობაზე მსჯელობას, ხშირად, ერისა და ეთნოსის, ეროვნულისა და ეთნიკურის ცნებების გამიჯვნითა და ანალიზით იწყებენ. მიუხედავად იმისა, რომ სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში ამ თეორიების განხილვას არ ვისახავთ მიზნად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენთან დაკავშირებით მათი აღნიშვნა აუცილებლად გვესახება. სამეცნიერო ლიტერატურაშიც კი ეროვნული იდენტობის ქართული მუსიკის კონტექსტში განხილვისას ხშირად მხოლოდ ეთნიკურად ქართულ მუსიკას ვგულისხმობთ, თუმცა საქართველოში მცხოვრები ეთნიკური უმცირესობების მუსიკა საუკუნეების განმავლობაში მრავალეთნიკურად ჩამოყალიბებული ქართული სახელმწიფოს „მელოსფეროს“ (Земцовский, 2012: 30-36) განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

უნდა ითქვას, რომ დომინანტი ეთნოსის კულტურა საქართველოში ეროვნული იდენტობის ერთგვარ მსაზღვრელად გვევლინება იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე ტრადიციულ პოლიფონიას ეხება, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ფოლკ-ფიუჟენის შემთხვევაში გამოყენებული მუსიკალური მასალის ეთნიკური მიკუთვნებულობა ნაკლებ ხაზგასმულია. მეტიც, ტრადიციულ პოლიფონიასთან ერთად (რომელიც ცალსახად ქართული ეთნოსის კუთვნილებაა) წარმოშობით სომხური დუდუკი, აზერბაიჯანული მელიზმატური მღერის მანერა თუ შვიდსიმიან გიტარაზე შესრულებული ადგილობრივი სიმღერები მასალის „ქართულობას“ ერთნაირად უზრუნველყოფს. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული ფოლკლორული მუსიკის ორი შტოდან გლეხური ფოლკლორი ეთნიკურად ქართული ტრადიციაა, ხოლო ქალაქური მუსიკის შტო, ძირითადად, გარეშე გავლენებიდანაა ამოზრდილი. ქართული ქალაქური მუსიკის აღმოსავლური ქვემიმართულება სომხურ, აზერბაიჯანულ, სპარსულ და სხვა აზიური წარმოშობის ქართველი ეთნიკური უმცირესობების მუსიკით, დასავლური ქვემიმართულება კი – მე-19 საუკუნეში, ძირითადად, იტალიური ოპერებიდან შემოსული და დამკვიდრებული ევროპული მუსიკითაა ნასაზრდოები. საუკუნეების მანძილზე მუდერი ყველა ეს მუსიკალური მიმართულება დღეს უკვე ერთიანი ქართული მუსიკალური იდენტობის სხვადასხვა შრეს ქმნის.

როგორც თანამედროვე პრაქტიკა გვიჩვენებს, ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებლები (მიუხედავად მათი ეთნიკური წარმომავლობისა), ვინც გარკვეულ ადგილობრივ მუსიკალურ ტრადიციას მისი ქართულობის ხაზგასასმელად მიმართავენ, ერთნაირი

წარმატებით იყენებენ სომხურ დუღუკსა თუ ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას. აქედან გამომდინარე, ქართული ფოლკ-ფიუჟენი საქართველოს მოქალაქეების მულტიეთნიკური ეროვნული იდენტობის გამოხატულებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის ამ მრავალეთნიკური იდენტობის გამომხატველ პოტენციალს ლორენ ნინოშვილი „იდენტობებს შორის მორიგების“ (identity negotiation) პროცესის გაძლიერების საშუალებად მიიჩნევს. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერი ქართული სამღერისების შესწავლის კონტექსტში ახდენს რამდენიმე ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფზე დაკვირვებას, იგი სავსებით სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ამ სპეციფიკური ადგილობრივი ნიშნების მატარებელი მუსიკის მობილურობა და საერთაშორისო ხასიათი მის ინტერკულტურულ მოვლენად ქცევას უზრუნველყოფს. როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენში ინტერკულტურული იდენტობის საკითხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და ხშირ შემთხვევაში, ის ყველაზე ცხადად მუსიკოსების მოტივაციებზე დაკვირვებისას ვლინდება. ამ შემთხვევაში, მათ მოტივაციაში ვგულისხმობთ იმ სტიმულს, რომელიც ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციების ავტორებსა თუ შემსრულებლებს მსგავსი ნიმუშების შექმნა-შესრულებისკენ უბიძგებს.

შესაბამისად, ამ ქვეთავის ფარგლებში მიზნად ვისახავთ, თანამედროვე ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების ინტერვიუებზე დაყრდნობით წარმოვაჩინოთ მათი განსხვავებული მოტივაცია, შემდეგ კი გავაანალიზოთ ის რამდენიმე უკვე არსებული მოტივაციის თეორიის ჭრილში. ასევე, შევეცდებით, ქართული მუსიკის კონტექსტში ეროვნული იდენტობის თანამედროვე გამოხატულებებზე ვიმსჯელოთ, რამდენადაც ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების მოტივაციის ანალიზი ხშირად ამ საკითხთან მჭიდრო კავშირში გვევლინება. მეორე მხრივ, განვიხილავთ იმ ხელისშემშლელ ფაქტორებს, რამაც მუსიკოსებში ქართული ხალხური მუსიკის გამოყენებით ექსპერიმენტების განხორციელების მოტივაციის შესუსტება განაპირობა.

ფსიქოლოგები მიიჩნევენ, რომ მოტივირებულობა არის მდგომარეობა, როდესაც რაღაც გიბიძგებს რამის განხორციელებისკენ. შესაბამისად, ადამიანი, რომელიც მოქმედებისთვის არანაირ შთაგონებასა თუ იმპულსს არ განიცდის, დახასიათებულია, როგორც არამოტივირებული, მაშინ როცა ადამიანი, რომელიც აქტიურად და ენერგიულადაა მომართული რაიმე ქმედების განსახორციელებლად, მოტივირებულად მიიჩნევა. ამდენად, კონკრეტული მოქმედების პროვოცირების იმპულსად სწორედ ემოციებია მიჩნეული. საინტერესოა, რა გარემოებები განაპირობებს ჩვენს

მოტივაციას?! როგორც ჩანს, გარკვეულ საკითხებთან დაკავშირებით არსებული პიროვნული შეგრძნებები და შეხედულებები ჩვენი ქმედებების მთავარი განმაპირობებელი ფაქტორებია. „ადამიანთა გრძნობები დიდ გავლენას ახდენს მათ რწმენასა და საკუთარი ქმედებების აღქმაზე, რაც, თავის მხრივ, მოტივაციის შეუცვლელი წყაროა. ეს განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება მუსიკაში, სადაც პირადი გრძნობები მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ადამიანის კეთილდღეობის შეგრძნებას და მის სოციალურ იდენტობას“ (Woody, Mcpherson, 2010: 402-403).

ფსიქოლოგების განმარტებით, მოტივაცია შეიძლება იყოს გარეგანი ან შინაგანი (intrinsic/extrinsic). ამასთან, შინაგანი მოტივაციით შესრულებული სამუშაოსგან, როგორც წესი, ადამიანი დიდ სიამოვნებას და კმაყოფილების გრძნობას იღებს, გარეგანი მოტივაციის დაუფლების იმპულსი კი, ჩვეულებრივ, სოციუმისგან მოდის და, შესაძლოა, ავტორს სამუშაოსგან სიამოვნებაც მოუტანოს, მაგრამ, ძირითადად, საზოგადოების მოთხოვნების დაკმაყოფილებას ემსახურება (Ryan, Deci, 2000: 55).

„შინაგანი მოტივაცია აღნიშნავს რამის კეთებას იმის გამო, რომ ის შინაგანად საინტერესო და სასიამოვნოა, გარეგანი მოტივაცია კი გულისხმობს რამის კეთებას, რადგან მას განსხვავებულ შედეგამდე მივყავართ“ (Ryan, Deci, 2000: 55). ჩვენი კვლევის ფარგლებში, შევეცადეთ, ეს თეორია ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსებისთვის მოგვერგო და შედეგად, მათი მოტივაციის ხასიათი განგვესაზღვრა. ჩვენი აზრით, ორივე გარემოების გაანალიზება თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სფეროში არსებულ პრობლემებსა და მათი გადაჭრის პოტენციალზე მეტ-ნაკლებად კომპლექსურ სურათს შეგვიქმნის.

თუ მივიჩნევთ, რომ შინაგანი მოტივაციის თეორია მხოლოდ იმ ქმედებებს ეხება, „რომლებიც ადამიანში სასიამოვნო სიახლისა და გამოწვევის ან ესთეტიკური ფასეულობის შეგრძნებას აღძრავს“, ვნახავთ, რომ საქართველოში შინაგანად მოტივირებული მუსიკოსები ჭარბობენ. მიუხედავად მათი მოტივაციის წყაროს განსხვავებისა, ხშირ შემთხვევაში, ამ მოტივაციას პირადთან ერთად, პროფესიულ-სოციალური ფონიც აყალიბებს.

ამ ქვეთავში შერჩეული გვყავს რამდენიმე ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსი, რომელთა ასაკი, ბიოგრაფია, კულტურული გავლენები და მუსიკალური პრიორიტეტები საკმაოდ განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. ამრიგად, განსხვავებულია

მათ შემოქმედებაში გამოვლენილი მიდგომები, რომლებიც ფოლკ-ფიუჟენის შექმნის პროცესს წარმართავდა და, ხშირ შემთხვევაში, ფოლკლორულ წყაროსთან მიმართება. ამავე დროს, მათი უმრავლესობა ფოლკ-ფიუჟენის განსხვავებულ ქვემიმართულებებს წარმოადგენს. აღნიშნული კრიტერიუმების მიხედვით შემდეგი შემსრულებლები გამოვყავით: დავით მაღაზონია („ირიოს“ ხელმძღვანელი), ნიაზ დიასამიძე (ჯგუფ „33“-ს დამაარსებელი და წევრი), მიშა მდინარაძე (ჯგუფ „ბარაკას“ ხელმძღვანელი), კახაბერ ცისკარიძე („კახაბერი და ხანუმების“ შემქმნელი), ილუშა ცინაძე (ავტორ-შემსრულებელი). ჩვენი მიზანია, დავადგინოთ, თუ რითაა განპირობებული ამ მუსიკოსების მიერ საკუთარ კომპოზიციებში ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების გამოყენება და რა ტიპის მოტივაციასთან გვაქვს საქმე თითოეული მათგანის შემთხვევაში (შინაგანი მოტივაცია, გარეგანი მოტივაცია, შინაგანი და გარეგანი მოტივაციების კომბინაცია).

ეთნო-ჯაზ მუსიკოსი დავით მაღაზონია საკუთარ კომპოზიციებში ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიმართვის ბუნებრივ, ქვეცნობიერ სურვილზე საუბრობს. ჯერ კიდევ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში კომპოზიციის ფაკულტეტზე სწავლისას მას ყველაზე ბუნებრივად სწორედ ქართული ტრადიციული მუსიკის ფარგლებში იმპროვიზირება და ამ მუსიკის საფუძველზე საკუთარი კომპოზიციების შექმნა მიაჩნდა. ბითლზებისა და მოგვიანებით, ჯაზის სიყვარულმა სწორედ ამ მუსიკალურ სიმბიოზამდე მიიყვანა – ეროვნული ფასეულობების მატარებელი თანამედროვე ქართველი მუსიკოსის თვითგამოხატვის ლოგიკურ ფორმამდე, რასაც 90-იანებში ეთნო-ჯაზ ჯგუფ „ადიოს“ რეპერტუარში ახორციელებდა, დღეს კი ჯგუფ „ირიოს“ შემოქმედებაში უყრის თავს. თუმცა ქართული ფოლკლორის ელემენტების გამოყენებით მუსიკის შექმნის მისეული მოტივაცია, როგორც ჩანს, საკუთარი ფესვების შეგრძნებასთან ერთად, კიდევ ერთმა ფაქტორმა განაპირობა – ინდივიდუალური მუსიკის შექმნის მოთხოვნილებამ, რისი მიღწევის საუკეთესო გზადაც, ასევე, ქართული ხალხური მუსიკის ინკორპორაცია მიიჩნია: „შინაგანად ეს ხომ ჩვენი ფესვებია და ამას გრძნობ, შინაგანად ამის შეგრძნება გვაქვს – ნაღდის, სიმართლის და რაღა მეორადი პროდუქცია აკეთო მიბაძვით და ამერიკელ ჯაზმენს ან ვინმე სხვას მიბაძო?! ეს არის უმოკლესი გზა, სადაც შენი ინდივიდუალობა შეიძლება გამოჩნდეს. და ეს არის მუსიკაში მთავარი“ (მაღაზონია, 2019).

ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტებისადმი მიმართვის თვალსაზრისით, კიდევ უფრო ქვეცნობიერ და წინასწარ დაუგეგმავ პროცესთან გვაქვს საქმე ნიაზ დიასამიძისა და ჯგუფ „33ა“-ს შემთხვევაში. მუსიკოსი ქართულ ფოლკლორულ ინსტრუმენტებზე (ფანდური, ჩონგური და ჭუნირი) და მათ ტრანსფორმირებულ ანალოგებზე ტრადიციული თუ საკუთარი არასტანდარტული ტექნიკით უკრავს და კომპოზიციებს არა მხოლოდ ქართული, არამედ ხშირად, ჩრდილოკავკასიური ინტონაციებით ამდიდრებს და მათ რეგისა და ფრანგული შანსონის ელემენტებთან სინთეზში წარმოადგენს (☞ მაგალითი №16). დიასამიძის კომპოზიციების თემატიკა უმრავლეს შემთხვევაში XXI საუკუნის ქართველის სათქმელს გამოხატავს, რითიც ნებისმიერი თაობის მსმენელში იწვევს სიმპათიას. არაერთი მცდელობის მიუხედავად, მუსიკოსი ინტერვიუს მოცემაზე ვერ დავითანხმეთ, თუმცა სხვადასხვა წყაროებში გაბნეული მასალიდან მაინც შესაძლებელი გახდა ამ საკითხისადმი მისი მიმართების დადგენა: „ჩემი მუსიკის იდეა ეს არის – იყოს ღრმად ქართული და, ამავე დროს, თანამედროვე“ (Chateau Leon, 2016). ნიაზ დიასამიძის ამ პოზიციაში უკვე ასახულია მისი მუსიკის საშუალებით ქართველის იდენტობის დაფიქსირების მნიშვნელობა. მეტიც, თავად მუსიკის მთავარ აზრსა და მიზანშია ჩადებული, იყოს ღრმად ქართული. თუმცა, ამავედროულად, დიასამიძის მიერ მორგებული მუსიკის გამოხატვის თანამედროვე ფორმების შესაბამისად, იყოს სწორედ თანამედროვე ქართველის იდენტობის გამომსახველი.

საინტერესოა, რომ ნიაზ დიასამიძე საკუთარ მუსიკაში ქართული ფოლკლორული ელემენტებისადმი მიმართვას არ აღიარებს, როგორც წინასწარ განზრახულ აქტს. პერსონის თეორიას თუ მოვიშველიებთ, დიასამიძის მოტივი შეგვიძლია „ჰედონურ“ მოტივად ჩავთვალოთ, რაც „დადებითი ემოციების წარმოქმნის საშუალებაა, რომელიც, ძირითადად, საკუთარ კმაყოფილებას ეძღვნება“ (Persson, 2001: XX). მეორე მხრივ, დიასამიძე საკუთარ კომპოზიციებში ეროვნული მუსიკალური ელემენტების ინკორპორაციას აღიქვამს, როგორც ქვეცნობიერ პროცესს და მისი, როგორც ქართველის თვითგამოხატვის ბუნებრივ მდგომარეობას: „ჩვენი ცხოვრების სტილი და წესია ეგ, რაც, როგორც ჩანს, მუსიკაშიც აისახება. ეს არ არის რაღაცა ძალით გაკეთებული სტილი, ის, რასაც ჩვენ მუსიკაში ვდებთ არის ჩვენი ცხოვრების ხედვა, დამოკიდებულება ოჯახის, მეგობრების, ქვეყნისადმი“ (Chateau Leon, 2016).

თუმცა ქართულ ფოლკ-ფიუჟენ სფეროში არიან მუსიკოსები, რომლებიც უარს ამბობენ, სხვა ტრადიციული მუსიკალური კულტურების ფონზე მხოლოდ თავიანთი ეროვნების გამო მიაწიონ უპირატესობა ქართულ ფოლკლორულ ელემენტებს. ისინი თავს ნამდვილ კოსმოპოლიტებად მიიჩნევენ, რომლებსაც ნებისმიერი მუსიკალური მასალის გამოყენება შეუძლიათ, მისი წარმომავლობის მიუხედავად. ერთ-ერთი მათგანი, ცნობილი მუსიკოსი მიშა მდინარაძე, ექსპერიმენტული მიდგომით აკავშირებს ქართულ ხალხურ სიმღერასა და არაბულ მელიზმატურ მანერას, აფრიკულ ვოკალურ პოლიფონიასა და ინდური დასარტყამი ინსტრუმენტების რიტმებს და ა.შ. „მე ნამდვილი კოსმოპოლიტი ვარ და ყოველთვის ვამბობდი, რომ მუსიკას ეროვნება არ გააჩნია“ (მდინარაძე, 2019) – აღნიშნავს ის ინტერვიუს დასაწყისში. მუსიკოსს მაგალითად მოჰყავს თბილისი, საქართველოს მულტიკულტურული დედაქალაქი, სადაც საუკუნეების განმავლობაში უამრავი ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენელი ცხოვრობდა და „თბილისელობასაც იჩემებდა“, შესაბამისად, მათი მუსიკაც თბილისური მუსიკა იყო. ეს პოზიცია ირეკლება მიშა მდინარაძის ყველაზე ცნობილ ფოლკ-ფიუჟენ პროექტში, რომელიც თბილისური მუსიკის დასავლური პოპულარული მუსიკის უანრებთან, ძირითადად, ჯაზთან სინთეზს გულისხმობდა. მდინარაძის კომპოზიციები ჯგუფ „ბარაკასთვის“ შეიქმნა, რომლის სახელი მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების ამსახველ ცნობილ დუკუმენტურ ფილმს უკავშირდება. სწორედ ამ მრავალფეროვნების ჩვენება სურდა მუსიკოსს თავის ნაწარმოებებში, რომლებიც თბილისის მულტიეთნიკურ გარემოს ასახავდა. მეორე მხრივ, კოსმოპოლიტი მუსიკოსის იდენტობის მატარებელი მდინარაძე და მისი მულტიეთნიკური ჯგუფი „ბარაკა“ მათ მიერ გამოყენებული თბილისური მუსიკალური ტრადიციების ქართულობას მაინც აღნიშნავენ, თუმცა არ განასხვავებენ ამ კულტურული ელემენტების ეთნიკურ წარმომავლობას – იქნება ეს სომხური დუდუკი, აზერბაიჯანულის მსგავსი ვოკალური მელიზმატური მანერა, ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობა თუ სხვა რამ (მაგალითი №17). თუმცა, როგორც მდინარაძე აღნიშნავს, იმის მიუხედავად, რომ თბილისური ტრადიციული მუსიკალური კულტურა მართლაც გასაოცარია, ამ მუსიკის ელემენტების გამოყენების მთავარ მოტივაციად, შესაძლოა, თბილისურ მუსიკასთან მისი ღრმა კავშირი მივიჩნიოთ: „ის ფაქტი, რომ ქართველი ვარ, გავლენას ახდენს ჩემს ამ მუსიკასთან კავშირზე. ამას მთელი უჯრედებით ვგრძნობ. ეს ისეთი სიყვარული არაა, როცა რამე მოგწონს ან

აღგაფრთოვანებს, ის სხვანაირად მიეყვარს, გენეტიკური მესხიერების დონეზე. ყველაფერი, რაც აქამდე გითხარით (გულისხმობს მის, როგორც კოსმოპოლიტი მუსიკოსის მოსაზრებებს – თ.ლ.), ჩემი ცნობიერის გადმოსახედიდანაა, იმ მომენტიდან, როცა ცნობიერად დავინტერესდი ამ მუსიკით. სხვა მხრივ, ეს მუსიკა ყოველთვის იქ იყო, ჩემ გარშემო და ჩემში“ (ლიასამიძე, 2019).

განხილული შემთხვევებისაგან განსხვავებით, მკვეთრად გამოხატული გარეგანი მოტივაციითაა განპირობებული პროდიუსერისა და მუსიკოსის, კახაბერ ცისკარიძის მიერ ქართული ფოლკლორისადმი მიმართვა. მისმა ფოლკ-ელექტრონიკის მიმდინარეობაში განხორციელებულმა პროექტმა – „კახაბერი და ხანუმები“, ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის კლუბური მუსიკის მსმენელებში საკმაო პოპულარობა მოიპოვა. ერთი შეხედვით, გამოცდილმა პროდიუსერმა კახაბერმა სათანადოდ შეაფასა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის, როგორც ეგზოტიკური მუსიკის კომერციული პოტენციალი და აღნიშნული პროექტი, პირველ რიგში, საერთაშორისო ასპარეზზე აღიარებული და მაღალანაზღაურებადი არტისტის კარიერის შექმნის მოტივაციით განახორციელა. მაგრამ თუ მუსიკოსის მოტივაციას არა მხოლოდ გარეშე თვალის, არამედ თავად კახაბერის პოზიციიდან დავაკვირდებით, დავინახავთ რომ ეს მუსიკალური პროექტი, ამავედროულად, კახაბერის, როგორც ქართველი მუსიკოსის მუსიკალური იდენტობის ლოგიკური გამოვლინებაა. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 2000-იანების დასაწყისში, როდესაც, ერთი მხრივ, ქართული მუსიკალური ფოლკლორი საზღვარგარეთ არც ისე ცნობილი იყო და, შესაბამისად, არც მისი გამოყენება იყო ამდენად მომგებიანი, კახაბერმა, იმ პერიოდში კახუჩელას სახელწოდებით მოღვაწე დრამერმა, კლუბურ მუსიკაში უკვე შეიტანა საკუთარი რეგიონის, აჭარის ფოლკლორული მუსიკის ელემენტები. ამ შემთხვევაში, მიუხედავად მკვეთრად შეცვლილი კულტურული კონტექსტისა და სამიზნე აუდიტორიისა, პროექტზე „კახაბერი და ხანუმები“ ოცწლიანი მუშაობის განმავლობაში კახაბერი კვლავ ინარჩუნებს საწყის დამოკიდებულებას ქართული ტრადიციული მუსიკის მიმართ (**მაგალითი №18**), რაც ამ მუსიკისადმი მიმართვის დღევანდელ მოტივაციაშიც ვლინდება. უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მრავალწლიანი მცდელობის მიუხედავად, მუსიკოსთან ინტერვიუ დღემდე ვერ შედგა, თუმცა მისი პოზიცია ერთ-ერთ სატელევიზიო გადაცემაში მიცემულ ინტერვიუში კარგად გამოიკვეთა: „მე ყოველთვის ვეცდები გავაკეთო ისე, რომ ქართველობა არ ტეხავდეს. სამწუხარო ისაა, რომ

ხშირად თვითონ ქართველები „ტეხავენ“ და არა ქართველობა. ვთვლი, რომ ჩემი მისია ესაა – ჩემი მუსიკალურობიდან და შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ვეცადო, რომ ქართველობა არ ტეხავდეს“ (კოვზირიძე, 2016).

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებელ მუსიკოსთა მოტივაციისა და იდენტობის ჭრილში ანალიზი საკმაოდ განსხვავებულ სურათს გვაძლევს ემიგრანტი მუსიკოსების შემთხვევაში, რომელთა შემოქმედებაში ქართული ფოლკლორული მუსიკისადმი მიმართება არა მხოლოდ ტრადიციულისა და თანამედროვეს, არამედ მშობლიურისა და შეძენილის ერთი შეხედვით ურთიერთდაპირისპირებული კატეგორიების გაერთიანების და ამით საკუთარი გაორებული იდენტობის ერთ მთლიანობად ქცევის მოტივაციითაა განპირობებული. ეს გაცილებით რთული და მრავალწახნაგოვანი პროცესია და მის სათანადოდ აღსაქმელად საკითხში ღრმად ჩახედვას საჭიროებს.

ზემოაღნიშნულის სადემონსტრაციოდ, სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში წარმოვადგენთ ამერიკაში მოღვაწე ქართველი მუსიკოსის, ილუშა ცინაძის მშობლიური ფოლკლორისადმი დამოკიდებულებისა და საკუთარ შემოქმედებაში მისადმი მიმართვის მოტივაციების ანალიზს. შთამბეჭდავი ბიოგრაფიის, მრავალმხრივი მუსიკალურ-კულტურული გამოცდილების, ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებით აქტიური მოღვაწეობისა და ქართული ფოლკლორისადმი სპეციფიკური დამოკიდებულების გათვალისწინებით, ცინაძის შემთხვევის განხილვა განსაკუთრებით საინტერესო დასკვნების გაკეთების საშუალებას გვაძლევს.

ილუშა ცინაძე 8 წლის იყო, როდესაც ოჯახი ემიგრაციაში წავიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. წლების შემდეგ კი უკვე ჯაზ-გიტარისტის განათლებამიდებულმა საკუთარი მუსიკალური თვითგამოხატვის საშუალებად ქართული ფოლკლორული მუსიკა აირჩია. ჩვენი მიზანია, დავადგინოთ, თუ რა გავლენა იქონია მუსიკოსის ამერიკულმა კულტურულმა გამოცდილებამ მასთან გენეტიკურად და ფესვებით დაკავშირებული ქართული მუსიკის აღქმაზე, მეორე მხრივ კი, რაში მდგომარობს ილუშა ცინაძის მიერ ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენებით საავტორო კომპოზიციების შექმნის მოტივაცია.

სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში წარმოდგენილი ანალიზი ეყრდნობა ერთი მხრივ, 2018 წლის გაზაფხულზე ნიუ იორკში განხორციელებული ჩვენი სავსელ

მუშაობისას მოპოვებულ ჩანაწერებსა და მუსიკოსთან ინტერვიუებს, მეორე მხრივ კი, მის ორ აუდიოალბომს და ინტერნეტსივრციდან მოპოვებულ მასალას.

„აღპების იტალიის ნაწილში ვიყავი და ვიგრძენი, რომ საქართველოში უნდა დავბრუნებულიყავი. მთებში ყოფნამ ეს შემახსენა“ (ცინაძე, 2018) – ასე დაიწყო ილუშა ცინაძემ საკუთარი ფესვების ხელახალი ამოცნობის გზა. 2004 წელს, ნიუ ჯერსის უილიამ პატერსონის უნივერსიტეტში ჯახის პროგრამის დასრულებისთანავე მუსიკოსი საქართველოში გამოემგზავრა, პირველად 1991 წლის შემდეგ, როდესაც მისი ოჯახი საცხოვრებლად აშშ-ში გადავიდა. „1990 მძიმე წელი იყო, ყველა ელოდებოდა პურის რიგს და ჩვენც ასე ვცხოვრობდით. როდესაც საქართველო დავტოვეთ, თითქოს ჩვენი სამყაროები გაიყო. ერთი წლის შემდეგ მამაჩემი უკვე ერთ-ერთ ნიუ-იორკულ მაღაზიაში მუშაობდა, ცდილობდა თავიდან აეშენებინა ცხოვრება. ამ დროს კი საქართველოში მისი მეგობრები ომში იბრძოდნენ, იღუპებოდნენ. ვფიქრობ, მას ჯერ კიდევ აქვს დანაშაულის გრძნობა ქვეყნის დატოვების გამო. მე კი საქართველოში დაბრუნებულს არანაირი მძიმე განცდები არ მქონია, მე უბრალოდ, მიყვარდა ეს ხალხი, ვფიქრობდი, რომ ეს ჩემი სახლია. როგორც იქნა ვიგრძენი, რომ შემეძლო საკუთარი თავის სრულფასოვნად გამოხატვა. ჩემი პიროვნების ნაწილებმა მას შემდეგ უფრო მეტი აზრი შეიძინეს“ (ცინაძე, 2018).

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში გამომგზავრებისას ამას არც კი გეგმავდა, ილუშა ცინაძის ქართულ მუსიკასთან ურთიერთობა ჩამოსვლისთანავე დაიწყო. თუ მანამდე მისი ერთადერთი გამოცდილება რამდენიმე წლით ადრე ნიუ-იორკის მუსიკალურ მაღაზიაში ძლივს მოძიებული ანსამბლ „რუსთავის“ აუდიოალბომი იყო, ახლა აღმოსავლეთ საქართველოს სოფელში ცხოვრებამ მას მოულოდნელი შანსი აჩუქა – ეს მუსიკა თავად შეესრულებინა. იქვე დაიბადა ამ მუსიკის შესწავლისა და მოგვიანებით, საკუთარი მუსიკალური გამომსახველობის წყაროდ ქცევის ერთ-ერთი მოტივი: „საქართველოში ჩემი პირველი სამთვლიანი ვიზიტის მიზეზი იყო ის, რომ ვფიქრობდი, იქ ჩემი ფესვებია. ის, რისი დავიწყებაც არ მსურდა, რასთანაც მინდოდა კავშირი მქონოდა, რადგან ეს ყველაფერი ჩემს მეხსიერებას ჯერ კიდევ შემონახული ჰქონდა. მჯეროდა, მუსიკაც დამშორდა იმიტომ, რომ შემდეგ ისევ დაგკავშირებოდა მას. მე ვიცოდი, თუ დავიწყებდი ქართული მუსიკის შექმნას, მას აღარ დაგკარგავდი, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკაში ვცხოვრობ“ (ცინაძე, 2018).

პირველი ნიმუშები მეზობლად მცხოვრები სოფლის მუსიკის მასწავლებლისგან ისწავლა, რომელიც მას პოპულარულ ფოლკლორულ ინსტრუმენტულ კომპოზიციებს აქტიურად აცნობდა: „ყოველდღე მივდიოდი მის სახლში, რადგან მინდოდა გამეგო ყველაფერი, რაც მან იცოდა (იცინის – თ.ღ.). ფორტეპიანოზე უკრავდა ქართულ სიმღერებს, მე ვიწერდი და მათ გიტარაზე შესრულებას ვსწავლობდი, ყოველდღე რაღაც ახალს ვუკრავდით“ (ცინაძე, 2018). ცხადია, ილუშა ცინაძის პირველი კავშირი ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობასთან, უკვე არატრადიციული პრაქტიკას ემყარებოდა – ფორტეპიანოზე, შემდეგ კი გიტარაზე გადატანილი ფოლკლორული ნიმუშებით. ეს, შეიძლება, ერთ-ერთი მიზეზიც იყოს იმისა, რომ ილუშასთვის გაცილებით ბუნებრივია ქართული მუსიკის დაკვრა/მღერა ტემპერირებულ ტრადიციულ საკრავებზე; ქართველი ფოლკ-მუსიკოსების უმრავლესობისაგან განსხვავებით, ის არ ცდილობს ქართული ტრადიციული მუსიკის ძველი კილოების ათვისებას. ამასთან, გასათვალისწინებელია, რომ ის პროფესიონალი, აკადემიურ მუსიკალურ გარემოში ჩამოყალიბებული მუსიკოსია: „ჩემი სმენა მაჟორ-მინორულ სისტემაში აზროვნებს, ამიტომ მიჭირს მისი არეალიდან გამოსვლა. ჩემი მუსიკალური აღზრდიდან გამომდინარე, ეს არატემპერირებული ბგერები ჩემთვის უბრალოდ უსუფთაოდ უღერს“ (ცინაძე, 2018).

ილუშას, როგორც ჯაზ გიტარისტის მთავარმა საქმიანობამ გავლენა მოახდინა მის მიმართებაზე იმპროვიზაციასთან, რომელიც ჯაზისა და ტრადიციული მუსიკის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი კატეგორიაა. ქართველი ფოლკ-მუსიკოსები, განსაკუთრებით, წარსულში, იმპროვიზაციის განვითარებული უნარით იყვნენ ცნობილნი. ისინი ერთი და იმავე სიმღერას ყოველი შესრულებისას სხვადასხვაგვარად მღეროდნენ, თუმცა მათი იმპროვიზაციები მუსიკალური ტრადიციის მიერ დადგენილ ზღვარს არ სცდებოდა. ჯაზის ძირითადი პრაქტიკა, ასევე, იმპროვიზაციას ემყარება – მთავარ მელოდიაზე, ე.წ. ჯაზ სტანდარტზე, თუმცა ჯაზური იმპროვიზაცია (განსაკუთრებით, თანამედროვე ჯაზში) ერთი სტილით არ შემოიფარგლება და ამა თუ იმ განსხვავებულ მუსიკალურ მასალასა თუ შესრულების მანერას მიმართავს. ამ მხრივ, ილუშა, როგორც ჯაზმენი, ქართული ტრადიციული მუსიკის ატმოსფეროს ადვილად შეეთვისა, თუმცა საკუთარ კომპოზიციებში ფოლკლორული მასალით იმპროვიზირების მისეული მცდელობა, რა თქმა უნდა, ჯაზიდან მომდინარეობს: „ვფიქრობ, სიმღერის დაწერაში

განსაკუთრებული არაფერია. გაცილებით საინტერესოა ამ ძველი სიმღერების შესრულება, რადგან ვგრძნობ, მე კიდევ ერთი ადამიანი ვარ, ვინც მათ შენარჩუნებას უწყობს ხელს. ჯაზის მრავალი მუსიკოსი არ წერდა თემებს, ჯაზი ძირითადად, იმაზეა, თუ როგორ ასრულებ უკვე არსებულ თემებს. სწორედ ასე ვგრძნობ თავს ქართული მუსიკის შესრულებისას“ (ცინაძე, 2018).

როგორც ვხედავთ, ილუშა ცინაძის მუსიკალური გამოცდილება და საძირკველი მთლიანად აყალიბებს ქართული ხალხური მუსიკის შესრულების მისეულ მიდგომებს და, საბოლოოდ, სხვა ქართველი მუსიკოსებისაგან განსხვავებულ მდგომარეობაში აყენებს მას. ამდენად, რთულია ცინაძის შემოქმედების განხილვა ქართული ტრადიციული მუსიკის განახლებისას გამოვლენილი რომელიმე ერთი მუსიკალური მიმართულების ფარგლებში (სასცენო ფოლკლორი, პოპ-ფოლკი, ფოლკ-ფიუჟენი). ის არ ცდილობს პირველი ჯგუფის – პირველადი ფოლკლორული მუსიკის შემსრულებლების ნაწილი გახდეს, იმიტომ, რომ ეს თანხვედრაში არ მოდის მის მუსიკალურ კრედოსა და პოზიციასთან: „ზოგი ამბობს, რომ გაცილებით გულწრფელი ვიქნებით, თუ ვეცდებით უძველესი, ე.წ. ავთენტიკური ტრადიციული მუსიკა შევასრულოთ, მაგრამ ჩემს შემთხვევაში ეს უბრალოდ გაყალბება იქნება. და ჩემი მხრიდან ეს არ იქნება სწორი, არც საინტერესო. ჩემთვის საინტერესოა ახალი სიმღერის გარჩევა და მისი უამრავჯერ, ყოველდღიურად შესრულება ფანდურზე, ბანჯოზე, გიტარაზე, იქამდე, სანამ ბოლომდე არ შევიცნობ მას. ამის შემდეგ სიმღერა უკვე მესმის და ისიც მპასუხობს მე. ჩემთვის ეს არის სწორი“ (ცინაძე, 2018).

ილუშა ცინაძის პირველი ალბომი ამ პოზიციის მანიფესტაციაა, ჯაზ-კოლექჯიდან, თინეიჯერული პერიოდის როკ-ბენდიდან, ბავშვობისეული ამერიკული ბლუგრას მუსიკიდან და ზაფხულის არდადეგებზე ირლანდიაში ნასწავლი ხალხური ნიმუშებიდან მიღებული მუსიკალური შთაბეჭდილებების ლოგიკური და გულახდილი შედეგი. და, რა თქმა უნდა, მისი ბოლო აღმოჩენა, ქართული მუსიკა, რომელიც, მის შემოქმედებაში, ძირითადად, იმ პოპულარული ინსტრუმენტული ფოლკლორული მელოდიებითაა წარმოდგენილი, რომლებიც საქართველოში პირველი ვიზიტებისას შეისწავლა. ამდენად, ნიშანდობლივია, რომ ქართული ხალხური მუსიკის საწყისების დაუფლების პარალელურად გამოშვებულ პირველ აუდიოალბომს სწორედ „დედა ენა“ უწოდა.

რეალურად, ალბომში შესული სიმღერების უმეტესი ნაწილი (გარდა ორი საავტორო კომპოზიციისა) ილუშას მიერ გადამუშავებული ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მელოდიების ვარიანტებია, რომლებიც ტრადიციული და არატრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის სინთეზითაა წარმოდგენილი და სხვადასხვა მუსიკალური გამოცდილების მქონე ამერიკელ მეგობრებთან ერთად შესრულებული: „ჩვენ ერთად ვაქცევთ ამ სიმღერებს ჩემი გლობალური მოგზაურობის კონტექსტში“ (together we bring these songs into the context of my global journey) – წერს მუსიკოსი აუდიოალბომის ბუკლეტის წინასიტყვაობაში.

ამდენად, ილუშა ცინაძის მუსიკა ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების ზემოთ ნახსენები სამივე კატეგორიის ელემენტებს შეიცავს და მათ შორის ბალანსი კომპოზიციიდან კომპოზიციამდე სხვაობს, მაგრამ მის კომპოზიციებში უმთავრესად მაინც ფოლკ-ფიუჟენის სპეციფიკა ჭარბობს. ცხადია, ცინაძისთვის რთულია თავისი შემოქმედება რომელიმე ერთ მუსიკალურ სტილს მიაკუთვნოს და, შესაბამისად, მუსიკოსის ვებ-გვერდზე მისი მუსიკა წარმოდგენილია, როგორც „ანარეკლი ცხოვრებისა, რომელშიც ერთი ფეხი ნიუ-იორკში, ხოლო მეორე პატარა ქვეყანაშია (იგულისხმება „საქართველო შავ ზღვაზე“)“. მაგრამ თუ მაინც აუცილებელია საკუთარი მუსიკა რომელიმე კონკრეტულ სტილს მიაკუთვნოს (როგორც ამას ჩვენც შევეცადეთ), მას მაინც ურჩევნია საკუთარ თავს ხალხური მუსიკოსი უწოდოს: „სინამდვილეში, მე ვასრულებ ტრადიციულ მუსიკას, მაგრამ საკუთარ იდივიდუალურ სათქმელს ვპოულობ. გამიხარდებოდა თუ საქართველოშიც ხალხურ მუსიკოსს მიწოდებდნენ, რადგან სწორედ ხალხურ მუსიკას ვუკრავ, მაგრამ უფრო თანამედროვე ვერსიით“ (ცინაძე, 2018).

ამ გადმოსახედიდან აშკარაა, რომ ილუშას მუსიკალური სტილი, უპირველეს ყოვლისა, ხალხური მუსიკის კონცეფციის მისეული აღქმის ასახვაა, რაც უკვე განსხვავდება ქართული მიდგომისგან და მთლიანად ემყარება ამერიკულ პრაქტიკას, სადაც მასალის პირველადობის, ე.წ. აუთენტიკურობის საკითხი შემსრულებლებისთვის მთავარი არ არის. პირიქით, განსაკუთრებით ფასდება ამ მუსიკის შესრულების ინდივიდუალური მიდგომები. „ეს ყველაფერი ამერიკულ მუსიკასთან არის დაკავშირებული – ხალხი იღებდა ხალხური სიმღერების ჩანაწერებს და უკრავდა მათ ძალიან პირადი დამოკიდებულებით. ეს აქაური

ტრადიციაა, ეს ტრადიცია არ გვხვდება საქართველოში; ქართული გზა არის იმდერო ყოველთვის ისე, როგორც მას ძველი მომღერლები ასრულებდნენ. მაგრამ ამერიკაში მუსიკოსები ხალხურ სიმღერებს საკუთარი დამოკიდებულებით მღერიან. რეალურად, ეს არის ამერიკული ხალხური მუსიკა; აქ არავინ ცდილობს თქვას, რომ ეს არის ფიუჟენი ან რამე მსგავსი“ (ცინაძე, 2018).

მუსიკოსის მოსაზრების სწორი ინტერპრეტაციისთვის აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველ ფოლკ-შემსრულებებს, ასევე, ახასიათებთ პირადი დამოკიდებულებით მღერა და გარკვეულ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციასაც ახორციელებენ, რისი საუკეთესო მაგალითიც ჰამლეტ გონაშვილია. თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ჰამლეტ გონაშვილი და ამერიკელი ფოლკ-მუსიკოსები ფოლკლორის ინტერპრეტაციის შკალაზე ორ სხვადასხვა მხარეს წარმოადგენენ. გონაშვილმა გარდაქმნა ფოლკლორის შესრულების მანერა, ამერიკელი ფოლკ-მუსიკოსები კი მანერის გარდა ხშირად მელოდიას, ჰარმონიას, თანხლებასაც გარდაქმნიან. მსგავსი სახეცვლის შემთხვევაში საბოლოო პროდუქტი ქართულ პრაქტიკაში დამკვიდრებულ, ფოლკლორის ცვალებადობის კანონზომიერებების ფარგლებში მომხდარ ცვლილებას ბევრად დაშორდებოდა. სწორედ მსგავს განსხვავებას გულისხმობს ილუშა ცინაძე ზემოთ მოხმობილ ციტატაში.

ნათელია, რომ ემიგრანტი მუსიკოსის პოზიცია მთლიანად განპირობებულია ამერიკული სოციალური და კულტურული კონტექსტით, სადაც ის გაიზარდა და ჩამოყალიბდა, როგორც პიროვნება და მუსიკოსი. სოციალურ-კულტურული კონტექსტი კი ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია სხვადასხვა სახის ინდივიდუალური იდენტობის დადგენაში. როი ბ. ბაუმისტერი და მარკ მურვენი აცხადებენ, რომ ინდივიდუალური იდენტობა არის სოციალური კონტექსტის ადაპტაცია. „ისტორია, კულტურა და სოციალური ურთიერთობების უშუალო სტრუქტურა ქმნის კონტექსტს, რომელშიც ინდივიდუალური იდენტობა უნდა არსებობდეს“ (Baumeister, Muraven, 1996: 405). ილუშა ცინაძის პირადი ისტორია მის იდენტობას საქართველოსთან აკავშირებს, ხოლო მისთვის ჩვეული სოციალურ-კულტურული ურთიერთობების სტრუქტურა აშშ-დან მოდის. შესაბამისად, ილუშას პიროვნული თვითმყოფადობა და მუსიკალური იდენტობა ქართული და ამერიკული იდენტობის ნაზავს წარმოადგენს და მათი კულტურული სახეობრიობის ორიგინალურ სიმბიოზს ქმნის: „ამერიკული ოცნება

ნიშნავს იყო განსხვავებული და ორიგინალურობის მისაღწევად საკუთარი გზა იპოვო. საქართველოში ეს ცოტა რთულია, რადგან კულტურული ზეწოლა გაცილებით მეტია. სინამდვილეში, ამერიკული კულტურა წაგახალისებს იყო უნიკალური, მაშინ როცა ქართული კულტურა გსჯის ამის გამო. მე ყოველთვის ვცდილობდი ორიგინალური ვყოფილიყავი და არ შემოიძლია ეს დაგეგარგო, ამიტომ როდესაც ქართულ მუსიკას ვუკრავ, მასში ერთგვარად საკუთარი თავის აღმოჩენას ვახდენ“ (ცინაძე, 2018).

როგორც ვხედავთ, ქართული მუსიკის შესრულებისას ორიგინალურობისა და განსხვავებულობის მიღწევის სურვილი ილუშა ცინაძის მიერ ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ძლიერი მოტივაციაა. რა თქმა უნდა, ეს სხვა მუსიკოსებისგან განმასხვავებელი გზაა და, ამ მხრივ, მუსიკის სამყაროში კონკურენტუნარიანობის მიღწევის საშუალება: „ჯაზის სამყაროში მილიონობით ჯაზ გიტარისტია, მაგრამ აქ შეიძლება ვიყო მე, რადგან ქართულ მუსიკას ჩემეული ხედვით ვასრულებ. ასე რომ, მე აღმოვაჩინე გზა, მქონოდა რაღაც თითქმის უნიკალური, ის, რასაც ხალხი ნამდვილად აფასებს“ (ცინაძე, 2018). ამდენად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ემიგრანტი მუსიკოსის შემოქმედებით მისწრაფებებში ორივე ტიპის, როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი მოტივაციაა შერწყმული და ამ ორის ერთობლიობა ქმნის მის, როგორც მუსიკოსის წინსვლისა და განვითარების იმპულსს.

ბოლო წლების განმავლობაში, ფესვების ხელახალი აღმოჩენისა და ქართული ფოლკლორის უკეთ შესწავლის პროცესის კვალდაკვალ, ილუშა ცინაძის მუსიკა განაგრძობს განვითარებას და შესაბამისად, მისი შემოქმედებითი მიდგომაც გარკვეულად იცვლება. ეს ცვლილებები კარგადაა ასახული 2019 წლის თებერვალში გამოსულ მუსიკოსის მეორე ალბომში. მასში შესული კომპოზიციები, ძირითადად, ქართულ ვოკალურ მრავალხმიანობას ემყარება, რაც ქართულ ფოლკლორში უკეთ გათვითცნობიერების და მისი მრავალხმიანობის უნიკალობის გააზრების ლოგიკურ შედეგად შეგვიძლია აღვიქვათ. ამასთან, როგორც ჩანს, სწორედ ვოკალი გახდა ცინაძისთვის ყველაზე გამომსახველი იარაღი, იმდენად, რომ თავად მუსიკოსის როლიც შეიცვალა და ახალ ალბომში ის არა მხოლოდ გიტარისტად, არამედ წამყვან მომღერლადაა წარმოდგენილი (მაშინ, როცა წინა პროექტებში მუდმივად ყავდა სოლისტი ვოკალისტი გოგონა). მუსიკოსი თავადვე აღიარებს, რომ რაც უფრო ღრმად შეისწავლა ქართული ფოლკლორი, მით უფრო გაასადავა საკუთარი კომპოზიციები და მათში შეტანილი ცვლილებები სწორედ ინდივიდუალური განწყობის, ნიმუშისადმი

მისეული დამოკიდებულების ასახვად აქცია და არა საგანგებო მისიის – ფოლკლორის გათანამედროვეების აღსრულებად – „რაც უფრო დიდხანს ვასრულებდი ამ სიმღერებს, მით უფრო ნაკლებად ვგრძნობდი მათში დიდი ცვლილების შეტანის საჭიროებას, ამიტომ ისინი უფრო ბუნებრივი გახდნენ“ (ცინაძე, 2018).

ერთი შეხედვით, შეიძლება გვეჩვენოს, რომ ილუშა ცინაძე ერთგვარად, ეწინააღმდეგება მისსავე მოსაზრებას ფოლკლორული მუსიკის „საკუთარი დამოკიდებულებით შესრულების“, ანუ მისი თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესახებ. თუმცა, ჩვენი აზრით, ის მანამდეც და დღესაც თავისუფალია ფოლკლორის ინდივიდუალურად გააზრება-გადმოცემის პროცესში, უბრალოდ, ქართული მუსიკალური ტრადიცია უკეთ შეისწავლა და მასალის ინტერპრეტაციას დღეს უკვე ბევრად დახვეწილად და ბუნებრივად ახორციელებს. ფოლკლორისადმი ინდივიდუალურ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება ილუშა ცინაძის შემთხვევაში მინიმალისტური გარდაქმნით გამოიხატა, მაგრამ სხვა მუსიკოსის შემთხვევაში, შესაძლოა, პირიქითაც ყოფილიყო – მუსიკალური ქსოვილის მაქსიმალური გართულების მიმართულებით.

შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ილუშას მინიმალისტური მუსიკალური მიდგომის ერთ-ერთი მიზეზი, ასევე, ქართული ხალხური სიმღერებისთვის დამახასიათებელი რთული პოლიფონიური სტრუქტურაცაა. ხშირად, ნიმუში მუსიკალურად უკვე იმდენად დატვირთულია, რომ ახალი ელემენტების შეტანისათვის მუსიკოსს დიდ სივრცეს ადარ უტოვებს. მით უფრო, რომ ცინაძე პრიორიტეტად ადარ სახავს არც სიმღერების ჰარმონიის ცვლილებას, მიიჩნევს რა, რომ მათ უკვე სრულყოფილი ხასიათი აქვთ.

მუსიკოსის ბოლო ალბომის სათაური “Yes and No” („კი და არა“) ილუშა ცინაძის პიროვნული განვითარებისა და მისი ორშრიანი იდენტობის უკეთ გაცნობიერების ერთგვარ შედეგად შეგვიძლია მოვიაზროთ. „ალბომის სათაური კარგად აირეკლავს ჩემი მუსიკის იდეას, რომელიც ტრადიციულობა და ამასთანავე, არატრადიციულობა, ისევე როგორც ჩემი იდენტობაა ქართულიც და არაქართულიც“ – აღნიშნავს მუსიკოსი ალბომის წინასიტყვაობაში. სწორედ ამ ორი იდენტობის სინთეზითაა ფორმირებული ის მთლიანობა, რაც ილუშა ცინაძის ინდივიდუალურ და გამორჩეულ პიროვნებაში განსხეულდა. ეს კი ყველაზე უკეთ მის მუსიკაშია გამოხატული (☞ მაგალითი №19).

როგორც ვხედავთ, დღევანდელ საქართველოში ფოლკლორულ ტრადიციათა ტრანსფორმაციის სხვადასხვაგვარი მიდგომა არსებობს, თუმცა, ასევე, ძლიერია მისწრაფება ამ ტრადიციის ახალ მუსიკალურ-კულტურულ კონტექსტში წარმოჩენისა და ახალი აუდიტორიისთვის გაცნობისაკენ. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების დასავლურ პოპულარულ მუსიკასთან (ამ შემთხვევაში, ჯაზთან) ფიუჟენის მცდელობა უკვე 1950-იან წლებში შეინიშნება, საკმაოდ უცნაურია, რომ თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენ სცენა ჯერ კიდევ სულ რამდენიმე ასეთ ჯგუფსა თუ პროექტს ითვლის. ამ მხრივ, საინტერესოა მუსიკოსების მოტივაციის გადმოსახედიდან დაკვირვება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული მუსიკის მიმართ ინტერესი თანდათანობით იზრდება, მნიშვნელოვანია, გავანალიზოთ, თუ რას შეეძლო გამოეწვია ქართული მუსიკალურ-ფოლკლორული ელემენტების საკუთარ კომპოზიციებში გამოყენების მოტივაციის ასეთი სიმცირე. ზოგიერთი ფოლკ-შემსრულებელი, რომელმაც ასეთ ექსპერიმენტში მოსინჯა საკუთარი შესაძლებლობები, პოპულარულ მუსიკაში კომპეტენციის სიმცირის გამო საწყის ეტაპზევე დანებდა. ზოგიერთი მუსიკოსი ამის მიზეზად მუზიციერებისთვის საჭირო სივრცის პრობლემასაც ასახელებს: „აქ არ არსებობს შესაბამისი სივრცე ამ ტიპის მუსიკის შესასრულებლად. მხოლოდ ერთი ბარია, მაგრამ, სიმართლე გითხრათ, ჩემთვის დიდად სასიამოვნო არცაა იქ სიარული, რადგან ვიცი, რომ ყოველ ჯერზე ერთსა და იმავეს უნდა მოვუსმინო – არ გვყავს ახალი შემსრულებლები და ახალი პროექტებიც საკმაოდ იშვიათია“ (ჯავახიშვილი, 2019).

ქართველ-ავსტრალიელი მუსიკოსი ნინო ციციშვილი კიდევ ერთ პრობლემას ასახელებს, რომელიც საქართველოში ფოლკ-ფიუჟენის განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორი შეიძლება იყოს: „საქართველოში ბევრი ეთნომუსიკოლოგისთვის ეს ახალი ფიუჟენ ჟანრები, რომლებიც საექსპერიმენტო მასალად ფოლკლორულ სიმღერებს იყენებს, სიმღერათა ავთენტურობის დაკარგვის ცალსახა საფრთხედ აღიქმება“ (Tsitsishvili, 2009: XX). მართლაც, ფოლკლორულ წყაროთა დამახინჯების შიში ქართველი ეთნომუსიკოლოგების ასეთი ექსპერიმენტების მიმართ კრიტიკის მთავარი მიზეზია. ის, ვისთვისაც საქართველოში დამკვიდრებული კრიტიკული დამოკიდებულება ნაცნობია, მიხვდება, თუ რატომაა ასე ცოტა ექსპერიმენტული ფოლკ-ფიუჟენ პროექტი იმის მიუხედავად, რომ ქართველ ახალგაზრდა ფოლკ-შემსრულებელთა უმრავლესობას რამდენიმე სხვადასხვა მიმართულების მუსიკის

შესრულების გამოცდილება გააჩნია, მათ შორის, მინიმუმ. ერთი დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმართულებისა. მიშა ჯავახიშვილს, ქართველ ფოლკლორულ შემსრულებელსა და ეთნო-ჯაზ ჯგუფ „ირიას“ წევრს, ეს კრიტიკა სრულიად უსაფუძვლოდ მიაჩნია: „არ ვფიქრობ, რომ ქართულ მუსიკას ასეთი ექსპერიმენტები აზიანებს. ასე ვერც მოხდება, რადგან ჩვენს ქვეყანაში მისი დაცვა საკმაოდ მნიშვნელოვნად ითვლება. თუმცა ეს რადიკალური კრიტიკა უცვლელია და სწორედ ეს იწვევს მუსიკოსებში ექსპერიმენტების მიმართ შიშს. მათ სიტყვებს აქვს ძალა, რომელიც სამუდამოდ დაგყვება, როგორც შემსრულებელს და, ხშირ შემთხვევაში, სრულად ბლოკავს შენს პიროვნებას. ხელოვნებაში ასეთი შიში დამღუპველია“ (ჯავახიშვილი, 2019).

როგორც ვხედავთ, ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების მიერ საკუთარ შემოქმედებაში ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენების შემთხვევაში, როგორც შინაგან, ისე გარეგან მოტივაციასთან გვაქვს საქმე. ჩვენ მიერ განხილული განსხვავებული მხატვრული აზროვნებისა და მოტივაციის მქონე მუსიკოსები გარდა ინდივიდუალურისა, სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირებული, მაგრამ მაინც ეროვნული ღირებულებებისადმი პატივისცემის გამოხატვის მოტივაციითაც ხელმძღვანელობენ. როგორც ჩანს, ქართული მუსიკალური ფოლკლორი ამ განსხვავებული თაობისა თუ მენტალობის მქონე ქართველი მუსიკოსების წარმოდგენაში იმდენად განუყოფელია ეროვნული დატვირთვისაგან, რომ ამ მუსიკის (ან თუნდაც მისი ცალკეული ელემენტის) აღქმა გაცილებით მეტია, ვიდრე მხოლოდ მაღალმხატვრული, ან თუნდაც ეგზოტიკური მუსიკალური მასალისა. ამასთან, მიუხედავად განსხვავებული შემოქმედებითი პრიორიტეტებისა თუ ფოლკლორისადმი მიმართვის ფორმებისა, თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების დიდ ნაწილს ეროვნული იდენტობის გვერდით კოსმოპოლიტური იდენტობის თანაარსებობა აერთიანებთ. ლორენ ნინოშვილის აზრით, ამ მხრივ, ისინი „დასავლეთისკენ მიმართული იდეოლოგიური საზღვრების ფარგლებში და, სავარაუდოდ, კოსმოპოლიტური გლობალური იდენტობის „იმპორტირებულ იდეებთან“ შესაბამისობაში ყოფნის გარკვეულ ვალდებულებასაც გრძნობენ“ (Ninoshvili, 2009: 413). ყოველივე ამას კი, მნიშვნელოვანწილად, თავად მუსიკოსების წარსული გამოცდილება და საარსებო გარემო განაპირობებს, თავისი კულტურული თუ სოციალური აქცენტებით.

სამწუხაროდ, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სრული სურათი ჯერ კიდევ საკმაოდ მწირია და ფრაგმენტული გამოვლინებებით ხასიათდება. განხორციელებული პროექტების ნაწილი დოკუმენტირებული და ინტერნეტ-სივრცეში განთავსებულიც არაა (ამდენად, საკვლევადაც საკმაოდ რთულად მოსახელთებელ სფეროს წარმოადგენს). შესაძლოა, ერთი მხრივ, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სირთულე და დახვეწილობა, მეორე მხრივ კი, მისადმი მოწიწებული დამოკიდებულება იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმ ქართველი ფოლკ-მუსიკოსების ერთგვარი სიფრთხილისა, ვინც დღეს ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურას ახალი ფორმების საძიებლად იყენებენ. ერთი მხრივ, ესენი არიან თანამედროვე ადამიანები, რომლებიც ცდილობენ ადეკვატურად გამოხატონ თავისი თავი, როგორც XXI საუკუნის წარმომადგენლებმა. მეორე მხრივ კი, ისინი გრძნობენ, რომ ქართველები და. ამრიგად, ძველ კულტურულ ტრადიციებთან მჭიდროდ დაკავშირებული არიან, ამიტომ უნდათ, რომ ეს გამომსახველობითი საშუალებების თვალსაზრისით მდიდარი, ორიგინალური ტრადიციული მუსიკალური კულტურა საკუთარი თანამედროვე ხედვის გამოსახატავად და ახლის ძიებისათვის გამოიყენონ.

ფოლკ-ფიუჟენ პროექტების განხორციელების მიმართულებით ხშირად სხვა ტიპის პრობლემებიც იჩენს თავს, როგორიცაა მუსიკოსთა დაბალი კომპეტენცია ფოლკლორსა და პოპულარული მუსიკის სფეროებში და ექსპერიმენტულ პროექტებში მონაწილეობის მწირი გამოცდილება, რომელიც, თავის მხრივ, კიდევ ერთ სირთულეს, ასეთი ინიციატივების მიმართ რადიკალურ კრიტიკას უკავშირდება. თუმცა, ჩვენი აზრით, ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის შესაქმნელად, სარეპეტიციოდ და შესასრულებლად საჭირო შესაბამისი სივრცეების არარსებობაა. ამ მხრივ, მთავარი პასუხისმგებლობა ქართული მუსიკალური ინდუსტრიის ლიდერებსა და კულტურული სტრატეგიების შემმუშავებლებს ეკისრებათ, რომელთა რეალური საქმიანობა თანამედროვე კონტექსტში ქართული კულტურის პოპულარიზაცია უნდა იყოს. სინამდვილეში, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, როგორც ქართულ და დასავლურ მუსიკალურ კულტურათა სინთეზი, შეიძლება საუკეთესო მეტაფორად აღვიქვათ, რომელიც მკაფიოდ ასახავს, ერთი მხრივ, უძველეს, თვითმყოფად მუსიკალურ ტრადიციას და, მეორე მხრივ, დინამიკური გლობალური კულტურის ნაწილს. ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის შემსრულებლები კი, სხვადასხვაგვარი მოტივაციით

გამსჭვალულები, ერთგვარ კულტურულ აგენტებად გვევლინებიან, რომლებიც, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, ამ უძველეს კულტურას თანამედროვე ხმას სძენენ.

თავი IV

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-კულტურული ფუნქცია

დღეს საქართველოში ტრადიციულის გარდასახვის მრავალსახეობა, როგორც ტრადიციული კულტურის ახალ მუსიკალურ-კულტურულ კონტექსტში პროდუქციების ტენდენცია, საკმაოდ ძლიერია. ქართული საზოგადოების დიდ ნაწილს ტრადიციული მრავალხმიანობა მათი იდენტობის გამომხატველად მიაჩნიათ, რასაც არსებული მძლავრი ფოლკლორული მოძრაობა – მრავალი ფოლკლორული გუნდისა თუ ბავშვთა ფოლკლორული სტუდიის არსებობა ადასტურებს. ამის პარალელურად, ქვეყანაში აქტიურად შემოედინება და მკვიდრდება დასავლური პოპულარული მუსიკის ესა თუ ის მიმართულება, რაც სწრაფადვე ექცევა თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდების ინტერესის არეალში. ისინი ხშირად საკუთარი თავის მუსიკალურ რეალიზებას პირველადი შრის ფოლკლორული მუსიკის საშუალებით ვერ ახდენენ, რადგან მათი თანამედროვე ცხოვრების წესი, გლობალიზებული მსოფლიოს მიერ შემოთავაზებული ღირებულებები თვითგამოხატვისთვის სხვა მედიუმების ძიებისაკენ უბიძგებენ. თუმცა, რადიკალურად პროდასავლური ორიენტაციის მქონე, მაგრამ მაინც ტრადიციულ საზოგადოებაში აღზრდილებიც კი, ქვეცნობიერად თუ ცნობიერად, ისევ ატარებენ ქართული კულტურის გარკვეულ ელემენტებს (მათ შორის მუსიკალურსაც), როგორც საკუთარი იდენტობის ნაწილს.

ამ მხრივ, საინტერესო მაგალითია დღეს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ქართული ექსპერიმენტული ჰიპ-ჰოპ დუეტი “KayaKata” („კაიაკატა“), რომელთა ქართულ ენაზე შესრულებული რეჩიტატივების გარდა, ერთ-ერთ კომპოზიციაში ფოლკლორული თემატიკაც გვხვდება. სიმღერის მთავარი მოქმედი გმირი სისონა დარჩია ამავე დასახელების ცნობილი გურული ფოლკლორული სიმღერის პერსონაჟის თანამედროვე პროტოტიპია, იმავე გენეტიკური კოდის მატარებელი: “Genetic code on a

high speed level I'm a time traveler, we gonna make a revolution”³³ (გენეტიკური კოდი სიჩქარის მაღალ დონეზე, მე დროში მოგზაური ვარ, ჩვენ რევოლუციას მოვაწყობთ) (მაგალითი №20). საინტერესოა, რომ თანამედროვე ალტერნატიული მუსიკოსები ხშირად ემიჯნებიან ტრადიციულ ქართულ ფასეულობებს დღევანდელ საზოგადოებაში გამჯდარი მათი დამახინჯებული ფორმებისადმი პროტესტის ნიშნად, თუმცა როგორც კომპოზიციიდან ჩანს, “KayaKata”-ს მკვეთრად დასავლური მუსიკალური იდენტობის მატარებელ წევრებს (მაქსიმე მაჩაიძე და ზურაბ ჟიშკარიანი) თანამედროვე ქართველში „გენეტიკური კოდის“ არსებობა გააზრებული აქვთ.

ჩვენი აზრით, აქ „გენეტიკური კოდის“ კონტექსტში ეროვნული იდენტობა იგულისხმება, რადგან ქართველი ყოველთვის აიგივებდა საკუთარ ეთნიკურ ფასეულობებს ეროვნულთან. „აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ტრადიციულობისა, ძველმოდური შეხედულებების ტარება და თანამედროვეობას არც ისე მორგებული აზროვნება დღევანდელი ახალგაზრდების მიერ უარყოფითადაა აღქმული. თუმცა იყო „ეროვნული“ იმ თვალსაზრისით, რომ ატარებდნენ მახასიათებლებს, როგორიცაა ქართული მრავალხმიანობა, ქართული ფოლკლორული სიმღერები და ცეკვები, ქართული სუფრის ტრადიციები და ა.შ., რაც ქართულ კულტურას სხვებისაგან გამოარჩევს, განსაკუთრებით მოდურადაა აღქმული მათ მიერ” (Tsuladze, 2009: 36). ამ დასკვნას აკეთებს სოციოლოგი ღია წულაძე 16-21 წლის ქართველ ახალგაზრდებთან ჩატარებულ ოცდახუთ სიღრმისეულ ინტერვიუზე დაყრდნობით. შესაძლოა, გამოკითხულთა მცირე რაოდენობიდან გამომდინარე ეს მოსაზრება მთელ ქართულ ახალგაზრდობაზე ვერ განგავრცოთ, მაგრამ ფაქტია, რომ ქართული კულტურის გარკვეული ელემენტები (მათ შორის, მუსიკალური) ამ კულტურასთან თვითიდენტიფიკაციის ან მინიმუმ, გენეტიკური მიკუთვნებულობის აღქმას მაინც იწვევს მათში. როგორც ჩანს, კოსმოპოლიტური ფასეულობებით მართულ თანამედროვე სამყაროში, ადამიანებისათვის კვლავ მნიშვნელოვანია რაიმე იდივიდუალური, განსხვავებული მახასიათებლების მქონე სოციალური თუ კულტურული ჯგუფისადმი მიკუთვნებულობა. ამის ერთ-ერთი დასტურია დასავლეთში

³³ ფრაზა კაიაკატა-ს კომპოზიციიდან „სისონა დარჩია“.

დღეს ასე პოპულარული თემის (community) – სხვადასხვა ტიპის საერთო ინტერესებით გაერთიანებულ ადამიანთა ჯგუფების კონცეფცია. მიგვაჩნია, რომ ეროვნულ კულტურასთან თვითიდენტიფიკაცია, რა ფორმითაც არ უნდა იყოს ეს, სწორედ დღევანდლობისთვის უმნიშვნელოვანეს ფასეულობებს – ინდივიდუალიზმსა და გამორჩეულობას უზრუნველყოფს. წულადის დასკვნა რომ მოვიშველიოთ, „ეროვნულის“ აქცენტირება თანამედროვე გლობალიზებულ მსოფლიოში „კულტურული ინტიმურობის“ შენარჩუნების საშუალებაა“ (Tsuladze, 2009: 36). ქართული კულტურის ელემენტებისადმი ამა თუ იმ სახით მიმართვა კი უკვე გარკვეული პოზიციის დაფიქსირება და წინ გადადგმული ნაბიჯია მისი შენარჩუნებისაკენ. ქართული ფოლკ-ფიუჟენი სწორედ თანამედროვეობის პერსპექტივიდან ტრადიციისადმი მიმართვის ერთ-ერთი მუსიკალური ფორმაა, რომელიც გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად თანამედროვე ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ყოველდღიურობას მსჭვალავს.

სადისერტაციო ნაშრომის IV თავი სწორედ თანამედროვე ქართულ სოციალურ გარემოში ფოლკ-ფიუჟენის როლის განსაზღვრას ეხება. ჩვენი მიზანია, დავადგინოთ, ყოველდღიურობის რა ფორმებში იჩენს თავს ფოლკ-ფიუჟენისადმი მიმართვა და რა სოციო-კულტურული ფუნქციის მატარებელია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ამ ფორმით ინტეგრირება. ამავდროულად, გვცდილობთ განვსაზღვროთ, თუ რამდენად და რა სახითაა ჩართული ქართული ფოლკ-ფიუჟენი ქვეყნის კულტურულ პოლიტიკაში და რა სამომავლო პერსპექტივები შეიძლება არსებობდეს ამ მიმართულებით.

ცნობილი რუსი მუსიკოლოგი ვალენტინა კონენი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საბჭოთა კავშირში პოპულარული მუსიკალური კულტურების (ძირითადად, საესტრადო მუსიკის) ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი იყო, „მესამე პლასტს“ უწოდებს XX საუკუნის მასობრივ მუსიკას, „წარმოდგენილს საკუთარი სახეობებითა და ჟანრებით, რომლებიც, უმეტესად, დემოკრატიულ წრეებში ცხოვრობენ და თავიანთი ფუნდამენტური თვისებებით არ ემთხვევიან მუსიკის ორ სხვა პლასტს – პროფესიულ საკომპოზიტორო შემოქმედებასა და ფოლკლორს“ (Конен, 1994: 34). თუმცა იქვე დასძენს, რომ მუსიკალური კულტურის ამ შრის ფოლკლორთან გაიგივების რეალური საშიშროება არსებობს, რადგან ისტორიის

სხვადასხვა ეტაპზე სწორედ ეს მუსიკა იყო ფოლკლორული ელემენტების „გადამტანი“ იმ ქანრებში, რომლებიც სულაც არ განეკუთვნებიან ფოლკლორის სფეროს. მეტიც, პოპულარული მუსიკის განსაზღვრებისადმი მიძღვნილ რიჩარდ მიდლტონის კვლევას თუ გავისხენებთ, მასში სავსებით დასაშვებადაა მიჩნეული მე-19 ს-ის რომანტიზმის „პოპულარული სიმღერების“ მიღება „გლეხურის“, „ნაციონალურისა“ და „ტრადიციულის“ სინონიმებად, იმის გამო, რომ აღნიშნული საუკუნის დასასრულს ყველა მაინც „ფოლკლორად“ გაერთიანდა (Middleton 1990: 3). ამ თეორიას ქართული ფოლკლორული მუსიკის პრიზმაში თუ განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ მე-19 საუკუნესა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში თბილისში მქდერი „პოპულარული სიმღერები“ დღეს ქალაქური ფოლკლორის ნაწილს წარმოადგენენ. ამ მოსაზრებით, მიდლტონი ხაზს უსვამს პოპულარული და ფოლკლორული მუსიკის არსობრივ სიახლოვეს, რაც დღეს ვლინდება დემოკრატიულობაში, გარკვეულ შემთხვევებში, კოლექტიურობასა და ავტორის ანონიმურობაში. ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებაში კი ეს კონცეპტუალური სიახლოვე, ამასთანავე, პრაქტიკულ და მუსიკალურ-გამომსახველობით დონეზეა რეალიზებული. თუმცა ამ უკანასკნელის ფოლკლორთან გაიგივება ისევე შეუძლებელია, როგორც პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ მიმდინარეობისა. ერთ-ერთი მთავარი განსხვავება კი ფოლკ-ფიუჟენის ქმნადობის სპეციფიკაში მდგომარეობს, რასაც კონენი, ზოგადად, პოპულარული მუსიკის კონტექსტში შემდეგნაირად აყალიბებს: „ისინი (მესამე პლასტის ნიმუშები – თ. ლ.) არა სტიქიურად მოქმედებენ, არამედ ექვემდებარებიან გარკვეულ ამოცანებსა და თავისებურ პროფესიულ მოთხოვნებს“ (Конеи, 1994: 34). მართლაც, თუ ფოლკლორი სპონტანურად იბადება და შემდეგ თაობიდან თაობაზე გადაცემის გზით კრისტალიზდება, XX-XXI საუკუნის მიჯნაზე აღმოცენებული და ქართულ სოციალურ სინამდვილეში ფუნქციონირებადი ფოლკ-ფიუჟენი კონკრეტული მოტივაციებით შექმნილ მრავალშრიან მუსიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. ამასთან, ის თავისი თანამედროვეობას მორგებული ფორმატით, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში როგორც ესთეტიკური, აღმზრდელობითი, შემეცნებითი და საკომუნიკაციო, ისე ამა თუ იმ უტილიტარული ფუნქციითაა ჩართული. ყოველივე ეს კი, საბოლოო ჯამში, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ფუნქციების საკმაოდ ფართო სპექტრს ქმნის.

ყურადღებას შევაჩერებთ ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკურ ფუნქციაზე, რომელიც ისეთივე აქტუალურია, როგორც შედარებით პრაქტიკული, გამოყენებითი ფუნქციები. მუსიკის, როგორც ხელოვნების დარგის ესთეტიკური ფუნქცია მსმენელისათვის სიამოვნების მინიჭებას გულისხმობს, რაც ინდივიდუალური აღქმის შედეგია და, როგორც ჯერ კიდევ კანტი აღნიშნავდა, გემოვნებასთან არის დაკავშირებული. მართლაც, თანამედროვე საზოგადოების, მათ შორის, ქართული საზოგადოების (განსაკუთრებით, ახალგაზრდების) რეაქციით თუ ვიმსჯელებთ, თავიდანვე შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის პოპულარობა სწორედ სიამოვნების ფაქტორითაა განპირობებული.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე მუსიკალური ქდერადობის გამო ქართული ფოლკ-ფიუჟენი მსმენელს თავს გლობალიზებული სამყაროს სრულუფლებიან წევრად აღაქმევინებს, ხოლო მუსიკალურ სტრუქტურაში ფოლკლორული ელემენტების ჩართვით, იგი ქართველ მსმენელს ფესვებთან, წინაპრებთან კავშირის განცდას უჩენს და მას საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად აგრძნობინებს თავს. ამდენად, ერთ ადამიანში ამ ორი მნიშვნელოვანი განცდის ერთობლიობა და მისით გამოწვეული პიროვნული სრულფასოვნების შეგრძნება ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ იქცევა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფოლკ-ფიუჟენის საკომუნიკაციო ფუნქცია – ეს მუსიკა აერთიანებს მრავალ ადამიანს, რადგან იგი მათ შორის ერთგვარი კომუნიკაციის დამყარების საშუალებაა.

ფოლკ-ფიუჟენის აღმზრდელობითი ფუნქცია გამოხატულია იმაში, რომ ის მონაწილეობს პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესში და როგორც შემსრულებლებში, ისე მსმენელში იდენტობის გრძნობის გაღვივებას უწყობს ხელს.

რაც შეეხება ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემეცნებით ფუნქციას, როგორც ყველა მხატვრული ნიმუში, ის ხელოვანის რეალობისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს, ხოლო კომუნიკაციის მეშვეობით ეს ინფორმაცია შემსრულებლიდან გადადის მსმენელში და, შესაბამისად, შემეცნებით დატვირთვასაც იძენს.

როგორც აღნიშნავენ, ქართული ფოლკლორი იმდენად მაღალმხატვრული ღირებულებისაა, რომ კლასიკური მუსიკის მსგავსად, ისიც ყველას აძლევს მრავალჯერადი ინტერპრეტირებისა და ამ გზით, საკუთარი იდენტობის გამოვლენის

შესაძლებლობას, მათ შორის, თანამედროვე რეალობის პირობებში და თანამედროვე ადამიანის გადმოსახედიდან (წურწუშია, 2005: 128).

ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკურ ფუნქციაში უადრესად მნიშვნელოვანია ესთეტიკური ღირებულების პარამეტრი. მუსიკოლოგიაში დღემდე მეტნაკლებად გაზიარებული შეხედულების მიხედვით, მსმენელის ესთეტიკური სიამოვნება დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად მაღალმხატვრული ღირებულებისაა ესა თუ ის ნაწარმოები (ჩვენს შემთხვევაში, ქართული ფოლკლორული და დასავლური პოპულარული მუსიკის სინთეზის შედეგად შექმნილი ესა თუ ის ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიცია) და რამდენად პროფესიონალურია მისი შესრულების დონე. მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ ისედაც სადავო ესთეტიკური ღირებულების ცნება დღევანდელ პოსტმოდერნულ სამყაროში განსაკუთრებით ბუნდოვანი ხდება. რადგან პოსტმოდერნული ესთეტიკის მიხედვით, სამყაროში იმდენი ჭეშმარიტება შეიძლება არსებობდეს, რამდენი ადამიანიცაა. სხვადასხვა იდენტობის მქონე ადამიანს კი ესთეტიკური ღირებულების სხვადასხვაგვარი აღქმა აქვს, რაც ლოგიკურიცაა, რადგან განსხვავებული მუსიკალურ-კულტურული გამოცდილების გავლენით ფორმირებული მისი მხატვრული გემოვნება და პრიორიტეტები მეტად ინდივიდუალური და სუბიექტურია. სწორედ აქედან მომდინარეობს დღევანდელობაში აქტუალური და, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი, მეტ-ნაკლებად, მიღებულ-გაზიარებული ესთეტიკური ღირებულების კრიტერიუმი – აუთენტურობა. ამ შემთხვევაში, არა იმ „ძველის, პირველადის“ მნიშვნელობით, რასაც ჩვენ ამ სიტყვაში მოვიაზრებთ, როდესაც მას ქართული ტრადიციული მუსიკის კონტექსტში მივმართავთ, არამედ, „ნაღლის, გულწრფელის“ მნიშვნელობებით, რაც უკვე დიდი ხანია ამ ტერმინის მთავარ შინაარსად იქცა. დღეს სიტყვა „აუთენტუერს“ მიმართავენ იმ მუსიკოსების ეპითეტად, ვინც „მართალია საკუთარ თავთან“ (“true to his own self”). ეს ტერმინი ხშირად ჟღერს ამერიკული ფოლკ-მუსიკის ვარსკვლავებთან, ბობ დილანსა და პიტ სიგერთან, ბრიტანელ ბითლზებთან და თანამედროვე პოპულარული მუსიკის ამა თუ იმ წარმომადგენელთან მიმართებაში.

თუმცა, როგორც ნაშრომის პირველ თავში აღვნიშნეთ, გულწრფელისა და ნაღლის მნიშვნელობის მქონე აუთენტურობის მთავარ სავანედ, მუსიკალური ჟანრებიდან სწორედ ფოლკლორული მუსიკა მიიჩნევა, რომელმაც, საუკუნეების საცერში გამოვლისას დაწმენდილ-რაფინირებულმა, ჩვენამდე მოიტანა ის ჭეშმარიტი ფასეულობები, რაც თანამედროვე სამყაროში ასე ძნელად მოსახელთებელია.

ამიტომ, რომ მუსიკალური ფოლკლორი, განსაკუთრებით კი მისი ისეთი დახვეწილი ფორმა, როგორიცაა ქართული ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობა, იმ მუსიკოს-შემოქმედებსაც იზიდავს, ვისაც ქართულ მუსიკალურ კულტურასთან გენეტიკური ან ისტორიული კავშირი არ აქვს, მაგრამ საკუთარი ნაწარმოებების იმ აუთენტურობით გამსჭვალვა სურს, რაც ფოლკლორში ასე ღრმადაა დაბუდებული.

ამდენად, ქართული ფოლკლორი, პირველ რიგში, სწორედ თავისი ესთეტიკური ღირებულების წყალობით, ხშირად სრულიად განსხვავებული მუსიკალური სტილის უცხოელი შემსრულებლების შთაგონების წყარო ხდება. და ისინიც, ხან ქართული ფოლკლორული ანსამბლების ჩანაწერებს მიმართავენ, ხან კი ადგილობრივ მუსიკოსებთან ერთად კოლაბორაციულ პროექტებს ქმნიან. ქართული ფოლკლორული მუსიკის უცხოელი ხელოვანების შემოქმედებაში ინტეგრირების ორივე სახის პრაქტიკა, გარკვეულ შემთხვევებში, სწორედ ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური მიმართულების ფორმატშია განხორციელებული.

წარმოვადგენთ მსგავსი თანამშრომლობის რამდენიმე მაგალითს, რომელიც, როგორც საბოლოო პროდუქტის მუსიკალურ-სტილური პროფილის, ისე განხორციელებული სინთეზის წარმატებულობის თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარ შემთხვევას გვიჩვენებს. როგორც უნგრელი კომპოზიტორი და ფოლკლორისტი ბელა ბარტოკი აღნიშნავს, რაც უფრო მარტივია ხალხური სიმღერა, მით უფრო ადვილია მისი დამუშავება (Бартók, 1966). რასაკვირველია, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განვითარებული სტრუქტურის ნიმუშების გადამუშავება მეტ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რაც, ერთი მხრივ, უტილიტარული მიზნებით მისი მარტივი ნიმუშების აქტიურად გამოყენების ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზია, მეორე მხრივ კი, „წარუმატებელი“ სინთეზის შემთხვევების ერთგვარი ახსნაა.

ინტერნეტსივრცეში, სხვადასხვა ფორუმსა თუ სოციალურ ქსელში დიდი პოპულარობის საგნად არის ქცეული გორან ბრეგოვიჩის მუსიკაში გამოყენებული ქართული ფოლკლორი. სიმღერაში "Train" (მატარებელი) ალბომიდან "Silence of the Balkans" (ბალკანური დუმილი) მუსიკოსი მიმართავს ქართულ ხალხურ სიმღერებს, *წინწაროსა* და *სისატურას* (♣ მაგალითი №9). ბრეგოვიჩი კომპოზიტორული თავისუფლებით უდგება მასალას, გარდაქმნის მის მუსიკალურ სტრუქტურას და საკუთარი საშემსრულებლო მანერიდან გამომდინარე ცვლის მელოდიკას. თუმცა

აშკარაა, რომ ამ გარდაქმნის პროცესში, სიმღერებს (განსაკუთრებით, *წინწყაროს*) იმ შინაგან ჰარმონიულ საფუძველს აცლის, რომელიც მათი სტრუქტურის საფუძველს, საბაზისო მოდელებს წარმოადგენს, რაც ფოლკლორული პირველწყაროების მცოდნე მსმენელის (განსაკუთრებით, ქართველებისთვის) იმედგაცრუებას იწვევს. სამწუხაროდ, სიმღერების ქართული წარმომავლობა მუსიკოსს ბოლო პერიოდამდე არც ჰქონდა მოხსენიებული კომპოზიციის აღწერაში.

თუმცა არის შემთხვევები, როცა ნიმუშების „ქართულობა“ უცხოელი ავტორის მიერ არც არის გააზრებული. ამის მაგალითია *წინწყაროს* გამოყენების ფაქტი პოპ-მუსიკაში, ბრიტანელი მომღერლის ქეით ბუშის სიმღერაში “Hello, earth” (გამარჯობა, დედამიწა). ის, რომ *წინწყარო* ქართული სიმღერაა, მისთვის ცნობილი არ იყო. ამ მხრივ, საინტერესოა ამონარიდი ქეით ბუშის მიერ 1985 წელს მიცემული ინტერვიუდან: „მე ვუყურე ამ ფილმს, სახელწოდებით, „ნოსფერატუ“, რომლის რეჟისორია ჰერცოგი. ეს მართლაც მშვენიერი ფილმია. სწორედ აქ იყო გამოყენებული ეს მუსიკალური ნაწარმოები, რომელმაც უბრალოდ მომაჯადოვა. მივხვდი, რომ მე აუცილებლად უნდა გამომეყენებინა ის ჩემს სიმღერაში. მასში იყო სწორედ ის, რისი თქმაც მინდოდა ჩემს მუსიკაში. და შემდეგ თითქოს ამ ნაწარმოების გარშემო აშენდა მთელი სიმღერა. ეს იყო ტრადიციული ნაწარმოები, რუსული ან ჩეხური. კი, რუსული ნაწარმოებია“ (Myatt, 1985). მართლაც, 1979 წელს გადაღებულ გერმანულ ფილმ „ნოსფერატუში“ გამოყენებული ციტატა ანსამბლ „გორდელას“ მიერ შესრულებულ *წინწყაროდან* (წყაროებში შემსრულებლებისა და სიმღერის წარმომავლობის დამოწმებით). ქეით ბუშის კომპოზიციაში რეფრენად ჩართული *წინწყარო* კი ინგლისური პროფესიული ანსამბლის მიერაა შესრულებული, რაც შესრულების აკადემიურ მანერაში, დინამიური ნიშნების უხვ გამოყენებასა და ქართული ტექსტის არამკვეთრ, ხშირად, არაზუსტ არტიკულაციაში ნამდვილად შეინიშნება (◀ მაგალითი №10).

არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ქართული მუსიკალურ-ფოლკლორული მოტივი არა მხოლოდ განსაკუთრებული მუსიკალური ატმოსფეროს, არამედ ეგზოტიკური პერსონაჟის შესაქმნელადაა გამოყენებული. ამის მაგალითია, ელექტრო როკ-მუსიკის (Electric rock music) ჟანრში მოღვაწე იტალიური ჯგუფის, “Profusion”-ის კომპოზიცია “Chuta chani”, რომლის მთავარ მუსიკალურ მასალას ამავე დასახელების

ლაზური სიმღერა წარმოადგენს. კომპოზიციის შუაგულში ერთგვარ საფორტეპიანო ვარიაციად გვევლინება ცეკვა ქართულის მოტივი ფალსაშვილის ოპერიდან „დაისი“. გამოყენებულია მამაკაცთა გუნდი, რომელიც გაბმული რეჟიტატივით მღერის ქართულ გლოსოლალიებს – *ნანინა, დელია*. სიმღერის ვიდეორგოლის მთავარ პერსონაჟად პატარა ლაზი გოგონას გამოყვანა, მის სამოსში ქართული დეტალების, ტანზე გამოსახული ქართული ასოების გამოყენება ერთგვარად უზუნველყოფს ნახევრები მუსიკალური მასალის იდენტობის დაცვას. ეს, სავარაუდოდ, იტალიური როკ ჯგუფის წევრი ქართველი დრამერის, ვლადიმერ სიჭინავას დამსახურებაა (**მაგალითი №21**). მუსიკოსი აღნიშნავს: „ჩვენ პირველი ჯგუფი ვართ ქართული მუსიკის ისტორიაში, რომლებმაც ქართული ფოლკი პროგრესულ მუსიკაში გამოვიყენეთ და ამ სახით ინტერნაციონალურ ასპარეზზე წარმოვაჩინეთ. ამას ძალიან დიდი ეფექტი მოჰყვა უცხოელ მსმენელზე, ბევრისთვის ჯერ კიდევ უცნობია ქართული ფოლკლორული მუსიკა. ასე რომ, ასეთი შორი მუსიკალური სამყაროების დაახლოება ნამდვილად კარგად გამოვიდა“. როგორც ვხედავთ, იტალიური როკ-ჯგუფის ქართველი წევრისათვის საკუთარ მუსიკაში ქართული ფოლკლორული ნიმუშის გამოყენება, ერთი მხრივ, ეგზოტიკური მასალით აუდიტორიაზე შტაბეჭდილების მოხდენის, მეორე მხრივ, კი მდიდარი ფოლკლორული ტრადიციების მქონე მშობლიური კულტურის უცხოელი მსმენელისათვის გაცნობის მიზანს ემსახურება.

ქართული ფოლკლორისადმი განსხვავებული მიმართება იკვეთება „ქართული ხმებისა“ და ბობი მაკფერენის მიერ ერთობლივად შესრულებულ *სვანურ ნანაში*. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ *სვანური ნანა*, ისევე როგორც ყველა სხვა კუთხის ნანა, ტრადიციულად, ერთხმიანია, მისი მრავალხმიანი ვარიანტები (ჯერ ორ, შემდეგ კი სამხმიანი) კი გასული საუკუნის პირველი ნახევრიდან გვხვდება სვანეთში (კალანდაძე, 2007: 127). რაც შეეხება „ქართული ხმების“ მიერ შესრულებულ ვარიანტს, ნინო კალანდაძის ვარაუდით, ეს არა სვანურ ყოფაში, არამედ ქალაქური ანსამბლების პირობებში გარდაქმნილი უნდა იყოს (კალანდაძე, 2019). მეცნიერის ვარაუდი, გარკვეული თვალსაზრისით, მართებული აღმოჩნდა, რადგან *სვანური ნანას* აღნიშნული ვარიანტი სვანურ ყოფაში გაცილებით სადა ვერსიით ყოფილა გავრცელებული, მისმა საანსამბლო რეპერტუარში გადანაცვლებამ კი გარკვეული ცვლილებები შეიტანა ნიმუშის საშემსრულებლო თავისებურებებში. ამასთან, თუ

პირველად ვარიანტში ნიმუში ჭუნირის თანხლებით სრულდებოდა, დღეს დამკვიდრებულ საანსამბლო პრაქტიკაში მას ინსტრუმენტული თანხლება აღარ ახლავს – თუ არ ჩავთვლით დები ჩამგელიანების შესრულებას, რომლებიც საოჯახო ტრადიციით არიან *სვანური ნანას* ამ ვარიანტის მატარებლები. მათი ბებია, კატი გირგვლიანი ხშირად მღეროდა ამ ნანას სამ ხმაში, შვილებთან ერთად და მისთვის ყველაზე ტრაგიკულ მომენტში, 13 წლის გარდაცვლილ შვილთან გამოთხოვებისასაც ეს უმღერია. წლების შემდეგ, 1988 წელს მისმა ვაჟებმა – ლატალის ფოლკლორული გუნდის მომღერლებმა, თაისავ და გიგო ჩამგელიანებმა მოსკოვში გუნდის მიერ სვანური ხალხური სიმღერის ფირფიტის ჩაწერისას ექსპრომტად შეასრულეს „კატის ნანა“ (როგორც ამ ნიმუშს სვანეთში ეძახიან). მადონა ჩამგელიანი იხსენებს, რომ ფირფიტაზე დარჩენილი წამების შესავსებად ლატალის გუნდს სასწრაფოდ რაიმე ნიმუში უნდა ემღერა და ძმებმა ჩამგელიანებმაც, ამ ნანას შესრულება გადაწყვიტეს³⁴ (ჩამგელიანი, 2020), ასე გახდა *სვანური ნანას* აღნიშნული ვერსია ცნობილი და შემდგომ, არაერთი გუნდის რეპერტუარის ნაწილი. ამიტომ, გასაკვირი არცაა, რომ „ქართული ხმებისა“ და ბობი მაკფერენის კოლაბორაციისთვის სწორედ ეს ნიმუში შეირჩა. მისი სულშიამწვდომი და საოცრად ლამაზი ინტონაციები ბუნებრივად შეერწყა ამ ცნობილი ჯაზ-მუსიკოსის მიერ შესრულებულ, ერთი შეხედვით, მარტივ აფრო-ამერიკულ ჰანგებს და სრულიად ახალი, უჩვეულო ჟღერადობა დაბადა. ამით *სვანური ნანას* აღნიშნული ვარიანტის მისტიკური და მეტაფიზიკური ემოციური ატმოსფერო კიდევ უფრო მძაფრი და ჯაზ-ფესტივალზე შეკრებილი მსმენელისათვის მისაწვდომი გახდა (☞ **მაგალითი №22**).

არის შემთხვევები, როცა მუსიკოსები სათანადოდ აფასებენ რა ქართული ფოლკლორული ნიმუშების დიდ მხატვრულ ღირებულებას, ვერ ბედავენ ფოლკლორულ მასალაში რაიმე სახით ჩარევას და მის საკუთარ შემოქმედებასთან სინთეზირებას. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ერთი ფაქტი, ასევე, ანსამბლ „ქართული ხმების“ ისტორიიდან. 2000 წელს ანსამბლი ლეგენდარულ ჯაზ პიანისტს ჯო ზავინულსა და ჯგუფ „სინდიკატს“ შეახვედრეს. ჯო ზავინულს წინასწარ შესთავაზეს „ქართული ხმების“ რამდენიმე სიმღერა და ერთ-ერთი მათგანის კომპოზიციაში ჩართვა, მაგრამ ჯო ზავინულმა ამ შეთავაზებაზე უარი თქვა, რადგან

³⁴ აღნიშნულს ადასტურებს ის ფაქტი, რომ ფირფიტაზე ბოლო ნომრად შესული *ნანა* შუაში წყდება – http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/8601/9/08_nana.mp3

აპირებდა ჩამოსვლის დღეს შეხვედროდა ანსამბლს, შეერჩია რომელიმე სიმღერა და იმავე საღამოს კონცერტზე შეესრულებინა იმპროვიზაციულად. „ქართული ხმების“ წევრები მიხვდნენ, რომ ჯო ზავინულს ქართული სიმღერა მოსმენილი არ ჰქონდა და არ იცოდა მისი კომპლექტურობის შესახებ, ანუ იგი ისეთივე მარტივი მუსიკალური სტრუქტურის წარმოდგინა, როგორც სხვადასხვა ქვეყნის მრავალი ფოლკლორული სიმღერაა. როცა მუსიკოსი თბილისში ჩამოვიდა და ქართულ ხმებს მოუსმინა, მაშინვე გამოირიცხა ყოველგვარი იმპროვიზაცია და ორი სიმღერა პირდაპირ, სუფთა სახით ჩართო საკუთარ კონცერტში. თუმცა, მოგვიანებით, როდესაც მუსიკოსმა თბილისში შესრულებული კომპოზიციების ალბომი გამოსცა, მესამე კომპოზიციაში ორგანულად ჩართო „ქართული ხმების“ ერთ-ერთი სიმღერა, მსგავსად ამერიკელი პოპ ვარსკვლავის, ბილი ჯოელისა, რომელმაც 1987 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ანსამბლ „ქართულ ხმებთან“ ერთად ჩატარებული კონცერტის შემდეგ გამოსცა ალბომი „ბილი ჯოელი სსრკ“-ში, რომლის პირველივე კომპოზიცია სწორედ „ქართული ხმების“ სიმღერით იწყება.

ზოგადად, არაერთ დასავლელ ეთნომუსიკოლოგსა თუ შემსრულებელს აღუნიშნავს ქართული მრავალხმიანი სიმღერის „გასაოცარი, ვნებიანი, მომაჯადოებელი, ლამაზი, ძლიერი, შესანიშნავი, ამაღელვებელი, მკაცრი, თავისუფალი, დიდებული, მჩხვლეტავი, არქაული, განსხვავებული, გამორჩეული, რთული, მჟღერი, მდიდარი, განსაკუთრებული“ ბუნება (“incredible, passionate, haunting, beautiful, powerful, gorgeous, moving, austere, spare, majestic, spine-tingling, ancient in feel, different, distinctive, special, resonant, rich and challenging”) (Bloom, 2003: 575). მართლაც, ქართული ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის სირთულე, მასში ფოლკლორული მუსიკისათვის დამახასიათებელ იმპროვიზაციულობასთან ერთად, წმინდა კომპოზიციური მეთოდების გამოყენების პრაქტიკა, მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპში გამოვლენილი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ფორმალური სტრუქტურები, რთული მოდულაციები და დახვეწილი ჰარმონიული ურთიერთშეთანხმებები ამ მუსიკას პროფესიულ ხელოვნებასთან აახლოვებს.

სწორედ ქართული ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის ასეთი სირთულით, დახვეწილობითა და მაღალმხატვრულობითაა განპირობებული ქართველ და უცხოელ ხელოვანთა ისეთი საერთო პროექტები, სადაც ქართული ხალხური

მუსიკა მთავარი მხატვრული თუ იდეური მარცვალია. მსგავს პროექტებში ქართული ფოლკლორი უცხოელი ავტორისთვის ერთგვარ შთაგონების წყაროს წარმოადგენს. საკუთარი ემოციური თუ აზრობრივი ინტერპრეტაციით წაკითხულ ნიმუშებს ის ახალი მხატვრული ქმნილების ცენტრალურ ელემენტად აქცევს, რომლის გარშემოც ობობის ქსელივით იქსოვება მთელი ნაწარმოები.

ამგვარი ურთიერთთანამშრომლობის საინტერესო მაგალითია ქართულ ფოლკლორულ ანსამბლ „დიდგორისა“ და ცნობილი ლატვიელი კომპოზიტორების (გრემის ნომინანტები – უგის პრაულინსი და ერიკ ეშენვალდსი) მიერ განხორციელებული ერთობლივი პროექტი „ქართული მოტივები“, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ფოლკლორისა და კლასიკური საგუნდო მუსიკის სინთეზი ფოლკ-ფიუჟენ ნიმუშად ვერ ჩაითვლება. კონცერტი 2013 წლის სექტემბერში ლატვიაში, ქალაქ რიგის საკათედრო ტაძარში ჩატარდა და მასში ანსამბლთან ერთად, ლატვიის სახელმწიფო აკადემიურმა გუნდმა მიიღო მონაწილეობა. კონცერტზე უდერდა სინთეზური კომპოზიციები, რომლებიც სხვადასხვა კუთხის ქართული ხალხური სიმღერების გარშემო აგებულ მსხვილი ფორმის საგუნდო ნაწარმოებებს წარმოადგენდა. სრულად იყო დაცული ქართული ნიმუშების (კახური *მრავალუამიერი* და *წინწყარო*, მთიულური *ჯვარი წინასა*, გურული *ბურთის გამარჯვება* და *ელესა*, აფხაზური *აზამატი*) მუსიკალური და საშემსრულებლო პარამეტრები და კოლაჟის პრინციპით ორგანულად იყო ჩართული ლატვიელ კომპოზიტორთა ქმნილებებში. ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს კომპოზიტორ უგის პრაულინსის ნაწარმოები, „Tumsa gaiao“ ანუ „წყვდიადიდან გამოსვლა“. ამ ნაწარმოებში, ასევე, გამოყენებულია ლატვიური ხალხური სიმღერები, ხოლო ანსამბლი „დიდგორი“ *ჯვარი წინასა* და *ბურთის გამარჯვებას* ასრულებს (მაგალითი №23). მუსიკალური მასალისადმი ანალოგიური მიდგომა ჩვეული მოვლენაა საკომპოზიტორო ხელოვნებაში, სადაც ხშირად მიმართავენ კოლაჟის ტექნიკას ორი განსხვავებული სტილური სამყაროს დასაპირისპირებლად, ამ განსხვავების სადემონსტრაციოდ. მსგავსი მაგალითი მოცემულია კომპოზიტორ ნათელა სვანიძის ორატორიაში „ფიროსმანი“, სადაც სერიული მუსიკის გარემოში ქართული საგალობლის ჩართვა და შნიტკეს თანამედროვე მუსიკალურ ენაში ბახის ალუზიების მოხმობა, სწორედ ორი სამყაროს დასაპირისპირებლადაა განხორციელებული.

ზემოაღნიშნულ პროექტში ლატვიელი კომპოზიტორები შეეცადნენ პროფესიული საგუნდო მუსიკის საშუალებით რეალიზებული საკუთარი სამყაროსა და მასთან, ქართული პოლიფონიური მუსიკის სრულიად განსხვავებული სტილური პლასტის შეპირისპირებას – ფაქტობრივად, საკუთარი კომპოზიციებით ამ ორი სამყაროს გაერთიანების, დაახლოების მცდელობა შექმნეს. ამ მოვლენას დღევანდელი, პოსტმოდერნული ეპოქის ჭრილში თუ შევხედავთ, პოსტმოდერნული ესთეტიკისათვის სწორედაც რომ დამახასიათებელია ასეთი ენობრივი კონტრასტები, როგორც ლიტერატურაში, ისე მუსიკაში, სადაც ჩვეულ მოვლენადაა ქცეული სხვადასხვა ტექსტის დაპირისპირება. პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიის მიხედვით კი ყველაფერი ტექსტია, რადგან ყველაფერი ისევე ინტერპრეტირებადია, როგორც ტექსტი.

უნდა ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის სირთულე და დახვეწილობა, შესაძლოა, გადამწყვეტ ფაქტორადაც მოგვევლინოს ქართველი და უცხოელი მუსიკოსების არშემდგარი ან წარუმატებელი თანამშრომლობისას. ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ქართველი ფოლკლორული შემსრულებლები, ვინც საუკეთესოდ იციან ქართული ფოლკლორის პოტენციალი და ამ მუსიკალურ ენაზე სამეტყველო ფორმულებისგან შემდგარ ლექსიკონსაც ფლობენ, შემოქმედებით ინიციატივას არ იჩენენ მსგავს კოლაბორაციულ პროექტებში მონაწილეობისას, პროექტის განხორციელება შეიძლება ვერც მოხერხდეს. მით უფრო, თუ მასში ჩართული უცხოელი მუსიკოსი განათლებით კომპოზიტორი არაა და არც მუსიკის წერის ხანგრძლივი გამოცდილება აქვს. სწორედ მსგავს შემთხვევას ჰქონდა ადგილი ამერიკელ-ლიეტუველი ფოლკ-მუსიკოსის, აბრაამ ბროუდისა და ქართული ფოლკლორული ჯგუფის, „ადილეს“ თანამშრომლობისას (რაც დისერტაციის III თავში – ლუპერის ტექნიკის გამოყენებასთან დაკავშირებით უკვე ვახსენეთ). თუმცა ზემოაღნიშნული მიზეზების გამო, საბოლოოდ, ქართული ხალხური მუსიკისა და ლიეტუვეური სუტარტინესის ელემენტებზე დაფუძნებული ბროუდის კომპოზიციების სინთეზის პროექტი არ შედგა (ხუხუნაიშვილი, 2019). ეს შემთხვევა საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ კარგად ასახავს ქართული ფოლკლორული გუნდებისა და პოპულარული მუსიკის შემსრულებლების (ქართველი თუ უცხოელი) კოლაბორაციის ერთგვარად დამკვიდრებულ ფორმატს, სადაც ქართველი ფოლკ-მუსიკოსები ზედმიწევნით ზუსტად ასრულებენ კომპოზიციის სანოტო პარტიტურაში აღნიშნულ,

თუ ავტორის ზეპირ მითითებებს და კოლაბორაციული კომპოზიციის შექმნაში საკუთარი ინდივიდუალური ინიციატივები თითქმის არ შეაქვთ.

მსგავს მაგალითს წარმოადგენს ამერიკაში მოღვაწე ჯაზ-პიანისტისა და კომპოზიტორის, გიორგი მიქაძისა და საქართველოს სახელმწიფო ფოლკლორულ ანსამბლ „ბასიანის“ მიერ განხორციელებული ფოლკ-ფიუჟენ პროექტი „ვოისა“. მასში შესული ექვსივე კომპოზიცია („შიოლა“, „ზეზვა და მზია“, „ოდოია“, „მარებელი“, „ბიბა“ და „ვოისა“) ცნობილი ქართული ფოლკლორული ნიმუშების გარშემოა აგებული (ანსამბლ „დიდგორისა“ და ლატვიელების პროექტის მსგავსად). მათში უცვლელადაა შესული ხალხური ნიმუშები, რომელთა გარშემოც ელექტრო-აკუსტიკურ ინსტრუმენტებსა და მრავალფეროვან დასარტყამ საკრავებზე თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობების – ჯაზის, ფანკის, ჰიპ-ჰოპის, R&B-ის რიტმებითა და ინსტრუმენტული პასაჟებით/იმპროვიზაციით ქსელივით იქსოვება კომპოზიციები (~~მაგალითი~~ **მაგალითი №24**). უნდა ითქვას, რომ მათ გარკვეულ მონაკვეთებში თანამედროვე მუსიკის ელემენტების ჩართულობა იმდენად მცირდება, რომ ის ფოლკლორული ნიმუშის არანეირებისა და თანხლების ფუნქციის შემსრულებლად თუ აღიქმება. ეს, შესაძლოა, განპირობებულია ანსამბლ „ბასიანის“ მიერ შესრულებული ქართული ფოლკლორული ნიმუშის თავისთავადი ეფექტურობითა და ერთგვარი, თვითკმარობით. ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების კოლაბორაციებში ფოლკლორული ანსამბლის შემოქმედებითი ინიციატივის თემის განხილვას თუ დავუბრუნდებით, უნდა აღინიშნოს, რომ პროექტ „ვოისას“ ფარგლებში არ ყოფილა გათვალისწინებული ანსამბლ „ბასიანის“ მიერ რაიმე ტიპის იმპროვიზაციის განხორციელება ან მსგავსი შემოქმედებითი ინიციატივები. პროექტის მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მათი როლი სწორედ ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშების უცვლელად შესრულება იყო, რასაც თავად პროექტის ავტორი შემდეგნაირად ხსნის: „იმდენად ფაქიზი და რთული მოსაპყრობია ქართული მუსიკა, რომ ყველაფერი უცბათ, ერთი ხელის მოსმით შეიძლება წყალში ჩაგეყაროს. ძალიან რთულია ქართულ მუსიკასთან, კერძოდ, ფოლკლორთან ურთიერთობა. ამიტომ, ერთადერთი გამოსავალი არის, რომ თავად მუსიკოსებმა შეძლონ თითოეული სიმღერის მღერა, იცოდნენ რა მიხვრა-მოხვრა აქვს ქართულ ხმოვანებას, ყოველ ხმას ქართულ ფოლკლორში აქვს თავისებური ფუნქცია და მიხარია, რომ ეს ფუნქცია, „ვოისას“ შემთხვევაში, გააზრებულია“ (მიქაძე, 2018).

ამდენად, ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული მაგალითების საფუძველზე, ერთგვარი დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკური ფუნქცია განსხვავებულად „მუშაობს“ ქართულ და დასავლურ საზოგადოებებში:

უცხოელი მუსიკოსების მიერ ქართული ხალხური ნიმუშების გამოყენება მათ მიერ შექმნილ ახალ მხატვრულ ერთეულს სულ სხვაგვარ ესთეტიკურ დატვირთვას სძენს და გაცილებით დახვეწილს ხდის ფოლკ-ფიუჟენის თუ სხვა მუსიკალურ სტილში შექმნილ მის კომპოზიციას. უცხოელი ხელოვანების მიერ ამ თუ იმ ქვეყნის, ამ შემთხვევაში, ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტების გამოყენების მთავარი მიზანიც ესაა – ეს მაღალმხატვრული მუსიკა გამოიყენონ იმისათვის, რომ ესთეტიკურად ღირებული ახალი მხატვრული ნაწარმოები შექმნან. თუმცა საბოლოოდ, ყველა მუსიკოსი ვერ აღწევს ამ შედეგს. ნებისმიერ შემთხვევაში, ფაქტია, რომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უცხოელი მუსიკოსების კომპოზიციებში გამოყენება გაცილებით დიდ გამოხმაურებასა და მოწონებას იმსახურებს დასავლელ მსმენელში, რომელსაც ერთნაირად აღაფრთოვანებს ამ ელემენტების ეგზოტიკურობა და მშვენიერება. მსგავსი მაგალითია გორან ბრეგოვიჩის მიერ ქართული ხალხური ნიმუშების გამოყენების შემთხვევაც, მიუხედავად იმისა, რომ მან პირველწყაროს მუსიკალური პოტენციალი საკმარისად ვერ აითვისა, რითიც მისი პირველადი ქდერადობა ბევრად დააკნინა (ნიმუშების წარმომავლობის დაფარვასთან ერთად), მაგრამ ფაქტია, რომ დასავლელი მსმენელი ამ მუსიკალურმა სინთეზმა მეტად აღაფრთოვანა და ბრეგოვიჩის აღნიშნული კომპოზიცია საკმაოდ პოპულარულიც გახდა.

რაც შეეხება ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკურ ფუნქციას ქართულ საზოგადოებაში, როგორც აღვნიშნეთ, ადგილობრივი მსმენელის ესთეტიკური ტკბობის საფუძველი, ერთი მხრივ, მისი მუსიკალური მრავალიდენტობის განცდაა, რომლის მეშვეობითაც იგი, როგორც თანამედროვე ქართველი, ერთგვარ პიროვნულ სრულფასოვნებას განიცდის – ერთდროულად, ეროვნულ კულტურასთან და თანამედროვე გლობალიზებულ სამყაროსთან ზიარების გზით. მეორე მხრივ, ქართველი მსმენელის ფოლკ-ფიუჟენისადმი დამოკიდებულებაში ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თავად გამოყენებული ფოლკლორული მასალის სირთულესა და მისი დამუშავების ოსტატობას, თუმცა, ცხადია, ისეთი შემთხვევებიც არსებობს, როცა მსმენელი

სათანადოდ აფასებს და დიდი სიამოვნებას იღებს უბრალო, ერთი შეხედვით, მარტივი ხალხური მელოდიის ოსტატური დამუშავების შემთხვევაშიც.

ფოლკ-ფიუჟენის უტილიტარული ფუნქციები თანამედროვე პოსტმოდერნული სოციუმის ცხოვრების წესის რადიკალური მოდერნიზაციისა და საბაზრო ეკონომიკური ურთიერთობების პირობებში განსაკუთრებით აქტუალური ხდება. მუსიკოლოგების, კრისტერ მალმისა და როჯერ ვოლისის *ტრანსკულტურულიზაციის* თეორიის მიხედვითაც „ტრანსკულტურული მუსიკა, ანუ ინდუსტრიულ გარემოში ფუნქციონირებადი სხვადასხვა ტიპის მუსიკის სტილისტური ელემენტების კომბინაციით შექმნილი ესა თუ ის მუსიკალური სტილი, ჩვეულებრივ, მნიშვნელია ყველაზე დიდი ბაზრისთვის“ (Malm, 1993: 342).

ჩვენი ამოცანაა დავადგინოთ, ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების რა სფეროებში იჩენს თავს ფოლკ-ფიუჟენისადმი უტილიტარული მიმართება და როგორია ამ მუსიკალური მიმართულების კონკრეტული ნიმუშების გამოყენების ფორმები.

ფრანგი ფილოსოფოსის, ჟან ბოდრიარის აზრს თუ გავითვალისწინებთ, „პოსტმოდერნული გემოვნება არის საბაზრო გემოვნება“ (ბოდრიარი). შესაბამისად, ფოლკ-ფიუჟენისადმი მიმართვის ესა თუ ის უტილიტარული ფორმა სწორედ თანამედროვე საზოგადოებაში საყოველთაოდ გამეფებული მომხმარებლური დამოკიდებულებით უნდა იყოს განსაზღვრული. მართლაც, ერთ-ერთი სფერო, სადაც ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ნიმუშები სამომხმარებლო ბაზრის ერთგვარი ნაწილი ხდება, სარეკლამო ინდუსტრიაა, სადაც ის სხვადასხვა დონეზე მუშაობს და, შესაძლოა, რადიკალურად განსხვავებული ტიპის პროდუქციის რეალიზებასა და ასევე, განსხვავებული სამომხმარებლო სეგმენტის მოზიდვაზე იყოს გათვლილი. სარეკლამო ინდუსტრიის ფარგლებში ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების ძირითადი ფორმა მისი სარეკლამო რგოლებში ჩართვაა, რომლებიც იმის მიხედვით განსხვავდება ერთმანეთისგან, ადგილობრივი მყიდველისთვისაა ის განკუთვნილი, თუ ტურისტების მოსაზიდად შექმნილი. პირველ შემთხვევაში, აქცენტი კეთდება ისეთ კომპოზიციებზე, რომლებიც პოპულარულ ფოლკლორულ ნიმუშებზეა აგებული, ეს კი მომხმარებელში რეკლამირებული პროდუქტისადმი ერთდროულად, მშობლიურობის და თანამედროვეობაში აქტუალობის განცდას ტოვებს.

ამ ნიშნით გამოყოფთ კომპანია „ჯეოსელის“ სარეკლამო რგოლს, სადაც ანზორ ერქომაიშვილის დაწერილი და შემდეგ გახალხურებული სიმღერა „თუ ასე

ტურფა იყავი“ ჟღერს. თავდაპირველად, ნიმუში ანსამბლ „რუსთავის“ ორიგინალი შესრულებითაა ჩართული, რეკლამის მეორე ნაწილში კი სიმღერა დისკოს ჟანრშია გარდაქმნილი. ამით რეკლამის მწარმოებლებს ტრადიციის (ამ შემთხვევაში, სატელეფონო კომპანია „ჯეოსელის“ მომხმარებელთან ურთიერთობის ტრადიციის) განგრძობადობისა და განახლებადობის ფენომენის ხაზგასმა სურთ.

რაც შეეხება, უცხოელი ტურისტების მოსაზიდად ან უცხოეთში ქართული პროდუქციის რეალიზებისათვის განკუთვნილ რეკლამებს, მათში, ძირითადად, თანამედროვე მუსიკალური ტექნოლოგიით გაჯერებული ფოლკ-ფიუჟენ ნიმუშებია გამოყენებული, რაც უცხოელ მომხმარებელში, ერთდროულად, ეგზოტიკური კულტურის მქონე და ამავე დროს, ტექნოლოგიურად განვითარებული თანამედროვე ქვეყნის პრეზენტაციას ახდენს. მაგალითად, ქართული ტურიზმის რეკლამა, სადაც შავშური გელინოს და აჭარული განდაგანას მოტივები ჟღერს (მაგალითი №25).

უცხოელების მოსაზიდ ერთგვარ სარეკლამო საშუალებად შეიძლება აღვიქვათ საზღვარგარეთ, ამა თუ იმ სათვისტომოს მიერ ორგანიზებულ ქართული კულტურის დღეებზე აუღერებული ქართული ფოლკ-ფიუჟენი, თუმცა მსგავს ღონისძიებებზე მისი აუღერების პირველადი ფუნქცია მაინც ორიგინალური ქართული კულტურის პრეზენტაცია და მისი მსოფლიოში პოპულარიზაციაა. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შესასწავლად ჩამოსული უცხოელები ხშირად აღნიშნავენ, რომ სწორედ უცხოეთში გამართული მსგავსი ღონისძიებები თუ ქართული ანსამბლების კონცერტები გახდა მათი ქართული კულტურით დაინტერესების მიზეზი (ნაითი, 2016; შეინი, 2014). ქართულ ტრადიციულ მუსიკასთან ერთად, ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების მუსიკის უცხოეთში პროპაგანდა ქვეყანაში ტურიზმის განვითარების არანაკლებ ეფექტური საშუალებაა. როგორც ჩანს, ეს ქვეყნის კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთ მიმართულებადაც არის განსაზღვრული, იმდენად, რამდენადაც 2016 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ შემუშავებულ საქართველოს „კულტურის სტრატეგია 2025“-ში ერთ-ერთ პრიორიტეტად სწორედ მსოფლიოში ქართული კულტურის პოპულარიზაციაა გაწერილი (კულტურის სტრატეგია 2025, 2016:30-31).

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ გარდა ქართული კულტურის პოპულარიზაციისთვის განხორციელებული აქტივობებისა, ქართული ფოლკ-ფიუჟენი ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში სხვა ფორმებითაც არის ჩართული. მათ შორისაა,

პოლიტიკური დემონსტრაციები და საპროტესტო გამოსვლები, რაც ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის პერიოდიდან დღემდე საქართველოში საკმაოდ ხშირი მოვლენაა. დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის ტალღა გარკვეულ ეტაპზე სახელმწიფოებრივი წესრიგის დამყარების ტალღამ ჩაანაცვლა. პროტესტის საჯაროდ გამოხატვის ეს ფორმა ბოლო წლების განმავლობაში, მით უფრო, მოპოვებული „სიტყვის თავისუფლების“ პირობებში, კიდევ უფრო ატუალური გახდა, ისე, რომ თანამედროვე ქართველისთვის პოლიტიკური დემონსტრაციები თითქოს ბუნებრივ სოციო-პოლიტიკურ აქტივობადაც კი იქცა. ის, თუ რა ტიპის მუსიკა ჟღერს მსგავსი საპროტესტო გამოსვლებისას, მთლიანად განპირობებულია იმით, თუ რა არის პროტესტის მიზეზი, საზოგადოების რომელი სოციალური ჯგუფია პროტესტის გამომხატველი და ვინაა პროტესტის ობიექტი. სწორედ ამის მიხედვით სხვაობს აქციებზე მუდურ სხვა მუსიკალურ სტილებთან ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ხვედრითი წილი.

ამ თვალსაზრისით, საკმაოდ განსხვავებული მდგომარეობა იყო XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის პოლიტიკურ დემონსტრაციებზე. ინტერნეტსივრცეში არსებული ვიდეომასალის შესწავლისას აღმოჩნდა, რომ 1989 და 1991 წლების 9 აპრილის აქციებზე, ძირითადად, ქართული ფოლკლორული („მრავალუმიერი“, „შავლეგო“ „ქართველო, ხელი ხმაღს იკარ“, ცეკვა ქართულის, მთიულურის, კინტაურისა და ხორუმის ჰანგები) ან პატრიოტული პათოსის მქონე საავტორო ნიმუშები (მათ შორის, უსინათლო მომღერლის, ღელა ვეფხვაძის მირ ფანდურის თანხლებით შესრულებული სიმღერა – „დაუკარით, რომ ძველ ხანჯალს ელდა ეცეს“) ჟღერდა. ამდენად, პატრიოტული ემოციის გამომწვევი მელოდიები აქტიური, მასტიმულირებელი რიტმის მქონე ნიმუშებთან თანაარსებობდა.

ამ მხრივ, რადიკალურად განსხვავებული სიტუაცია იყო 2003 წლის ვარდების რევოლუციის აქციებზე, სადაც სვანური სიმღერა „შინა ვორგილი“, ელექტრო გიტარებისა და დასარტყამი საკრავების თანხლებით იყო აქლერებული (მაგალითი №26). თანამედროვე რიტმებითა და ტემბრებით გაჯერებული დათო ხუჯაძის მიერ შესრულებული სიმღერა „ზოგი ისეთი ქალია“ (რომელიც ახალი ფორმაციის სიმღერაა და პოპ-ფოლკის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს) ასევე, ფოლკლორული სიმღერის არანჟირებასა და ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციას შორის ერთგვარ ზღვარზე იყო. თუმცა ორივე კომპოზიციის შემთხვევაში, ნაცნობი ფოლკლორული

ინტონაციები ფესვებსა და ეროვნულ ღირებულებებთან კავშირს უსვამდა ხაზს, ამავედროულად კი, პოპულარული მუსიკის ელემენტების ინკორპორაცია თითქოს ტრადიციების დაცვის კვალდაკვალ ქვეყნის თანამედროვე, XXI საუკუნის მსოფლიო ტენდენციებთან შესაბამისობაში განვითარების აუცილებლობაზე მიუთითებდა. ამასთან ერთად, აქტიურ რიტმებს ერთგვარი გამაერთიანებელი, ინდივიდების ერთ ჯგუფად გარდამქმნელი ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული. ცხადია, რომ პოლიტიკური დემონსტრაციებისას გამოყენებული ფოლკლორული ნიმუშები კონკრეტულ მიზანს ემსახურება და ამ პროცესში მათი შინაარსობრივი დატვირთვა ერთმნიშვნელოვნად პრიორიტეტულია, მხატვრული ღირებულების თუ საშემსრულებლო ოსტატობის ფაქტორები კი სრულიად უმნიშვნელო ხდება.

ამდენად, საპროტესტო დემონსტრაციებზე მუდერი მუსიკა, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო ელემენტი, შესაძლოა მთავარი იდეოლოგიური გზავნილების გადამტანი იყოს – აქციის ორგანიზატორებისგან საპროტესტოდ შეკრებილი ადამიანების ცნობიერისა თუ ქვეცნობიერისკენ. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ „ემოციური მიმართება მუსიკასთან არაა მხოლოდ ინდივიდუალური, არამედ უფრო თანმიმდევრულია და ის ასოციაცია, რასაც ესა თუ ის მუსიკა იწვევს ადამიანებში, უფრო გლობალურია, ვიდრე წარმოგვიდგენია, ყოველ შემთხვევაში, ერთი და იმავე კულტურული ჯგუფის წარმომადგენლებში“ (Koelsch, 2012: 214).

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩართვის კიდევ ერთი ფორმა მისი ამა თუ იმ ოფიციალურ შეხვედრებზე აქცენტირებაა, სადაც ამ მუსიკალურ მიმართულებას ხშირად დიპლომატიური ეტიკეტის უბრალო ატრიბუტის გარდა, საქართველოს, როგორც მაღალმხატვრული კულტურის მქონე ქვეყნის ერთგვარი პრეზენტაციის და ამით უცხოელ კოლეგებზე შთაბეჭდილების მოხდენის ფუნქციაც აკისრია. თუმცა ყოფილა შემთხვევები, როცა ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიცია საერთაშორისო დიპლომატიურ ელიტასთან მთავარი და პრიორიტეტული პოლიტიკური გზავნილის გადმომცემი გამხდარა. ამის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს 2014 წლის 5 ნოემბერს ჯგუფ „ირიას“ მიერ სტრასბურგში შესრულებული „ევროპის ჰიმნის“ საკუთარი, ფოლკ-ფიუჟენ ვერსია. ამ ფაქტს მშვენივრად აღწერს ჟურნალისტი ესმა მანია, რომელიც თავად ესწრებოდა აღნიშნულ შესრულებას: „რადაც სხვაგვარად მოხდა იმ დღეს... დემოკრატიის მსოფლიო ფორუმი ქართულმა ეთნო-ჯაზ ჯგუფმა „ირიამ“ დახურა. ამ მუსიკის

უნიკალობა იმ დღეს იმ დარბაზში ორ რამეში გამოიხატა: ვინც შეიგრძნო, გასიგრძეგანებით შეიგრძნო და ქვეცნობიერად საკუთარ ფოლკლორში, საკუთარ წარსულში გადაინაცვლა, რაღაც ბუნებრივი, პირველყოფილი, „კულტურამდელი“ იყო მათ ქცევაში და მეორე - ბევრმა ვერ შეიგრძნო და სწორედ ამაში გამოიხატა ქართული ეთნოჯაზის უნიკალობა. დემოკრატია, ისევე როგორც კარგი მუსიკა, სულაც არ უნდა ჰგავდეს მასობრივ, ნიველირებულ კულტურას“ (მანია, 2014). ამდენად, ქართველებმა საკუთარ მუსიკალურ ენაზე ნათარგმნ-მორგებული „ევროპის ჰიმნით“ სტრასბურგში შეკრებილი ევროპული ოჯახის წევრობა მეტაფორულად დაადასტურეს. ქართულისა და ევროპულის მსგავსად, ტრადიციული და მსოფლიო პოპულარული მუსიკის სინთეზი, შესაძლოა, ასევე, მეტაფორულ დატვირთვას ატარებდეს – ძველი და ორიგინალური მუსიკალური კულტურის მქონე, თუმცა მსოფლიო ტენდენციებში ჩართული თანამედროვე ქვეყნის პოზიციის სადემონსტრაციოდ.

თუმცა კულტურის ტრანსფორმაცია ნაკლებ ეპატაჟური მოვლენაა, ის ბუნებრივად, თავისთავად ხორციელდება, რათა კულტურა თანამედროვეობის ენაზე ამეცხველდეს. მით უფრო, ფოლკლორული მუსიკა, რომელიც მუდამ საზოგადოების აწმყოსეული შთაბეჭდილებებისა თუ მოთხოვნილებების მუსიკალური გამოხატვის ფორმას წარმოადგენდა. საუკუნეების განმავლობაში ქართული ხალხური მუსიკაც ამ როლის მატარებელი იყო, თუმცა სათქმელის მრავალხმად გამოხატვის ჩვევით. დღეს კი ფოლკ-ფიუჟენის ფარგლებში „თანამედროვეობის ენაზე ამეცხველებული“ ფოლკლორული მუსიკა პირველადი ფორმის გვერდით, მსგავსი ალტერნატიული სახითაც განაგრძობს არსებობას და მთავარი სათქმელის გადმოცემას. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, ტრადიციულისა და თანამედროვეს თავისებური სინთეზით, დღეს განსაკუთრებით აქტუალურია ჩვენი ქვეყნის საერთაშორისო ასპარეზზე წარდგენის თვალსაზრისით.

იმის გათვალისწინებით, რომ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკას შესწევს უნარი საქართველოს, როგორც ტრადიციებზე დაფუძნებული თანამედროვე ღირებულებების მატარებელი ქვეყნის პრეზენტაცია მოახდინოს, მართებულად მიგვაჩნია ფიქრი ამ მუსიკალური მიმართულების პოტენციალზე, გახდეს რა ქვეყნისა და ქართული კულტურის ერთგვარი აღმნიშვნელი, მარკერი.

როგორც მერიამ-გებსტერის ლექსიკონი გვამცნობს, ცნება მარკერი პირველად მე-15 საუკუნეში გამოიყენეს, თუმცა რა მნიშვნელობით, ამის შესახებ არაფერია ნათქვამი. დღეს ამ სიტყვას მრავალი მნიშვნელობა აქვს, ჩვენთვის კი განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი შემდეგი განმარტება: „მარკერი არის რაღაც, რაც ემსახურება ბიომარკერის (ანუ ბიოლოგიური ინდიკატორის) და გენეტიკური მარკერის (ანუ გენეტიკური ნიშნის, ზნმ-ის და ა.შ.) იდენტიფიკაციას ან დახასიათებას” (Merriam-Webster dictionary).

თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ძალზე გავრცელებულია კულტურული მარკერის ცნება. სემიოტიკა კულტურულ მარკერს განიხილავს, როგორც ნიშნებს, სიმბოლოებს, რომლის დახმარებითაც ადამიანები საკუთარ თავს აღნიშნავენ გარკვეული კულტურის წარმომადგენლებად. ასეთებს განეკუთვნება, პირველ რიგში ენა, მათ შორისაა, ასევე მუსიკა, რელიგია, კულტურისთვის ნორმად მიღებული ღირებულებები და ა.შ.

კულტურული მარკერის ცნების მომიჯნავედ, XIX საუკუნეში შემუშავებული სემიოტიკური თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ამერიკელი მეცნიერის, ჩარლზ სანდერს პირსის ნიშნების სემიოტიკური თეორია XX საუკუნეში ფართოდ აიტაცეს სხვადასხვა ჰუმანიტარულ დარგებში მოღვაწე მეცნიერებმა, მათ შორის, ეთნომუსიკოლოგებმაც. თეორიის მუსიკალური კულტურების კონტექსტში გადამუშავების საინტერესო ცდაა წარმოდგენილი ტომას ტურინოს ნაშრომებში. პირსის მიხედვით, ნიშანი ეს არის „რაღაც, რაც ემსახურება გარკვეული ობიექტის, საგნის, მოვლენის ვილაციისათვის ისეთნაირად მიწოდებას, რომ ეს მიმღებზე გარკვეულ ეფექტს ახდენს” (Turino, 2012). პირსის აზრით, ყოველი სემიოტიკური შემთხვევა, გარემოება შემდეგ სამ ღონეს მოიცავს: (1) *ნიშანი*, (2) *ობიექტი*, ანუ ის, რის სამსახურშიცაა ეს ნიშანი, (3) *ნიშან-ობიექტს შორის ურთიერთკავშირით გამოწვეული ეფექტი*, ანუ *ინტერპრეტატორი (interpretant)*. ყველა სემიოტიკური ღონე დამოკიდებულია ინდივიდუალურ ისტორიებზე, ანუ მიმღების ე.წ. *შინაგან კონტექსტზე*. სწორედ ეს უკანასკნელი განსაზღვრავს რაიმეს ნიშნად აღიარებას; იმას, თუ რა იქნება ობიექტი, რომლის სამსახურშიცაა ეს ნიშანი; და ეფექტი – მდგომარეობა, რაშიც ნიშანი და ობიექტი ერთმანეთს დაუკავშირდებიან (Turino, 2012). ამდენად, თუ ჩვენ სემიოტიკურ თეორიას მოვიხმობთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ

ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა არის ნიშანი, რომელიც ემსახურება ობიექტის, ანუ საქართველოს, როგორც ტრადიციებზე დაფუძნებული თანამედროვე ქვეყნის წარდგენას, ხოლო მათი დაკავშირებით გამოწვეული მთავარი ეფექტის მომხდენი თავად ეს მეტაფორა და ინტერპრეტაციაა. მიმდები კი სწორედ ის აუდიტორიაა, რომლის მზაობაზე, „შინაგან კონტექსტზე“ დამოკიდებული მთელი ამ სემიოტიკური დონეების მიმდებლობისა და ამ მეტაფორის ეფექტურობის ხარისხი.

საინტერესოა, შეძლებს თუ არა ფოლკ-ფიუჟენი გახდეს ერთ-ერთი იმ მარკერსა თუ ნიშანს შორის, რომელიც არა მხოლოდ ქართველებისთვის, არამედ უცხოელებისთვისაც ქართული კულტურისა და ზოგადად, საქართველოს მაიდენტიფიცირებელია – მსგავსად ქართული ღვინის, ანბანის, ვოკალური პოლიფონიისა და სხვ. მიგვაჩნია, რომ ეს მნიშვნელოვანწილად, სახელმწიფო ნებაზეა დამოკიდებული და იმაზე, თუ რამდენად მოხვდება ფოლკ-ფიუჟენი საქართველოს კულტურული პოლიტიკის პრიორიტეტების სიაში. ამ ეტაპზე კი საქართველოსა და ქართული კულტურის პრეზენტაციისას ფოლკ-ფიუჟენს მიმართავენ არა მხოლოდ ოფიციალურ პოლიტიკურ შეხვედრებსა და დიპლომატიურ ვიზიტებზე, არამედ თუნდაც თანამედროვეობისთვის ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურ საერთაშორისო კონკურს „ვეროვიზიაზე“. მასზე საქართველო არაერთხელ წარმდგარა ქართული ფოლკლორული ელემენტებით გაჯერებული მუსიკალური კომპოზიციებით (როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 2018 წელს ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფი „ირიაოც“ იყო წარგზავნილი). ყოველივე ეს კი ახლო მომავალში ქართული ფოლკ-ფიუჟენის კიდევ ერთ კულტურულ მარკერად ქცევის რეალურ შესაძლებლობაზე მიუთითებს.

ერთი რამ კი ცხადია, ფოლკ-ფიუჟენს უკვე აკისრია განსაზღვრული ფუნქცია ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში, რასაც, მნიშვნელოვანწილად, მასში ჩაქსოვილი ფოლკლორული ელემენტები განაპირობებს. „ფოლკლორული მუსიკალური სტილები სიმბოლურად განსახიერებს კაცობრიობის საბაზისო ღირებულებით სისტემებს, რომელიც ფუნქციონირებს შეუცნობელ დონეზე და ნელა ვითარდება, რადგან ის საბაზისო სოციალური მოდელები, რომლებიც მას ქმნიან, ასევე ძალიან ნელა ვითარდებიან და განიცდიან ევოლუციას. შედეგად, მისი სოციალური ფუნქციის გადმოსახედიდან, ფოლკლორული მუსიკის პირველადი ეფექტი მსმენელში დაცულობის შეგრძნების გამოწვევაა. და ფოლკლორულ სამყაროში ნაწარმოებები შემოფარგლულია ამ სტილური, დაცულობის მომტანი სტრუქტურით, გარსით“ (Lomax

1959: 929-930). თანამედროვე დასავლურ პოპულარული მუსიკაში ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების ინტეგრირების აქტში დაცულობის ორმხრივ მიმართებასთან შეიძლება გვქონდეს საჭმე. ერთი მხრივ, ამით გლობალიზებულ გარემოში მცხოვრებ ქართველს საკუთარი იდენტობის ერთგვარი რეალიზების გზა ეძლევა – თანამედროვეობის კონტექსტში წარსულთან კულტურული კავშირის შენარჩუნებით. მეორე მხრივ კი, თავად ფოლკლორი იწვევს მასში დაცულობის შეგრძნებას, რაც ასე ძვირფასია ქაოტური მოვლენებით დატვირთულ დღევანდელობაში.

ამდენად, ამ თავში განხილული საკითხებიდან გამოიკვეთა, რომ ფოლკ-ფიუჟენი საკმაოდ აქტიურადაა ჩართული თანამედროვე ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სადაც მას კონკრეტული ფუნქცია აკისრია. ეს ფუნქცია სხვადასხვა კონტექსტში წარმოდგენილი ფოლკ-ფიუჟენ ნიმუშების ადამიანებზე ზემოქმედების კოეფიციენტით შეიძლება განესაზღვროთ. იმისათვის, რომ დადგინდეს, თუ რა რეფლექსიას იწვევს ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების ესა თუ ის ფორმა სოციუმში, საჭიროა იმ ინდიკატორების გამოვლენა, რომლებიც უზრუნველყოფენ ქართველი ადამიანის ამა თუ იმ ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობას. ამგვარად, შეგვიძლია გამოვყოთ ფოლკ-ფიუჟენის ქართულ სოციუმზე ზემოქმედებისას ადამიანების სხვადასხვა ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის შემდეგი ინდიკატორები:

- ესთეტიკური ინდიკატორი – როგორც კვლევიდან დავინახეთ, ამ ინდიკატორმა შეიძლება თავი იჩინოს ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების ნებისმიერ ფორმაში, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მხატვრულ დონეზეა განხორციელებული ქართული ფოლკლორისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის სითეზი. თუმცა, როგორც ბრეგოვიჩის პროექტისა და მისი უცხოელი მსმენელის შემთხვევაში აღმოჩნდა, შესაძლოა, ქართულ ფოლკლორში ჩადებული მაღალი ესთეტიკური ღირებულება მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდეს საბოლოო მუსიკალური პროდუქტის მოსმენისას დაუფლებულ მშვენიერების განცდას, მიუხედავად იმისა, თუ როგორაა განხორციელებული მისი ახალ მუსიკალურ ქსოვილში ინკორპორაცია.

- მარადიული არქეტიპების ინდიკატორი – ეს უკანასკნელი, გარკვეულწილად, იდენტიფიკაციის ინდიკატორთანაც არის დაკავშირებული, თუმცა ზემოქმედებს ადამიანის არა მხოლოდ ცნობიერზე, არამედ მისი ფსიქიკის დაფარულ შრეებზეც. ის

ფოლკ-ფიუჟენის როგორც ესთეტიკური, ისე სოციალური ფუნქციით გამოყენების ამა თუ იმ ფორმაში ფიგურირებს

- იდენტიფიკაციის ინდიკატორი – აერთიანებს ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების იმ ფორმებს, რომლებშიც მუსიკალური ნიმუში იწვევს ქართული კულტურისადმი მიკუთვნებულობის ან ეროვნული იდენტობის გრძნობას, როგორც ესთეტიკურ, ისე უტილიტარულ-გამოყენებით ფორმებში.

- ეგზოტიკურობის ინდიკატორი – აერთიანებს იმ ფორმებს, რომლებიც მიმართულია უცხოელი მომხმარებლებისადმი (ტურისტები, ხელოვანები, მსმენელები) და ორიგინალურად, სპეციფიკურად მუდერი მასალისადმი მათ ინტერესს აღვივებს.

- მომხმარებლური დამოკიდებულების ინდიკატორი – გამომდინარე იქიდან, რომ თანამედროვე საზოგადოებას „მომხმარებლურს“ უწოდებენ, ეს ინდიკატორი, ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების, მეტ-ნაკლებად, ყველა უტილიტარული ფორმისთვისაა დამახასიათებელი.

ამგვარად, ქართულ საზოგადოებაში ფოლკ-ფიუჟენის ფუნქციონირებისას გამოვლენილი სოციო-ესთეტიკური ფუნქციების, ამ პროცესში მონაწილე ადამიანების ამა თუ იმ ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის ინდიკატორების დადგენის შემდეგ, საინტერესოა, თუ როგორია ამ მუსიკის შესახებ ქართული საზოგადოების აზრი და რამდენადაა გაცნობიერებული მისადმი დამოკიდებულება. ამასთან, არა მხოლოდ ცალკეული ინდივიდების (რაც აისახა ჩვენ მიერ წარმოებულ ინტერვიუებსა თუ პირად საუბრებში), არამედ, ზოგადად, ქართული საზოგადოებისა. რასაკვირველია, ყველა საზოგადოება და, მათ შორის, ქართული სოციუმიც განსხვავებული ინტერესებისა და სოციალური ღირებულებების ადამიანთა ჯგუფებისაგან შედგება, მაგრამ იმის გამო, რომ ნაშრომში განხილული სოციო-მუსიკალური მოვლენები მიმართულია არა იმდენად კონკრეტულ სოციალურ ჯგუფებზე, არამედ ადამიანების ერთობლიობაზე, ამ ეტაპზე მიზნად არ ვისახავთ საზოგადოების ასეთ დიფერენცირებას. ამდენად, ნაშრომზე მუშაობის პროცესში ჩატარებულ მცირე სოციოლოგიურ კვლევაში, შევეცადეთ, სოციალურ ფენებად დაყოფის გარეშე წარმოგვედგინა ქართული საზოგადოება, რათა გარკვეულწილად, განგვესაზღვრა მათი ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულებებისადმი დამოკიდებულება.

ამისათვის, 2017 წლის დეკემბერში მოვამზადეთ მოკლე ინტერნეტ-კითხვარი (ქართულენოვანი), რათა მიღებული ინფორმაციიდან გამოგვერკვია, თუ რომელ მუსიკალურ ჟანრებს უსმენენ თანამედროვე ქართველები, რამდენად იცნობენ ფოლკ-ფიუჟენის მიმართულების ჯგუფებსა თუ პროექტებს და მოსწონთ თუ არა ისინი (**ილუსტრაცია №1**). კითხვარი 487-მა ადამიანმა შეავსო, სულ მცირე სამი სხვადასხვა ასაკობრივი თაობიდან (ასაკი: 13-დან 72 წლის ჩათვლით). ჩატარებული გამოკითხვის მონაწილეები, როგორც საქართველოს ამა თუ იმ ქალაქსა და რაიონში (თბილისი, გორი და გორის რაიონი, რუსთავი, ბათუმი, ქუთაისი, მცხეთა, ბოლნისი, სამტრედია, ხაშური, საგარეჯო, ოზურგეთი, ქედა, წყნეთი, ხარაგაული), ისე მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (გერმანია, ესტონეთი, აშშ, დანია, უკრაინა, ნიდერლანდები, ფინეთი, რუმინეთი, თურქეთი) მცხოვრები საკმაოდ განსხვავებული პროფესიების მქონე ადამიანები არიან. გამოკითხულთა 70% აღნიშნავს, რომ მუსიკის ხშირი მსმენელია, მათგან 25% კი თავადაც ასრულებს ამა თუ იმ სტილის მუსიკას. საკმაოდ მოულოდნელი მონაცემი გამოვლინდა კითხვაზე, თუ რა ჟანრის მუსიკას უსმენენ გამოკითხულები. ეს პარამეტრიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ის დიდ ინფორმაციას იძლევა თანამედროვე ქართული საზოგადოების მუსიკალური ინტერესების შესახებ. გამოკითხულთა უმრავლესობამ (72%) აღნიშნა, რომ კლასიკური მუსიკის მსმენელია, იმ პირობებში, როდესაც საქართველოში გამართული კლასიკური მუსიკის კონცერტებზე (რომელზე დასასწრები ბილეთებიც ხშირად გაცილებით იაფი ჯდება, ვიდრე თბილისის რომელიმე კლუბში ადგილობრივი ელექტრონული მუსიკის მოსასმენად შესვლა) მსმენელთა ნაკლებობის პრობლემა მაინც არსებობს. თუმცა ამ შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია ერთი ფაქტორი – ინტერვიუერებს უფლება ჰქონდათ ამ კითხვის პასუხად ერთზე მეტი გრაფა შემოეხაზათ, რამაც საინტერესო შედეგამდე მიგვიყვანა. აღმოჩნდა, რომ დასავლური პოპულარული მუსიკის მსმენელი ამა თუ იმ ცალკეული მიმდინარეობის მიხედვით დიფერენცირდება და მათ გამაერთიანებელ მუსიკალურ კატეგორიად სწორედ კლასიკური მუსიკაა წარმოდგენილი. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ მეორე და მესამე ადგილები ჯაზსა (53%) და ფოლკლორს (48%) შორისაა გადანაწილებული. პოპულარული მუსიკის ესა თუ ის მიმდინარეობა (როკი, ელექტრონული მუსიკა, პოპი და ა.შ.) კი თავისი მაჩვენებლით საკმაოდ ჩამოუვარდება მათ. გამოკითხვის ანონიმურობიდან გამომდინარე, მიღებული შედეგების რეალურობაში ეჭვს ვერ

შევიტანო. შესაბამისად, შემდეგ ლოგიკურ დასკვნამდე მივდივართ – მიუხედავად მუსიკის მსმენელთა გემოვნების გამარტივების მსოფლიო ტენდენციისა, როგორც ჩანს, ქართველებში მაღალი ესთეტიკური ღირებულების მქონე მუსიკას ჯერჯერობით აქტუალობა არ დაუკარგავს.

უშუალოდ, ქართულ ფოლკ-ფიუჟენთან დაკავშირებით დასმული კითხვებიდან გაირკვა, რომ ქართველების უმრავლესობა კარგად იცნობს ისეთ ჯგუფებსა და პროექტებს, როგორიცაა „33ა“ (92%), „შინ“ (88%), რომლებიც უკვე მრავალი წელია წარმატებულ მუსიკალურ საქმიანობას ეწევიან. მიუხედავად იმისა, რომ მისი არსებობის განმავლობაში ჯგუფი „შინ“ ქართველი აუდიტორიის წინაშე სულ რამდენიმე კონცერტით წარსდგა, მათ მიერ მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკოსთან ერთად განხორციელებული პროექტები მუდმივად იყო ქართველი მსმენელის ყურადღების არეალში. რაც შეეხება ჯგუფს „33ა“ და მის სოლისტ ნიაზ დიასამიძეს, ჩატარებული გამოკითხვითაც დადასტურდა, რომ მან ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების, ნაცნობი პოეზიისა და თუნდაც, თანამედროვე ქართველის მენტალობის საკუთარ მუსიკაში ასახვის უნარით მეტად დემოკრატიული და შესაბამისად, დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული მუსიკალური პროექტი შექმნა. 2017 წლის მონაცემებით, ქართული საზოგადოებისთვის ყველაზე ნაკლებად ცნობილი ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფები „დეციში“ (5.5%) და „სტუმარი“ (4.7%) აღმოჩნდნენ. საინტერესოა, რომ ორივე ჯგუფი ფოლკ-ფიუჟენის ერთი და იმავე ქვემიმართულების – პროგრესივ-ფოლკის წარმომადგენლები არიან, ეს უკანასკნელი კი ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების მრავალ სხვადასხვა მუსიკალურ-სტილურ ერთეულთან სინთეზს მოიცავს. როგორც ჩანს, ერთი შეხედვით, სადა და ნაკლებად ეფექტური მათი მუსიკა სწორედ ამ შეფარული სიმბოლოების სიჭარბის გამო არც ისე ადვილად აღსაქმელია ქართველი პუბლიკისათვის, რასაც „სტუმარის“ წევრები თავადაც აღნიშნავენ.

გამოკითხვის მიხედვით აღმოჩნდა, რომ ხშირ შემთხვევაში, ამა თუ იმ მუსიკალური ჯგუფის ცნობადობის ხარისხი მათი მოწონება-არმოწონების ინდიკატორად შეიძლება იქცეს. იმდენად, რომ კითხვარში დასახელებული 9 ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფიდან/პროექტიდან („ირიაო“, „შინ“, „ეგარი“, „გიორგი მიქაძე&ბასიანი“, „33ა“, „ზუმბალენდი“, „კახაბერი და ხანუშები“, „სტუმარი“, „დეციში“) მხოლოდ ორმა დაიმსახურა მათ ცნობადობასთან შედარებით საკმაოდ მცირერიცხოვან ადამიანთა

სიმპათია. ესენია „ზუმბალენდი“ და „კახაბერი და ხანუმები“. როგორც ჩანს, ქართული მუსიკალური ჯგუფების გარკვეული ნაწილი პროდიუსერული თვალსაზრისით კარგად შეფუთული და ეფექტური პიარკამპანიისა თუ ქარიზმატული მუსიკალური ლიდერების წყალობით ქართულ საზოგადოებაში ცნობილი ხდება, მაგრამ მათი მუსიკის ქომაგთა რაოდენობის ზრდას ეს არ უზრუნველყოფს.

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განფენილი სოციო-კულტურული ფუნქციების გამოვლენამ ცხადყო, რომ ეს მუსიკალური მიმართულება უკვე საკმაოდ აქტუალურია და სათანადო ხელშეწყობის პირობებში, სამომავლო განვითარების დიდი პერსპექტივაც გააჩნია. თუ გავითვალისწინებთ, ერთი მხრივ, თანამედროვე ქართველების მუსიკალურ გემოვნებასა და გამოცდილებას, მეორე მხრივ კი, ჯერაც აქტიურად გამოყენებულ კულტურული მეხსიერების ცხად თუ დაფარულ შრეებს, შეგვიძლია შემდეგი დასკვნაც გამოვიტანოთ – ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, წარმოადგენს რა მუსიკალურ მედიუმს დღევანდელი ქართული საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ ტრადიციონალიზმისა და კოსმოპოლიტიზმის დუალიზმში, თანამედროვე ქართული იდენტობის საუკეთესო გამოხატულებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მე-19 საუკუნის ქართველი მწერლის, ვაჟა-ფშაველას მსგავსად, ერთმანეთს არ დავუპირისპირებდით ტრადიციონალიზმსა და კოსმოპოლიტიზმს, რადგან „ყოველი ნამდვილი პატრიოტი კოსმოპოლიტია ისე, როგორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი (და არა ჩვენებური) პატრიოტი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1905).

დასკვნა

სადისერტაციო კვლევის შედეგად გამოვლინდა შემდეგი:

1. საერთაშორისო სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობის შედეგად, აღმოჩნდა, რომ ტრადიციულ მუსიკაში ცვლილებების ამა თუ იმ ასპექტით კვლევა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა, რაც დასავლური მეცნიერებებისგან განსხვავებით, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ახლა იკიდებს ფეხს. თუმცა აღმოჩნდა, რომ ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ პრაქტიკაში რადიკალური ცვლილებები, რომლებიც ფოლკლორის იმანენტურ ბუნებას გარდაქმნიდა და ჩვენ განახლების პროცესის დასაწყისად მივიჩნევთ, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყო.
2. დასავლური ეთნომუსიკოლოგიური თეორიების თანახმად, თანამედროვე მეცნიერები ხალხურ მუსიკაში მომხდარ ცვლილებებს ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესად მოიაზრებენ, რასაც ინგლისურენოვან ლიტერატურაში სხვადასხვა ტერმინით – „music revival“, „revitalization“, „reshaping“ – მოიხსენიებენ. შინაარსობრივი ნიუანსების ანალიზის საფუძველზე ამ ტერმინებიდან ყველაზე შესაფერისად „Music revival“ მივიჩნიეთ, რომლის ქართული შესატყვისებიდან სამუშაო ტერმინად სიტყვა „განახლება“ შევარჩიეთ, რაც უკვე არსებულის ახალ ინტერპრეტაციას გულისხმობს. გამომდინარე იქიდან, რომ თანამედროვეობასთან ადაპტაციის დროს ფოლკლორული ტრადიციის თანმდევი ცვლილება სწორედ ფოლკლორის განახლებაში, ახალი სახეობრიობით წარმოდგენაში გამოიხატება, ჩვენ მთელ ამ პროცესს განვიხილავთ, როგორც განახლების პროცესს.
3. საკითხის ისტორიული პერსპექტივით კვლევის შედეგად განისაზღვრა ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების ფაზები და ფორმები. ამავე დროს, გამოიკვეთა განახლების ფორმების განმაპირობებელი სოციო-კულტურული და პოლიტიკური ფაქტორები. ამდენად, გამოვლინდა სამი ფორმა, რომლებიც განახლების ქოლგა ტერმინის ქვეშ გავაერთიანეთ: სასცენო ფოლკლორი, პოპ-ფოლკი და ფოლკ-ფიუჟენი. რაც შეეხება ფაზებს, დადგინდა, რომ მათი საზღვრები, ძირითადად, ქვეყნის პოლიტიკური განვითარების ეტაპებს ემთხვევა (მე-19 საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, საქართველოს გასაბჭოება, 1980-იანი წლების

ეროვნულ-განმანათავისუფლობელი მოძრაობა, გლობალური ტენდენციების გაძლიერება 2000-იანი წლებიდან).

4. კინაიდან ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში აუთენტიკურობის ფენომენის ანალიზს საბაზისო მნიშვნელობა აქვს, კვლევაში გამოვავლინეთ ამ ტერმინის ინტერპრეტაციის სხვადასხვა ფორმა თანამედროვე დასავლურ და აღმოსავლეთევროპულ, მათ შორის, ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურასა და პრაქტიკაში. დასავლური ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით, სადაც ტერმინი ხშირად იხმარება გულწრფელის, ნაღდის მნიშვნელობით, აღმოსავლეთ ევროპასა და საქართველოში მას მიმართავენ მხოლოდ ძველის, პირველადის მნიშვნელობებით. ამასთან, ქართულ სინამდვილეში, ბოლო დროს შეინიშნება ამ ტერმინის ნაღდისა და გულწრფელის მნიშვნელობით ხმარების ტენდენცია, თუმცა არა ფოლკლორის სფეროში.

5. კვლევაში, გარდა „განახლებისა“, შევიმუშავეთ ახალი ტერმინები: „პოპ-ფოლკი“, რომლითაც აღვნიშნავთ ფოლკლორულ ყაიდაზე შექმნილ თანამედროვე ნიმუშებს, ე.წ. „ფსევდო-ფოლკლორს“; „ფოლკ-ფიუჟენი“, რომელსაც განვიხილავთ, როგორც ფოლკლორული მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის მიმდინარეობების (ჯაზი, როკი, პოპი, ელექტრონიკა და ა.შ.) სინთეტური ფორმების აღმნიშვნელ მეორე რიგის ქოლგა ტერმინს.

6. „პოპ-ფოლკის“ მუსიკალური სტილის ამ ტერმინით სახელდებისათვის შემდეგი მთავარი არგუმენტი გამოიკვეთა: ფოლკლორული მუსიკის ახლებურად გააზრებული ზოგიერთი ელემენტის გვერდით, ამ მუსიკისთვის, ასევე, დამახასიათებელია პოპ-მუსიკისათვის ჩვეული დემოკრატიულობა, ფართო გაგრცელება და სტანდარტიზებული ტექსტი. ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ტერმინი „პოპ-ფოლკი“ (პოპულარული ფოლკლორი) საუკეთესოდ ასახავს აღნიშნულ თავისებურებებს.

7. როგორც აღმოჩნდა, ჩვენ მიერ შემოტანილი ტერმინი „ფოლკ-ფიუჟენი“ მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგიაში იშვიათად გამოიყენება. თუმცა ის ქართულ მუსიკალურ რეალობაზე ზუსტადაა მორგებული და ზედმიწევნით ასახავს მასში ჩადებულ შინაარსს – ქართული ფოლკლორული მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის სინთეზს, რადგან სიტყვა „ფიუჟენი“ (შერწყმა) ერთი ობიექტის/ერთეულის მისაღებად ორი ან მეტი საგნის შეკავშირების პროცესს აღნიშნავს, წინსართი „ფოლკ“ კი ამ

მუსიკალური სინთეზის უცვლელ კომპონენტზე – ფოლკლორულ მუსიკაზე მიუთითებს.

8. ტერმინოლოგიაზე მუშაობის პროცესში ფოლკ-ფიუჟენის ერთ-ერთ სინონიმურ ტერმინად „ეთნიკური მუსიკა“, იგივე „ეთნო-მუსიკა“ გამოვლინდა. თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, ეთნო-მუსიკის სახელწოდება, შესაძლოა, გამოყენებულ იქნას არა მხოლოდ ფოლკლორული ელემენტების შემცველი სინთეტური მუსიკალური ერთეულების დეფინირებისთვის, არამედ თავად ფოლკლორული მუსიკის სინონიმურ სახელწოდებადაც. შესაბამისად, ტერმინის არაერთმნიშვნელოვნების გამო მიზანშეწონილად არ მივიჩნიეთ სადისერტაციო კვლევაში განხილული ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის ელემენტების სინთეზით შექმნილი მუსიკალური ერთეულის ტერმინ ეთნო-მუსიკით დეფინირება.

9. გამოვლინდა, რომ ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებას ბევრი საერთო აქვს „მსოფლიო მუსიკის“ (world music) ჟანრთან. თუმცა, მათ შორის შემდეგი პრინციპული განსხვავებები გამოვლინდა – 1. „მსოფლიო მუსიკა“ ჩანასახიდანვე ინდუსტრიალიზებულ-კომერციალიზებული პროდუქტია, რასაც ვერ ვიტყვით სხვა მრავალი მოტივით შექმნილ და ფუნქციონირებად ფოლკ-ფიუჟენზე; 2. „მსოფლიო მუსიკა“ არის „მუსიკა, რომელიც ვიღაც სხვას ეკუთვნის“, ხოლო, როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებლებიდან მინიმუმ ერთი მუსიკოსი მაინცაა იმ ტრადიციული მუსიკალური კულტურის წარმომადგენელი, რომლის მუსიკალური ელემენტებითაც იქმნება პოპულარულ მუსიკასთან ფიუჟენი.

10. კვლევის შედეგად გამოვლინდა ქართული ფოლკლორის განახლების ოთხი ფაზა:

ა) სასცენო ფოლკლორის გაჩენა, რომელსაც 1885 წლიდან (აღნიაშვილის გუნდის პირველი კონცერტიდან) თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე თან ახლდა ზედა ხმების გაორმაგება, დირიჟორის ინსტიტუტი, ხალხური სიმღერის შესრულებაში ევროპული, ე.წ. აკადემიური სიმღერის ნიშნები, რაც 1980-იანი წლებიდან თითქმის გაქრა პრაქტიკიდან;

ბ) ფოლკლორის ე.წ. საბჭოთა სტილის ჩამოყალიბება, ხალხურ საკრავთა ორკესტრებისა და იდეოლოგიზებული საავტორო ნიმუშების შექმნა, ახალ მუსიკალურ ტენდენციასთან ერთად – ქართული ტრადიციული მუსიკის

ელემენტების საესტრადო ხელოვნებაში (იგივე, საბჭოთა პოპულარულ მუსიკაში) შეტანასთან, რაც ფოლკ-ფიუჟენის გაჩენის წინაპირობა გახდა;

გ) ქართული სასცენო ფოლკლორის ყოფასთან დაახლოების ტენდენცია 1980-იანი წლებიდან – გლახურ საშემსრულებლო მანერასა და ფოლკლორის სინკრეტულ ბუნებაზე ორიენტირებული გუნდების გაჩენა. პარალელურად, XX საუკუნის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის პერიოდიდან დაწყებული პროცესი, რომლის ფარგლებში ფოლკლორისა და თანამედროვე მუსიკის სინთეზის შედეგად პირველი ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფები შეიქმნა. ამავე პერიოდში ე.წ. საბჭოთა ეპოქის საავტორო სიმღერები თვისობრივად გარდაიქმნა და ახალი იდეოლოგიის ფარგლებში პოპ-ფოლკად გადაიქცა.

დ) მეოთხე ფაზა 2000-იანი წლებიდან დაიწყო, როდესაც მესამე ფაზაში გამოვლენილმა განახლების პროცესის თავისებურებებმა ახალი, ლიბერალური საზოგადოების იდეოლოგიის პირობებში განაგრძო არსებობა. ამ ფაზაში ფოლკლორული მუსიკის ფუნქციონირების ყველა ზემოაღნიშნული ფორმა თანაარსებობს. რაც შეეხება ფოლკ-ფიუჟენს, დასავლურ მუსიკალურ მასალასთან შეუზღუდავი წვდომის პირობებში, ამ მეორე რიგის ქოლგა ტერმინის ახალი შემადგენელი ქვემიმართულებები გაჩნდა და ის სტილურად, მუსიკალურ-დრამატურგიული თუ ტექნოლოგიური თვალსაზრისით, ბევრად მრავალფეროვანი გახდა.

11. მუსიკალური პრაქტიკის გაანალიზების შედეგად გამოვლინდა, რომ ქართული ფოლკ-ფიუჟენის პირველ ჩანასახებს XX საუკუნის 60-იან წლებში ფოლკლორული მუსიკის საესტრადო მუსიკასთან (რომელიც, ხშირად ჯაზის ელემენტებს შეიცავდა) სინთეზით შექმნილი ნიმუშები წარმოადგენენ, რაც გრძელდება 1970-იან წლებში ფოლკლორისა და როკის სინთეზით, 1980-იანების ბოლოს კი – ქართულ ალტერნატიულ მუსიკაში ფოლკლორის ელემენტების გაჩენით.

12. ფოლკ-ფიუჟენის კვლევის პროცესში, პოპულარული მუსიკის ანალიზის რამდენიმე არსებული მიდგომისა და მეთოდის გათვალისწინებით (მიდღტონი, ებრალიძე, ნინოშვილი) და ფოლკ-ფიუჟენის კონტექსტში შედარებით რელევანტური კრიტერიუმების შეჯერებით ჩამოვაყალიბეთ საანალიზო სისტემა, რომელშიც სამი ძირითადი საკითხია დაკონკრეტებული:

ა) ფოლკლორული მასალისადმი მიდგომა;

- ბ) ფოლკლორული მასალის დამუშავების პრინციპები;
- გ) ფიუჟენის განხორციელების სტილური მრავალფეროვნება.

13. ამ სისტემის მიხედვით ეთნო-ჯაზ ჯგუფ „ირიას“ შემოქმედების გაანალიზებისას გამოიკვეთა კომპოზიციების ავტორისა (დავით მაღაზონია) და შემსრულებლების ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიმართვის სხვადასხვა მიდგომა: ავტორის მიერ კომპოზიციებში რეალიზებული უცხოულტურული და ტრადიციული მასალის ტემბრულ-აკუსტიკური პრინციპების ბალანსი; ფოლკლორული მასალისადმი გაშუალებული (ცალკეული მუსიკალური ელემენტების გამოყენებით) მიმართვა; რეპერტუარში ქართული ხალხური მუსიკის ე.წ. გლეხური შტოს (განსაკუთრებით გურული დიალექტის დამახასიათებელი ფოლკლორული ელემენტების) სიჭარბე, განპირობებული პირველ რიგში, ჯგუფში ვოკალური ტრიოს დომინირებული როლით: შემსრულებლების მიდგომა, ძირითადად, კომპოზიციის იმ ეპიზოდებში იკვეთება, სადაც მათ ავტორი იმპროვიზაციის თავისუფლებას აძლევს. აღმოჩნდა, რომ სწორედ ვოკალური ტრიო უზრუნველყოფს ეთნო-ჯაზ ჯგუფ „ირიას“ იმპროვიზაციული პასაჟების ხალხური მუსიკის იმპროვიზაციის ლოგიკით წარმართვას, რაც ჯგუფს ეთნო-ჯაზის სხვა შემსრულებლებისგან გამოარჩევს.

14. ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოციოლოგიური ასპექტით კვლევის, კერძოდ, მის შემსრულებლებთან ჩატარებული ინტერვიუების ფარგლებში გამოიკვეთა ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების მიერ საკუთარ კომპოზიციებში ქართული ფოლკლორული მუსიკის გამოყენების როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი მოტივაციებით განპირობებულობა, მათ შორის, თვითგამოხატვის სურვილი, ეგზოტიკურობა, ეროვნულობა, კომერციული პოტენციალი და სხვ. აღმოჩნდა, რომ ცალკეული მუსიკოსების შემთხვევაში ეს ორივე მოტივაცია თანაარსებობს.

15. ქართველი მუსიკოსების მოტივაციის კვლევის პროცესში გამოვლინდა ის ფაქტორები, რაც ამა თუ იმ მუსიკოსის მიერ ფოლკ-ფიუჟენ ექსპერიმენტებში მონაწილეობისგან თავის არიდებას განაპირობებს. მათ შორისაა, ქართული ფოლკლორული მუსიკალური მასალის დამუშავებისას პირველწყაროს დაზიანების შიში; მუსიკალური ავტორიტეტებისგან მძაფრი კრიტიკული შეფასებების საფრთხე; პოპულარულ მუსიკაში კომპეტენციის სიმცირე; მუსიკალური ინიციატივის გამოჩენის უნარისა თუ მუსიკაში თავისუფლების შეგრძნების ნაკლებობა; ფოლკ-ფიუჟენის

კონცერტების, ფესტივალების ჩატარების ინიციატივების ფრაგმენტულობა და შესაბამისი სივრცის არარსებობა.

16. ასევე, გამოვლინდა, რომ მიუხედავად განსხვავებული მხატვრული აზროვნებისა და ფოლკლორისადმი მიმართვის მოტივაციებისა, მუსიკოსები ეროვნული ღირებულებებისადმი პატივისცემის გამოხატვის მოტივაციითაც ხელმძღვანელობენ. როგორც აღმოჩნდა, ქართული მუსიკალური ფოლკლორი განსხვავებული თაობისა თუ მენტალობის მქონე ქართველ მუსიკოსებში „ეროვნულობის ამოსაცნობ ნიშნად“ (ორჯონიკიძე) აღიქმება, რის გამოც იგი საბოლოო მხატვრულ შედეგში მხოლოდ მისი მაღალმხატვრულობის ან ეგზოტიკურობის გამოვლენას არ ემსახურება.

17. ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემსრულებელ ემიგრანტ მუსიკოსთა მოტივაციისა და იდენტობის ანალიზმა საკმაოდ განსხვავებული სურათი მოგვცა: მათ შემოქმედებაში ქართული ფოლკლორული მუსიკისადმი მიმართება არა მხოლოდ ტრადიციულისა და თანამედროვეს, არამედ მშობლიურისა და შექენილის, ერთი შეხედვით, ურთიერთდაპირისპირებული კატეგორიების გაერთიანებისა და ამით, საკუთარი გაორებული იდენტობის გამთლიანების მოტივაციითაა განპირობებული.

18. ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-კულტურული ასპექტით შესწავლის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თანამედროვეობას მორგებული ფორმით ინტეგრირება მას (ფოლკ-ფიუჟენს), როგორც მრავალშრიან მოვლენას ესთეტიკურ, შემეცნებით, საკომუნიკაციო, აღმზრდელობით და უტილიტარულ ფუნქციებს ანიჭებს:

ა) ესთეტიკური ფუნქცია მდგომარეობს მსმენელისათვის სიამოვნების, მშვენიერების განცდის მინიჭებაში;

ბ) შემეცნებითი ფუნქციით ადამიანს ეძლევა ცოდნა გარესამყაროს შესახებ;

გ) საკომუნიკაციო ფუნქცია მუსიკალური ინფორმაციის გაცვლით ადამიანებს აერთიანებს საზოგადოებრივ ჯგუფებად;

დ) აღმზრდელობითი ფუნქცია ხელს უწყობს პიროვნების ჩამოყალიბებასა და ეროვნული იდენტობის განვითარებას;

ე) უტილიტარული ფუნქცია შემდეგ სფეროებში იხენს თავს: სარეკლამო ინდუსტრია, კულტურული ტურიზმი, პოლიტიკა (დემონსტრაციები და საპროტესტო გამოსვლები, სხვადასხვა სახის ოფიციალური შეხვედრები და საერთაშორისო კულტურული ღონისძიებები).

19. როგორც აღმოჩნდა, თანამედროვე მუსიკალური ჟღერადობის გამო ქართული ფოლკ-ფიუჟენი მსმენელს თავს გლობალიზებული სამყაროს სრულუფლებიან წევრად ადაქმენებს, ხოლო მუსიკალურ სტრუქტურაში ფოლკლორული ელემენტების ჩართვით, იგი ქართველს ფესვებთან, წინაპრებთან კავშირის განცდას უჩენს და მას საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად აგრძნობინებს თავს. ამდენად, ერთ ადამიანში ამ ორი მნიშვნელოვანი განცდის ერთობლიობა და მისით გამოვყეული პიროვნული სრულფასოვნების შეგრძნება ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ იქცევა.
20. გამოვლინდა, რომ უცხოელი მუსიკოსების ფოლკ-ფიუჟენ კომპოზიციებში ქართული ფოლკლორი, პირველ რიგში, სწორედ თავისი ესთეტიკური ღირებულების წყალობით ხდება შთაგონების წყარო. თუმცა, მსგავს პროექტებში, მუსიკალური სინთეზის წარუმატებელი განხორციელების შემთხვევაშიც, საბოლოო შედეგი უცხოელ მსმენელში პოპულარობით სარგებლობს.
21. ამავე დროს გამოიკვეთა, რომ ფოლკ-ფიუჟენისადმი ქართველი მსმენელის დამოკიდებულებაში ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თავად გამოყენებული ფოლკლორული მასალის სირთულესა და მისი დამუშავების ოსტატობას, თუმცა, ცხადია, ისეთი შემთხვევებიც არსებობს, როცა მსმენელი სათანადოდ აფასებს და დიდ სიამოვნებას იღებს უბრალო, ერთი შეხედვით, მარტივი ხალხური მელოდიის მაღალმხატვრული, ოსტატური დამუშავების შემთხვევაშიც.
22. ქართული ფოლკ-ფიუჟენის კლასიკური სემიოტიკური თეორიის (პირსი) მიხედვით გაანალიზებისას გამოირკვა, რომ ქართული ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, როგორც თანამედროვე მუსიკალური კომუნიკაციის საშუალება (ენა) არის **ნიშანი**, რომელიც ემსახურება **ობიექტის**, ანუ საქართველოს, როგორც ტრადიციებზე დაფუძნებული თანამედროვე ქვეყნის წარდგენას. **მიმღები** კი სწორედ ის აუდიტორიაა, რომლის მზაობაზე, „შინაგან კონტექსტზე“ დამოკიდებული მთელი ამ სემიოტიკური დონეების მიმდებლობისა და ამ მეტაფორის ეფექტურობის ხარისხი.
23. სემიოტიკურ ნიშნებს, სიმბოლოებს, რომლის დახმარებით ადამიანები საკუთარი თავის გარკვეული კულტურის წარმომადგენლებად იდენტიფიკაციას ახდენენ, კულტურული მარკერი აღნიშნავს. როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკას შესწევს უნარი საქართველოს, როგორც ტრადიციებზე დაფუძნებული თანამედროვე ღირებულებების მატარებელი ქვეყნის პრეზენტაცია მოახდინოს, რაც ამ მუსიკალური

მიმართულების ერთგვარ კულტურულ მარკერად და საერთაშორისო ასპარეზზე ქვეყნის წარმდგენად ქცევის დიდ პოტენციალზე მეტყველებს.

24. კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, თანამედროვე ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩართული ფოლკ-ფიუჟენის მიერ ადამიანებზე ფსიქო-ემოციური ზემოქმედების შემდეგი ინდიკატორები:

- ესთეტიკური ინდიკატორი – როგორც კვლევამ ცხადყო, ამ ინდიკატორმა შეიძლება თავი იჩინოს ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების ნებისმიერ ფორმაში, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ მხატვრულ დონეზეა განხორციელებული ქართული ფოლკლორისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის სითეზი.

- მარადიული არქეტიპების ინდიკატორი – ეს ინდიკატორი, გარკვეულწილად, იდენტიფიკაციის ინდიკატორთანაც არის დაკავშირებული, თუმცა ზემოქმედებს ადამიანის არა მხოლოდ ცნობიერზე, არამედ ქვეცნობიერზეც. ის ფოლკ-ფიუჟენის როგორც ესთეტიკური, ისე სოციალური ფუნქციით გამოყენების ამა თუ იმ ფორმაში ფიგურირებს.

- იდენტიფიკაციის ინდიკატორი – აერთიანებს ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების იმ ფორმებს, რომლებშიც მუსიკალური ნიმუში იწვევს ქართული კულტურისადმი მიკუთვნებულობის ან ეროვნული იდენტობის გრძნობას, როგორც ესთეტიკურ, ისე უტილიტარულ-გამოყენებით ფორმებში.

- ეგზოტიკურობის ინდიკატორი – აერთიანებს იმ ფორმებს, რომლებიც მიმართულია უცხოელი მომხმარებლებისადმი (ტურისტები, ხელოვანები, მსმენელები).

- მომხმარებლური დამოკიდებულების ინდიკატორი – მომხმარებლური საზოგადოების პირობებში, ეს ინდიკატორი, ფოლკ-ფიუჟენის გამოყენების ყველა უტილიტარული ფორმისთვისაა დამახასიათებელი.

25. ჩატარებული მცირე სოციოლოგიური კვლევის (2017წ., სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის 487 გამოკითხული ადამიანი) შედეგად გამოვლინდა, რომ ქართველების უმრავლესობა კარგად იცნობს ყველაზე წარმატებულ ჯგუფებსა და პროექტებს (როგორიცაა „შინ“ – 88%, „33ა“ – 92%), რომლებიც უკვე მრავალი წელია მუსიკალურ საქმიანობას ეწევიან და მუსიკის დემოკრატიული ხასიათით გამოირჩევიან. გამოიკვეთა, რომ ყველაზე ნაკლებად ცნობილი ჯგუფები („დეციში“ –

5.5%, „სტუმარი” – 4.7%) ნაკლებად გავრცელებულ ქვემომართულებას (პროგრესივ-ფოლკი) ეკუთვნის.

გამოკითხვის მიხედვით აღმოჩნდა, რომ ხშირ შემთხვევაში, ამა თუ იმ მუსიკალური ჯგუფის ცნობადობის ხარისხი მათი მოწონება-არმოწონების ინდიკატორად შეიძლება იქცეს, იმდენად, რომ კითხვარში დასახელებული 9 ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფიდან/პროექტიდან („ირიაო“, „შინ“, „ეგარი“, გიორგი მიქაძე&ბასიანი, „33ა“, „ზუმბალენდი“, „კახაბერი და ხანუშები“, „სტუმარი“, „დეციში“) ორმა ჯგუფმა/პროექტმა („ზუმბალენდი“ და „კახაბერი და ხანუშები“) მათ ცნობადობასთან შედარებით საკმაოდ მცირერიცხოვან ადამიანთა სიმპათია დაიმსახურა. როგორც ჩანს, ქართული მუსიკალური ჯგუფების გარკვეული ნაწილი პროდიუსერული თვალსაზრისით კარგად შეფუთული და ეფექტური პიარკამპანიის წყალობით ქართულ საზოგადოებაში ცნობილი ხდება, მაგრამ მათი მუსიკის ქომაგთა რაოდენობის ზრდას ეს არ უზრუნველყოფს.

26. თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-კულტურული ფუნქციების გამოვლენამ ცხადყო, რომ ეს მუსიკალური მიმართულება უკვე საკმაოდ აქტუალურია და სათანადო ხელშეწყობის პირობებში, სამომავლო განვითარების დიდი პერსპექტივაც გააჩნია.

27. ერთი მხრივ, თანამედროვე ქართველების მუსიკალური გემოვნებისა და გამოცდილების, მეორე მხრივ კი, ჯერაც აქტიურად გამოყენებული კულტურული მეხსიერების დაფარული შრეების არსებობის გათვალისწინებით, აღმოჩნდა, რომ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს დღევანდელი ქართული საზოგადოების ტრადიციონალიზმსა და მულტიკულტურალიზმს, მისი მუსიკალურ-კულტურული მრავალშრიანი იდენტობის საუკეთესო გამოხატულებას წარმოადგენს.

სიმბოლოთა განმარტება:

- 📁 მაგალითი – აუდიომაგალითი დისკიდან
- 📄 მაგალითი – ვიდეომაგალითი დისკიდან
- 🎵 მაგალითი – სანოტო მაგალითი

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე, ე. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა*. თბილისი: ინტელექტი.
2. ბერიძე, ც. (2010). *ვლადიმერ (ლადო) აღნიაშვილი. ცხოვრება და მოღვაწეობა*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
3. ბოდრიარი, ჟ. (XX). *ქალაქი და სიძულვილი*. თარგმანი: მაღხაზ ხარბელია. წყარო: http://lib.ac.ge/index.php?option=com_djcatalog2&view=item&id=319&cid=200&Itemid=487&prod=1#.U6nAH_mSzUQ
4. გაბუნია, ლ. (2001, მაისი). რობერტ ბარდიშაშვილი – ხელმძღვანელობა ეოველთვის შეცდომაში შემყავდა. ანარეკლი: ლაშა გაბუნიას საავტორო ბლოგი. წყარო: <https://anarekly.blogspot.com/2001/05/robert-bardzimashvili.html>
5. გაბისონია, თ. (2014). *ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობა, თანამედროვე რაკურსი*. I ნაწილი. ილიას უნივერსიტეტის სალექციო კურსი.
6. გეგუჩაძე, რ. (XX). ზუმბალენდი / Zumba. Georgian Music MP3 Archive – Ramaz Geguchadze's Blog. From <http://blog.geguchadze.com/?p=1223>
7. გვახარია, გ. (2018, იანვარი). ნადავლი ფილმები. რადიო „თავისუფლების“ გადაცემა „ანარეკლები“. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/nadavli-filmebi/28950832.html>
8. გოგსაძე, მ. (2018, სექტემბერი). მარცვლოვან-რიტმული „ფანდი“ მუსიკაში. წყარო: <http://mastsavlebeli.ge/?p=19068>
9. დაღეშელი, თ. (2015, ნოემბერი). გელა ჩარკვიანის თვალთ დანახული ირაკლი ჩარკვიანი. წყარო: <https://www.ambebi.ge/article/95222-gela-charkvianis-thvalith-danakhuli-irakli-charkviani/>
10. დონაძე, ლ., ჩიჯავაძე, ო., ჩხიკვაძე, გრ. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორია*. წიგნი I. თბილისი: განათლება.
11. ებრაღიძე, ი. (2019). ჯაზის ტერმინოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა საქართველოში (ფიუჟნი, ჯაზროკი). *მუსიკა*, №1 (38), გვ. 75–79.

12. ებრაღიძე, ი. (2016). *ქართული ფოლკლორი და ეთნოგრაფიკა*. სადისერტაციო ნაშრომი სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მისანიჭებლად. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
13. ვაჟა-ფშაველა (1905). *კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი*. წყარო: http://www.nplg.gov.ge/civil/statiebi/saskolo/kosmopolitizmi_da_patriotizmi.htm
14. ზუმბაძე, ნ. (2002). ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები. *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული*. თბილისი.
15. იაშვილი, ჯ. (2009). ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბისკირია. *მუსიკა*.
16. კოვზირიძე, დ. (2015, თებერვალი). *ინტერვიუ კახაბერ ცისკარიძესთან, 05.02.2015*. გადაცემა „მძიმე კაცთან“. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=cTNdwYFYd1A>
17. კიკნაძე, ზ., მახაური, ტრ. (2010). *ხალხური პოეზიის ანთოლოგია*. თბილისი: ქართული წიგნის მხარდაჭერის ფონდი.
18. კოტრიკაძე, ს. (XX). *დამუშავებული და საავტორო სიმღერების შესახებ*. ხელნაწერი.
19. კოტრიკაძე, ს. (2013). *ტრადიციისა და სიახლის პრობლემა აჭარულ ხალხურ მუსიკაში (XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე)*. სამაგისტრო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
20. კუზმიჩი, ა. (2012). ქართული პოლიფონიის გარდამავალი მემკვირეობა: ქართული ხალხური სიმღერების ახალი პრაქტიკოსები და წარსულის მემკვიდრეობა. *ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმის კრებული*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
21. *კულტურის სტრატეგია – 2025*. (2016). საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო.
22. ლომსაძე, თ. (2014). *ქართული მუსიკალური ფოლკლორი თანამედროვე სოციალურ - მისი უტილიტარული ფუნქცია და გამოვლენის თავისებურებები*. სამაგისტრო დიპლომი.
23. ლეკიშვილი, ს. (1961). *ი. რატილი საქართველოში*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

24. მაღაზონია, დ. (2018, მაისი). *ევროვიზიის დღიური – 10 მაისი, 2018*. საზოგადოებრივი მაუწყებელი. წყარო: <https://1tv.ge/video/evroviziis-dghiuri-10-maisi-2018/?fbclid=IwAR1oYGXPyLKbq3nAZQhzRHgLsoqkUyuv-mI986ojM7nvwNpRsyE-K1jMPNU>
25. მანია, ე. (2014). *სტრასბურგული პალიტრა*. წყარო: <http://tsps.ge/index.php?a=main&pid=658&lang=geo>
26. მარალიძე, ი. (1914). მუსიკა და ქართველი მემუსიკენი. ვლადიმერ აღნიაშვილი. *თეატრი და ცხოვრება*, №14, გვ. 10-11.
27. მახარაძე, ნ. (2009). *ქართული „ნანა“ ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები*. მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
28. მაჭავარიანი, ლ. (2012, თებერვალი). *ლადო ბურდული*. ელექტრონული ჟურნალი *ტაბულა*. წყარო: <http://www.tabula.ge/ge/story/72913-lado-burduli>
29. ორჯონიკიძე, გ. (1978). *აღმავლობის გზის პრობლემები*. თბილისი: ხელოვნება.
30. ორჯონიკიძე, გ. (1984). *თანამედროვე ქართული მუსიკა სოციოლოგიისა და ესთეტიკის შუქზე*. თბილისი: ხელოვნება.
31. პიოტროვსკა, ა. (2019). პოლიფონია თუ პოლიფონიური ეფექტი? მრავალხმიანი სიმღერა და პოპ მუსიკა. *ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის მე-9 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული*, გვ. 69–82. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
32. რაზმაძე, მ. (XX). *მოდერნიზებული ფოლკლორის” კვლევისათვის*. ხელნაწერი.
33. როდონია, ვ. (2007). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
34. ტატიშვილი, ლ. (2019, თებერვალი). *ალექსანდრე კილაძე და მისი ჯაზ ქორალი*. საზოგადოებრივი რადიოს გადაცემა „ჯაზოფრენია“. წყარო: <https://1tv.ge/audio/jazofrenia-aleqsandre-kiladze-da-misi-jaz-qorali-vibrofonida-misi-shemsruleblebi/>
35. ფირცხალავა, ნ. (2003). პეტრიწის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. *ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული*, გვ. 109-126. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

36. *ქართული საბჭოთა ესტრადა*. (2014, ოქტომბერი). გადაცემა „უცნობი მუსიკა“. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=qrmZEqb5dsQ>
37. ქავთარაძე, მ. (2012). საესტრადო სიმღერის შესახებ, ანუ რამდენად „მსუბუქია“ ის. კრებულში: *მუსიკოლოგიური ძიებანი*, გვ. 120-134. თბილისი.
38. ქარუმიძე, ზ. (2014, ნოემბერი). *ქართული ჯაზის ისტორია*. გადაცემა „უცნობი მუსიკა“. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=Y73HdriVuDY>.
39. ქიტიაშვილი, ბ. (2016, აპრილი). *ყველგან დაჩრდილული ვიყავი*. წყარო: <https://artinfo.ge/2016/04/bachi-qitiashvili-qhvelgan/>
40. შილაკაძე, მ. (1988). *ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა*. თბილისი: მეცნიერება.
41. ჩარკვიანი, გ. (2018, იანვარი). *ნადავლი ფილმები*. რადიო „თავისუფლების“ გადაცემა „ანარეკლები“. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/nadavli-filmebi/28950832.html>
42. ჩიჯავაძე, ო. (1995). *ქართული სამუსიკო ფოლკლორისტიკის ნარკვევები*. თბილისი.
43. ჩხიკვაძე, გრ. (1954). *ქართული ხალხური საგუნდო კულტურის ისტორიისათვის. საბჭოთა ხელოვნება*, N4. გვ. 15.
44. ჩხიკვაძე, გრ. (1970-1971). *ქართული ხალხური საბრძოლო სიმღერები და ქართული საბოჭთა მუსიკალური ფოლკლორი*. I ნაწილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია. წლიური ნაშრომი.
45. ჩხიკვაძე, გრ. (1971-1972). *ქართული ხალხური საბრძოლო სიმღერები და ქართული საბოჭთა მუსიკალური ფოლკლორი*. II ნაწილი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია. წლიური ნაშრომი.
46. ჩორთოლანი, ლ. (2016, აგვისტო). *ჭეშმარიტების ტემპორალურობა. პრუსტი და მამარდაშვილი*. წყარო: <https://chotorlishvili.wordpress.com/author/chotorlishvili/>
47. ციციშვილი, ნ. (2005). *ცვილებების ემბრიონი: მძიმე როკი, გენდერული ურთიერთობები და ტრადიციული მუსიკალური კულტურა საქართველოში*.

ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

48. ცოცხალაშვილი, მ. (2015). *როკ მუსიკა (ისტორია, გენეზისი, პერსპექტივები)*. სამაგისტრო ნაშრომი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულებაში. ხელნაწერის უფლებით. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

49. ცქიტიშვილი, ს. (2012). *რევიუ №12: ZumbaLand – Multi Test (2011)*. ბლოგი ქართული მუსიკის შესახებ. წყარო: <https://georgianmusicblog.wordpress.com/2012/11/23/zumbaland-multi-test-2011/>

50. ცქიტიშვილი, ს. (2014, ოქტომბერი). *ქართული საბჭოთა მუსიკა*. გადაცემა „უცნობი მუსიკა“. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=qrmZEQb5dsQ>.

51. ცქიტიშვილი, ს. (2018). *ქართული პოპულარული მუსიკის ისტორია: დასაწყისი და 50-იანი წლები*. წყარო: <https://popmusic.ge/article/2328-kartuli-popularuli-musikis-istoria-dasacqisi-da-50-iani-clebi>

52. ხადური, გ. (2015). *დადა დადიანი*. წყარო: <http://www.tabula.ge/ge/story/95287-dada-dadiani>

53. წურწუშია, ლ. (2018). *კულტუროლოგია*. თბილისი: ფონდი ქართული გალობა.

54. წურწუშია, რ. (1997). *ქართული ხალხური სიმღერა დღეს - ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა)*. *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: მერიდიანი.

55. წურწუშია, რ. (2010). *ქართული მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

56. წურწუშია, რ. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

57. წურწუშია, რ. (2013). *მუსიკალური თბილისი: წარსული და თანამედროვეობა. ისტორიული თბილისი-კულტურული ასპექტები*. მოხსენებათა კრებული. თბილისი: თამარიონი

58. წერწუშია, რ., ერქომაიშვილი, ა. (2018). *ივეტ გრიშო და ქართული სიმღერა*. ვარშავა: PWN.
59. ჭავჭავაძე, ი. (1886). *წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე*. „ქართული ხალხური მუსიკა“. საბჭოთა საქართველო.
60. ჯალიაშვილი, ვ. (1988). *ინსტრუმენტული ჯაზი*. თბილისი: ხელოვნება.
61. ID – გია ყანჭელი. (2019, იანვარი). AT.ge-ს და არტარეას ერთობლივი პროექტი. წყარო: https://www.youtube.com/watch?v=PnEQ2_4xn7w
62. Adorno, Th. W. (1941). *On Popular Music*. From http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml
Originally published in: *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.
63. Adorno, Th. W. [1962] 1989. *Introduction to the Sociology of Music*. Translated by E. B. Ashton. New York: Continuum.
64. Åkesson, I. (2006). Re-creation, Re-shaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers (Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization). *STM-Online vol. 9*.
65. *Alternative Music* (Urban dictionary). (2018) From <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Alternative%20Music>
66. Arnold, D. (1983). *The New Oxford Companion Music, Volume 1*.
67. Atkinson, D. (2004). Revival, Genuine or Spurious? In: *Folk Song: Tradition, Revival, and Re-Creation*. Aberdeen: University of Aberdeen, Elphinstone Institute.
68. *Authentic* (Online Ethymology Dictionary). From <https://www.etymonline.com/word/authentic>
69. Baumann, M. P. (1996). Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation. In: *The world of music*. Vol. 38, No. 3, Folk Music Revival in Europe.
70. Baumeister, R. F., Muraven, M. (1996). Identity as Adaptation to Social, Cultural, and Historical Context. *Journal of Adolescence* 19, pp. 405-416.
71. Birrer, F.A.J. (1985). “Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music?” In: *popular Music Perspectives*, 2, pp. 99-105. D. Horn (ed.).
72. Bithell, C. (2007). *Transported by song: Corsican voices from oral tradition to world*. The Scarecrow press.

73. Bithell, C., Hill, J. (2014). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.
74. Blauvelt, T. K. (2001). *Cultural Theory and Conceptions of Citizenship and Nationalism in the Republic of Georgia*. University of New York.
75. Bloom, M. (2003). Georgian Singing in the United Kingdom – Joys and Pitfalls. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, pp. 571–576.
76. Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University Press.
77. Boiko, M. (2001). The Latvian folk music movements in the 1980s and 1990s: From “Authenticity” to “Postfolklore” and Onwards. *The world of music*, vol. 43 (2+3).
78. Brown, R. E. (1991). World Music: The Voyager Enigma. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ed. Max Peter Baumann. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
79. Briggs, Ch. (1996). The Politics of Discursive Authority in Research on the “Invention of Tradition. *Cultural Anthropology* Vol. 11, N 4.
80. Brunvard, J. (ed.) (1996). *American Folklore: An Encyclopedia*. New York: Garland.
81. Buchanan, D. (2006). *Performing Democracy: Bulgarian music and musicians in transition*. The University of Chicago Press.
82. Campbell, P. S. (1995). “Authentic” vs. “Traditional. *Music Educators Journal* 82(1).
83. *Chattanooga Choo Choo* (Wikipedia the Free Encyclopedia). From https://en.wikipedia.org/wiki/Chattanooga_Choo_Choo
84. Chateau Leon. (2016). *ბოზ ბ ჯოხბადოძე*. *ვიკიპედია*: <https://www.youtube.com/watch?v=dPtuwml4ZGQ>
85. Dimery, R. (2005). *The 1001 Albums You Must Hear Before You Die*. Quintet Publishing Ltd.
86. *Contemporary folk music* (Wikipedia. org). From https://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_folk_music
87. *Contemporary Folk / Folk Jazz*. (Allmusic). (XX). From <https://www.allmusic.com/style/folk-jazz-ma0000011933>
88. Droumeva, M. (2004). *The phenomenon of chalga in modern Bulgarian folk*.

89. Erikson, E. (1994). *Identity and the Life Cycle*, ch. 2. Growth and Crises of the Healthy Personality p. 51-107. From <https://llk.media.mit.edu/courses/readings/Erikson-Identity-Ch2.pdf>
90. Estaff, R. (2018). *The 10 Best Folk Fusion Songs*. From <https://remezcla.com/lists/music/best-latino-folk-fusion-songs-2018/>
91. Firth, S. (2007). Is Jazz Poplar Music? *Jazz Research Journal*, Vol. 1, No. 1.
92. Foutz, J. (2010). *Ancientness and Traditionality: Cultural Intersections of Vocal Music and History in the Respublic of Georgia*. Master Thesis. University of Maryland, College Park.
93. *Formalism (music)* (Arts and Popular Culture Encyclopedia). (2020). From http://www.artandpopularculture.com/Formalism_%28music%29
94. Gabisonia, T. (2019). Georgian Songwriter's folk song of soviet epoch as a victim of "Authenticism. *Musicologist* Vol. 3, Issue 2.
95. Glassie, H. (1995). Tradition. *Journal of American Folklore* 108.
96. Gridley, M. C. (1987). Is Jazz Popular Music? *The Instrumentalist*, vol. 41, number 8, pp., 19-22, 25-26 and 85.
97. Halbwachs, M. (1980). *The collective memory*. New York, Harper & Row Colophon Books
98. Handler, R., Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *Journal of American Folklore* 97.
99. Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology Today*. Vol. 2, No. 1. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.
100. Johnson, S. (2000). Authenticity: Who Needs It? *British Journal for Music Education* 17(3), p. 279–282.
101. Jordania, J. (2011). *Why do people sing?* Tbilisi: Logos
102. Karpeles, M. (1955). Definition of Folk Music. *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council held at Sao Paolo, Brazil in 1954. Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 7.
103. Kaul, A. (2014). Review of the book: Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective. *The Australian Journal of Anthropology*.
104. *Khrushchev Thaw* (New world encyclopedia). (2013, April). From http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Khrushchev_Thaw
105. Koelsch, S. (2012). *Brain and Music*. Oxford: John Wiley & Sons, Ltd.

106. Konen, V. (1975). Znachenie vneevropeiskikh kultur dlia muziki XX veka (The importance of non-European cultures for the music of the 20th century). *Etiudi o zarubezhnoi muzike* (Studies on foreign music). Moscow: Musika.
107. Krüger, S. (2013). Undoing Authenticity as a Discursive Construct: A Critical Pedagogy of Ethnomusicology and “World music. *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik*.
108. Lazevic, D. (2018). Balkan beats: introducing folk rap, the hybrid music craze sweeping Serbia and beyond. *The Calvert Journal*. From <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9932/balkan-beats-folk-rap>
109. Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 (Winter).
110. Levi, E., Scheduling, F. (2010). *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities and Dislocations in Europe and Beyond*. The Scarscrow press.
111. Lomsadze, T. (2016). Some Peculiarities of Georgian and Estonian Folk Music Revival. *Proceedings of the 2nd International Music And Dance Studies Symposium “Memory And Cultural Heritage”*. Trabzon.
112. Lomsadze, T. (2016). Georgian Political Folk and Folkloric Politics: The Relationship Between Folk Music and Politics in Georgia. *Bulgarian Musicology Quarterly*. Sofia
113. Lomsadze, T. (2019). When tradition meets modernity: Georgian folk-fusion music. *Folk Life*, 57-2. From <https://doi.org/10.1080/04308778.2019.1656791>
114. Lomsadze, T. (2019). The cultural context of Georgian traditional music revival: three distinct individuals from local ethno-fusion space. *Proceedings of YMEIC2017* (1st Young Musicologists and Ethnomusicologists International conference).
115. Malm, K. (1993). Music on the Move: Traditions and Mass Media. *Ethnomusicology*. Vol.37, No.3. Bloomington: Indiana University press.
116. Malm, K., Wallis, R. (1986). What’s Good for Business...: Some Changes in Traditional musics Generated by Tourism. *The impact of tourism on traditional music*. Jamaica: Jamaica memory bank.
117. Mara, T. (XX). *The History of “Authenticity”*. From <http://www-personal.umich.edu/~tmarra/authenticity/page2.html>
118. *Marker*. (The Merriam-Webster.com Dictionary). From <https://www.merriam-webster.com/dictionary/marker>

119. Marothy, J., Batari, M. (1986). *An Essay on the Musical Infinite*, typescript translation by the authors of *Apeiron Musikon: A Zenei Vegtelen* (Budapest).
120. Meaning of fusion in English (Lexico). (XX). From <https://www.lexico.com/definition/fusion>
121. Medvedev, A. (1987). *Vremia Zrelostsi. Sovetski djaz. Soestski kompozitor*.
122. Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
123. Middleton, R. (1993). *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Popular Music, Vol. 12, No. 2*. Cambridge University Press.
124. Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular. On the subject of Popular music*. New York, London: Rutledge.
125. Myatt, T. (1985). *Interview with Kate Bush*. From http://gaffa.org/reaching/im85_tm.html
126. Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, Norton/Grove Handbooks in Music. New York: W.W. Norton.
127. Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Second edition. University of Illinois Press.
128. Nettle, B. (2015). *The study of Ethnomusicology: Thirty-three discussions*. Third Edition. University of Illinois Press.
129. Ninoshvili, L. (2009). The Poetics of Pop Polyphony: Translating Georgian Song for the World. *Popular music and society*. Vol. 32, No. 3, July. P. 411.
130. Ninoshvili, L. (2010). *Singing Between the words: The Poetics of Georgian Polyphony*. Dissertation thesis, Graduate school of Arts and Sciences of Columbia University.
131. Ninoshvili, L. (2011). The 1990s “Kutaisi Wave”: Music and Youth Movement in a Postindustrial Periphery. *Current Musicology*. No. 91.
132. Oyserman, D., Elmore, K., Smith, G. (2012). Self, Self-Concept, and Identity. *Handbook of Self and*. Second edition. The Guilford Press, New York-London. pp. 69-104.
https://dornsife.usc.edu/assets/sites/782/docs/handbook_of_self_and_identity_-_second_edition_-_ch._4_pp._69-104_38_pages.pdf
133. Patterson John S. (1995). Review of *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined* by Neil V. Rosenberg. *American Music*. Vol. 13, No. 3.

134. Persson, R. S. (2001). "The subjective world of the performer". In: *Music and emotion: Theory and research*, pp. 275-89. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds), Oxford: Oxford University Press.
135. *Popular Music* (New Grove Dictionary of Music and Musicians) 15:87
136. Rahkonen, C. (1994). What is World Music? *World Music in Music Libraries*. Technical Report No. 24. Canton, MA: Music Library Association.
137. Račiūnaitė-Vyčinienė, D. (2012). The revival of the Lithvenian Polyphonic Sutartines Songs in the late 20th and early 21st century. *Res Musica*, No. 4: 97-115.
138. Ronström, O. (1996). Revival Reconsidered. *The world of music*. Vol. 38, No. 3, Folk Music Revival in Europe.
139. Rosenberg, N. V. (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
140. Rosenblum, M. J. (XX) [2015]. *Performer and Performance: What Was Once Not Authentic Can Move Into Authentic Status*. From <http://www.members.tripod.com/~holyranger/authenticity.html>
141. Ro'i, Y. (2017, July). *Anticosmopolitan Campaign*. YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. from https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Anticosmopolitan_Campaign.
142. Rice, T. (1998). World Music in Europe. *Europe: Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8*, editors: Nettl, Bruno, Stone, Ruth M, Rice, Timothy.
143. Ryan, R. M., Deci, E. L. (2000). Intrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. *Contemporary Educational Psychology*, (2000) p. 55.
144. Smith, A. (1991). *Nationalism and Identity*. University of Nevada press.
145. Sugarman, J. C. (1997). *Engendering song: Singing and subjectivity at Prespa Albanian weddings*. The University of Chicago Press.
146. Sweeney, P. (1991). *The Virgin Directory of World Music*. London: Virgin Books, 1991; New York: Henry Holt, 1992.
147. Sweers, B. (2005). *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*. Oxford University Press.
148. Taylor, T. D. (2000). World Music in Television Ads. *American Music* 18
149. Taylor, T. D. (2004). Bad World Music. *Bad Music: The Music we Love to Hate*. Ed. Christopher Washburne and Maiken Derno, ed. New York: Routledge.
150. *The Singing Revolution* (XX) From <https://singingrevolution.com/about-the-history>

151. Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
152. Turino, T. (2012). Peircean Phenomenology and Musical Experience. *Revista KARPA* 5.1-5.2 California State University: Los Angeles.
153. Trilling, L. (1971). *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Mass.
154. Tsitsishvili, N. (2005). ["The Embryo of Change: Heavy Rock, Gender Relationships and Traditional Music-Culture in Georgia"](#). In: [The Second International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings](#), pp. 505-512. Tbilisi State Conservatoire.
155. Tsitsishvili, N. (2009). National Ideologies in the Era of Global Fusions: Georgian Polyphonic Song as a UNESCO-Sanctioned Masterpiece of Intangible Heritage. *Music and Politics* 3.1. From <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0003.104/-national-ideologies-in-theera-of-global-fusions-georgian?rgn=main;view=fulltext>
156. Tsuladze, L. (2009). Youth culture in modern Georgia – a case of westernization or invention of a new tradition. *Proceedings of the 2nd International symposium of Georgian culture - The Caucasus: Georgia on the crossroads: Cultural exchanges across the Europe beyond*.
157. Tsurtsumia, R. (2010). Georgian multipart singing and national identity. *Echoes from Georgia: Seventeen arguments on Georgian polyphony*. Pp. 257-270. Editors: Tsurtsumia, Rusudan, Jordania, Joseph. New York: Nova Science Publishers.
158. *Unesco Convention*. (2003). 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. P. 6. From <https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>
159. Wall, T. (2003). *Sudying Popular Music Culture: Studying the Media*.
160. Wallace, A. F. C. (1956). Revitalization Movements. *American Anthropologist* 58: 264–81.
161. Websinger. (2015). *What is folk fusion?* From <https://www.youtube.com/watch?v=LgWt9KHKF7Q>
162. Woody, R. H., Mcpherson, G. E. (2010). Emotion and Motivation in the Lives of Performers'. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Ed. Patrick N. Juslin. Oxford Scholarship Online.
163. Zemtsovsky, I. I. (2003). Polyphony as a Way of Creating and Thinking. The musical Identity of homo-Polyphonicus. *The First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Pp. 35-53. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.
164. Аса́фьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка.

165. Габисония, Т. (2009). *Критерии „аутентичности” в грузинском народном музыкальном исполнительстве.*
166. Земцовский, И. (1989). От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?. *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли.* Ленинград: Ленинградский Государственный Институт театра, музыки, кинематографии.
167. Земцовский, И. (2012). Мелосфера Мусоргского - его "неизвестная родина". *Музыкальная академия.* № 3. С. 30-36.
168. Конен, В. (1994). *Третий пласт (Новые массовые жанры в музыке XX века).* Москва: Музыка.
169. Мамардашвили, М. (2000). *Мой опыт нетипичен.* Санкт-Петербург: Азбука
170. Медведев, А. (1987). *Время Зрелости. Советский джаз. Советский композитор.*

ინტერვიუების სია:

1. აბაშიძე, გაგა – თბილისი, 09.2019
2. აკატი, აბდულა – ტრაბზონი, თურქეთი, 11.2017
3. ბითელი, ქეროლან – მანჩესტერი, დიდი ბრიტანეთი, 02.2018
4. ბროუდი, აბრაამ – თბილისი, 11.2017
5. ბუქენანი, დონა – ურბანა-შემოვინი, აშშ, 05.2018
6. კალანდაძე, ნინო – პირადი საუბარი, თბილისი, 2019
7. მაღაზონია, დავით – თბილისი, 02.2019
8. მდინარაძე, მიშა – თბილისი, 09.2019
9. მიმინოშვილი, ზაზა – თბილისი, 02.2019
10. მურდულია, ბუბა – თბილისი, 09.2019
11. ნაითი, მეთიუ – პირადი საუბარი, თბილისი, 2016
12. ნეტლი, ბრუნო – ურბანა-შემპეინი, აშშ, 05.2018
13. ნუუტი, მარია – ტალინი, ესტონეთი, 04.2017
14. პერე, ზოე – თბილისი, 01.2020
15. სარდო, სიუზანა – ავეირუ, პორტუგალია, 04.2019
16. სილვერსი, მაიკლ – ურბანა-შემპეინი, აშშ, 05.2018
17. სიჭინავა, ვლადიმერ – ონლაინ-ინტერვიუ, 05.2014
18. სტოუკსი, მარტინ – ლონდონი, 03.2018
19. შეინი, ნათან – პირადი საუბარი, თბილისი, 2014
20. შუგარმანი, ჯეინ – ნიუ-იორკი, აშშ, 04.2018
21. ჩამგელიანი, მადონა – თბილისი, 03.2020
22. ცინაძე, ილუშა – ნიუ-იორკი, აშშ, 04.2018
23. ცქიტიშვილი, სანდრო – თბილისი, 11.2018
24. ხოსიტაშვილი, დავით – თბილისი, 05.2017
25. ხუხუნაიშვილი, გიორგი – თბილისი, 10.2019
26. ჯავახიშვილი, მიშა – თბილისი, 09.2019
27. ჯანჯღავა, ნინო – თბილისი, 01.2020

დანართი

დანართის სია:

სანოტო მაგალითები:

1. ჯგუფ „შინ“-ის კომპოზიციის, On Tiptoes ტექსტუალური და რიტმული ტრანსკრიფციები ვოკალური დუეტისათვის.
გაშიფრულია ეთნომუსიკოლოგ ლორენ ნინოშვილის მიერ (Ninoshvili, 2010: 244-246)
2. ჯგუფ „დეციშის“ კომპოზიციის, ანბანთქება ფრაგმენტი.
გაშიფრულია ეთნომუსიკოლოგ ლორენ ნინოშვილის მიერ (Ninoshvili, 2010: 170)
3. (3.1; 3.2; 3.3; 3.4; 3.5; 3.6)
დავით მაღაზონიას კომპოზიცია „ხელხვაგი“, ჯგუფ ირიაოს რეპერტუარიდან
(დავით მაღაზონიას შექმნილი პარტიტურა, ირიაოსა და თბილისის
სიმფონიური ორკესტრის ერთობლივი კონცერტისათვის)

ილუსტრაციები:

1. ინტერნეტ-კითხვარით ჩატარებული კვლევის შედეგების ილუსტრაცია

აუდიომაგალითები:

1. ჯგუფი ჯაზ-ქორალი – გურული
2. ჯგუფი ადიო – ქვერი
3. ჯგუფი დეციში – ჩონგურული ხორუმი
4. ჯგუფი ზუმბალენდი – მასპინძელი
5. ჯგუფი შინ – On Tiptoes
6. ჯგუფი დეციში – ანბანთქება
7. აბრამ ბროუდისა და ფოლკლორულ ჯგუფ ადილეს ექსპერიმენტის ჩანაწერი
8. ირიაო – ღაზური მოტივები
9. გორან ბრეგოვიჩი – Train
10. ქეით ბუში – Hello earth

ვიდეომაგალითები:

1. ანსამბლი ორერა – კრიმანჭული
2. ჯგუფი ბერმუხა – დიდაგოი ნანა
3. ჯგუფი Georgian dance empire – Georgian wrestling
4. ირაკლი ჩარკვიანი – საქართველო
5. ზაზა მიმინოშვილი და მისი „ერთი მსოფლიოს მუსიკის“ შემსრულებელი Z-Academy
6. ილუშა ცინაძე – შუკა-შუკა
7. ჯგუფი სტუმარი – არა უნდა რა
8. Maria Nuut&Ruum – კონცერტის ფრაგმენტები
9. ლელა ნაყური და Ellarge – ხევესურული ნანა
10. ზოე პერე და Tete Noise – ექსპერიმენტი თუშურ მოტივებზე
11. ჯგუფი ირიაო – ხელხვაგი (ბენდისათვის)
12. ჯგუფი ირიაო – ხელხვაგი (ბენდისა და ორკესტრისათვის)
13. ჯგუფი ირიაო – ვარსკვლავი
14. ჯგუფი ირიაო – ადიო
15. ჯგუფი ირიაო – ქალაქური მოტივი
16. ჯგუფი 33ა – ქარი ქრის
17. ჯგუფი ბარაკა – ნანილა
18. კახაბერი და ხანუმები – ცანგალა და გოგონა
19. ილუშა ცინაძე – დიდება
20. KayaKata – სისონა დარჩია
21. Profusion – Chuta Chani
22. ბობი მაკფერენი და ქართული ხმები – სვანური ნანა
23. ფოლკლორული ჯგუფი დიდგორი და ლატვიის სხელმწიფო კაპელა – Tumsa gaiao
24. გიორგი მიქაძე და ბასიანი – Voisa
25. გელინოსა და განდაგანას მოტივებზე აგებული სარეკლამო რგოლი
26. შინა ვორგილის თანამედროვე ვარიაცია 2003 წლის აქციების დროს

Zura

Muk'i

ta ka tun ga ta ka tun ga ta ka tun ga ta ge t? t? da

rim ki t'a u ri dam p'i t'a u ri

36

Zura

Muk'i

dim p'i t'a u ri di t'a u ri ka u ri ka u ri ka u ri ka u ri ak ats ka u ri ik ats ka u ri

43

Zura

Muk'i

p'i t'a u ri dam p'i t'a u ri dim dam p'i t'a u ri dim p'i t'a u ri t'a u ri t'a u ri da

da ti ka da ti ka

50

Zura

Muk'i

da ti ka da da ka ti da ka ti da na ke na ke na ke na ke

Zura

Muk'i

ti na ti na ti na na ti na ti na ti ti na ti na ti na ta ka tun ga ta ka tun ga ta ka tun ga na ka ta ri ki ta

64

Zura

Muk'i

rim dim p'i t'a u ri dam p'i t'a u ri ka ti da p'i t'a u ri

ta ka ti ta ka ti da ki ta ki da ke ta ka da ka te da ka te da ka te

71

Zura

Muk'i

di ka ti t'a u ri dam p'i t'a u ri dim dam ki ta p'i t'a u ri di ka ti t'a u ri dam p'i t'a u ri dim p'i

na ka ta ri ki ta ta ka ti ta de ki na ki na ki na ki ti na ti na ti na na ti na ta de de

78

Zura

Muk'i

dam p'i t'a u ri ertad ka u ri dim p'i t'a u ri dim p'i t'a u ri rum tam tam damp'i t'a u ri da rim tam

ts ge ts ge de de ts ge ts ge de de di na di da ge di ka da u ri di di na di

85

Zura

Muk'i

— tam rim p'i t'a u ri di rim tam tam dam p'i t'a u ri di

— di na di di na di da da ka di da ka di da ka di

სანოტო მაგალითი №2

ჯგუფი „დეციში“ – *ანბანთქება* (ამონარიდი)

Ninoshvili, Lauren (2010). *Singing between the Words: The Poetics of Georgian Polyphony*. P. 170

Zuk'a (voice)

Nik'a (voice)

Guitar/bass groove

a b g d e v z t

a b g d e v z t

no p' zh r k gh ch ts' ch' j

i k' l m s t' u p q' sh dz ts' kh h!

სანოტო მაგალითი №3 (3.1; 3.2; 3.3; 3.4; 3.5; 3.6)

ჯგუფი „ირიო“ – „ხელხვაი“ (ვერსია ბენდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის)

3.1

სელხვაკი

დავით მაღაზონია

♩=80

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets in B♭

2 Bassoon

I-II Horns in F

III-IV Horns in F

3 Trumpets in B♭

2 Trombones

Doli

Harp

I Voice

II Voice

III Voice

♩=80

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

A $\text{♩} = 104$ **3.2**

17

Bsn.

Perc.

III Voice

A $\text{♩} = 104$

Vc.

Cb.

mp *cresc poco a poco*

a2

3

B

22

Bsn.

Perc.

II Voice

III Voice

B

Vla.

Vc.

Cb.

mp *cresc poco a poco*

3

27

Bsn.

Perc.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *cresc poco a poco*

mp *cresc poco a poco*

3

218

3.3

37

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D

42

Bsn.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



49 **E**

Bsn.

Tpt.

Tbn.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

56 **F**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Per.c.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

F

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

61 G

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Per c.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

G

66 9

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

73 **H**

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

H

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

77 11

Fl.

Ob.

Cl. a2

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

I

I

82

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

a3

87

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

IVoice

IIVoice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

92

Per c.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

97

Per c.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

K

105

Per c.

Hp.

I Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

L

111 **M** 15

Hp.

I Voice **M**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

117 **N**

Hp.

I Voice **N**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

123 **O**

Cl.

Vln. I **O**

Vln. II

Vla.

Vc. pizz.

Cb. pizz.

solo

16

3.4

132

P

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Solo

3

3

3

P

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

=

141

Q

R

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

1.

6

3

3

Q

R

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

150

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

tutti
pizz.

pizz.

pizz.



158

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

164

T

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



171

U

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

178 19

V

Fl. 6 6 6 6

Ob.

Cl.

Bsn. 6 3 3 3

Vln. I 6 6 6 6

Vln. II 6 6 6 6

Vla. 6 6 6 6

Vc. 6 6 6 6

Cb. 6 6 6 6

arco



184

V

Fl. 3 3 a2 6 W

Ob. 3 3 a2 6 W

Cl. 3 3 a2 6 W

Bsn. 3 3 a2 6 W

Vln. I arco 6 6 6 6 W

Vln. II arco 6 6 6 6 W

Vla. arco 6 6 6 6 W

Vc. 6 6 6 6 6 W

Cb. 6 6 6 6 6 W

Vocal Improvisatio

 3.5

191

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. 1.

Hn. 1.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

X

Vln. I *mp cresc poco a poco*

Vln. II *mp cresc poco a poco*

Vla. *mp cresc poco a poco*

Vc. *mp cresc poco a poco*

Cb. *mp cresc poco a poco*



196

Hn.

Hn.

I Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



201

Hn.

Hn.

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

206

Y

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Per c.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Y

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 22, measures 206-211, is presented in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) features intricate sixteenth-note passages, each marked with a '6' for sixteenth notes. The brass section (Horn, Trumpet, Trombone) provides a harmonic foundation with sustained chords and some movement in the Trombone part. The percussion and harp parts are mostly silent. The vocal section consists of three voices: I Voice (soprano), II Voice (alto), and III Voice (bass), each with a distinct melodic line. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with Violin I and II also featuring sixteenth-note runs. A 'Y' mark is placed above measure 206 and below measure 210, likely indicating a rehearsal or section marker.

219

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Z

3

3

3

225

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Per c.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

233

AA

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a3

1.

6

6

3

3

3

3

AA

240

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Hp.
I Voice
II Voice
III Voice
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

244

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

254

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

I Voice

II Voice

III Voice

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is for measures 254, 255, and 256. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with triplets in measures 254 and 255, followed by a sustained note in measure 256. The brass section (Horn, Trumpet, Trombone) provides harmonic support with sustained notes. The percussion section plays a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is silent. The vocal section (I, II, III Voice) has a melodic line in measure 254 and a sustained note in measure 256. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides harmonic support with sustained notes.

257

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Hp.
I Voice
II Voice
III Voice
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ილუსტრაცია № 1

სოციოლოგიური ინტერნეტ-გამოკითხვის შედეგი

კითხვარის სრული ვერსია და გამოკითხვის შედეგები იხილეთ ლინკზე:

<https://docs.google.com/forms/d/1ZqDhQY7WLwBJtYSUgnQ7QHvXUKxNyACEPFswllPxolo/edit#responses>

487 responses



Accepting responses ☒

Summary

Question

Individual

ასაკი

473 responses

27
35
33
40
34
36
38
43

პროფესია/საქმიანობის სფერო

469 responses

სტუდენტი
მუსიკოსი
პედაგოგი
იურისტი
ეკონომისტი
ექიმი
მასწავლებელი
ეთნომუსიკოლოგი
სტომატოლოგი

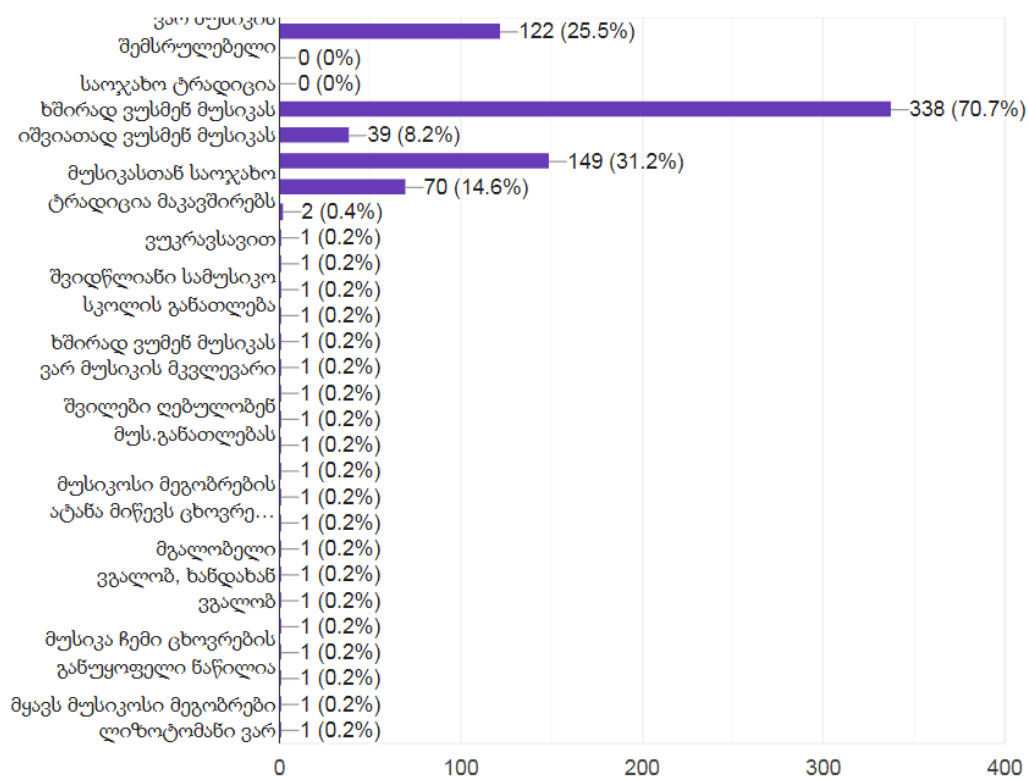
საცხოვრებელი ადგილი (ქვეყანა/ქალაქი/რაიონი/სოფელი)

476 responses



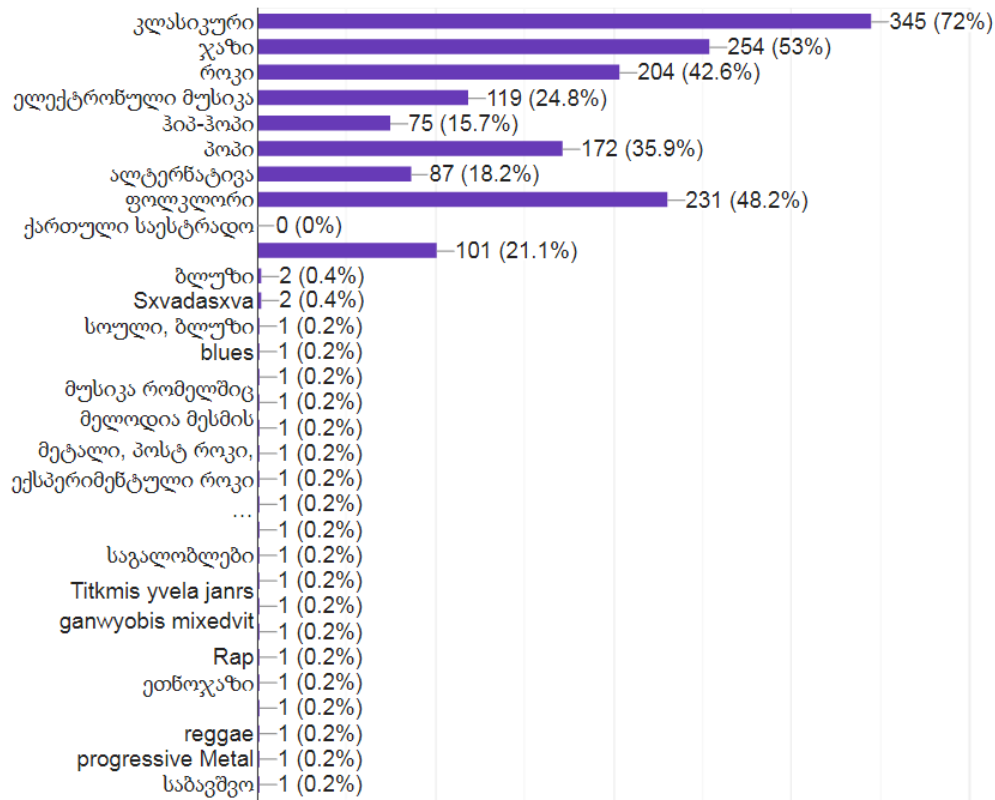
რა ტიპის კავშირი გაქვთ მუსიკასთან? (შეგიძლიათ აღნიშნოთ რამდენიმე პასუხი)

478 responses



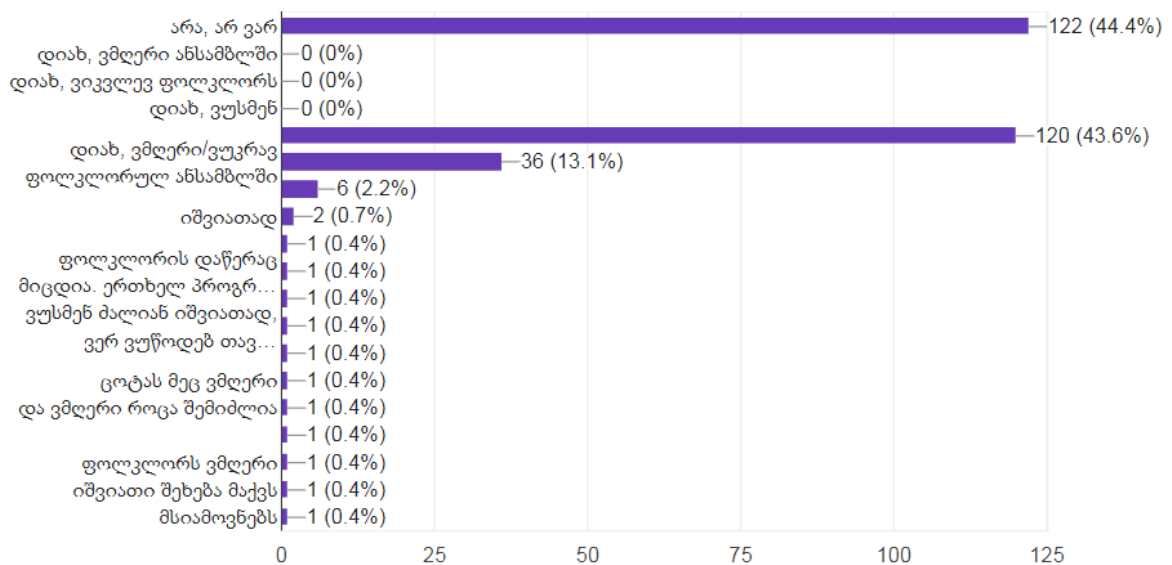
რა ჟანრის მუსიკას უსმენთ? (შეგიძლიათ აღნიშნოთ რამდენიმე პასუხი)

479 responses



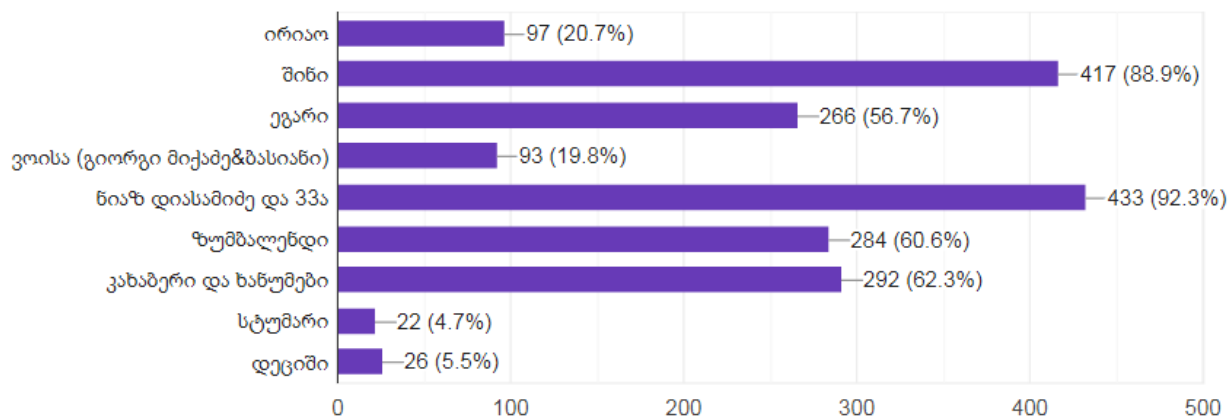
ხართ თუ არა ფოლკლორის მომხმარებელი?

275 responses



ამათგან რომელ ქართულ ჯგუფებს/პროექტებს იცნობთ? (შეგიძლიათ აღნიშნოთ რამდენიმე პასუხი)

469 responses



რომელი ჯგუფები/პროექტები მოგწონთ? (შეგიძლიათ აღნიშნოთ რამდენიმე პასუხი)

444 responses

