

თბილისის განო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

თეონა ლომსაძე

ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თანამედროვე
ფორმები
(ფოლკ-ფიუჟენის მაგალითზე)

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის – 1007

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი
ქვემდებარებულია ეთნომუსიკოლოგია

თბილისი, 2021 წელი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

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.

სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალობას განსაზღვრავს მისი სიახლე. ეს არის პირველი მასშტაბური კვლევა, რომელიც შეისწავლის ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თავისებურებებს თანამედროვე სოციუმში. მასში პირველადაა განხილული ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესი და მოცემულია მის შედეგად წარმოქმნილი თანამედროვე ფორმების სისტემატიზაცია. კვლევაში პირველადაა განხილული ფოლკლორის განახლების შესახებ არსებული 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 კვლევის 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

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

სოციო-მუსიკალური ასპექტების შესწავლა და მისი ფუნქციის განსაზღვრა თანამედროვე ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში.

სადოქტორო კვლევის ამოცანაა ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესისა და მასში გამოვლენილი ფორმების დიფერენცირება. შესაბამისად, გლობალიზაციის პირობებში ტრადიციული კულტურების ადაპტაცია-ტრანსფორმაციისა და განახლების პროცესებთან დაკავშირებული დასავლური თეორიების (ეთნომუსიკოლოგიური, სოციოლოგიური, ანთროპოლოგიური) დამუშავება და მათი შესაბამისობის დადგენა საქართველოში მიმდინარე ფოლკლორულ პროცესებთან, რაც ფოლკლორული მუსიკის განახლების ქართული ანალოგის თავისებურებების გამოვლენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წინაპირობა გახლდათ.

მეორე მნიშვნელოვანი ამოცანა უშუალოდ, ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესში გამოვლენილი მუსიკალური ფორმების დიფერენცირება და მათი გარკვეული ანალიზია. 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 მეთოდოლოგია დამყარებულია ეთნომუსიკოლოგიურ, ანთროპოლოგიურ და სოციოლოგიურ მეცნიერებებში დამკვიდრებულ მეთოდებსა და მიდგომებზე. ნაშრომი, ძირითადად, თვისობრივი კვლევის მეთოდებზეა დაფუძნებული. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განახლების პროცესის კვლევისას გამოყენებულია ისტორიულ-შედარებითი მეთოდი, რომლის დახმარებითაც წარმოდგენილია განახლების პროცესში გამოვლენილი სამივე მუსიკალური მიმართულების მცირე ისტორიული მიმოხილვა (გასაგები მიზეზების გამო, შედარებით ვრცელია ის ფოლკ-ფიუჟენის შემთხვევაში). უშუალოდ, ფოლკ-ფიუჟენის

მუსიკალური ერთეულის სოცო-მუსიკალური ანალიზისას ფართოდ ვიყენებთ ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ, მონაწილე-დამკვირვებლის მეთოდს, რომლის ფარგლებში აქტიურად მივმართავთ წარმოებული საველე მუშაობის პროცესში მოპოვებულ და სოციოლოგიური მეთოდის გამოყენებით წარმოებული ჩართული ინტერვიუებისას და ინტერნეტ-კითხვარით მიღებულ მასალას. ასევე, ნაშრომში გამოყენებულია საველე მუშაობის ფარგლებში, ინტერნეტსივრცესა თუ 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, რათა 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 კვლევის მეცნიერული სიახლე, პირველ რიგში, თავად ნაშრომის თემატიკაშია – ესაა ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში პირველად განხორციელებული ინტერდისციპლინური მონოგრაფიული შრომა, 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 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 საზოგადოების ცხოვრების პრობლემატიკით დაინტერესებულ მომიჯნავე დარგის სპეციალისტებს (ანთროპოლოგებს, სოციოლოგებს, კულტუროლოგებს და სხვ.).

სადისერტაციო კვლევის შედეგები შეიძლება გამოყენებულ-იქნას სამუსიკო და ჰუმანიტარულ უმაღლეს სასწავლებლებში და ნაშრომის 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.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა: სადისერტაციო ნაშრომი 193 ნაბეჭდი გვერდისგან შედგება და მასში გაერთიანებულია შესავალი, ოთხი თავი და დასკვნა. პირველი თავი „აუთენტურობისა და განახლების ფენომენი ფოლკლორულ მუსიკაში: ტერმინოლოგიური საკითხები“ წარმოდგენილია სამ ქვეთავად: „აუთენტურობის ცნების განმარტებისათვის“ (I), „მუსიკის განახლების (Music Revival) პროცესი, როგორც ფოლკლორული მუსიკის მუდმივი ცვალებადობის

თანამედროვე გამოხატულება” (II), „ფოლკ-ფიუჟენი: ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციები და დეფინიცია” (III).

დისერტაციის მეორე თავი **„ქართული ხალხური მუსიკის განახლება ისტორიულ დინამიკაში”** ორი ქვეთავისაგან შედგება: „სასცენო ფოლკლორიდან ფოლკ-ფიუჟენამდე” (I) და „ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვიდან მის თანამედროვე გამოვლინებამდე” (II). სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი, **„ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური და სოციალური ასპექტები”**, ორ ქვეთავს აერთიანებს: „ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები” (I) და „ფოლკ-ფიუჟენი, როგორც ქართველი მუსიკოსების იდენტობის გამომხატველი: სოციოლოგიური ანალიზის ცდა” (II). ნაშრომის მეოთხე თავია **„ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-კულტურული ფუნქცია”**. სადისერტაციო ნაშრომს ერთვის ბიბლიოგრაფია და დანართი, გამოყენებული აუდიო-ვიდეო-სანოტო-საანალიზო მაგალითებით და მათი სიით.

სადისერტაციო ნაშრომის შინაარსი

თავი I

აუთენტიკურობისა და განახლების ფენომენი ფოლკლორულ მუსიკაში:

ტერმინოლოგიური საკითხები

ქვეთავი I: აუთენტიკურობის ცნების განმარტებისათვის

ამ ქვეთავში, ჩვენი მიზანია, გავერკვეთ აუთენტიკურობის² ცნებაში, მის შესახებ თანამედროვე დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში არსებულ მოსაზრებებსა და მიდგომებში და დავადგინოთ, რამდენად შესაბამისობაშია ის ქართულ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ აუთენტიკურობის აღქმასთან.

უნდა ითქვას, რომ აუთენტიკურობის მნიშვნელობა, ამ ფენომენის შეფარდებითობის გამო, საბოლოოდ ფიქსირებული არაა, მუდმივად ხელახალი

² ტერმინ აუთენტურსა და აუთენტიკურს შორის მართებულად მიგვაჩნია ეს უკანასკნელი, რადგან ამ ცნებებიდან ორთოგრაფიულ ლექსიკონში დაფიქსირებულია მხოლოდ აუთენტიკური.

დეფინირებისა და ახალი მნიშვნელობების მინიჭების საგანია. მისი მნიშვნელობის ცვალებადობა ხორციელდება განსხვავებულ აკადემიურ კონტექსტში, განსხვავებულ ისტორიულ ფორმაციებში, დროის სხვადასხვა მომენტში. ამდენად, გასაკვირი არაა, რომ აუთენტიკურის ტერმინის გაგება ეთნომუსიკოლოგიაში ისტორიული ეპოქებისა და გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით იცვლებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ აუთენტიკურობის საკითხის აქტუალობით განსაკუთრებით გამოირჩევა აღმოსავლეთევროპული მეცნიერება, განსხვავებით ამერიკულისა თუ დასავლეთევროპულისაგან, სადაც ბოლო ათწლეულების განმავლობაში განსაკუთრებით შემცირდა ამ საკითხის კვლევით დაინტერესებული მეცნიერების რიცხვი. ჩვენი მოსაზრებით, ამ ყველაფერს თავისი ობიექტური მიზეზები გააჩნია. გარდა იმისა, რომ ამ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ფოლკლორული ფესვები დიდი ხნის დაკარგული და დავიწყებულია, ის, ამავდროულად, სხვაკულტურული გავლენების შედეგად ახალ კონტექსტში მოქცეული, სრულიად გადასხვაფერებული და ზოგჯერ ახალ მუსიკალურ მიმდინარეობებად გარდაქმნილია. ამავდროულად, აღმოსავლეთევროპული ქვეყნებისათვის (მათ შორის, საქართველოსთვის) 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 მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის ანალიზის შედეგად ცხადი გახდა, რომ დღეს აუთენტიკურობის ცნების დასავლეთევროპული და ამერიკული გაგება, ხშირ შემთხვევაში, განსხვავდება აღმოსავლეთევროპულისაგან, სადაც მას დღესაც ტრადიციული მნიშვნელობებით იაზრებენ. ამერიკული სტატიების უმრავლესობაში კი აუთენტიკურობა განიხილება ან ადრეულ (შუა საუკუნეების, რენესანსისა და ბაროკოს) მუსიკასთან, ძირითადად, ძველ ინსტრუმენტებსა და შესრულების მანერასთან, ან პოპულარულ მუსიკასთან

დაკავშირებით. ამ უკანასკნელში აუთენტური „გულწრფელის“, „ნადლის“ მნიშვნელობებით იხმარება. ამასთან, ეთნომუსიკოლოგიურ სივრცეებში ჩნდებიან ისეთი მეცნიერებიც, ვინც აუთენტურობის თემაზე მსჯელობას დღეს უკვე არარელევანტულად მიიჩნევენ. ამდენად, აუთენტურობის კონცეფცია თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში საკმაოდ მრავალწახნაგოვანია და სახეზე გვაქვს მისი გააზრებისა და ამ საკითხისადმი მიდგომის მეტად განსხვავებული მაგალითები. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ძირითადი ტენდენციაა აუთენტურობის 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 აუთენტურად 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 აუთენტურობის 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 აუთენტურობის გააზრება გაფართოვდეს. კერძოდ, თანამედროვე მიდგომების გათვალისწინებით, ამ ცნებას, შესაძლოა, დაემატოს „ჯეშმარიტის“ და „ნამდვილის“ მნიშვნელობებიც. ამ უკანასკნელი მნიშვნელობების შესაბამისად, შესაძლებელია, ე.წ. განახლებულ ფოლკლორის ნიმუშსაც კი ეწოდოს აუთენტური, 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

თანამედროვე საქართველოში ხალხური მუსიკა კვლავ აქტიურად ფუნქციონირებს, თუმცა დღევანდელი ტექნიკურ-გლობალიზებული გარემოს პირობებში ფოლკლორის არსებობის ფორმები მკვეთრად შეცვლილი და საუკუნეების განმავლობაში დანერგილი პრაქტიკის საპირისპიროდ, ხშირად მას აღარც ანონიმური გაერცელება ახასიათებს და ვეღარც კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფად წარმოგვიდგება. 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 კანონზომიერებების ფარგლებს იშვიათად სცდება. შესაბამისად, ეს ცვალებადობა განსხვავებულია ცვლილებების იმ პროცესისგან, რასაც ფოლკლორი თანამედროვეობაში არსებობის დომინანტურ ფორმატში – სასცენო შესრულებისას განიცდის. ამდენად, სასცენო ფოლკლორის გაჩენის დღიდან, ანუ, დაახლოებით, უკანასკნელი საუკუნეების განმავლობაში, ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე ცვლილებები მისი ბუნებრივი კანონზომიერებების ფარგლებს ხშირად სცდება. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ქართული ხალხური მუსიკის ცვალებადობის თანამედროვე ფორმად ფოლკლორის განახლების პროცესი შეგვიძლია მოვიაზროთ.

ეს პროცესი ინგლისურენოვან ლიტერატურაში ტერმინით “music revival” მოიხსენიება. ცალკეული მეცნიერები მის სინონიმებად იყენებენ ტერმინებს რევიტალიზაცია/ახალი სიცოცხლის მინიჭება (revitalization), ხელახალი ფორმირება (reshaping) და სხვა. “Music revival”-ის ქართულ შესატყვისად სიტყვა „განახლებას“ მივმართავთ, რაც თავის თავში უკვე არსებულის ახალ ინტერპრეტაციას გულისხმობს. ინგლისურენოვან სიტყვა “revival”-ის სხვა შესაძლო შესატყვისები – „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 განმახლებლების აქცენტი გადატანილია პირველწყაროს მაქსიმალურად ხელუხლებლად შენარჩუნებაზე.

ფოლკლორული მუსიკის განახლების საკითხის კვლევა უკვე რამდენიმე ათწლეულია აქტიურად მიმდინარეობს დასავლეთში, თუმცა ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში აქამდე ის საგანგებო შესწავლის საგნად არ ქცეულა. ამდენად, ქვეთავში მრავლადაა მოხმობილი ამ საკითხთან დაკავშირებული დასავლური ეთნომუსიკოლოგიური ნაშრომები თუ ცალკეული თეორიები, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის სპეციფიკის დადგენისას.

ქართული ფოლკლორული მუსიკის განახლების პროცესის შედეგად საქართველოში სამი ძირითადი სტილური ერთეული თუ მუსიკალური მიმართულება გაჩნდა. ესენია: 1) სასცენო ფოლკლორი, 2) თანამედროვე საავტორო ფოლკლორული 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, ელექტრონიკა და ა.შ.) სინთეზის შედეგად შექმნილ მუსიკალურ ერთეულს წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესში სამი სხვადასხვა სტილური ერთეულია გამოვლენილი, შესაბამისად, ჩვენ მუსიკის განახლებას ქოლგა ტერმინად მოვიაზრებთ.

ქვეთავი III: ფოლკ-ფიუჟენი: ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციები და დეფინიცია

ამ ქვეთავში, ფოლკ-ფიუჟენის დეფინიციის შემუშავების პარალელურად, განვიხილავთ თანამედროვეობაში არსებულ მის ტერმინოლოგიურ ინტერპრეტაციებს, მსგავსი მუსიკალური ფენომენების აღმნიშვნელ სინონიმურ სახელწოდებებს, 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 ტერმინოლოგიას³, რადგან ჩვენი სადისერტაციო კვლევის ძირითადი საგანი – ფოლკ-ფიუჟენი მხოლოდ პოპულარული მუსიკისა და ტრადიციული მუსიკის საზღვრებში მოქცეული მუსიკალური მიმართულებაა.

ქართული ხალხური მუსიკისა და დასავლური პოპულარული მუსიკის სინთეტური ფორმის აღმნიშვნელი ტერმინი „ფოლკ-ფიუჟენი“, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მიერ შემოთავაზებული ლოკალური ტერმინია. ის ჯერჯერობით, დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში არაა დამკვიდრებული და სულ რამდენიმე ინტერნეტ-წყაროში ფიგურირებს (სადისერტაციო ნაშრომში მათ ვრცლად განვიხილავთ), რომლებიც ჩვენი კვლევის გვიან ეტაპზე აღმოვაჩინეთ, მაშინ, როდესაც ეს ტერმინი უკვე შემუშავებული გვქონდა. ამ წყაროებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ინდოელი მუსიკოსის მიერ ტერმინ „ფოლკ-ფიუჟენის“ გამოყენება ინდური მუსიკის კონტექსტში აღმოცენებული ანალოგიური მუსიკალური სიმბიოზის სახელდებისათვის, რამაც კიდევ უფრო გაამყარა ჩვენ მიერ მისი სამუშაო ტერმინად შერჩევის მართებულობა.

ამავდროულად, ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ მიმართულებას ბევრი აქვს საერთო „მსოფლიო მუსიკის“ (world music) ცნობილ ქანთან. თუმცა, გარდა იმისა, რომ ეს უკანასკნელი მუსიკალურ ბაზარზე გაჩენილი და გაცილებით კომერციალიზებული მუსიკის აღმნიშვნელ ტერმინს წარმოადგენს, მასსა და ფოლკ-ფიუჟენს შორის ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებაცაა – „მსოფლიო მუსიკა“ არის „მუსიკა, რომელიც ვიღაც სხვას ეკუთვნის“, ხოლო როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, ფოლკ-ფიუჟენის შექმნა-შესრულებაში, მინიმუმ, ერთი მუსიკოსი მაინც მონაწილეობს იმ ტრადიციული მუსიკალური კულტურიდან, რომლის მუსიკალური ელემენტებითაც იქმნება პოპულარულ მუსიკასთან „ფიუჟენი“.

ფოლკ-ფიუჟენის მსგავს ტერმინად შეგვიძლია მოვიაზროთ ბალტიისპირეთის ქვეყნებში (ესტონეთი, ლიეტუვა და ლატვია) 90-იან წლებში აღმოცენებული „პოსტფოლკლორი“, რასაც ლატვიასა და, გარკვეულ შემთხვევებში, ლიეტუვაში

³ პროფესიული მუსიკის სფეროში ხალხური მუსიკის გამოყენება ჩვეულებრივი მოვლენაა მსოფლიო მუსიკალურ ლიტერატურაში მისი ისტორიის თითქმის დასაწყისიდან. ეს მეთოდი ქართულ მუსიკაში ახალი ქართული პროფესიული აზროვნების ჩამოყალიბებისთანავე დამკვიდრდა. აღნიშნული საკითხი სიღრმისეულადაა შესწავლილი რუსუდან წურწუმიას ნაშრომებში.

დღემდე აქტიურად მიმართავენ. აღსანიშნავია, რომ ბრიტანეთში არსებული ფოლკ-ფიუჟენის მსგავსი მუსიკალური მოვლენა ეთნომუსიკოლოგ ბრიტა სვიირსისეული ტერმინით, „ელექტრო ფოლკ-მუსიკად“ იწოდება. ასევე, მსგავსი მუსიკალური ერთეულის სახელწოდებად ქართულ პრაქტიკაში ასე თუ ისე გავრცელებულია ტერმინი „ეთნიკური მუსიკა“. თუმცა ამ ტერმინს არ მივმართავთ მისი არაერთმნიშვნელოვნების გამო – კერძოდ, ეთნო-მუსიკის სახელწოდება, შესაძლოა, გამოყენებულ იქნას არა მხოლოდ ფოლკლორული ელემენტების შემცველი სინთეტური მუსიკალური ერთეულების დეფინირებისთვის, არამედ თავად ფოლკლორული/ხალხური მუსიკის სინონიმურ სახელწოდებადაც.

ფოლკ-ფიუჟენის ორი შემადგენლიდან ერთ-ერთის, ფოლკლორული მუსიკის არსი „ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს“ (ICTM) მიერ 1950-იან წლებში შემუშავებულ დოკუმენტში სიღრმისეულადაა განმარტებული. 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 მნიშვნელოვანი იყო იმის განისაზღვრა, თუ კონკრეტულად რას მოიაზრებენ მეცნიერები ამ ტერმინის მიღმა, ამდენად ამ ქვეთავში უხვადაა წარმოდგენილი პოპულარული მუსიკის მკვლევართა განმარტებები და მოსაზრებები.

საბოლოოდ, ამ ქვეთავში მოხმობილი ტერმინოლოგიის ანალიზის შედეგად, აღმოჩნდა, რომ ფოლკ-ფიუჟენი ქართულ მუსიკალურ რეალობაზე ყველაზე უკეთ მორგებული ტერმინია, რომელიც მეტნაკლები სისავსით გამოხატავს მასში ჩადებულ შინაარსს – ქართული ხალხური მუსიკისა და პოპულარული მუსიკის სინთეზს (რამდენადაც, სიტყვა „ფიუჟენი“ ინგლისურ ენაზე შერევას, შერწყმას ნიშნავს).

თავი II

ქართული ხალხური მუსიკის განახლება ისტორიულ დინამიკაში

ქვეთავი I: სასცენო ფოლკლორიდან ფოლკ-ფიუჟენამდე

ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი თეორიების წარმოდგენის შემდგომ, მეორე 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.

უშუალოდ, I ქვეთავის ფარგლებში კი წარმოდგენილია XIX საუკუნის ბოლოდან ქართულ ხალხურ მუსიკაში მიმდინარე ცვლილებები, რაც ამ სფეროში საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ძირითადი კანონზომიერებების ფარგლებს გასცდა და ქართული ფოლკლორული ტრადიციისათვის მანამდე უჩვეულო ელემენტები შეიტვისა. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ პერიოდიდან ქართულ ფოლკლორში მიმდინარე გარდაქმნის პროცესი, ტრადიციული მუსიკის განახლების ზოგადი თავისებურებების გათვალისწინებით, ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესად ყალიბდება, რაც, თავის მხრივ, ფოლკლორული მუსიკის განახლების მსოფლიო ტენდენციის ლოკალურ, ქართულ გამოხატულებას ქმნის.

საზოგადოებაში გაჩენილმა ახალმა კულტურულმა ორიენტირებმა ქართული ხალხური მუსიკის სასცენო შესრულების ტრადიციის ჩასახვა განაპირობა, რამაც სრულად განსაზღვრა ფოლკლორის განვითარების შემდგომი კურსი. სასცენო ფოლკლორის გაჩენის თარიღად 1885 წელს ლადო აღნიაშვილის „ქართული ხოროს“ დაარსება მოიაზრება, თუმცა მის პარალელურად მიმდინარე ქართული ხალხური სიმღერის ნოტირების პროცესმა განახლების ტენდენციებს ასევე შეუწყო ხელი. სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულ ტერმინში „სასცენო ფოლკლორი“, როგორც პირველადი, ისე მეორეული (ე. გარაყანიძის ტერმინები) ანსამბლების შესრულებას მოვიაზრებთ, გამომდინარე იქიდან, რომ საკონცერტო ფორმატი ორივე ტიპის კოლექტივის შესრულებაზე ახდენს გავლენას, სხვა თუ არაფერი, ბუნებრივი საშემსრულებლო გარემოს ჩანაცვლების თვალსაზრისით მაინც.

უნდა ითქვას, რომ გუნდის მუსიკალური ხელმძღვანელის, ჩეხი იოსებ რატილის მიერ „ქართული ხოროს“ ევროპული საგუნდო ტრადიციისამებრ ოთხ ხმად – პირველ ტენორებად, მეორე ტენორებად, ბარიტონებად და ბანებად დაყოფამ წაახალისა სამხმიანი ქართული სიმღერების გაოთხხმიანების პროცესი. ამასთან, ტრადიციულად, ზედა ხმების თითო ადამიანის მიერ მღერა, რაც შემსრულებელს იმპროვიზაციისათვის დიდ თავისუფლებას აძლევდა, ჩანაცვლა მათი გაორმაგების, გასამმაგებისა და ა.შ. პრაქტიკამ. გარდა ამისა, ქართული ფოლკლორული გუნდის წევრებს შეემატა ახალი ფიგურა – დირიჟორი, რომელიც ევროპული პრაქტიკის

თანახმად, გუნდის წინ იდგა, შესაბამისი კესტიკულაციით წარმართავდა სიმღერის შესრულების პროცესს და ამასთან, ხალხურ სიმღერას მრავალი მანამდე უჩვეულო ნიუანსით ტვირთავდა.

ყოველივე ეს საბჭოთა ეპოქაში, ფოლკლორული ნიმუშების პირველადი სოციალური ფუნქციის თანდათანობით ჩანაცვლება-გაქრობისა და ფოლკლორის განახლების ახალი ტალღის პირობებში, ტრადიციად დამკვიდრდა და კიდევ ახალი, მანამდე უჩვეულო პრაქტიკა შეითავსა. შედეგად, ქართული ხალხური მუსიკის რეგიონული, სტილური, საშემსრულებლო თავისებურებების მრავალფეროვნება მნიშვნელოვნად დაიკარგა და პირველწყაროსაგან საკმაოდ დაშორებული ფოლკლორული კულტურა სრულიად სხვა მიმართულებით – საბჭოთა მასობრივ ხელოვნებად განვითარდა.

1980-იან წლებში პოლიტიკური ცნობიერების ხელახალ გარდატეხას დაემთხვა ქართული ფოლკლორის განახლების პროცესის შემდგომი ტალღა, რომელიც საბჭოთა ფოლკლორამდელი ხალხური მუსიკის აღდგენასა და ხელახალ დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად (თუმცა ფოლკლორის შემსრულებლობისადმი ახალი მიდგომის ჩანასახი წინა ათწლეულში უკვე გაჩნდა). აქცენტი კეთდებოდა 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 და ეს მიდგომა დღემდე აქტუალურია.

ამავე ქვეთავშია წარმოდგენილი ქართული ფოლკლორის განახლების ფარგლებში გაჩენილი მეორე ძირითადი მიმართულების, პოპ-ფოლკის მიმოხილვა, მასში გამოვლენილი რამდენიმე მნიშვნელოვანი ტენდენციის აქცენტირებით. პოპ-ფოლკი (ფოლკლორის წრეებში აქამდე ცნობილი, როგორც „ფსევდო-ფოლკლორი“) ფოლკლორული ელფერის მქონე, თანამედროვე საქართველოში ძალზე პოპულარული მუსიკალური მიმართულებაა. მისი დემოკრატიულობა და ფართო გავრცელება, სტანდარტიზებული ტექსტი და ახლებურად გააზრებული ხალხური მუსიკის ზოგიერთი ელემენტი ამ მუსიკას ფოლკლორული და პოპ-მუსიკის სტილების ერთგვარ სიმბიოზად წარმოგვისახავს და, ამდენად, ლოგიკურად მიგვაჩნია მისი

ტერმინ „პოპ-ფოლკით“ სახელდება, მით უფრო, რომ ეს უკანასკნელი კარგად ირეკლავს ამ ფენომენის მუსიკალურ სახეობრიობას.

ეს მუსიკა დღემდე არაა ღრმად გამოკვლეული ქართველი ეთნომუსიკოლოგების მიერ, ფოლკლორული წრის წარმომადგენელთა უმრავლესობას კი ის არალეგიტიმურ მუსიკალურ სტილად მიაჩნია. თუმცა, მიუხედავად ტრადიციული მუსიკის მიმდევართა კრიტიკისა, მედიისა და ინტერნეტის საშუალებით უკვე ფართოდ გავრცელებული მუსიკის ეს მიმართულება თანამედროვე ქართული სოციუმის გარკვეულ ჯგუფებში ძალიან პოპულარულია, რაც მეცნიერებს 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 ქრონოლოგიურადაა განხილული ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მეორე რიგის ქოლგა ტერმინში შემავალი ძირითადი ქვე-მიმართულებების (ეთნო-ჯაზი, ფოლკ-როკი, ფოლკ-ალტერნატივა, პროგრესივ-ფოლკი) ისტორია.

როგორც ვიცით, საბჭოთა კავშირში დასავლური პოპულარული მუსიკის ანალოგს საესტრადო მუსიკა წარმოადგენდა და საბჭოეთის ყოველ რესპუბლიკაში გარკვეული ადგილობრივი მუსიკალური თავისებურებებით ხასიათდებოდა. საქართველოში საესტრადო მუსიკა, ერთი მხრივ, ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორიდან აღმოცენდა, მეორე მხრივ კი, შეითვისა როგორც რუსული

საესტრადო მუსიკის, ისე დასავლური ჯაზის თავისებურებები და თანდათან, საბჭოთა ესტრადის ქართულ ანალოგად ჩამოყალიბდა. ესტრადის ფარგლებში მოღვაწეობდნენ პირველი ქართველი ჯაზ-კოლექტივებიც, დაწყებული 1945-46 წლებში ჯანო ბაგრატიონის მიერ შექმნილი პირველი ჯაზორკესტრიდან. თუმცა, სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ე.წ. ქართული ჯაზი (ეროვნული საკრავებით გამდიდრებული) მანამდეც არსებობდა. ამაზე მიუთითებს ინფორმაცია 1933-1934 წლებში თეატრ „შუქურასთან“ არსებული მუსიკალური კოლექტივის „ჯაზ-ხურჯინის“ შესახებ; კირილ ზდანევიჩის ნახატი „თბილისური ჯაზი“, რომელზეც ჯაზური და ქართული ხალხური საკრავებია გამოსატული და სხვ.

ქართული საესტრადო მუსიკის სპეციფიკურ თავისებურებას ადგილობრივი ფოლკლორისადმი მიმართვა წარმოადგენდა, რამაც საბჭოთა ესტრადის უზარმაზარ სივრცეში ორიგინალური ქართული საესტრადო მუსიკის ჩამოყალიბება განაპირობა. თავდაპირველად, ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტები ჯაზის (კერძოდ, სვინგის) კონტექსტში იყო მოქცეული, როგორც ეს ამ ტიპის ერთ-ერთ პირველ კომპოზიციაში, ჯანსუღ კახიძის „კრიმანჭულშია“ განხორციელებული. აღნიშნულ კომპოზიციასთან ერთად, 1960-70-იან წლებში ანსამბლ „ორერას“ ფოლკლორული ელფერის მქონე რეპერტუარით საბჭოთა კავშირის არაერთ ქვეყანას მიეწოდებოდა ქართული ფოლკლორის შესახებ ინფორმაცია. „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 ჰიბრიდული ფორმა) ჩანასახად, 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 – „იატაკქეშა” როკ-კულტურა, ანუ ის როკ-ანსამბლები, რომლებიც თავიანთი მუსიკის რადიკალურობისა და გამოკვეთილად დასავლური იერის გამო არ იყო ოფიციალურად აღიარებული თუ მხარდაჭერილი. 1970-იანი წლებიდან ქართულ იატაკქეშა როკში ადგილობრივი ფოლკლორის ჩართვა საბჭოთა რეჟიმისგან შევიწროებული, დამოუკიდებლობადაკარგული ქართველი ახალგაზრდების პროტესტად და, ამ მხრივ, ეროვნული იდენტობის გარკვეული ფორმით გამოხატვის საშუალებად იქცა.

დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდგომ ქვეყნის სოციალურ-კულტურული მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა და უკიდურესად მძიმე პოლიტიკური პროცესების პარალელურად, 1990-იანების საქართველოში კულტურის სფეროს განვითარების პროცესი ძალზე ნელი ნაბიჯით წარიმართა. უნდა ითქვას, რომ ქართული ფოლკლორი იმ პერიოდში განსაკუთრებით აქტუალური გახდა და, მიუხედავად ინტერესების ჭიდილისა, გზა ქართული მუსიკალური საზოგადოების ორივე, ურთიერთდაპირისპირებულ ფრთაში განაგრძო – ქალაქური ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარსა და 90-იანების დასაწყისში თავის აყვავების ფაზაში მყოფ ქართული ალტერნატიული მუსიკის კონტექსტში (დადა დადიანის, ირაკლის ჩარკვიანისა და სხვათა შემოქმედებაში).

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 ნაპოვნი 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.

სწორედ 1990-იან წლებში დაარსდა ჯგუფები „დეციში“ და „ზუმბალენდი“, რომელთაც საქართველოში პროგრესივ-ფოლკის მიმართულებას დაუდეს სათავე. მათ კომპოზიციებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორული ნიმუშები თუ ინტონაციები შერწყმულია ჯაზის, როკისა და პოპის ელემენტებთან, რაც მათ მუსიკას პროგრესივ-ფოლკად აქცევს.

როგორც ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ჩასახვისა და განვითარების ადრეული ეტაპების მიმოხილვიდან იკვეთება, 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-განმანათავისუფლებელი მოძრაობის კვალდაკვალ თუ დამოუკიდებლობამოპოვებელი ქვეყნის სოციო-ეკონომიკური კრიზისის პირობებში მიმდინარე მუსიკალური პროცესები, წამოწყებები თუ ექსპერიმენტები.

თავი III

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური და სოციალური ასპექტები

ქვეთავი I: ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალური ფორმაქმნადობის პრინციპები

2000-იანი წლებიდან, გლობალიზაციისა და ინტერნეტ-გავრცელების გავლენით, დასავლური მუსიკის უახლესი ტენდენციები კიდევ უფრო აქტიურად შემოვიდა საქართველოში და საგრძნობლად გახშირდა ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენების ფაქტები სხვადასხვა მუსიკალურ ექსპერიმენტში. შედეგად, ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკის სტილური მრავალფეროვნება გაიზარდა და თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენ სცენა ბევრად მრავალწახნაგოვანი გახდა.

ამ ქვეთავის მიზანია, თანამედროვე ფოლკ-ფიუჟენში არსებული მრავალფეროვნების წარმოჩენა, როგორც ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტების გამოყენების ამა თუ იმ ფორმის თვალსაზრისით, ისე მის პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზში მიღებული ახალი მუსიკალური ერთეულის ორიგინალობისა თუ გამოვლენის ინდივიდუალური პრაქტიკის კუთხით.

პირველ რიგში, განვიხილეთ მსგავსი მიმართულების მუსიკის ანალიზის შესაძლო ვარიანტები, რათა ქართული ფოლკ-ფიუჟენისათვის ყველაზე ტიპური მოდელი გამოგვევლინა, რომელსაც გარკვეული კრიტერიუმების მიხედვით შერჩეული ქართული ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფის/პროექტის ანალიზისას გამოვიყენებდით. თავდაპირველად, პოპულარული მუსიკის კვლევისა და ანალიზის არსებული მეთოდები და პრაქტიკა შევისწავლეთ. კერძოდ, რიჩარდ მიდლტონის მიერ

შემოთავაზებული მუსიკალური უესტიკულაციის ანალიზის მეთოდი, ლორენ ნინოშვილის სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი ქართულ მუსიკასა და ტექსტს შორის ურთიერთმიმართების დადგენის მეთოდი, ანა პიოტროვსკას მიერ პოპულარულ მუსიკასთან დაკავშირებით შემუშავებული მრავალხმიანობის ეფექტის თეორია, ირინა ებრალიძის სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი ეთნო-ჯაზისა და ფოლკ-ჯაზის შედარებითი ანალიზისათვის შემუშავებული სისტემა და სხვ. ყოველივე ამის საფუძველზე კი ჩვენთვის საინტერესო და ფოლკ-ფიუჟენის კონტექსტში შედარებით რელევანტური კრიტერიუმები შევარჩიეთ და ჩვენეული საანალიზო სისტემა ამგვარად ჩამოვაყალიბეთ:

1. ფოლკლორული მასალისადმი მიდგომა – რას იყენებს?

- რომელი მიმართულებების? – 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

ფოლკ-ფიუჟენის შექმნის პერსპექტივებზე, ფოლკლორულ წყაროსთან მიმართების მრავალფეროვნებასა და რამდენიმე სხვა კრიტერიუმზე დაყრდნობით გამოვყავით ქართული ხალხური მუსიკის დასავლურ პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზის ყველაზე ძველი ფორმის, ეთნო-ჯაზის (ფოლკლორული მუსიკისა და ჯაზის ნაზავი) შემსრულებელი ჯგუფი „ირიას“ და მათი შემოქმედება მუსიკალურ ჭრილში გავაანალიზეთ, საღისერტაციო ნაშრომში კი ნიმუშად წარმოვადგინეთ კომპოზიცია „ხელხვაი“-ს მუსიკალური ანალიზი (როგორც ბენდის, ისე ბენდისა და ორკესტრისათვის არანჟირებულ ვერსიებზე დაყრდნობით).

შემდგომ, ცალკეული კომპოზიციების ანალიზის შედეგად, საშუალება მოგვეცა ეთნო-ჯაზ ჯგუფ „ირიას“ შემოქმედება შედარებით განზოგადებულად, ზემოთ მოხმობილი საანალიზო სისტემის მიხედვით განგვეხილა. მათი შემოქმედების ანალიზისას გამოვლენილ ამა თუ იმ საინტერესო ტენდენციას შორის, საგანგებოდ აღვნიშნავთ ჯგუფში შემავალი ვოკალური ტრიოს დატვირთვას. კომპოზიციებში ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ელემენტების შემომტანი ვოკალური ტრიო „ირიას“ უდავო სოლისტად წარმოგვიდგება, რაც ჯგუფის მთავარ შემოქმედებით კურსზე მეტყველებს. ამასთან, თუ ქართული ეთნო-ჯაზის შემსრულებლების უმრავლესობას იმპროვიზაციის ელემენტი, პირველ რიგში, ჯაზიდან ჰქონდათ შეთვისებული და ქართული ხალხური მუსიკის მორიგ საიმპროვიზაციო მასალად გადამუშავებას ახდენდნენ, განსხვავებულია „ირიას“ მიდგომა. ჯგუფის ვოკალური ტრიოს წევრები ჯაზთან შეხვედრამდე, სწორედ ხალხურ მუსიკაში ეზიარნენ იმპროვიზაციულობის ფენომენს და აქედან შეიტანეს ეს ელემენტი „ირიას“ საშემსრულებლო სტილსა და რეპერტუარში. აღნიშნული თავისებურებები ჯგუფ „ირიას“ ქართული ეთნო-ჯაზის მიმართულებაში განსხვავებულ და ამავედროულად,

დღეს არსებული შემსრულებლებიდან ერთ-ერთ ყველაზე მაღალპროფესიონალურ 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. სწორედ ინტერვიუების დახმარებით დადგინდა, თუ როგორ ვლინდება ფოლკ-ფიუჟენის მუსიკალურ სტილში ეროვნული იდენტობის საკითხი და რა როლს თამაშობს მის განსაზღვრაში მოტივაციის ფენომენი. შეიძლება თუ არა ფოლკ-ფიუჟენი თანამედროვე მულტიკულტურულ ქვეყანაში მცხოვრები ქართველის ეროვნული იდენტობის გამომხატველად მივიჩნიოთ?! ამ ქვეთავში შევეცადეთ, ეს საკითხები ინტერდისციპლინარული (ეთნომუსიკოლოგიის, ანთროპოლოგიისა და სოციოლოგიის) პერსპექტივიდან გაგვეანალიზებინა და საბოლოოდ, ამ კითხვებზე ჩვენეული პასუხები წარმოგვედგინა.

ფსიქოლოგები მოტივაციის ორ ძირითად სახეს განასხვავებენ – შინაგანსა (intrinsic) და გარეგანს (extrinsic). ამათგან, შინაგანი მოტივაციით შესრულებული სამუშაოსგან, როგორც წესი, ადამიანი დიდ სიამოვნებასა და კმაყოფილების გრძნობას იღებს, გარეგანი მოტივაცია კი, ჩვეულებრივ, სოციუმისგან მოდის და, შესაძლოა, ამ სამუშაომ ავტორს სიამოვნებაც მოუტანოს, მაგრამ, ძირითადად, საზოგადოების მოთხოვნების დაკმაყოფილებას ემსახურება.

ნაშრომში შერჩეულია განსხვავებული ბიოგრაფიის, კულტურული გავლენებისა და მუსიკალური პრიორიტეტების მქონე რამდენიმე ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსი დავით მაღაზონია (ჯგუფ „ირიას“ ხელმძღვანელი), ნიაზ დიასამიძე (ჯგუფ „33“-ს დამაარსებელი და წევრი), მიშა მდინარაძე (ჯგუფ „ბარაკას“ ხელმძღვანელი), კახაბერ ცისკარიძე („კახაბერი და ხანუმების“ შემქმნელი), ილუშა ცინაძე (ავტორ-შემსრულებელი). მათი შემოქმედებისა და ინტერვიუების ანალიზის შედეგად გამოვლინდა, თუ რამ განპირობა ამ მუსიკოსების მიერ საკუთარ

კომპოზიციებში ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენება და რა ტიპის მოტივაციასთან გვაქვს საქმე თითოეული მათგანის შემთხვევაში.

აღმოჩნდა, რომ აღნიშნული ქართველი ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების შემოქმედებაში ქართული ხალხური მუსიკის ელემენტების გამოყენებისას როგორც შინაგან, ისე გარეგან მოტივაციასთან გვაქვს საქმე. ამავე დროს, განსხვავებული მხატვრული აზროვნებისა და მოტივაციის მქონე ყველა ეს მუსიკოსი გარდა ინდივიდუალურისა, სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირებული, მაგრამ მაინც ეროვნული ღირებულებებისადმი პატივისცემის გამოხატვის მოტივაციითაც ხელმძღვანელობს.

უნდა ითქვას, რომ საკმაოდ განსხვავებული სურათი იკვეთება ემიგრანტი მუსიკოსების შემთხვევაში, რომელთა შემოქმედებაში ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიმართება არა მხოლოდ ტრადიციულისა და თანამედროვეს, არამედ მშობლიურისა და შეძენილის ერთი შეხედვით ურთიერთდაპირისპირებული კატეგორიების გაერთიანებისა და ამით საკუთარი გაორებული იდენტობის ერთ მთლიანობად ქცევის მოტივაციითაა განპირობებული (ამ თვალსაზრისის სადემონსტრაციოდ, სადისერტაციო ნაშრომში, განსაკუთრებით ფართოდაა გაშლილი მუსიკოს ილუშა ცინაძის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ანალიზი).

მიუხედავად ხანგრძლივი ისტორიისა, თანამედროვე ქართული ფოლკ-ფიუჟენ სფერო მუსიკოსებისა თუ ექსპერიმენტული პროექტების სიმცირეს განიცდის, რასაც აღმოჩნდა, რომ შემდეგი ფაქტორები განაპირობებს: ქართული ფოლკლორული მუსიკალური მასალის დამუშავებისას პირველწყაროს დაზიანების შიში; მუსიკალური ავტორიტეტებისგან მძაფრი კრიტიკული შეფასებების საფრთხე; პოპულარულ მუსიკაში ფოლკ-მუსიკოსების კომპეტენციის სიმცირე; მუსიკოსების მხრიდან მუსიკალური ინიციატივის გამოჩენის უნარის, მუსიკაში თავისუფლების შეგრძნების ნაკლებობა; ფოლკ-ფიუჟენის კონცერტების, ფესტივალების ჩატარების ინიციატივების ფრაგმენტულობა და შესაბამისი სივრცის არარსებობა.

თავი IV

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის სოციო-კულტურული ფუნქცია

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

სადისერტაციო კვლევის პროცესში, ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩართული ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკური, შემეცნებითი, საკომუნიკაციო, აღმზრდელობითი და უტილიტარული ფუნქციები გამოიკვეთა.

თანამედროვე მუსიკალური ჟღერადობის გავლენით, ფოლკ-ფიუჟენი ქართველ მსმენელს გლობალიზებული სამყაროს სრულუფლებიან წევრად ადაქმვინებს თავს. ამასთან, მის მუსიკალურ სტრუქტურაში ფოლკლორული ელემენტების ჩართვით, ადგილობრივ მსმენელს ფესვებთან, წინაპრებთან კავშირის განცდას ანიჭებს და საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად აგრძნობინებს თავს. ამდენად, ერთ ადამიანში ამ ორი მნიშვნელოვანი განცდის ერთობლიობა და მისით გამოწვეული პიროვნული სრულფასოვნების შეგრძნება ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ იქცევა.

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ესთეტიკურ ფუნქციაში უაღრესად მნიშვნელოვანია ესთეტიკური ღირებულების პარამეტრი, რაც ქართული ფოლკლორული მუსიკის ელემენტში ჭარბად ვლინდება. ეს უკანასკნელი ხშირად სრულიად განსხვავებული მუსიკალური სტილის უცხოელი შემსრულებლების შთაგონების წყარო ხდება და ამ გზით გვევლინება დასავლურ პოპულარულ მუსიკასთან სინთეზში. სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე თავში რამდენიმე მსგავსი შემთხვევაა განხილული.

ქართული საზოგადოების (განსაკუთრებით, ახალგაზრდების) რეაქციით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკ-ფიუჟენის პოპულარობა სწორედ სიამოვნების ფაქტორითაა განპირობებული, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი 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, იმდენად, რამდენადაც ქართველ მსმენელში იდენტობის გრძნობის გაღვივებას უწყობს ხელს. რაც ეხება ქართული ფოლკ-ფიუჟენის შემეცნებით ფუნქციას, როგორც ყველა მხატვრული ნიმუში, ის ხელოვანის რეალობისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს, ეს იქნება რაიმე სოციალური ან პოლიტიკური პროცესისადმი თუ სხვა. სწორედ ზემოაღნიშნული კომუნიკაციის მეშვეობით ეს ინფორმაცია გადადის მსმენელში და შესაბამისად, შემეცნებით დატვირთვას იძენს.

რაც ეხება ქართული ფოლკ-ფიუჟენის უტილიტარულ ფუნქციებს, ის თანამედროვე პოსტმოდერნული სოციუმის ცხოვრების პირობებში განსაკუთრებით აქტუალური ხდება და ყველაზე ხშირად საზოგადოებრივი ცხოვრების შემდეგ სფეროებშია გამოვლენილი: სარეკლამო ინდუსტრია, კულტურული ტურიზმი და პოლიტიკა (დემონსტრაციები და საპროტესტო გამოსვლები, სხვადასხვა სახის ოფიციალური შეხვედრები და საერთაშორისო კულტურული ღონისძიებები).

ვითვალისწინებთ რა, რომ ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკას შესწევს უნარი საქართველოს, როგორც ტრადიციებზე დაფუძნებული თანამედროვე ღირებულებების მატარებელი ქვეყნის პრეზენტაცია მოახდინოს, ამ მუსიკალურ მიმართულებას ქართული კულტურის ერთგვარ აღმნიშვნელად, მარკერად წარმოვიდგენთ. ამასთანავე, ის მჭიდრო კავშირშია ამერიკელი მეცნიერის, ჩარლზ სანდერს პირსის ნიშნების სემიოტიკურ თეორიასთან, რამდენადაც, სემიოტიკა კულტურულ მარკერს განიხილავს, როგორც ნიშნებს, სიმბოლოებს, რომლის დახმარებით ადამიანები საკუთარ თავს გარკვეული კულტურის წარმომადგენლებად მიიჩნევენ. მსგავს მარკერებს განეკუთვნება, პირველ რიგში ენა, მათ შორის, მუსიკა, რელიგია, კულტურისთვის ნორმად მიღებული ღირებულებები და ა.შ. ფოლკ-ფიუჟენი სწორედ ამგვარი ნიშნის დატვირთვის მატარებლად გვესახება.

ფოლკ-ფიუჟენის ზემოაღნიშნული ესთეტიკური და სოციალური ფუნქციები განპირობებულია მასში შერწყმული მუსიკალური მასალის მიერ ადამიანებზე გარკვეული ზემოქმედების მოხდენის უნარით. ამ თვალსაზრისით, დისერტაციის დასკვნით თავში წარმოდგენილია ფოლკ-ფიუჟენის ქართულ სოციუმზე ზემოქმედებისას ადამიანების სხვადასხვა ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის შემდეგი

ინდიკატორები: ესთეტიკური ინდიკატორი, მარადიული არქექტიპების ინდიკატორი, იდენტიფიკაციის ინდიკატორი, ეგზოტიკურობის ინდიკატორი, მომხმარებლური დამოკიდებულების ინდიკატორი.

ქართული ფოლკ-ფიუჟენის ფუნქციების კვლევის შემდგომ, ჩვენ მიერ ჩატარებული კიდევ ერთი სოციოლოგიური ანალიზის საფუძველზე, ნაშრომის მეოთხე თავში მოცემულია დღევანდელი ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის აზრი ფოლკ-ფიუჟენის ადგილობრივი წარმომადგენლების შესახებ. ჩატარებულ ინტერნეტ-გამოკითხვაში მონაწილე განსხვავებული ასაკის, პროფესიისა და საცხოვრებელი ადგილის მქონე 487-მა მოქალაქემ კითხვარში დასახელებული 9 ფოლკ-ფიუჟენ ჯგუფიდან/პროექტიდან („ირიაო“, „შინ“, „ეგარი“, გიორგი მიქაძე&ბასიანი, „33ა“, „ზუმბალენდი“, „კახაბერი და ხანუშები“, „სტუმარი“, „დეციში“) ყველაზე ცნობადი, პოპულარული და საყვარელი შემსრულებლები გამოავლინა. აღნიშნული ინტერნეტ-კითხვარის შედეგებმა საინტერესო დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა, რასაც სადისერტაციო კვლევის დასასრულს შეჯამებულ თეზისებთან ერთად ნაშრომის დასკვნის ნაწილში წარმოვადგენთ.

დასკვნა

სადისერტაციო კვლევის შედეგად გამოვლინდა შემდეგი:

1. საერთაშორისო სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობის შედეგად გამოვლინდა, 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 მიერ განახლების პროცესის დასაწყისადაა მიჩნეული, 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-განმანთავისუფლებელი მოძრაობა, საქართველოს გასაბჭოება, 1980-იანი წლების ეროვნულ-განმანთავისუფლობელი მოძრაობა, გლობალური ტენდენციების გაძლიერება 2000-იანი წლებიდან).

4. ვინაიდან 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 გამოიყენება: ფოლკლორული მუსიკის ახლებურად გააზრებული ზოგიერთი ელემენტის გვერდით, ამ მუსიკისთვის, ასევე, დამახასიათებელია პოპ-მუსიკისათვის ჩვეული დემოკრატიულობა, ფართო გავრცელება 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 გამოიკვეთა – 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 გვჩვენებს, 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 – გლეხურ 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 სტილური, 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, რომელიც შემდეგ სამ ძირითად საკითხზეა აგებული:

- 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 გაშუქებული (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, შემსრულებლებთან ჩატარებული ინტერვიუების ფარგლებში, გამოიკვეთა ფოლკ-ფიუჟენ მუსიკოსების მიერ საკუთარ კომპოზიციებში ქართული ფოლკლორული მუსიკის გამოყენების როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი მოტივაციებით განპირობებულობა – თვითგამოხატვის სურვილი, ეგზოტიკურობა, ეროვნულობა, კომერციული პოტენციალი და სხვ. აღმოჩნდა, რომ ცალკეული მუსიკოსების შემთხვევაში შინაგანი და გარეგანი მოტივაციები 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 შეძენილის, 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 იჩენს 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 აღაქმევინებს, 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 გამოწვეული 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, არსებობს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მსმენელი სათანადოდ აფასებს და დიდ სიამოვნებას იღებს უბრალო, ერთი შეხედვით, მარტივი ხალხური მელოდიის მაღალმხატვრული, ოსტატური დამუშავებით.

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. როგორ 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) ეკუთვნიან.

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 ხანუმები“, „სტუმარი“, „დეციში“) ორმა ჯგუფმა/პროექტმა („ზუმბალენდი“ და „კახაბერი და ხანუმები“) მათ ცნობადობასთან შედარებით საკმაოდ მცირერიცხოვან ადამიანთა სიმჰათია 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 მემკვიდრეების 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.

დისერტაციის მთავარი დებულებები ასახულია

შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. “Some Peculiarities of Georgian and Estonian Folk Music Revival”. In: *Proceedings of the 2nd International Music And Dance Studies Symposium “Memory And Cultural Heritage”*. Trabzon, 2016.
2. “Georgian Political Folk and Folkloric Politics: The Relationship Between Folk Music and Politics in Georgia”. In: *Bulgarian Musicology Quarterly*. Sofia, 2016.
3. “When tradition meets modernity: Georgian folk-fusion music”. In: *Folk Life*, 57-2, 2019. <https://doi.org/10.1080/04308778.2019.1656791>
4. “The cultural context of Georgian traditional music revival: three distinct individuals from local ethno-fusion space”. In: *Proceedings of YMEIC2017* (1st Young Musicologists and Ethnomusicologists International conference), 2019.

შემდეგ საკონფერენციო თემებში:

5. “Folk-fusion Direction in Georgian Musical Reality”. In: *The tenth International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi State Conservatoire, 2020.
6. “Non-legitimized Musical Direction in Georgia: The Pursuit of Definition.” In: *The 45th International Council for Traditional Music (ICTM) World Conference*. Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, 2019.

7. “Georgian folk music as a tool for emotional impact.” In: *ICMPC15/ESCOM10* - Anniversary Conference of the International Council on Music perception and Cognition and European Society for the Cognitive Sciences of Music. University of Graz, Austria, 2018.
8. “It is our way of life and it’s reflected in music” – how motivations of Georgian folk-fusion musicians work.” In: *Post-ip* (Post in progress) conference. Institute of Ethnomusicology (INET) at University of Aveiro, Portugal, 2019.
9. “Performing the roots: alternative story of the American raised Georgian musician.” In: *The First International Conference of Artistic Research in Performance (HARP2018)*. Royal Northern College of Music (RNCM), Manchester, UK, 2018.
10. “Ethno/Musicology in Post-Soviet Georgia: Towards Western Approaches.” In: *Musicology in the Age of (Post)Globalization*. City University of New-York (CUNY), New-York, USA, 2018.
11. “Georgian Ethno-fusion Groups – Another Alternative for the Preservation of Traditional Music.” In: Annual meeting of ESEM (European seminar in Ethnomusicology). Tbilisi State Conservatoire, Georgia, 2017.
12. “Georgian folk music in contemporary life: Peculiarities of its Utilization”. In: *CERM conference of educational research centre*. Oslo music academy, Norway, 2014.
13. “Contemporary forms of usage Georgian traditional music.” In: *EUPOP2013*, Turku University, Finland, 2013.

შემდეგ პრეზენტაცია-ლექციებში:

14. “Traditional music revival in Georgia: on example of folk-fusion music.” In: *Talk-ip* (*Talk in Progress*). Institute of Ethnomusicology (INET) at University of Aveiro, Portugal, 2019.
15. “Traditional music in contemporary Georgia: music revival and newly emerged musical styles”. At King’s College, London, 2018.

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Teona Lomsadze

**Contemporary Forms of Functioning Georgian Folk Music
(on Example of Folk-Fusion)**

A b s t r a c t

of the Dissertation Presented for Doctor of Arts Academic Merit 1007

Sub-Direction **Ethnomusicology**

Tbilisi, 2021

General description of the thesis

The dissertation is dedicated to the study of contemporary forms of functioning of Georgian traditional music, specifically folk-fusion. These forms arose as a result of the process Georgian traditional music revival and created several different forms of existence of Georgian traditional music in modern conditions. Therefore, the main subject of my research is the process of Georgian traditional music revival and the folk-fusion music that emerged in its context.

Topicality of the dissertation research is significantly determined by its **novelty** – it can be boldly said that this is the first large-scale research that will study the features of the functioning of Georgian traditional music in modern society. It discusses for the first time the process of Georgian folk music revival and the systematization of modern forms resulting from it; For the first time in the research, the existing scientific theories on the folk music revival were discussed taking into account the Georgian reality, historical, musicological and sociological analysis of a new musical unit – folk-fusion, formed as a result of the synthesis of Georgian folklore and modern popular cultures. In addition, the urgency of the research topic is also due to the use of a complex methodology of interdisciplinary research based on the methods of scientific research in ethnomusicology, anthropology and sociology.

The aim of the research is to reflect the picture of the functioning of Georgian musical folklore in modern times and after revealing the general tendencies of the traditional music revival to reveal the peculiarities of its Georgian analogue. Also, the aim of the research is to study the socio-musical aspects of the musical unit produced from Georgian traditional music – folk-fusion, and to define its function in the life of modern Georgian society.

The main task of the doctoral research is to differentiate the process of Georgian folk music revival and the forms revealed in it. Accordingly, elaboration of Western theories (ethnomusicological, sociological, anthropological) related to the processes of adaptation-transformation and revival of traditional cultures in the conditions of globalization and determining their compatibility with the current folk processes in Georgia, which was one of the important preconditions for revealing the Georgian analogy of folk music revival.

The second important task is to analyze the specific musical forms identified during the Georgian traditional music revival. Among them, ethnomusicologist Edisher Garakanidze has thoroughly researched the issue of the modern way of functioning traditional music, same as stage

folklore. As for the functioning of the other two forms produced through the incorporation of elements of traditional music, this issue is still not studied deeply in Georgian ethnomusicology and, first of all, is related to the task of defining these forms. As a result of completing letter task of the dissertation, I present the above-mentioned Pop-folk and Folk-fusion musical units. Finally, in my dissertation I pay special attention to the main task, the musical-sociological analysis of the Folk-fusion direction.

The methodology of the dissertation is based on the already established methods and approaches in ethnomusicological, anthropological and sociological sciences. The thesis is mainly based on qualitative research methods. In the study of the process of Georgian folk music revival, a historical-comparative method is also used, with the help of which a small historical overview of all three musical directions identified in the process of revival is presented (for obvious reasons, it is relatively extensive in the case of folk-fusion). Directly, in the socio-musical analysis of the folk-fusion musical unit, I widely use one of the main methods of ethnomusicology, participant-observer, in which I actively refer to the interviews obtained during the fieldwork and using the sociological method and the online questionnaire. The dissertation also uses audio-visual or printed material found in the field, on the Internet or in various personal archives.

Obtained audio-visual material is studied according to the analysis system compiled by me taking into account the peculiarities of Georgian folk-fusion, using the methods of musicological-theoretical and comparative analysis, in order to reveal this or that interesting trend of using traditional music elements in folk-fusion style.

In the process of conducting the dissertation research, there was a methodological difficulty in reconciling and properly reflecting the ethnomusicological, anthropological and sociological approaches, theories in the dissertation. This has been greatly facilitated by research visits to Western ethnomusicologists with extensive experience in interdisciplinary research (Bruno Nettle, Jane Sugarman, Caroline Beatle, Martin Stokes). Furthermore, the all gathered material while working in American and British libraries greatly solved the difficulty of accessing modern ethnomusicological literature, and therefore the main part of my dissertation is based on the latest Western (in English) literature with the views and theories developed as a result of analysis.

The scientific novelty of the dissertation research is, first of all, the topic of the paper itself – this is the first interdisciplinary monographic work in Georgian ethnomusicology, which presents both the general characteristics of folk music revival, and in particular, the forms of functioning of Georgian musical folklore and its determinants. At the same time, thesis deeply studies the synthetic of Georgian

traditional music and Western popular music – folk-fusion, which has not been explored in Georgian ethnomusicology, considering its musical and social aspects.

The scientific value of the dissertation is also conditioned by the incorporation of Western experience in the study of the traditional music revival process in ethnomusicological science and, consequently, the introduction of the latest foreign language literature on this issue into the Georgian scientific circulation.

The practical purpose of the these is determined by the urgency of the issues discussed in it not only for ethnomusicologists, but also for specialists in other fields. With its interdisciplinary profile, the dissertation will help both active users of traditional music or popular music, as well as specialists in the field (anthropology, sociology, cultural studies, etc.) interested in the problems of life in today's society.

The results of the dissertation research can be used in music and humanities higher education institutions and the main aspect of the work – modernity and Georgian folklore can become an integral component of their courses. The direct connection of the topic of the dissertation with the reality in which the Georgian society lives, its practical purpose can be extended to a wider society from narrow scientific circles. Moreover, the work is saturated with rich audio-visual material in a variety of genres and styles.

Volume and structure of the thesis: The dissertation consists of 193 printed pages and includes an introduction, four chapters and a conclusion. The first chapter "**The phenomenon of authenticity and revival in traditional music: terminological issues**" is presented in three subsections: "For the definition of the concept of authenticity" (I), "Music Revival process as a modern expression of the constant variability of traditional music" (II), "Folk-Fusion: Modern interpretations and definition of the term" (III).

The second chapter of the dissertation "**Georgian Traditional Music Revival in Historical Dynamics**" consists of two subsections: "From Stage Folklore to Folk-Fusion" (I) and "From the Birth of Georgian Folk-Fusion to Its Modern Manifestation" (II). The third chapter of the dissertation, "**Musical and Social Aspects of Georgian Folk-Fusion**", combines two subsections: "Principles of Folk-Fusion Musical Formation" (I) and "Folk-Fusion as an Expression of Georgian Musicians' Identity: An Attempt at Sociological Analysis" (II) . The fourth chapter of the thesis is "**Socio-cultural Function of Georgian Folk-Fusion**". The dissertation is accompanied by a bibliography and an appendix with audio-video-audio-analytical examples and their list.

Content of the Dissertation

Chapter 1

The phenomenon of authenticity and revival in traditional music: terminological issues

Subchapter I: For the definition of the concept of authenticity

In this subchapter, our aim is to explore the concept of authenticity, the views and approaches to it in modern Western ethnomusicology, and to determine its relation to the perception of authenticity established in Georgian society.

Meaning of authenticity, due to the relativity of this phenomenon, is not finally fixed, it is constantly subject to redefining and assigning new meanings. The variability of its meaning takes place in different academic contexts, in different historical formations, at different points in time. Thus, it is not surprising that the understanding of the term authentic in ethnomusicology varied according to historical epochs and geographical location. It can be said that Eastern European science is particularly prominent in terms of the urgency of the issue of authenticity, in contrast to American or Western European, where in recent decades the number of scientists interested in researching this issue has significantly decreased. From our perspective, all this has its objective following reasons: In addition to the fact that the roots of folklore in these Western European countries have long been lost or forgotten, at the same time, folk music has been transmitted into a new context there, completely transformed and sometimes turned into new musical directions as a result of other cultural influences. At the same time, for Eastern European countries (including Georgia), folklore is still one of the main means of self-identification as a country with an original, individual culture. Over the centuries it (folklore) has even evolved into a sort of reflex of the self-determination of states conquered by the great empires, to demonstrate that, despite many years of influence, now represented as independent political entities, they still carry unique identities. Thus, the antiquity and originality is one of the main determinants of the high value of culture in these countries.

An analysis of the contemporary musicological and ethnomusicological literature has shown that the Western and American understandings of the concept of authenticity today are, in many cases, different from those of Eastern Europe, where it is still understood in traditional sense. In most American articles, authenticity is related to early music (medieval, renaissance, and baroque music), mainly old instruments and the manner of performance or/and to popular music. In case of popular music “authentic” is used with meaning: “true”, “honest”. At the same time, there are scholars in the ethnomusicological circle who consider the discussion of authenticity irrelevant for today. Thus, the

concept of authenticity is quite multifaceted in modern ethnomusicology, and we have very different examples of approaching and understanding it. However, it can be noted that the main trend today is to adapt the concept of authenticity to modernity in a certain way, thus considering not only the traditional musical culture of the old layer, but also relatively modern musical formations (including folk ones).

As practice shows, today Georgian ethnomusicologists consider the songs (mainly recorded during expeditions of different periods) performed by folk singers/singers living in the village to be authentic. As mentioned above, their attitude is entirely due to the continuity of the folk traditions in Georgia, which has conditioned the preservation of the traditional meaning of the concept of authenticity and its relevance to this day. From our perspective, today, when the forms of functioning of Georgian folk music is more varied, it is important to expand the existing meaning of authenticity formed under the influence of the former cultural context. In particular, given modern approaches, this meaning may be supplemented by the meanings of "true" and "real". In correspondence with the latter meanings, it is possible that the so-called revived folk piece can be called authentic if it is sincerely and truly expressed by its author and, of course, if as a musical sample it carries a certain artistic value.

Subchapter II: Music Revival process as a modern expression of the constant variability of traditional music

Traditional music is still active in modern Georgia, although in today's globalized environment, the forms of folk music existence have changed dramatically and, contrary to the practice functioning over the centuries, it is often no longer characterized by anonymous transmission and can no longer be the outcome of the collective creativity. When analyzing these changes in the Georgian context, we have to take into account that in modern Georgia, on some extent folk music is still found in rural areas, in its natural environment. In such cases, the repertoire received from the ancestors in the families of local song masters still experiences some variability, although this process rarely goes beyond the basic characteristics of folk music. Consequently, this variability is different from the process of change that folk music undergoes in the dominant format of its modern existence – stage performance. Thus, from the emergence of the stage folklore, the ongoing changes in Georgian folk music often go beyond its natural regularities. Considering all of it, we can perceive the folk music revival process as a modern form of variability of Georgian folk music.

In English scientific literature, this process is named by a term "music revival". Some scholars

use the terms revitalization, reshaping, and others. We use the word "ganakhleba" (meaning renewal, revival) for the Georgian equivalent of "Music Revival", which implies a new interpretation of what already exists. Other possible Georgian equivalents (restoration, revitalization) of the English word "revival" are more about giving life to something that has already disappeared. In addition, elements of restoration and revitalization are also actively involved in certain aspects of the revival process, in particular in the attempt to restore the original layer of folk music, when the focus of the revivalists is on keeping the original source as intact as possible.

The study of the issue of folk music revival has been actively conducted in the West for several decades already, although it has not been the subject of special study in Georgian ethnomusicology yet. Thus, Western ethnomusicological works or certain theories related to this issue are frequently cited in this subchapter, which is particularly important in determining the specifics and peculiarities of the Georgian traditional music revival process.

Thus, we can say that as a result of the Georgian traditional music revival process, three main stylistic units or musical directions emerged in Georgia. These are: 1) "Stage folklore"; 2) Folk flavored compositions by modern authors, so-called "Pseudo-folklore", which we unite under the name of "Pop-folk"; and 3) "Folk-fusion" – a musical unit created as a result of the synthesis of traditional music and western popular music directions (jazz, rock, pop, electronic music etc.). The latter one is characterized by the greatest variety of musical manifestations.

Subchapter III: Folk-Fusion: Modern interpretations and definition of the term

In this subchapter, in parallel with the development of the definition of folk-fusion, we discuss its modern terminological interpretations, synonymous names denoting similar musical phenomena, which are developed according to different cultural and scientific approaches. Should be noted that in this area (as well as in the dissertation research in general) we do not consider the forms or terminology of the use of folk music in the field of professional music¹, as the main subject of our thesis – folk-fusion fully resides within borders of popular music and traditional music.

¹The use of folk music in the field of professional music has been a common occurrence in music literature since almost the beginning of its history. This method was established in Georgian music as soon as a new Georgian professional music thinking was formed. This issue is already studied in depth in the works of Rusudan Tsurtsumia.

The term folk-fusion, referring to the synthesis of Georgian traditional music and Western popular music, could be considered as a local term, introduced by us. It has not yet been established in Western ethnomusicology and appears in only a few internet sources (discussed in detail in our dissertation) that we discovered at a late stage of our research when the term folk-fusion had already been developed in our writings. The particularly significant fact is the use of the term "folk-fusion" by the Indian musician in order to define the similar musical symbiosis that originated in the context of Indian music. This fact further reinforced the validity of selecting the latter term by us.

At the same time, this musical direction has a lot in common with the well-known genre of "world music". However, apart from the fact that the latter term refers to music that has emerged in the music market and is much more commercialized, there is one more fundamental difference between world music and folk fusion notions: "World music" is "music that belongs to someone else", and as practice shows, at least one of the folk-fusion performers is a representative of the traditional music culture, the musical elements of which creates "fusion" together with the popular music.

In the Baltic states (Estonia, Lithuania and Latvia) in the 90's, the term "Post-folklore" was used for defining musical direction similar to folk-fusion. This term is still widely used in Latvia and, in some cases, Lithuania. Also, the term "ethnic music", same as "ethno-music", has been established in Georgian practice for years as the name of a similar musical unit. However, the name ethno-music may be used not only to define different musical mixtures combining folk elements, but also as a synonymous name for folk music itself. Therefore, due to the ambiguity of the term, we did not consider it expedient to define a musical unit created by the synthesis of Georgian folklore and Western popular music elements as ethno-music.

Essence of the traditional music, the first component of the folk-fusion music category, is determined by International Council for Traditional Music in 1950s. As for the second musical component of folk-fusion – popular music – is unequivocally shared in scientific and musical circles around the world, although there are various definitions, the main part of which is given in this subchapter.

Finally, as a result of the analysis of the terminology referred there, it was found that folk-fusion is the term best adapted to the Georgian musical reality, which more or less fully expresses its content – the synthesis of Georgian folk music and popular music (as far as the word "fusion" means mixing, merging in English language).

Chapter 2

Georgian Traditional Music Revival in Historical Dynamics

Subchapter I: From Stage Folklore to Folk-Fusion

After presenting the general theories of the traditional music revival, in the second chapter we look directly at the dynamics of the Georgian folk music revival and review the main musical events and directions that have emerged in the field of Georgian folk music over the last century and a half.

The I subchapter presents the changes that have occurred since the end of the XIX century in Georgian traditional music, that have gone beyond the basic regularities established over the centuries and have acquired elements previously unusual for the Georgian folk music tradition. Thus, the process of transformation in Georgian folk music from this period, taking into account the general peculiarities of the traditional music revival, could be noted as a Georgian folk music revival – creating a local, Georgian expression of this world trend.

A new cultural orientation of the society led to the creation of stage performance of Georgian traditional music, fully defining the further course of folk music development. The date of stage folk music appearance is considered to be 1885 – the founding of Lado Agniashvili's "Georgian Choir". Although the parallel ongoing process of notating Georgian folk songs also contributed to the revival trends. The term "stage folklore", used in the dissertation, refers to the performance of both primary and secondary ensembles (E. Garakanidze's terms), because the concert format influences the performance of both types of ensembles, at least in terms of replacing the natural performing environment.

Georgian choir's musical leader, Czech Ioseb Ratil divided Georgian choir into four voices – the first tenors, the second tenors, baritones and basses, that has greatly encouraged the process of transforming three-part Georgian songs into four part ones. Also, traditional way of singing the upper voices by one person, which gave the performer great freedom to improvise, was replaced by the practice of doubling, tripling etc. them. In addition, a new figure – the conductor, was added to the members of the Georgian traditional choir, who, according to European practice, stood in front of the choir, guided the performance process with certain gestures, and at the same time overwhelming folk songs with previously unusual nuances.

In the conditions of a new wave of folk revival, all above mentioned became a tradition in the Soviet era, and thus, a new, previously unusual practice was adopted. As a result, the diversity of

regional, stylistic, performing manner of Georgian traditional music was significantly lost and the folk culture, quite far from the original source, developed in a completely different direction – Soviet mass art.

Sudden shift in political consciousness in the 1980s coincided with a subsequent wave of Georgian folk music revival, aimed at restoring and re-establishing pre-Soviet folk music. Emphasis was placed not only on increasing the range of the folk repertoire of the concerts and presenting the samples in their original form, but also on mastering a specific local performing manner in order to accurately present the local musical color. Consequently, the studying folk music from the archival recordings gradually became the main teaching method.

The same subchapter presents an overview of the second major musical direction in the Georgian folk revival – Pop-folk, with an emphasis on several key trends identified in it. Pop-folk (previously known in local folk circles as "pseudo-folklore") with its folk flavor, is a very popular musical direction in modern Georgia. This widely spread music with its democratic character, standardized lyrics and some reinterpreted traditional music elements represents as a kind of symbiosis of folk and pop music styles and, therefore, we determined it as “pop-folk”, by term which greatly reflects the musical essence of this phenomenon.

This music has not yet been deeply researched by Georgian ethnomusicologists and by the many representatives of the local folk music circle it is considered as an illegitimate musical style. However, despite the criticism of the traditional music followers, this musical direction, which is already widely spread through the media and the Internet, is very popular among certain groups of modern Georgian society, that clearly shows the urgency of the developing an appropriate definition.

Subchapter II: From the Birth of Georgian Folk-Fusion to Its Modern Manifestation

This subchapter represents the third direction of Georgian traditional music revival – Folk-fusion, which is the central research subject of the dissertation. In particular, the multi-year process of creation and development of the Georgian folk-fusion origins (from 1920-30 to the XXI century) is demonstrated in historical perspective and is analyzed in the context of the main socio-political or cultural events that significantly affected on the emergence of this musical direction. Thus, this

subchapter chronologically presents history of all main sub-directions (ethno-jazz, folk-rock, folk-alternative, progressive-folk etc.) of Georgian folk-fusion.

In Soviet times, the Soviet analogue of Western popular music was Estrada music, which was characterized by certain local musical peculiarities. Estrada music in Georgia, on the one hand, originated from Georgian urban folk music, and on the other hand, assimilated the features of both Russian Estrada music and Western jazz and gradually created a Georgian analogue of Soviet Estrada music. The first Georgian jazz groups also operated within the Estrada scene, starting from the creation of the first jazz orchestra by Jano Bagrationi in 1945-46. However, based on various sources, we can assume that the so-called, Georgian jazz (enriched with national instruments) existed even before. This is indicated by the information about the musical group "Jazz-Khurjin" at the "Shukura" theater in 1933-1934; Kiril Zdanevich's painting "Tbilisi Jazz", on which jazz and Georgian folk instruments are depicted, etc.

A specific feature of Georgian Estrada music was its appeal to local folklore, which led to the formation of original Georgian Estrada music in the vast space of Soviet Estrada music. Initially, the elements of Georgian traditional music were introduced in the context of jazz (in particular, swing). It is demonstrated in one of the first compositions of this type, in Jansug Kakhidze's "Krimanchuli". In addition to this composition, in the 1960s and 1970s, ensemble Orera's folk flavored compositions provided information about Georgian folk music to many Soviet countries. "Orera" and later philharmonic vocal-instrumental ensembles with similar musical orientation ("Dielo", "Iveria", ensemble "75" etc.) formed the Georgian Estrada music of that period, the same Georgian Soviet pop music. In the compositions of these ensembles, elements of Georgian folk music were organically combined with the musical symbiosis of Western music of the 1970s and 1980s (pop, light rock and swing of that period) and Soviet Estrada (mainly Russian Schleiger), which eventually formed the Georgian Estrada music we are familiar with. However, considering the above-mentioned musical-technological peculiarities, it should be considered as an early form of folk-fusion (hybrid of Georgian folk and western popular music).

It should be noted that two forms of popular music and rock coexisted in the Soviet Union. The first was the Philharmonic Vocal-Instrumental Ensembles, and the second was the "underground" rock culture – rock ensembles that were not officially recognized or supported because of the radicalism of their music and its distinctly Western look. From 1970s the incorporation of local folk elements in Georgian underground rock became a means of protest by Georgian youth oppressed by the

Soviet regime and, in this regard, a means of expressing national identity.

After the restoration of independence, the socio-cultural situation of the country changed radically and in parallel with the extremely difficult political processes, the development of the cultural sphere in 1990s Georgia became a very slow process. It should be noted that Georgian folk music became especially relevant in that period and despite the struggle of interests, it continued its development in both opposing wings of the Georgian music community – in the context of urban folk ensembles and in the context of Georgian alternative music, being in its heyday in the early 90s (in the works of Dada Dadiani, Charkviani and others).

The incorporation of national musical elements was also a form of self-expression in the direction of Georgian ethno-jazz, although traditionally, its representatives were less active in terms of manifesting their social position, especially compared to the Georgian alternative music of the 90s. They had already found a kind of musical model, on the one hand, in terms of the Soviet experience of synthesizing jazz and Georgian music, and moreover, in the form of the musical style of the groups formed in the second half of the 80s, "Jazz-Choral" and "Adio".

It was in the 1990s that the groups "Detsishi" and "Zumbaland" were founded, which represent the founders of the progressive-folk direction in Georgia. In their compositions, folk samples or intonations from different parts of Georgia are combined with elements of jazz, rock and pop, which forms their music into a progressive-folk.

According to the analyses of the early stages of the Georgian folk fusion origins and development, the socio-cultural reality in the country and its political course have significantly reflected on this musical direction. It would be the musical processes, initiatives or experiments aiming to protest the Soviet regime or to follow the footsteps of the national liberation movement; or in the conditions of the socio-economic crisis of the independent country.

Chapter 3

Musical and Sociological Aspects of Georgian Folk-Fusion

Subchapter I: Principles of Folk-Fusion Musical Formation

Since the 2000s, under the influence of globalization and the spread of the Internet, the latest trends in Western music have become even more active in Georgia, and the use of Georgian traditional

music elements in various musical experiments has significantly increased. As a result, the stylistic variety of Georgian folk-fusion music has increased and the modern Georgian folk-fusion scene has become much more diverse.

The purpose of this subchapter is to present the diversity of modern folk-fusion, both in terms of the different ways of applying to Georgian traditional music elements, as well as in terms of the original forms of mixing it with popular music and all the individual practices revealed in this process.

In order to develop Folk-fusion's research approaches, at first, we studied the existing methods and approaches of analyzing one of its elements – popular music. In particular, the method of analysis of musical gestures proposed by Richard Middleton; the method of determining the interrelation between Georgian music and lyrics, presented in Lauren Ninoshvili's dissertation; the theory of the effect of polyphony developed by Anna Piotrowska on popular music; The system developed for the comparative analysis of ethno-jazz and folk-jazz presented in Irina Ebralidze's dissertation, etc. Based on all this, I have selected criteria that are interesting to me and relatively relevant in the context of folk-fusion. Consequently, I have formulated my own analysis system:

1. Approach towards the folk material – what are they using?

- Which direction is the material from? – Village or Urban folklore
- What is the genre of the material? – working, dancing, feasting etc.
- Which region or musical dialect/ethnic group comes material from?
- Are they using folk instruments? (and which ones?)
- Are they using vocal monophony or polyphony (and which forms of it)?
- What kind of folk repertoire is used? – Popular or rarely known, with difficult or comparatively simple musical structure?
- What kind of sources are they applying to? – Notated samples, archival audio recordings, today's audio-video samples or own field work data

2. Ways of Folk material processing – how are they using?

- Invariably – in form of musical quote, by preserving semantic meaning of the folk sample
- Variably – on the level of separate musical elements (melody, chords, scales, metro-rhythms etc.) with new semantic meaning
- In vocal part or instrumental accompaniment (or both)?
- Applies to vocal polyphony or “effect of polyphony”?

➤ How is lyrics constructed – folk texts, newly written texts in folk style, Glossolalia and Samgherisi (syllables without meaning) etc.

3. **Stylistical variety of fusion implementation** – what different sub-directions are revealed (among identifiable)?

- Ethno-jazz
- Folk-rock
- Folk-electronics
- Progressive-folk
- Folk-alternative

According to the different criteria – perspectives of creating folk-fusion, diversity of approaches towards folk sources etc. – we have singled out ethno-jazz (a mixture of traditional music and jazz) group "Iriao" and their compositions and in the dissertation, we presented as a sample the musical analysis of the composition "Khelkhvavi" (based on the arranged versions for the band and band and the orchestra).

As a result of the analysis of separate compositions, we were able to observe the work of the ethno-jazz group Iriao in a relatively generalized way, according to the above-mentioned analysis system. Among the interesting trends revealed in the analysis of their work, the significance of the vocal trio in the group is especially noteworthy. The vocal trio of Iriao, which is the one bringing elements of Georgian polyphonic music to the compositions, is presented as an undoubted soloist, indicating the main creative course of the group. At the same time, if most of the Georgian ethno-jazz performers had mastered the element of improvisation initially from jazz and were processing Georgian traditional music into another improvisational material, Iriao's approach is different. Before meeting the jazz, the members of the Iriao's vocal trio were introduced to the art of improvisation in folk music and thus, included this element in Iriao's performing style and repertoire. These features make the group "Iriao" one of the most professional and at the same time distinct performers in the field of modern Georgian ethno-jazz.

Subchapter II: Folk-Fusion as an Expression of Georgian Musicians' Identity: An Attempt of Sociological Analysis

The analysis presented in this subchapter is mostly based on the main method of sociological research – interviewing. Interviews significantly supported on determining how the issue of national identity is revealed in the folk-fusion musical style and what role the phenomenon of motivation plays in its definition. Can we consider folk fusion as an expression of the national identity of Georgians living in a modern multicultural country?! In this subchapter, we have tried to analyze these issues from an interdisciplinary (ethnomusicology, anthropology, and sociology) perspective, and finally, we have provided our answers to these questions.

Psychologists distinguish two main types of motivation – intrinsic and extrinsic motivations. Usually, a person gets great pleasure and a sense of satisfaction from work done internally motivated, whereas extrinsic motivation usually comes from outside sources and may bring the author pleasure from work, but mainly serves the needs of society.

There are several Georgian folk-fusion musicians with different biographies, cultural influences and musical priorities, selected in research – Davit Malazonia (head of "Iriao"), Niaz Diasamidze (member of group 33a), Misha Mdinaradze (head of group "Baraka"), Kakhaber Tsiskaridze (founder of "Kakhaberi and Khanums"), Ilusha Tsinadze (emigrant musician). An analysis of their work and interviews reveals what motivated these musicians to use elements of Georgian traditional music in their compositions and what kind of motivation we are dealing with in case of each musician.

It turned out that when using the elements of Georgian traditional music in the works of the mentioned Georgian folk-fusion musicians, we are dealing with both intrinsic and extrinsic motivation. At the same time, all these musicians with different motivation and ways of artistic thinking are guided not only by the individual causes, but also by differently shaped and transformed respect for values of national culture.

It should be noted that a rather different picture emerges in case of emigrant musicians. In their work, the approach towards Georgian traditional music is conditioned not only by the motivation of uniting traditional and modern, but also by the motivation of uniting the seemingly opposite categories of native and acquired and thus their whole dual identity (to demonstrate this point of view, the story and the creative work of the musician Ilusha Tsinadze is particularly extensive in the dissertation).

Despite long history, contemporary Georgian folk-fusion sphere suffers by lack of musicians and experimental projects, which seems to be caused by the following factors: Fear of destroying initial folk sources while working on Georgian traditional music materials; Danger of sharp critical feedbacks from the musical authorities; Lack of competence of folk musicians in popular music field; Lack of

abilities of expressing musical initiatives and thus, feeling free in music; Absence of appropriate spaces for practicing music and fragmental initiatives of organizing concerts, festivals and similar events in this direction.

Chapter 4

Socio-cultural Function of Georgian Folk-fusion

The final chapter of the dissertation is dedicated to the defining the role of folk-fusion in the contemporary Georgian social environment. Particularly, in what forms of everyday life is application to folk fusion revealed and what socio-cultural function is carried by this form of Georgian folk music integration in contemporary social and political life. At the same time, we are trying to determine to what extent and in what way Georgian folk-fusion is involved in the cultural policy of the country and what future prospects may exist in this direction.

In the process of the research, the aesthetic, cognitive, communicative, educational and utilitarian functions of the folk-fusion involved in Georgian public life were revealed.

Under the influence of modern musical sound, it perceives the listener as a full member of the globalized world. But no less important is the fact that Georgian folk-fusion, with the participation of folk elements in its musical structure, gives the Georgian listener a sense of connection with their roots and ancestors and makes them feel part of their own cultural heritage. Thus, the combination of these two important feelings in one person and the feeling of personal fulfillment caused by it becomes a source of aesthetic pleasure.

The parameter of aesthetic value is extremely important in the aesthetic function of Georgian folk-fusion, which is manifested in abundance in the element of Georgian traditional music. The parameter of aesthetic value often becomes a source of inspiration for foreign performers of a completely different musical style, and in this way, appears in synthesis with Western popular music. The fourth chapter of the dissertation discusses several similar cases.

Judging by the reaction of the Georgian society (especially the youth), it can be said from the very beginning that the popularity of folk-fusion is mainly due to the factor of pleasure, but no less important role is played by its communicational function – this music unites many people because it is a means of establishing a kind of communication between them. The educational function of folk-

fusion is revealed in its participation in the process of personality formation, as well as promoting a sense of identity in the Georgian listener. As for the cognitive function of Georgian folk-fusion, as all art work, it expresses the artist's attitude to reality (towards any social or political processes) and this information passed through the above communication provides the listener with cognition.

The social, utilitarian functions of Georgian folk-fusion become especially relevant in the living conditions of contemporary postmodern society, and it is most often manifested in the following areas of public life: Advertising industry, cultural tourism and politics (demonstrations and protests, various official meetings and international cultural events).

Considering that folk-fusion music has the ability to present Georgia as a country with modern values based on traditions, we present this musical direction as a kind of marker of Georgian culture. In addition, it is closely related to the semiotic theory of the American scientist Charles Sanders Pierce. To the extent that semiotics views cultural markers as signs, symbols by which people identify themselves as members of a particular culture. These include, first of all, language (including music), religion, values accepted as the norm for culture, and so on. We consider folk-Fusion as a carrier of a meaning of this kind of sign.

The above-mentioned aesthetic and social functions of folk-fusion are conditioned by the ability of the musical material combined in it to have a certain impact on people. In this regard, the final chapter of the dissertation presents the following indicators of different psycho-emotional states of Georgian society members, achieved during the impact of folk-fusion:

- Aesthetic indicator
- Indicator of eternal archetypes
- Identification Indicator
- Exoticism Indicator
- Consumer Attitude Indicator

After the study of the functions of Georgian folk-fusion, we conducted another sociological analysis, giving the opinion, conscious or unconscious attitude of a certain part of today's Georgian society towards this music. Thus, 487 citizens of different ages, professions and places of residence participating in the Internet survey, identified the most known, popular and favorite performers from 9 folk-fusion groups, mentioned in the questionnaire (“Iriao”, “Shin”, “Egari”, Giorgi Mikadze & Basiani, “33a”, “Zumbalandi”, “Kakhaberi&Khanums”, “Stumari”, “Detsishi”). While defining the place and function of folk-fusion in modern Georgian society, it turned out that this musical direction is

already quite relevant and, with proper support, has a great prospect for future development.

Conclusion

The research revealed:

1. As a result of getting familiar with the international scientific literature, it turned out that the study of changes in different aspects of traditional music is one of the main tasks of modern ethnomusicology, which, unlike the Western sciences, is now gaining a foothold in Georgian ethnomusicology. However, it became clear that radical changes in Georgian traditional music practice, which transformed the immanent nature of folklore, began in the XIX century.
2. An analysis of Western ethnomusicological theories has shown that modern scholars see the changes in traditional music as a process of revival, referred to in English literature as the "Music Revival". Some researchers use the terms revitalization and reshaping as synonyms. Based on the analysis of the content nuances, the word "ganakhleba" (revival, renewal) was found to be the most appropriate of the possible Georgian equivalents of "Music Revival", which implies a new interpretation of what already exists. Since the consequent change in this process is manifested in its revival during the adaptation of tradition to modernity, we consider this whole process as a process of revival.
3. As a result of researching the issue from the historical perspective, the phases and forms of Georgian traditional music revival were determined. At the same time, socio-cultural and political factors determining the forms of revival were identified. Thus, the following forms of Georgian traditional music revival were revealed: Stage folklore, Pop-folk, Folk-fusion. As for the phases, their borders mainly coincide with the stages of the country's political development (19th century national liberation movement, Sovietization of Georgia, national liberation movement of the 1980s, strengthening of global tendencies since the 2000s).
4. It turned out that the analysis of the phenomenon of authenticity is of fundamental importance for the study of how traditional music functions in contemporary forms. The study reveals differences in the interpretation of this term in modern Western and Eastern European (including Georgian) scientific literature and practice. Contrary to the Western interpretation, where the term is used in the sense of "honset", "true", in Eastern Europe and Georgia it is used in the sense of "old",

“primary”. In our reality, there has recently been a tendency to use this term in the meaning of “honest” and “true”, though not in the field of folklore.

5. In the dissertation study, in addition to "revival", new terms have been developed: "pop-folk", which refers to the modern samples created with folk flavor, same as the so-called, "pseudo-folklore"; "folk-fusion", which I consider as an umbrella term for mixed forms of traditional music and Western popular music directions (jazz, rock, pop, electronics, etc.).

6. The following is the main argument for naming the pop-folk music style with this term: In addition to some newly conceived elements of folk music, this music is also characterized by the usual democracy, wide distribution and standardized lyrics of pop music. Thus, we believe that the term "pop-folk" (popular folklore) best describes these features.

7. The term "folk-fusion" introduced by us is rarely used in ethnomusicology. However, it is precisely adapted to the Georgian musical reality and accurately reflects the content embedded in it – the synthesis of Georgian folk music and popular music, because the word “fusion”(merging) refers to the process of connecting two or more objects to get one unit. Whereas prefix “folk” indicates at unchanging component of this fused musical form – folk music.

8. In the process of working on terminology, we also considered "ethnic music", the same "ethno-music", as one of the synonymous terms of folk-fusion. However, the name ethno-music may be used not only to define mixed musical units containing folk elements, but also as a synonymous name for folk music itself. Thus, due to the ambiguity of the term, we did not consider it appropriate to apply to.

9. The research revealed that the folk-fusion direction has a lot in common with the genre of "world music". However, there is a much more fundamental difference between them – "world music" is "music that belongs to someone else", and as practice shows, at least one of the folk-fusion performers is still a representative of the traditional music culture, whose musical elements produce a fusion with popular music.

10. As a result of the research, the four phases of the Georgian folk revival were revealed:
A) The emergence of Stage folklore (originated in 1885 from the first concert of the Aghniashvili choir). Within the framework of Stage folklore, the following features were revealed: doubling of the upper voices, introduction of the conductor institute, the emergence of the European so-called academic performance features.

b) Establishment of the so-called Soviet folk style, with the foundation of folk instrument orchestras

and ideologized folk samples created by certain author. In the second phase, a new musical trend was revealed – the incorporation of Georgian traditional music elements in Estrada art, which became a precondition for the emergence of folk-fusion.

c) A tendency in Georgian stage folklore to get closer to the original ways of performing folk music (from 18th). Thus, there were established folk groups, having focus on the village performance style and the syncretic nature of folklore. In parallel to it, the first folk-fusion groups grew out of the tendency to synthesize folk and contemporary music starting in the context of Estrada music. In the same period, the so-called Soviet author's songs were qualitatively transformed and turned into Pop-folk within the new ideology.

d) In the fourth phase of the Georgian folk music revival, which began in the 2000s, the peculiarities of the revival process revealed in the third phase continued to exist under the ideological conditions of the new, liberal society. All of the above-mentioned forms of traditional music function in this phase. As for folk-fusion, with broaden access to Western musical material, new constituent subdivisions of folk-fusion have emerged, and it has become much more stylistically diverse.

11. The analysis of the musical practice revealed that the first germs of Georgian folk-fusion are samples created by the synthesis of folk music pop music (which often contained jazz elements) in the 1960s, which continues with the synthesis of folklore and rock in the 1970s, 1980s. Finally, – with the emergence of elements of folklore in Georgian alternative music.

12. In the process of folk-fusion research, several existing central approaches and methods of analyzing popular music (Middleton, Ebralidze, Ninoshvili) was adopted by us. Based on those theories and the comparison of relatively relevant criteria in the context of folk-fusion, we formulated an analysis system consisting of three main categories:

- a. **Approach towards the folk material**
- b. **Ways of Folk material processing**
- c. **Stylistical variety of fusion implementation**

13. As a result of applying this analysis system the work of the ethno-jazz group Iriao, different approaches of the author (David Malazonia) and the performers of the compositions were revealed. In the first case, this approach is manifested in the balance of the different principles of the popular and traditional music material realized by the author in the compositions; in the appeal to certain musical elements from the folk material, especially from so called “peasant folklore branch” of Georgian folk music. The approach of the performers is evident in the episodes of the composition

where the author gives them the freedom to improvise. It turned out that it was the vocal trio that ensured the ethno-jazz group Iriao's improvisational passages with the folk music improvisation logic, which sets the group apart from other ethno-jazz performers.

14. Sociological research of Georgian folk-fusion, in particular, interviews with its performers, revealed that the use of Georgian folk music by folk-fusion musicians is due to various types of intrinsic and extrinsic motivations. Including desire for self-expression, exoticism, nationality, commercial potential, etc. It turned out that in the case of individual musicians these two motivations coexist.

15. The study of the motivation of Georgian musicians revealed the factors that influence this or that musician avoiding participation in folk-fusion experiments. Among them is the fear of damaging the original folk source while processing Georgian traditional music material; The danger of sharp critical feedback from musical authorities; Lack of competence in popular music; Lack of ability to show musical initiatives; Lack of appropriate space for folk-fusion music and fragmentation of concerts and festivals in this direction.

16. A study of musicians' motivations also revealed that despite their different artistic thinking and motivations for addressing folklore, musicians are driven by a differently revealed, but still respect for national values. As it turned out, Georgian folk music is perceived by Georgian musicians of different generations or mentalities as a "recognizable sign of nationality", which is why in the final artistic result it might not serve only to reveal its high artistry or exoticism.

17. As a result of the research, it was determined in what forms of everyday life the application to folk-fusion manifests itself and what socio-cultural function is carried by integrating Georgian folk music in the modern life.

18. It turned out that folk-fusion, as a multi-layered musical phenomenon, in a format adapted to its modernity, is involved in public life with both aesthetic, cognitive, communicational, educational and utilitarian functions:

- a) The aesthetic function lies in giving the listener a sense of pleasure, of beauty;
- b) A person with a cognitive function is given knowledge about the outside world;
- c) The communication function unites people into social groups through the exchange of musical information;
- d) The educational function contributes to the formation of the individual and the development of national identity;

- e) Utilitarian function manifests itself in the following areas: advertising industry, cultural tourism, politics (demonstrations and protests, various official meetings and international cultural events).

19. As it turned out, due to the modern musical sound, Georgian folk-fusion perceives the listener as a full member of the globalized world, and by including folklore elements in the musical structure, it gives Georgians a sense of connection with roots and ancestors and makes them feel part of their cultural heritage. Thus, the combination of these two important feelings in one person and the feeling of personal fulfillment caused by it becomes a source of aesthetic pleasure.

20. It was revealed that Georgian folk material in the folk-fusion compositions of foreign performers, first of all, becomes a source of inspiration due to its aesthetic value. However, the success or failure of music mixture, in similar projects, the final result gets still popular with foreign listeners.

21. At the same time, it was revealed that in the attitude of the Georgian listener towards folk-fusion, great importance is always attached to the complexity of the folk music material used and its mastery of processing, however, there are cases when the listener properly appreciates and takes pleasure by masterful processed seemingly simple folk tune.

22. According to the classical semiotic theory of signs (Pierce) revealed that Georgian folk-fusion music as a means of modern musical communication (language) is a **sign** that serves to present the **object** – Georgia, as a modern country based on traditions. The **recipient** is the audience, the Georgian society or the world diplomatic corpus, on whose readiness, the "internal context" depends the degree of acceptance of all these semiotic levels and the effectiveness of this metaphor.

23. Semiotic signs, symbols, with the help of which people identify themselves as belonging to a certain culture, are demonstrated by cultural marker. Given that folk-fusion music has the ability to present Georgia as a country with modern values based on tradition, it indicates the great potential of this musical direction to represent the country in the international arena.

24. The following indicators of psycho-emotional impact on the people of folk-fusion, as a part of modern Georgian life were revealed:

- Aesthetic indicator – as the research showed, this indicator can be seen in any form of folk-fusion, depending on the artistic level of the combination of Georgian folk music and Western popular music.
- Indicator of eternal archetypes – this indicator is, to some extent, related to the indicator of identification, but it affects not only the human conscious but also the subconscious. It figures in this or

that form of use of both folk aesthetic and social function.

- Identification Indicator – combines forms of folk-fusion use in which the musical sample evokes a sense of national identity in both aesthetic and utilitarian forms.

- Exoticism Indicator – combines forms that are directed to foreign consumers (tourists, artists, listeners).

- Consumer Attitude Indicator – in the context of the consumer society, this indicator is typical for all utilitarian forms of folk-fusion use.

25. A small sociological survey conducted by us revealed that the majority of Georgians are well acquainted with the most successful groups and projects (such as “Shin” – 88%, “33a” – 92%), which have been engaged in local music for many years and are distinguished by the democratic nature of music. The least known groups (“Detsishi” – 5.5%, “Stumari” – 4.7%) belong to less common sub-directions (progressive-folk).

According to the survey, in many cases, the degree of awareness of a particular music group can be an indicator of their approval or disapproval. From 9 folk-fusion groups/projects mentioned in the questioner (“Iriao”, “Shin”, “Egari”, Giorgi Mikadze&Basiani, “33a”, “Zumbaland”, “Kakhaberi&Khanums”, “Stumari”, “Detsishi”) two groups/projects (“Zumbaland”, “Kakhaberi&Khanums”) deserved the sympathy of quite a few people compared to their notoriety. It seems that a certain part of Georgian music groups is known in the Georgian society thanks to a well-packaged and effective PR campaign, but this does not increase the number of their music fans.

26. Determining the socio-cultural functions scattered in the modern public life of Georgian folk-fusion has shown that this musical direction is already quite relevant and, with proper promotion, has a great prospect for future development.

27. On the one hand, given the musical tastes and experiences of contemporary Georgians, and on the other hand, the existence of hidden layers of still actively used cultural memory, it turned out that folk-fusion music, which combines the dualism of traditionalism and cosmopolitanism of today's Georgian society, could be the best expression of its musical-cultural identity.

The main statutes of the dissertation are reflected in

Publications:

1. “Some Peculiarities of Georgian and Estonian Folk Music Revival”. In: *Proceedings of the 2nd International Music And Dance Studies Symposium “Memory And Cultural Heritage”*. Trabzon, 2016.
2. “Georgian Political Folklore and Folkloric Politics: The Relationship Between Folk Music and Politics in Georgia”. In: *Bulgarian Musicology Quarterly*. Sofia, 2016.
3. “When tradition meets modernity: Georgian folk-fusion music”. In: *Folk Life*, 57-2, 2019. <https://doi.org/10.1080/04308778.2019.1656791>
4. “The cultural context of Georgian traditional music revival: three distinct individuals from local ethno-fusion space”. In: *Proceedings of YMEIC2017* (1st Young Musicologists and Ethnomusicologists International conference), 2019.

Conference papers:

5. “Folk-fusion Direction in Georgian Musical Reality”. In: *The tenth International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi State Conservatoire, 2020.
6. “Non-legitimized Musical Direction in Georgia: The Pursuit of Definition.” In: *The 45th International Council for Traditional Music (ICTM) World Conference*. Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, 2019.
7. “Georgian folk music as a tool for emotional impact.” In: *ICMPC15/ESCOM10* - Anniversary Conference of the International Council on Music perception and Cognition and European Society for the Cognitive Sciences of Music. University of Graz, Austria, 2018.
8. “It is our way of life and it’s reflected in music” – how motivations of Georgian folk-fusion musicians work.” In: *Post-ip* (Post in progress) conference. Institute of Ethnomusicology (INET) at University of Aveiro, Portugal, 2019.
9. “Performing the roots: alternative story of the American raised Georgian musician.” In: *The First International Conference of Artistic Research in Performance (HARP2018)*. Royal Northern College of Music (RNCM), Manchester, UK, 2018.

10. “Ethno/Musicology in Post-Soviet Georgia: Towards Western Approaches.” In: *Musicology in the Age of (Post)Globalization*. City University of New-York (CUNY), New-York, USA, 2018.
11. “Georgian Ethno-fusion Groups – Another Alternative for the Preservation of Traditional Music.” In: Annual meeting of ESEM (European seminar in Ethnomusicology). Tbilisi State Conservatoire, Georgia, 2017.
12. “Georgian folk music in contemporary life: Peculiarities of its Utilization”. In: *CERM conference of educational research centre*. Oslo music academy, Norway, 2014.
13. “Contemporary forms of usage Georgian traditional music.” In: *EUPOP2013*, Turku University, Finland, 2013.

Lecture-Presentations:

14. “Traditional music revival in Georgia: on example of folk-fusion music.” In: *Talk-ip (Talk in Progress)*. Institute of Ethnomusicology (INET) at University of Aveiro, Portugal, 2019.
15. “Traditional music in contemporary Georgia: music revival and newly emerged musical styles”. At King’s College, London, 2018.