

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БЕКІРОВ УСЕІН РІЗАЙОВИЧ

УДК 784.4:78.071.1](=512.19)] :
[78.011.4+78.036.9]](477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР
В АКАДЕМІЧНІЙ І ДЖАЗОВІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ У. Р. Бекіров

Науковий керівник:

Афоніна Олена Сталівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

У дисертації представлено результати комплексного дослідження кримськотатарського фольклору в академічній і джазовій композиторській практиці. Композиторська практика різноманітна: у кожному творі елементи кримськотатарського фольклору представлені автором індивідуальні та неповторні. У дисертаційній роботі сформульовано базові поняття, що розкривають специфіку зазначеного дослідження.

На основі вивчення теоретичних джерел з теорії та історії музики, історії формування національної кримськотатарської професійної композиторської школи, особливостей виконавського мистецтва, теорії інтерпретаційних можливостей фольклору, проблем методики аналізу пісенного фольклору в академічній традиції та виконавській практиці, біографічних відомостей видатних представників кримськотатарської інтелігенції зазначено, що кримськотатарський пісенний фольклор є джерелом для академічної і джазової композиторської практики.

У дисертації вперше проаналізовано твори композиторів Едема Налбандова, Ельвіри Емір, Різи Бекірова, автора дисертації з акцентом на кримськотатарському пісенному фольклорі. У дисертації узагальнено історіографію з проблем дослідження пісенного фольклору кримськотатарського народу, зокрема введено до наукового обігу періодичу, біографічні праці, епістолярій, мемуаристику, інтерв'ю, джерелознавчий масив іншомовної (польської, словацької та ін.) наукової літератури тощо. Актуалізовано й об'єктивно оцінено проблематику кримськотатарського

пісенного фольклору, який стає основою творів академічного і джазового спрямування в композиторській практиці.

Самобутність кримськотатарського пісенного фольклору органічно вписана у контекст світового мистецтва. Професійна композиторська творчість кримських татар не мала можливості активного поступового розвитку через історико-політичні умови ХХ століття, але збереження національних традицій, їхня непересічна актуальність не припинялися у найскладніші часи. Постійним «двигуном» розвитку творчості кримськотатарських композиторів були і досі залишаються образно-тематичні та ідейно-світоглядні пріоритети народної культури. Фольклорні зразки часто на рівні символіки «вростають» в академічні та джазові композиції сучасних авторів і виконавців.

Національний фольклор поглиблює і розширює можливості професійного мистецтва часто в цитатах, інтерпретаціях, стилізаціях, композиційній побудові на інтонаційно-ритмічному, ладово-структурному рівнях у творах композиторів академічного спрямування і джазових імпровізаціях. Процес тривав від засновників кримськотатарської композиторської школи (Іл. Бахшиш, А. Каврі, А. Рефатов, Я. Шерфедінов). Митці багато зробили для збереження кримськотатарського фольклору, зафіксував його у збірниках, обробках та академізації в авторській практиці.

Кримськотатарський фольклор вплинув і на літературно-поетичну творчість (А. Акім, Ш. Алядін, С. Емін, У. Іпчі, Б. Мамбет, А. Мефаєв, Р. Муради, Р. Тинчеров, Черкеза-Алі, Е. Селямет, Е. Шем'ї-заде, Р. Фазил, Е. Фаїк). Композитори спиралися на твори поетів, в основі яких домінували фольклорні джерела, що віддзеркалилося в яскравому музично-поетичному синтезі, оригінальності авторських композицій.

Естафету у використанні кримськотатарського пісенного фольклору продовжили композитори другої половини ХХ століття (Різа Бекіров, Едем Налбандов, Алемдар Караманов, Ельвіра Емір) і ХХІ століття (Айсель Баліч, Сусанна Джамаладінова, Шевкет Зморка, Олексій Сагітов).

На основі проведеного музикознавчого аналізу симфонічних творів Е. Налбандова («Варіації» для труби із симфонічним оркестром на тему

кримськотатарської народної пісні «Чал атимнинъ тирнагы», «Експромт» для труби з оркестром) відзначено вплив кримськотатарського пісенного фольклору на музичну будову і розвиток творів з мелодико-гармонічними і ритмічними елементами, притаманними народній музиці (інтерваліка, східна орнаментальність, танцювальна ритміка). У творі «Експромт» Е. Налбандова яскраві жанрові контрасти представлені пісенно-танцювальними темами, інтонаційно близькими до кримськотатарського пісенного жанру гірських регіонів «тюркю».

Охарактеризовано засоби виразності для музичного образу «Ave Maria» А. Караманова. Спираючись на традиційні форми романтичної музики та деякі прийоми музики XVIII ст., композитор рельєфно передав зміст католицької молитви до Діви Марії. Чотири фактурні пласти (мелодія, бас, арпеджировані середні голоси, лаконічний прихований підголосок) забезпечують виразність головного образу.

У музикознавчому аналізі твору Ельвіри Емір (камерний твір «Експромт» для скрипки з фортепіано) доведено панування елементів кримськотатарського пісенного фольклору на інтонаційно-ритмічному, жанрово-образному рівнях. Близькість авторського тематизму до фольклору і алюзії до кращих зразків скрипкового репертуару. З аналізу оркестрового твору Е. Емір «Візерунки Криму» (у виконанні скрипки з фортепіано) відзначено тяжіння авторки до органічного синтезу народних та імпресіоністичних елементів, що відобразилося на образно-тематичній сфері зі східною орнаментальністю, народною імпровізаційністю і речитативністю як характерними ознаками кримськотатарського пісенного фольклору.

Синтез академізму і фольклору переважає у саундтреці Е. Емір до фільму-екранізації трьох новел М. Коцюбинського «Татарський триптих». Усі фрагменти забезпечуються системою лейтмотивів при розкритті жіночих образів (Еміне, Фатьми, Мір'єм). Музична тематика виявляє тісний зв'язок із кримськотатарським пісенним фольклором, що вирізняються імпровізаційністю, мелодійною орнаментальністю з хроматизацією, характерною інтервалікою.

Музика до вистав Різи Бекірова («Аслихан», «Безіменна зірка», «Крадена наречена», «Материнське серце», «Історія кохання», «Арслан і Мелек», «Казка про злодія Амета і кишенькового злодія Мемета») написана в академічній традиції з переважанням кримськотатарського пісенного фольклору в інтонаційно-образній та ритмо-метричній організації.

На основі вивчення творчості виконавців, композиторів, авторів джазових композицій, дослідження їх мистецьких доробків, доведено, що джаз вплинув на розвиток інтонаційно-ритмічної сфери академічної музики. Основу творчості багатьох сучасних авторів становить фольклор. Зокрема, кримськотатарський пісенний фольклор органічно співіснує з академічною традицією.

Представлено розвиток джазового мистецтва у наукових дослідженнях вчених-фольклористів (Г. Кубік, Сімха Аром); сучасних розвідках з джазового мистецтва (П. Берлінер, С. Брікман, П. Буркхолдер, Ш. Сингер); в роботах українських дослідників (Н. Белявіна, О. Воропаєва, Д. Меладзе, М. Найдорф, В. Олендарьов, М. Поцко, З. Рось, О. Супрун, Д. Теробун, В. Тормахова); з дотичних питань масової та популярної культури (О. Зосім, В. Овсянніков, І. Палкіна, О. Шевченко).

У творчості сучасних кримськотатарських авторів і виконавців презентовано специфіку взаємодії фольклору і джазу (ансамбль «Хаят»; співачки Джамала (Сусанна Джамаладінова), Сейран Османов Руслан Болатов, Шевкет Зморка, Наріман Баліч, Айсель Балич, Ельвіру Серикхаліл, виконавці – Усеїн Бекіров, автор дисертації). Відзначено підґрунтя джазових творів виконавців і джазових колективів з введенням народного інструментарію різних національних груп.

З'ясовано, що у творах авторів і виконавців домінують характерні риси джазу з імпровізаційно-складними метроритмами, моделями-зразками (патернами) і мелодійними стандартами. Відзначено оригінальність інструментальних ансамблів, часто з сольними виконавцями. Використання у джазових композиціях кримськотатарського фольклору відбувається через асиміляцію інтонаційних, ладових, тембрових елементів

Уточнено періодизацію кримськотатарського джазового мистецтва від 1970-х по 1990-ті роки – виникненням перших кримськотатарських джазових інструментальних ансамблів на основі стародавніх традицій музичного інструменталізму кримських татар («Сато»). З'ясовано, що в основу джазових композицій покладено аранжування народної музики кримських татар, узбецької народної музики, відзначено прагнення до середньоазіатських музичних традицій та формування власної східної «еклектики». Період 1990-х – 2020-й років – введення імпровізаційної практики з прямим використанням оригінального фольклорного матеріалу в обробках конкретних народних пісенних або танцювальних мелодій. Виконавці часто звертаються і до імітації народної манери виконання.

Визначено, що у музичних композиціях відомих авторів і виконавців використовується кримськотатарський пісенний фольклор: Айсель Балич, Сагітов Олексій, Шевкет Зморка, Сусанна Джамаладінова.

Кримськотатарський пісенний фольклор у джазових композиціях С. Джамаладінової (Jamala) повною мірою виявляється і у виконанні: «Заманили», «I believe in U», «Ти любов моя», «Крила», «Pencereden», «History repeating», «Маменькин сынок», «Ой, верше, мій верше», «1944» тощо.

Аналіз авторського циклу «Джазові етюди» для фортепіано написані у стилі етно-джаз. Автор дисертації пише і виконує музику в стилях funk, fusion і ethno-jazz. Вибір етюдного жанру був пов'язаний, з одного боку, з продовженням академічної традиції написання етюдів, а з іншого – бажанням ввести певні зміни, що пов'язані з імпровізаційною природою джазу, його метро-ритмічною організацією.

Цикл етюдів сформовано за принципом трьох стилістичних векторів: етюдно-прелюдійна академічна стихія, кримськотатарська фольклорна стилістика й джазова лексика. У циклі використано кримськотатарський, вірменський, молдавський фольклор. Джазова стилізація, обробка фольклорних мотивів з елементами кримськотатарського фольклору формують неповторність кожного етюдів. При порівнянні за різними параметрами танець «Хайтарма» схожий на українські коломийки. Кримськотатарська народна

інструментальна мелодія «К'абаликъ» має характерні мелодійні ходи і ладові звороти, з характерними метроритмами і розмірами, що органічно вписано в академічну етюдну традицію.

Серед перспектив дослідження – розробка теоретичних засад взаємодії кримськотатарської та естрадної музики, виявлення впливів у ХХ столітті на кримськотатарський пісенний фольклор різних народів, характеристика творчості академічних композиторів, що звертаються до кримськотатарського пісенного фольклору. Найперспективнішим залишається вивчення кримськотатарського джазового мистецтва, яке віддзеркалює його етнічну унікальність, але органічно вписується у загальносвітовий джазовий контент.

Ключові слова: фольклор, композиторська практика, академічна музика, кримськотатарський пісенний фольклор, камерно-інструментальна музика, саундтрек, джаз, жанрова палітра, аранжування, етнокультура, музичний проєкт, біографія композитора.

SUMMARY

Bekirov U. Crimean Tatar Song Folklore in Academic and Jazz Composer Practice. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 «Musical Art». – National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

In the dissertation, the basic concepts that reveal the specifics of the mentioned research are formulated. Based on the study of theoretical sources from the theory and history of music, the history of the formation of the national Crimean Tatar professional composing school, the peculiarities of performing art, the theory of the interpretative possibilities of folklore, the problems of the methodology of the analysis of song folklore in the academic tradition and performance practice, biographical information of prominent representatives of the Crimean Tatar intelligentsia, it is stated that the Crimean Tatar song folklore is a source for academic and jazz compositional practice.

The dissertation first analyzes the works of composers Edem Nalbandov, Elvira Emir, Riza Bekirov, the author of the dissertation with an emphasis on Crimean Tatar song folklore. The dissertation summarizes historiography on the problems of researching the song folklore of the Crimean Tatar people, in particular, periodicals, biographical works, epistolaries, memoirs, interviews, the source material of foreign language (Polish, Slovak, etc.) scientific literature, etc., were introduced into scientific circulation. The problem of Crimean Tatar song folklore, which becomes the basis of works of academic and jazz direction in composer practice, is updated and objectively evaluated.

The originality of Crimean Tatar song folklore is organically inscribed in the context of world art. Professional compositional creativity of the Crimean Tatars did not have the possibility of active gradual development due to the historical and political conditions of the 20th century, but the preservation of national traditions and their unsurpassed relevance did not stop in the most difficult times. The image-thematic and ideological-worldview priorities of the folk culture were and still remain

the constant driving force behind the development of the creativity of Crimean Tatar composers. Folkloric samples are often used at the level of symbolism in academic and jazz compositions of modern authors and performers.

National folklore deepens and expands the possibilities of professional art often in quotations, interpretations, stylizations, compositional construction at the intonation-rhythmic, modal-structural levels in the works of academic composers and jazz improvisations. The process continued from the founders of the Crimean Tatar school of composers (Il. Bakhshish, A. Kavri, A. Refatov, Ya. Sherfedinov). Artists did a lot for the preservation of Crimean Tatar folklore, recorded it in collections, treatments, and academization in the author's practice.

Crimean Tatar folklore also influenced literary and poetic creativity (A. Akim, Sh. Alyadin, S. Emin, U. Ipchi, B. Mambet, A. Mefaev, R. Murady, R. Tincherov, Cherkeza-Ali, E. Selyamet, E. Shemy-zadeh, R. Fazil, E. Faik). Composers relied on the works of poets, the basis of which was dominated by folklore sources, which was reflected in a bright musical and poetic synthesis, the originality of the author's compositions.

Composers of the second half of the 20th century (Riza Bekirov, Edem Nalbandov, Alemdar Karamanov, Elvira Emir) and 21st century (Aysel Balych, Susanna Jamaladinova, Shevket Zmorka, Oleksiy Sagitov) continued the baton in the use of Crimean Tatar song folklore.

On the basis of the musicological analysis of E. Nalbandov's symphonic works ("Variations" for trumpet with symphony orchestra on the theme of the Crimean Tatar folk song "Chal atimnyn tyrnpgyi", "Impromptu" for trumpet with orchestra) the dominance of Crimean Tatar song folklore on the structure and development of melodic works was noted-harmonic and rhythmic elements inherent in folk music (interval, oriental ornamentation, dance rhythm). In the work "Impromptu" by E. Nalbandov, bright genre contrasts are represented by song and dance themes intonationally close to the Crimean Tatar song genre of the mountain regions "Turkyu".

The means of expression for the musical image "Ave Maria" by A. Karamanov are characterized. Relying on traditional forms of romantic music and some

techniques of 18th century music, the composer vividly conveyed the content of the Catholic prayer to the Virgin Mary. Four textured layers (melody, bass, arpeggiated middle voices, laconic hidden undertones) ensure expressiveness of the main image.

The musicological analysis of Elvira Emir's work (chamber piece "Impromptu" for violin and piano) proved the dominance of the elements of Crimean Tatar song folklore at the intonation-rhythmic, genre-figurative levels. The closeness of the author's subject matter to folklore and allusions to the best examples of the violin repertoire. From the analysis of the orchestral piece by E. Emir "Patterns of Crimea" (performed by violin and piano), the author's attraction to the organic synthesis of folk and impressionistic elements was noted, which was reflected in the figurative and thematic sphere with oriental ornamentation, folk improvisation and recitativeness, as characteristic features of Crimean Tatar song folklore.

The synthesis of academicism and folklore prevails in E. Emir's soundtrack to the film adaptation of M. Kotsyubynskyi's three novels "The Tatar Triptych". All fragments are supported by a system of leitmotifs when revealing female images (Eminé, Fatmy, Miryem). The musical theme reveals a close connection with the Crimean Tatar song folklore, which is characterized by improvisation, melodic ornamentation with chromatization, and characteristic intervals.

The music for Riza Bekirov's plays ("Aslykhan", "Nameless Star", "Stolen Bride", "Mother's Heart", "Love Story", "Arslan and Melek", "The Tale of the Thief Amet and the Pickpocket Memet") was written in the academic traditions with the predominance of Crimean Tatar song folklore in intonation-figurative and rhythmic-metrical organization.

Based on the study of the creativity of performers, composers, authors of jazz compositions, research of their artistic works, it has been proven that jazz influenced the development of the intonation-rhythmic sphere of academic music. The basis of the work of many modern authors is folklore. In particular, the Crimean Tatar song folklore organically coexists with the academic tradition.

The development of jazz art in the scientific research of folklorists (G. Kubik, Simha Arom) is presented; modern explorations of jazz art (P. Berliner, S. Brickman, P. Burkholder, Sh. Singer); in the works of Ukrainian researchers (N. Belyavina,

O. Voropaeva, D. Meladze, M. Naidorf, V. Olendaryov, M. Potsko, Z. Ros, O. Suprun, D. Terebun, V. Tormakhova); on tangential issues of mass and popular culture (O. Zosim, V. Ovsyannikov, I. Palkina, O. Shevchenko).

The specifics of the interaction of folklore and jazz are presented in the works of modern Crimean Tatar authors and performers (the "Hayat" ensemble; singers Seyran Osmanova, Jamala (Susanna Jamaladinova), Ruslana Bolatova, Shevket Zmorka, Nariman Balich, Aysel Balich, Elvira Serikhalil, performers are the author of the dissertation). The background of jazz works by performers and jazz groups with the introduction of folk instruments of various national groups is noted.

It was found that the works of authors and performers are dominated by characteristic features of jazz with improvisational and complex metrorhythms, sample models (patterns) and melodic standards. The originality of instrumental ensembles, often with solo performers, is noted. The use of Crimean Tatar folklore in jazz compositions occurs through the assimilation of intonation, mode, timbre elements.

The periodization of Crimean Tatar jazz art from the 1970s to the 1990s has been specified - the emergence of the first Crimean Tatar jazz instrumental ensembles based on the ancient traditions of Crimean Tatar musical instrumentalism ("Sato"). It was found that jazz compositions are based on the arrangement of folk music of the Crimean Tatars, Uzbek folk music, and the desire for Central Asian musical traditions and the formation of one's own Eastern "eclectic" was noted. The period of the 1990s – 2020s – the introduction of improvisational practice with the direct use of original folklore material in arrangements of specific folk song or dance melodies. Performers often resort to imitation of folk performance.

It was determined that Crimean Tatar song folklore is used in the musical compositions of famous authors and performers: Aysel Balych, Sagitov Oleksiy, Shevket Zmorka, Jamala (Susanna Jamaladinova).

Crimean Tatar song folklore in the jazz compositions of S. Jamaladinova (Jamala) is fully revealed in the performance: "Zamanily", "I believe in U", "You are my love", "Kryla", "Pencereden", "History repeating", "Mother's son", "Poem, my poem", "1944", etc.

Analysis of the author's cycle "Jazz Etudes" for piano written in ethno-jazz style. The author of the thesis writes and performs music in the styles of funk, fusion and ethno-jazz. The choice of the etude genre was connected, on the one hand, with the continuation of the academic tradition of writing etudes, and on the other hand, with the desire to introduce certain changes related to the improvisational nature of jazz, its metro-rhythmic organization.

The cycle of etudes is formed according to the principle of three stylistic vectors: etude-prelude academic element, Crimean Tatar folk style and jazz vocabulary. The cycle uses Crimean Tatar, Armenian, and Moldavian folklore. Jazz stylization, treatment of folklore motifs with elements of Crimean Tatar folklore form the uniqueness of each etude. When compared according to various parameters, the "Khaitarma" dance is similar to the Ukrainian kolomyki. The Crimean Tatar folk instrumental melody "K'abalyk" has characteristic melodic movements and modal inversions, with characteristic metro-rhythms and measures, which is organically inscribed in the academic etude tradition.

Among the perspectives of the research is the development of the theoretical foundations of the interaction of Crimean Tatar and pop music, the identification of influences in the 20th century on the Crimean Tatar song folklore of various peoples, the characteristics of the work of academic composers who turn to the Crimean Tatar song folklore. The most promising is the study of Crimean Tatar jazz art, which reflects its ethnic uniqueness, but organically fits into the global jazz content.

Keywords: folklore, composer's practice, academic music, Crimean Tatar song folklore, chamber-instrumental music, soundtrack, jazz, genre palette, arrangement, ethno culture, musical project, composer's biography.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Бекіров У. Джаз у творчості композиторів Криму. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2019. Вип. 36. С. 222–226. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.0.2019.281213>.

2. Бекіров У. Огляд наукової літератури з проблем становлення професійної кримськотатарської музики. *Культура і сучасність* : альманах-2019. №2. С. 166–170. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190634>.

3. Бекіров У. Танцювальні образи у творі Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма» для скрипки і фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 308–313. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277687>.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

4. Bekirov U. Piano miniature «Ave Maria» by A. Karamanov as a headquarters of intertextual trends in the music of ukrainian composers. *Spheres of Culture* / Maria Curie-Sklodovska University. Lublin, 2019. Vol. XIX. S. 196–202. URL: https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2021/02/Sphere_2019_V_19.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Бекіров У. Р. Національний мелос у репертуарних збірниках кримськотатарських композиторів. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 02–03

лютого 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 247–249.

6. Бекіров У. Історико-культурні умови формування та розвитку кримськотатарського джазового мистецтва. *Український джаз на перехресті культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 03 грудня 2022 р.). Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. С. 6 – 8.

7. Бекіров У. Вплив джазу та кримськотатарської музики на творчість Джамали. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Одеса, 04 червня 2020 р.). Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 267–269.

8. Бекіров У. Синтез академізму, кримськотатарського фольклору та джазових традицій у збірці «Етюди для фортепіано». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03–04 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 100.

9. Бекіров У. Кримськотатарський театр: історія та сьогодення. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матер. Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 169–171.

10. Бекіров У. Кримськотатарська музика в академічній традиції України XXI століття. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. Міжнар. симпозиуму (Київ, 06 червня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 125–126.

11. Бекіров У. Творча діяльність кримськотатарського композитора Різи Бекірова. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. III Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 04–05 грудня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 98.

12. Бекіров У. Історичні аспекти розвитку кримськотатарської музики. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матер. Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 172–174.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ	24
1.1. Кримськотатарський пісенний фольклор: історіографія питання	24
1.2. Пісенний фольклор у творчості кримськотатарських композиторів.....	38
1.3. Джерелознавчі аспекти вивчення фольклору.....	51
Висновки до розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ	70
2.1. Фольклорні джерела в симфонічних творах Едема Налбандова	70
2.2. Риси академізму в «Ave Maria» Алемдара Караманова	78
2.3. Камерна музика Ельвіри Емір у синтезі з фольклорними джерелами	82
2.4. Фольклорні впливи в саундтреку Е. Емір до фільму «Татарський триптих»	92
2.5. Кримськотатарський пісенний фольклор у музиці до вистав Різи Бекірова.....	108
Висновки до розділу 2	114
РОЗДІЛ 3. ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР КРИМСЬКИХ ТАТАР У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖАЗОВИХ АВТОРІВ	119
3.1. Джаз і фольклор: точки перетину.....	119
3.2. Кримськотатарський пісенний фольклор у творчості сучасних джазових авторів і виконавців.....	129
3.3. Джаз і фольклор у творчості Сусанни Джамаладінової.....	136
3.4. Усеїн Бекіров «Концерт для фортепіано з оркестром №1»: від фольклору до джазу	142

	16
3.5. Усеїн Бекіров «Етюдi для фортепіано»:	
академізм, джаз, фольклор	147
Висновки до розділу 3	154
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	165
ДОДАТКИ	182
Додаток А. Список публікацій здобувача	182

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Кримськотатарський пісенний фольклор є унікальним у контексті світового мистецтва. Важливим джерелом розвитку професійного мистецтва композиторської творчості стали теми, образи і символи народної культури, фольклорні зразки. Національний фольклор завжди відігравав провідну роль у розширенні можливостей професійного мистецтва. Інтерпретаційні можливості фольклору в композиторській і виконавській творчості репрезентують палітру жанрово-стильового, музично-виразового і художньо-естетичного різноманіття. Особливої уваги заслуговує оригінальний кримськотатарський пісенний фольклор.

Актуальність теми дослідження зумовлена самотутністю і своєрідністю кримськотатарського пісенно-танцювального фольклору, який вплинув на формотворчість в академічній і джазовій творчості. Фольклорні джерела відтворюються у цитатах на інтонаційно-ритмічному, ладово-структурному рівнях у творах композиторів академічного спрямування і джазових імпровізаціях. З першої половини ХХ століття була заснована кримськотатарська композиторська школа (Я. Шерфедінов, А. Рефатов, А. Каврі, І. Бахшиш). Основним джерелом творчості композиторів був фольклор кримських татар – в обробках, прямих і непрямих цитатах, авторських композиціях.

Композитори-першопрохідники заклали підвалини для академізації національного фольклору і стилізації у джазових композиціях та імпровізаціях.

На початку ХХІ століття стилізація кримськотатарського пісенно-танцювального фольклору використовується у пісенній творчості відомих виконавців, підкреслюючи його унікальність. Виконавське мистецтво по-новому відкриває інтерпретаційні можливості фольклору. Цей факт впливає на конкретний вибір засобів кожним виконавцем, залежно від його індивідуальних якостей: від стильових до артикуляційних, динамічних, агогічних, штрихових.

Кримськотатарський пісенно-танцювальний фольклор у творчості видатних представників історії та сучасності українських митців, його вплив на академічне і джазове мистецтво зумовили вибір теми дисертаційної роботи – «Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097). Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 3 від 30.10.2018), уточнена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 6 від 21.12.2021).

Мета дослідження – визначити особливості втілення кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і джазовій музиці.

Поставлена мета зумовила потребу вирішити такі **завдання**:

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження кримськотатарського пісенного фольклору;
- узагальнити типові риси використання пісенного фольклору у творчості кримськотатарських композиторів;
- актуалізувати форми використання фольклорного матеріалу в академічній і джазовій творчості;
- окреслити формотворчу роль кримськотатарського пісенного фольклору у творах композиторів Е. Налбандова, А. Караманова, Е. Емір;
- визначити типові риси втілення фольклору кримських татар у саундреки Е. Емір, музику до театральних вистав Р. Бекірова;
- розкрити специфіку взаємодії фольклору і джазу у творчості сучасних авторів і виконавців;

– виявити фольклорно-джазові та академічні елементи у композиціях С. Джамаладінової та творах У. Бекірова.

Об’єкт дослідження – академічна і джазова композиторська практика.

Предмет дослідження – особливості втілення кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і джазовій композиторській практиці.

Матеріалом дослідження стала композиторська творчість фундаторів кримськотатарської професійної школи (А. Рефатов, Я. Шерфедінов, А. Каврі, І. Бакшиш); композиторів другої половини ХХ – ХХІ століття (Р. Бекіров, Е. Емір, А. Караманов, Е. Налбандов); концертно-виконавська діяльність (Джамали, автора дисертації).

Методологія дослідження зумовлена метою і характером роботи. У дисертаційній роботі використано систему методів: *джерелознавчий* – для вивчення кримськотатарського пісенного фольклору і особистостей, які своєю діяльністю заклали підвалини до сучасної композиторської творчості зі зверненням до кримськотатарського пісенного фольклору як методу композиторського опрацювання традиційного матеріалу; *історичний* – дав можливість розгляду кримськотатарського пісенного фольклору та його функціонування в сучасній музиці; метод аналізу і синтезу було використано для підведення підсумків щодо актуалізації та конкретизації специфіки стилізації в контексті сучасної композиторської творчості та виконавської діяльності.

Крім більш загальних методів у дослідженні кримськотатарського пісенного фольклору академічній і джазовій практиці було застосовано: *метод текстологічного аналізу*, який дозволив деталізоване вивчення музичних творів та виявлення особливостей кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і композиторській практиці; *аналітичний метод* сприяв виявленню специфіки музичної організації з включенням кримськотатарського пісенного фольклору; *метод стильового аналізу* дозволив узагальнити отримані результати з точки зору функціонування фольклору в композиторській практиці з формотворчим потенціалом, особливим значенням художньо-технічних

елементів як певних конструктів для множинних авторських інтерпретацій у композиціях і виконавстві.

Теоретичну базу роботи становлять:

- зарубіжні видання з проблем історії та культури кримських татар (Алан В. Фішер, Грета Лін Юлінг);
- історико-археологічні розвідки (Г. Бонч-Осмоловський, А. Бабій);
- музично-історичні (Іл. Бахшиш, А. Джемильов, Е. Налбандов, А. Рефатов) і музично-освітні праці (М. Джафаров, Е. Сейтмеметов);
- праці та наукові студії з фольклору і фольклоризму зарубіжних дослідників (Й. Гердер, Д. Мейєрн); українських вчених (С. Грица, К. Квітка, Ф. Колесса, О. Фабрика-Процька, А. Фурдичко); молодих науковців (В. Данилець, Р. Станкович-Спольська);
- музично-культурологічні роботи (Ф. Алієв, Е. Велилулаєва, О. Гуменюк, Г. Мамбетова, Т. Младенова, О. Чернишова);
- дослідження лексико-семантичного значення кримськотатарської мови, її фразеології (О. Гуменюк, А. Куртсеїтов);
- обробки народно-пісенних жанрів (І. Бахшиш, Н. Велішаєв, А. Гефон, А. Каврі, Н. Касимова, Е. Налбандов, Я. Шерфединов) і творів кримськотатарських поетів: А. Акіма, Ш. Алядіна, С. Еміна, У. Іпчі, Б. Мамбета, А. Мефаєва, Р. Муради, Р. Тинчерова, Черкеза-Алі, Е. Селямета, Е. Шем'ї-заде, Р. Фазила, Е. Фаїка);
- розвідки з творчості кримськотатарських композиторів (Е. Аблязілова, Л. Алядінов, Г. Бекірова, С. Джемілєва, З. Емірусейнова, Ю. Еннанов, Г. Мамико, З. Муталупова, Е. Озенбашлі, С. Пальчиковський, Е. Сеїтбекірова, А. Чергеєв);
- праці з мистецтва постмодернізму (О. Афоніна, І. Білялова, О. Зосім, О. Колесник);
- праці з вивчення медіатексту і саундтреку (Т. Кумеда, Л. Ляшенко, О. Овсяннікова-Трель);
- роботи з розвитку джазового мистецтва зарубіжних (П. Берлінер, С. Брікман, П. Буркхолдер, Г. Кубік, Сімха Аром, Ш. Сингер) та українських

дослідників (Н. Белявіна, О. Воропаєва, О. Зосім, Д. Меладзе, М. Найдорф, В. Овсянніков, В. Олендарьов, М. Поцко, З. Рось, О. Супрун, Д. Теробун, В. Тормахова).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження визначається тим, що на основі музикознавчого аналізу творів Е. Налбандова, Е. Емір, Р. Бекірова, У. Бекірова виокремлено особливості кримськотатарського пісенного фольклору в композиторській практиці.

Уперше:

– здійснено музикознавчий аналіз творів Е. Налбандова: «Варіації» для труби із симфонічним оркестром на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атимнинь тирпагы» та «Експромту» для труби з оркестром з виокремленням особливостей кримськотатарського пісенного фольклору в академічній композиторській практиці;

– обґрунтовано використання елементів кримськотатарського пісенного фольклору в академічній музиці Е. Емір на прикладі камерного твору «Експромт» для скрипки з фортепіано і оркестрового твору «Візерунки Криму» у виконанні скрипки з фортепіано;

– визначено особливості кримськотатарського пісенного фольклору в академічній музиці Е. Емір і виявлено органічний синтез академізму та фольклору у саундтреці до фільму-екранізації трьох новел М. Коцюбинського «Татарський триптих». З'ясовано характерні риси кримськотатарського пісенного фольклору (імпроваційність, хроматизація, наявність специфічної інтерваліки, орнаменталістики) при розкритті жіночих образів;

– здійснено аналіз авторської музики для театральних вистав Різи Бекірова, написаної в академічній традиції. При цьому у музиці композитора встановлено домінування інтонаційно-ритмічних рис, характерних для кримськотатарського пісенного фольклору;

– виявлено метроритмічні та мелодичні звороти пісенного фольклору в академічній і джазовій музиці автора дисертації на прикладі «Концерту для фортепіано з оркестром №1»;

уточнено:

- аналіз музичного образу «Ave Maria» А. Караманова з опорою на традиційні форми романтичної музики та прийоми музики XVIII ст.;
- аналіз авторського циклу «Етюдів для фортепіано» як репрезентацію академічної, джазової традиції з опорою на фольклорні джерела;
- музичний доробок представників-засновників професійної композиторської школи І. Бахшиш, А. Каврі, А. Рефатова, Я. Шерфедінова; літературно-поетичну творчість О. Акчокракли, У. Іпчі, Б. Чобан-заде з погляду звернення митців до кримськотатарського фольклору;

набули подальшого розвитку:

- вплив музично-історичних праць (Іл. Бахшиш, А. Рефатова, Е. Налбандова) на академічну і джазову творчість;
- джерелознавчі аспекти вивчення фольклору, зокрема кримськотатарського пісенного.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає в тому, що матеріали дослідження можуть стати основою лекційних курсів з історії української музичної культури, історії кримськотатарської музичної культури, історії українського музичного мистецтва, аналізу музичних творів. Низка положень роботи знайшли відображення в авторських курсах для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво «Джазова композиція», «Джазове фортепіано», «Електронний синтез звуку», «Цифрова обробка звуку», «Кіномузика», «Гра на музичному інструменті. Аранжування естрадної пісні» у практичній роботі викладача.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому здійснено аналіз академічної та джазової музики з інтерпретацією кримськотатарського пісенного фольклору. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ; на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20–

21 листопада 2018 р.); «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 4–5 грудня 2019 р.; 3–4 листопада 2020 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття» (Київ, 6 червня 2019 р.); «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.); «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи» (Одеса, 4 червня 2020 р.); «Український джаз на перехресті культур» (Львів, 3 грудня 2022 р.); «У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур» (Київ, 2–3 лютого 2023 р.).

Основні публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 12 одноосібних публікаціях: 3 статті у наукових фахових виданнях України з музикознавства; 1 стаття у періодичному зарубіжному виданні (Польща); 8 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотації українською та англійською мовами, списку публікацій здобувача за темою дисертації, змісту, вступу, 3 розділів, висновків у кінці розділів та загальних висновків, списку використаних джерел та літератури і додатків. Загальний обсяг дисертації: 183 сторінки, основний текст становить 164 сторінок, список використаних джерел містить 183 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

ВИВЧЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

1.1. Кримськотатарський пісенний фольклор: історіографія питання

Дослідження найважливіших методологічних аспектів проблеми кримськотатарського пісенного фольклору у сучасній музичній культурі відобразило складний історичний шлях його існування, становлення, збереження, використання в академічній і джазовій музиці. Джерельний масив дослідження систематизовано відповідно визначенню сутнісних понять: фольклор та його можливості використання у вигляді обробок, цитувань, стилізацій; особливості кримськотатарського пісенного фольклору та його збирання, збереження, відтворення у професійному мистецтві різних жанрів тощо. Найбільш доступними є видання, які презентують кримськотатарську народну усну творчість [95]. Крім того, видання з календарними кримськотатарськими обрядами [93]. Видання з прислів'ями і приказками кримських татар [9; 96], а також з легендами і казками [87] містять інформацію, яка допомагає розкрити багатоманітний світ народу.

Кримськотатарський пісенний фольклор зафіксовані у різних джерелах, включаючи видання сторічної давнини, які вийшли з російськомовних видавництв. Друкувалася література переважно мовою країни-агресора. Наукові джерела видати іншими мовами було неможливо. Так склалися історичні обставини. При чому це стосується як ХХ століття, так і ХІХ.

Одним із перших російських видань, куди увійшли окремі кримськотатарські казки і легенди, були фундаментальні роботи В. Х. Кондаракі «Універсальний опис Криму» (1875, т. 1–13) та «В пам'ять століття Криму» (1883, т. 1–10) [81; 82]. Далі були три російськомовні випуски «Легенд Криму» Н. Маркса (1913, т. 1; 1914, т. 2; Одеса, 1917, т. 3). «Загадки кримських татар» опублікував В. Філоненко (1926) [103]. Були спроби публікувати й інші видання, зокрема музейними і палацово-парковими

комплексами (1934).

Все кардинально змінилося з початком репресій у середині 30-х років ХХ століття і пізніше. Кримськотатарський фольклор наприкінці Другої світової війни після депортації кримських татар (1944) був заборонений. Тільки з другої половини 1950-х років почали відновлюватися втрачені зв'язки. Хоча багато представників національної інтелігенції було знищено і репресовано.

Осередками кримськотатарської культури стали Казань (Татарська АРСР) і Ташкент (Узбецька РСР). Керім Джаманакли у співавторстві з Ю. Болатом і Р. Тинчеровим видали книгу татарських народних казок (1959). Р. Музафаров опублікував монографію «Татарські народні прислів'я» (1959) [106]. В обох назвах відсутнє «кримськотатарських» для уникнення додаткового цензурування.

Починаючи від 1990-х років, кримськотатарський фольклор продовжили вивчати Л. Усеїнов, Т. Бекіров, А. Ісмайлова, Ф. Сеферова. У працях з фольклору, зокрема музичного фольклору, багато робіт видано російською мовою, але більша частина зберіглася в усній творчості. Згодом він був занотований у писемних джерелах. Такий вид джерел групується за часом виникнення, жанрами, способом виконання та ін.

Окремі відомості про кримськотатарську музику містяться у довідкових виданнях. Вони представляють значну цінність з інформацією про композиторів, перші вистави, перші представлення цієї музики у контексті, зокрема музику цих вистав у світовому контексті. До таких належать «Українська музична енциклопедія», «Музичний енциклопедичний словник» (1966, 1990), «Музична енциклопедія» у 6 томах, «Українська музична енциклопедія» [53].

Грунтовне видання «Енциклопедія сучасної України» містить статтю «Кримськотатарська музика» [89]. У статті розкриваються історичні обставини музики кримських татар з часів Кримського ханства. Автори зосереджують увагу на напрямках розвитку музики, які були пов'язані з жанровими і формальними особливостями: світська за змістом класична (придворна), релігійно-суфійська (у мечетях, медресе та суфій. монастирях), ашикська

(творчість народних виконавців – ашиків), військово-похідна (мехтер музикаси), театральна (у виставах театрів ляльок «Къокъла» і тіней «Къарагоз») [89]. В енциклопедії знаходимо й характеристику кримськотатарського музичного фольклору [89].

Молодий поет і вчений Бекір Чобан-заде колись у рукописній збірці «К'авал сес-лері» («Звуки сопілки») відмітив, що його твори «досить повно показують недоліки, страждання, смуток, думки мого роздертого народу, який винищується, знаходиться на межі зникнення. Однак, якщо прийде день, коли історія буде займатися Кримом і кримські татари знову потягнуться до свого коріння, написане мною побачить світ ..., Будапешт, Крим, 1919)» [145].

У зарубіжних дослідженнях презентовано історію і культуру кримських татар, славетного ханства від XV століття до геноциду та боротьби за виживання у XX столітті, зокрема у роботах Алана В. Фішера [155]. Алан В. Фішер представляє детальний аналіз культури та історії цього народу. Автор з'ясовує та оцінює безліч проблем, притаманних багатонаціональному суспільству, що складається з понад ста етнічних груп, і обговорює відродження націоналістичних настроїв, намагання кримських татар та інших повернути територіальні права, втрачені за часів сталінізму, та політичний вплив цих рухів на сучасні радянські справи. Його роботи важливі для поняття складності ситуації, що існує у вивченні проблем кримськотатарської культури. Погоджуємося з цим, оскільки і сьогодні існують багато складнощів. Частина матеріалів знаходиться на теренах інших держав, на окупованій території, в архівах держави-агресора. Але при цьому вважаємо за доцільність вивчення кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і джазовій композиторській практиках.

Американська дослідниця, професорка Мічиганського університету Грета Лін Юлінг представляє вивчення традицій кримських татар у складних умовах існування, збереження традицій як історичну пам'ять, національну ідентичність у період депортації. Дослідниця розглядає процеси, що відбувалися протягом XX століття і на сьогоденній окупаційній території Криму. Її висновки збігаються з багатьма проблемами, включаючи політику сучасної окупаційної

влади щодо кримських татар та інформаційної політики щодо періоду Другої світової війни. Вона вважає геноцид кримських татар найменш вивченим з геноцидів ХХ століття. У статті, спираючись на безпрецедентні інтерв'ю з російськомовним населенням окупаційного Криму, авторка простежила суперечки щодо минулого і сьогодення між кримськотатарським населенням та іншими категоріями «Етнографічне розуміння місцевих уявлень, які живлять відчуження, дискримінацію та ненависть, покращує наше розуміння геноциду як соціального процесу» [164].

Для цього дослідження вивчення зарубіжних джерел стало необхідною складовою, оскільки предметом дослідження є академічна композиторська творчість, у якій домінують народнопісенні традиції кримськотатарського народу. Важливо було знайти традиції використання фольклору у професійній музиці, у композиторській творчості та зрозуміти усю складність збереження і використання фольклору, та не менш важливої складової – друкованих матеріалів щодо представлення творчості кримських татар.

Історико-археологічні розвідки пов'язані з іменем археолога, антрополога, історика Гліба Бонч-Осмоловського, який вивчав стоянки Кіік-Коба. У своїх дослідженнях вчений поєднував розвиток культури і суспільства. Відомий своєю працею «Результати вивчення Кримського палеоліту. Праці II Міжнародної конференції Асоціації з вивчення четвертинного періоду Європи» (1934) [40]. Він описав танці. Танцюють одночасно юнаки і дівчата. Дівчата знаходяться в кімнаті й акомпанують власним співом. Юнаки виконують танець на даху з інструментальним оркестровим супроводом. Гості всю ніч святкують з музикою, піснями і танцями, але чоловіки і жінки окремо.

На відміну від Судакського району, у Бахчисарайському, за свідченням Бонч-Осмоловського, на початку весілля молодь співає і танцює до чотирьох годин. Після перенесення нареченої в вільну від гостей кімнату, старша розпорядниця, Енге, знявши з нареченої Дуак (головний убір) і Марама надягає їх на себе і танцює з особою, яка переносила наречену, танець акаяваси; танці і музика тривають до вечора – простежується європейська традиція спільного виконання танцю чоловіком і жінкою, що в більш ранні періоди навряд чи

можна було побачити на кримськотатарських весіллях. В той же день, після фарбування нареченої Енге танцює з сааном (мідне блюдо) в руках. Цей танець можна кваліфікувати як сольоно імпровізаційний з предметом, оскільки при всій канонічності весільного ритуалу напевно не існувало строгих схем просторової і лексичної структури танцю, і він виконувався з великою часткою індивідуальної імпровізації. В іншому випадку композиція була б загальновідомою.

У продовженні свята, а саме у другий день жінки варили кашу «кеш-кеш» з музикою і танцями. Вони «то танцюють під музику, то заважають довгими перехресними і обов'язково дотичними в котлі палицями. У той час, як одна група заважає, інша танцює, потім вони міняються, і так до кінця, що триває кілька годин, варіння». Цей своєрідний багатогодинний танцювальний марафон висловлює загально піднесений настрій на весіллі, де навіть вчасно приготування їжі панує відчуття свята [40].

Вчений першої половини ХХ століття Г. Бонч-Осмоловський наводить ще один фрагмент обряду, де танець відіграє значиму роль. У другий день, ввечері дівчата, звертаючись до свах, виконують пісні, вимагаючи куман-ємиш (мідний глечик з сушеними горіхами і фруктами). Свахи погоджуються лише з тією умовою, що «дівчата повинні його викупити танцями. Ті танцюють, потім одна з них разом з сагдичем під пісню виконує танець чорабатир (сагдич – боярин). Тільки після танців дівчатам віддають глечик. Тут ми зустрічаємо масовий жіночий танець, назва якого відсутня. Швидше за все, він представляв сукупність сольоно-імпровізаційних танців. Дуєтний танець чоловіка і жінки «Чора батир», дає підставу припускати загальновідомість його основних структурних елементів.

Таким чином, Г. Бонч-Осмоловський в етнографічному дослідженні, присвяченому весіллю кримських татар, надає цінні матеріали про танцювальну культуру народу. Незважаючи на відсутність відомостей про композиційну побудову танців, він призводить інформацію, яка при певній частці творчої обробки може стати джерелом нових достовірних балетмейстерських, режисерських, акторських робіт [40].

Дослідниця Аліна Бабій звернулася до Відділу фондів Кримського краєзнавчого музею (КП 24584. Д.9516. Л.37об.). Оскільки ми на сьогодні не можемо користуватися фондами на окупованій території, то звертаємося до її статей. Вона за невеличкими записами розкрила цілу картину історичного минулого з кримськотатарських народних танців з фольклорно-етнологічних досліджень 20–30-х років ХХ століття [11].

Дослідниця більш детально вивчала й рідкісні видання, зокрема Хартідісе Ханім Каралезлі, який записав старовинні звичаї татарського заручення і весілля в селах Дерекой, Ай-Василь та Алупка Ялтинського району зі слів жительки с. Дерекой Урхум Гафарової. Вона розповіла про особливості окремих танців. Своєрідним сигналом до початку весілля, як зазначає автор, був танець жінки, яка закінчила фарбування хною нареченої. Крім згадки про танці і пісні гостей з вечора понеділка і до четверга, а так же танцях і піснях молоді після гоління нареченого в спеціальній кімнаті, де він мовчки сидів, Каралезлі розповідає про танці перукаря, якого запрошували для гоління нареченого в четвер: «При голінні перукар (бербер) щохвилини зупиняв гоління і починав танцювати, оточений живим кільцем товаришів нареченого ... Після закінчення гоління всі присутні клали на дзеркало перукаря гроші, а від нареченої йому дарували гарний юзбез (рушник), яким покривали його плечі. Після цього, потанцювавши трохи, він йшов» [71, с. 140]. Автор, не зачіпаючи просторово-лексичної канви, зупиняється на основних моментах дії, які обумовлюють сольо-імпровізаційний танець перукаря [11].

Окрему низку робіт становлять *музично-історичні праці*: А. Рефатов «Збірка народних пісень»; Іл. Бахшиш, Е. Налбандов «Къырымтатар халкъ йирлары» («Крим») [95]. Ці роботи стали основою вивчення кримськотатарського пісенного фольклору і звернення композиторів до відтворення фольклору у професійній музиці.

Збірки народних пісень Асана Рефатов (1902–1938) «Кирымтатар йирлари» («Кримськотатарські пісні», 1928, 1930 р. у Сімферополі) були записані за результатами масштабної експедиції з У. Боданінським, О. Акчокракли у першій половині ХХ століття. А. Рефатов зафіксував

фольклорні музичні твори. Експедиція проходила у п'ятдесяти п'яти населених пунктах у Степовому, Центральному і Східному Криму (1925).

Збірка складається з понад двохсот зразків: двадцять п'ять танцювальних «Хайтарма». Після експедиції А. Рефатов оприлюднив доповідь «Музика кримських татар» (ТОІАЕ 17.01.1925). Крім того, були презентовані зібрані матеріали. У доповіді дослідник здійснив класифікацію кримськотатарської музики за регіонами: степовим, середнім і південно-бережним. Він охарактеризував кожну групу. Для степової були визначені характерні риси і жанри «чінни, пісні, танці». Для музики середнього району характерні пешрафи і таксимо, пісні «доли», уол ава марші для нареченої, «танці – ойнава і хайтарма з рахунком 7/8 і 9/8». Виявилось, що музика Південного Берегу близька до середнього регіону. Свою доповідь автор супроводжував численними ілюстраціями на фортепіано. Ряд пісень виконувались хором учнів Татарського педагогічного технікуму. Вони демонстрували хороводний танець «Хоран». Тож, Асан Рефатов не обмежився лише теоретичним аналізом отриманих в ході експедиції матеріалів. Він почав активно впроваджувати в сценічну практику студентів Татарського педагогічного технікуму фольклорні музичні, пісенні та танцювальні зразки.

На основі зафіксованих в експедиції матеріалів А. Рефатов опублікував книгу «Пісні кримських татар» (1932). Тут він виразно постулював думку про оригінальність кримськотатарської «Хайтарми», яка була виключно кримськотатарським танцем та немає нічого спільного з танцями Кавказу, Туреччини, Ірану. Хайтарма характерна для кримських татар так само, як «Лезгинка» для грузин. Дослідник наводив приклади понад шістдесяті «танців», «пісень-танців», хороводів. Серед них близько двадцяти «Хайтарма». На думку дослідника, оригінальність і різноманітність «Хайтарма» дала підстави для виокремлення кримськотатарських народних танців в самостійну групу класифікаційного ряду.

На підставі аналізу наведених А. Рефатовим весільних обрядів виокремлена своєрідність танців кожної місцевості. Це пояснюється відмінностями деталей обрядів. Однак, чітко простежуються загальноприйняті

канони, що обумовлює подібність певних танцювальних моментів, найбільш типових для багатьох населених пунктів. Приміром, танці після фарбування нареченої, під час руху весільного поїзда з нареченою до будинку нареченого, після прикраси весільної свічки, під час гоління нареченого. Танець в розглянутому контексті є значущою складовою частиною весільного обряду.

Діяльність композитора, фольклориста, скрипаля Яг'я Шерфедінова була спрямована на збирання, розшифровку і записи фольклору: «Стикаючись з іншими музичними культурами, відчуваючи їх вплив, вбираючи багато національні риси, музична культура татар як би переробляла їх через призму своєї характерності і самобутності. Таким чином, вона розвивалася і збагачувалася, в той же час, залишаючись саме татарської народно-національної культурою ...» [146, с. 3].

Праця Акіма Джемільова «Танці ансамблю “Хайтарма”» присвячена репертуару татарського колективу, який виник при Ялтинській філармонії (1939) [56]. Внаслідок сталінської депортації кримських татар ансамбль припинив своє існування (1944), але відродився у Ташкенті (1957). Назва ансамблю походить від кримськотатарського народного танцю «Хайтарма».

У книзі кримськотатарського балетмейстера, танцюриста і хореографа Акіма Джемільова (1918–2001) описано сім народних танців, які були ним поставлені. На основі схем, малюнків, нот можна відновити танці. Так, відомо, що «Аг'ир ава-Хайтарма» є повільним танцем зі швидкою хайтарма. «Явлик юони» є танцем з хусткою. Танець «Чобан юони» є одним із найпопулярніших народних танців кримських татар, ціла вистава про непрості будні пастушого життя. Кримськотатарський варіант танцю відрізняється більшою експресією. У виконавців дуже красиві старовинні костюми, які й досі стильно виглядають. У книзі міститься інформація з записом про танець чотирьох дівчат «Дерт к'із юони».

Цікава інформація щодо хороводного танцю «Хоран» (кьоран), який виконували під час народних гулянь у супроводі пісенного акомпанементу [60, с. 139]. Цим танцем часто завершувалися свята.

Вагомою складовою музичної діяльності І. Бахшиша стала публікація

збірника під назвою «Сабанинь сари вак'тинда» («Рано вранці», 1977), куди увійшли його ліричні інструментальні і вокальні твори. У співавторстві з Едемом Налбандовим Бахшиш видав збірку текстів пісень «Къырымтатар халкъ йырлары» («Кримськотатарські народні пісні», 1996) [95].

Іншим напрямом дослідження стали *музично-культурологічні праці* присвячені історичному розвитку кримськотатарської культури. Дослідниця Гюльшен Мамбетова аналізує кримськотатарську музичну культуру з епохи Кримського ханства, тих традицій, які живі й до сьогодні. Напрями музики: від класики (придворної), світської за змістом у Ханському палаці та палацах кримської аристократії до музики релігійного напрямку – релігійно-суфійської, що розвивалася в стінах мечетей, медресе і суфійських обителей [101].

Окремо характеризується різножанрова ашикська музика народних виконавців (поетів-співців-сказителів ашиків). Крім того, це музика військово-похідна (мехтер музикаси), музика військових церемоніалів, що супроводжувала життя війська, як під час численних походів, так і в мирний час. Музика зі своїми жанрами, інструментарієм, традицією виконання для театральних вистав, зокрема, театру ляльок (тіней) – карагез [101].

Тут логічним видається представити дослідження вітчизняної науковиці з вивчення кримськотатарської пісні О. Гуменюк. Вона відносить до характерних ознак музичної мови кримськотатарського пісенного фольклору: багата орнаментальність, повторюваність мотивів та фраз, глибокий мелодійний ліризм, використання збільшених секунд, а також зниженого другого та шостого ступенів, хроматизація; драматизм; багатство контрастів – образного, тембрового, інтонаційного, тонального; діалогічність; «поетика» та ліризм. Ці ознаки є загальними для кримськотатарського пісенного фольклору в цілому, та властиві окремим зразкам цього пісенного жанру. Так, наприклад, аналізуючи народну кримськотатарську пісню «Ал гуллер ачкъан», дослідниця формулює наступні висновки: «Динамічний розвиток ліричного сюжету, система експресивних повторів, яка посилює орнаментальність і чітку злагодженість викладу, вишукана звукова й ритмічна організація, зокрема вигадливе римування, своєрідна взаємодія численних вигуків, підсилювальних часток та

односкладових слів – це також суттєві особливості поетики аналізованої кримськотатарської народної пісні» [52, с. 147].

Науковиця наводить чіткий опис одного з найпопулярніших жанрів кримськотатарської пісенності у ХІХ–ХХ століттях, а саме жанру «тюркю» («легка лірична пісня») на прикладі аналізу пісні «Ал гуллер ачкьан»: «Важливо відзначити й такі композиційні, інтонаційні й евфонічні риси як діалогічність, яка посилює емоційність, ліричну проникливість і сприяє розкриттю глибинного драматизму, невимушене окреслення ліричного сюжету, зокрема завдяки своєрідному зв'язку інтонаційних відтінків, розмірений, дещо грайливий ритм, вигадливе римування, промовиста мережа пісенних вигуків» [52, с. 150].

Серед напрямів вивчення О. Гуменюк є кримськотатарська народна емігрантська пісня кінця ХVІІІ – ХІХ століття у контексті національних фольклорних традицій. Дослідниця аналізує багато творів з точки зору змістової форми поетики. Вона звертається до творчості Февзі Алієва як до першого з фольклористів, який за аналогією з традиціями інших східних культур запровадив у новітню кримськотатарську фольклористику таких пісенних творів термін макам. У його найповнішому на нинішній день зібранні музичного й музично-словесного фольклору кримських татар відповідні пісні подаються в розділі «Маками» [6, с. 37–68].

У збірнику Ф. Алієва «Антологія кримської народної музики» (2001) характеризується музичний фольклор кримських татар, кримських караїмів, кримських циган, кримчаків, кримської діаспори Румунії та Туреччини та інші матеріали. У передмові до своєї книги Ф. Алієв вдається до огляду жанрів кримськотатарського музичного фольклору. Ось його характеристика такого жанру як макам: «Вокально-інструментальна п'єса, яка криє в собі риси сюїти, жанр народної та професійної музики кримських татар, який ще не вивчений [52, с. 41–52].

До наступного напрямку досліджень, дотичних до вивчення проблеми кримськотатарського пісенного фольклору відносяться *роботи молодих науковців*. Останніми роками з'явилося декілька наукових досліджень,

присвячених кримськотатарській музиці. Серед них розвідка Тетяни Младенової з розкриттям діалогу культур «Захід–Схід» у творчому процесі та композиторській творчості крізь призму *orient*.

У роботі віднайдено та уточнено автентичні кримськотатарські мелодії, проаналізовано особливості їх інтерпретації в сюїті «Кримські ескізи» О. Спендіарова [105, с. 212]. Дослідниця звернула увагу на проблему фольклорної взаємодії українців і кримських татар у М. Лисенка, К. Квітки [105, с. 5].

Цікавими стали пошуки дослідниці з погляду орієнтально репрезентативної культури Криму з актуалізацією «іспанізмів» у композиторській творчості «На прикладі іспанського *orient*» у окреслено аспекти контактного діалогу: регіонально-географічний, що передбачає культурний обмін за участю митців-пілігримів, які свідомо стають учасниками культурного діалогу; дистанційно-інформаційний, що здійснюється на відстані через посередників; генетичний, існуючий на підсвідомому рівні він проявляється в певний момент, керуючи творчим актом» [105, с. 3].

Авторка вважає, що професійна музична творчість є презентацією ретрансляції кримського *orient*’у. Тому нашаруванням основних етнічних компонентів можна розглядати крізь культуру автохтонного кримськотатарського етносу як репрезентанта культури Кримського півострова [105, с. 3].

У дослідженні О. Чернишової виокремлені тюрко-українські фольклорні зв’язки в пісенній творчості [149]. Її творчий підхід до міжкультурного діалогу через розуміння народної творчості як художньо-образної форми світогляду та психології народу дає змогу сприймати фольклорні зв’язки між кримськими татарами та українцями як джерела для вивчення традицій толерантності, що формувались впродовж епохи середньовіччя й нового часу. Інша дослідниця актуалізувала питання етнокультурних традицій як основи самоідентифікації кримських татар на прикладі творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття [43].

Тісно до історико-археологічних досліджень примикає *лексико-семантичне вивчення* особливостей кримськотатарської мови. Фразеологія кримськотатарської мови, на думку дослідника Аліма Куртсеїтова, є

«справжньою скарбницею, яка відображає великий життєвий досвід кримськотатарського народу, його дотепність, кмітливість та мудрість» [94].

Оскільки фразеологічні звороти дуже тісно пов'язані з життям народу, вони презентують його стан і розвиток. «До багатьох фразеологічних зворотів у кримськотатарській мові спостерігається вживання їхніх лексичних синонімів. Деякі ж фразеологізми стають єдиними позначеннями явищ і фактів» [94].

Дослідник Алім Куртсеїтов у своїй науковій роботі розкрив лексико-семантичні особливості фразеологізмів у кримськотатарській мові. На основі узагальнень з творів письменників і текстів виконавців кримськотатарського фольклору. Дослідник використав давні та сучасні періодичні видання. У роботі систематизовано у різних аспектах великої кількості фразеологізмів з історії та етнографії. Дослідник зробив фундаментальні висновки щодо фразеології кримськотатарської мови як джерела, що ґрунтується на життєвому народному досвіді, його дотепності, кмітливості та мудрості. Вченим виокремлено вживання лексичних синонімів різних фразеологізмів; фразеологічні звороти є компонентом мови та будівельним матеріалом. Історично фразеологічні звороти кримськотатарської мови виникли до прийняття ісламу кримськими татарами, тому були пов'язаними з вірою у надприродні сили. Усна народна творчість представлена дослідником як невичерпне джерело фразеології кримськотатарської мови. Дослідник надає характеристику фразеологічним одиницям з точки зору її образності, усталеності та відтворюваності [94].

Для дослідження кримськотатарського пісенного фольклору необхідним було знайомство з вивчення фразеології кримськотатарської мови, оскільки мовні впливи відбиваються на розвитку мелодизму, можливості його імпровізаційності, багатоваріативності підходів, що є важливим компонентом для використання у композиторській творчості. На нашу думку, мова впливала на пісенний кримськотатарський фольклор. Тому влучними є спостереження А. Курсеїтова.

Вивчення кримськотатарської культурної спадщини відбувалося в різних обставинах, зі змінами в політичному, суспільно-громадському житті,

культурному середовищі. Не дивним є видання «Козаки і татари. Українсько-Кримські союзи 1500–1700-х років» автора Тараса Чухліба. У книзі приділено увагу українсько-татарським відносинам протягом XVI–XVIII століть. Аналізуються автором і документи про укладення політичних союзів між Кримським ханством та Українським гетьманатом. Оригінальний додаток містить маловідомі тексти мирних договорів між державами Східної Європи та Малої Азії. Крім того, є документи, що характеризують міцні зв'язки гетьманів України з ханами Криму [150].

До наступного виду належать *музично-освітні праці*, зокрема навчальні посібники різних авторів: Е. Сейтмететов і М. Джафаров репертуарний збірник викладачів КППУ «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів»); обробки народно-пісенних жанрів І. Бахшиш Н. Велішаєва, А. Гефон, А. Каврі, Н. Касимової, Е. Налбандова [146].

У жанрі хорової обробки активно працюють кримськотатарські самодіяльні та професійні композитори. Проаналізувавши репертуарний збірник викладачів КППУ «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів» (укладачі Е. Сейтмететова і М. Джафарова), можна констатувати, що поява таких збірок знаменувала відродження національних традицій. Загальна риса творів, що увійшли до збірки, була в орієнтації на особливості кримськотатарської народної пісні, її діатоніку з пануванням збільшеної секунди. Широко застосовувалася куплетно-варіаційна форма і різноманіття народно-пісенного ритму (5/8, 4/8, 7/8).

Оригінальні твори для мішаного хору. Вони різножанрові та свідчать про багатство і своєрідність національного мелосу. Наприклад, пісня «Чал баш бора» танцювального характеру з почерговим вступом голосів імітує гру на народному інструменті «даре». Її гострий ритмічний малюнок; акценти, часто переходять з сильною частки на слабку; жартівливо-кокетливий характер твору підкреслюється різноманітною контрастною динамікою, партії голосів рівноправно завантажені). Пісня «Севда дюшті башима» є вільною обробкою з прийомами поліфонії і підголосків. Краса та розпів у задумі твору гармонує з сумним змістом пісні, співучим, кантиленим звучанням, тонким динамічним

нюансуванням. У пісні «Ай ярик геджесінде» прийом протиставлення чоловічої та жіночої партій, створює світлий, жартівливий, співучий характер.

Пісня «Калайли казан» є бадьорою, завзятою, жартівливою. У ній представлено яскраве, контрастне зіставлення чоловічих і жіночих голосів, єдиний швидкий темп, виконується на одному диханні. У наступній лаконічній пісні «Вардим чешме башина» з любовною тематикою використовується поліфонічна підголосна, особлива виразність чоловічих голосів.

Крім письмових джерел, можна згадати різні пам'ятки архітектури, меморіальні речі у музеях чи приватних колекціях, зокрема колекція музичних інструментів Джеміля Карікова. Дж. Каріков розповідає про культуру кримських татар до XVIII століття: «Ми мали свою музичну культуру, у Хан Сараї (Ханський палац – КР) були оркестри, у палацах кримськотатарської аристократії звучала музика. Була музика й релігійна, представлена таким жанром, як іляхі. Існувала музика військових походів – мехтер. Попереду війська йшов великий оркестр з виконавців, які грали на зурні (дерев'яний духовий музичний інструмент – КР), їм акомпанували ударні інструменти – великі барабани» [152].

На жаль, традиції кримськотатарської культури і мистецтва переривалися російськими окупаційними заходами у XVIII та XXI століттях. Тому Дж. Каріков вважає, що збереження традицій знаходиться в жахливому стані. Він сьогодні намагається відродити якомога більше забутого. З приводу цього знаходить інструменти у Туреччині та «за допомогою музики та співу», які розповідають народну мудрість, наставляють молодих, розповідають про життя [152]. «Свій інструмент я придбав у Туреччині, тому що там ця традиція не переривалася. Більше того, з консерваторій щороку виходить ціла армія виконавців, які грають на національних інструментах. Завдяки цим інструментам я, перебуваючи в Києві упродовж трьох років неодноразово виїжджав до Німеччини, Польщі, Бельгії, і скрізь був непідробний інтерес до музичного мистецтва кримських татар. Я був своєрідним послом від культури» [152].

У Дж. Карікова вийшло десять збірок з кримськотатарською музикою,

інструментальною музикою Ханського періоду, вибрані вокальні твори. Збірник з музикою степового Криму Каріков випустив разом з відомим співаком Дилявером Османовим. Крім того, вийшли духовні піснеспіви – іляхілер; чотири фортепіанних збірника кримськотатарського матеріалу.

Різноманітні записи на фонографи, платівки, плівки, касети, компакт-диски належать до джерел аудіальних: діяльність і записи ансамблю кримськотатарської музики «Хайтарма» (1992, Кримська філармонія). «Я розшифровував, в основному, голоси людей, які давно пішли в світ інший, старі великі бобінні касети» [152]. Композитор вказує на різницю музика гірських татар і татар степового Криму: «музика гірських татар більш орнаментована. Музика степового Криму більш діатонічна...будь-яка народна пісня чи інструментальний наспів для мене – це закодована інформація, за допомогою якої наше покоління спілкується з попередніми поколіннями. І раз народ у своїй мудрості вирішив залишити ці зразки, значить, в них щось є» [152].

Музичний доробок Я. Шерфедінова, А. Рефатова, А. Каврі, І. Бахшиш розкриває особливості втілення кримськотатарського фольклору в академічну й джазову музичну галузь.

1.2. Пісенний фольклор у творчості кримськотатарських композиторів

Творчість кримськотатарських композиторів розвивалася у надзвичайно складних умовах. Це було викликано багатьма чинниками, зокрема політичними і культурно-історичними. Попри це перша половина ХХ століття виявилася активною фазою розвитку професійної музики з акцентом на національній основі. Композитори у цих умовах почали працювали у всіх музичних жанрах.

Кримськотатарська музична культура пройшла довгий шлях. На цьому шляху були різні етапи. Після повернення до Криму почався новий виток розвитку, відродження на Батьківщині предків. Осмислюючи процеси, що протікають в культурі свого народу, кримськотатарська творча і наукова

інтелігенція покликані зберегти досвід, накопичений предками, збагатити його нововведеннями і передати майбутнім поколінням для подальшого розвитку і процвітання.

Торкаючись питань зародження феномену кримськотатарської культури варто згадати, що головним центром її музичної культури в Криму до революції був Бахчисарай. Але також добре відомо, що міста Карасубазар (Білогірськ), Ескі-Крим (Старий Крим) були значними осередками музичної культури, де музикантами були кримські цигани. Після революції за короткий час провідними музикантами стали самі кримські татари, а центром музичної культури вже був Сімферополь. Тут функціонували кримськотатарський драматичний театр, концертні ансамблі, музичне училище, безліч народних весільних і ресторанных ансамблів. Скрізь в основному звучала саме народна музика. Композиторських пісень ще було дуже мало, а музику інших народів майже не виконували через незнання.

Депортації кримськотатарського народу до різних регіонів СРСР, зокрема Узбекистан (1944–1956) перекрила можливості самостійного розвитку кримськотатарської музики. На довгі роки місто Ташкент було центром кримськотатарської музичної культури (від 1957 р.). Масове повернення кримських татар до Криму спричинило спалах розвитку національної культури (1989). Тому важливим виявляється характеристика творчості композиторів, які сприяли збиранню фольклору кримських татар, його розкриттю у різних жанрах академічної музики.

Про композитора Ільєса Бахшиша (1913–2000) є певна кількість статей і згадок у наукових дослідженнях, зокрема С. Джемілевої. Вона пише про нього як видатного композитора, диригента, громадського діяча, наставника молоді. Л. Алядінова, Г. Мамико, С. Пальчиковський присвячують статті пам'яті композитора. Ю. Еннанов, Г. Бекірова акцентують на творчій діяльності Ільєса Бахшиша як фіксатора історії кримськотатарського народу. Його музику аналізують професіонали, тому ми не зверталися до аналізу творів Ільєса Бахшиша.

Неможливо писати о музичній культурі, яка весь час була під тиском, без вивчення яскравих особистостей, які заклали підвалини для становлення професійного мистецтва. Кримськотатарська музична культура, зокрема професійна творчість зберігається у творчому шляху композиторів. Кожна особистість є окремою сторінкою кримськотатарського мистецтва.

Творчість Яг'ї Шерфедінова розглядають у своїх публікаціях С. Нагаєва, Е. Налбандов, Е. Татарова. Статті переважно присвячені визначним подіям у житті композитора. Творчі здобутки композитора презентують один з етапів розвитку кримськотатарської музики. Зазначені дослідники звертають увагу на застосування фольклору у творах композитора. Народно-пісенний тематизм композитор запроваджував різними методами. Часто з використанням справжніх народних мелодій зі скромною гармонізацією. Це стосується обробок народних пісень. Крім того, композитор написав інструментальну музику на основі народних мелодій через цитування. В окремих творах композитора асимілюються інтонаційні, ладові та інші елементи народної музики без прямого цитування. Звичайно, що всі методи допомагають відтворити національний колорит, час, епоху [12]. У статті Ф. Мустафаєва подано інформацію про творчість кримськотатарських композиторів Яг'я Шерфедінова, Асана Рефатова й Ільяса Бахшиша.

Відомо, що Яг'я Шерфедінов народився в Феодосії (18 березня 1894 р.). Був дуже талановитим з дитинства. Він грав на скрипці і займався живописом. Після закінчення народної школи (1907) здобув освіту в учительській семінарії (1913, Сімферополь). Завершивши навчання у «школі заохочення мистецтв» в Петербурзі (1914–1915), Я. Шерфедінов повернувся до Феодосії, де вів викладацьку діяльність у початковій школі (1916–1923).

Гру Шерфедінова почув український музикознавець, піаніст, композитор Б. Яворський. Він і запропонував поступати майбутньому композитору до консерваторії. Крім того, юнак закінчив етнографічне відділення композиторського факультету. Повернувшись до Криму, композитор очолив музичний відділ Кримського радіо (1931). Також він почав працювати музичним редактором в музично-драматичному театрі.

Композитор продовжує втілювати ідеї фольклору, перебуваючи на посаді керівника Державного ансамблю пісні та танцю татар Криму (1939). Тож, його пісні виконувалися популярними співачками Сабріє Ереджеповою і Е. Топчи. Сабріє Ереджепова, як і композитор, працювала в Кримському радіокомітеті. Вона згадувала, що на її виховання і розвиток дуже вплинув Осман Ак'чокъракълі, який викладав кримськотатарську мову та літературу у школі. У своїх спогадах Сабріє написала: «Осман оджа до мене ставився не так, як до інших учнів. Не знаю чому, або через те, що я добре співала, або любила його уроки літератури. Він приносив мені багато книг для читання ... Вони, безсумнівно, дуже стали мені в нагоді в подальшій роботі на сцені ...» [117].

У творах Я. Шерфедінова превалювало мелодійне і ритмічне багатство. Композитор прагнув поєднувати традиційні прийоми розвитку народного матеріалу з професійними засобами виразності. Композитор переосмислював фольклор з тематичною різноманітністю. Саме цьому Сабріє навчилася від своєї викладачки Варвари Ханбекової. Сабріє вдавалося яскраво розкрити закладену композитором образно-тематичну сферу у виразній інтонаційно-ритмічній організації [12]. Пісня-романс «Айнені» («Колискова») була написана на слова співачки, яка змогла емоційно передати зміст, тонкий ліризм.

Тож, виконання її пісень Я. Шерфедінова було не простим, але зі знанням кримськотатарського співу Сабріє Ереджепова могла це зробити. Цікаво, що співачка приймала участь у виконанні за кадром двох пісень «Пенжереден кър геллер» і «Меджбур олдим» («Я змушена...» і «У вікно падає сніг») при зйомках фільму «Запорожець за Дунаєм (1935, Ялтинська кіностудія).

Усе життя композитор звертався до жанру пісні. Він написав пісні на вірші кримськотатарських поетів: А. Акіма, Ш. Алядіна, С. Еміна, У. Іпчі, Б. Мамбета, А. Мефаєва, Р. Муради, Р. Тинчерова, Черкеза-Алі, Е. Селямета, Е. Шем'ї-заде, Р. Фазила, Е. Фаїка. У вокальній музиці композитор висловлював думки і почуття, використовуючи фольклор. «Багато з його пісень відрізняються м'якістю, спокоєм, натхненністю. Доволі великий спектр тем, яких торкався композитор: ліричні, святкові, жартівливі, дитячі, спортивні пісні

[107, с. 169]. Композитор видав збірку вокальних та інструментальних мелодій з опорою на фольклор.

Кримськотатарський музичний фольклор увійшов і в музику до вистав. Так, Шерфедінов оформив музично історичну драму Юсуфа Болата «Алім» (1939–1940), яка розповідала про дитинство і юнацтво Аліма. Після ряду подій Алім стає знаменитим захисником знедолених селян Криму. У романі розкривається колоніальна російська політика в Криму, примусове переселення корінних мешканців на чужину. Складні обставини спонукали головного героя опинитися поза законом. Його образ змальований через взаємини із спільнотою та проблеми, що хвилюють кримських татар [46]. Звичайно, музика Я. Шерфедінова ґрунтувалася на використанні фольклору. Були написані й інші музично-театральні твори.

Серед них відома музична драма «Арзи к'из» («Дівчина Арзи»). Музика до неї була написано спільно з І. Бахшишем. Розповідь про дівчину Арзи, яка славилася своєю красою і була викрадена піратами. Її продали до гарему Султана у Стамбулі. До музичної вистави на основі цієї легенди композитори обрали народні пісні, щоб глибше розкрити характери героїв. У музиці до вистави «Хто працює, той їсть» за твором Ю. Болата композитор також спирається на фольклорні джерела.

З переїздом до Ташкента (1941) робота Я. Шерфедінова була пов'язана з диригентською та музично-театральною діяльністю в Узбецькому театрі музичної драми і комедії ім. Мукімі. Він завідував музичною частиною. Разом із відомим музикантом, узбецьким композитором, одним із основоположників жанру узбецької музичної драми Тохтасіном Джаліловим була написана музика до вистави за драмою С. Абдулли «Нурхон». Хоча з документів 1957 року невідомо, що Я. Шерфедінов був співавтором. Автором записаний тільки Т. Джалілов. Зміст музичної драми ґрунтувався на реальних подіях. Дівчина Нурхон була однією з перших актрис-узбечок Узбецького музичного театру Мухітдіна Карі-Якубова, який організували у 1926 році. Актрису вбив брат на замовлення батька за те, що дівчина грала перед публікою з відкритим обличчям, знявши паранджу, що вважалося неприпустимим (1929), зі спогадів

Гавхар Рахімової, Народної артистки Узбекистану: текст із книги Любові Авдєєвої «Тамара Ханум. Моє життя. Спогади про себе та видатних митців Узбекистану» [4]). Читаючи рецензії за 2019 рік, бачимо, що й до сьогодні люди вважають це нормальним. Що стосується музики, то вона мала національне забарвлення і яскраво розкривала образи героїв вистави, зокрема основної героїні Нурхон.

Шерфедінов писав твори різних жанрів, в тому числі кантату для хору, солістів та симфонічного оркестру «Янгієр» на слова Ф. Акіма. Назва «Янгієр» перекладається як «нова земля». Хоча Янгієр є містом у Сирдар'їнській області Узбекистану. Для втілення образів поетичного твору композитор обрав фольклорну основу.

Основна діяльність Яг'я Шерфедінова була присвячена збиранню народних пісень, що закріплено у різних виданнях, яким присвячена певна кількість досліджень.

Кримськотатарська композиторська школа пов'язана з ім'ям яскраво обдарованої людини, талановитого музиканта і композитора Асана Рефатова (1902–1938). Його життю та творчості на сьогодні присвячено кілька робіт різних авторів. Зокрема, науковий інтерес А. Чергєєва, Е. Аблязілової фокусується на національних особливостях кримськотатарської музичної культури. І в руслі розвитку культури розглядається композиторська творчість. Серед дослідників аналізують діяльність окремих митців Ф. Алієв, Г. Бекірова, З. Емірусейнова, З. Муталупова, Е. Озенбашлі, Е. Сеїтбекірова.

Творчість Асана Рефатова вивчають досі, але це все одно недостатньо. У роботі Ельдара Сеїтбекірова «Перервана мелодія життя композитора Асана Рефатова» наводиться цитата дослідника творчості музиканта Еміля Чалбаша «Творчість Асана Рефатова багатогранна. Якщо розглядати окремо кожен грань, то можна побачити, що вони складені з бісеру та перлів, витоків, коріння, яких – народна творчість» [124]. На жаль, ці роботи знаходяться на окупованій території України. Вважаємо за потрібне все ж на це звернути увагу, оскільки творчість Асана Рефатова є необхідною для вивчення предмету дослідження дисертації.

Відомий співак Фемій Мустафаєв у статті про А. Рефатова згадав про роботи композитора і дослідника з теорії та історії народної музики: «Наукові дослідження кримськотатарської музичної», «Кримські народні мелодії», «Підручник елементарної теорії музики на тюркській мові». Автор у своїх дослідженнях констатував, що національна музика кримських татар відчувала на собі вплив двох систем: старогрецької, широко поширеної в Європі й арабо-персидської. При цьому підкреслювалося, що «схожість» не є ототожненням, а є результатом історичного процесу взаємовпливу музичальних культур і систем. Однією із знакових жанрів музичного фольклору кримських татар є «хайтарма» [107, с. 168].

Як яскраво обдарована людина, Асан самотужки навчившись грати на багатьох інструментах. Будучи підлітком, майбутній композитор організував оркестр. Музиканти грали народні мелодії та різні твори. Знаходячись під постійним впливом музичного оточення – у родині знавця народної музики, музиканта-сазіста Мамута Рефатова, Асан став автором першої кримськотатарської опери «Чора Батир».

Сюжет опери ґрунтувався на епічній народній спадщині. Причому саме ця історія з ім'ям Чора Батир була відома у багатьох тюркських народів, що мають єдине коріння, а особливо у кримських татар, башкир, казахів, ногайців, узбеків, азербайджанців, туркмен. Часто спостерігається значна схожість сюжетів. Ім'я Чора Батир відноситься саме до таких творів. Звичайно, народний епос не є прямим копіюванням подій давнього минулого. Згадуючи про виконання різних фрагментів музичних легенд у родинному колі, ідею відомого діяча кримськотатарського культурного відродження, поета, письменника, журналіста, історика-археолога, сходознавця Османа Акчокракли композитор звертається до мотивів народного епосу. Осман Акчокракли викладав каліграфію на факультеті східних мов у Санкт-Петербурзькому університеті. Прикрашав орнаментами та цитатами з Корану деякі мечеті Санкт-Петербурга і Бахчисарая [135].

Акчокракли зробив переклади творів класичної літератури кримськотатарською мовою. Акчокракли викладав османську мову і східну

каліграфію, пізніше викладав кримськотатарський фольклор і етнографію у Кримському університеті. Тому вплив його знань на Асана був досить сильним. Звичка Асана вивчати все самостійно, тепер знадобилася у вивченні особливостей національної музики при написанні опери «Чора Батир» (1923). Тюркський і татарський епос досить непогано був вивчений. Але легенда «Чура батир» мала кілька версій. Тому опера А. Рефатова була цікавим зверненням до сюжету.

Запозичення з народного репертуару, приміром сюжету, є одним з різновидів стилізації. Звертаючись до літературної енциклопедії, знаходимо приклади «пісня козаків «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» з поеми «Гамалія» Т. Шевченка запозичена з народного репертуару, вірш «Думи мої» Ю. Федьковича сприймається за наслідування однойменного твору Т. Шевченка; «Ніч на Івана Купала в с. Харківці» А. Тесленка – «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя; «Червона калино, чого в лузі гнешся» І. Франка – народної пісні; роман «Микола Шугай, розбійник» І. Ольбрахта – опришківських легенд і т. п.» [99].

Відсутність музичних інструментів і професійних виконавців, дефіцит всього (костюмів, обладнання, декорацій), не змогли завадити завершенню опери на три дії та шість актів. Серед артистів професіоналами були лише троє: Асан Ногаєв, Ібадулла Грабов та Умер Іпчі, решта – любителі. Опера була поставлена у вересні 1923 року в клубі в Сімферополі. Кримські татари зустріли свою першу оперу «Чора Батир» із великим захопленням. Професор Бекір Чобан-заде написав, що «Це була найпотужніша, найулюбленіша культурна та політична подія в історії кримськотатарського мистецтва. Автори твору Осман Акчокраклі та Асан Рефатов залишили незгладимий слід у творчості. культурного життя свого народу» [44]. Після другого успішного показу опери (лютий 1924 р.) у Кримському державному драматичному театрі комуністичне керівництво, побачило як опера привернула численну аудиторію, завоювала симпатії публіки, пробудила в людях патріотизм і національні почуття. Тому цей показ був останнім. Ноти опери були знищені. Існувала аудіокасета із записом партій, які по пам'яті відновила сестра автора – Айше

Рефатова.

Знайомство з фольклором було не просто забавою, воно було органічною складовою життя хлопця – це імпровізовані вечірки з виконанням друзів. Все це не проходить повз творчість А. Рефатова. Свої знання він фіксує у збірці кримськотатарських народних пісень, а пізніше використав у авторських композиціях, що вплинуло на увиразнення як авторського тексту, так і використаного фольклору. Це збігається з визначенням специфіки стилізації як-то твір «увиразнюється тоді, коли «вкраплення» чужорідних стильових елементів у авторський текст відбувається через переборення внутрішньотекстової опозиції («чужий голос – авторський голос»), витворюючи своєрідне двоголосся з перевагою того чи іншого компонента» [44].

Викладання музики в Тотайкойському педагогічному технікумі (1922) розширило можливості талановитого композитора і Асан Рефатов за підтримки С. Ханбекової організував духовий оркестр. Звичайно, що з'явилося й багато авторських музичних творів, зокрема «Тотайкойський марш» з характерними маршовими ритмами і кримськотатарськими інтонаціями. «Марш джигітів» композитор написав на слова видатного кримськотатарського поета і письменника, вченого-тюрколога України і Туреччини Бекіра Чобан-заде, страченого (власне як і Асана). Б. Чобан-заде був академіком, прийнятим у світі, людиною, яка зробила неоціненний вклад у вивчення мови й літератури не лише свого народу, а й у розвиток мовознавства і літературознавства багатьох тюркських народів. Як поет Чобан-заде увійшов до числа класиків кримськотатарської літератури. До сьогодні у Туреччині проводять вечори пам'яті поетові Бекіру Чобан-заде.

Інший твір А. Рефатова був написаний на слова Шевко Бекторе. Також видатного представника кримськотатарських інтелігентів. Він у групі з іншими п'ятдесятьма молодими людьми приїхав до Криму (1917) викладати у школі в Куру-Озень (зараз – це село Сонячногірське). Викладав разом із композитором Асаном у технікумі. Був автором збірок поезій «Ергенекон» (1920). Але ще більше був відомим як філолог, творець перших кримськотатарського та туркменського алфавітів на основі арабської графіки. Був десять років в'язнем,

згодом зміг виїхати до Стамбула. Тож, поетичні тексти, які обирав Асан, були високоякісною поезією кримськотатарської інтелігенції. А самі твори Рефатова ніби поновлюють основні ознаки поетичних творів Шевко Бекторе. Тут стилізація стає прийомом, який легко різниться у синтаксичних конструкціях та граматичних формах, хоча часто нагадує й стилістику фольклорного джерела. Найбільш відомим є твір А. Рефатова «Бажання в зимовий вечір» (на вірші Шевки Бекторе).

Не дивним було звернення А. Рефатова до поезії Умера Іпчі, сьогодні відомого у тісних колах видатного представника кримськотатарської інтелігенції, письменника, драматурга, режисера, актора. Непересічна особистість, Умер був автором багатьох творів, які почав писати дуже рано: вірш «Медресе» (1915), п'єси «Фаіше» («Розпусниця», 1923), «Алім», 1925), «Ненкенджан ханум», 1926). Усі п'єси і вірші були присвячені історичним подіям з життя і долі кримськотатарського народу.

На тексти поета А. Рефатов написав музичні композиції «Киш кунюнде тілегім» «Яш бульбульчік» («Молодий соловей»). Згадуємо визначення, план змісту і вираження стилізації. Тут простежується формування двоголосної системи алюзій на стиль чужого тексту. Рефатов формує низку стилістично однорідних творів, які належать до одного жанру, відтворюючи історичний контекст, національний і місцевий колорит.

Власне, звернення до народної творчості було не новим феноменом у розвитку історії. Сто років до цього німецькі романтики в основу своєї поетичної творчості також наслідували простоту народного стилю. Приміром, збірка пісень Йозефа Герреса «Des Knaben Wunderhorn» та публікації «Die deutschen Volksbücher» (1807) [159], показують, що головною метою зусиль молодших романтиків було перевідкриття старішої німецької літератури. У деяких власних творах вони намагалися фольклорні традиції поєднати з традиціям ранньоромантичної поезики.

Постійно розвиваючись і завдяки своєму таланту, Асан Рефатов вступив до Бакинської консерваторії (1926). Згодом почав у ній викладати. А. Рефатов підготував збірник кримськотатарських народних пісень (Сімферополь, 1931).

Асан став диригентом бакинського художнього театру (1930), а пізніше завідувачем навчальною частиною Азербайджанської консерваторії та її проректором. Він став музичним редактором тюркського сектора Азербайджанського комітету радіофікації і радіомовлення при РНК АРСР (1933). Не залишає композитор своєї активності у написанні творів «Ірелі» з текстами Різи Шовгу. Твір «В дорозі» був написаний на текст азербайджанського письменника Гаджибаби Назарлі (був знищений як ворог). «Колга» Сеїда Гусейна, «Афілар» і «Дай бавовну» Гаврила Карнеллі, «Алмаз» Джафара Джаббарлі на сцені ім. Азербайджанський державний драматичний театр в 1929–1931 роках і пише музику до п'єс М. Данилова «Чорна вода».

Усі твори А. Рефатова містять фольклорні джерела. Сам композитор переконував, що народна творчість є дуже важливою для композиторської творчості: «хайтарма» – це танок, що виник виключно в Криму і не може бути дотичним до танців інших народів Сходу. В основі «хайтарми» лежить давній обрядовий танок, пов'язаний з колективними танцями на знак подяки милостям Всемогутнього. Сама назва «хайтарма» означає повернення, повернення чогонебудь за щось [59].

Увесь цей час Асан Рефатов активно писав музику, зокрема музичні драми «Лейлі і Меджнун», «Таїр і Зоре». Вони були поставлені в Криму. У Баку за мотивами народного епосу була написана і поставлена опера «Демирджи Гаве».

Також виконувалися авторські сюїти «Шештер» і «Кримська» з використанням фольклорних мотивів. Свої навички він передав учням Д. Гаджієву, К. Караєв, С. Рустамову, Т. Кулієву. Сюїта «Кримська» розібрана кількома музикознавцями.

Після повернення до історичної батьківщини Криму, у Рефатова все складалось цілком успішно (1935). Вже на Всесоюзному Радіофестивалі виконуються твори А. Рефатова (1936) і твори іншого відомого кримськотатарського композитора Яг'я Шерфедінова.

У середині 30-років вийшла записана на грамплатівці музика А. Рефатова до драми Ю. Болата «Той девам ете» (Весілля триває). Музика до розповідей

Ю. Болата про персонажа фольклорних, жартівливих анекдотів «Ходжа Насреддін» також була написана Рефатовим з використанням фольклору.

Ішли репетиції музичної п'єси «Арзи к'из» (Дівчина Арзи, 1937) за текстом Ю. Болата. Про смерть Асана Рефатова інформація суперечлива. За відсутністю документів, не можемо її зазначити остаточно.

Оцінюючи творчу діяльність А. Рефатова, Еміль Чалбаш зазначав: «Творчість Асана Рефатова багатогранна. Якщо розглядати окремо кожен складову, то можна побачити, що вони складені із бісеру і перлин, витоки, корені яких – це народна творчість» [124].

Для нашої роботи важливим є звернення до творчості композитора і дослідника кримськотатарської музики з кількох позицій: автора різних жанрів, в яких виявлений тісний зв'язок з національним фольклором; дослідника і збирача кримськотатарського фольклору; музикознавця: «Асан Рефатов – кримськотатарський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч, фольклорист, учений, етнограф. Нашадок відомого шейха, викладача в Ханському палаці, що здобув освіту в Туреччині на початку другої половини XVIII століття, вільно володів арабською, перською і французькою мовами, був вченим в галузі історії, логіки і філософії» [2, 150].

Одним із видатних представників кримськотатарського музичного мистецтва був композитор Абібулла Каврі (1910, село Семеїз Ялтинського повіту). Він почав грати на скрипці та фортепіано під час спостережень за грою інших музикантів, що стало показником його природних здібностей. Після закінчення Ялтинського педагогічного технікуму (1928) А. Каврі присвятив себе музиці. Він закінчив Сімферопольський музичний технікум (1940). Викладачі технікуму, а також професор Чернов пропонували йому продовжити навчання та вступити до консерваторії. На жаль, А. Каврі загинув від рук фашистів разом з акторами Решітом Асаном і Алі Теміндаром. Всі були у підпільній групі татарського театру, якою керував А. Каврі [58].

Незважаючи на те, що творчий шлях А. Каврі був недовгим, його твори насичені яскравістю й народним впливом. Разом з композитором Ільясом Бахшишем він написав музику до вистави, заснованої на легенді різних народів,

зокрема кримськотатарській «Алтин Бешик». Згідно із цією кримською легендою, у гірській печері заховано золоту колиску Алтин бешик. Інколи вважалося, що це чаша Грааля, яка зникла. Алтин Бешик вважають й символом материнського начала. За потреби у неї можна було заховатися від ворогів.

Цікавою є інструментовка в сюїті «Алтин Бешик», де композитор ввів до складу оркестру низку народних інструментів: пастуша сопілка (кавал), саз (струно-щипковий інструмент) і три ударні інструменти. Даре (бубон) є інструментом з натягнутою мембраною з баранячої, козячої шкіри, що формує певний тембр. Крім того, композитор використав: давул – турецький барабан і думбелек – парні літаври у вигляді скріплених між собою горщиків.

Сюїта складається із семи частин. Кожна має програмну назву: «Увертюра», «Пісня невольників», «Танець дівчат № 1», «Танець невольників», «Танець дівчат № 2», «Турецький марш», «Колискова». У музиці твору композитор поєднує звучання народних інструментів з академічними. Крім того, композитор використовує інтонаційні особливості ладів: фрігійського, дорійського, еолійського ладів та звукорядів із IV підвищеним ступенем.

Композитор залишив обробки народних пісень, приміром історичної пісні «Порт-Артур» для чотиригосного хору на честь назви старовинного міста Китаю. З історії народної пісні дізнаємося про її походження. Пісня драматичного характеру була записана Г. Сулеймановим (1938).

За легендою, вона оповідає про захисті фортеці Порт-Артур під час російсько-японської війни 1904–1905 років. У пісні розповідається про трагічні події війни та зраду, про руйнування раніше красивого міста. Характерна для пісні змінна пентатоніка. Двочастинна форма пісні з двох періодів квадратної структури. Для неї характерні широкий діапазон, поступове зниження регістру з другої частини. Чіткий ритм надавав мелодії маршового характеру. Всі особливості народної пісні досить обережно використав А. Каврі.

У дусі народної написана його пісня «Зера» з невідомим автором слів. У формі романсу і балади написана пісня «Яреге мектюп». Її виконувала талановита співачка Едіє Топчій, яку часто називали «соловей кримськотатарського народу» або «Кармен».

Окрім цього, Каврі писав музику й для ансамблів. Одним з таких творів є «Кемане ве фортепіано ичюн варіаціялар» («Варіації для скрипки та фортепіано», 1940). Тут автор цитує справжню кримськотатарську народну пісню «Баг'чаларда кестане» («У садах каштани»). У партіях скрипки та фортепіано композитор яскраво розкрив національний стиль.

1.3. Джерелознавчі аспекти вивчення фольклору

Відродження й збереження традиційних фольклорних форм пов'язано з багатьма проблемами. Це не випадково, оскільки до фольклорних форм відносяться й особливі музичні, словесні, танцювально-драматичні прояви культури. Все частіше у сучасній культурі термін «фольклор» співвідноситься з реконструйованими або стилізованими формами фольклору, зокрема, зверненням до текстів чи ритуалів, стилістично розроблених або репрезентованих у виставах з традиційним інструментарієм, вокальними та танцювальними номерами. С. Кримський зазначав, що «фольклор будь-якого народу є оригінальною моделлю і типом культури, а культура – це передусім комунікація, яка трансформує історичний досвід у ознаменування цінностей життя, творчості духу, у символічний лад спілкування, соціальних значень, вірувань та ідеалів» [86, с. 301].

Спробуємо виокремити сутнісні ознаки «фольклору» згідно визначень зарубіжних вчених і музикантів. Відповідно історичним визначенням німецького музичного лексикографа, теоретика та історика музики Гюго Рімана народна пісня є піснею, яка «виникла в народі (тобто поет і композитор якої більше не відомі), або така, що перейшла в народну мову, або, нарешті, така, що по-народному, тобто у простій і зрозумілій у мелодії та гармонії» [167, с. 982]. У німецького філолога і германіста Альфреда Гьотце народна пісня «є або була настільки натуралізована у співі нижчого класу культурного народу протягом тривалого часу в пам'яті та в його стилі, що той, хто її співає, не міг знати щось про індивідуальне право автора на слова та манери виконання»

[156]. Сучасний фолькмузикант і автор пісень Том Каннмахер (1949) пише про народні пісні, які є «носіями в пам'яті членів соціологічної групи, які підкоряються течіям традицій, культурних епох, владних відносин і, таким чином, ніколи не приймають фіксованих форм, які можна задокументувати чи осягнути матеріально» [183, с. 38].

У періодиці, зокрема міжнародному міждисциплінарному періодичному виданні в галузі пісенних досліджень «Пісня та популярна культура» («Lied und populäre Kultur» [182]) презентовано есеї та комплексні огляди проблематики. Архів німецької народної пісні (DVA, 1914), який згодом переформовувався у вільний і незалежний науково-дослідний інститут (1953) представляє матеріали щодо вивчення народних пісень.

Дослідження народної пісні в Австрії характеризуються зосередженістю на історичних реліквіях та їх збереженні та нехтуванням співом переважної більшості населення. Там було мало дискусій щодо теоретичних і методологічних засад. З 1960-х років багато дослідників, головним чином за межами Австрії, виступали за перевизначення сфери дослідження, визнаючи сучасні розробки популярної культури. Виникає п'ять тез: 1. «Народними» можуть бути всі пісні, незалежно від їх походження чи жанру. 2. Соціальні функції співу мають центральне значення. 3. Рецепція (слухання) є настільки ж важливою, як і постановка (спів). 4. Електронні медіа є домінуючими засобами сучасної популярної пісні. 5. Традиційно застосовувані критерії відбору (усність, популярність, вік, наполегливість, анонімність, естетичні якості) є перешкодою для об'єктивного дослідження. Хоча ці принципи часто висловлюються, мало ознак того, що вони застосовуються в емпіричних дослідженнях пісні в сучасній культурі [172].

До сьогодні залишається актуальним вивчення цієї проблематики. Німецько-американський письменник Карл Норц вперше використав слово «фольклор» в однойменній книзі (Англія, 1896). Він розумів «фольклор» як «квінтесенцію інтелектуальної праці цілого народу, який ще не торкнувся культури, яка в цьому випадку включає не тільки аборигенів і старих франків, але й усіх дітей землі» [174, с. 1]. В Америці переважало широке визначення

обсягу терміну, приміром у Френсіса Абернеті, який визначив фольклор в основному як традиційні знання культури [163, с. 4].

У німецькомовного світі попередники терміну «фольклор» згадуються з XVIII століття. Німецький поет і перекладач Йоганн Готфрід фон Гердер був першим, хто поширив терміни «народна пісня», «народна душа» або «народне вірування» у збірці «Голоси народів у піснях» (1778/79). Він ввів у німецьку мову термін «народна пісня» (1773) [170].

Йоганн Готфрід фон Гердер намагався документувати та архівувати традиції та культурні надбання простих людей. Лише з братами Грімм, які опублікували перший том своїх «Дитячих і побутових казок» (1812), фольклорна документація досягла наукового рівня [154, с. 1].

За значенням тоді термін був ширшим, ніж сьогодні, як ліричний жанр, якому притаманні легка пісенність, народність і анонімність. Термін означав нове, популярне на той час уявлення про ліричну поезію взагалі, яке протиставлялося штучності поезії доби бароко й рококо і базувалося на засвоєних знаннях і витонченій освіті [181].

Фольклор як складова народної музики передавалася через співочу традицію, через слух, пам'ять і наслідування. При цьому вона постійно варіювалася. Автор Браун [166] пише про сприйняття та поширення, або інкультурацію як вбудовування в культурні форми вираження, що мають відношення до конкретної спільноти, важливішими за питання походження. Оригінальною мелодією, звичайно, може бути буржуазна музика, яка легко запам'ятовується, як опереткова мелодія. Бела Барток знайшов щось подібне під час вивчення [157] угорської народної пісні.

Слово «фольклор» означає, що це традиційна культура народу чи спільноти [169, с. 30]. У вужчому фольклорному значенні поняття культури часто обмежується художніми та літературними формами вираження й не обов'язково розуміється в ширшому антропологічному сенсі як загальний спосіб життя суспільства [169, с. 35]. Традиція розуміється як передача від покоління до покоління, [169, с. 37] люди як традиційна спільнота, яка відрізняє себе від інших спільнот своїми власними звичаями та звичками [169, с. 33].

Стиль народної музики розглядається як адаптація традиційного музичного фольклору. Основна увага приділяється сучасним обробкам традиційних пісень і творів («народна пісня») [177, с. 134].

Цілком логічним є вивчення терміну «народна музика». Він був вперше було задокументованим Якобом фон Штеліном у роботі «Музичні новини» [168, с. 65]. Майже на наступний рік з'явився термін «народна пісня». Його використав Йоганн Готфрід Гердер, як переклад «англійської популярної пісні» [168, с. 104].

Цікавою є думка з приводу авторства народних пісень. Німецький медієвіст і фольклорист Джон Мейєрна заснував швейцарський і німецький архіви народних пісень.

У роботі Джона Мейєрна аналізуються німецькі народні пісні з їхніми мелодіями. Автор вивчив стилістичну форму народної пісні. Виявив закономірності, які стосуються особливостей функціонування і використання фольклорного матеріалу «пісні є фактично частково імпровізованими (усна традиція) і, можливо, не виконуються вже в усталеній формі» [158, с. 27]. Усний стиль народної пісні був характерний для поезій менестреля, мінезингера. Звичайно, що пісня кожного разу при виконанні піддавалася частковій імпровізації. «Характеристикою народної пісні» та художніх віршів, які переходять у народну мову, є те, що вони «просочені цими формами усного стилю» [158, 27]. «Вони є ознакою того, що пісні популярні» [158, с. 27].

Автор зауважив і на тому, що «у тексті присутні риси повторення та відновлення, «фіксовані строфи, які трапляються в подібних ситуаціях однаково» ([158, с. 28]; порівняйте Епічна формула), «формульна застиглість» і «блукаючі строфи» [158, с. 28], «одні й ті ж декоративні епітети», а також «імпровізаційно-сприяльні» рими, однакова будова віршованих рядків, парні рими, злиття частин пісні» [158, с. 28]. Двотомна текстова антологія автора цікава тим, що окреслено питання з питань варіабельності фольклору за його визначальною багатоваріантністю. З кожним повторним виконанням, твір ніби формується наново [158, с. 33].

У звичайній мові народну музику іноді ототожнюють із народною

музикою, яка є комерційною легкою музикою з елементами традиційної народної музики. Там, де зустрічаються відповідні функціонально відмінні музичні жанри, неєвропейську музику також можна розділити на народну музику та художню музику.

Виявляється, що термін «народна музика» досить широко поширений у культурно-мистецькому просторі, але часто стає галуззю музичної індустрії та медіасвіту. Музична, хореографічна сучасна творчість стилізована народною музикою. Тому поглиблене вивчення народних традицій у розмаїтті світової культури стає можливим і результативним завдяки джерелознавчій класифікації. Кожна епоха залишила велику кількість джерел різних напрямів, зокрема історії, культурології, мистецтвознавства, музикознавства, фольклористики та ін. Народні пісні присвячені конкретним побутовим подіям, які часто, повторюються. Це не обов'язково має бути буденність. Життя може передаватися в ідеалізованому вигляді й формі: сценах і образах природи, відносинах заможних осіб. Функційно народні пісні мали різні змісти: трудові пісні, які супроводжували роботу; пісні, що відносилися до професійної сфери (праці, професії); розважальні пісні.

1. Для дослідження фольклору і народної музики були залучені й праці з українського фольклору. Це стосується *музично-теоретичних праць з вивчення фольклору, відомі праці своєю унікальністю*: К. Квітка «Українські народні мелодії» [73], Ф. Колесса «Музикознавчі праці» [78], С. Грица «Парадигматична природа фольклору» [48], «Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки» [49], «Фольклор у просторі та часі: вибрані статті» [50].

Український музикознавець-фольклорист К. Квітка звернув увагу на етногенетичні особливості кримськотатарського музичного фольклору [73]. Засновник українського етнографічного музикознавства Ф. Колесса вивчав генезис української народної музики з точки зору впливів, де виокремлювалися давньо-індоєвропейський з дохристиянської доби, візантійсько-церковних, орієнтальної музики Сходу та дедалі більше зростаючих західноєвропейських впливів [78, с. 248].

У дослідженнях С. Грици розглядається трансформація музичного фольклору у професійній композиторській творчості (обробки народних пісень, сюїти на народні теми, фолькопери тощо) [49, с. 209–210]. Нова монографія Софії Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України: регіонально-жанрова антологія». У книзі презентовано українську необрядову пісенність у записах і транскрипціях автора з 1966 до 2003 року від селян з Гуцульщини, Буковини, Західного Поділля та промислових об'єктів, від трудівників інтегрованих середовищ, де, крім записів, застосовано соціологічні методи дослідження. У статтях видання вчена аналізує еволюцію українського пісенного фольклору від стану автентики до його ролі у сучасному перформенсі та скорочення автентичних джерел залежно нових втілень. За словами вченої, «читайте, вивчайте фольклор і знайдете там всю душу народу». Презентація монографії С. Й. Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України» представлена на сторінці <https://www.youtube.com/watch?v=oR5fylMm0zY>.

Окремо можемо виділити роботи О. Фабрики-Процької «Джерелознавчі та соціокультурні аспекти дослідження музичного фольклору пограниччя, до народної музичної культури лемків і русинів Карпатського регіону, які знаходяться на різних територіях, у різних країнах Україна – Польща – Словаччина, при цьому зберігаючи свої народні традиції. Авторка розкриває й трансформаційні процеси, які впливають на культуру і мистецтво лемків і русинів. Що важливо для нашої роботи, авторка *виокремлює* музичну фольклорну традицію як домінуючий чинник ідентифікації та самоідентифікації українців Карпатського регіону, зокрема на території Польщі й Словаччини. Для роботи з пісенним фольклором кримськотатарської традиції, ці особливості знаходження на різних територіях мають місце, як у радянські часи, так і зараз.

У монографії О. Фабрики-Процької проаналізовано формування та напрями діяльності лемківських організацій України, Польщі, Словацької Республіки, Світової Федерації Українських Лемківських Об'єднань. Це було зафіксовано на численних міжнародних з'їздах, конгресах, конференціях. Крім того, авторка *представила* різножанрову фольклорну творчість лемківських

мистецьких колективів України, Польщі і русинів Словаччини. Не оминула увагою дослідниця й лемківсько-русинську складову репертуару солістів і естрадних гуртів України та зарубіжжя [136, с. 3]. *Систематизовано* динаміку розвитку лемківського фольклорно-фестивального руху в Україні («Дзвони Лемківщини» м. Монастириська, Тернопільська область, «Гомін Лемківщини» м. Зимна Вода, Львівська область, «Лемківскы пацюркы» м. Монастириська, Тернопільська область), Польщі («Лемківська Ватра» м. Ждиня, Польща та ін.), Словаччині («Сьвіт під Кичером» с. Курів, Свята культури русинів-українців у Свиднику, Фестивалю виконавців народних та авторських пісень русинів-українців Словаччини «Маковицька струна» м. Бардіїв – м. Пряшів та ін.). Визначено роль музейництва країн Карпатського регіону та української діаспори як центрів збереження лемківсько-русинської духовної та матеріальної культури. Підкреслено, що незважаючи на трагічні сторінки історії, жорстоку депортацію з рідних земель, утиски всіх політичних режимів, фінансові труднощі, стрімкий розвиток карпато-русинського руху, лемки та русини Карпатського регіону, всупереч асиміляційним процесам (полонізації, словакізації, русифікації), зберегли свою ідентичність та етнокультурну єдність з українським народом завдяки музичному фольклору у всіх його проявах, який залишається вагомим каталізатором і фактором самоідентифікації, важливою компонентою у скарбниці духовної культури України [136].

Вивчення фольклору у дисертаційній праці Андрія Фурдичка пов'язано з проблематикою фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття [139]. Автором розкрито актуальність обробки та інтерпретацій фольклору, значення фольклорних конструкцій і сталих форм у творчості кобзарів і бандуристів як візитівки українського національного мистецтва. Аналіз професійного музичного мистецтва представлено як одну з ланок у системі засвоєння народнопісенної складової в творчості українських композиторів і виконавців. Ці процеси змін характеризуються використанням фольклору в жанровій палітрі особливого значення набувають експериментування з фольклором і синтезування фольклору в жанрах мюзиклу, рок-опери [138]. В одній зі своїх статей автор акцентує на співпраці

українських колективів з сучасними композиторами, які використовують народнопісенну творчість у обробках і авторських композиціях (Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, В. Польова, З. Алмаші, Є. Станкович, В. Степурко) [141].

Серед матеріалів, вивчення яких дозволило виокремити особливості втілення фольклорних елементів у композиторську творчість ХХ – початку ХХІ століття, а також у зв'язку з цим визначити аспекти академізації фольклору – музикознавчі, біографічні, а також енциклопедичні статті та праці: Р. Станкович-Спольської, В. Данилець [54].

У дослідженні Р. Станкович-Спольської на прикладі опери Є. Станковича «Квіт папороті» охарактеризовано ставлення композитора до народних звичаїв. Автори поєднують сучасні композиторські техніки з прадавними народними мелодіями та інтонаційними тембрами. У дисертації Вікторії Данилець розглянуто форми і методи стилізації гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття від композиторського до виконавського аспектів. Авторка зосереджується на методах «композиторського опрацювання елементів народного першоджерела» [54, с. 2]. Крім того, дослідниця визначає стилізацію в ансамблевому та оркестровому народно-інструментальному, вокальному та вокально-інструментальному українському виконавстві. Важливим на її думку, є стилеутворюючий і структурно-композиційний методи переосмислення фольклорного першоджерела. Внаслідок образно-семантичних і формально-конструктивних змін в авторських композиціях опрацьовується фольклорний зразок на рівні цитування, обробки чи стилізації [54, с. 2]. Тут авторка спирається на національно-орієнтовані твори М. Лисенка з використанням інтонаційно- ритмічних чинників, ладово-організаційних особливостей української народнопісенності [54, с. 2–3].

Сучасні дослідження фольклору є також дуже важливими у зарубіжному науковому дискурсі. Наукові підходи загалом, і зокрема до класифікації інформації з історії розвитку кримськотатарської музики як основи для сучасної творчості, можемо пов'язати зі способами мислення та пізнання «KUG розуміє

«інформований» як те, що митець усвідомлює статус інтерпретації або художнього виробництва в цьому предметі, а також має справу з відповідними науковими дискурсами чи джерелами» [161].

Спеціально для мистецьких досліджень існує практика різних інституцій, зокрема *Kunstuniversität Graz*, яка базується на дослідницькій, інформованій та рефлексованій роботі, що вимагає систематичної методологічної основи. Хоча може через інтерсуб'єктивну релевантність відзначати достовірність і зрозумілість результатів, включаючи документування та аналіз дослідницького процесу [161]. Крім того, у *Kunstuniversität Graz* розуміють «відображене» як те, що як власна художня практика, так і практика інших піддаються критичному сумніву та перегляду. У будь-якому випадку, ця рефлексія, а також власний метод повинні бути вербалізовані, щоб сформувати основу для навчання на основі розвитку» [161].

Тому спробуємо зробити певний аналіз, спрямований на загальнотеоретичні та методологічні аспекти дослідження кримськотатарського пісенного фольклору та його інтерпретації у композиторській творчості. Це може відбуватися завдяки методам і прийомам стилізації.

Інтертекстуальний прийом «стилізація» (англ. *stylization*, франц. *stylisation*) є свідомим ретроспективним імітуванням, а не копіюванням, творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність [161]. Зміни або адаптація відомої форми, приміром пісенної, до представлення певного стилю у новому форматі відповідає поняттю «стилізація» [161]. Стилізація часто здійснюється поетапне. Це може бути втіленням простого, легко впізнаваного фрагменту (або частини добре відомого фрагменту) у новому форматі. Абстрактність змін може стосуватися чого завгодно: теми, сюжету, форми, тематизму тощо. Можу бути використання деталей від чогось цілого. Так зразком може стати пісня. Від тексту, мелодії, ритму легко зробити варіації на тему в різних жанрах, що буде певною стилізацією жанру.

Сьогодні стилізація є важливим прийомом у композиторській практиці. Оскільки епоха постмодернового мистецтва впливає й на використання фольклорних джерел. Не дивно, що історично стилізація сягає корінням архаїчного мистецтва, а сучасне постмодерністичне мистецтво всмоктує і перемалює абсолютно всі здобутки попередніх часів. Ідея стилізації відомого матеріалу збігається із семіотичними трактуваннями знаків і символів (Пірс). Загалом стилізація може бути історично усталеною структурою, яка, не дивлячись на зміни й трансформації, залишається пізнавальною. Це часто спостерігаємо саме на народно-пісенному мистецтві. Коли можемо виявити зміст старого у новій формі.

У мистецтві постмодернізму у дослідженнях стилізації можна звертатися до визначень вчених, пов'язаних з дефініціями «складки», «ризми» у Ж. Дельоза. Або у Р. Барта набуває значення дефініції, що складають методологічну основу стилізації «мережі» або «лабіринти кодів». Дуже близькі, але все ж відрізняються від стилізації, визначення Ж. Дерріда («хора»), або Ж. Бодріяр («симулякр»). Але вони утворюють багатоваріантність основи тексту з різнобарвністю їхніх змін і трансформації при певному збереженні. Скоріше тому «стилізація», як визначення, має негативний відтінок у зв'язку з відтворенням чогось, навмисністю стилізувати до нереального простого або високого рівня. Зазвичай це вербальні, тобто музичні, або музично-лінгвістичні відображення текстів.

Стилiзацiя або стилiзований визначено як спосiб формування вiзуальних зображень (образне мистецтво) у спрощеному виглядi [176]. Цей вислiв можна спроектувати на музичне мистецтво. Тодi стає зрозумiлим, що засоби музичної виразностi, якi складають певнi iсторично вiдомi зразки, примiром народнi пiснi, набувають делiкатнiшого та витонченого вигляду, не втрачаючи своєї виразностi, а iнколи i набувають ще бiльшої.

Дослiдниця I. Бiлялова пише про творчий метод стилiзацiї, при якому домінує використання iсторичних, нацiональних, сюжетних мотивiв або художнiх прийомiв з попереднього культурного досвiду. Вiдбувається творче

переосмислення художніх зразків, але зберігається образна передача сучасними художніми засобами [39].

Власне, у сучасному мистецтвознавстві інколи такий метод набуває теоретичного обґрунтування під різними дефініціями «коди культури», а «стилізація» нагадує «подвійне кодування» в мистецтві «Закріплюючись у міфопоетиці, фольклорі та релігії, а також образно втілюючись через “подвійне кодування” в мистецтві, культурний код зберігає свої основні якості, що робить його пізнаваним, незважаючи на різні конотаційні, пастішні, ігрові, лабіринтні варіанти. Коди культури транслюють інформацію, накопичену в культурі у вигляді знаків і символів» [10, с. 2].

Стилізація спливає на художнє сприйняття і виявлення семантики у музичній творчості. На матеріалі музичної творчості сучасних композиторів і композиторів ХХ століття, та на основі фактологічного обґрунтування розкриваються текстотворчі функції стилізації як основоположного механізму творення.

Стилізація в музичному мистецтві, так як і в історії мистецтва, представлена прийомами використання цитат чи алюзій на цитування, які спрямовують до визначення фольклору. Розуміння стилізації у тексті, який сполучає духовні народні цінності, пов'язує між собою мистецтво, науку, філософію, релігію, мораль. Ця синкретична властивість притаманна і сучасній художній культурі, зокрема, композиторській творчості. Тому аналіз стилізації, чи відтворення фольклору в новому тексті, можемо розглядати на концептуальних засадах культурологічної герменевтики української дослідниці Олени Колесник [77]. Її робота містить тлумачення або «взаємопрояснення різних аспектів художнього твору та його культурного контексту» [77, с. 9]. Серед принципів «культурологічної герменевтики» особливе місце належить взаємозалежності розуміння тексту та його культурного контексту, зокрема парадигми певної культури, яка формується в результаті взаємодії синхронічних та діахронічних факторів. Найбільш адекватним шляхом її вивчення є аналіз культурних універсалій, таких як архетип, сигнатура, міфологема, міфос та ін. Практично всі вони є транскультурними, але їхні

комбінації та форми художньої інтерпретації унікальні для кожної національної традиції [77]. Що абсолютно логічно розповсюджується на фольклор.

Українська музикознавиця О. Зосім розкриває нові грані збереження та актуалізації українського фольклору на прикладі телевізійного проєкту [61]. Авторка характеризує форми та прийоми традиційного естрадного концерту з музичними й драматургічними новаціями «оновлення звучання традиційного фольклору та наближення його саунду до актуальних музичних трендів, опора на обрядово-ритуальний компонент, зменшення ваги пісень-шлягерів. Проєкт «Колядки на Кудрявці» можна розглядати і як концептуальний відеоальбом, у якому органічно переплітаються українська сакральна ритуальна архаїка та традиції світових естрадних шоу» [61, с. 222].

Особливої значущості набувають висновки О. Зосім щодо академізації фольклору у ХХ столітті, а від кінця ХХ століття домінує автентичний фольклор. Цікавим є порівняння українського фольклору в естрадній пісенній творчості та балканських країнах. Дослідниця відмічає суттєву відмінність між українськими та балканськими шлягерами з використанням фольклору: «українські музиканти фольклор намагаються вписати в загальносвітові тренди, представляючи його універсальні риси, тоді як використання фольклору в естрадній музиці балканських країн спрямоване на підкреслення регіональної ідентичності. Імовірно, фольклоризм української естради є найбільш органічним шляхом її розвитку, який дає найцікавіший художній результат, а тому його найбільше цінує світова спільнота» [61, с. 227].

Українська мистецтвознавиця О. Овсяннікова-Трель вивчає музику до кіно як «культурний феномен сучасності» [112]. Спираючись на ряд фундаментальних праць теоретиків ХХ ст. (С. Богуславський, О. Дворниченко, З. Кракауер, З. Лісса, Т. Корганова та І. Фролова, М. Черьомухіна), теоретик визначає проблематику кіномузики зі специфікою музичного ряду (її особливості та виразні можливості), виокремлення її функцій «ілюстративні та виразні», «ілюстративно-асоціативні» [112, с. 164] та розуміння кіномузики як необхідного компоненту «гармонії фільму» [112, с. 164].

Дослідниця О. Овсяннікова-Трель, розглядаючи кінофільм як вид медіатексту (різновид художнього тексту, що є складною структурою, що поєднує різні види та жанри та характеризується синтетичністю різних елементів, візуальних та звукових), наводить наявні форми сучасного медіатексту: музика до медіатексту (кіномузика вже написана, але ще не поєднана із візуальним рядом); музика в медіатексті (кіномузика, що вже супроводжує відеоряд та представляє собою синтез музики та відео); музика з медіа тексту (саундтрек, який виокремлено з партитури та який функціонує самостійно). Наведена класифікація є вкрай важливою для нашого дослідження, адже дозволяє в подальшому зосередитися на вивченні саундтреків українських академічних композиторів у двох ракурсах: у синтезі з відеорядом (як «музики в медіатексті») та як самостійного музичного твору, що виконується на концертній сцені (як музика з медіатексту) [112, с. 165]. Окрім того, науковець цілком справедливо зазначає, що кіномузику потрібно розглядати в історичному та теоретичному контекстах популярної культури певного століття. Адже такий ракурс допоможе виявити «органічний зв'язок музики, яка звучить в масовому мистецтві кіно, з особливостями соціальної психології та музично-естетичних уявлень того чи іншого культурного простору» [112, с. 165]. Теоретик підкреслює здатність музичного супроводу підсилювати вплив фільму на глядача, а також «спрощувати» цей вплив, що досягається завдяки комунікативним можливостям мови музики. Ці можливості пов'язані із зрозумілістю та доступністю музичної мови абсолютно для усіх, завдяки її універсальності. В певному сенсі музика є «міжнародною» мовою, що здатна об'єднати представників різних народів, етносів та релігій, які говорять різними мовами та живуть у різних культурних світах. Виправданим, в такому разі, є твердження, що успішність кінофільмів напряму залежить від зрозумілості та успішності (зрозумілості та універсальності) саундтреку.

Повертаючись до розмірковувань О. Овсяннікової-Трель, додамо, що теоретик піднімає важливе питання музичної природи саундтреку та його зв'язку із ідеєю фільму. Так, О. Овсяннікова-Трель наводить численні приклади успішних фільмів, в яких саундтрек підпорядковано не тільки ідеї фільму (ідея

Краси, створення «еквіваленту духовного та душевного стану» не тільки окремої людини, але й цілої нації), але й історичній та культурній добі, в яку відбувається дія фільму. Мова йде про так звану стилізацію. Наприклад, коли сюжет фільму розгортається у ХІХ ст., то саундтрек має бути стилізований під музику саме цієї доби. Автор наводить наступні приклади: «Список Шиндлера» (витоки музики є в європейській національній фольклорній традиції, що сприяє доступності та привабливості цієї музики для широкого кола європейських глядачів); «Фауст» (стилізація під Баха, Вагнера, Брамса). Історія «життя» мелодій з фільму «Список Шиндлера», «Професіонал», «Одного разу в Америці» та ін. подібна історії «життя» «Мелодії» М. Скорика (яку ми детальніше розглянемо у наступному розділі), адже вони вже декілька десятиріч успішно живуть у «двох світах»: у синтезі з кінофільмом та як окремі концертні твори.

Українська культурологиня Л. Ляшенко на сторінках дисертації «Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда)», вивчаючи феномен таланту австрійського композитора, виконавця, диригента, автора обробок оперет та кінокомпозитора, частково також торкається проблеми становлення звукового кіно в Голлівуді. Авторка коротко простежує шлях зародження звукового кіно [100, с. 191–195] та визначає роль Е. Корнгольда (котрий у 1939 р. емігрував у Сполучені Штати Америки та підписав контракт із студією «Уорнер Бразерс»), по-перше, як «одного із засновників класичного саундтреку» [100, с. 108], а, по-друге, як митця, котрий зробив реформу у сприйнятті ролі та функції саундтреку. Адже австрійський композитор довів, що саундтрек, «виконуючи вкрай важливу естетико-художню функцію у кінофільмі, водночас є повноправним музичним твором, що може звучати і на концертній сцені» [100, с. 195]. Е. Корнгольд називав саундтрек «оперою без співу» [100, с. 186], що вказує на його ставлення до цього жанру та наближення саундтреку до академічного жанру «опери» як у технічному відношенні (засоби виразності, система лейтмотивів, інструментовка та оркестровка, масштаб), так і в ідейно-естетичному.

Однією з робіт, яка стане нам у нагоді, є стаття Т. Кумеди [31], в якій український мистецтвознавець пише про роль та місце творчості М. Скорика у музичній культурі України ХХ ст. Говорячи про 60-ті роки ХХ століття, авторка зазначає, що після «хрущовської відлиги» «в республіках тодішнього Радянського Союзу поширювалась така незвична для західного світогляду й напрочуд плідна та естетично повноцінна, на протипагу до соціалістичного реалізму, художня тенденція, як “нова фольклорна хвиля”. Дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її “відкритість”, можливість індивідуально підійти до синтезу “старого і нового”, розставити акценти відповідно до конкретного задуму й стилю даного композитора» [92]. Не можна не погодитися, враховуючи наповненість фольклорними мотивами творів М. Скорика, із словами автора про те, що «Вже перші твори митця свідчать, що формування його стилю обумовлене органічним поєднанням традицій українського і сучасного європейського мистецтва. Композитор спирається на інтонації, які, з одного боку, характерні для народної творчості, а з другого — асоціюються з багатьма стилями і напрямками європейської музичної культури» [92].

Дослідниця Т. Кумеда підкреслює, що пошуки М. Скорика ведуться не лише у композиторській діяльності, але й у науковій та критико-публіцистичній: «всі вони доказово апелюють до аналізу драматизму тогочасних обставин знищення мікрокосмосу особистості, її природних зв'язків, що може закінчитися руйнацією етнічної та національної цілісності (звісно, що це закодовано в тексті, сховано в підсистемі смислів)» [92]. З цим також не можна не погодитися, адже детальний аналіз душевного, внутрішнього стану головних героїв фільмів «Тіні забутих предків» та «Високий перевал», представлений в музиці, вражає своєю багатоплановістю, глибиною, увагою до найменших змін у їхньому настрої, розумінні їхніх найпотемніших думок та переживань. Саме тому музика М. Скорика до кінофільмів, зокрема, його «Мелодія», на наше переконання, і здобула широку популярність – через свою простоту та універсальність створених художніх образів, їхню позачасовість та актуальність. Т. Кумеда справедливо називає ідеал творчого маестро «кордоцентричним», адже дійсно митець сприймає та

відображає світ через призму особистісного, індивідуального життєвого досвіду та погляду.

Висновки до розділу 1

На основі вивчення теоретичних джерел з теорії та історії кримськотатарської музики, історії формування національної кримськотатарської професійної композиторської школи, особливостей виконавського мистецтва, теорії інтерпретаційних можливостей фольклору, проблем методики аналізу пісенного фольклору в академічній традиції та виконавській практиці, біографічних відомостей видатних представників кримськотатарської інтелігенції зазначено, що кримськотатарський пісенний фольклор зберігається у колективній художній творчості.

Зазначено, що у зарубіжних виданнях розкриваються проблеми історії та культури кримських татар: Алан В. Фішер, Грета Лін Юлінг й ін. У вивчених джерелах зроблено акценти на історико-культурологічних питаннях кримськотатарського народу, що дало змогу черговий раз переконатися у складнощах існування і збереження фольклору, його розвитку в історії та сучасності.

На основі вивчення історико-археологічних розвідок отримано інформацію, яка дозволила сконструювати модель кримськотатарського весілля, яке надалі використовували як композитори, балетмейстери, виконавці.

З'ясовано, що музично-історичні праці (А. Рефатов «Збірка народних пісень»; Іл. Бахшиш, Е. Налбандов «Къырымтатар халкъ йырлары») стали основою вивчення кримськотатарського пісенного фольклору і звернення композиторів до відтворення фольклору у професійній музиці. А. Рефатов зафіксував фольклорні музичні твори з різних населених пунктів Степового, Центрального і Східного Криму (1925). У збірці А. Рефатова розкрито особливості двадцяти п'яти зразків «Хайтарма». Характеристика кожної групи містить жанрові ознаки «чінни, пісні, танці». Виявилися спільні та різні

регіональні особливості фольклорних зразків, які у подальшому були використані в практиці професіональних композиторів і аматорів. Працю А. Джемільова «Танці ансамблю “Хайтарма”» вважаємо продовженням вивчення і використання фольклору, саме Хайтарма.

Визначена роль музично-фольклорної діяльності І. Бахшиша, Е. Налбандова з публікаціями збірників: «Сабанинь саарь вак'тинда» («Рано вранці»); «Кирымтатар халк' йирлари» («Кримськотатарські народні пісні», 1996)). Значення цих робіт доповнюється *музично-культурологічними працями* істориків і сучасників (Ф. Алієв, Е. Велилулаєва, О. Гуменюк, Г. Мамбетова, Т. Младенова, О. Чернишова).

Лексико-семантичне вивчення особливостей кримськотатарської мови, фразеології кримськотатарської мови суттєво доповнили фольклорну тематику та його значення для сучасної творчості (О. Гуменюк, А. Куртсеїтов).

Проаналізовано *музично-освітні праці*: навчальні посібники Е. Сейтмеметова і М. Джафарова, репертуарний збірник викладачів КІПУ «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів»; обробки народно-пісенних жанрів І. Бахшиш, Н. Велішаєва, А. Гефон, А. Каврі, Н. Касимової, Е. Налбандова, Шерфедінова. Обґрунтовано їх роль у збереженні та відродженні національних традицій. Крім того, виявлена характеристика особливостей кримськотатарських народних пісень з пануванням діатоніки і збільшеної секунди, застосування куплетно-варіаційної форми, різноманіття народно-пісенних ритмів у розмірах 5/8, 4/8, 7/8.

На прикладі вивчення музичного доробку композиторів Я. Шерфедінова, А. Рефатова, А. Каврі, І. Бахшиш розкрито особливості втілення кримськотатарського фольклору в академічну музику. Так, у творах Я. Шерфедінова превалює мелодійне і ритмічне багатство, прагнення поєднати фольклор з академізмом, часто з переосмисленням фольклорного тематизму. Виокремлено звернення композитора до пісенного жанру з використання віршів кримськотатарських поетів: А. Акіма, Ш. Алядіна, С. Еміна, У. Іпчі, Б. Мамбета, А. Мефаєва, Р. Муради, Р. Тинчерова, Черкеза-Алі, Е. Селямета,

Е. Шем'ї-заде, Р. Фазила, Е. Фаїка. Якщо поетичні тексти, які використовував композитор, були написані видатними представниками кримськотатарської інтелігенції, то мелодико-гармонічні засоби тяжіли до фольклору. Крім того, композитор був автором музики до вистав.

Відзначено вербальність поетичної мови, коли композитори використовують віршовані тексти кримськотатарською мовою у вокальних і хорових творах. Через мовну лексику, ритмо-інтонаційні комплекси у авторських творах формуються своєрідні полістилістичні побудови. Ці тенденції стають основою оригінальних авторських композицій різних жанрів. Мелодика кримськотатарських пісень синтезується з професійною майстерністю, збагачуючи сучасну творчість фольклорною стилістикою, доводячи до академічного рівня.

На основі вивчення музикознавчих праць (Л. Алядінов, Г. Бекірова, С. Джемілева, Ю. Еннанов, Г. Мамико, С. Пальчиковський), згадок виконавців про І. Бахшиша, зроблено висновки щодо його творчої діяльності як фіксатора історії кримськотатарського народу.

Розкриття внутрішніх взаємозв'язків між рівнями зазначеної системи – академічна музика з опорою на фольклор – було звернення до жанру обробок, як ґрунту для подальшого втілення фольклору у професійну творчість, з еволюційними процесами у різних жанрах. На прикладі опрацювання кримськотатарських народних пісень вдалося простежити і виокремити суттєві тенденції в оригінальних авторських зразках, представлених у творчості композиторів.

Визначено, що терміну «фольклор» передували терміни «народна пісня», «народна душа» або «народне вірування»: Йоганн Готфрід фон Гердер, збірка «Голоси народів у піснях» (XVIII ст.). За значенням «фольклор» збігався з ліричним жанром, який характеризувався пісенністю, народністю і анонімністю. Слово «фольклор» характеризує традиційну народну культуру зі своєю стилістикою, часто з адаптацією традиційної народної музики, де найяскравіше презентована пісенна творчість. Зразками стали архіви народних пісень (Джон Мейєрн).

На основі вивчення робіт з українського фольклору з основними характеристиками: етногенетичні особливості кримськотатарського музичного фольклору К. Квітки; генезис впливів (давньо-індоєвропейський з дохристиянської доби, візантійсько-церковних, орієнтальної музики Сходу, західноєвропейських) Ф. Колесси; трансформацію музичного фольклору у професійній композиторській творчості (обробки народних пісень, сюїти на народні теми, фолькопери тощо) С. Гриці; трансформаційні процеси в культурі та мистецтві лемків і русинів О. Фабрики-Процької; процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття Андрія Фурдичка; поєднання композиторських технік з прадавніми народно-пісненими тембрами Р. Станкович-Спольської; форми і методи стилізації гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття від композиторського до виконавського аспектів В. Данилець. Методологічні засади вивчення стилістики народнопісенного фольклору у академічній музиці отримують підтвердження на рівні аналітичних робіт.

Визначено вплив на композиторську творчість фольклору в сучасному постмодерновому мистецтві через стилізацію (І. Білялова); «коди і “подвійне кодування” в мистецтві» (О. Афоніна). Відтворення фольклору в новому тексті розглядається на концептуальних засадах культурологічної герменевтики (О. Колесник).

Виокремлено нові форми репрезентації та актуалізації фольклору: телевізійні проекти (О. Зосім); медіатекст (О. Овсяннікова-Трель); саундтрек (Т. Кумеда, Л. Ляшенко).

Отже, теоретико-методологічні засади вивчення кримськотатарського пісенного фольклору розкрито через дослідження історіографії дослідження і творчість кримськотатарських композиторів з домінуванням у творах фольклору. Крім того, збір, організація, систематизація та аналіз формотворчих компонентів сучасної композиторської творчості та виконавського мистецтва, вивчення семантики фольклору в суттєво допомогли виявити особливості та можливості втілення кримськотатарського пісенного фольклору в композиторську творчість.

РОЗДІЛ 2

КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

2.1. Фольклорні джерела в симфонічних творах Едема Налбандова

Кримськотатарський пісенний фольклор проникає у всі жанри академічної музики. Про це свідчить багатожанрова палітра композиторської творчості. Автори і виконавці вплітають його в усе нові та нові жанри. Характерні особливості національного мелосу та ритмів оновлюють академічну музику, інтегруючись з іншими засобами музичної виразності.

Композитор, хормейстер, член Спілки композиторів України (1992), член Спілки композиторів СРСР (1977), заслужений діяч культури Узбекистану, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії АР Крим Едем Налбандов (1926–1999) керував ансамблем пісні і танцю кримських татар «Хайтарма» (1964). У роки викладання у Сімферопольському музичному училищі написав музичний посібник «Музикада басамачикълар» («Музичні кроки») (1993). Серед його творів можемо назвати: одноактний балет «Велике весілля», музичну комедію «Дубарали той» за мотивами Ю. Болата. Йому належить певна кількість обробок народних пісень для хору тощо.

Якщо у перших підпунктах було здійснено побіжний огляд творчості композиторів, оскільки майже відсутній нотний матеріал, то у наступних підпунктах проведено музикознавчий аналіз творів, зокрема твору Е. Налбандова «Варіації» для труби із симфонічним оркестром на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атимнинъ тирпагъи» [111].

Починаються Варіації проведенням *Теми*, в якій звучить оркестровий вступний мотив на чотири такти, де в унісон у перших скрипок та флейт із октавним низхідним подвоєнням у других скрипок та кларнетів чуємо заклик, що не містить самостійної теми, а лише покликаний привернути увагу до майбутнього соло труби.

Якщо перші такти були у темпі *Allegro*, то наприкінці вступного закликуноти ніби зависають на *ritenuto*, і далі соло труба вступає в новому темпі *Adagio* із позначенням «з душею» [111, с. 1]. *Перше речення теми* складається з двох фраз, друга з яких повністю повторює першу. Мелодія будується на поступовому низхідному русі від першого ступеня основної тональності (*Es-dur*) до п'ятого ступеня, де кожна нота повторюється двічі, з наступним підйомом, так само поступово, до другого ступеня і назад, до першого. Оркестровий супровід обрано композитором максимально прозорим: на фоні довгих тривалостей у флейти із скрипками відбувається подвоєння теми труби у партії кларнета та заповнення фактури восьмими у альтів та віолончелей. При цьому довгі ноти у скрипок та флейт починаються з складних (з трьох звуків) форшлагів.

Друге речення Темі Варіацій у труби [111, ц. 2, с. 3–4; 111 із 40 с] теж складається із двох фраз репризної форми, де спостерігається зменшення тривалостей та введення сьомого зниженого ступеня. Однак загальний рух не змінюється: мелодія прямує від першого ступеня вниз через усю гаму, до першого ступеня октавою нижче, на шляху прикрашаючись тимчасовими підйомами на ступінь чи два ступені вгору та повертаючись до основного звукоряду мажорної гами. Фон лишається незмінним: довгі звучання половинних нот в інструментів у високих регістрах (флейта, скрипки) із октавним подвоєнням в партіях інструментів нижчих регістрів (кларнет, альти та віолончелі). Форшлагів у скрипок та флейт зберігаються. Таким чином можна відзначити лаконічність Темі Варіацій, що надає широкий простір композитору для варіацій та розвитку початкового матеріалу. Адже звукоряд з семи ступенів є першоосовою усякого музичного твору, можна сказати, абеткою, з якого, наче слова та речення, митець створює свої шедеври. В цьому випадку згадаємо один з найвідоміших творів Й. Пахельбеля – Канон *D-dur*, – де темою є низхідне проведення гами *D-dur* з третього ступеня до п'ятого ступеня із наступним підйомом до сьомого, що підкреслює тяжіння у тоніку ([173] з 14 с). Тема Варіацій Е. Налбандова дещо перегукується із наведеним твором кінця XVII ст.

Перша Варіація раптово перекреслює Тему, накладаючись на її останній такт. Відбувається подвійне скорочення розміру (замість 4/4 – 2/4) та прискорення темпу (замість Adagio – Allegro Moderato). Ця Варіація зберігає тональність, мелодійний напрямок Теми та її мелодію, сьомий низький ступінь, додаючи більшої деталізації. Структура лишається такою ж: перше речення з двох однакових фраз та друге речення аналогічної будови [111, с. 4–7; 111 з 1 хв 3 с до 1 хв 25 с]. Наприкінці Варіації відбувається модуляція у тональність *F-dur*, і в цій тональності розпочинається друга Варіація.

Друга Варіація [111, с. 7–10; 111 з 1 хв 25 с до 1 хв 43 с] ніби продовжує розвиток, що був започаткований першою Варіацією. Зміни Теми стосуються ритмічної сторони: раптово зникає опора на першу частку першого такту, замість якої позначена пауза з подальшим подвійним повторенням тоніки шістнадцятими тривалостями. Також варіативність проникає у штрихи: якщо Тема проводилася із портаменто кожної ноти, в першій Варіації зустрічалися поодинокі стакато на звуках, що дублювалися, та акцентування сильних часток, то в другій Варіації відмічається введення штриху стакато саме у першому такті, що найбільше помітно. Інтонаційну особливість Теми збережено: сьомий знижений ступінь у другому реченні, в обох фразах.

Третя Варіація [111, с. 10–17; 111 з 1 хв 43 с до 3 хв 3 с] починається уточненням характеру музики: «енергійно, радісно, стриманіше та швидше» (цифра 7) та більш помітною зміною розміру. До цього розмір був двочастковим (4/4 та 2/2), а тепер у партитурі вказано 6/8. Вперше Варіація не починається Партією Труби. Натомість ми чуємо фон, створений струнною групою (10 тактів), що ніби формує перехід у новий ритмічний малюнок. Далі починається партія соло труби з двох тактів довгих звуків, з яких виринає сама мелодія Варіації, проводячи ритмічні елементи, що вже були у струнному вступі. Тут з'являється елемент пунктиру на першу долю з подальшим вільним рухом шістнадцятими [111, ц. 8, с. 12]. Цікавим є ритмічний прийом фону у групі струнно-смічкових інструментів: синкопований (пауза на першу частку) та пунктирний висхідний мотив прийомом *pizz.* Таким чином, відбувається введення пунктирного малюнку як в мелодію фону, так і в партію соло труби.

Зміни проникають і в структуру Варіацій. Перше речення складається з двох фраз по шість тактів (відбувається закріплення прийому зникнення першої долі), і друге так само. У цій Варіації в тканину мелодії труби вплітаються багаті форшлагги, що, разом із зникненням сильної долі, створюють розхитаний, можна сказати, джазовий ефект [111, с. 14–15]. Фон створюють струнні як супровід теми (*pizz*) та окремі висхідні репліки скрипок у високому регістрі наприкінці обох речень труби для заповнення її довгих тривалостей.

Четверта варіація починається зміною характеру та темпу музики (*Andante Dolce*) [111, с. 17–22; 111 з 3 хв 3 с до 4 хв 32 с]. Тут контраст такий само різкий, як був між темою та Першою Варіацією: це контраст тональний, ладовий (на зміну *D-dur* приходить *c-moll*), темповий, ритмічний (втрати перших часток, пунктири зникають, виникаючи в декількох тактах, але через уповільнення темпу вони не створюють джазовий ефект, а лише співучий та мрійливий настрій, натомість оркестровий вступ побудований на співучому русі шістнадцятими). Вступ і подальша партія труби проводяться повільно у гармонійному мінорі. Рух мелодії труби нагадує початкову Тему, адже рух відбувається чвертями. Структура Варіації – три речення по 8 тактів, в які додається речитативність та свобода через відмову від репризності. Речитативності сприяє і дуже повільний темп, що створює враження роздумів та спогадів. Кінець Варіації є стрімким переходом до п'ятої, останньої Варіації циклу. Три такти висхідного руху шістнадцятими у струнних (скрипки) із традиційним вже для цього твору дублюванням партій перших та других скрипок (октавою нижче) у партіях флейти та кларнету (відповідно).

Таким чином, *п'ята варіація* також контрастує із попередньою. Це *Allegro*, знову мажорний лад (повернення початкової тональності циклу – *E-dur*), та Тема, що впізнається із збереженням ритмічного малюнку та двочасткового ритму з Теми (4/4) та першої варіації (2/4), інтонацій (сьомий низький ступінь), а також штрихів [111, с. 22–26; 111 з 4 хв 32 с до кінця]. Також повертається ясна та чітка структура Варіації: перше речення з двох фраз репризної форми [111, повн. ц. 14], друге речення також починається як таке, що складається з двох фраз репризної форми, однак друга фраза отримує

розширення через повторення останнього мотиву з подальшим утвердженням тоніки в останніх трьох тактах (4+4+3+3). Остання варіація містить таку ознаку, як віртуозність, що викликано, зокрема, її місцем в структурі усього циклу: вона стає його завершенням та підсумком.

У контексті обраної теми дослідження потрібно доповнити наведений музикознавчий аналіз Варіацій для труби та симфонічного оркестру Е. Налбандова та з'ясувати, чи доцільно розглядати цей твір як такий, що містить риси кримськотатарського пісенного фольклору. Як було визначено вище, характерними для кримськотатарського пісенного фольклору є, зокрема, діалогічність музичної мови, відмічена нами у творах Е. Емір. Однак, стосовно розглянутих Варіацій для солюючого інструмента з оркестром Е. Налбандова однозначно можна зробити висновок про те, що діалогічність не була закладена композитором. Тому роль оркестру зведено до *акомпанементу* партії труби, заповненню довгих кінцевих нот, а також створенню тонально-ладового фону (особливо там, де відбувається зміна тональності і ладу), ритмічного та темпового фону (також у випадку поступальної, або різкої зміни темпу і характеру музики). Натомість уважний аналіз дозволяє відмітити інші риси музики Варіацій, що цілком можуть бути віднесені саме до характерних ознак кримськотатарського пісенного фольклору. Ідеться про появу збільшеної секунди в партії труби та мелодійних (а не акордових) епізодах струнних інструментів; збагачення як текстури акомпанементу, так і партії труби форшлагами (як самотніми, так і потрійними), а також поява ритмічних елементів, характерних для народних кримськотатарських мелодій (наприклад, пунктир). Ударна група у творі ненав'язлива, представлена двома інструментами, яким, однак, не надано вирішальної ролі, а лише створення фону, тобто супровід солюючого інструмента.

Продовжуючи аналіз симфонічного доробку композиторів кримськотатарського походження, розглянемо ще один твір Е. Налбандова, який було написано наприкінці ХХ ст., – «Експромт» для труби з оркестром [110].

Порівнюючи цей твір із розглянутим вище, відмітимо, що не зважаючи на однаковий інструментальний склад виконавців та один часовий період, в який ці твори були написані, Варіації та «Експромт» для труби звучать абсолютно по-різному, відкриваючи багато сторін солюючого інструмента, урізноманітнюючи роль оркестру та створюючи принципово відмінні художні образи у слухача.

Починається «Експромт» з оркестрового вступу, де відбувається перше проведення *теми у струнної групи* у верхньому регістрі (друга-третья октави). Мелодія звучить широко, співучо, ніби відкриваючи панораму Криму з висоти пташиного польоту, коли перед очима слухача встають образи безкрайніх просторів, гірських верхівок та моря, що дихає хвилями спокійно та велично. Відразу відмічаємо інтонаційну спорідненість теми із кримськотатарським пісенним фольклором, що виявляється у плавності, тобто співучості мелодії (зв'язок із гірським жанром кримськотатарської пісні – «тюркю»), що відрізняється яскраво вираженою ладовою основою, хроматичними побудовами та орнаменталізмом [89]), у сплетінні східної інтонації, збільшеної секунди, а також низьких другої та шостої ступенів в основній тональності F-dur/f-moll.

Після затихання оркестрового вступу тема передається до солюючого інструменту – труби [110, від 21 с], де відчутніше проступає саме f-moll, на відміну від вступу, де більш очевидним було тяжіння до F-dur. Впродовж теми гармонійно відбувається опір на співвідношення домінанти та тоніки, що створює враження стабільності, спокою, неспішності та широти зображувальних образів. Довгі ноти на вібрато додають висоти та простору, а практично непомітний оркестровий фон відтіняє звучання солюючого інструмента, довершуючи початково створену панораму природи образом інструмента, що ніби співає про її красу.

Розмірковуючи над образною сферою твору, згадаємо одну з основних рис кримськотатарського пісенного фольклору – його імпровізаційність. Слухаючи тему у виконанні труби – широко, неспішно, що передає стан міркування, заглиблення у думки, і разом з тим у споглядання природи, – обрана композитором назва твору – «Експромт», – дає чітке уявлення про

програмність твору. Адже експромт в музиці є ліричним жанром, що не передбачає підготовку, а вказує на миттєвість, раптовість своєї появи. Саме таким і є настрій, що його передає ця музика: ніби чоловік, лишившись на самоті з природою, перед її величчю, її розкішшю висловлює своє щастя, радість бути частиною цього світу, насолоджуватися його нерукотворною красою. Довгі ноти труби ніби вказують на вічність природи порівняно із короткочасністю людського життя, на безкрайність простору, порівняно із володіннями окремо узятото мешканця нашої планети, на масштабність явищ природи, порівняно із мізерністю та тимчасовістю явищ у житті людини. І все це звучить одночасно і як міркування, і як ода природі, сповнена радості, захвату та бажання спостерігати ще і ще цю картину краси та вічності.

Друге речення теми повторюється, за другим проведенням додаючи звучання урочистого та масштабного, дублюючись в оркестрі [110, від 1 хв 14 с] на початку, однак приходячи до того ж завершення у солюючого інструменту на фоні *rizz.* струнних. Після проведення теми починається стрімкий розвиток матеріалу через пришвидшення темпу [110, від 1 хв 43 с]. Цей короткий епізод (всього декілька тактів) виявляється зв'язкою із наступною частиною твору – побічною темою.

Побічна тема [110, від 1 хв 49 с] контрастує із головною темою, починаючи від характеру оркестрової партії (чітко ритмізований у струнній групі вступ однаковими тривалостями) та завершуючи темою труби, в якій проявляються інші жанрові ознаки: на зміну домінуванню пісенності ми чуємо танцювальність. Це затактові мотиви, мотиви з дрібними тривалостями, що ніби врастають в опорні довгі ноти, а потім з них виринають та летять далі. Тепер складається образ танцівника, котрий виконує характерні для кримськотатарського народного танцю дрібні рухи руками та плечима, крокуючи маленькими та легкими кроками та розводячи руки в сторони. Зв'язок із кримськотатарським фольклором не обмежується образною сферою, чуємо другий знижений ступінь, що нагадує про походження та міцні зв'язки мелодії. Останнє речення побічної теми проводиться, як і у випадку теми, в подвоєнні із струнною групою, хоча на початку цієї теми її роль зводилася до

створення ефекту звучання ансамблю народних кримськотатарських інструментів, що традиційно супроводжують кримськотатарський народний танець [110, від 2 хв 16 с]. Тому побічна тема спиралася на ритмічний акомпанемент струнної групи, в якому було чутно і ударні інструменти, що утримували ритм, і щипкові (за рахунок короткого штриху біля колодочки).

Цікавим є підхід композитора до тональності, адже в побічній партії відчувається ще менше тяжіння до однієї тональності. Тут ми чуємо d-moll, із другим низьким ступенем, що раптом, в результаті секвенційних оборотів, подорожує по тональностях C-dur, B-dur, G-dur. Однак відразу після першої черги секвенції композитор започатковує другу, також низхідну. І ці переключення знову створюють сильний ефект імпровізаційності виконання, посилюючи зв'язки із народною інструментальною кримськотатарською традицією. Саме цей секвенційний розвиток мелодії труби на фоні експресивного та енергійного супроводу струнної групи закінчується кульмінацією твору, де оркестр багаторазово, ніби підкреслюючи, позначає домінанту акордами, що супроводжуються *ritardando* [110, від 2 хв 56 с]. Таким чином композитор позначає перехід до третьої частини твору, а саме – репризи.

Реприза [110, від 3 хв 01 с] однак починається на тій висоті, на якій було залишено побічну партію: в оркестровому проведенні у високому регістрі, на відтінку *forte* та в темповому уповільненні (по відношенню до побічної партії, однак в поверненні початкового темпу основної теми твору). Тема труби також повертається і до характеру, образної сфери, тональності, темпоритму до початкових ознак [110, від 3 хв 22 с]. Знову чуємо широку вібрацію, що додає дихання та простору. Доповнення фраз труби репліками струнних у високому регістрі на гармонії домінанти у F-dur повертає слухача у споглядальний та філософський стан. Неквапливість музики, її урочистість та повернення у початкове русло після контрастної середньої частини, сповненої руху, танцювальності, мінливості та грайливості, посилює закладені та очевидні ще на початку твору почуття масштабу та незмінності природи. В цьому остаточному проведенні теми композитором посилено орнаментику, через введення форшлагів у завершальному реченні: порівняймо епізод [110, від 1 хв

00 с] у проведення теми та аналогічний епізод в репризі із додаванням форшлагів [110, від 4 хв 34 с].

Підсумовуючи запропонований огляд, відзначимо таке. У творі є ряд ознак, що дають змогу під час музикознавчого аналізу «Експромту» Е. Налбандова стверджувати зв'язок інтонаційний, ладовий, тембральний та образний із кримськотатарським фольклором та опертя на нього. Хроматизація ладу (другий та шостий низький ступені), секвенційні обороти, що походять з пісенного та танцювального жанрів (адже імпровізаційність, як вже зазначалося, є обов'язковою складовою цих жанрів), орнаментальність в мелодії, створення яскравих образів (у головній та побічній темах) двох основних жанрів кримськотатарського фольклору – пісні та танцю, – наділення духового інструменту головною роллю – солюючого інструмента, – що відсилає нас до традиційного, давнього способу музикування соліста із ансамблем, танцю під акомпанемент ансамблю, – ось та музично-образна основа, що вказує на коріння музики «Експромту», які сягають давнього кримськотатарського фольклору.

Отже, порівнюючи два розглянутих твори для труби з оркестром, відмітимо багатство образної сфери, майстерність володіння інструментом та знання і вдале розкриття потенціалу труби, яка виступає абсолютно інакше в цих творах.

2.2. Риси академізму в «Ave Maria» Алемдара Караманова

Непересічна особистість Алемдара Караманова (1934–2007) завжди привертала увагу. Композитор-симфоніст, який із студентських років написав десять симфоній. Пізніше він став автором ще п'ятнадцяти симфонічних творів. Найвідомішими стали його Симфонії 11–14 сформували цикл під назвою «Здійснившись на славу Богу в ім'я Господа Ісуса Христа» [72].

Симфонії (18 – 23), які були написані протягом 1976–1980 років, засновані на темах апокаліпсису і мають головну назву Let it be. Караманов був

автором трьох фортепіанних концертів. Третій концерт (1968) був перероблений автором (1996) і отримав назву «Ave Maria» [72].

Музика композитора до кінофільму «Звичайний фашизм» (режисер М. Ромм), який сьогодні особливо актуальний. Усі ці твори масштабні за об'ємом і задумом.

У джазовому стилі А. Карамановим було написано два твори: сюїту для джаз-оркестру (1960) та Концерт для труби та джаз-оркестру (1965–1966).

Не оминув композитор національні образи та мотиви, які надихнула природа та історія Криму. З історичними подіями пов'язані Сьома симфонія «Місячне море» (1958), Кримська увертюра для оркестру (1982), Двадцять четверта симфонія «Аджимушкай» (1983), «Легенда-бувальщина Аджимушкай» для солістів, хору і оркестру на слова Б. Сермана (1983), містерія «Херсонес» (1994).

Плідною виявилася творча співпраця композитора із поетесою А. Сампуровою. Результатом співпраці стали хоріві цикли і сім романсів для колоратурного сопрано та фортепіано (1975).

Проте, найвагомішою темою є звернення композитора до стародавньої католицької молитви до Богородиці «Ave Maria» («Радій, Маріє»). Цими ж словами починається євангельський сюжет звернення архангела Гавриїла до Марії, який сповіщає Діві благу звістку – вона народить божественне немовля Ісуса. В християнстві це надзвичайно світла подія, велике свято та радість. А. Караманов трактує цей сюжет саме так. Тому у репризі п'єси відчувається вплив музики на слухачів.

Музична форма композиції двочастинна типу А – А1 зі вступом та кодою. Матеріал короткого двотактового вступу повторюється в коді, тим самим утворюючи свого роду тематичну арку. Розділ А написаний у F dur, розділ А1 – в As-dur. Цікавим є тональний план п'єси. Починається вона у F-dur, але у певний момент (18–19 тт.) відбувається суттєвий тональний злам – вся музика переходить у далеку тональність – As-dur, при цьому це відбувається в кульмінаційний момент. Починаючи з модуляції у As-dur емоційний градус всієї п'єси постійно підвищується і затухає лише у коді.

Розуміючи основну програму п'єси, цей прийом можна проінтерпретувати як посилення радості, що поступового переходить в емоційний екстаз, а модуляцію у *As-dur* з подальшим закріпленням у цій тональності, стає знаком трансформації образу, адже з моменту як Богородиця дізналася блага звістку її життя змінилося докорінно і назавжди.

Одним з ключових засобів виразності цієї п'єси є мелодія, яка має в своїй основі пісенну, вокальну природу. В цьому можна легко переконатися, спробувавши переаранжувати всю п'єсу на твір для голосу та інструментального супроводу. Для вокаліста не вистачатиме лише відповідних слів. В цьому творі розкривається дар А. Караманова, як видатного мелодиста. Мелодія виразна, плавна, легка, має широкий діапазон. Вона починає свій рух з гори («фа» другої октави) та поступово, дуже м'яко, не поспішаючи, спускається донизу, наче архангел Гавриїл спускається з небес до Марії на землю.

Мелодія другої фрази таким же хвилеподібним чином рухається вже догори. Основний прийом мелодичного розвитку – секвенції. Зауважимо близькість мелодичної лінії з оркестровими творами провідних європейських композиторів-мелодистів, серед яких М. Равель. Зокрема, близькість початкових інтонацій його оркестрової п'єси «Павана в пам'ять про загиблу інфанту» з початковим зворотом мелодичної теми «Ave Maria» А. Караманова. Цей факт свідчить про рефлексію пізньоромантичних традицій у спадщині А. Караманова, а можливо, й свідомі алюзії до попередників як ностальгія за ідеалом, непорушним світлим образом.

Не менш важливу роль відіграє і гармонія. По суті, композитор звертається до традиційної романтичної гармонії з її насиченими соковитими акордами. Серед них, наприклад, мінорна субдомінанта, величезна кількість септакордів (використовуються септакорди усіх ступенів та зменшений секстакорд). Велику виразну силу набувають затримання до основних тонів акордів (такти 11–14, 27–30). Тут варто зауважити емоційну силу цього прийому та зв'язок з основним образом.

На фоні піднесеної образності цей фрагмент (такти 11–14 та 27–30) різко контрастує з початком твору. Поява низхідних малих секунд в одному з голосів складної, насиченої фактури на базі зменшеного септакорду значною мірою затьмарює світлу картину, а систематичний рух цих секунд вниз викликають у нас асоціації з риторичними фігурами барокової музики (фігура *passus duriusculus*). У композитора цей прийом має аналогічне значення, як і в музиці композиторів XVII–XVIII століть, а саме – тяжіння до смерті, натяк на страждання. Знаючи подальші драматичні події з історії життя Ісуса Христа, з якими нерозривно пов'язана Марія, ми розуміємо про що «мовить» композитор.

Безумовно, ми не можемо не торкнутися такого важливого елемента твору, як фактура. Основний склад п'єси гомофонний, але наявність додаткових прихованих мелодичних ліній свідчить про свого роду «поліфонізацію» всієї музичної тканини й проводить чіткі алюзії до До-мажорної прелюдії Й. С. Баха з 1 тому ДТК. По суті, ми спостерігаємо чотири фактурних пласти: мелодія – найвиразніший елемент, бас, арпеджировані середні голоси, що рухаються по акордовим звукам, та дуже лаконічний прихований підголосок, що втілено в низхідній інтонації секундовим кроком. На перший погляд (в перших двох періодах п'єси) він не має великої виразної ролі, але далі у 11–14 тактах, та 27–30 тактах саме цій інтонації відводиться важлива виразно-сміслова функція. Вона стає носієм образу скорботи, напруги, чогось драматичного (фігура *passus duriusculus*). Вочевидь, для композитора цей епізод був важливим, тому він підсилив звучання цієї мелодичної лінії октавним подвоєнням. Надзвичайної виразної сили надає музиці і сам лад – гармонічний мажор. Із самого початку п'єси виникає мерехтіння мажору та мінору, що створює певну ладову напругу.

Проаналізувавши основні засоби виразності, що використав композитор для утворення свого музичного образу, можемо сказати, що «Ave Maria» А. Караманова представляє собою дуже цілісний твір. Спираючись на традиційні форми романтичної музики та деякі прийоми музики XVIII століття, композитор сформував надзвичайно рельєфний, живий музичний образ. Цей твір існує у перекладенні для голосу та фортепіано.

2.3. Камерна музика Ельвіри Емір у синтезі з фольклорними джерелами

Пісня є тим жанром, який має величезну кількість різновидів. Окрім основного поділу на народні та авторські, кожна з цих двох груп несе в собі величезне тематично-жанрове різноманіття. Однак найцікавішим виявляється аналіз творів, що синтезують в собі риси пісенного фольклору, які інтегровані в інші музичні жанри. Тому буде здійснено музикознавчий аналіз ряду творів з позиції виявлення рис та елементів кримськотатарського пісенного фольклору в камерній музиці Ельвіри Емір (нар. 1963).

Ельвіри Емір є однією з найяскравіших композиторок кримськотатарського походження. Лауреатка премії АР Крим (2002), членкиня Спілки композиторів України (1993), учасниця міжнародних фестивалів і форумів композиторів народилася за межами своєї історичної батьківщини, але аналіз її творів представляє суттєвий інтерес з точки зору виокремлення елементів кримськотатарського пісенного фольклору. Композиторка майстерно вплітає фольклор у тематизм своїх академічних творів. Вагоме місце у творчій спадщині композиторки посідають фортепіанні твори, про що пише Т. Младенова [105, с. 178–179].

На обдарування молодої кримськотатарської композиторки Ельвіри Емір вперше звернув увагу Алемдар Караманов. Він назвав її «композитором номер один у кримських татар». Видатний симфоніст сучасності підкреслює в цьому висловлюванні дві сторони творчого обдарування Е. Емір: її високий професіоналізм і яскраву національну творчу спрямованість. Ельвіра у своїй творчості звертається до різних жанрів і сфер музики. Композиторка пише симфонічну, фортепіанну, камерну вокальну музику і музику до кінофільмів.

Фортепіанна складова при цьому є домінуючою у творчості композиторки. Вважається, що фортепіанна творчість віддзеркалює риси класики і неофольклоризму. Класичну складову Е. Емір розуміє досить широко, відзначаючи в одному з інтерв'ю наступне: «У творчості я продовжую традиції написання музики. Я пишу традиційну музику, в стилях неоромантизму,

імпресіонізму. Взагалі я пробувала себе в різних стилях. Мені завжди хотілося експериментувати. Я не люблю алеаторику, це випадковий набір звуків, тут особливого таланту не потрібно, щоб її скласти навіть не потрібно витратити час на партитуру. Алеаторику здатна викликати якісь асоціативні відчуття, не більше. А традиційна музика – вічна. Я пишу музику з сучасними віяннями музичної техніки. Якщо поставити на терези мої твори не національного і національного характеру, то вони будуть на одному рівні» [68].

Знайомлячись із творчістю Е. Емір, приваблюють ліричні, близькі за настроєм та емоційним змістом до кримськотатарської пісні, «Експромт», або «Севда йыры» («Пісня кохання») для скрипки з фортепіано [65].

Починається «Експромт» з сольних реплік скрипки, що рухаються у висхідному напрямку. Цей вступний такт із позначкою *ad libitum* ніби формує певну атмосферу, що налаштовує на ліричний, замислений, споглядальний настрій, а у подальшому виявляється тематикою усього твору. На другому такті, разом із вступом фортепіано, з'являється ще одна вказівка композитора – *dolce*. Далі продовжується мелодія у скрипки, що схожа на візерунки, вона, наче голка в руках у мисткині, що вишиває малюнок на рушнику, чи пряжа в руках у жінки. Ця мелодія кружляє навколо першого ступеня, – ноти *f* першої октави, – ніби огортаючи її хитромудрими сплетіннями та інтервалами. До того ж додається орнаментальність у вигляді форшлагів з однієї та двох нот. Стосовно тональності, відмітимо, що на початку твору явного відчуття тональності *f-moll* немає саме через розмитість гармонічного супроводу та побудову мелодії у вигляді хроматичних гамоподібних мотивів, без опору на ступені тонічного тризвуку. Однак створений усього декількома початковими тактами (8 тактів) образ візерунків постає надзвичайно переконливим, яскравим. Образ візерунків, на нашу думку, вельми доречний до опису кримськотатарської пісенності. Недарма у творчості Е. Емір є композиція під назвою «Візерунки Криму».

У ньому і монотонна робота жінки, що породжує рукотворну красу навколо – рушники та сорочки з візерунками, тканини і килими, а також

безперервний рух життя, що є і в самій людині, і в оточуючому світі, яким можна милуватися та насолоджуватися.

Перша цифра [65, з 58 с] відкривається головною темою, що проводиться більш розмірено, порівняно із візерунчастим вступом, завдяки руху восьми тривалостями, тоді як перші вісім тактів були наповнені шістнадцятими. І саме з першої цифри у музиці чуємо діалогічність між скрипкою та фортепіано. Однак головна роль поки що відведена повністю скрипці, тоді як репліки фортепіано дуже лаконічні та виникають наприкінці фраз та речень скрипкової партії. Явними є постійні відсилки до кримськотатарського пісенного фольклору, що впізнаються не лише в орнаментальності, але і в збільшених секундах, інтервальних «миготіннях», коли один і той самий ступінь в такті звучить то натуральний, то підвищений, то знижений. Також збільшена секунда проникає і в сам форшлаг (3, 5, 9 такти першої цифри), що створює ефект рівномірного, помірною розгойдування мелодії. З шостого такту першої цифри і до кінця другої цифри репліки фортепіано стають більш наполегливими, супроводжуючи мелодію скрипки. Тут зароджується майбутній діалог, що будується за класичними традиціями: тембральним та регістровим (цей другий голос у малій октаві). Згадуючи назву твору, – «Пісня кохання», – не важко впізнати у голосі скрипки жіночий, а в голосі фортепіано – чоловічий образ. Натомість партія фортепіано не обмежується малою октавою, протиставлення головній темі проводиться як одноголосно, так і в октавному подвоєнні, але у зворотному головній темі напрямку і по ступенях хроматичної гами або по ступенях гами із збільшеною секундою, що, на відміну від партії скрипки, де вона була захована у форшлагі, стає елементом мелодії.

Третя цифра позначається самостійним вступом у фортепіано, що перегукується із вступом скрипки на початку «Експромту». Це також поступовий підйом від низького регістру до другої октави, що виявляє і діалогічність, і мелодійний зв'язок між інструментами, і ідею руху, що потроху набуває нових відтінків – експресивних. Це пов'язане із прискоренням, яке відчутно у фортепіано, та яке готує зміну темпу у партії скрипки у четвертій цифрі, коли на зміну початковому *Moderato ad libitum* приходять *Allegro*.

Allegro позначається мелодією, що продовжує тематику плетіння. Це бачимо на початку твору. Все це доповнюється хроматичними вигинами та орнаментальним сьйвом. Але з тією різницею, що у мелодію додається ще більша експресія через появу широких інтервалів (октавний висхідний хід). Це додає дихання в музику, широту та відчуття простору (такт третій четвертої цифри, такти четвертий і восьмий п'ятої цифри). Перше речення (14 тактів) змінюється другим реченням репризної форми (п'ята цифра, шостий такт, тривалість другого речення 10 тактів). Друге речення набуває ще більшої експресії, динамічного підйому, і на фоні зміни штриху у партії скрипки, замість *legato* та співучого *detache* з'являється *portamento* висхідної мелодії, – музичний розвиток приводить до кульмінації (цифра сім).

Кульмінаційний епізод побудований не лише за рахунок підкреслення високого регістру у партії скрипки, що стає наче вершиною гори, на яку по візерунчастим доріжкам підіймалася партія скрипки, через хроматизми та збільшені секунди, але і демонструє перший справжній діалог скрипки та фортепіано, адже тема звучить в унісон (друга октава), дублюючись в партії фортепіано квартовими та терцієвими інтервалами, що заповнюють фактуру, адже цього вимагає напруження та розпал експресії у музиці. Окрім того, ця фактурна насиченість партії фортепіано є прийомом підкреслити важливість кожної ноти, що створює у фортепіано ефект, подібний до згаданого *portamento* у скрипки. Тут діалогічність поєднується із глибокою ліричністю, що ніби нарешті виривається, або виплескується, і скрипка з фортепіано звучать у повний голос. Настрій, ліризм та безкрайня ліричність цього епізоду нагадують відомий своєю ліричністю твір Е. Ельгара «*Salut d'Amour*» («Привітання кохання») для скрипки з фортепіано [64]. Цю асоціацію підкріплює мотив «*f-es-d-es*» у Е. Емір, що наче цитує, але на півтона нижче, початковий мотив Е. Ельгара («*fis-e-dis-e*») з подальшою зупинкою на ноті *f* (другий такт сьомої цифри) у Е. Емір та на ноті *fis* у Е. Ельгара та опертям на сексту [65, з 3 хв 53 с і далі; 64, 18 с і далі].

З четвертого такту сьомої цифри починається повнозвучний дует, або діалог скрипки та фортепіано, де обидва інструменти проводять повноцінні

репліки по черзі, слухаючи один одного та доповнюючи тембрально та інтонаційно. На цю злагодженість та взаєморозуміння вказує той факт, що інструменти багаторазово повторюють один мотив, передають його один одному, смакують його, ніби ще і ще насолоджуючись його звучанням. Так і закохані, – адже це «Пісня кохання», – багаторазово повторюють заповітне зізнання, найбажаніше слово «кохаю», на різний лад, з різними відтінками, радіючи йому, насолоджуючись ним та випиваючи це щастя, що не закінчується. Таким чином, кульмінаційний діалог побудований на шестикратному переході реплік від скрипки до фортепіано, поки в останньому не з'являється *portamento*, що знаменує остаточне утвердження теми в партії фортепіано, визнання рівнозначності цього голосу в дуеті, де раніше йому відводилася роль акомпанементу. Усе означене визначає певну точку у розвитку діалогу.

Також, слухаючи партію скрипки, виникає ще одна асоціація, – із скрипковим концертом А. Хачатуряна, особливо, другою, лірично-експресивною частиною, родзинкою теми в якій є саме збільшена секунда [162, 17 хв 40 с]. Асоціацію поглиблює і діалогічність, що також присутня у цій, другій частині Концерту А. Хачатуряна, коли головна тема проводиться на початку у другій октаві скрипки, а наприкінці, ніби відповідь, у малій октаві (відтворення тембру віолончелі, тобто чоловічого голосу). Ці два проведення містять між собою глибоку експресію, розвиток декількох мелодій та чуттєво-емоційну кульмінацію.

Повертаючись до «Експромту» Е. Емір, відзначимо, що наступний етап розвитку теми кохання починає виростати зі вступу у фортепіано (з третього такту дев'ятої цифри). Відразу помітним стає відхід від очевидного на початку зв'язку із кримськотатарськими, східними інтонаціями. Хоча форшлагги і залишаються в мелодії, однак сама вона видозмінюється, адже зникають усі хроматизми та збільшені секунди (мелодія будується на натуральному звукоряді та звучить у *Es-dur*), на зміну яким приходять терції та сексти, що перетворює її з візерунчастого плетива та ліричну українську пісню, але ліризму світлого, радісного, ліризму з передчуттям щастя. Чотири такти теми у

фортепіано, і тема звучить у скрипки повністю в тому ж проведенні: світлому, мажорному, радісному. На останніх нотах скрипки в партії фортепіано з'являється початкова тема у f-moll, що рухається по ступенях хроматичної гами у зворотному до попередньої теми напрямку – низхідному (з третього такту десятої цифри протягом дев'яти тактів). Цей фортепіанний епізод найдовший за усі попередні, і він повертає тематизм початковий, хроматичний, мінорний, із збільшеними секундами та інтонаціями легкого суму та туги.

Однак на п'ятому такті свого проведення у партії скрипки замість очікуваного as, як третього ступеня основної тональності твору, f-moll, раптом звучить a, що свідчить про заміну тональності f-moll на однойменний мажор, який відразу ж утверджується і в партії фортепіано. Й останні проведення мотиву головної теми із форшлагом та збільшеною секундою нагадують образ вагів, що коливаються між мажором та мінором, однак це коливання легке, як поверховий, мимолітний подих смутку, що, однак швидко минає, адже останні такти, де в партії фортепіано проставлено остаточні крапки у вигляді тонічних тризвуків, свідчать про перемогу F-dur та, безсумнівно, щасливе та світле кохання.

Аналізуючи зв'язки наведеного твору із пісенним кримськотатарським фольклором, відмітимо, що визначені риси мелодійного матеріалу вказують на спорідненість із таким пісенним жанром як «тюркю». Ці пісні були розповсюджені у гірських та південнобережних татар, і вони «вирізняються орнаментовано розвинутою мелодикою, хроматизованою ладовою основою, емоційною насиченістю... У тюркю переважають лади зі збільшеною секундою» [89].

Підсумовуючи наведений музикознавчий аналіз, зазначимо, що слухаючи ліричний твір Е. Емір у виконанні скрипки та фортепіано [65], очевидним є сплетіння у музиці елементів з кримськотатарського фольклору та зв'язки із жанром народної пісні «тюркю». Форшлагги, неспішний поступовий хроматичний рух, відблиски хроматичних дисонансів (збільшені інтервали) створюють візерунчасту ліричну тему, що зачаровує своєю неповторністю, оригінальністю, свіжістю звучання. Розмірковуючи над поєднанням наведених

елементів з кримськотатарського пісенного фольклору у контексті глибоко ліричного твору, не можна не погодитися із тезами О. Гуменюк [52], котра підкреслює домінування в кримськотатарському пісенному фольклорі саме ліричної пісні, пісні про печальне кохання (здебільшого нерозділене), що, безсумнівно, наповнює музику багатою палітрою фарб. Розглядуваний твір української композиторки можна також віднести до глибоко ліричних, однак ліричність тут світла, піднесена, філософська, а епізоди з мінорними мотивами лише відтінюють головну тему, створюють простір для її розвитку, експресивності, можливості побудови діалогічності та, нарешті, фінальному утвердженні переконливого, безроздільного і безмежного щастя.

Продовжуючи аналіз музичної творчості Е. Емір, розглянемо ще один твір композиторки – «Візерунки Криму» для скрипки з оркестром. Це дві п'єси, що віддзеркалюють пейзажі рідної для Е. Емір землі. Для аналізу візьмемо цей твір у виконанні скрипки з фортепіано [3].

Починається твір коротким вступом фортепіано, що змальовує колоритний фон (тональність D-dur). У музиці відчуються імпресіоністичні риси: звуки та акорди ніби лягають фарбами на біле полотно. Колорит та відчуття наповненості фактури створюється, зокрема, через використання у партії фортепіано у всьому першому «візерунку» зупинки на акордах із секундовим співвідношенням, що нагадують легкі клястери, а також із зниженим шостим та другим ступенем. Так композитор починає створювати пейзаж Криму. Вступ фортепіано [3, з початку до 30 с] містить в собі риси речитативності із імпровізаційністю, де короткі мотиви (у правій руці) раптово зупиняються на довгих акордах (ліва рука), щоб знову змінитися легким, наче теплий вітерець, подихом музики. Зв'язок із кримськотатарською фольклорною пісенністю відчувається в багатій орнаментиці цих початкових мотивів та відмічених речитативності з імпровізаційністю. Починається скрипкова партія з теми, що повторює мотив фортепіано у вступі (із зниженим другим та шостим ступенем). Цей мотив перетворюється в повне речення та відразу починає розвиватися: з'являються хроматизми (II натуральний та знижений ступінь у початковій тональності d-moll), музика набуває емоційності (акцентування як в

партії скрипки, так і фортепіано), розширення регістру (від малої до першої октави).

На відміну від «Експромту», де діалогічність скрипки та фортепіано розвивається повільно, ніби формуючись від соло скрипки на початку, через окремі репліки фортепіано, і до рівноправного дуету двох інструментів, у «Візерунках Криму» відразу відчуваємо діалогічність. Вона виявляється у переміщенні початкового мотиву фортепіано в партію скрипки, у перегукуванні інструментів, динамічній та штриховій підтримці скрипки, коли зміна динаміки в партії скрипки відразу ж переноситься і в партію фортепіано, так само, як і штрихи.

Наступний епізод, або «візерунок», продовжує поступальний розвиток динамічно та регістрово: партія скрипки піднімається ще октавою вище та набуває схвильованого звучання, і разом з тим акордові репліки фортепіано переміщуються у другу октаву [3, з 1 хв 25 с]. Діалогічність виражається заповненням фортепіано кінця речень, коли фраза в партії скрипки закінчилася, однак вона, ніби луна, з'являється у фортепіано двома октавами нижче.

Мелодія продовжується ущільненням фактури у скрипки (поява подвійних нот та акордів) [3, з 2 хв 02 с], що, однак, змінюється діалогом двох інструментів, коли короткий мотив, побудований на висхідному секвенційному кружлянні навколо однієї ноти (d-e-c-d; e-f-d-e), повторює фортепіано октавою нижче [3, з 2 хв 12 с]. Цей мотив у Е. Емір дуже нагадує ліричні хроматичні репліки, що рухаються секвенціями, також у тембрі скрипки зі згаданого вище Концерту А. Хачатуряна для скрипки з оркестром [162, з 23 хв 45 с і далі]. Після сходження на вершину, скрипка разом із фортепіано так само поступово, але пліч-о-пліч через секвенційні повторення інших коротких мотивів, спускаються вниз.

Закінчується цей візерунок у тональності C-dur на довгому проведенні третього ступеня із трелями у скрипки та повторенням низхідного елемента від третього ступеня до першого, що ніби ставить крапки в кінці довгого оповідання. Та відразу розпочинається наступний, контрастний епізод, або «візерунок» [3, з 3 хв 12 с]. З'являється новий ритмічний малюнок

синкопованого характеру, в якому закладено танцювальність та грайливість. У мелодії скрипки також чуємо ці риси, до того ж в тканину самої мелодії проникає збільшена секунда, що надає східного орнаменту та колориту. Тональність нового «візерунку» a-moll, однак музика розпочинається в тональності домінанти. Рух відбувається рівними восьмими, однак за рахунок акцентування слабких часток як у скрипки, так і у фортепіано, створюється ефект плутаного ритму, що посилює танцювальність епізоду та нагадує характерні для кримськотатарських народних танців рухи: «кругові рухи кистей, дрібні рухи плечей уверх–униз, <...> змінний крок на пальцях» партії жінок-танцівниць та «змінний крок; рухи плечей уверх–униз, уперед–назад» [89] чоловіків. Тут доречно згадати, що характерними для кримськотатарського фольклору є народні парні танці, і ця парність і виявляється у музиці «Візерунків Криму» діалогом двох інструментів. В даному випадку синкопічний мотив переміщується від партії скрипки до партії фортепіано, що нагадує зміну соліста у танці, коли партнер демонструє свою майстерність, а партнерка спостерігає, та, навпаки, коли вони міняються ролями. Цей «візерунок» має тричастинну репризну форму (у репризі навіть повертається початкова тональність, що звучить дуже свіжою після багатьох секвенційних тональних відхилень), і саме в ньому партія фортепіано найбільш віртуозна.

І відразу повертається тема з найпершого «візерунку» у початковій тональності D-dur [3, з 4 хв 53 с], однак мелодія змінюється, переносячись на секунду вниз та на октаву вгору (в обох інструментів), що дозволяє утвердити основну тональність твору, адже першим та другим звуками мелодії є сьомий ступінь, що тяжіє та розв'язується у перший. Композитор лише нагадує цю тему одним реченням, і на довгих нотах у скрипки (перший ступінь) у партії фортепіано вперше з'являється висхідний рух арпеджіо, що створює яскравий хвилеподібний ефект, нагадуючи образ морського пейзажу – рухливого, змінного, плавного.

У декількох останніх тактах Е. Емір додає ще один «візерунок», без якого образ Криму був би не повним, – морський [3, з 5 хв 11 с]. Хвилі ніби ідуть від берега вдалину та зникають за горизонтом, розтанувши у променях сонця та

з'єднуючись із небесною блакиттю. Отже, структуру «Візерунків Криму» можна позначити як a-b-c-a.

Наведений аналіз «Візерунків Криму» Е. Емір дозволив відкрити багатство образної сфери музики композиторки, вміння створювати лаконічні та переконливі картини засобами музичної виразності.

Підсумовуючи, зазначимо, що «Візерунки Криму» можна віднести до програмних творів, адже сама назва налаштовує слухача на певну тему та образи, відсилаючи до пейзажу цього яскравого регіону. Використання композиторкою елементів кримськотатарського пісенного фольклору – хроматизми, збільшені секунди, речитативність та імпровізаційність мелодії у поєднанні із діалогічністю побудови партій, – що вдало поєднуються із елементами кримськотатарського танцювального фольклору – чергування сольюючих партій, танцювальний синкопований ритм, – створює колоритні візуальні образи, цілком відповідаючи наведеному у назві твору терміну «візерунки», що зазвичай використовується саме по відношенню до візуальних видів мистецтв: «Візерунок – це малюнок із різних ліній, кольорів, тіней...; мереживо» [79, с. 114].

Враховуючи визначені вище характерні риси кримськотатарського пісенного фольклору, а також народного танцю, де вагома роль відводиться дрібним елементам (у музиці це орнаментика, хроматизми, інтонації, інтервал збільшеної секунди, у танцювальних жанрах дрібні плавні, кругові рухи кістю, ліктями, плечима, а також пересування танцівниць маленькими кроками на носочках), обрана композиторкою назва для твору виявляється вкрай точною та такою, що відповідає глибинній сутності кримськотатарського пісенного фольклору.

2.4. Фольклорні впливи в саундтреку Е. Емір до фільму «Татарський триптих»

До написання музики до кінофільмів зверталось і продовжують звертатися багато композиторів. Для деяких композиторів кіномузика стає в творчості основною. Ельвіра Емір написала музику до фільму «Татарський триптих» режисера О. Муратова (2004).

В основу фільму покладено три новели Михайла Коцюбинського: «У путях шайтана», «На камінні», «Під мінаретами». При застосуванні мистецтвознавчого аналізу до саундтреку до фільму виокремлено елементи музичної мови композиторки, які доцільно розглядати як похідні від традиційних ознак кримськотатарського пісенного фольклору та з метою «пильнішого художнього розбору» [75] як один з перших художніх фільмів, що було знято кримськотатарською мовою [129].

В *першій новелі «У путях шайтана»* йдеться про події, що відбулися у Криму у 1903 році. Починається екранізація соло флейти, що звучить мрійливо та, разом з тим, сумно. Буквально з перших тактів музики Е. Емір виступає переконливий образ татарського пейзажу та проявляється спорідненість усього циклу із народною творчістю кримських татар. Тут є і інтонації збільшеної секунди, і форшлаги, і імпровізаційний низхідний мотив у флейти, що передають основні, знакові риси кримськотатарського і пісенного, і інструментального фольклору. Мінорний лад створює фон не лише першої новели, але і усього циклу, адже літературний сюжет, що став першоосновою фільму, зображує такі сторони життя жінок, які викликають співчуття, жаль та смуток у глядачів.

Також виправданим з музикознавчої точки зору є інструментовка перших хвилин фільму, де оркестр представлений спочатку сольними інструментами – флейтою, а потім і кларнетом, – адже музичний кримськотатарський фольклор характеризується цілою групою інструментів, серед яких чільне місце, в тому числі за кількістю інструментів, займає саме духовна група, якій поступається група ударних інструментів [89]. Отже, інтонації, орнаментика, інструментовка

та тональність саундтреку відразу налаштовують глядача на перегляд фільму, створюючи основні акценти: місце подій та персонажі (звучання вказує на кримськотатарський регіон), а також жанр (мелодрама та трагедія).

Таким чином, саме дерев'яні духові інструменти (флейта та кларнет) на фоні остинато струнної групи змальовують пейзаж (який ми бачимо на екрані) та внутрішній психологічний стан головної героїні цієї новели – дівчини Еміне, що у святковий день нудиться від туги та самоти. Надзвичайно вдалим, на наш погляд, є поєднання у цій, першій сцені, музичного ряду із звуками природи (спів різних пташок та дзюрчання джерельця), що дозволяє доповнити багату візуальну картину розкоші кримської природи таким само багатим музичним рядом. Саме тому, коли звучання музики припиняється (адже даний саундтрек не є наскрізним, він складається з ряду номерів), спів пташок та дзижчання джмелів, а також авторський текст нівелюють тишу, що настає, ніби урівноважуючи звуковий фон фільму.

Після сцени, де головна героїня вперше бачить уривок чужого життя, що проходить повз неї в обличчі російських дівчат, яких супроводжує молодий чоловік приємної зовнішності, Еміне повертається до власної кімнати, усамітнюючись та знаходячи розраду в одязі та прикрасах, які одягає на себе. На початку цієї сцени знову з'являється музичний супровід [97, ч. 1, 4 хв 47 с]. Музика звучить лірично, мелодійно, влітаючи в себе та поєднуючи інтонації збільшеної секунди із діатонічними звукорядами. Згадаймо, що в музиці кримськотатарського фольклору виділяють два основні стилі, що пов'язані із місцем проживання кримськотатарського народу: це степовий та гірський регіони. Для музичного фольклору першого регіону характерні лаконічні мотиви та діатонічні звукоряди, тоді як для другого – хроматизація та орнаментика мелодій [89]. Аналізуючи місце, в якому живе Еміне, – адже в попередній сцені було показане морське узбережжя, – робимо висновок, що сама дівчина проживає у гірському, або південнобережному регіоні. Музика цього епізоду передає вже інші почуття: вона торкається струн дівочої душі, жіночості, що пробуджується в ній, розповідає про очікування кохання та нових вражень і почуттів, яких так жадає молода Еміне. Але вона поки що не знає, що

саме цієї миті вирішується її доля, адже її помічає гість, який прийшов у дім до суворого батька дівчини. Саме важливістю даної сцени, коли головна героїня на самоті, в рідному домі, одягаючи гарний національний костюм, відчуває себе красивою, чарівною, стає трішечки щасливішою, продиктована увага композиторки. Із завершенням сцени затихає і музика, наступна сцена проходить без музичного супроводу.

Наступна важлива сцена, яку композиторка супроводжує музикою, – це сновидіння Еміне [97, ч. 1, 9 хв 29 с]. Їй сниться той чоловік, що привернув увагу на вулиці. Сновидіння малює мрію дівчини – він та вона разом, вони закохані. Цікаво, що уся сцена проходить під звучання одного інструменту – це національний кримськотатарський духовий інструмент «дуда». Очевидно, цей інструмент уособлює в собі чоловіче начало та символізує те, чого так не вистачає молодій Еміне – уваги чоловіка та кохання. Саме тому, окрім музики, за усю сцену проголошується лише одне слово: це чоловік кличе Еміне.

Після нічної сцени, де зійшлися своїми політичними поглядами батько Еміне та молодий красень, який приїхав до них [97, ч. 1, 15 хв 18 с], на останніх фразах сцени «Пути шайтана, пути шайтана, пути шайтана», з'являється музика, адже це початок центральної сцени новели, що демонструє, як батьки вирішують долю молодої дівчини. Глядачам відкривається підготовка весілля, де окремо готують наречену та нареченого. І особливе місце у цій церемонії займає підготовка волосся молодих. Це перша сцена у фільмі, де головна тема віддана скрипковій групі, і оркестр звучить як один багатоголосий організм. Тема передається флейті, при підтримці скрипки. Ця тема містить мотиви зі вступу фільму, коли вперше на екрані з'явилася головна героїня. Таким чином, робимо висновок, що тема ця є її лейттемою. Відразу відмітимо, що весілля в будь-якому народі входить до основних церемоній, що мають свої суто національні традиції і підготовки, і святкування. Ці особливості, в тому числі, стосуються і музичної сторони. В кримськотатарській культурі серед особливостей святкування весілля є вимоги як до інструментального складу весільного ансамблю, так і до жанрів п'єс, а також танців та їхньої послідовності, які виконуються під час весілля [89].

Досліджуючи це питання, відмітимо, що Е. Емір у саундтреці спирається на музичні весільні традиції кримськотатарського народу, але видозмінює їх. Так, весільні інструментальні п'єси поділяються на таксім, тобто прелюдію, та пешраф, тобто, інтермецо. Перша в аутентичній традиції виконувалася скрипкою соло на остинатному звучанні інших інструментів весільного ансамблю, а друга, контрастна за характером, виконувалася усім складом ансамблю. Саме тому Е. Емір віддає тему початку сцени скрипковій групі (це сцена підготовки нареченої, яка тужить і зовсім не щаслива через те, що виходить заміж за некоханого чоловіка, набагато старшого за неї), тоді як пешраф, енергійна, радісна музика, супроводжує сцену підготовки до шлюбу нареченого, який радіє та передчуває усі радості шлюбного життя. Тут музика внутрішньокадрова, адже позаду нареченого влаштувався весільний ансамбль, де представлено усі групи народних кримськотатарських інструментів: струнні, ударні, духові та щипкові [97, ч. 1, 18 хв 40 с]. Виконання п'єс відбувається під ритмічне плескання чоловіків (адже усі жінки готують наречену, тоді як усі чоловіки роду готують нареченого).

Коли наречену із закритим обличчям веде ціла процесія до будинку майбутнього чоловіка, музика знову змінюється. Тут ми чуємо в ансамблі скрипки, адже цьому інструменту було доручено лейттему Еміне у сцені весілля. Тому тепер, коли доля її вирішилася, її супроводжує саме скрипка, яка стала лейттемом Еміне. Очевидно, ці п'єси відносяться до жанру «чешит оюн аваларів» – інструментальних весільних мелодій, що об'єднують весільні хороводи і ходу, адже застільні п'єси («долулар») та весільні танцювальні (повільні «агир авалар» та швидкі «хайтарми») є окремими весільними жанрами [89]. Мелодії цього танцю проводяться в унісон струнними та духовими інструментами, що, очевидно, символізує об'єднання двох людей в одну сім'ю, поєднання двох родів. Мотиви лаконічні, прості, діатонічні, але прикрашені рухом навколо ступенів, що додає музиці східної чарівності. Цей унісон під ритмічний бій барабана («давул») і тарілки триває протягом усієї ходи, потроху стихаючи лише тоді, коли Еміне опиняється на шлюбному ложі в будинку свого чоловіка.

Останньою сценою, що супроводжується соло «дуди», адже в кадрі знову з'являється її герой, є ще одне сновидіння-мрія дівчини, де вона іде від свого ненависного чоловіка до молодого коханого, красеня та сміливця, більше того, наважується відкритися чоловіку та, не боячись смерті, сміливо постає перед ним.

Завершується новела абсолютно новим музичним епізодом, в основі якого лежать дисонанси. Весь епізод [97, ч. 1, з 21 хв 50 с] проводиться у звучанні струнного ансамблю (згадаймо, що скрипку нами було визначено як лейттембр головної героїні), адже ця мрійлива сцена передає жагу Еміне до пригод, до чистого та взаємного кохання, а натомість в житті вона отримує дещо принципово протилежне. Адже голос за кадром розвіює сон, повідомляючи сумну та буденну реальність про те, що Еміне так і прожила все своє життя із чужим та ненависним чоловіком.

Підбиваючи підсумок, узагальнимо проведений музикознавчий аналіз. Отже, для першої новели фільму «Татарський триптих», «У путях шайтана», композиторкою Е. Емір створено не наскрізний саундтрек, а цикл музичних номерів, які підкреслюють найбільш значущі сцени у сюжеті:

1) це початок картини, адже музика налаштовує глядача на пейзаж та красу кримського колориту, а також містить національну характеристику народу, до якого відносяться головні персонажі творів. В той самий час музика вступу готує глядача до майбутніх подій;

2) наступною озвученою є сцена одягання Еміне;

3) сцена сновидіння (лірично-мрійлива музика у виконанні дуди);

4) центральна, найдовша озвучена сцена – сцена весілля, що є складним номером із контрастними, різнохарактерними темами;

5) сцена наступного сновидіння (лейттембр дуди – коханого красеня);

6) сцена мрійливої сміливості, де Еміне відповідає за свою зраду, яку сама собі вигадала (лейттембр Еміне – скрипка та флейта).

Друга новела «Татарського триптиха» – «На камені» [97, ч. 1, з 23 хв 29 с] починається з нового візуального образу, якого не було у першій новелі, – образу моря. Тут саундтрек також поєднується із звуками природи – шумом

моря та криками чайок. І цей початковий образ, сцена прибуття човна до берега не випадковий, адже вказує на головного героя, котрий приїде до своєї долі саме по морю. Музика імпровізаційна, розмовно-речитативна, нагадує розповідь, що починається неквапливо та здалеку, з ліричного відступу. Однак так само, як і в першій новелі, у мелодії кларнету відчуваються інтонації щему та туги, що попереджують про майбутні трагічні події. Це народні кримськотатарські мотиви: збільшена секунда, хроматизми та орнаментика у мелодії, а також домінування духового інструмента – кларнета.

Наступний озвучений епізод – це сповнена романтики, ліризму та об'єму тема корабля, який наближається до берега. Він привертає увагу усіх в маленькому приморському поселенні, адже це неабияка новина для розміреного життя селян. Окрім того, селяни очікують товар, який везуть, товар цінний – сіль. Весь епізод супроводжує музика солюючої труби на фоні остинатного супроводу оркестру. Вона ніби наближається здалеку на *crescendo*, так само, як і корабель, що потроху наближається до берега [97, ч. 1, з 25 хв 56 с]. Цікаво, що мелодія труби дуже відрізняється від початкової музики з яскравими рисами кримськотатарського пісенного фольклору, визначеними вище. Контраст цей в наступному: чітко визначений мінорний лад (тональність *e-moll*), діатонічний звукоряд (на відміну від хроматичного у попередньому уривку). Усе це пов'язане із сюжетною канвою, адже помічник грека, молодий турок Алі, який стане головним героєм, приїхав здалеку, і тому його лейтмотив має контрастувати з темою початку фільму «На камені», що уособлює кримську місцевість. Труба постає різною: то чистим звучанням, то із сурдиною і, нарешті, змінюється кларнетом, і його щемливо-хроматичні інтонації стають зв'язкою до опису подій на кримському березі.

Наступним образом, який описує музичною мовою Е. Емір, стає образ головної героїні – Фатьми, увагу якої також привертає парус на горизонті [97, ч. 1, з 28 хв 30 с]. Тут цікавим в музичному плані є дует, що зароджується в саундтреці: мелодія, яка проводиться у струнних в октавному подвоєнні (скрипка та віолончель). Скрипка звучить незвично, адже тембр змінено використанням сурдини. Цей прийом, на наше переконання, має символічне

значення, адже він вказує на насильне видання заміж Фатьми та перевезення її з рідних земель у ці краї, цю місцевість, вкриту камінням (звідси і назва новели), де все для неї чуже, непривітне, де вона нещаслива, занурена в себе і свої невеселі думки. Цей дует в музиці супроводжує наближення грека із помічником-турком Алі у човні до берега, адже саме його поява і призведе до кінцевих фатальних подій.

І знову музика, що розчинилася у попередній сцені, з'являється в потрібний момент, коли красень Алі здалеку бачить фігуру Фатьми та посміхається їй [97, ч. 1, з 30 хв 52 с]. Напевно, саме ця посмішка та довгий погляд з-під долоні, спрямований у лагідний погляд очей, що виглядають з-під покривала, і стає зародженням кохання. Повертається мелодія з початку новели, це хроматична, орнаментована мелодія у кларнета, лейттема кримського узбережжя, адже саме тут відбудуться головні події в житті Фатьми та Алі, і саме тут їм судилося назавжди лишитися.

Клопоти та торгівля залишаються у минулому, і настає сцена заходу сонця [97, ч. 1, з 32 хв 10 с], що розкриває образ головного героя. Натомившись з дороги та протягом робочого дня, він із греком збираються відпочивати. Старий грек відразу засинає, однак молодий чоловік – турок Алі – дістає зі свого убогого мішечка зурну та починає награвати мотив. Це вперше у новелі звучить внутрішньокадрова музика [97, ч. 1, з 33 хв 00 с]. Та мелодію обриває господар-грек, який зовсім не схильний до музики в цей вечірній час.

В цей самий час Фатьма також не може заснути та дивиться на місяць з веранди кав'ярні, яку тримає її чоловік. Звучить її лейттема – скрипка соло, ніби відповідь на щойно почутий уривок соло зурни. Тема скрипки побудована на довгих нотах, що передають безмежну тугу та сум Фатьми та її думки, що линуть далеко-далеко за море, де лишилася її Батьківщина, її рідний дім та батьки. Шлях до батьків настільки ж довгий, як і безкінечна мелодія скрипки, і відчуває Фатьма себе настільки ж самотньою, як і звучання скрипки, якому вторить лише шум хвиль. Дивлячись за море, Фатьма постійно бачить корабель з гостями, на якому знаходиться грек із своїм помічником [97, ч. 1, з 33 хв 35 с по 34 хв 21 с]. Жінка ніби подумки повертається до однієї й тієї ж думки,

образу, сумуючи та не знаходячи собі місця на Батьківщині некоханого чоловіка, і це повернення передається в музиці повторенням одного мотиву. Мелодія побудована на кружлянні навколо збільшеної секунди, що прикрашається форшлагами та щемливою широкою вібрацією. Смак місцевості доповнюється вдалим технічним прийомом виконавця: усі переходи в позиції супроводжуються ледь помітним глісандо, що дуже доречно під час виконання кримськотатарської музики.

Наступний озвучений епізод саундтреку зображує ближче персонажа Фатьму, даючи, ніби мазок на картині, деталі її буденного життя: грубе ставлення до неї чоловіка, її нудне та одноманітне життя та рідкий вихід з будинку за водою та, нарешті, погляд, яким вона обмінюється із молодим гостем [97, ч. 1, з 34 хв 49 с]. Про все це ми дізнаємося саме з даного епізоду з розповіді автора. Відмітимо, що соло кларнету спирається на остинато оркестру, що символізує ті обставини, які не в змозі змінити ані Фатьма, ані молодий турок Алі. Ці обставини незмінні, вже наперед вирішені, і в цьому є основний фаталізм долі Фатьми. Чим більш мелодійно та чудернацьки рухається мелодія солюючого кларнету, тим більш страшним виявляється це протистояння живого, хвилюючого соло кларнету та застиглого, холодного, наче ці величезні галуни, остинато оркестру, що уособлює непорушні традиції та раз і назавжди визначені права жінки після укладання шлюбу.

Лірична мелодія раптом переривається танцювальною піснею: це грає на зурні Алі [97, ч. 1, з 36 хв 54 с до 37 хв 46 с]. Ритм мелодії дводольний, але трійками (6/8), де чергуються чверть і восьма та три восьмі підряд, що і створює танцювальність і ритмічність. Мелодія проста та лаконічна. Відразу біля музиканта з'являються хлопці, що танцюють під музику. Такі ж прості рухи танцівників: коли вони піднімають по черзі обидві руки за голову, потім підстрибують та виставляють вперед по черзі одну ногу, затримуючи її в повітрі на стільки, скільки триває чверть, і третій рух – це розведення рук в сторони та ніби гойдання в той час, як ноги виконують свої нескладні рухи. На цих трьох танцювальних елементах і побудовано танець.

Справжнім шедевром є тема на зурні, яку Алі грає, сидячи на березі моря перед будинком Фатьми на фоні сонця, що заходить [97, ч. 1, з 38 хв 38 с до 37 хв 46 с]. Ця музика зовсім інша, порівняно із всім, що звучало раніше. Вона є ніби вступом до розповіді героя про себе і про свій край, про свою тугу за Батьківщиною. Пізніше про це ми дізнаємося з діалогу турка із Фатьмою. Саме ця музика кличе її з будинку, і Фатьма, забувши татарські звичаї, розмовляє з ним, відкривши обличчя, виявляючи таким чином свою прихильність до нього. Цікавою є мелодія зурни: тут з'являється віртуозність, якої не було в жодному з попередніх номерів цієї частини триптиха, а також мотив зупинки на одному звуці, з його повторенням через форшлаги. Цей прийом нагадує схлипування. Саме цей мотив і привертає увагу Фатьми, котра за музикою впізнає у постаті турка близьку душу людини, що знаходиться далеко від Батьківщини та сумує за нею, однак через об'єктивні обставини – свою бідність, яка і штовхає їхати далеко від дому, аби заробити на хліб, – Алі вимушений бути тут.

Отже, сцена діалогу Фатьми та Алі починається з соло на зурні, який фактично готує майбутній діалог (музика стихає). Закінчується сцена також соло, під яке вони усамітнюються в напівтемряві ночі, і кульмінацією стає любовна сцена, що звучить на фоні музики, яка повторюється: це мелодія епізоду, де ми познайомилися із Фатьмою та де голос за кадром повідомив глядачу про її таємне кохання до кароокого турка. Тепер ця музика звучить повнозвучно, в оркестровому проведенні, пристрасно та переможно [97, ч. 1, з 43 хв 17 с до 44 хв 22 с].

Скрипка соло, що супроводжує наступну сцену закоханих Фатьми та Алі, передає щастя, яке нарешті відчула Фатьма, зустрівши справжнє кохання, яким вона не може насолодитися сповна [97, ч. 1, з 45 хв 00 с]. Саме тому ця мелодія недовга, всього два речення. Її перериває напружена, сповнена дисонансів, тема переслідування [97, ч. 1, із 45 хв 18 с]. Це чоловікові Фатьми, – Мемету, – повідомили про втечу Фатьми із коханцем. Починається переслідування, результат якого нескладно передбачити, адже усі учасники озброєні палками та ножами, що свідчить про їхні жорстокі наміри. В музиці струнна група створює ілюзію кроків, на які накладається синкопічний ритм, що передає збите дихання

переслідувачів (немолодих чоловіків, серед яких Мемет найстарший і зовсім втомлюється під кінець). Напругу створює висхідний мотив, що повторюється в ході секвенцій, переходячи від низьких струнних до скрипок. Цей номер повністю відданий струнно-смичковій групі, його можна розглядати як зразок фуги, адже тема-мотив передається по черговому від одного голосу до іншого. Ця тема розвивається за рахунок модуляцій, тембральних змін та перегукувань між різними інструментами, та появи теми-протиставлення.

Епізод закінчується на третій трагічній смерті: спочатку чоловік Фатьми вбиває молодого турка, потім, побачивши жорстоку смерть коханого, Фатьма стрибає зі скелі і, нарешті, її чоловік, не витримавши останнього удару долі, вмирає [97, ч. 2, 3 хв 13 с]. У цій сцені стає очевидним, що старий Мемет все ж таки любив свою дружину, але, очевидно, заклопотаний справами та думками про економію та багатство, не вмів проявляти своїх почуттів та не розумів, що це, а не єдина на селі кав'ярня на березі моря, найголовніше в житті. Весь епізод переслідування та трагічної смерті трьох людей можна вважати вдалим зразком камерного жанру, адже, як було відзначено вище, він повністю проводиться струнною групою. В ньому присутня внутрішня динаміка, що створює зростаючу напругу (це ритмізація короткими тривалостями у віолончелей). Саме низький тембр ритмізації, у поєднанні із опертям на дисонанси, і передає напругу та тривожність, яка є у сцені переслідування. Кульмінації (а їх три, відповідно до сцен загибелі кожного з героїв любовного трикутника) створені наступними засобами музичної виразності: остинато на найгучнішій динаміці на зменшеному акорді із тремоло у струнних, проведення мотивів в октавному подвоєнні, де мотив дублюється одночасно у верхньому та нижньому регістрі, між якими відчувається широка відстань, що також посилює напругу. У момент вбивства Алі разом із ударами кинджала відбувається акцентоване повторення дисонуючих акордів. Сцена загибелі Фатьми є більш напруженою за рахунок введення духових інструментів, що посилюють акорди в нижньому регістрі, а чергування реплік струнних (висхідні мотиви) із репліками щойно введених мідних духових в зворотному напрямку (низхідні мотиви) створює почуття протистояння на різних рівнях: жінки і чоловіка;

кохання і шлюбу без кохання; свободи вибору і насильницького примушування та, нарешті, втраченої Батьківщини та життя на чужині [97, ч. 2, з 2 хв 19 с].

Разом зі смертю Мемета, якого оплакує самотній щемливий кларнет на фоні остинато оркестру та криків чайок, повертається народна музика, що утверджує думку про обставини, які виявилися сильнішими за кохання та мрії двох чужинців: Фатьми й Алі, що опинилися тут, на цій кам'яній землі, що так і не стала для них теплим домом, натомість ставши домовиною.

Отже, саундтрек у другій частині триптиху – «На камінні» – побудований так само: як цикл номерів, що підкреслюють найбільш значущі епізоди:

- 1) музика вступу (ознаки кримськотатарського пісенного фольклору);
- 2) тема корабля (діатонічна мелодія, мінорний лад, соло труби без та із сурдиною);
- 3) тема Фатьми (дует скрипка-віолончель);
- 4) епізод, де турок Алі здалеку бачить Фатьму;
- 5) музика заходу сонця, де з'являється соло зурни (зурну визначено, як лейттембр Алі);
- 6) тема Фатьми (скрипка соло на фоні остинато оркестру; скрипку визначено, як лейттембр Фатіми);
- 7) епізод із розповіддю про Фатьму (ліричний з соло кларнету);
- 8) танець під мелодію зурни (внутрішньокадрова музика, мелодія лаконічна, побудована на багаторазовому повторенні коротких мотивів);
- 9) соло зурни на березі моря (віртуозність та мотиви схлипування);
- 10) інструментальне соло, що переходить в оркестрову музику на фоні морських хвиль (кульмінація);
- 11) мелодія скрипки;
- 12) тема переслідування із трьома кульмінаціями (струнна група із додаванням мідних духових на другій кульмінації);
- 13) тема кларнету на фоні оркестрового остинатного супроводу.

Третя новела фільму «Татарський триптих» – «Під мінаретами» [97, ч. 2, з 4 хв 54 с] починається сценою релігійного відправлення, що відбувається в повній тиші у тюрбе, у напівтемряві, яку розбиває лише світло від факелів.

Сівши в голові хворого, одержимого злим духом, шейх починає відправляти релігійну церемонію зцілення, співаючи «іляхи» [97, ч. 2, з 7 хв 24 с]. Як дізнаємося зі статті О. Гуменюк та Г. Мамбетової, існує два види релігійних пісень «іляхи»: хорові та сольні, але в хорових основна кількість виконавців підспівує рефрен чи супроводжує спів соліста вигуками «гъу», «хай» [89]. У фільмі використовується відтворення саме другого варіанту релігійних піснеспівів, адже група присутніх на погребінні дервішей підспівують фразу, що повторюється. Сам шейх, співаючи, сидить навколішках та розгойдується зі сторони в сторону, і це розгойдування повторюють інші учасники, що сидять по колу. Повторюється не лише мотив рефрену, який підхоплюють дервіші, не лише одноманітний рух тулуба, але і рух камери, що також крутиться по колу, по черзі демонструючи усіх учасників дійства. Повторивши декілька куплетів, шейх починає прискорювати темп співу, прискорюється і рух камери, що перетворює зображення на одну змішану картину обличь, одягу, фігур, факелів, що врешті-решт зливаються в єдину пляму, яка продовжує кружляти, втомлюючи очі глядачів. Таким чином створюється кульмінація сцени, де і голос шейха піднімається на верхівку, зриваючись на крик. Замість співу фраза рефрену промовляється усіма дервішами декілька разів. Після чого, на фоні промовляння рефрену групою, шейх промовляє молитву [97, ч. 2, з 8 хв 47 с]. Однак молитва відходить повільно на другий план, адже потроху в її тканину починає проникати оркестрова музика [97, ч. 2, з 9 хв 33 с]. В оркестрі спочатку відсутня самостійна тема, він звучить як фон, як звукова дисонуюча пляма, яка поглинає звуки голосів. Однак після занепаду звучання знову починається підйом, що приводить до ще однієї кульмінації, де під ритмічні багаточисельні повторення групою дервішів «хай» за сигналом шейха та його криками «Аллах!» «меджін» (хворий, одержимий злим духом) починає мало-помалу підніматися. Коли його голова відривається від підлоги, і він сідає, спів перетворюється на свист та крики радості та перемоги. Разом з тим, зникає і оркестр, і «хворий», лишаються самі дервіші, що виявляють дуже бурну радість [97, ч. 2, з 10 хв 13 с].

Сцена зцілення під мінаретами закінчується знайомством із сім'єю Абібули – дєрвіша, одного з учасників відправлення, – сестрою, котра закохалася у молодого хлопця, від якого відрікся батько через його новаторські погляди, та їхніми суворими батьками [97, ч. 2, з 12 хв 15 с]. Це і є зав'язка сюжетної лінії, в основі якої лежить заборонене кохання.

Саме з образу молодої дівчини і починається наступна сцена, в якій дівчина співає [97, ч. 2, з 13 хв 19 с]. Цікавою є мелодія цієї акапельної пісні, адже вона дуже відрізняється від мелодій попередніх частин триптиху. Тут мелодія з чітко визначеним не лише ладом (мінор), але і тональністю (a-moll), мелодія діатонічна, з нехарактерним для кримськотатарського пісенного фольклору ходом по тонічному тризвуку, що утворює лад, який легко вгадується на слух. Виходячи з класифікації народних пісень, робимо припущення, що це жанр «йир», або пісня степних татарських народів, адже цим творам притаманна відносна простота, лаконічність, діатонізм [89]. І дійсно, мелодія позбавлена хроматизмів, єдине, що вказує на причетність мелодії до кримськотатарського фольклору, це вплетена в мелодію збільшена секунда шостого-сьомого підвищеного (#) ступеня, як у гармонійному мінорі. Це Мір'єм, головна героїня.

Наступна сцена знайомить глядача із її коханим – Рустемом, тим самим, від якого відрікся батько через його діяльність: він написав п'єсу, що критикує існуючу владу, саме тому усі друзі, рідні, знайомі, один за одним відмовляються дивитися її та спілкуватися з її автором через страх залишитися без підтримки своїх батьків та старших рідних.

Музика з'являється знову, коли молодому Рустему передають лист від Мір'єм. Його зміст ми дізнаємося ніби від неї, адже у сцені показано, як вона його писала, промовляючи вголос. Цей момент і супроводжує музика, світла, спокійна, без драматизму та глибоких переживань [97, ч. 2, з 21 хв 00 с по 22 хв 35 с]. Ця сцена відразу переходить у сновидіння Рустема, адже воно є продовженням листа. У сновидінні Рустем прокидається в райському саду, де до нього прилітає пташка, що кличе його, і в якій він впізнає свою кохану Мір'єм. Однак, наблизившись до неї, він раптом бачить, як вона відлітає від

нього, і розуміє, що втратив кохану. Музика глибоко лірична, співуча. На зміну кларнету, що символізує образ його, Рустема, приходять скрипка, що уособлює образ Мір'єм. Кларнет проводить тему, а скрипка відповідає йому окремими репліками у верхньому регістрі. Після двох речень ці два інструменти зливаються в дует, проводячи синхронну мелодію, що символізує мрію Рустема на одруження з коханою.

Спектакль Рустема, що відбувається на свіжому повітрі для трьох глядачів, з яких двоє є дуже впливовими, посідає центральне місце в новелі «Під мінаретами» [97, ч. 2, з 24 хв 46 с по 33 хв 32 с]. Ця вистава триває 7 хв, що становить шосту частину усієї екранізації новели. Вся вистава відбувається без музичного супроводу, однак на його початку головний персонаж – дєрвіш, – їдючи на ослі по пустелі, співає народну пісню (14 с):

Ой, Ла, ой, Ла,
 Богові вічна похвала,
 Що осел і їсть, і п'є,
 І живіт його росте
 (переклад автора дисертації).

Без музичного супроводу проходять і обговорення спектаклю, і навіть діалог Рустема із Мір'єм, хоча він стає переламним моментом сюжету. Можна сказати, що саме у цьому діалозі відбувається трансформація жанру: від комедії до мелодрами. Адже той вибір, який ставить перед коханим Мір'єм, йому надзвичайно важко зробити. Треба обрати або кохання та весілля із нею через відмову від новаторської вистави; або виставу, що вартуватиме йому кохання. В кінцевому результаті вибір лягає тягарем на плечі Рустема. Його, наче іграшку, тягнуть в різні боки друзі Мір'єм. Вона, відмовляючи від ідеї здійснити постановку, благаючи впасти у ноги до її батька та просити пробачення за усі чутки, щоб мати можливість одружитися з нею. Інші називають його боягузом та висміюють його спробу відмовитися від вистави, погрожуючи висміяти перед усім народом.

Саме в момент цих важких роздумів наодинці з'являється музичний супровід — це епізод, що складається з декількох частин [97, ч. 2, з 41 хв 24 с

по 42 хв 20 с]. Цей епізод є другим у новелі за тривалістю після початкового, що супроводжував відправлення у тюрбе, де більшу частину займали іляхи дервішей. Перша частина кінцевого епізоду – лірично-замислена, де головна тема доручена скрипці соло, з якою м'яко «розмовляють», віолончель та кларнет. Музика створює настрій сумний, щемливий, настрої невизначеності та сумнівів персонажа, який, шукаючи правильну відповідь на свої сумніви, виходить на природу. Наодинці із зеленими пагорбами, та кам'яними скелями, він підіймається думками ніби вгору, намагаючись досягнути істину та прийняти зважене, єдине правильне рішення. В цей момент і скрипка злітає вгору, до хмар, як його думки. Друга частина епізоду починається як контрастна [97, ч. 2, з 42 хв 22 с по 44 хв 57 с]. Однак вона лише дає поштовх думкам-спогадам Рустема, які накладаються на неї та звучать окремими уривками фраз, що є репліками з попередніх діалогів. Таким чином, останній музичний епізод, починаючись як самодостатній, стає супроводженням вербального тексту, в якому і затухає, і втрачається, в тому числі втрачаючи свою контрастність та зводячись до ліричного мотиву-фону роздумів головного персонажа. Отже, важливо підкреслити, що цей кінцевий музичний епізод є описовим та фоновим, та не містить в собі драматизму і самостійних тем.

Таким чином, в новелі *«Під мінаретами»* саундтрек складається з таких номерів:

- 1) релігійне відправлення (хорові іляхи та оркестровий фон на кульмінації, сцені зцілення хворого);
- 2) пісня Мір'єм (a-moll, діатонічна, збільшена секунда);
- 3) музика листа та музика сновидіння Рустема (соло кларнету);
- 4) пісня дервіша у виставі (жартівлива);
- 5) музика роздумів Рустема.

Аналізуючи усі три новели триптиху, підкреслимо наступні важливі структурні риси, що були вдало підкреслені саундтреком. По-перше, структура побудована так, що центральна новела – «На камені», – за сюжетом є найбільш трагічною та драматичною, тоді як крайні новели – «У путях шайтана» та «Під мінаретами», – хоча і вказують на жалюгідну роль жінки у мусульманському

суспільстві, але не демонструють таких жахів жіночої долі. Саме тому і в музичному плані саундтреки не є рівнозначними як за тривалістю, так і за драматичною напруженістю.

Якщо порівнювати саундтрек новел даного триптиху за тривалістю та кількістю озвучених окремих епізодів, то помітимо у центральній новелі більшу деталізацію номерів. Співвідношення загальної тривалості першої, другої та третьої частин наступне: 23,5 хв, 28 хв і 40 хв. В першій частині було 6 озвучених номерів, тоді як в другій – вдвічі більше, аж 13, що свідчить про більшу деталізацію циклу та його подрібнення, в третій частині, не дивлячись на її більшу тривалість (майже вдвічі), загальна відсоток озвученої саундтреком частини фільму значно менший, і кількість номерів – 5. Говорячи про характер номерів, відмітимо, що уривки з перших двох частин трилогії є цілком самостійними музичними творами, що можуть виконуватися без візуального ряду. Так, наприклад, сцена переслідування, що стає і кульмінацією усієї новели «На камені», нами визначена як камерний твір із розвинутим тематизмом, який побудовано за законами фуги. Також відзначимо, що композитор Е. Емір у перших двох частинах, і в третій меншою мірою, схильна до симфонізації саундтреку через побудову лейтмотивної системи, адже в усіх частинах головним героям притаманні свої тембри та свої мелодії.

Наступною спільною рисою саундтреків перших двох частин є те, що ключовою та вихідною в обох частинах фільму є теми, що зображують кримську місцевість, в яких помітними є риси кримськотатарського пісенного фольклору: імпровізаційність, орнаментика, хроматизми та збільшені секунди в мелодії, надання переваги духовим інструментам, переважно солюючим. Значно відрізняється в цьому відношенні початок і завершення саундтреку третьої новели: початок, що будується на релігійних піснях «іляхи», пояснюється особливостями сюжету, тоді як завершення новели, де постають картини Бахчисарая, описується краса та велич кримської природи, супроводжуються не темою із рисами кримськотатарського пісенного фольклору, а глибоко ліричною музикою, в якій немає ані хроматизмів, ані орнаментики. Лише наприкінці з'являється та повторюється у мелодії

збільшена секунда. Натомість ця музика містить дисонанси та внутрішню напругу, що передає психологічний стан невизначеності героя. Єдине, що вказує на причетність цього кінцевого музичного епізоду до кримськотатарської тематики, це побудова діалогу між духовим інструментом (кларнет, до якого постійно звертається Е. Емір в новелах) та скрипкою. Очевидно, зміна концепції завершального музичного епізоду у третій новелі пов'язана із відкритістю сюжету (персонаж залишається глядачами у невизначеності, який вибір він зробить, глядачу невідомо), тоді як в попередніх новелах сюжет розвивається та повністю завершується.

2.5. Кримськотатарський пісенний фольклор у музиці до вистав Різи Бекірова

Кримськотатарський композитор Різа Бекіров у своїй творчості звертається до пісенного фольклору. Його творчість майже не досліджена. Композитор, піаніст, віолончеліст, заслужений артист АР Крим (нар. 1954) освіту отримав у Ферганському музичному училищі (1970–1974) по класу віолончелі, а потім у Ташкентській консерваторії ім. Ашрафі (1974–1979).

Після повернення на історичну Батьківщину Р. Бекіров (м. Сімферополь) почав працювати в кримськотатарському драматичному театрі, а також у кримськотатарському ансамблі Ефсане.

Митець є автором музики до п'яти вистав: «Аслихан», «Безіменна зірка», «Крадена наречена», «Севгі Ікеясі», «Ана Юрегі». Кожна вистава написана під фольклорним впливом. Композитор є автором значної кількості танців і аранжувань.

Музика Р. Бекірова написана для вистав Кримськотатарського театру стала класикою сьогодення [147].

Театральна музика має власну специфіку і зовсім відрізняється від вільного твору музичних творів. У театральній музиці існують особливості пов'язані з характером постановки та баченням режисера. Тому композитор

повинен не тільки вникнути в суть твору, а ще й зрозуміти характер кожного персонажа та вловити особливості того чи іншого героя. І, звичайно ж, передати особливу музичну атмосферу, яка працюватиме на виставу, збільшуючи емоційний ефект, а не існувати окремо як вставний номер.

Музика Різи Бекірова має саме такі якості та є потужним допоміжним елементом у виставі. Допомагає режисеру у вирішенні тих чи інших завдань. Різа Бекіров написав безліч музичних творів, а також музику до спектаклів.

Перша серйозна робота Різи Бекірова була у виставі, поставленій за поемою кримськотатарського поета та прозаїка Ешрефа Шемізаде «Аслихан» («Стіна плачу», 2009), де автору музики довелося завзято працювати над складним драматичним чином головної героїні Аслихан.

На дівчину звели наклеп і в ті давні часи коли забобони були вагомими і віра в духів і шайтанів була сильна, їй винесли вирок і замурували в стіні. Музика Різи Бекірова змогла збільшити драматичну складову цього образу і вплинула на глядача так, що навіть у чоловіків на очах з'являлися сльози. Композитор зміг точно визначити ступінь трагізму ситуації, і, говорячи образно, зміг знайти ті ноти душі героїні та поєднати з музичними нотами так, що сльози флейти змогли стікати по щоках дівчини. Романтичні ноти прозвучали в темі кохання і в першій зустрічі головних героїв, де кримськотатарський фольклор перетворився на незвичайну музичну структуру зворушливої зустрічі.

Символічна стіна плачу (це влада), за якої замуруваний народ, його свобода. Сама п'єса поєднала у собі риси художнього нарису. Оповідання ведеться від першої особи у поетичному стилі з елементами фольклору. І це не випадково, оскільки поема заснована на легенді про самопожертву. Історія про дівчину, яка добровільно зважилася принести себе в жертву і дозволила замурувати себе в стіну живцем. Історія існує в різних фольклорних згадках.

Композитор відтворює в музиці народні традиції зі зверненням до музичного фольклору. Як і у вступній частині поеми, так і в музиці, події розгортаються у стилі традиційного казкового зачину. Використання авторами такого прийому уводять слухачів і глядачів до світу таємничої та загадкової оповіді. Як поет Е. Шем'ї-заде, так і композитор Р. Бекіров, автори трепетно

передають фольклорні джерела. Від імені жінки-матері, яка охороняє родове вогнище, його звичаї, вдачі, традиції, мову, автори передають ідею твору. Першою музикою, якучують діти, є пісня матері. Тому на початку звучить традиційна кримськотатарська колискова «Айнені», яка починається зі слів «айя-айя-айяси».

Героїня поеми Аслихан («Козяш дивар») дуже трепетно і ніжно показує свої почуття, висловлює мрії побачити сина сильним і спритним, який буде надією молодості та її опорою у старості.

Крім колискової, композитор відтворює й інші традиційні фольклорні джерела. Приміром, кілька разів у музиці передано молитовний вигук, що характерно для більшості тюркських народів і означає «Молодець!» (Машаллах!). Цей ритуальний молитовний вигук передається зазвичай після отримання добрих звісток. Крім того, ця фраза використовується як оберег перед проголошенням похвали («Машаллан бар бугунь» – деп) схвалення або захоплення чимось або ким-небудь.

У поемі «Козяш дивар» заздрісна невістка із захопленням каже, яким здоровим і славним народилося немовля, і так схожим на отця Темірхана, доповнюючи символічним поплывуванням «тьху, тьху». Вважається, що, провівши такий маленький ритуал, можна уникнути заздрощів та іншого ока. Композитор майстерно відтворив у музиці народні традиції.

Композитор відтворює й інші народні обряди та традиції, які були у поемі Е. Шемьї-заде: цікавий звичай сватання, коли Темірхан, приходячи в будинок нареченої, підносить мед, що сподобалася Аслихан. Це супроводжується музичним інтонаційно-ритмічним рядом, характерним для народної пісенної традиції.

Як у поемі «Козяш дивар», так і у музичній виставі, яскраво зображено життя кримськотатарського народу у всьому її різноманітті. Автори використали значний історичний та фольклорний матеріал. Як у автора поеми вживані прислів'я, приказки, легенди та перекази, так і композитор звернувся до пісень народних традицій та звичаїв.

Режисером постановником вистави був заслужений діяч мистецтв України і АР Крим Рінат Бекташев. Із вивчення музичної складової вистави «Аслихан» можна зробити висновки про відчуття композитора справжнього драматизму поеми. З глибокою точністю передані переживання головних героїв, атмосферу подій. Фольклорні джерела посилили драматизм поетичного твору. Лейтмотиви вистави гостро драматичні та легко запам'ятовуються. Інструментальне оформлення відповідає логіці розвитку твору. Часто інструментовка стає зоражувальною: у звучанні флейти можна почути сльози і біль головної героїні.

Музика змогла проникнути в саме серце і дозволити стати єдиним цілим вистави, а не звучати як окремо. Автору вдалося відчутти всю найтоншу палітру переживань і передати настрій твору. Основна тема звучить багатогранно і має різні варіації, які стають додатковим емоційним впливом на сприйняття глядача. Поруч з драматичною темою звучить і весела національна музика, де автору вдалося дати нове звучання національній музиці, не змінюючи особливості кримськотатарської «Хайтарма». Тонке розуміння матеріалу і талант Різи Бекірова дозволяє йому бути прекрасним театральним композитором, бо музика для театральних постановок має свої особливості і певний специфічний настрій.

По-новому й свіжо прозвучала традиційна «Хайтарма», народний танець кримських татар і зовсім несподівано й пригнічливо пролунала музика зі сцени божевілля Темірхана, чоловіка героїні. Розуміючи складну долю народу, композитор із точністю до фінального акорду передав усю глибину трагізму та горя, пов'язаних із виселенням кримських татар. Вистава отримала гран-прі на міжнародному фестивалі «Баспорські агони», де відзначили і автора музики.

У музичній комедії «Крадена наречена» (2008) Різи Бекірова, передано веселі настрої, навіть з карикатурним відображенням внутрішнього світу персонажів. Гротеск не тільки в образі дійових осіб, але і в музиці, яка поєднується з тим, що відбувається на сцені. Уміння вловити суть образу і музично відобразити нюанси характерів героїв автору вдається сповна.

Сценічні образи стали більш опуклими і відповідали тому чи іншому настрою, злившись в єдине ціле з характером персонажів, що діють. Крім гротеску та характерності, у музиці ще й була присутня лірична складова. Тема любові головних героїв писалася в поставлені завдання і романтичний настрій струмував ніжним нотним рядом, а комічні мініатюри надавали своєрідності одному з героїв вистави.

Характерна і активна музика у цій виставі доповнена любовною тематикою. Тут звучить тема любові молодих героїв, закоханих в один одного. Ніжність і пристрасть, стриманий вогонь, який відчувається у цьому творі, збугається з подіями на сцені.

Не менш цікава і виразна за силою впливу музика Різи Бекірова до вистави-легенди «Материнське серце» за мотивами узбецьких легенд. Вміння почути побажання режисера, зрозуміти суть того, що відбувається на сцені, і створити музику, яка може стати невід'ємною частиною вистави, це і є справжня майстерність Р. Бекірова. Тонко і трагічно відтворити в музиці ту епоху, зробити так, щоб музика виражала думки та настрої вистави, це вдається не кожному. Монолог матері, яка готова пожертвувати своїм життям заради сина та звернення до Всевишнього, супроводжувався музикою Р. Бекірова, яка проникала в пори, у серце, в душу змушуючи глядача співпереживати нещасній жінці. Колискова ангела звучала ніжно і зворушливо, ніби струмувала з небес. Звичайно ж не можна не відзначити своєрідне розуміння традиційних народних, кримськотатарських мелодій у яких Р. Бекіров черпає найкращі традиції та несе їх у сьогоднішній день наповнюючи наші спорожнілі душі романтикою та чистотою. Тонне відчуття світу, в якому живе композитор та його сприйняття сьогоднішнього дня є показником того, що людина вміє поділитися талантом та дати можливість не померти традиційній музиці.

Музична комедія «Історія кохання» («Севгі Ікеясі») Р. Бекірова написана за мотивами твору кримськотатарського поета, перекладача, письменника-сатирика, журналіста і громадського діяча Аблязіза Велієва. Музична складова вистави презентує кілька різних сфер: загальна атмосфера подій з жанровими характеристиками (увертюра, марш, святкова пісня); ліричні почуття (пісні

головної героїні, ансамблеві, дуетні номери). Композитору вдалося через музику передати жвавий характер головного героя, яскраво вкрапивши елементи кримськотатарського фольклору у сучасний твір.

У виставі «Безіменна зірка» С. Бастіана музична тема кохання написана Р. Бекіровим повною мірою передає трагізм і красу цих відносин, сум і неймовірну зворушливість в момент прощання. Музика наголошувала, що ця зустріч закінчилася, але давала надію, що там, на верху з'явилася зірка їхнього кохання на ім'я «Мона», яка світитиме їм з далеких часів, зберігаючи світлі спогади про зустріч.

Космос в якому живе Р. Бекіров не доступний простим смертним, але коли він пише музику, то вона долітає до нас і залишається в душі, ми починаємо розуміти наскільки величезний цей зоряний простір в якому народжується його музика і стаємо чистішими. Його можна назвати класиком за життя, бо він робить великий внесок у національну музику.

Кожна вистава з музикою Р. Бекірова є певною віхою розвитку музично-театрального мистецтва, в основі якого кримськотатарський фольклор. Вистава «Арслан і Мелек» за легендою кримських татар «Золота Колиска». Тут музика композитора близька народній, але це абсолютно авторська композиція.

Музика передає почуття героїв і тому зрозуміла всім: і молодим і дорослим. Музичний тематизм розвинений. Композитору вдаються ліричні мелодії. Дуже красиво звучить любовна тема двох юних сердець, де мелодія ніби пливе над побутом, забираючи нас у далекі дали. Як же зловісно звучить музика появи вад людини і в момент звучання пробирає тремтіння. Розписуючи музику на оркестр, композитор точно розподіляє звучання інструментів, щоб передати настрій епізоду та дійових осіб.

Вистава «Казка про злодія Амета і кишенькового злодія Мемета» з музикою Р. Бекірова за стилем близька до оперети. Кожен герой наділений яскравим тематизмом. Казковість вдало доповнюється романтичними пригодами, що сприймається легко і задержує. Акторам зручно і легко поєднувати музику та образи через те, що автор тонко відчув характер кожного персонажа.

Висновки до розділу 2

Проведено музикознавчий аналіз симфонічних творів Едема Налбандова: «Варіацій» для труби із симфонічним оркестром на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атимнин тирнагъи» та «Експромту» для труби з оркестром.

Визначено будову творів та відповідність втілення кримськотатарського пісенного фольклору. Тема «Варіацій» для труби є лаконічною, побудованою на низхідному гамоподібному русі на фоні остинато в оркестрі. Варіації, яких п'ять, поступово віддаляються від Теми темпово, тонально та за характером. Перша варіація контрастна до Теми і відзначається більшою деталізацією, прискоренням темпу та, разом з тим, залишається в тональності Теми. Друга варіація зберігає інтонаційні особливості Теми, але містить ритмічний, метроритмічний та штриховий розвиток. Третя варіація ритмічно відокремлюється від попередніх частин циклу, шляхом впровадження абсолютно нових ритмічних елементів в контексті зміни метру (замість 4/4 6/8): це пунктирний ритм та синкопи, зникнення опертя на сильну долю (через зникнення її як такої), що містяться як в партії оркестру, так і в партії солюючого інструменту. В цій варіації помітні джазові музичні елементи. Четверта варіація контрастує з попередньою на всіх рівнях: темповому, тональному, ладовому, ритмічному. В цій варіації додається речитативність, що у повільному темпі нагадує неспішну розмову. Остання, п'ята варіація, створює контраст з четвертою, повертаючи початковий темп (перша варіація), початкову тональність – Es-dur, – ритм та метр. Ця варіація стає віртуозним завершенням усього циклу.

До характерних рис кримськотатарського пісенного фольклору, що виявляються у музиці Варіацій, віднесемо інтервал збільшеної секунди в мелодії труби; орнаментальність (прості і складні форшлаги); танцювальні ритмічні елементи (пунктир).

«Експромт» для труби з оркестром Е. Налбандова написаний іншою музичною мовою, що дозволяє втілити ліричні настрої. Мелодійно головна тема близька до кримськотатарського жанру пісні гірських регіонів «тюркю»,

на що вказують її співучість, хроматизація. Її відрізняє яскрава образність та колоритність, споглядальність, речитативність та мрійливість. За характером тема неспішна, філософська, яку можна назвати одою краси навколишнього світу. Побічна тема створена за законами контрасту: вона танцювальна, а не пісенна, швидка, заповнена короткими елементами. Як зв'язок із кримськотатарською пісенністю відзначимо другий знижений ступінь, деталізацію мелодії, створення звукової аналогії ударних та щипкових народних кримськотатарських інструментів струнною групою. Розвиток мелодійного матеріалу у побічній партії відбувається через модуляційні відхилення, ритмічні зміни та секвенційні повтори мотивів. Загалом побічна тема, що стає структурно другою, середньою, частиною «Експромту», створює жанровий контраст, нагадуючи танець, що побудований на дрібних рухах танцюристів (образ створено орнаментальністю) та секвенційних повторах мотивів (імпроваційність як риса народного танцю). Реприза твору повертає початковий характер, настрій та образність: саме в ній утверджується образ вічної, величної та досконалої кримської природи.

Охарактеризовано засоби виразності для музичного образу «Ave Maria» А. Караманова. Спираючись на традиційні форми романтичної музики та деякі прийоми музики XVIII століття, композитор рельєфно передав зміст католицької молитви до Діви Марії. Чотири фактурні пласти: мелодія, бас, арпеджировані середні голоси, лаконічний прихований підголосок – стали важливою виразно-сміисловою функцією, носіями головного образу.

Здійснено музикознавчий аналіз камерного твору Е. Емір «Експромт» для скрипки з фортепіано, а також оркестрового твору «Візерунки Криму» в іншому виконанні (скрипка з фортепіано). Визначено форму твору: тричастинна з контрастною середньою частиною (Moderato ad libitum-Allegro-Lento) Серед елементів кримськотатарського пісенного фольклору виділено хроматичність, орнаментальність (форшлагги), пісенність головної теми, образність музики, появу збільшеної секунди. Усе означене дозволяє говорити про запозичення у музиці «Експромту» жанрових ознак кримськотатарської пісні «тюркю». Ліричний настрій музики «Експромту» також близький до

настрою кримськотатарських пісень, серед яких домінує саме лірична пісня. Діалогічність, що також є однією з ознак кримськотатарського пісенного фольклору, будується в «Експромті» поступово: від коротких реплік другого голосу (партія фортепіано), побудови коротких фраз і до проведення рівноправного діалогу скрипки з фортепіано, що стає кульмінацією твору. Окремі мотиви «Експромту» перегукуються із кращими зразками скрипкового репертуару світової класики: Е. Едгара «Салют кохання» та А. Хачатуряна «Концерт для скрипки з оркестром», що також можна розглядати як міжкультурну діалогічність.

На основі аналізу твору Е. Емір «Візерунки Криму» зроблено висновки щодо іншого стилю композиції. Серед характерних ознак музичної мови «Візерунків» виділено імпресіоністичність (легкі клястери), короткі мотиви, які спираються на акорди, орнаментальність, імпровізаційність та речитативність. Ці ознаки є характерними і для кримськотатарського пісенного фольклору, що дозволяє і в цьому контексті говорити про спорідненість музичної мови твору Е. Емір із народною кримськотатарською пісенністю.

У «Візерунках Криму» вже з перших тактів відчувається діалогічність, що постає способом розвитку мелодії, де обидва інструменти: скрипка і фортепіано – є рівноправними та рівноцінними голосами дуету. Визначена структура твору «Візерунки Криму»: чотиричастинна репризна з другою і третьою контрастними частинами. Це стало нагадуванням кримськотатарського народного парного танцю з ілюстрацією характерних танцювальних рухів.

Здійснено музикознавчий аналіз саундтреку Е. Емір до фільму-екранізації трьох новел М. Коцюбинського «Татарський триптих». Саундтрек першого фільму «У путях шайтана» складається з шести окремих різнохарактерних номерів. З перших тактів відчутно тісний зв'язок музики із характерними для кримськотатарського пісенного фольклору рисами: імпровізаційність, хроматизація, наявність інтервалу збільшеної секунди, орнаментальність мелодій, ліризм та туга, соло духових інструментів. Зв'язок цей відслідковуємо і в жанровому відношенні, адже у сценах весілля композиторка відтворює традиційні музичні п'єси, віддаючи тембр скрипки нареченій, а ансамблевий твір

– нареченому. Нерівний шлюб, шлюб за розрахунком як трагедія молодої дівчини, що приречена жити усе життя із некоханим чоловіком, вдало передані через контрасти в музиці: тембральний (скрипка-духові); жанровий (пісня-танець); ладовий та образний (образ туги нареченої та веселощів нареченого). Також у саундтреці створено систему лейтмотивів і лейттембрів, де скрипка стає лейттембром Еміне, «дуда» – її коханого, а кларнет – обставин та традицій, що протистоять Еміне.

Саундтрек новели «На камені» є центральним у Татарському триптиху та, можна сказати, головним, стаючи кульмінацією ідеї розкриття трагічної долі татарської жінки. Його сюжет трагічний, що також створює контраст з крайніми частинами циклу, сюжет яких можна визначити як драматичний. Цю відмінність передає і саундтрек другої новели, що є більшим за тривалістю (якщо поєднати усі номери), містить більшу кількість окремих номерів (майже вдвічі більша у порівнянні із крайніми частинками – 13), а також глибина трагізму його значно більша. Останній номер, на який і припадає кульмінація сюжетної лінії із потрійною смертю, є самодостатнім інструментальним твором, фугою для струнного оркестру (із додаванням на останніх реченнях духових інструментів), що може цілком виконуватися як самостійний академічний твір. Таким чином, у саундтреці «На камені» 13 окремих номерів. Зв'язок із кримськотатарською фольклорною пісенністю очевидний через наявність таких рис: імпровізаційність тем моря та молодого турка Алі; насиченість музики хроматизмами, інтонацією збільшеної секунди, орнаментальністю, діалогічність (як засіб передачі почуттів коханих Фатьми та Алі). Також не випадковим та красномовним стає введення в оркестрову тканину сольних номерів на зурні, національному кримськотатарському інструменті, що також стає символом свободи, кохання та рідного дому і Батьківщини, тобто тим містком, який поєднує серця та життєві долі Фатьми та Алі.

Саундтрек третьої частини «Татарського триптиху» – «Під мінаретами» – починається після короткого розвитку сюжету на екрані (на відміну від двох попередніх новел, де музика звучить від першої секунди). Після 3-хвилинного

співу релігійних піснеспівів «іляхи», де голос шейха підтримується голосами дервішей, що повторюють рефрен, потроху в тканину мелодії вливається оркестр, що створює звуковий фон, наче напівтемрява, освічена факелами, яку відтворено на екрані. Саундтрек цієї сцени цікавий саме відтворенням традиційного для кримськотатарської музики жанру «іляхи» та оновлення його оркестровим супроводом. У саундтреці також присутня система лейттембрів: Мір'єм характеризує тембр скрипки, тоді як Рустема – кларнет. В цілому номери саундтреку, яких п'ять, відзначаються контрастністю до другої частини («На камені»), відсутністю драматизму та трагізму. Тут акцент зміщений на релігійний жанр «іляхи», що представлений значним музичним уривком, та опис природи Бахчисарая наприкінці новели, що розкриває стан Рустема: невизначеності, сумнівів, з одного боку, та краси, розкоші кримської природи, з іншого. Відкритий сюжетний кінець новели і призводить до того, що композиторка Е. Емір віддає право глядачу вирішити долю Рустема та зробити вибір за нього. Саме тому музика саундтреку і позбавлена драматизму.

Саундтрек є циклом номерів, які будують структуру і передають атмосферу фільму «Татарський триптих». Друга новела займає центральне місце. Вона ж є сюжетно-музичною кульмінацією, що допомагає розкрити основну ідею літературного твору – ідеї непростого жіночої долі, неможливості досягнення мрій про кохання і щастя.

Обґрунтовано, що музика до вистав Різи Бекірова («Аслихан», «Безіменна зірка», «Крадена наречена», «Материнське серце», «Історія кохання», «Арслан і Мелек», «Казка про злодія Амета і кишенькового злодія Мемета»).

Кожна вистава написана під фольклорним впливом має вплив кримськотатарського пісенного фольклору, але при цьому працює в академічній традиції. Композитор яскраво поєднав різновиди фольклору з відчуттям глибинного пісенного драматизму, але часто з переважанням мотивів кохання. Композитор з особливою поетичною вишуканістю наситив образи вистав пісенним фольклорним мелодизмом, гнучкими інтонаційно-ритмічними комплексами.

РОЗДІЛ 3

ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР КРИМСЬКИХ ТАТАР У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖАЗОВИХ АВТОРІВ

3.1. Джаз і фольклор: точки перетину

У світовій культурі ХХ століття джазове мистецтво завжди ставало дискусійним. Його розуміння, сприйняття, визначення місця і ролі у музичному мистецтві безсумнівно не просте. Проте у музичній культурі ХХ століття джаз вплинув на розвиток інтонаційно-ритмічної сфери академічної та естрадної музики. Вивчення творчості виконавців, композиторів, авторів джазових композицій, дослідження їх мистецьких доробків, основи їхньої творчості перетинаються з фольклором різних національних спільнот, зокрема кримськотатарської.

Перші кроки у дослідженні джазу зробили вчені-фольклористи, які розглядали його як частину народної музики. Приміром, австрійський музичний етнолог Герхард Кубік (1934) після знайомства з джазом (1946) в американському секторі Відня, з музикою Гленна Міллера, Кеба Калловея, Лайонела Гемптона, Джорджа Льюїса, Банка Джонсона і Чарлі Паркера, почав вивчати африканські культури, африканську діаспору в Південній Америці.

Франко-ізраїльський етномузиколог Сімха Аром (1930, Дюссельдорф) спеціалізувався на поліфонічній та поліритмічній музиці Центральноафриканської Республіки. Крім того, дослідник аналізував усну музичну традицію місцевих пігмеїв. Зокрема, дослідники визначають той факт, що джаз на архаїчному етапі схожий з фольклором. Його із фольклором об'єднує живе музикування, безписьмова, усна форма побутування, застосування методів передавання знань від учителя до учня, наявність імпровізаційного начала.

Українські дослідники також долучаються до вивчення проблем джазового мистецтва. Однією з головних характеристик фольклору зазначається його прикладна функція. Н. Белявіна і О. Супрун пишуть: «джаз

дуже довго вважався музикою аматорською або на пів професійною, й ще зараз нерідко базується на манері виконання та розповсюдження за слухом, хоча значення нотного запису вже помітно зросло <...> Перший період в історії джазу (від його зародження до 1920-х рр.) нерідко оцінюється як суто фольклорний. Деякі представники музичної науки схильні вважати справжнім джазом лише його початкові форми, в яких вони вбачають достеменну стильову чистоту і первозданність» [21]. Багато джазових жанрів пов'язано з супроводом обрядів: від весільних до похоронних.

Як наголошує О. Супрун, «фольклорний» період став основою подальшого розвитку джазу. Джаз, перетворившись на музичний універсум, закріпившись у різноманітних «мовах і країнах», починає занурюватися до глибин тих культур, де він існує та розвивається. Зберігаючи специфіку та головні естетичні ознаки, джаз під впливом різних національних традицій набуває нових рис [127].

Сучасний джаз збагатився за рахунок звучання народних інструментів різноманітного національного походження. Так, скажімо, в Україні до складу джазових ансамблів музиканти сьогодні долучають баян, домру, дримбу, бандуру та навіть дудук й інші етнічні інструменти народів, що проживають на українських теренах. Контакти джазу з різноманітними фольклорними традиціями, зокрема, впливи етнічної музики на джаз є прикладом взаємозбагачення різних музичних традицій у сучасному культурному просторі.

Багато з дослідників джазу, як підкреслює О. Супрун [127], вказують: джаз – не фольклор (хоча він, як і будь-яка інша форма художньої творчості, вийшов із фольклору), не музика побуту (хоча він довгий час успішно виконував цю функцію) і не академічна музика (хоча в ньому вже давно прослідковуються ознаки мистецтва академічної традиції). Джаз – це не етнічна та не регіональна музика (хоча він, як відомо, зародився в певному, досить вузькому соціально-етнокультурному контексті й на початку був явищем суто регіональним і навіть, певною мірою, локальним).

Проводячи паралелі між фольклором та джазом, О. Супрун говорить про їх важливу спільну рису – імпровізаційність. Завдяки імпровізації джаз відтворює ігрове начало, яке завжди є в людині. У цьому сенсі джазове мистецтво є близьким до фольклорного типу музикування [127].

На цю якість вказує американський учений Пол Берлінер (Paul F. Berliner): «Джаз, як і усна мова, спирається на моделі, або граматично самостворені, самозначущі, мають внутрішні правила. Він сам себе регулює, спираючись на усю сукупність традицій музики афроамериканців. Музиканти напряду цитують зроблене раніше. У цьому сенсі до процесу формування виконавської імпровізаційної концепції джазу можна застосувати вузловий “ефект” Леві-Строса, який досліджує його на прикладі структури міфу» [125, с. 21].

Сучасний дослідник Скотт Брікман (Мейн і Форт-Кент, США) (Scott Brickman (Maine at Fort Kent, USA, Professor of Music and Education / University of Maine at Fort Kent / USA – США.) вивчає роботи американського музикознавця Пітера Буркхолдера про джазовий стиль як основу мультикультурної музики США кінця 1800-х років. За словами С. Брікмана для неї характерні поєднання: африканської усної традиції рабської культури; практики західноєвропейської музичної традиції; міської та сільської народної музики; англо-американської та афроамериканської сакральної музичної культури [179, с. 47–48]. Дослідник наводить прикладом творчість Йоганнеса Брамса (1833–1897), який звертається до різних музичних моделей і навіть вважається прабатьком сучасної композиційної думки, включаючи основоположних джазових композиторів: Скотта Джоปลіна (1868–1917), Дюка Еллінгтона (1899–1974) і Телоніуса Монка (1917–1982).

Згадані композитори були сучасними не тільки в тому сенсі, що вони шукали взірців у іншій, давнішій класичній музиці, але також зверталися до сучасної класичної та народної музики, щоб формувати свої джазові композиції як унікальні та сучасні мультикультурні композиції [149, с. 47–48].

Але, на відміну від джазу, акцентує Супрун, «фольклор є замкнутою, самоізолюваною системою, а головне – має домінантою не творчу функцію, а

функцію збереження існуючої традиції. Зрозуміло, творчий процес здійснюється й у цьому виді музичного мистецтва, так само як і традиційний аспект наявний і в джазі. Але різні домінантні ознаки в цих видах музики відіграють визначальну роль у їх функціонуванні» [127].

Також дослідниця зазначає, що у сучасних наукових розвідках та розробках поняття джазу трактується досить широко. Джазом називають: різновид професійного музичного мистецтва, специфічним видом музичного мистецтва [116], тип музики, об'єднання музичних стилів [175].

Інша українська дослідниця джазу З. Рось вказує на спорідненість фольклору та джазової музики, що проявляється у джазі через імпровізаційність творчості, варіантність трактувань твору і досить суттєву ознаку – колективність. «Поступове залучення всіх членів суспільства до спільної творчості, на тлі якої, проте вільно міг розвиватися окремий індивідуум створило унікальну форму концертування первинної культури кожного народу. Дана характерна риса фольклору, а саме відсутність поділу на виконавця і аудиторію стала фундаментальною особливістю <...> джазу» [123].

Звичайно, європейців спокусило в джазі те, що він повернув до музики імпровізацію, яка майже зникла у першій половині XIX століття, але ще досить природну для епохи Й.С. Баха, О. Скарлатті, А. Вівальді. Бачення джазу як сучасної імпровізаційної музики та вивчення його коріння, його прямої спорідненості з фольклорними традиціями американських негрів викликали в музикантів різних країн прагнення поєднати джаз із фольклором своїх народів.

Музикознавиця З. Рось розглядає джаз як музику діалогу, мистецтво колективного інтонування, що відбувається не тільки між музикантами, для яких найважливішим є вміння почути партнера, вчасно зреагувати, але й зі слухачами, з цільовою аудиторією, що реагує на музичну інформацію. Це все сприймається не просто як музична мова, а музична розмова між всіма учасниками конкретного музичного дійства [123].

Дослідниця З. Рось аналізує вплив «легкого розважального жанру» в Галичині на розвиток українського естрадно-джазового мистецтва. Особливості побутування, шляхи розповсюдження і пропаганди розважального напрямку

популярної музики в Галичині, були визначені різними формами, починаючи від культури публічних аристократичних до загальноміських розваг і здобутків театрального мистецтва (співо-гра, радоспів, комедіопера, музична комедія, оперета, водевіль, скетчі і фарси) [122, с. 38].

Це вплинуло на появу численних театрів «малих форм», експериментальних театрів, театрів-студій, мандрівних труп, музичні номери з яких нерідко починали функціонувати на пісенній естраді як самостійні концертні номери. Крім того, це «зародження жанру «вуличної» (батярської) пісні як важливого елементу міської музичної субкультури», що мало безпосередній розвиток «музичної традиції мистецького кабаре та естрадного ревію, які потребували розширення і постійного поновлення українського репертуару для задоволення культурних запитів і попиту відвідувачів та функціональних потреб розважальних та концертних установ» [122, с. 38].

Авторка звернула увагу на діяльність відомих в Галичині естрадно-джазових колективів: Джаз-оркестру Яблонського («Ябцьо-джаз»), Естрадного оркестру Генріха Варса («Тео-джаз»), Естрадного гурту Івана Костюка тощо. Дійсно, що «Просвітницька діяльність українських товариств та мистецьких осередків, велика кількість з яких діяли в Галичині до 1939 р. і які поширювали і пропагували серед української громади народну музику і новостворені жанри популярної музичної творчості, що вплинуло на створення умов та формування засад для розвитку української естрадно-джазової музичної культури» [122, с. 38].

Тут доречним виявляється характеристика творчості українських естрадних виконавців у дослідженні М. Дружинець. Вона пише про чинники культурної євроінтеграції естрадного музичного мистецтва України, серед яких у особливе місце належить фольклору, музичному інструментарію. Авторка вказує на «поєднанні зі світовими музичними трендами (саунд, вокально-технічні прийоми, актуальні музичні стилі); 2) використання мови як комунікативного (англійська) та національно-маркованого (українська) чинника; 3) творча співпраця з європейськими артистами, створення різноманітних міжнародних музичних проєктів; 4) презентація українськими артистами своєї творчості за кордоном (гастролі, фестивалі, ротація музики на

радіо і телебаченні тощо), які знайомлять європейців з важливими здобутками нашої культури; 5) орієнтація на європейські гуманітарні та культурні цінності; 6) комерціалізація сучасного естрадного музичного мистецтва заради входження на український, європейський та світовий музичний ринок» [57, с. 9].

Для нашого дослідження є важливими окремі позиції з цього, а саме: належність фольклору, мови і музичного інструментарію у синтезі вокально-технічних прийомів, актуальних музичних стилів у творчості сучасних авторів і виконавців. Композитор Дж. Каріков в інтерв'ю говорить про важливість синтезу традицій та інновацій: «Молоді музиканти, аранжувальники намагаються поєднати елементи фольклору з найсучаснішими напрямками поп, рок-музики, джазу. Наскільки перспективним є цей шлях – час покаже. До цього треба підходити з дуже великою часткою відповідальності. Ще Вольтер говорив, що немає поганих жанрів, окрім нудного. Якщо це зроблено майстерно, грамотно, зі смаком, тоді це матиме право на життя й сприятиме тому, щоб молодь через таку музику прийшла до фольклору» [152].

Власне, це підтверджується й вивченням дотичної проблематики іншим українським дослідником М. Найдорфом «Як відрізняються музичні культури» [108]. Дослідник вписує джаз до певних видів музичної культури. Він виділяє чотири типи музичних культур, які відрізняються за ознаками диференціації в них основних культуро-утворювальних функцій.

Схематично це має такий вигляд:

- 1) тип I (фольклорний): композитор = виконавець = слухач;
- 2) тип II (імпровізаційний): [композитор = виконавець] – слухач;
- 3) тип III (аматорський): композитор – [виконавець = слухач];
- 4) тип IV (концертний): композитор – виконавець – слухач.

Саме до другого, імпровізаційного, типу дослідник відносить джаз. «У культурі цього типу музикування відбувається «від першої особи», тобто виконавство не виконує посередницької функції, яка полягала б у більш-менш ініціативній реалізації чужого проекту. Отже, ця культура не потребує музичної писемності: створене одразу набуває реальності фізичного звучання» [108].

Для цього типу, за визначенням автора, також характерною є неповторність самого процесу становлення, де в центрі знаходиться імпровізаційне музикування. Але мета й сутність імпровізації у фольклорній та імпровізаційній музичних культурах, як зауважує вчений, кардинально різні, різними також є в них і слухацькі аудиторії, тому що «озброєні» зовсім несхожими настановами та методами сприйняття. «Одна справа, коли фольклорні варіанти сприймаються носіями фольклору як утілення «одного й того самого» («архетип»), і тоді моменти відмінності, новизни в деталях, пов'язані з виконавською ініціативою, не фіксуються як істотно значущі. Інша справа, коли в основі імпровізації лежить конкретне музичне утворення (тема), що є тезисом для оригінального імпровізаційно-виконавського процесу. У цьому випадку аудиторія повинна бути специфічно кваліфікованою, щоб змогти оцінити неповторну своєрідність конкретної імпровізації» [108]. На думку М. Найдорфа, у сучасній західній музиці саме джаз є єдиним прикладом, який побудовано за принципами II типу.

Є й наукові дослідження, в яких черговий раз вивчається специфіка джазінга в контексті еволюції джазових стилів XX століття. Це наукове дослідження Олени Воропаєвої, яка розглядає джаз як тип музичного мислення у просторі теорії та історії культури [45].

Дослідниця визначає джазінг у формі взаємодій джазу у якості «третьопластового» явища і академічної музики. Вона зосереджується на взаємозв'язку джазінга з транскрипційністю та полістилістикою, парадигмами та синтагмами джазових стилів, розробляє класифікацію різновидів. До неї відносить: джазінг-імпровізацію, джазінг-обробку (аранжировку), джазінг-транскрипцію, джазінг-стилізацію [45].

Дослідниця О. Воропаєва аналізує п'ятдесят зразків джазових композицій, крім того, аналізує розгорнутий науковий контекст. Це дозволило їй визначити *jazzing the classics* «не тільки як окремий композиційний прийом, але й як особливу форму взаємодії пластів музичної творчості – академічного та «третього». Стильовий синтез, якого у кінцевому підсумку прагне джазінг, не зводиться до зовнішніх характеристик» [45].

Авторка доводить функції джазінгу як музично-мовного перекладу. Така можливість реалізується засобами переінтонування у різних формах: від фонічних до стильових. Уточнюються й інтерпретаційні можливості джазу: від традиційного до сучасного. Джазінг у джазі є мовленнєво-мовним міжпластовим вектором, який присутній у джазовому мисленні, джазових стиліях тощо [45].

Оскільки авторка визначила «двопластовість джазінга», то на прикладі різних зразків вона розглянула його прояви у транскрипціях «Мобільно-імпрровізаційні акустичні структури джазу зумовлюють її специфіку – транскрипцію-імпрровізацію, яка виникає на перетині між власне обробкою академічного матеріалу (стилю) та його виконавською інтерпретацією. Академічно-мовна складова певною мірою впливала й на джазовий твір як даність. Шлях джазінга пролягав від імпрровізації на академічну тему, її «варіювання-прикрашення» до стильових форм міжпластової взаємодії» [45].

Висновки цієї дисертації є дуже важливими для нашого дослідження використання кримськотатарського пісенного фольклору в джазових композиціях. Тому будемо у подальшому аналізі спиратися на визначення О. Воропаєвої щодо інтонаційних підходів та розуміння джазу як типу музичного мислення. Це актуально для кримськотатарського фольклору у творах кримськотатарських авторів і виконавців. Оскільки саме тут можемо говорити о типовості мислення та включенні фольклору до композицій, коли мислення, пам'ять і творчість стають смислом і образом життя від народження. Очевидність взаємопроникнення фольклору і джазу від побутового виходять на рівень професіоналізації і набувають розквіту. Конкретні форми взаємодії стають змістом творчості композиторської та виконавської (Джамала, автор дисертації).

Проблематика рок-музики у дисертації та дисертація В. Овсяннікова «Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури ХХ – початку ХХІ століття» (2019) [113]. Автор вивчає естрадну музику як складову частину сценічно-естрадного і водночас музичного мистецтва. Зокрема дослідник вважає, що складовими є джаз, рок і популярна музика.

Звичайно, що естрада розглядається у контексті масової або популярної музики, шоу-бізнесу [113, с. 32–33].

Тут доречним є згадати про працю О. Шевченко з дефініцією «популярна музика», але авторка характеризує відлік часу (1920–1990) [143]. Дослідниця вважає, що у «процесі еволюції українська популярна музика сформувала високопрофесійний пласт, що заслуговує високі оцінки як явища музичного мистецтва, сформувавши свою професійну еліту [143, с. 5–6]. Визначення популярної музики збігається з її характеристикою загальнодоступної, широковідомої та загальновизнаною, «незалежно від стилю, напрямку, вікової категорії» [143, с. 6].

Цікаві результати вивчення міжвидових та внутрішньовидових взаємодій у написанні рокмузики. Дослідниця І. Палкіна на прикладі рок-мистецтва роздягає синтез академічної та народної музики [119, с. 8]. Для нашого дослідження важливим є висновки щодо рокобробки та «циткування фольклорних і класичних творів; 2) використання музичних інструментів (відповідно – народних та інструментів симфонічного оркестру. Дослідниця показує важливість стильового оновлення відповідно загальним еволюційним процесам рок-музики. «Цитування та розширення інструментального складу призводить до появи нових стильових течій у рок-музиці, що є відлунням неофольклориму (фолк-рок, World music) та неокласицизму (бароко-рок); маємо також приклади полістилістики у рок-мистецтві (арт-рок, пост-рок). Передумовами для синтезу року з етнічною музикою визнано його соціальний, а отже — часто національний характер. Використання елементів музики академічної традиції свідчить про якісний рівень розвитку рок-мистецтва» [119, с. 9].

У роботі І. Палкіної «Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії» (2017) [119] досліджено експериментальні мелодекламації, музично-театральні на прикладі рок-опери та великі концептуальні альбоми, які є формами рок-мистецтва. Авторка зосереджує увагу на експериментальних та синтетичних напрямках рок-музики не дозволило авторці більш детально сконцентруватися на усіх її напрямках, представлених в

українському культурному просторі.

Саме такі процеси характерні й для використання кримськотатарського фольклору в джазових композиціях, що спостерігаємо в творчості авторів і виконавців, у використанні нового інструментарію.

Композитору, фольклористу, музикознавцю, співаку Февзі Алієву належить низка видань, у яких він розкриває актуальні теми музичного мистецтва кримських татар. Він торкається різних питань, зокрема виконавства «Йирджи далг'алар» («Співак хвиль»; 1989). Відомі його статті різних тем «Він есер імнин таріхи» («Історія десяти творів»); «Ескі заман к'иримтатар мак'амлари» («Мелодії кримських татар старих часів»), включаючи питань джазу «Кирим татар музики ве джаз» («Музика кримських татар та джаз»).

Тут доречними виявилось звернення до робіт, присвячених джазовому мистецтву, як мистецтву імпровізації, яка близька до народної традиції. Проблемі джазу присвячені наукові роботи Д. Меладзе «Виконавство на трубі в контексті джазових стилів» (Львів, 2016), М. Поцко «Академічна та джазова техніка виконавства на саксофоні» (Львів, 2016). Наукові розвідки В. Тормахової про особливості інтерпретації в джазі (Київ, 2017) [131].

Дослідження В. Тормахової присвячено вивченню національної складової української рок-музики: «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» (2007) [132]. У роботі розглядається взаємодія автентичного фольклору і української рок-, поп-музики та джазу. Авторка за зразки бере творчість популярних гуртів «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Брати блюзу», розкриваючи особливості взаємодії фольклору і рок-музики, що досить репрезентативно віддзеркалює проблематику національної ідентичності. Для нашої роботи це також є найвагомішою компонентою.

Сьогодні джаз є не лише музичним і художнім феноменом, а й надихаючим явищем, дослідження якого передбачає комплексний підхід, що охоплює не тільки музикознавчі, але й історичні, естетичні, психологічні, соціологічні аспекти тощо. У цьому контексті найбільшу зацікавленість представляє проникнення, просякання у феномен джазу (у його класичному

розумінні) етнічної складової, коли мова йде, наприклад, про скандинавський або кримськотатарський джаз.

Грунтовним дослідженням у цій тематиці стала праця Д. Тередуна «Джаз як мистецтво діалогу» (2019). Метою роботи автор окреслив питання формулювання та розв'язання більшою мірою теоретичних питань, стосовно походження джазу, його музичних витоків, вивчення діалогічного потенціалу джазу та його сутності і закономірності існування як «складної художньо-естетичної системи» [130, с. 1].

Осмыслити важливість фольклору у контексті джазової творчості допомагають праці молодих науковців. Фольклор часто набував особливого значення для переважної кількості митців, оскільки завжди був і є джерелом натхнення для композиторської та виконавської творчості.

Для нашого дослідження вкрай важливим є факт розуміння сутності джазового мистецтва як взаємовідношення – взаємодії з іншими елементами культурного, історичного, соціального, психологічного контекстів.

3.2. Кримськотатарський пісенний фольклор у творчості сучасних джазових авторів і виконавців

Незважаючи на зміни в процесі розвитку своєї функціональної природи, джаз не втратив впливу і тісних зв'язків з фольклором, який став основою його подальшого розвитку кінця ХХ – початку ХХІ століття. У музичній практиці джазових авторів, зокрема кримськотатарських, дуже часто можна зустріти пряме використання оригінального фольклорного матеріалу. Він представлений в джазовій інтерпретації.

Трагічні події, які розгорталися під час Другої світової війни та були пов'язані з окупацією Криму німецькими загарбниками, а також депортація корінного населення кримських татар після звільнення радянською армією цієї території, стали найбільш вагомими факторами, які вплинули на подальший розвиток кримськотатарської культури. Можна відмітити схожість між

афроамериканцями у неволі та кримськими татарами в депортації, обидва народи знаходили відраду в музиці. Трагічні обставини сприяли актуалізації жанру «переселенських» пісень. З кінця 1940-х років починають відроджуватися ансамблі народних музикантів. Створюються нові колективи, серед яких найбільш відомими є «Хайтарма», «Учан-Су», «Крим», до творчої діяльності повертаються композитори І. Бахшиш, І. Шерфедінов, Е. Налбандов, котрі були депортовані з Криму до Таджикистану, Узбекистану; активізується діяльність щодо збирання та видання кримськотатарського фольклору.

Виникнення інструментальних ансамблів було пов'язане зі стародавньою традицією музичного інструменталізму кримських татар. З давніх часів в Криму набули поширення різноманітні музичні інструменти, нерідко об'єднані в ансамблі, що були невід'ємною частиною народних свят, обрядів, весільних церемоній та ін. У міру розвитку національної музики, для виконання різних мелодій та їх ритмічного супроводу створювалися нові, або ж удосконалилися існуючі музичні інструменти. Використовувались такі інструменти як к'авал (хавал) – свистова дудка, духовий інструмент; зурна – духовий інструмент, тулуп-зурна (волінка), хутра – його виготовляли з цільної овечої та козячої шкури; к'амиш-к'авал – дудка з очерету; сантр – рід цимбалів; саз – струнний щипковий інструмент; кеманче – смичковий інструмент. Важливе місце займали ударні інструменти: чубук давул – великий барабан; даре-дойра; думбелек – парні литаври. В кінці XIX ст. почали використовувати скрипку, кларнет, трубу й ін. А у сучасній джазовій кримськотатарській музиці використовують кеманчу, саз, даре, к'авал.

Слід відзначити, що національна специфіка кримськотатарського музичного мистецтва розглядається з точки зору «етноцентризму», коли в центр світової культури поставлена певна національна культура, національна музика і глобальна історія музики розгортається з цього центру і є його смисловою периферією, коли сприйняття та оцінка життєвих явищ сприймається крізь призму традицій і цінностей етнічної групи. В якості традицій ми розуміємо, в першу чергу, мову та фольклор. Принцип

етноцентризму дозволило розглядати традиції в кримськотатарській культурі як безперервну лінію розвитку народу від зародження до сучасності.

Звернення до мови та фольклорних джерел об'єднує у собі всі культурні й історичні епохи, пережиті кримськотатарським народом і втілені в національних традиціях. Це стало фундаментом для кримськотатарських джазових композицій.

Власне це збігається з думками О. Беркїй про джазову модальність при вивченні теоретичної праці «Лідійська хроматична концепція тональної організації» (1953) виконавця і теоретика джазу, новатора Джорджа Рассела (George Russell). Його вивчення стосувалося гармонії і аранжування, розвитку модальної концепції джазу. Дослідниця вважає, що концепція Дж. Рассела «належить до неомодальних явищ ХХ–ХХІ століть, що повертаючись у музичне мистецтво у новому образі, природньо ще містить багато тонально-функційних компонентів» [20, с. 11]. «Ключем до розуміння джазової модальності є явище «перехресної інтермодуляції» (на перетині музикознавства і фізики), коли «кожен інтервал, акорд ініціює в слуховому апараті певний звукоряд». Джазова імпровізація опирається на модальний принцип (в протигагу тональному), запропонований м Расселом і ґрунтується на засадах акордово-ладової взаємодії або «вертикальної полімодальності» [20, с. 11]. Ладовий принцип організації музики та імпровізації у джазі, при якому гармонічна основа традиційного джазу була замінена ладами - лідійським, дорійським, альтерованим, лідійським домінантовим, лідійським збільшеним, пентатонічними, in-sen та багатьма іншими звукорядами як європейського, так і неєвропейського

Усі композиції, з якими знайомимося у авторів і виконавців, дозволяють вивчати імпровізації з опорою на ладозвукорядні структури. Ці структури зберігаються протягом композиції, але часто з вільним комбінуванням. Приміром, джазові обробки конкретних народних пісенних або танцювальних мелодій реалізуються у етноджазових композиціях композиторів і виконавців. Вони часто звертаються не тільки до інтонаційно-ритмічного народного джерела, але і до імітації народної манери виконання. Серед більш молодих

джазових кримськотатарських музикантів, хто часто звертається до фольклору: ансамбль «Хаят»; співачки Джамала (Сусанна Джамаладінова), Сейрана Османова, Руслана Болатова, Шевкет Зморка, Наріман Баліч, Айсель Баліч, Ельвіру Серикхаліл, автор дисертації.

Приміром, композиція «Яли бою та Даг тараф» у джазовій обробці автора дисертації. Для передачі грайливих настроїв автор обробки використав секвенційне відхилення в ре moll і регарманізацію народної гармонії в джазову, сучасний базовий грув, fusion і барабанний ритм. Композиція влучно передає зміст пісні. При чому дізнаємося, що належить вона до степової зони Криму (чель тараф ірлари), що так близько до тих збірників обробок народно-пісенних жанрів І. Бахшиш, Н. Велішаєва, А. Каврі, Н. Касимової, Е. Налбандова, Я. Шерфединова. За словами соліста ансамблю «Хайтарма» Рустема Меметова, ця пісня про кохання «Я як очерет згорів у твоєму вогні». Цілком природньо для кримськотатарської пісні ліричні, любовні настрої, про які пишуть сучасні дослідники (О. Гуменюк, Г. Мамбетова, Т. Младенова), підкреслюючи особливого кримськотатарської мови та її фразеології у народно-пісенному фольклорі (О. Гуменюк, А. Куртсеїтов).

Привернемо більше уваги до найбільш відомих кримськотатарських джазових музикантів. Зокрема, відомої вокалістки, виконавиці джаз, рок, поп та фольклорних композицій, володарки титулу «Джаз дівка Узбекистану», але найбільш відомої як джазової співачки *Айсель Баліч* (народилася 6 жовтня 1980 р. в місті Ташкент). Вона з дитинства росла у музичній сім'ї.

Продовжуючи традиції сім'ї, Айсель здобула музичну освіту та має дипломи за спеціальностями диригент академічного хору (1996–2000, Ташкентський музичне училище ім. Хамзи). Далі її кар'єра пов'язана з естрадою (2000–2004, ДКУз – бакалавр, 2004–2006 – ДКУз, магістр).

Під час навчання в консерваторії, Айсель бере участь у багатьох майстер класах за програмою «Jazz ambassadors», організатором яких було посольство США в Узбекистані. Співоча кар'єра співачки пов'язана з такою групою, як джаз-квінтет «Кавсар».

У репертуарі співачки композиції в стилі класичного джазу, латино джаз і найбільш яскраві – в стилі етно-джаз. Своїм учителем у стилі етно-джаз Айсель вважає Азізу Мустафа-заде. Природньою особливістю співачки є діапазон голосу у чотири октави. Її сильний, іскристий тембр голосу, пекучий темперамент, яскравий сценічний образ залишає незабутнє враження. Творчий підхід до виконання пісень народжує синтез різних вокальних стилів, стилістичні напрямки співачки джаз-рок, соул-джаз, фольк-рок, академ-поп, ритм-енд-блюз-фольк-джаз. Айсель Балич мала досвід у розповідях про інших джазових співачок у проекті «Інша музика». Ташкент. TV. «Markaz» – розповідь про Нору Джонс, фанкову групу «Wax Poetic». Тому звертаємося до матеріалів, які можуть бути для модусів різноманітними: «діатонічні або середньовічні лади, звукоряди позаєвропейського походження, штучні звукоряди. Модальна техніка зустрічається і у творчості музикантів, які працювали в стилі free jazz, що був пов'язаний з експериментами в царині гармонії, ритміки, атональності, політональності, серійної та додекафонної техніки» [20, с. 12].

Тож, логічним стало звернення до кримськотатарського фольклору як основи джазових композицій виконавиці Айсель Балич, при написанні пісень у власних оригінальних обробках (2007). Співачка представила їх на першому кримськотатарському Міжнародному фестивалі «Бахчисарай 2008» у місті Бахчисарай, Крим. Тут згадуються висновки О. Воропаєвої про міжпластовість у джазі, яка «має не тільки перманентний, але й дифузний прояви і не призводить до заміщення одного пласта іншим. Це доводиться джазінгом, який був і залишається своєрідним індикатором процесів еволюції джазового мислення. Останнє ж, як і творчість загалом, має непередбачуваний характер, що стосується й подальшої актуалізації взаємодії джазу і «класики» у музичній культурі XXI століття» [45].

Перший досвід синтезу народної музики Кирилли і джазу Айсель здійснила завдяки співтворчості з автором дисертації. Це тріо розпочало своє експериментування і виступи на різних музичних майданчиках (2018). У цих композиціях («QAMISHA» (2019), «ADALAR SAILINDE») авторка спирається

на методи акордово-ладової взаємодії. Вона намагається поєднувати типові джазові звороти при використанні кримськотатарського фольклору з ладами (дорійський, фрігійський, лідійський, дорійський тощо).

Пісня «Адалар сахілінде» у виконанні Айсель дуже оригінальна за багатьма причинами. Відомо, що прийшла пісня з Туреччини. Хоча її можна знайти й іншими мовами: грецькою та арабською. Інколи вважається, що її природня мова арабська, але з інтерв'ю Рустема Меметова дізнаємося, що це народна пісня кримських татар [45]. У нас вона відноситься до південнобережних. «Яли бою йирлари». Інтерпретація цієї пісні ґрунтується на регармонізації гармонії з ускладненням джазовими акордами. При цьому зберігаються народні темпоритм і розмір. Це був авторський експеримент до передачі ліричної вокальної лінії.

Тож, про творчість Айсель можемо говорити як про виконавицю, що володіє народною і джазовою манерами виконання, що є не дивним, оскільки пам'ятаємо видатних кримськотатарських виконавців ХХ століття, приміром Сабріє Ереджепова, Едіє Топчі.

Відомий кримськотатарський джазовий виконавець *Олексій Сагітов* (Узбекистан, с. Бешкутан, 1976) закінчив Донецьку державну консерваторію ім. С. Прокоф'єва по класу тромбона. Виконавець виступав із сольними концертами у Франції, приймав участь у спільному польсько-українському проєкті, присвяченому пам'яті Дюка Еллінгтона.

Олексій грав у складі «РадіоБенду Олександра Фокіна» (2004). Сагітов співпрацював і грав з Eric Marienthal, Seamus Blake, Freddie Ravel, Walfredo Reyes Jr., Liz Mitchell, Curtis Fuller, Larry Willis, Yoel Del Sol, Jamie Novorka, David Krakauer, Frank London, Михайлом Цигановим, Раймондом Паулсом, Євгеном Євтушенком.

Останнім часом Олексій Сагітов працює як сесійний та студійний музикант. Основними напрямками своєї діяльності вважає джазову, фолкову сучасну музику. Відповідаючи в особистому інтерв'ю на запитання, що стало причиною захоплення і тяжіння до східної музики, музикант вказав декілька факторів. Навчаючись у Донецьку (з 1995), він почув кримськотатарську,

турецьку, болгарську та вірменську музику. Це стало його душею і серцем. Він розробив музичний проект «Східний експрес» (1999) з музикантами Яким Каракаш, Наріман Баліч і Дилявер Османов. Цим складом у 2000 р. вони брали участь в міжнародному джазовому Фестивалі-конкурсі «ДоДж 2000», де були зіграні три композиції – дві татарські та одну болгарську на 11/8. Крім того, Олексій Сагітов вказує, що на його смаки та уподобання вплинули знайомства з Енвером Ізмайловим, Рустемом Барі і Наркетом Рамазановим.

Відомий акордеоніст-віртуоз кримськотатарського походження *Шевкет Зморка* (1977) є одним з небагатьох українських музикантів, які співпрацюють з метрами болгарської і леутарської музики. Зараз він один вписує кримськотатарську інструментальну традицію в балканський музичний ландшафт. У його виконанні звучить класика, фольк, фольк-джаз балканського напрямку, східна музика, естрада. Шевкет Зморка визнаний найкращим інструменталістом Криму 2010 року. Регулярно бере участь в телепроектах, фестивалях, концертах на території України та за її межами (Москва: концерт в московському Будинку Музики (2011); Туреччина: концерт в Grand Hotel Nayatt, Анкара (2012), Берлін концерт в Rote Rathaus 2015 року, Страсбург-концерт в Раді Європи 2015–2017, а так само виступи на заходах урядового рівня в Києві, Вільнюсі (Литва), Празі (Чехія), Доха (Катар).

Після переїзду в Крим його зацікавила балканська музика, особливо болгарський фольк, фольк-джаз, стилістична імпровізація, характерна саме в сучасному болгарському фольклорі, де застосовується нетрадиційна гармонія і імпровізація, заснована на народній метро-ритмічній основі, колориті, мелодиці, мелізматиці. Шевкет Зморка знайомиться з творчістю представників цього напрямку – Петро Ралчевим, Іво Паразитом, Нешковим Нешевим, Трифоном Трифоновим, Недялко Недялковим, Пейо Пеевим – і після починає застосовувати такий підхід у кримськотатарській інструментальній музиці.

3.3. Джаз і фольклор у творчості Сусанни Джамаладінової

Джазові імпровізації, обробки чи аранжування кримськотатарських пісень, взаємодія і взаємовплив академічного і неакадемічного мистецтва на творчість відомих українських виконавців у сучасному просторі беззаперечна. Ці музичні пласти тісно співіснують і у композиціях Сусанни Джамаладінової.

Сусанна Джамаладінова є представницею академічного і джазового напрямів, відома співачка кримськотатарського походження зі сценічним псевдонімом Jamala. Вона народилася у сім'ї академічних музикантів. Її мама закінчила училище по класу фортепіано, батько – по класу хорового диригування. Він навчався грі на акордеоні.

Як згадує співачка у особистому інтерв'ю для нашого дослідження: «батьки свого часу дуже захоплювалися музикою Beatles, Джеймсом Брауном, джазом, раннім соул. Підпільно слухали цю музику, намагалися дістати якусь рідкісну бобіну, пластинку. А ще мій тато займався вивченням народної кримськотатарської музики. У нього був свій ансамбль, з яким вони виконували цю музику. Бажання вивчати і класику, і джаз, і соул, і народну кримськотатарську музику прийшло до мене з молоком матері. Цьому неможливо навчити, це приходить до тебе в певні життєві моменти. Ти розумієш, що тобі ця музика не просто знайома, а рідна» [24, с. 267].

Творче формування Jamala проходило у декілька етапів. Під впливом прослуховування найрізноманітніших напрямків музики, що у дитячі та юнацькі роки лунали з телевізора, радіо, платівок. Але по-справжньому співачка відчувала смак і неймовірну насолоду від соулу, джазу, народної музики та класики. Як зазначає сама Jamala, ці почуття можна порівняти з першою закоханістю, настільки вони яскраві. У класиці захоплювалася голосами Марії Калас, Леонтіни Прайс й ін. Слухала Стіві Вандера, Джорджа Дьюка, Еллу Фітцджеральд, Біллі Холлідей, інструментальну класику джазу – Майлса Девіса, Джона Колтрейна, Білла Еванса, Подружжя Бейкера. «Це величезна кількість імен, тому що в джазі ти не можеш любити когось одного. У цьому і є унікальність цього жанру, кожен, хто грає тему, ніби на себе її

приміряє, робить її абсолютно своєю. Це називається “джазовий стандарт” – кожен може грати одну і ту ж тему по-своєму. У цьому неповторність і унікальність цього жанру» [24, с. 267].

Навчаючись в училищі, Jamala стала застосовувати цей жанр дуже активно. Якщо до цього часу це було на любительському рівні – дитячі конкурси, виступи, то під час навчання в училище співачка починає поєднувати класику і джаз. Паралельно з навчанням академічному вокалу як меццо-сопрано, співачка виступає з творами Дж. Гершвіна, співає Summer Time й інші арії з опери «Поргі і Бесс».

Протягом усього навчання в училищі та консерваторії, у різні моменти життя перед співачкою виникало питання щодо вибору між класикою та джазом. Така проблема вибору виникає у багатьох виконавців, котрі намагаються поєднувати академічну та джазову манери співу. Так само сталося і з Jamaloю, адже «можливо, поєднувати в повній мірі може бути і неможливо, але вже точно не з технічної точки зору. У якийсь момент у тебе не вистачає часу на ці дві абсолютно різні сцени. Класика вимагає постійної дисципліни. Для підготовки оперної партії потрібно бути у відмінній фізичній і вокальній формі. «Джаз вийшов з клубів, нічний спосіб життя диктує свої умови, це вносить корективи в життя співака / співачки і впливає на голос. Іноді навіть те, що в класиці здається профнепридатністю: втома голосу, сип, «пісочок», несмикання зв'язок – все це надає цьому жанру шарм, правдивість!» [24, с. 269]. Проте, співачка намагалася довгий час поєднувати ці два напрями. Вона продовжувала слухати і вивчати джаз і класику, український і кримськотатарський фольклор. Брала участь в конкурсах, фестивалях, де все це співала.

Ще під час навчання в училищі, Jamala знайомиться з автором дисертації, іншими музикантами. Саме ця зустріч допомогла зібрати групу під назвою «Tutti». З нею музиканти брали участь у фестивалі «Червона рута» і зайняли перше місце у номінації «Інша музика». Репертуар групи складала джазові обробки українських та кримськотатарських пісень.

На фестивалі ДоДж Jamala використовувала ті ж фарби, співала джаз, поєднуючи з фольклором. Потім зробила цілу програму для фестивалю «Джаз Коктебель», де виконувала кримськотатарські й українські пісні. Крім того, вона виконувала авторську музику. Співачка відзначає, що їй «хотілося більше пофарбувати “свій” джаз. Як він звучить? Він звучить все-таки нетрадиційно, як для кримськотатарської музики, але в той же час зовсім не звучить як класичний джаз» [24, с. 268].

В училищі Jamala дуже багато експериментувала з автором дисертації. Обидва були одержимі і джазом, і фольклором. Пізніше, коли обидва вступили до Київської консерваторії (Усеїн – по класу скрипки та фортепіано, Jamala – на оперний вокал), це не заважало їм продовжувати творчі експерименти. Навпаки, це був знак, що потрібно створювати щось схоже. Був організований Free Nationals Band. Це був дуже схожий концепт, як в групі Syndicate Joe Zavinul, коли кожен музикант в групі відповідає за свій фольклор. У складі групи був молдаванин, який грав на трубі, вірменин – на дудук і перкусії, Jamala з автором дисертації відповідали за кримськотатарський фольклор. Все це замішувалося в стиль фьюжн, інколи навіть в джаз-рок. Завдяки таким експериментам був записаний альбом, що дало поштовх показувати матеріал на різних майданчиках Києва, фестивалі «Єдність».

Всі ці експерименти привели до того, що Jamala стала писати свою авторську музику, спираючись на смаки і освіту. Мелос, який був у Jamala, протікав, проникав в авторську музику. Коли співачка працювала над першим авторським альбомом For Every Heart, вона більше орієнтувалася на соул, але прагнула залишити і багато чого кримськотатарського. За спогадами Jamala, вона на той час не розуміла, як помістити кримськотатарський мелос в музику соул або поп-соул, їй не вистачало досвіду, а тому у цьому альбомі кримськотатарську пісню вона залишила як окремий острів. Це була народна кримськотатарська пісня Pengereden з джазовим звучанням, на що надихнули Джон Маклафлін і група Shakti. Співачці дуже хотілося спробувати зробити її саме такою магичною, як їх музика.

Jamala продовжила цю традицію і в наступному альбомі в іншій темі Unutmasan. Там вона додала соло труби і звучання бенда. Щодо авторства пісні, то Jamala вважає, що пісня народна, а тому і виконує її як народну.

Надалі Jamala продовжує випускати народні кримськотатарські пісні в складі своїх альбомів. Окремими синглами, як, наприклад, Meni Gamdan Azat Eyle з акордеоністом-віртуозом Шефкетом Зморкой й ін. Але це були її особисті обробки народних пісень, адже у співачки ще поки не виходило написати авторську пісню кримськотатарською. Можемо говорити про транскрипції у творчості виконавиці та авторки, як-то транскрипції-імпровізації, певну двоплановість, або «двопластовість джазінгу» (О. Воропаєва): «Мобільно-імпровізаційні акустичні структури джазу зумовлюють її специфіку – транскрипцію-імпровізацію, яка виникає на перетині між власне обробкою академічного матеріалу (стилю) та його виконавською інтерпретацією. Академічно-мовна складова певною мірою впливала й на джазовий твір як даність. Шлях джазінга пролягав від імпровізації на академічну тему, її «варіювання-прикрашання» до стильових форм міжпластової взаємодії» [45].

Але Jamala звертається й до української лемківської пісні «Ой, верше, мій, верше». Пісня належить до родинно-побутових та весільних пісень [73]. Хоча зміст пісні, на перший погляд, простий, і описує тугу дівчини за домом. Все ж виявляється, що пісня має й інше змістове навантаження. У ній йдеться про долю цілого народу, який був вигнаний радянською владою на чужину. Дівчина тужить за домом, оскільки у чужому домі ніколи не буде так добре, як було у рідному домі. Після вигнання лемків з історичної батьківщини, а для Джамали – це пам'ять вигнання кримських татар з історичної батьківщини, пісня «Ой, верше мій, верше» стала символом туги народу за втраченою батьківщиною [121]. Для багатьох лемків знаковою стала перемога з цією піснею кримськотатарської співачки Джамали в конкурсі (2009). Пісня «Ой, верше мій, верше» отримала у Джамали із саундпродюсером Євгеном Філатовим нове рішення. Багато хто почав порівнювати виконання Джамали з

Квіткою Цисік, але це інші стильові знахідки. У Джамали ця пісня звучить з імпровізаціями, характерними для джазу і фольклору.

Пісня «Крила» з авторською музикою (Джамала) на слова Тетяни Милимко перетинається зі змістом лемківської пісні в тому, що неможливо відібрати крила у свободи, у народів, навіть якщо лишити їх історичної батьківщини. Авторська мелодія написана під впливом народної музики. Має багато повторів, мелодично-ритмічних впливів ліричних пісень кримських татар.

Пісня «Заплуталась» Jamala (Official Music Video feat. Apache Crew) яскравий синтез народного і професійного мистецтва, те що було характерно й для кримськотатарських композиторів-першопроходців. Мелодія будується на короткому багато повторюваному мотиві. Кожного разу з додаванням нових тембрів і метроритмічних побудов. Поступовий розвиток гармонічний, до речі, абсолютно стандартний для класичної гармонії. А ось після першого куплету вокальна партія побудована на джазових імпровізаціях. У гармонії основою стають джазові квадрати.

У подальшому експерименти з авторською музикою українською мовою з впровадженням кримськотатарського фольклору привели до народження пісні «1944». Все в цій пісні просякнуте любов'ю до кримськотатарському мелосу. Вступ, що імітує колискову, відкриває пісню і проходить лейтмотивом через всю композицію. Куплетна частина більш речитативна, як молитва. Приспів побудований повністю на алюзії на народну пісню. Вокаліз мугамної вокально-інструментальної частини, був натхненний однією дуже старою народною кримськотатарською піснею Арафат Даг'и. Вона про те, як всі ми зустрінемося на горі Арафат (Іслам). Співачка зазначає, що це знакова пісня для кримських татар і її дуже красиво співають багато співвітчизників. Фінал «1944» віддалено нагадує Хайтарму – танець-повернення. В кодї пісні Jamala хотілося, щоб слухач відчув себе на вершині гори, ніби співаєш ридма. Це надзвичайно важлива складова пісні.

Наприкінці розмови з Jamala, співачка проакцентувала: «Мене б не було як автора без ось цього фундаменту, цих трьох стовпів, про які я розповіла –

класика, кримськотатарська народна музика і джаз. Весь мій музичний архів складається з цієї музики, яка наповнює мене. Я не перестаю розвиватися і дуже хочеться вірити, що Бог дасть мені сил і натхнення творити в цьому напрямі. Людський розум нескінченний, він може насичуватися, надихається різними культурами, слухати нескінченно, навіть міняти свої смаки. І я не виняток, я так само постійно експериментую з різними жанрами, але важливо пам'ятати про своє коріння. Адже по-справжньому, коли ти в глухому куті або називаєш один зі своїх періодів "творчою кризою", ти згадуєш про дитинство. Про бабусь, дідусів, їхні розповіді і колискові, казки. Якимось у мене був неймовірна розмова з Gregory Porter, одним з видатних сонграйтерів сучасності. Він писав мені відгук на мою музику і йому дуже сподобалася "1944". Так ось, він сказав, що не боїться повертатися до однієї і тієї ж теми з різних сторін. Якщо його це надихає, він може писати про одне й те ж по-різному. Теми любові, самотності та пошуку свого коріння вічні! У моєму ДНК джаз і кримськотатарська музика протікають поруч. До чого це прийде? Ще не знаю. Я тільки на початку шляху» [24, с. 268].

Отже, відзначимо, поступово джаз наблизився до сфери високого мистецтва, зберігши свою суперечливу тотожність як популярної, так і академічній музиці. Джаз залишається престижним і підтримується науковими колами, установчими фондами, всесвітньою мережею фестивалів. Спадщина джазу широко відома, він і сьогодні продовжує впливати на світову музичну культуру.

І тут можемо звернутися до висновків О. Воропаєвої щодо загальних критеріїв транскрипцій-імпровацій з різновидами джазінга: джазінг-імпровацію «на тему»; джазінг-обробку (аранжировку); джазінг-транскрипцію; джазінг-стилізацію [45].

Останній принцип стилізації є близьким до розгляду авторських композицій автора дисертації. Тут джазінг можна розглядати не як просте цитування фольклорного матеріалу, а як пов'язане мислення композитора з глибинним рівнем інтонаційної взаємодії.

3.4. Усеїн Бекіров «Концерт для фортепіано з оркестром»: від фольклору до джазу

Прем'єрне виконання концерту для фортепіано з оркестром №1 Усеїна Бекірова відбулось 13 грудня 2019 року в Будинку звукозапису Українського радіо. Виконавцями стали Ансамбль класичної музики імені Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України під керівництвом народного артиста України Ігоря Андрієвського. Солісткою, виконавицею фортепіанної партії стала лауреатка міжнародних конкурсів Ольга Савайтан.

Фортепіанний концерт №1 автора дисертації характеризується лірично-пісенним тематизмом, що звучить в традиціях романтичного письма з яскравими рисами джазового стилю. Перша частина концерту розпочинається коротким оркестровим вступом, що еліптичною послідовністю акордів (f, As, b, B, es) близьких основній тональності g-moll з чіткою вираженою мелодичною лінією у партії скрипок, створює ефект меланхолійного епілогу. Перша тема, що стає головною партією сонатної форми першої частини, одразу вводить слухачів в атмосферу кримськотатарського мелосу. Це наспівна мелодія широкого дихання із секвенційно-хвильовим типом розгортання, що створює алузії до типу «безкінечних» концертних тем С. Рахманінова.

Її розвиток ґрунтується на оспівуванні тонів тонічного тризвуку, де головним інтонаційним зерном є поступеневий рух від тоніки g до домінанти d. М'які, заокруглені інтонації згаданої теми озвучені у одноголосному викладі у партії правої руки соліста на фоні тріольного арпеджіо у лівій. Основну мелодію підхоплює й оркестр, що в першому проведенні виконує функцію гармонічного супроводу. У четвертому проведенні теми з'являються чітко виражені деформації у її мелодичному та гармонічному викладі. Вона переходить в сполучний розділ дисонансного характеру, що передвіщає появу нової теми.

Побічна партія (Presto, 77 тт.) експонується також у партії фортепіано, а головною тональністю розділу стає c-moll. Основна мелодія також вибудовується на оспівуванні тонічної квінти, й попри те, що ритмічний

малюнок побічної теми є більш активним та різким, можемо вважати що вона виростає з інтонацій першої головної партії. За характером побічна партія також не є контрастною до першої, хоча її звучання є менш наближеним до пісенного начала і завдяки безперервному секвенціюванню нагадує мотиви танцювальних фольклорних п'єс. Подальший розвиток музичної тканини в Розробковому розділі (з 98 тт.) зосереджений на активній динамізації другої теми у площині ритміки, гармонії, фактури та тембрових співставлень. Активна зміна тональних центрів, мотивна розробка другої теми переривається каденцією соліста. Йому передують статичний оркестровий епізод з протяжними акордовими співзвуччями, ряд яких розпочинається мінорними септакордами від звуків c, f, es, d, що зупиняються на нонакорді від звуку ges.

Каденція соліста – це яскравий імпровізаційний епізод, що широко розкриває технічний та артистичний потенціал піаніста. Варто зазначити, що матеріал даної каденції ґрунтується на творі, що вже звучав раніше до появи концерту. Основою епізоду є етюд №12, який увійшов до збірки «Етюди для фортепіано» (2019). Складні поліфонічні переплетення в музичній тканині чергуються з повнозвучними акордовими гронами, що перериваються стрімкими арпеджіо. Оркестр підхоплює характер заданий солістом і створює активний супровід ритмічно та гармонічно з основою на домінантовому тоні d. На цій хвилі піднесення виникає новий етап розробки побічної теми – вона звучить у фортепіанній партії на тлі повнозвучного скандування оркестру. В цьому розділі розробки побічна тема проводиться у трьох варіаціях з трьома хвилями модуляцій – у f-moll, c-moll, h-moll.

Скорочена реприза першої частини займає всього лише 22 тт. й знаменується звучанням головної теми у основній тональності g-moll. Тема проводиться у повнозвучному викладі оркестру на фоні тріольних арпеджіо фортепіано. Перед фінальним акордом частини знову звучить невеликий сольний фрагмент фортепіано, що підсумовується скандуванням тонічного тризвуку основної тональності.

Друга частина (Adagio) є лірико-драматичним центром досліджуваного концерту. Вступ другої частини одразу занурює слухача в атмосферу тужливої

заціпенілості. Цей стан створено завдяки розміреній ритмічній пульсації акордів у партії дерев'яних духових та альтів на фоні тягнучих акордів у партії скрипок. Основна тональність частини *g-moll* окреслена низхідним хроматичним басом віолончелей із кадансами на тонічному звуці *g*. Вступ соліста означений не тільки раптовим розрідженням оркестрового полотна до фонових співзвуч у струнній групі, а й зміною розміру з початкового $3/4$ на $4/4$. Завдяки цим прийомам автору вдається створити ефект переключення при появі першої теми, попри те, що вона не є контрастною до попереднього матеріалу. Тема експонується у партії труби та дублюється у верхній мелодичній лінії фортепіано. Це наспівна, щемлива мелодія, що заснована на низхідних оспівуючих головні тони інтонаціях з раптовими вигуками-поривами висхідних зворотів, які одразу згасають та повертаються до основних тонів тризвуку в нижньому регістрі. Особливого кримськотатарського пісенного відтінку надають групетні оспівування VI та V ступенів у кадансовій частині мелодії. Після цього експонується ще одна тема, що продовжує розвиток лірико-драматичної лінії образів.

Друга тема споріднена за характером до першої, і також заснована на оспівуванні головних тонів, низхідних інтонаціях та апелює до інтонаційного словника пісенного жанру. Головна тональність розділу *cis-moll* (*Cantabile*), рух мелодії відбувається від звуку *g* на основі тонічного нонакорду і секвенційними низхідними ланками приходять до *d* на фоні кадансуючого домінантового співзвуччя. Тема ще двічі звучить в основній тональності з поступовим нагнітанням драматичного характеру завдяки ущільненню оркестрової партії, ускладнення гармонічної будови акордів в сторону дисонансності та проведенню теми у високому регістрі. Далі тема тричі звучить в тональності *d-moll*, з поступовим пришвидшенням темпу та поступовим нарощенням фактури. Проте з 87 тт. відбувається раптовий перехід у тональність *As-dur*. Тут автор повертає слухачів до початкової теми труби, що у октавному викладі під тріольний супровід фортепіано та струнного акордового фону звучить у партії піаніста. Активна мотивна розробка поєднує інтонації першої трубної теми та другої фортепіанної теми, підкреслюючи монотематизм частини.

Стрімкі гармонічні зміни приводять до завершального акорду у просвітленому до мажорі, що символізує заспокоєння та катарсис після важких душевних переживань. Цю ідею підкреслює той факт, що тематичною основою другої частини стала авторська джазова п'єса автора дисертації під назвою «Sasha», створена у 2010 році на пам'ять про друга та колегу – басиста Олександра Мельника.

Третя частина концерту стала квінтесенцією скерцозно-танцювальної стихії. Насиченість динамічних ліній частини підкреслено не менш яскравим тематичним матеріалом. Перша тема, що заснована на матеріалі попередньо створеної джазової п'єси автора дисертації «Рух» (2017) безумовно створює спектр алюзій до образу руху та його характеристик. Перша тема, що є головною партією сонатної форми третьої частини містить три тематичні елементи. Перший елемент звучить одразу в перших тактах частини і заснований на звукоряді *c-moll* з альтерацією II, IV та VI ступенів, тобто, залученням звуків акордів подвійної домінанти. Мелодія починається з широкого пасажу квінт, продовжується в статичному пунктирному звороті на основі #IV, V та *bVI* ступенів, що завершується поверненням до тоніки через III та *bII* ступені. Загальний колорит першого елемента близький до джазово-імпровізаційної стилістики, але завдяки ритмічному рисунку зближає його з танцювальним началом.

Другий елемент головної партії є типовим зразком танцювальної кримськотатарської мелодії з характерними акцентами на звуках тонічного тризвуку та їх оспівуванням в більш дрібних тривалостях звуків у вигляді стрімких пасажів. Тема звучить у партії фортепіано на основі звукоряду гармонічного виду *g-moll*, проте контрапунктом їй у партії оркестру продовжують звучати акорди в *c-moll*. Третій елемент головної партії це типовий джазовий риф, що побудований на основі мінорного ундецимакорду від звуку *es*. Він звучить у синкопованому ритмі у викладі фортепіано. Сполучна партія є поєднанням стрімких пасажів та ритмічних рифів на фоні інструментальних перекличкою. Різде переключення елементів головної партії, сполучної, а також принцип побудови розробки створює відчуття

кінематографічних переключень кадрів, що може бути пов'язаним з тривалою роботою автора над кінополотнами. Побічна партія в даній частині відсутня, як і репризний розділ форми.

Розробковий розділ третьої частини має структуру колажу. Перший розділ розпочинається мотивною розробкою другого елемента головної партії (g-moll), проте перший елемент заглушає її своєю впевненою та напористою ходою. В цьому розділі перший елемент (c-moll) набуває грізного, дещо владного звучання за рахунок викладу в партіях мідних духових у низькому регістрі в динаміці ff на фоні істеричних пасажів струнних. Друга спроба проведення другого елемента головної партії у 83 тт. (g-moll) знову заглушається і перетворюється в ще більш нервозні хаотичні пасажі. Проте цей динамічний потік переривається ліричним епізодом, що заснований на початковій інтонації малої терції другого елемента головної партії. Лірична тема епізоду звучить в e-moll у секвенційному викладі низхідних заокруглених інтонацій-оспівувань на фоні соковитих септакордових гармоній у партії струнних. Тема переростає в імпровізаційні пасажі соліста, які знову перериваються звучанням другого елемента головної партії (d-moll). Проте, цього разу вона сама зазнає викривлень і ніби вибухає через кілька тактів активної динамізації.

Після такого конфліктного розділу звучить каденція соліста. Загальні форми руху типу арпеджіо на основі співставлення різних гармонічних послідовностей створюють образ мінливого марева далекого ідеалу. Це ще один ліричний оазис розробки. Після нього знову звучить той самий епізод, проте в тональності f-moll, він також зазнає мотивної розробки. Після нього в 192 тт. з'являється третій елемент головної партії, який вбирає характеристики інших тем. У завершальній частині розробки знову звучить мотивна розробка першого та другого елемента, які взаємодіють та деформуються, вбираючи риси один одного. Концерт завершується скандуванням повнозвучного C-dur акорду, нарочито утверджуючи оптимістичний фінал твору.

Незважаючи на те, що тематизм концерту апелює до кримськотатарського фольклору, всі теми та мелодії, використані в написанні концерту є авторським матеріалом.

3.5. Усеїн Бекіров «Етюдн для фортепіано»: академізм, джаз, фольклор

Одним із сучасних звернень до кримськотатарського фольклору є збірка «Джазові етюдн» автора дисертації. Хоча джазовими інтонаціями пронизані й інші твори композитора, зокрема мюзикл «Шинель» (2019). Крім того, автор дисертації пише і виконує музику в стилях funk, fusion і ethno-jazz. У синтезі з народними мелодіями кримських татар, українців, азербайджанців, індійців і балканців і джазовими структурами та гармоніями авторські композиції («Eastern Kaleidoscope»,) набувають цілісності побудови і розвитку.

Цикл «Етюдн для фортепіано» написаний у стилі етно-джаз. У всіх композиціях звучать як татарські, молдавські, армянські, українські фольклорні теми, так і оригінальні авторські мелодії. Для самого автора джаз – це першопочатково фольклорна музика, а тому такий симбіоз – етно-джаз – став генетично обумовленим і органічним. Це підтверджує світова тенденція до джазових аранжувань фольклору, що дало поштовх до окремого напрямку етно-джазу.

Цикл з дванадцяти фортепіанних етюдів було завершено та видано у 2019 році. Вони продовжують три стилістичні вектори, що так, чи інакше звучать в кожному з етюдів: етюдно-прелюдійна академічна стихія, кримськотатарська фольклорна стилістика й джазова лексика. Що збігається з висновками про «типові засоби оджазування, де визначальною є не технологічна, а естетико-стильова функція. Залишаючись у загальному плані незмінними, прийоми jazzing the classics можуть торкатися перетворення барокового концертуєчого стилю, класицистських фактурних варіацій, романтичної «салонної» віртуозності, колажної техніки академічного

авангарда. Характерною особливістю джазінга є міжпластова мовленнєва діалогічність» [45].

Модус фольклору присутній у всіх етюдах, і якщо в №10 вводиться справжню цитату кримськотатарської пісні «К'алабаликь», то в інших – це оригінальні авторські мелодії в дусі татарського мелосу. Як пише українська музикознавиця І. Олійник у передмові до збірки, «терпкі джазові гармонії, еліпсиси, складні синкоповано-пунктирні ритми, блукаючі терції, імпровізаційна природа тем, що характерно джазовій мові стають ще однією гранню осмислення автором композиції етюдів» [29, с. 3].

Такий сплав і водночас контраст класико-романтичної академічної традиції, джазового та фольклорного начал стає об'єднуючим фактором різних за характером, темпом, динамікою, фактурою, техніками етюдів. Так, фольклорним флером вирізняються етюди №8 та №10, джазова домінанта характерна для етюдів №2 та №4. Найбільша група складається з етюдів, пов'язаних з академічною традицією написання цього жанру для фортепіано.

Відомо, що етюд як жанр був осмислений ще у XIX столітті. Але ще задовго до того, як він отримав таку назву, існували жанри (наприклад, сонати Д. Скарлатті), у яких помітною була зорієнтованість на формування певних технічних навичок. Традиція розглядати етюд як самостійну п'єсу інструктивної спрямованості виникла завдяки М. Клименті, К. Черні та інших педагогів-композиторів. Однак найбільш революційне осмислення етюдів належить романтикам Ф. Шопену та Ф. Лісту. Починаючи з цих композиторів, етюди створюються не просто як енциклопедія складних прийомів, що композитор використовував у своїх інших творах, а перетворюються на самостійні закінчені твори, інструктивні за своєю природою, як художні твори концертного репертуару зі своїми жанровими підтекстами.

Такий «канонічний» підхід до етюдів існував досить довго, але якщо говорити про джазові етюди, то слід відзначити, що хоча вони і продовжують академічну традицію, існують суттєві відмінності, які пов'язані, перш за все, з імпровізаційною природою джазу, його метро-ритмічною організацією. Саме в джазових етюдах відбувається суттєве перетворення цього жанру. Синтези

блюзу і регтайму як першоджерел джазу, варіанти поєднання стилів доджазового піанізму, в яких передбачалися прийоми подальшого функціонування вже власне джазового мистецтва фортепіанної гри-імпровізації, істотно збагатили фактурну стилістику і техніку даного мистецтва.

Слід відзначити, що першим, хто започаткував джазові етюди для фортепіано – був канадський джазовий піаніст-віртуоз і композитор Оскар Пітерсон. Саме його джазові етюди (Jazz Exercises) стали в усьому світі частиною початкової музичної освіти. Свого часу Пітерсон написав три зошити під назвою «Джаз для юних піаністів». Ця джазова школа, що складається з блискучих, оригінальних вправ і п'єс, користується величезною популярністю, вона перевидавалася більше 20 разів. Метою цього видання було допомогти юним музикантам досягнути чудовий світ виконання і розуміння джазу. У докладних уроках надаються всеосяжні поради та підказки щодо блюзової структури, озвучування акордів, імпровізації, синкопованості, гармонійного руху і багато іншого.

Крім Оскара Пітерсона, необхідно назвати таких відомих авторів джазових етюдів для фортепіано як Мілан Дворжак, Манфред Шмитц, Данііл Крамер, Микола Капустін та інші. Серед молодих композиторів, які продовжують традиції написання в цьому жанрі – автор дисертації. Розглянемо деякі етюди збірки більш детально.

В Етюді № 2 конкурують одразу всі три стильові вектори – класична, фольклорна та джазова. Головна тема-рефрен має прелюдію-етюдну природу, а дві теми-епізоди втілюють кримсько-татарський мелос (В) та джазову техніку (С). Загальну форму п'єси можна охарактеризувати як концентричне рондо з двома епізодами (АВСАС1 В1 А).

Попри те, що впродовж твору зберігається ладовий центр «d» з мінливою мажорно-мінорною терцією, характерна тональна нестійкість, політональність та еліпсиси. Джазова лексика виражена у складних синкоповано-пунктирних ритмах, імпровізаційній природі тем, терпких акордових рифах. Фольклорні епізоди вирізняються унісонно-октавними проведеннями, терцовими вторами (зокрема, в правій руці, що створює особливу технічну складність), ладовим

колоритом та медитативними остинато. Арпеджовані розділи етюдів, поліритмія на всіх рівнях фактури, голосоведення та спосіб викладу теми створюють алузії до поліфонічних циклів Й. С. Баха, хоч і в новому джазово-гармонічному контексті.

У цьому етюді широко використовується велика фортепіанна техніка – арпеджирована тема, широкі акорди. Крім цього виконавської майстерності потребують пасажі з паралельних терцій в правій руці. Також як і в багатьох інших етюдах присутня остінатність, що типово для цього жанру. Яскраві джазові гармонії поєднуються з класичними та народними гармонійними ходами, політональністю – це надає яскравість і характерність музичній фактурі.

Етюд №10 вирізняється особливим тяжінням у фольклорне русло. Головною темою є кримськотатарська народна інструментальна мелодія «К'алабалик'» («Къалабалыкъ»), що перекладається як «сумбур, суєта». На основі мелодії вибудовуються ще 8 розділів у варіативно-варіаційному викладі. Це обумовлює швидкий, практично безперервний рух протягом усього етюдів. Використовуються прийоми розвитку, що є типовими як для народної музики – секвенції, варіативність в мелодії, так і сучасної джазової та фанкової – остінатной рух в лівій руці, синкоповані ритмічні фігурації. Також використовуються відкриті, секвенційні акордові послідовності.

Використані типові ладові звороти, характерні для кримськотатарської музики. Ладовий центр етюдів – с-moll, а характер обраної теми обумовлює швидкий, фактично безперервний рух упродовж всієї п'єси. Особливий кримсько-татарський фольклорний колорит створюється завдяки ладовій гостроті оригінальної теми (висока 4 ступінь), змінності ритму, метру, секвенційного розвитку, унісонно-октавним проведенням, басовим кварто-квінтовым остинато. Вони яскраво прослуховуються у 1, 4, 5, 6, 7, 8 варіаціях.

В етюдів звучать сучасні джазові та фанкові рифи, що надають ще більшої рельєфності фольклорній складові п'єси. Поліфонічні методи розвитку, арпеджування, поліритмія у поєднанні з багатою мелодикою створюють сприятливі умови для технічного та слухового рівня виконавців.

Загалом фактура твору поліфонічна, двоголосна, що теж типово для народної інструментальної музики.

В етюді №4 яскраво виражена саме джазова стилістика. Стихія руху, імпрровізації та співставлення різних виконавських технік насичує невелику п'єсу складними завданнями для виконавця. Мелодичний риф у лівій руці стає своєрідним вступом, що задає характер всьому етюду. Остинатне проведення рифу використовується як стійка форма супроводу, на фоні якого звучать імпрровізації правої руки. В-dur з блюзовою септимою «as» визначає ладовий модус рифу. Партія правої руки вирізняється гострою ритмікою, раптовими переключеннями від кварто-квінтових співзвучь до мелодичних фігурацій.

Зі зміною фактури у середньому розділі значно ускладнюються технічні завдання правої руки – комбінації терцієвих, квартових інтервалів та повнозвучних акордів з хроматичною лінією мелодії. Фольклорного відтінку надають поліладові нашарування між партіями лівої та правої руки вкінці середньої частини. Заключний розділ 3-частинної репрізної форми етюду №4 (A B A₁) повертає до початкових тем, проте завершення його динамізоване. Звучать октавні пасажі правої руки за низхідним хроматичним звукорядом, що розв'язуються у фінальному тонічному терцдецимакорді з блюзовою септимою та високим IV ступенем.

Подібний прийом застосування мелодичного рифу властивий також етюду №8. Проте, тут він ще й отримує фольклорне забарвлення завдяки вузькому абмітусу мелодики, оспівуванню тонічної терції із змінним третім ступенем.

Окрім джазово-фольклорної лексики етюду характерні поліпластові нашарування на рівні ритму, фактури, голосоведення, поліфонічні методи роботи з матеріалом. Логіка композиційної структури етюду близька до варіантно-варіаційної з ознаками динамізованої 3-частинної репрізної форми. Головним є початковий риф – тема, що далі звучить як супровід іншим темам, проте є і їх інтонаційною основою. Друге проведення пов'язане з темою, що є збільшеним ритмічним варіантом рифу, третє – поява акордової послідовності з синкопованим ритмом. Четверте проведення має фольклорний акцент, завдяки

мелодиці, що побудована на оспівуванні низхідного звукоряду від V до I ступня, із змінними II (f, fes) та II (g, ges) ступенями. Контрастною є наступна тема – у більш стриманому викладі, ритмічно укрупнена. Алюзії до фольклорного мелосу підкреслює як сама мелодика, так і фактура – в лівій руці звучать квінтові паралелізми, кварто-квінтові співзвуччя з використанням звукоряду початкового рифу.

Далі формується ще один риф – як варіант попереднього, що стає основою найбільшого розділу-варіації. Партія правої руки вирізняється імпровізаційним характером мелодики, ритмічною нестійкістю. За нею звучить реприза – повернення до третього та четвертого проведення. Ладова основа всієї п'єси – це тональність *es-moll*. Проте, у підсумковій коді звучать акордові масивні еліпсиси з розв'язанням у однойменний *Es-dur*.

Етюд №8 має чітко виражені ознаки монотематизму, де всі застосовані теми виростають з інтонацій початкового рифу, що відкрило можливості використання різних композиційних технік на основі лаконічного матеріалу.

Етюд №9 вирізняється серед інших особливим ліризмом у різних відтінках – від елегічно-споглядального до напружено-трагічного. В цьому значну роль грає полістилістична гра джазовими техніками, фольклорними інтонаціями та класико-романтичною лексикою.

Форму етюду можна визначити як 3-частинну репризну, де короткі аналогічні 1 та 3 розділи обрамляють розширений середній розділ. Методи розгортання матеріалу в ньому близькі прелюдійним з характерною наскрізністю форми. Проте, інтонаційно середній розділ бере витoki з першого, утворюючи монотематичну композицію. Спокій першої теми з її прозорою гомофонно-гармонічною та акордовою фактурою змінює надшвидке *perpetuum mobile* другого.

У цьому безкінечному русі прослуховуються кілька мелодичних ліній – приховане багатоголосся, яке присутнє й при зміні фактури, ритміки, мелодики. Варто згадати, що окрім класико-романтичних інтонацій присутні алюзії до фольклорної ладовості, джазова акордика. Значного поширення тут набули поліфонічні прийоми голосоведення, поліпластові нашарування контрастних

тем, ритмів. Досягнувши майже повного розчеплення у джазовому фрагменті, який стає кульмінацією розгортання середнього розділу, тема знову звучить у початковому характері в репризі.

В етюді Етюд № 1 переплітаються традиції академічного піанізму, джазової музики та народного колориту. Етюд має складну двочастинну, наскрізну форму. У фактурі використовуються класичні довгі арпеджіо. Завдяки прихованому двоголосю та триголосю, акцентуванню і характерним ладовим зворотам формується відчуття безперервного руху. В обох частинах можна розгледіти прийоми поліфонічного розвитку-імітації, канону. Введена в 34 такті октавна тема має яскраво виражений народний колорит. Загалом характер етюд поривчастий і романтичний.

В Етюді № 3 також використовується академічна фортепіанна лексика. На противагу першому етуду замість довгих арпеджіо використовуються короткі ламані. Форма – прелюдійно-імпровізаційна. В цьому етюді важливу роль відіграє фактура, яка мінлива, є як засобом виразності, так і формотворчим фактором. Використовується постійний рух 16 нотами, задається відчуття пульсації, що не припиняється ні на секунду. У 9 такті фактура наближується до поліфонічної – з'являється приховане двоголосся, імітація. У 14 такті виникає невеликий епізод-відхилення, де на тлі репетицій додається рух паралельними прозорими акордами, характерними для музики імпресіоністів. На зміну цим епізодам у 25 такті приходять наступний з ще більш короткими арпеджіо, де фактура нагадує барокові твори, зокрема, органні (наприклад, токату). В останньому епізоді етюд в лівій руці з'являється тема, котра імітує народну мелодію, що розвивається в імпровізаційному стилі.

В етюдах використовуються такі джазові техніки гри як «блукаючий» бас, синкопування, блок-акорди, блюзові тони, ритмічні прогресії (ритмічні секвенції всередині метру), поліритмія на праву та ліву руки, арпеджіо. Багато уваги приділяється партії лівої руки, а в загальній фактурі обидві руки або конкурують одна з одною, або доповнюють. Значна роль відводиться поліритмії, як одному з основних прийомів створення імпровізації та мелодики у джазовій музиці.

При написанні збірки, значна увага приділялася фольклорній тематиці. Фольклор присутній фактично в усіх етюдах, але у різній формі. Це мелодійні ходи, характерні для кримськотатарської музиці, типові ладові звороти, використання таких розмірів як 9/8; 7/8.

В етюді №10 за основу було взято кримськотатарську народну інструментальну мелодію «К'алабалык'» (сумбур, суета). В етюді №6 присутні риси кримськотатарського танцю «Хайтарма» (Повернення. Символізує вічний рух).

Автор дисертації за освітою скрипаль, у своїй композиторській творчості працює у стилях funk, fusion, ethnojazz та активно використовує мелодії та пісні кримськотатарського, українського, азербайджанського та балканського фольклору, так само як і згаданий вище Макс Шоренков.

Творча кар'єра автора дисертації пов'язана із організацією джазових колективів різних складів, які приймали участь у ряді фестивалів на території України, за кордоном. Також ці колективи є лауреатами багатьох фестивалів. Знаковою є тривала співпраця автора дисертації з видатною виконавицею кримськотатарського походження – Джамалою. Вона стала вокалісткою новоствореного колективу «Freenational Band» (2003). Отже, традиції відтворення кримськотатарського пісенного фольклору в джазовій музиці продовжує традиції кількох поколінь.

Висновки до розділу 3

На основі вивчення творчості виконавців, композиторів, авторів джазових композицій, дослідження їх мистецьких доробків, доведено, що джаз вплинув на розвиток інтонаційно-ритмічної сфери академічної та естрадної музики. Основу творчості багатьох сучасних авторів складає фольклор. Зокрема, кримськотатарський пісенний фольклор органічно співіснує з академічною традицією.

Визначено складний шлях розвитку джазового мистецтва. Його дослідженням почали займатися вчені-фольклористи (Г. Кубік, Сімха Аром).

Дослідники вивчали джаз як частину народної музики. У сучасній науці джаз представлений у багатьох публікаціях (П. Берлінер, С. Брікман, П. Буркхолдер, Ш. Сингер). За загальними визначеннями дослідників для сучасного джазу характерні африканська усна культурна традиція; практики західноєвропейської музики; міська і сільська музична культура; англо-американська і афро-американська сакральна музична культура.

Українські дослідники вивчають проблематику джазу у різних контекстах (Н. Белявіна, О. Воропаєва, Д. Меладзе, М. Найдорф, В. Олендарьов, М. Поцко, З. Рось, О. Супрун, Д. Теребун, В. Тормахова). Дотичні питання розглядаються у наукових дослідженнях науковців (О. Зосім, В. Овсянніков, І. Палкіна, О. Шевченко). Питання джазу як діалогу, взаємовідношення і взаємодії з іншими елементами культурного, історичного, соціального, психологічного контекстів.

Відзначено, що підґрунтям розвитку джазу був «фольклорний» період, який поступово збагачувався національно-етнічними елементами різних культур. Особливого значення набуло введення народних інструментів різноманітного національного походження до джазових колективів (друга половина ХХ ст.).

З'ясовано характерні риси джазу від етапів становлення (колективна творчість, анонімність авторства) до більш розвиненого з імпровізаційно-складного у поліритмії, синкопованості. Доведено, що джазова імпровізація не передбачає повну свободу. Вона будується за певними моделями-зразками (патернами) і містить мелодійні стандарти. Відзначено оригінальність інструментальних ансамблів, можливо із сольними партіями.

Введення національно-етнічних елементів у феномен джазу, зокрема у кримськотатарський джаз, підтверджено історією розвитку кримськотатарського професійного композиторського мистецтва ХХ століття.

Виокремлено спільні риси для всієї кримськотатарської композиторської школи: звернення до національних джерел, а саме, використання у творчості музичного фольклору (асиміляція інтонаційних, ладових й інших елементів народної музики в обробках пісенної та інструментальної спадщини

кримського регіону /орієнтація на особливості кримськотатарської народної пісні – діатоніку і панування збільшеної секунди, застосування куплетно-варіаційної форми і різноманіття народно-пісенного ритму, як 5/8, 4/8, 7/8 / імітація гри на народних інструментах та ін.); поєднання традицій Сходу і Заходу, що відбилося у жанрово-стильових рисах кримськотатарської музики. Відзначено, що всі перераховані вище риси притаманні й творчості кримськотатарських джазових митців.

У науковий обіг введено періодизацію розвитку кримськотатарського джазового мистецтва, який поділяється на два періоди: з 1970-х по 1990-ті роки, пов'язаний з виникненням перших кримськотатарських джазових інструментальних ансамблів на основі стародавніх традицій музичного інструменталізму кримських татар. Перші джазові ансамблі були створені спочатку в Узбекистані у місті Фергана, адже ще під час депортації кримських татар Узбецька РСР стала притулком для багатьох з них.

Проаналізовано творчість першого кримськотатарського джазового ансамблю «Сато» під керівництвом Леоніда Атабекова. З'ясовано, що в основу джазових композицій покладено аранжування народної музики кримських татар, узбецької народної музики, відзначено прагнення до середньоазіатських музичних традицій та формування власної східної «еклектики».

Період 1990-х – 2020-й років, пов'язаний з поверненням кримських татар на рідну землю, відзначається новим етапом розвитку кримськотатарської культури. На відміну від першого періоду, все більше кримськотатарських джазових музикантів вводить у свою імпровізаційну практику пряме використання оригінального фольклорного матеріалу: обробки конкретних народних пісенних або танцювальних мелодій. Виконавці часто звертаються і до імітації народної манери виконання.

Визначено, що у музичних композиціях відомих авторів і виконавців використовується кримськотатарський пісенний фольклор. Більшість інформації про цих митців не висвітлена у науковій літературі, періодичних виданнях. Тому результатами дослідження є інформація, яку автор дисертації

отримав під час особистих бесід з авторами і виконавцями: Айсель Балич, Сагітов Олексій, Шевкет Зморка, Jamala (Сусанна Джамаладінова).

Фортепіанний концерт № 1 автора дисертації написаний у характерній для жанру формі з музичним тематизмом, що апелює до кримськотатарського фольклору. Мелодизм концерту є авторським матеріалом.

Введено до роботи уточнений аналіз авторського циклу «Джазові етюди» для фортепіано, які написані у стилі етно-джаз. Вибір такого жанру був пов'язаний, з одного боку, продовженням академічної традиції написання етюдів, а з іншого – бажанням ввести певні зміни, що пов'язані з імпровізаційною природою джазу, його метро-ритмічною організацією.

Цикл етюдів формується за принципом трьох стилістичних векторів: етюдно-прелюдійна академічна стихія, кримськотатарська фольклорна стилістика й джазова лексика. Використано кримськотатарський, вірменський, молдавський фольклор. Джазова стилізація, обробка фольклорних мотивів з елементами кримськотатарського фольклору формують неповторність кожного етюдю. При порівнянні за різними параметрами танець «Хайтарма» схожий на українські коломийки. Кримськотатарська народна інструментальна мелодія «К'абалик'» має характерні мелодійні ходи і ладові звороти, з характерними метроритмами і розмірами (9/8 та 7/8), що вдало поєднано з академічною етюдною природою.

Отже, представлені у роботі положення та висновки щодо кримськотатарського джазового мистецтва віддзеркалюють його етнічну унікальність, але і вписують у загальносвітові процеси розвитку джазового мистецтва.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і джазовій композиторській практиці. Вирішено наукове завдання з втілення пісенного фольклору кримських татар в академічну і джазову творчість.

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Кримськотатарський пісенний фольклор посідає важливе місце в сучасній культурі, а тому потребує вивчення у музикознавстві. Українська фольклористика не активно розробляє питання становлення й розвитку кримськотатарського пісенного фольклору в академічній і джазовій практиці. Хоча окремі питання розкриваються у науковій літературі.

Визначено методологічні засади аналізу кримськотатарського пісенного фольклору в академічному і джазовому мистецтві. З концептуальних положень зарубіжних видань і наукових праць зроблено акценти на історико-культурних проблемах кримських татар (Алан В. Фішер, Грета Лін Юлінг). З історіографії дослідження фольклору кримських татар, історико-археологічних розвідок (Г. Бонч-Осмоловський, А. Бабій) уточнено різні моделі кримськотатарських свят, які відтворюються у творчості композиторів, балетмейстерів, виконавців.

З'ясовано, що музично-історичні праці (А. Рефатов «Збірка народних пісень»; Іл. Бахшиш, Е. Налбандов «Къырымтатар халкъ йырлары» («Крим»)) розкривають особливості кримськотатарського пісенного фольклору та його втілення у композиторську творчість. Важливими характеристиками представлені регіональні фольклорні зразки жанрів «чінни, пісні, танці» (А. Рефатов «Хайтарма», двадцять п'ять зразків; А. Джемильов «Танці ансамблю "Хайтарма"») та їх вплив на композиторську творчість.

Визначена роль музично-фольклорної діяльності І. Бахшиша, Е. Налбандова з публікаціями збірників: «Сабанинь сари вак'тинда» («Рано вранці»), «Кирымтатар халк' йирлари» («Кримськотатарські народні пісні», 1996). Значення цих робіт доповнюється музично-культурологічними працями

істориків і сучасників (Ф. Алієв, Е. Велилулаєва, О. Гуменюк, Г. Мамбетова, Т. Младенова, О. Чернишова). Особливого значення набули розвідки з лексико-семантичного вивчення кримськотатарської мови, її фразеології (О. Гуменюк, А. Куртсеїтов). Музично-освітні праці: навчальні посібники Е. Сейтмететова і М. Джафарова, репертуарний збірник викладачів КШУ «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів»; обробки народно-пісенних жанрів І. Бахшиш Н. Велішаєва, А. Гефон, А. Каврі, Н. Касимової, Е. Налбандова, Я. Шерфединова. Обґрунтовано їх роль у збереженні та відродженні національних традицій. Крім того, виявлена характеристика особливостей кримськотатарських народних пісень з пануванням діатоніки і збільшеної секунди, застосування куплетно-варіаційної форми, різноманіття народно-пісенних ритмів.

2. Становлення і розвиток кримськотатарської композиторської школи проходив у надзвичайно складних умовах тоталітарного радянського режиму. У 1930–1944 роки багато композиторів і видатних діячів кримськотатарської культури було репресовано і знищено. Тому окремим підпунктом досліджено музичний доробок представників-засновників професійної композиторської школи Я. Шерфединова, А. Рефатова, А. Каврі, І. Бахшиш та вплив на їх творчість кримськотатарського фольклору. На основі праць науковців і дослідників (Ф. Алієв, Е. Аблязілова, Л. Алядінов, Г. Бекірова, С. Джемілева, З. Емірусейнова, Ю. Еннанов, Г. Мамико, З. Муталупова, Е. Озенбашлі, С. Пальчиковський, Е. Сеїтбекірова, А. Чергеєв) встановлено історичну роль кримськотатарських композиторів, які почали працювати у першій половині ХХ століття.

У своїй творчості композитори зверталися до фольклорних джерел і віршів кримськотатарських поетів: О. Акчокракли, А. Акіма, Ш. Алядіна, С. Еміна, У. Іпчі, Б. Мамбета, А. Мефаєва, Р. Муради, Р. Тинчерова, Черкеза-Алі, Е. Селямета, Е. Шем'ї-заде, Р. Фазила, Е. Фаїка, Б. Чобан-заде. Відзначено, що синтез музичного і поетичного фольклору вплинули на формування своєрідних полістилістичних побудов в оригінальних авторських композиціях різних жанрів з мелодикою і ритмікою схильною до кримськотатарських пісень. Цей

синтез народного і професійного мистецтва став віддзеркаленням розвитку академічного мистецтва.

3. Джерелознавчі аспекти вивчення фольклору дозволили встановити термінологічну послідовність «фольклор, народна пісня, народна душа, народне вірування» (Й. Гердер, Д. Мейєрн) для використання у подальшому аналізі академічних творів кримськотатарських композиторів. Твори композиторів характеризуються схильністю до передачі традиційної народно-пісенної традиції кримських татар.

Визначено характеристики кримськотатарського музичного фольклору у розвідках українських дослідників: етногенетичні особливості (К. Квітка); генезис давньо-індоєвропейського, візантійсько-церковного, орієнтального, західноєвропейського впливів (Ф. Колесса); трансформацію музичного фольклору у професійній композиторській творчості з обробками народних пісень, сюїт, фолькопер (С. Грица). Розкриті дотичні проблеми у використанні фольклору лемків і русинів (О. Фабрика-Процька); процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття (А. Фурдичко); синтез сучасних технік і фольклору (Р. Станкович-Спольська); різновиди стилізації гуцульського фольклору в українському композиторському і виконавському мистецтві (В. Данилець).

Визначено вплив на композиторську творчість фольклору в сучасному постмодерновому мистецтві через стилізацію (І. Білялова); «коди і “подвійне кодування” в мистецтві» (О. Афоніна). Відтворення фольклору в новому тексті розглядається на концептуальних засадах культурологічної герменевтики (О. Колесник). Виокремлено нові форми репрезентації та актуалізації фольклору: телевізійні проєкти (О. Зосім); медіатекст (О. Овсяннікова-Трель); саундтрек (Т. Кумеда, Л. Ляшенко).

4. Проведено музикознавчий аналіз симфонічних творів Е. Налбандова: «Варіацій» для труби із симфонічним оркестром на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атимнинь тирпагы» та «Експромту» для труби з оркестром.

Відзначено вплив кримськотатарського пісенного фольклору на будову і розвиток творів. Зокрема у музиці Варіацій відмічене домінування мелодико-гармонічних і ритмічних елементів кримськотатарського пісенного фольклору (інтервал збільшеної секунди в мелодії труби; орнаментальність у використанні простих і складних форшлагів; пунктирний ритм і танцювальність).

Відзначено ліричні настрої у творі Е. Налбандова «Експромт» для труби з оркестром. Тричастинна форма твору представлена жанровим контрастом, пісенно-танцювальними темами. Головна тема твору інтонаційно близька до кримськотатарського пісенного жанру гірських регіонів «тюркю». Більша співучість та інтонаційна хроматизація формують яскраву образність, що нагадує кримські пейзажі. Колорит, споглядальність, речитативність і мрійливість розкривають філософію народного життя. Друга тема побудована на коротких танцювальних елементах, що контрастують до першої пісенної теми. Хоча друга тема має зв'язок із кримськотатарською пісенністю через другий понижений ступінь, дрібну мелодійну деталізацію з наслідуванням народних кримськотатарських інструментів струнною групою, дрібних рухів танцюристів.

Охарактеризовано засоби виразності для музичного образу «Ave Maria» А. Караманова. Спираючись на традиційні форми романтичної музики та деякі прийоми музики XVIII століття, композитор рельєфно передав зміст католицької молитви до Діви Марії. Чотири фактурні пласти (мелодія, бас, арпеджировані середні голоси, лаконічний прихований підголосок) забезпечують виразність головного образу.

Здійснено музикознавчий аналіз камерного твору Е. Емір «Експромт» для скрипки з фортепіано і оркестрового твору «Візерунки Криму» у виконанні скрипки з фортепіано. Форма твору «Експромт» тричастинна з контрастною серединою. Серед елементів кримськотатарського пісенного фольклору виділено: інтонаційно-ритмічну близькість; жанрові ознаки пісні «тюркю»; ліризм. Музичне змагання скрипки і фортепіано, окремі тематичні мотиви у творі Емір «Експромт» перегукуються із кращими зразками скрипкового

репертуару світової класики: Е. Едгар «Салют кохання», А. Хачатурян «Концерт для скрипки з оркестром», презентуючи міжкультурний діалог.

Аналіз твору Е. Емір «Візерунки Криму» засвідчив тяжіння до імпресіонізму (легкі клястери) з презентацією коротких мотивів з опорою на акорди. Усій музичній тканині характерна східна орнаментальність, народна імпровізаційність і речитативність. Власне ці ознаки є характерними і для кримськотатарського пісенного фольклору.

5. Більшість характеристик синтезу академізму і фольклору виявлено при аналізі саундтреку Е. Емір до фільму-екранізації трьох новел М. Коцюбинського «Татарський триптих»: «У путах шайтана», «На камені», «Під мінаретами». Кожен саундтрек містить по кілька різнохарактерних номерів. Усі фрагменти розповідають про долю дівчин (Еміне, Фатьми, Мір'ем). Кожна героїня забезпечується системою лейтмотивів і лейттем. Вся музична партитура фільмів підкреслює тісний зв'язок із характерними для кримськотатарського пісенного фольклору рисами: імпровізаційність, хроматизація, наявність інтервалу збільшеної секунди, орнаментальність мелодій, ліризм та туга, соло духових інструментів. Саундтрек є циклом номерів, які будують структуру і передають атмосферу фільму «Татарський триптих». Друга новела займає центральне місце. Вона ж є сюжетно-музичною кульмінацією, що допомагає розкрити основну ідею літературного твору – ідеї непростой жіночої долі, неможливості досягнення мрій про кохання і щастя.

Обґрунтовано, що музика до вистав Різи Бекірова («Аслихан», «Безіменна зірка», «Крадена наречена», «Материнське серце», «Історія кохання», «Арслан і Мелек», «Казка про злодія Амета і кишенькового злодія Мемета») написана в академічній традиції з відчутним впливом кримськотатарського пісенного фольклору.

6. На основі вивчення творчості виконавців, композиторів, авторів джазових композицій, дослідження їх мистецьких доробків, доведено, що джаз вплинув на розвиток інтонаційно-ритмічної сфери академічної музики.

Розкрито специфіку взаємодії фольклору і джазу у творчості сучасних авторів і виконавців (ансамбль «Хаят»; співачки Джамала (Сусанна

Джамаладінова), Сейран Османов, Руслан Болатов, Шевкет Зморка, Наріман Баліч, Айсель Балич, Ельвіру Серикхаліл, виконавці – автор дисертації). Підґрунтям їх джазових творів став фольклор, який постійно збагачується впливами різних культур. Особливого значення для супроводу виконавців і джазових колективів набуває введення народного інструментарію різноманітних національних груп.

З'ясовано, що у творах авторів і виконавців домінують характерні риси джазу з імпровізаційно-складними метроритмами, моделями-зразками (патернами) і мелодійними стандартами. Відзначено оригінальність інструментальних ансамблів, часто з сольними виконавцями.

Використання у джазових композиціях кримськотатарського фольклору відбувається через асиміляцію інтонаційних, ладових, тембрових елементів

Уточнено періодизацію кримськотатарського джазового мистецтва з періодами: з 1970-х по 1990-ті роки, пов'язаний з виникненням перших кримськотатарських джазових інструментальних ансамблів на основі стародавніх традицій музичного інструменталізму кримських татар («Сато»). З'ясовано, що в основу джазових композицій покладено аранжування народної музики кримських татар, узбецької народної музики, відзначено прагнення до середньоазіатських музичних традицій та формування власної східної «еклектики». Період 1990-х – 2020-х років, пов'язаний з поверненням кримських татар на рідну землю, відзначається новим етапом розвитку кримськотатарської культури. На відміну від першого періоду, все більше кримськотатарських джазових музикантів вводить у свою імпровізаційну практику пряме використання оригінального фольклорного матеріалу: обробки конкретних народних пісенних або танцювальних мелодій. Виконавці часто звертаються і до імітації народної манери виконання.

7. Визначено, що у музичних композиціях відомих авторів і виконавців використовується кримськотатарський пісенний фольклор: Айсель Балич, Сагітов Олексій, Шевкет Зморка, Jamala (Сусанна Джамаладінова).

Кримськотатарський пісенний фольклор у джазових композиціях С. Джамаладінової повною мірою виявляється і у виконавських інтерпретаціях,

що пов'язано з джазовою природою. Визначено, що виконувані композиції мають потенційну енергію для їх успішного виконання на різних сценічних майданах, включаючи Євробачення. Серед відомих композицій Джамали виокремлено: «1944», «Заманили», «I believe in U», «Ти любов моя», «Крила», «Pencereden», «History repeating», «Маменькин сынок», «Верше, мій верше» тощо.

Введено до роботи уточнений аналіз авторського циклу «Етюди для фортепіано», які написані у стилі етно-джаз і концерту для фортепіано з оркестром №1. Автор пише і виконує музику в стилях funk, fusion і ethno-jazz. Вибір етюдного жанру був пов'язаний, з одного боку, продовженням академічної традиції написання етюдів, а з іншого – бажанням ввести певні зміни, що пов'язані з імпровізаційною природою джазу, його метро-ритмічною організацією.

Цикл етюдів сформовано за принципом трьох стилістичних векторів: етюдно-прелюдійна академічна стихія, кримськотатарська фольклорна стилістика й джазова лексика. У циклі використано кримськотатарський, вірменський, молдавський фольклор. Джазова стилізація, обробка фольклорних мотивів з елементами кримськотатарського фольклору формують неповторність кожного етюду. При порівнянні за різними параметрами танець «Хайтарма» схожий на українські коломийки. Кримськотатарська народна інструментальна мелодія «К'абалик'» має характерні мелодійні ходи і ладові звороти, з характерними метроритмами і розмірами, що органічно вписано в академічну етюдну традицію.

Серед перспектив дослідження – розробка теоретичних засад взаємодії кримськотатарської та естрадної музики, виявлення впливів у ХХ столітті на кримськотатарський пісенний фольклор різних народів, характеристика творчості академічних композиторів, що звертаються до кримськотатарського пісенного фольклору. Найперспективнішим залишається вивчення кримськотатарського джазового мистецтва, яке віддзеркалює його етнічну унікальність, але органічно вписується у загальносвітовий джазовий контент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдульваап Н. Короткий нарис кримськотатарської літератури XVIII–XIX століть. *Мрії кохання. Поезія кримських ханів та поетів їхнього кола*. Сімферополь, 2003. С. 61–69.
2. Аблязімова Е. А. Музична культура Криму: національні особливості. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 267. С. 148–152.
3. Аблялімов Шевкет Ельвіра Емір. Узори Криму. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VorTP3PlsKU> (дата звернення: 09.04.2023).
4. Авдєєва Л. Ханум Т. Моє життя. Спогади про себе та видатних митців Узбекистану. Ташкент: Національна бібліотека, 2008. 139 с.
5. Алімова Е. С. Кримськотатарські та українські витоки вокальної лірики М. Халітової. *Проблема музичної науки*. 2014. №1. С. 31–37.
6. Алієв Ф. М. Антологія кримської народної музики – Къырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Сімферополь : Кримське державне навчально-педагогічне видавництво, 2001. 600 с.
7. Альперін М. Енвер Ізмайлов. URL: <https://www.jazz.ru/pages/izmailov/> (дата звернення: 18.02.2023).
8. Асанов Л. Кримськотатарські піснеспіви «Іляхи». *VIII наук.-практ. конф. профес.-виклад. складу та студ. КДППД* : зб. тез. Сімферополь, 2002. С. 147–149.
9. Аталар сёзлери ве айтымлар. Тертип эткен Ш. Асанов. / Асанов Шевкет. Сімферополь: Къы-рымдевокъувпеднешир, 2002. 183с.
10. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... докт. мистецтв.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2018. 445 с.
11. Бабий А. Н. Крымскотатарский народный танец в фольклорно-этнографических исследованиях. *Питання духовної культури. Мистецтвознавчі науки*. Культура народів Причорномор'я. 2004. № 51. С. 75–78.
12. Бахшиш Іл., Налбандов Е. Къырымтатар халкъ йырлары. Акъмесджит : Таврія, 1996. 448 с.

13. Бахшиш Іл. Къырымтатар халкъ йырлары. Сімферополь : Къырым devlet окъув нешрияты, 2004. 384 с.
14. Бахшиш Іл., Налбандов Е. Сабанынъ сааръ вакъында: Къырымтатар халкъ йырлары. Ташкент : Гъафур Гъулям адына Эдебият ве санъат нешрияты, 1977. 376 с.
15. Бекірова Г. Ільяс Бахшиш вірив, що кримськотатарська музика повернеться на батьківщину разом зі своїм народом. URL: <https://ua.krymr.com/a/26915007.html> (дата звернення: 15.08.2021).
16. Бекірова Г. Асан Рефатов. Сторінки кримської історії. 14.12.2015, 17:00. URL: <https://ua.krymr.com/a/27426360.html> (дата звернення: 17.03.2023).
17. Бекіров У. Джаз у творчості композиторів Криму. *Мистецтвознавчі записки*. 36. Київ : Ідея Принт, 2019. С. 222–226.
18. Бекіров У. Огляд наукової літератури з проблем становлення професійної кримськотатарської музики. *Культура і сучасність* : 2019. №2. С. 166–170. URL: <http://journals.uran.ua/kis/article/view/190634> (дата звернення: 17.03.2023).
19. Бекіров У. Танцювальні образи у творі Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма» для скрипки і фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 308–313.
20. Беркій О. Модус і модальність у джазовому мистецтві. *Український джаз на перехресті культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Міжнар. джаз. наук.-мистец. форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнар. фестивалю джазової музики «Jazz Bez» (Львів, 03 грудня 2022 р.). Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 49 с. С. 11.
21. Белявіна Н. Д., Супрун О. В. Питання функціонального розвитку джазу. URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/376-pitannjafunktsionalnogo-rozvitku-dzhazu.html> (дата звернення: 17.03.2023).
22. Bekirov U. Piano miniature "Ave Maria" by A. Karamanov as a headquarters of intertextual trends in the music of ukrainian composers. *Spheres of Culture*. 2019. Vol. XIX / Maria Curie-Sklodovska University. Lublin. S. 196–202.

23. Бекіров У. Синтез академізму, кримськотатарського фольклору та джазових традицій у збірці «Етюди для фортепіано». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03–04 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 100. URL: <http://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/6207/document.pdf> (дата звернення: 17.03.2023).

24. Бекіров У. Вплив джазу та кримськотатарської музики на творчість Джамали. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Одеса, 04 червня 2020 р.). Міжнародний гуманітарний університет. Одеса, 2020. С. 267–269. URL: <https://kmunim.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2021/06/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D1%82%D0%B5%D0%B7-2.pdf> (дата звернення: 17.03.2023).

25. Бекіров У. Кримськотатарський театр: історія та сьогодення. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матер. Міжнар. дистанц.наук. практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 169–171. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2019_Suchasny_i_kulturnyi_prostir_u_mystetstvoznavchomu_dyskursi.pdf (дата звернення: 17.03.2023).

26. Бекіров У. Кримськотатарська музика в академічній традиції України XXI століття. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. Міжнар. симпозиуму (Київ, 06 червня 2019 р.) / М-во культ. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 125–126. URL: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2019-kult-myst-studii-tezy-symposiumu.pdf> (дата звернення: 17.03.2023).

27. Бекіров У. Творча діяльність кримськотатарського композитора Різи Бекірова. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. III Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів (Київ, 04–05 грудня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 98. URL: <https://www.academia.edu/41961103/>

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР (дата звернення: 17.03.2023).

28. Бекіров У. Історичні аспекти розвитку кримськотатарської музики. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матер. Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ : НАКККиМ, 2018. С. 172–174. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/2018_Xudozhnia_Kultura_i_Mystetska_Osvita_Tradytsiii_Suchasnist.pdf (дата звернення: 17.03.2023).

29. Бекіров У. Етюд для фортепіано. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 64 с.

30. Бекіров У. Етюд для фортепіано. URL: https://youtube.com/watch?v=_I_Io_hkILs&feature=share (дата звернення: 17.03.2023).

31. Бекіров У. Обробка кримськотатарської народної пісні «Калабаликь» для фортепіано та камерного оркестру (архів композитора).

32. Бекіров У. Концерт для фортепіано з оркестром №1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T1Sr4DIEhiE&t=1s> (дата звернення: 28.05.23).

33. Бекіров У. Концерт для фортепіано з оркестром № 2 (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T1Sr4DIEhiE&t=1s> (дата звернення: 28.05.23).

34. Бекіров У. Концерт для фортепіано з оркестром № 3 (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1vofvh7GBpk> (дата звернення: 28.05.23).

35. Бекіров У. Сюїта в 5 частинах для камерного оркестру (2020) (архів композитора).

36. Бекіров У. Музика до театральної вистави «Шинель». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASPmRG-vzuI> (дата звернення: 28.05.23).

37. Бекіров У. Музика до театральної вистави «Лісова пісня». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-seitablayev-lisova-pisnia/30725943.html> (дата звернення: 28.05.23).

38. Бекіров У. Музика до театральної вистави «Легенди Бахчисарая» (2021). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N5Ap4xtijGc> (дата звернення: 28.05.23).

39. Білялова І. Я. Декоративна стилізація на заняттях з дисципліни «Основи композиції». *Проблеми інженерно-педагогічної освіти*. 2012. № 37. С. 173–176.

40. Бонч-Осмоловський Г. А. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / архів. 08.05.2016 р. у Wayback Machine ; редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. С. 339.

41. Вавшко І. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії. *Музикознавчий універсум*. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.

42. Варіації для труби на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атымнынъ тырнагы». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BDwyljOBm2U> (дата останнього звернення: 18.04.2023).

43. Велилулаєва Е. І. Етнокультурні традиції як основа самоідентифікації кримських татар (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. 20 с.

44. Велієва С. До 100-річчя музею: Музей історії та культури кримських татар URL: <https://handvorec.ru/novosti/k-100-letiyu-muzeya-muzej-istorii-i-kultury-krymskih-tatar/> (дата звернення: 17.04.2023).

45. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд. мистецтвозн: 17.00.02. Харків, 2009. 19 с. URL: <http://www.disslib.org/dzhazzinh-jak-forma-vzayemodiyi-akademichnoho-ta-tretohoplastiv-u-dzhazi.html> (дата звернення: 10.02.2023).

46. Гнетньов Д. Любов до Криму. URL: <https://www.facebook.com/tnu.edu.ua/posts/2134089993555709/> (дата звернення: 10.02.2023).

47. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації / перемова В. Симоненка. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.

48. Грица С. Парадигматична природа фольклору. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 1. С. 9–26. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/NTE_2017_1_4.pdf (дата звернення: 10.02.2023).

49. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, Тернопіль : Астон, 2002. 236 с., ноти.

50. Грица С. Фольклор у просторі та часі : вибрані статті / ред. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
51. Губанов Я. Джаз як додатковий стильовий елемент в музиці І. Стравінського. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ, 1986. Вип. 26. С. 19–28.
52. Гуменюк О. Макам – давній жанр кримського пісенного фольклору, особливості його словесної та музичної поетики. *IX Міжнародний конгрес українців. Фольклористика. Українознавство* : зб. наук. ст. (до 100-річчя Національної академії наук України) / гол. ред.: С. Пирожков, А. Загородній, Г. Скрипник ; НАН України ; МАУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 432 с.
53. Гуменюк О., Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2. 663 с.
54. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвозн. (доктора філософії): 17.00.03 – музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського, Харків, 2021. 220 с.
55. Дей О. І. Поетика української народної пісні. Київ: Наукова думка, 1978. 252 с.
56. Джемільов А. Танці ансамблю «Хайтарма». Сімферополь : Таврида, 2013. 136 с.
57. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури : автореф. ... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Одеса, 2021. 20 с.
58. Еннанов Ю. Ильяс Бахшиш. *Medeniye*. URL: <https://medeniye.org/node/788> (дата звернення: 11.04.2023).
59. Ериджепова С. Мої тернисті дороги. *Півострів*. 2010. 24–30 грудня.

60. Заатов И. Истоки и становление традиций крымскотатарского сценического и театрального искусства. *Культура народов Причерноморья*. 2003. № 43. Симферополь : Крим, 2003 С. 139.

61. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 222–227.

62. Івенс Л. Техніка гри джазового піаніста : гами та вправи. Київ : Музична Україна, 1985. 27 с.

63. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.

64. Елгар. Салют кохання. Вик. І. Чернявський. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=INASEelPT9s> (дата звернення: 09.04.2023.).

65. Емір Е. Експромт для скрипки і фортепіано. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TdoYaCmD5GM> (дата звернення: 08.04.2023).

66. Емір Е. Партитура-рукопис Експромту «Севда йири» («Пісня кохання») для скрипки із симфонічним оркестром (зберігається в особистому архіві Бекірова).

67. Емір Е. Ігри розуму. *Avdet*. Вип. 24. 13.06.2011.

68. Емір Е. Творчий доробок. НСКУ. Преса, відгуки. URL: <http://www.uahttps://web.archive.org/web/20201028222432/https://composersukraine.org/index.php?id=115> (дата звернення: 28.05.23).

69. Еріджепова З. Мої тернисті дороги. *Півострів*. 2010. 24–30 грудня.

70. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. Севастополь, 1995. 45 с.

71. Каралезли Х. Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях. *Крым*. 1926. № 2. С. 132–142.

72. Караманов Алемдар Сабітович. *Українська музична енциклопедія* : у 2 т. Т. 2: Е–К / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 328–329.

73. Квітка К. Українські народні мелодії : збірка. Ч. 1 / упоряд. та ред. А. Іваницького. Київ, 2005. 480 с., ноти.
74. Класики кримськотатарської музичної культури: Асан Рефат, Яя Шерфедінов, Ільяс Бахшиш. URL: <http://archive.fo/20070328235724/www.cidct.org.ua/ru/publications/> (дата звернення: 17.03.2023).
75. Клименко Валентина. Кримські татари, Коцюбинський і Муратов. *Україна молода: бойова газета української нації*. 19.05.2005. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/430/164/15519/> (дата звернення: 21.04.2023).
76. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 284 с.
77. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
78. Колесса Ф. М. Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій. *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / підгот. до друку, вступ, стаття і прим. С. Й. Грици*. Київ, 1970. С. 248–269.
79. Комплексний словник-довідник з української мови для учнів початкових класів / упоряд. О. Л. Рудь. Київ : Літера ЛТД, 2020. 400 с.
80. Кондараки В. Х. В память столетия Крыма: исторические картины Тавриды. Николаев, 1883. VI. 282 с.
81. Кондараки В. Х. Универсальное описание Крыма. Т. 1: Топографический обзор полуострова для путешественников. Николаев, 1873. 234 с.
82. Кондараки В. Х. Универсальное описание Крыма : в 4 т. Кондараки. Санкт-Петербург, 1875. 230 с.
83. Коцюбинський М. В путях шайтана. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2539> (дата звернення: 27.04.2023).
84. Коцюбинський М. На камені. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2540> (дата звернення: 27.04.2023).
85. Коцюбинський М. Під мінаретами. Харків : Книгоспілка, 1930. 51 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12135> (дата звернення: 25.04.2023).

86. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
87. Криштоф Е. Г. Легенды Крыма. Сімферополь : Дар, 2001. 315 с.
88. Крымскотатарская инструментальная музыка / ред.-сост. Дж. Кариков. Київ, 2007. 96 с.
89. Кримськотатарська музика / О. М. Гуменюк, Г. Р. Мамбетова. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін ; НАН України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Т. 15. URL: <https://esu.com.ua/article-1523> (дата звернення: 17.04.2023).
90. Кримськотатарські народні казки та легенди / пер. укр. Д. Кононенко ; упоряд. Н. А. Умеров. Київ : Етнос, 2007. 512 с.
91. Кримськотатарський фольклор. URL: <https://esu.com.ua/article-1531> (дата звернення: 28.05.2023).
92. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скороика в історії української музичної культури ХХ ст. *Наукова бібліотека України*. URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/349-osobistist-mirolava-skorika-v-istoriyi-ukrayinskoyi-muzichnoyi-kulturi-hh-stolittja.html> (дата звернення: 01.01.2023).
93. Куртієв Р. Календарні обряди кримських татар. Сімферополь : Кримнавчпедгіз, 1996. 64 с.
94. Куртсеїтов А. М. Лексико-семантичні особливості фразеологізмів у кримськотатарській мові : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.13 – мови народів Азії, Африки, аборигенних народів Америки та Австралії / Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАН України. Київ, 2006. 199 с. URL: <http://www.disslib.org/leksyko-semantychni-osoblyvosti-frazeolohizmiv-ukrymskotatarskiy-movi.html> (дата звернення: 15.03.2023).
95. Къырымтатар халкъ агъыз яра-тыджылыгы (Кримськотатарська народна усна творчість) : хрестоматія. Ташкент, 1991. 96 с.
96. Къырымтатарларнынъ аталар сёзлери (Кримськотатарські прислів'я та приказки). Сімферополь : Таврида, 2007. 352 с.

97. Легендарний фільм Олександра Муратова «Татарський триптих» покажуть на АТР кримськотатарською. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sW_9CMLyeGU (дата звернення: 21.04.2023).

98. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе : у 2 т. Т. 1 / пер. з англ.: М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дешиці, Г. Киван, Е. Панкєєвої. Київ : Основи, 1994. 554 с.

99. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2: М–Я. Київ : Академія, 2007. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n431/mode/1up?view=theater> (дата звернення: 07.04.2023).

100. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда) : дис. ... канд. культурол.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 245 с.

101. Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39419/19-Mambetova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 17.03.2023).

102. Мамбетова Г. Типологія переходу від монодії до багатоголосся на прикладі музичних культур арабopersидських традицій : дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2007. 215 с.

103. Маркс Н. Легенды Крыма. 1913, т. 1; 1914, т. 2; Одеса, 1917, т. 3. 45 с.

104. Мельник Л. Опера сенсація: made in Ukraine. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/опера-сенсация-made-ukraine> (дата звернення 23.01.23).

105. Младенова Т. В. Крим у діалозі культур «Захід-Схід» на прикладі музичної творчості : дис. ... докт. філос.: 025 – музичне мистецтво / ЛНУ ім. Івана Франка, ДВНЗ «ЛНУ ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. 247 с.

106. Музафаров Р. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7: Мл О. С. 102.

107. Мустафаєв Ф. М. Творча діяльність кримськотатарських композиторів ХХ століття: музичний та етнологічний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 4. С. 166–172.

108. Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? *Вопросы культурологии*. 2005. № 10. С. 102–105. URL: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/musical-articles/kak-razlicautsa-muzykalnye-kultury> (дата звернення: 17.04.2023).

109. Налбандов Э. Композитор Яя Шерфединов. *Йылдыз*. 1983. № 1. С. 137–141.

110. Налбандов Е. Экспромт для трубы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IyAzjbYT45U> (дата звернення: 20.04.2023).

111. Налбандов Едем. Партитура-рукопис Варіацій для труби і симфонічного оркестру на тему кримськотатарської народної пісні «Чал атимнин тирнпгы» (зберігається в особистому архіві Бекірова).

112. Овсяннікова-Трель О. А. Кіномузика як культурний феномен сучасності. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 163–168.

113. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2019. 196 с.

114. Овсянніков В. Г. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 160 с.

115. Олендарьов В. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 267–275.

116. Олендарьов В. Про співвідношення варіаційності та імпровізаційності у класичному джазі. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Музична Україна, 2004. Вип. 33. С. 212–218.

117. «Она пела не для всех, она пела для каждого». *Avdet*. 26.07.2010. № 29. URL: <https://web.archive.org/web/20160126185500/http://avdet.org/node/2128>

118. Очерки истории и культуры крымских татар / под ред. Э. Чубарова. Симферополь, 2005. 208 с.
119. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2017. 16 с.
120. Презентація монографії С. Й. Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України». 14.01.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oR5fylMm0zY> (дата звернення: 15.04.2023).
121. Радкевич Ю. М. Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 52. С. 101–118.
121. Рефатов А. Кримськотатарські народні танцювальні мелодії. Анаюрт, 1994. 36 с.
122. Рось З. Вплив «легкого розважального жанру» в Галичині на розвиток українського естрадно-джазового мистецтва. *Український джаз на перехресті культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Міжнар. джаз. наук.-мистец. форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнар. фестивалю джазової музики «Jazz Bez» (Львів, 03 грудня 2022 р.). Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 49 с. С. 38.
123. Рось З. П. Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. URL: <https://studfile.net/preview/8134617/> (дата звернення: 11.09.2019).
124. Сеїтбекіров Е. Перервана мелодія життя композитора Асана Рефатова. *Репресоване покоління кримськотатарських суспільно-політичних діячів, подвижників науки і культури* : матер. Міжнар. конф. Симферополь, 2001. С. 291–198.
125. Сингер Ш. Мимолетность праздника: джаз и семиотика. *Jazz квадрат*. 1998. № 7(9). С. 19–23.
126. Стилізація. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 431.

127. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ, 2011. 195 с.
128. Татарський триптих : фільм. Ч. 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T5WL9Mn4rwc&t=1320s> (дата звернення: 21.04.2023).
129. Татарський триптих: фільм. Ч. 2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rsybм__khQs (дата звернення: 21.04.2023).
130. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 20 с.
131. Тормахова В. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 31. Київ : Міленіум, 2017. С. 57–63.
132. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
133. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / гол. редкол. Г. Скрипник ; Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.
134. Українська фольклористична енциклопедія / гол. ред. Г. Скрипник ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2019. 840 с.
135. Урсу Д. П. Новые архивные материалы по истории востоковедения в Крыму. *Востоковедный сборник*. 2000. Вып. IV. С. 3–19.
136. Фабрика-Процька О. Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація : монографія / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл.
137. Федорняк Н. Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект : дис. ... канд. мистецтвозн. (докт. філос.): 17.00.03 – музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2020. 316 с.

138. Фурдичко А. Пісенна народна культура як засіб збереження національної ідентичності. *Культура і мистецтво у сучасному світі* : наукові записки Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 16. С. 68–74.
139. Фурдичко А. О. Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтвозн.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 450 с.
140. Фурдичко А. О. Український мелос на зламі тисячоліть: динаміка фольклорної традиції : монографія. Київ : КНУКіМ, 2018. 316 с., іл.
141. Фурдичко А. Фольклоризм у репертуарі сучасних українських академічних хорів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6 (138). С. 1569–1577.
142. Фурдичко А. О. Ціннісні засади народної пісенної творчості та їхня роль у формуванні культури особистості. *Вісник Київ. націон. ун-ту культури і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 32. С. 114–119.
143. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 19 с.
144. Шерфедінов Я. Пісні та танці кримських татар. Сімферополь : Кримське державне видавництво, 1931. 94 с.
145. Шерфедінов Я. Янърай къайтарма. Ташкент : Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1979. 232 с.
146. Шерфедінов Я. Янъра къайтарма. Звучи хайтарма. Ташкент : Г. Гъулям адына эдебиет ве санъат нешрияты, 1990. 230 с.
147. Чергеєв А. А. Особливості формування кримськотатарської фортепіанної музики. *Кримські діалоги: культура, мистецтво, освіта*. Сімферополь, 2011. Вип.5. С. 58–60.
148. Чергеєв А. А. Темпоральне розшарування як фактор розвитку хорового мистецтва Криму ХІХ–ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2011. 202 с.
149. Чернышева Е. Тюрко-украинские фольклорные связи в песенном творчестве. Симферополь, 2009. 91 с.

150. Чухліб Т. Козаки і татари. Українсько-кримські союзи 1500–1700 років. Київ, 2017. 272 с.
151. Юнусов Ш. Кримськотатарська поезія 20-х років ХХ століття: традиційний світогляд та мінливий світ. Сімферополь : Доля, 2004. 168 с.
152. Юрченко О. Джеміль Кариков: «Музика кримських татар – це духовність і тепло» (інтерв'ю). URL: <https://ua.krymr.com/a/29094332.html> (дата звернення: 08.05.2023).
153. Юнус Е. *Medeniye*. URL: <https://medeniye.org/node/788> (дата звернення: 08.05.2023).
154. Alan Dundes: *Interpreting Folklore*. Indiana University Press, Bloomington 1980. S. 1 (eingeschränkte Vorschau in der Google-Buchsuche).
155. Alan W. Fisher. *The Crimean Tatars*. Hoover Institution Press Publication. 278 p.
156. Alfred Götze: *Das deutsche Volkslied*. Auelle & Meyer, 1929. 130 p.
157. Bela Bartok : *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauermelodien. Mit 320 Melodien*. 1925. 236 p.
158. *Das Büchlein gleichstimmender Wörter, aber ungleichs Verstandes des Hans Fabritius Fabritius*, Hans. Berlin; Boston : De Gruyter, 2019. URL: file:///C:/Users/aolen/Downloads/10.1515_9783111657318-001.pdf (дата звернення: 28.05.2023).
159. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Anaconda Verlag; Vollst. Ausg. nach d. Text d. Erstausg. v. 1806/1808 edition (7 April 2015). 928 p.
160. *Die teutschen Volksbücher*. URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goerres_volksbuecher_1807 (дата звернення: 28.05.2023).
161. *Entwicklung und Erschließung der Künste (EEK)*. URL: https://www.kug.ac.at/kunst/kunst/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste-EEK/#_ftn1 (дата звернення: 15.04.2023).
162. Eva Sulic – Aram Khachaturian *Violin Concerto in d minor*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rixdcNMGwWQ> (дата звернення: 09.04.2023).

163. Francis E. Abernethy. Classroom Definition of Folklore. *Between the Cracks of History : Essays on Teaching and Illustrating Folklore* / University of North Texas Press, Denton, 1997. 272 p.

164. Greta Lin Yuling. Genocide's Aftermath: Neostalinism in Contemporary Crimea' *Genocide Studies and Prevention* 9,1 (Spring 2015). P. 3–17. URL: https://www.academia.edu/26326863/Genocide_Studies_and_Prevention_An_International_Journal_Genocide_s_Aermath_Neostalinism_in_Contemporary_Crimea (дата звернення: 15.03.2023).

165. Greta Lin Yuling. *The Crimean Tatars' Deportation and Return*. Нью-Йорк : Palgrave Macmillan, 2004. 294 p.

166. Hartmut Braun: *Volksmusik: eine Einführung in die musikalische Volkskunde*. Kassel, 1999. 181 p.

167. Hugo Riemann (Hrsg.). *Musik-Lexikon*. 1 Auflage. Verlag des Bibliographischen Instituts. Leipzig, 1882. 1036 p.

168. Jakob von Stählin: *Nachrichten von der Musik in Russland. Johann Josef Haigold: Beylagen zum Neuveränderten Rußland*. 2 Teil. Riga; Leipzig 1770. S. 65, 104.

169. Jana C. Schlinkert: *Lebendige folkloristische Ausdrucksweisen traditioneller Gemeinschaften. Rechtliche Behandlungsmöglichkeiten auf internationaler Ebene (= Schriften zum transnationalen Wirtschaftsrecht)*. BWV–Berliner Wissenschaftsverlag, Berlin, 2007. S. 30, 35, 37.

170. Johann Gottfried Herder: *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker in: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Bey Bode, Hamburg, 1773. URL: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1773_herder.html (дата звернення: 10.04.2023).

171. Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, 33 Bände Herausgegeben von Bernhard Suphan. Olms, Hildesheim, 1967: hier Bd. XXII. S. 104.

172. Johannes Moser. *Ansätze zu einer neueren Volksliedforschung. Jahrbuch für Volksliedforschung* 34. Jahrg. (1989). P. 56–69 (14 pages). Published By: Zentrum für Populäre Kultur und Musik. URL: <https://www.jstor.org/stable/849189> (дата звернення: 08.05.2023).

173. Johann Pachelbel (Йоганн Пахельбель). Канон Ре мажор. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DeQsIwZP7sg> (дата звернення: 19.04.2023).
174. Karl Knortz. Folklore. Mit dem Anhang: Amerikanische Kinderreime. Verlag und Druckerei Glöb, Dresden 1896 (Nachdruck: Dogma / Europäischer Hochschulverlag). Bremen, 2012. S. 1.
175. Kernfeld Barry. Jazz Style. *New Grove Dictionary' of Jazz*. NY, 2002. 868 p.
176. Real Academia Española. «estilizar». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). URL: <https://dle.rae.es/estilizar> (дата звернення: 28.05.2023).
177. Peter Wicke. Wieland Ziegenrucker: Sachlexikon Populärmusik. 1. Aufl., Taschenbuchausgabe, Goldmann, München, 1987. S. 134.
178. R. Troy Boyer: The Forsaken Founder, William John Thoms. From Antiquities To Folklore. *The Folklore Historian*. Band 14, 1997. S. 55–61.
179. Scott Brickman (Maine at Fort Kent, USA). An Introduction to Multicultural Jazz History. *Український джаз на перехресті культур : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Міжнар. джаз. наук.-мистец. форуму «Jazz Science-5» та XXII Міжнародного фестивалю джазової музики «Jazz Bez» (Львів, 03 грудня 2022 р.)*. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 49 с.
180. Stavělová Daniela (a kol.). Tíha a beztíže folkloru. *Folklorní hnutí 2. poloviny 20. století v českých zemích*. Praha : Academia, 2022. URL: <https://www.academia.cz/tiha-a-beztize-folkloru-folklorni-hnuti-druhe-poloviny-20-stoleti-v-ceskych-zemich--stavelova-daniela--academia--2022> (дата звернення: 28.05.2023).
181. Thomas Percy: Reliquies of Ancient English Poetry. J. Dodsley. London, 1765. URL: <https://www.gutenberg.org/files/45939/45939-h/45939-h.htm> (дата звернення: 17.04.2023).
182. Trummer Manuel. Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, LVI, 2011. S. 220–221.
183. Tom Kannmacher. Das deutsche Volkslied in der Folksong- und Liedermacherszene seit 1970. *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 1978. № 23. P. 38.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, у яких опубліковано
основні наукові результати дисертації***Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Бекіров У. Джаз у творчості композиторів Криму. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2019. Вип. 36. С. 222–226. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.0.2019.281213>.

2. Бекіров У. Огляд наукової літератури з проблем становлення професійної кримськотатарської музики. *Культура і сучасність* : альманах-2019. №2. С. 166–170. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190634>.

3. Бекіров У. Танцювальні образи у творі Назіма Амедова «Рондо-Хайтарма» для скрипки і фортепіано. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 308–313. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277687>.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

4. Bekirov U. Piano miniature "Ave Maria" by A. Karamanov as a headquarters of intertextual trends in the music of ukrainian composers. *Spheres of Culture* / Maria Curie-Sklodowska University. Lublin, 2019. Vol. XIX. S. 196–202. URL: https://dspu.edu.ua/biblioteka/wp-content/uploads/2021/02/Sphere_2019_V_19.pdf

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Бекіров У. Р. Національний мелос у репертуарних збірниках кримськотатарських композиторів. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 02–03 лютого 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 247–249.

6. Бекіров У. Історико-культурні умови формування та розвитку кримськотатарського джазового мистецтва. *Український джаз на перехресті культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 03 грудня 2022 р.). Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. С. 6 – 8.

7. Бекіров У. Вплив джазу та кримськотатарської музики на творчість Джамали. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Одеса, 04 червня 2020 р.). Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 267–269.

8. Бекіров У. Синтез академізму, кримськотатарського фольклору та джазових традицій у збірці «Етюди для фортепіано». *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03–04 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 100.

9. Бекіров У. Кримськотатарський театр: історія та сьогодення. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матер. Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ : НАКККиМ, 2019. С. 169–171.

10. Бекіров У. Кримськотатарська музика в академічній традиції України ХХІ століття. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матер. Міжнар. симпозіуму (Київ, 06 червня 2019 р.). Київ : НАКККиМ, 2019. С. 125–126.

11. Бекіров У. Творча діяльність кримськотатарського композитора Різи Бекірова. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. ІІІ Міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 04–05 грудня 2019 р.). Київ : НАКККиМ, 2019. С. 98.

12. Бекіров У. Історичні аспекти розвитку кримськотатарської музики. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : зб. матер. Міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 20–21 листопада 2018 р.). Київ : НАКККиМ, 2018. С. 172–174.