

Гюльшен Мамбетова

КРИМСЬКОТАТАРСЬКА МУЗИКА

У статті окреслено основні етапи історії розвитку і функціонування кримсько-татарської музики – від доби Кримського ханства до творчості окремих композиторів сучасності. Визначено основні напрямки першої, а саме – музика класична (придворна), релігійно-суфійська, ашикська (народна творчість), військово-похідна, театральна (театр ляльок – карагез). Описано особливості інструментальної музики кримських татарів. Представлена низка імен визначних діячів кримсько-татарської музики – А. Рефатов, Я. Шерфедінов, Е. Налбандов, І. Бахшиши, М. Халітова, Е. Емір, Д. Каріков.

Ключові слова: кримсько-татарська музика, історія музики, фольклор, театральна музика, інструментальна музика.

В статье очерчено основные этапы истории развития и функционирования крымско-татарской музыки – от эпохи Крымского ханства до творчества отдельных композиторов современности. Определены основные направления первой, а именно – музыка классическая (придворная), религиозно-суфийская, ашикская (народное творчество), военно-походная, театральная (театр кукол – карагез). Описаны особенности инструментальной музыки крымских татар. Представлен ряд имён выдающихся деятелей крымско-татарской музыки – А. Рефатов, Я. Шерфединов, Э. Налбандов, И. Бахшиши, М. Халитова, Э. Эмир, Д. Кариков.

Ключевые слова: крымско-татарская музыка, история музыки, фольклор, театральная музыка, инструментальная музыка.

In the article there are depicted the main stages of history of Crimea Tatars music development and functioning – from Crimea khanate epoch to works by composers of modern time. There are defined the principal trends of the first one – classic music (court), religious music, music by ashiks (folklore), military and march, music for theatre. There are marked peculiarities of instrumental music by Crimea Tatars. There are presented famous workers of Crimea Tatars music – A. Refatov, Ja. Sherfedinov, E. Nalbandov, I. Bakhshysh, M. Khalitova, E. Emir, D. Karikov. The key words: Crimea Tatars music, history of music, folklore, music for theatre, instrumental music.

Кримськотатарська музична класика має тривалу історію розвитку, що коріниться в епосі Кримського ханства. Окремі фрагменти цієї спадщини продовжували і продовжують жити в нашій музичній культурі, але вже у формі фольклору. У музиці Криму епохи Ханства існував ціла низка різних напрямків, що різнилися своїм етикетом, жанровими і формальними особливостями. Найзначимішими з цих напрямків є музика класична (придворна), світська за змістом, центрами якої були Ханський палац і палаци кримської аристократії, музика релігійного напрямку – релігійно-суфійська, що розвивалася в стінах мечетей, медресе і суфійських обителів, і, нарешті, музика ашикська – різножанрова творчість народних виконавців – поетів-співців-сказителів ашиків. До цих трьох напрямків можна додати ще два, дуже важливі – музику військово-похідну (мехтер музикаси), тобто музику військових церемоніалів, що супроводжувала життя війська, як під час численних походів, так і в мирний час. А також музику, що стала неодмінним елементом різноманітних театральних вистав, зокрема, театру ляльок (тіней) – карагез. І все це – зі своїми жанрами, інструментарієм, традицією виконання і

т. д.

На сьогодні існує безліч безпосередніх теоретичних проблем, пов'язаних із питаннями сприйняття і вивчення кримськотатарської традиційної класичної музики, починаючи від особливостей її ладової системи, інструментарію тощо. Кримськотатарський композитор Джеміль Каріков випустив збірник “Кримськотатарська інструментальна музика ханського періоду”, що дозволяє ознайомитися із середньовічною кримськотатарською музичною класикою. Так, наприклад, завдяки його дослідженням відомі дві форми кримськотатарської (і ширше – тюркської) традиційної класичної інструментальної музики – пешрев і саз семаісі. Як відзначає Дж. Каріков, пешрев (Pisrev, від перс. Pis – перед, rev – що йде) є складовою частиною великої циклічної форми традиційної тюркської класичної вокально-інструментальної музики – Фасил (Fasil) і виконується на самому початку циклу. Класичний вид пешрева нагадує рондоподібну форму і складається з розділів (епізодів) т. зв. Хане (Hane), після кожного з яких звучить частина Теслім (Teslim) чи мюлязіме (mulazime), що виконує функцію рефрену. У переважній більшості пешреви складаються з 4 хане, хоча зустрічаються п'єси, що мають 2, 3, 5 і навіть 6 хане. Якщо в першому хані (експозиція) мелодичний малюнок витриманий у певному ладі і тональності, то в наступних хане (розробка), розробкових чи іноді контрастних за тематизмом, відбуваються певні ладові і тональні відхилення. Виконуваний завжди без змін теслім (рефрен) повертає мелодію до основної тональності і початкового ладу. Особливу групу складають пешреви Карабатак (Qarabataq pesrevleri). Основна характерна риса п'єс, у назві яких використовується слово карабатак – будова за формулою “питання – відповідь”, де інструментальним соло батак (Bataq) протиставляється унісон ансамблю берабер (Beraber – спільно).

Назви пешревів тісно пов'язані із ладами тюркської музики і нерідко відображають географічні поняття (Ісфакан, Шираз, Ірак, Ніхавенд і т. д.), певні образи (Раст – прямий, правильний, Гюлістан – квітник троянд), реальні історичні події (наприклад, облога і завоювання турецькими і кримськотатарськими військами Белграда в 1595 р.) і т. п.

Традиційна класична музика країн Сходу супроводжується визначеними остінатними метроритмічними формулами – усулями (Usul), що виконуються на ударних інструментах (деф, нагора, дарунку, думбелек тощо). У пешревах використовуються усулі з постійними і перемінними метрами, що поєднуються у великі цикли (24, 32, 48 і більше долей) і мають певні назви – Хафіф (Hafif – легкий), Сакіль (Sakil – важкий) і т. д. Ще однією формою класичної інструментальної музики є саз семаісі (saz semaisi). Ця форма також складається з чотирьох хане і тесліма. Принципова відмінність саз семаісі від пешрева – обов'язковий (за рідкісним винятком) супровід перших трьох хане і тесліма усулем аксак семаі (aqsaq semai) і вільне в метроритмічному і темповому відношенні четверте хане, що, як правило, супроводжується усулями семаі (semai), юрюк семаі (yuruk semai), деврі хінді (devri hindi) тощо. Зрідка зустрічаються саз семаісі, де функцію тесліма виконує перше хане. У таких випадках кількість хане скорочується до трьох.

Схематично форму пешрев можна виразити наступними позначеннями:

$(A + B) + (C + B) + (D + B) + (E + B)$, де А – перше хане, С – друге хане, Д – третє хане, Е – четверте хане, В – теслім, чи $(A) + (B + A) + (C + A) + (D + A)$, де А – перше хане (теслім), В – друге хане, С – третє хане, Д – четверте хане.

Ритмоформули тюркської традиційної класичної музики усулі поділяються на дві групи:

прості (basit usullar) і складні (birlesik usullar). До простих відносяться усулі, метроритмічну основу яких складають розміри $2/8$, $2/4$, $3/8$, $3/4$. Складні ж усулі утворюються сумою декількох простих: $4/8=2/8+2/8$, $5/4=2/4+3/4$ чи $3/4+2/4$, $7/8=3/8+4/8$ чи $4/8+3/8$ і т.д. Усулі, що складаються більш ніж з 15 долей, називаються великими (buyuk usullar), наприклад, usul fahte: $20/4=4/4+6/4+6/4+4/4$.

У кримськотатарській традиційній класичній музиці тон поділяється на 9 частин (комм), згідно ладу Піфагора. У таблиці наведені назви інтервалів, кількість комм, що їх утворює,

Название интервалов	Количество комм	Диезы	Бемоли	Буквенныс обозначенис
Комма "fazla"	1	♯	d	F
Eksik bakiye	3	—	—	E
Bakiye	4	♯	b	B
Küçük mücenneb	5	♯	b	S
Büyük mücenneb	8	♯	b	K
Tanini	9	♯	bb	T
Artık ekili	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

графічне написання відповідних їм знаків альтерації і буквенні позначення.

Музика релігійного напрямку, виражена в піснеспівах «іляхи», була широко розповсюдженою серед мусульманських народів, у тому числі кримських татарів.

Насамперед, необхідно відзначити, що жанр «іляхи» у цілому до кінця не вивчений, і багато чого тут ще має бути розкрито, особливо стосовно історії його виникнення. Чекає свого вирішення і цілий комплекс проблем, пов'язаних із взаєминами релігії і

мистецтва в мусульманській культурі.

Як відомо, іслам, особливо на ранніх етапах, вступав у складну взаємодію з мистецтвом мусульманських народів і певним чином регламентував художню творчість. Але не завжди реальна практика народу йшла в ногу з вимогами релігії, відповідала її нормам. Більшість із мусульманських релігійних шкіл, що існували раніше, вважали професійне заняття музикою не достойним щирого мусульманина, покладаючись на те, що людські переживання не можуть бути об'єктом зображення мистецтва, а значить і об'єктом творчості художника, що, безумовно, підривало соціальний статус музиканта в ісламському суспільстві. Прагнення виправдати існування музики в побуті мусульман, а іноді навіть обґрунтувати її життєву необхідність висунули теорію про лікувальний вплив музики, ідею про облагороджуючу роль «гарної музики», про можливість за її допомогою злиття людини з богом, що було взято на озброєння суфійськими теоретиками. Таким чином, заборони торкнулися в основному світської розважальної музики, що нібито вводить в оману істинного мусульманина і відводить його від віри в бога. Цієї неофіційної версії дотримувалася велика частина віруючих ісламської, та й не тільки ісламської релігії.

Культурна музика мусульман завжди залишалася областю найбільш закритою, консервативною. Досить сказати, що інструментальна сфера, відкинута ісламом, так і не ввійшла широко в її побут. Також її основні жанри не зазнали істотних змін, що також цінно, оскільки в них, інколи досить чітко, виявляються зв'язки з глибинними народно-національними джерелами.

Те, що релігійна музика – галузь суто вокальна, обумовлено, очевидно, не тільки тяжінням східних народів до пісенних жанрів, але виразністю людського голосу, зокрема служителя ісламу, покликаного волати до бога і до віруючого. Відомо, що ще пророк Мухаммед намагався підпорядкувати музику потребам релігії. Невипадково першими муедзинами стали видатні співаки Арабського Сходу, котрі спричинилися до подальшому розвитку і прилученню величезних мас до багатой вокальними можливостями культурної музики. Таким чином, іслам, що включав у сферу своєї образної виразності музику, обумовив собою нагромадження цінних професійних традицій у даній сфері, і в процесі свого історичного розвитку виробив досить розвинуту виразну систему засобів художнього впливу.

У сфері релігійних мусульманських обрядів народів Сходу утвердилися три різновиди музики: речитация корана, заклики муедзинів – езан і древній культовий обряд – зікр, у якому, поряд з іншими піснеспівами, широко використовувалися «іляхи».

З появою і розвитком такої містичної течії як суфізм (XII–XIV ст.) – зікр перетворюється в складний обряд прославляння імені бога. Регулярне відправлення Зікру

приводило “подорожанина” у стан наближення до бога і заглибленості в нього. Мета Зікра – пізнання божественної сутності методом викликання стану екстатичного трансу. Звідси в деяких суфійських братствах з’явилася практика використання таких стимуляторів як кава, куріння, алкогольні напої. Щоб не збитися з ліку регламентованого числа поминань у формулі Зікру, користувалися чотками (тесбіх). Однак велика частина суфіїв, через шкідливість подібних стимуляторів для здоров’я людини, використовувала цілий ряд інших технічних прийомів таких як: голос, музика, танець, зміна ритму, зміна частоти подиху, положення тіла і т. д. Багато чого в цьому обряді нагадує і ріднить з ритуалом камлання шаманів, від яких, можливо, тягнуться нитки, що пов’язують їх з божественними осяяннями суфіїв. Особливе значення надавали суфії музиці, вважаючи, що саме вона повніше всього допомагає розкритися любові до бога, найкраще просвітлює й очищає душу, допомагаючи їй злиттю зі своєю першоосною.

Суннітська за своїми поглядами ця містична течія дуже вплинула на класичну поезію арабів, тюрків, персів і інших народів, оскільки її обряди, як і піснеспіви “іляхи” створювалися і виконувалися рідною мовою. Відсутність цього жанру в інших мусульманських народів пояснюється, насамперед тим, що подібна традиція піснетворчості не є обов’язковим атрибутом ісламу, хоча і тісно пов’язана з його релігією. Крім того, така відсутність може свідчити як про визначений вплив ортодоксального ісламу чи, навпаки, втручання антирелігійного фактора, так і про відсутність у даному регіоні яких-небудь колишніх міцних коренів побутування схожого роду жанрів культової музики.

Так, наприклад, ритуальний обряд зікр, що мав своє поширення в дореволюційному Криму, був незабаром викорінений. Спочатку закрили медресе, потім у 1921 році припинилися заняття у всіх мусульманських школах Криму, де, до того ж, навчали піснеспівам “іляхи”. Далі масовим репресіям були піддані діячі релігії, котрих депортували разом з родинами. Лише за два роки – 1928 і 29-й – із Криму в далекі райони країни було вислано близько сорока тисяч осіб. Тих, хто намагався записати цей жанр, також жорстоко репресували в 30-х роках, серед них був і відомий композитор Асан Рефатов. Приречений на довгі роки мовчання, жанр “іляхи” втратив велику кількість своїх оригінальних мелодичних зразків. Тексти “іляхи”, що дійшли до нас у виданих за останнє десятиліття збірниках, переважно безмовні і не виконуються.

Сфера поширення і форми побутування іляхи в Криму була досить різноманітною. Вони мали зв’язки не тільки з високорозвиненим обрядом зікру, але і з іншими традиційно-реліктовими звичаями кримських татар, основи яких корінилися в рамках сімейного побуту життя народу. Так, досить яскраво і багатогранно вони з’являються в похоронному обряді, особливо при проводах і обмиванні небіжчика. Поруч з ними часто співаються іляхи, присвячені верховному божеству і пророку Мухаммеду. Виконуються вони, як правило, у поминальних молитвах, але не тільки. Ці іляхи найстійкіше збереглися в побуті кримських татарів.

Існували також весільні іляхи, що співалися в момент прощання нареченої з подругами і рідним домом, а також проводі нареченого в кімнату нареченої. Нині усі вони вийшли з ужитку. Більш того, у минулому в кримських татарів іляхи використовували при проводах синів-воїнів на який-небудь бій, а також вони виконувалися самими воїнами перед вступом у бій і навіть у бою. Примітною особливістю цього жанру є виконання піснеспівів від іншої особи – нареченої, воїна, покійного, що залишає рідне вогнище. Так, у проводах нареченої за неї співали подруги, у проводах нареченого – його друзі. У проводах синів-воїнів виконавцями виступали селяни, а при обмиванні і проводах небіжчика, його прощальну пісню виконує мулла і його помічники.

По суті іляхи – це пісні плакальниць, жерців-аскетів, місіонерів і паломників, що вшановували і вихваляли верховне божество. Здебільшого вони побудовані у виді звертань і моралей, виконуючи ніби функцію напутніх пісень.

За характером виконання іляхи поділяються на два види: хорові (в унісон) – іляхи

тевхіди, і сольні – іляхи вакуфи. Іляхи тевхіди, що в перекладі з арабського означає – божественне чи єднання злиття з ним – виконуються групою людей, основна частина якої підспівує рефрен чи супроводжує спів вигуками “гъу, хай”, чим, власне, зумовлений чіткий, одномірний ритм даних пісень. Іляхи вакуфи, що з арабського означає – божественне чи стояння зупинка на шляху до бога – виконуються однією особою, оскільки їхня інтонаційна орнаментика більш складна, а метроритміка вільна. У зв’язку з цим вони мали більш зворушливий вплив на людей.

Як відомо, у суфійських братствах паралельно існували дві традиції зікру: індивідуальний, чи особистий зікр, що відправляється усамітнено, і колективний зікр, що відправляється на спільних зборах громади. Такий поділ зікру і способу виконання піснеспіву, з його недвозначними назвами, що вказують на їхню загальну мету, гадаємо, не випадковий і має прямий взаємозв’язок.

Подібно прийнятим нормам класичної східної поезії, кожний піснеспів закінчувався останніми куплетами з ім’ям автора, який написав даний іляхи. Звідси, ми можемо встановити автора, або констатувати неповне його виконання. Чимала частина піснеспівів, що дійшли до наших часів, були складені такими відомими суфійськими поетами і співаками, як Джамалледін Румі, Юнус Емрі, Сулейман Челебі, Ашик Омер, Ніязі Абдураїм й іншими. Творча активність подібних діячів по-новому перетворила і підняла на новий рівень професійний релігійний жанр іляхи, що поза всяким сумнівом, займав одне з провідних і значимих місць у духовній культурі народу.

Таким чином, даний релігійний жанр став яскравим прикладом боротьби доісламських й ісламських вірувань, у результаті якої відбулося обопільне “підстроювання”. Іслам проникав в обряди і звичаї народів Криму, підкоривши їх своєму віровченню. Ті ж, у свою чергу, потрапляючи під вплив ісламу, зберегли елементи доісламських вірувань.

Що стосується музики ашикської, то, насамперед, варто назвати одного з її представників – Ашик Омера (пом. 1707). Самими носіями ашикської традиції, як і абсолютно більшістю дослідників, він визнаний першим поміж ашиків не лише Криму, але й всього Османського регіону в цілому.

Існує думка, що Ашик Омер належав до так званих “яничарських” ашиків, тобто поетів-співаків, що супроводжували османські війська в різних походах і боях. Як виявляється зі спадщини поета, у свої “яничарські” роки він побував практично у всіх куточках Османської держави. У його віршах ми зустрічаємо десятки назв містечок і міст нинішніх України, Польщі, Туреччини, Болгарії, Румунії, Боснії, Греції.

Серед сотень і сотень тюркомовних поетів-ашиків ім’я Ашика Омера називається в першому ряді найбільш майстерних і популярних авторів. Одночасно з цим в історію ашикської поезії він входить і як один з її найбільш плідних представників – на даний час відомі понад 2000 його творів (в основному – зразки малих поетичних форм). Ашик Омер належав до майстрів, що однаково успішно володіли всім арсеналом форм і художніх засобів як власне народної поезії (халкъ шиїрі), так і поезії придворної (класичної) – так званої поезії Дивана (Диван шиїрі). Вражає тематична розмаїтість його творчості, в якій присутні як любовно-романтичні мотиви, так і мотиви соціальні, філософські, релігійно-містичні (суфійські).

Однак, як би не була популярною музична творчість у середовищі освіченого кола кримської еліти, ця популярність не може бути порівняна з тією, яку здобула музика в середовищі простого народу. Численні мандрівники відзначають велику любов і схильність кримських татарів до пісенної творчості. Одним із проявів цієї схильності стала поява в народному середовищі талановитих виконавців – імпровізаторів-сказителів ашиків, котрі дуже яскраво відбили у своїх численних творах усілякі стани народного буття того часу.

Музичний фольклор кримських татарів – самобутня галузь музичної культури тюркомовних народів. Стикаючись з іншими музичними культурами, зазнавши їхнього впливу, ввібравши багато іншонаціональних рис, музична культура татарів

переломлювала їх крізь призму своєї характерності і самотності. Вона розвивалася і збагачувалася, у той же час, залишаючись саме татарською народно-національною культурою. Народні татарські пісні називаються по різному: “йир” чи “тюркю”. Обидві назви в перекладі означають “пісня”. У кримськотатарській музиці розрізняють два основних стилі – степовий і гірський. Пісням степових татарів (йир) властиві відносна простота і стислість мелодики, діатонізм, суворі, аскетична манера виконання. Характерні для гірських і південнобережних татарів пісні (тюркю) відрізняються багато орнаментованою розвинутою мелодикою, хроматизованою ладовою основою, емоційною насиченістю. Ладова сторона татарської народної музики вимагає спеціального дослідження. Відзначимо, що для “йир” особливо притаманна діатонічна основа. У них рідко можна зустріти лад зі збільшеною секундою. Навпаки, у “тюркю” панують лади зі збільшеною секундою. Звукоряд у півтори октави з трьома збільшеними секундами зустрічається тільки в інструментальній музиці. Етнограф А. Нікольський називав такий звукоряд “великою східною гамою”. Діапазон мелодій татарських пісень звичайно не перевищує нони, але в піснях пізнього походження він досягає і півтори октави. Крім натурального мажору і мінору часто зустрічаються дорійський, фригійський, міксолідійський. Багато наспівів базуються на давньогрецьких ладах. Пентатоніка в кримській музиці не зустрічається. Показова риса значної частини пісень – наявність інструментального вступу, витриманого в характері пісні. Інструментальні вступи звичайно виконуються повним складом ансамблю. Зустрічаються також інструментальні награвання – каденції наприкінці пісні чи інтерлюдії в середині, що називаються баглама – “багълама” (зв’язка). “Баглама” найчастіше вживаються в стародавніх “макамах” і є їх складовою частиною, яким властиві імпровізаційність характеру. Звичайно “баглама” виконується на скрипці, але іноді може бути виконана іншим інструментом чи повним складом ансамблю. Термін “баглама” має й інше значення. Ця мелодія, як правило, виконується після повільної пісні чи інструментальної мелодії, обов’язково контрастна, швидка і весела. Для кримськотатарської народної пісні характерним є свобода і широта мелодичного розгортання, гнучкість ритму і метру, ладове багатство, а також багатоваріантність. Звичайно ж інструментальний ансамбль з постійно мінливим, варійованим складом інструментів (найчастіше включає скрипку, кларнет, трубу і бубон) унісонно супроводжує наспів, що виконується співаком. Багато пісень й інструментальних мелодій починаються ходами, ніби “уводячими в тоніку”. Зустрічаються хроматизми на відстані.

Метроритмічна сторона народних татарських пісень дуже різноманітна. У них використані всі прості і складні розміри. Широко представлені 5-, 7-, 9-дольні розміри з різноманітними комбінаціями 2- і 3-дольних ланок.

Так, наприклад, пісні “Къалайли къазан” (Луджений казан), “Чал атым” (Мій сірий кінь), мають розмір 2/4; пісні “Мін анамнинъ бир къизи едим” (Я була єдина в матері), “Урал дагъи” (Уральський ліс) мають розмір 3/4. Зі складних розмірів найбільш уживані чотиридольні: 4/4; 4/8, наприклад, у піснях “Шомпол” (Шомпол), “Демирджилер” (Ковалі); шестидольні: 6/4; 6/8 у піснях “Къаршидан фенер келир” (Назустріч йдуть з ліхтарем), “Мина селям алейкум” (От і здрастуйте). Часто зустрічаються змішані розміри: семидольні 7/8 (2/8+2/8+3/8) у піснях “Къарасувнинъ дерт кошесі” (Чотири сторони Карасубазара), “Язгъа чикъсам” (Дочекався б я літа), девятидольні розміри: 9/8 (2/8+2/8+2/8+3/8) у піснях “Алим” (Алим), “Тими келир” (Судно наближається). Пісня “Салкъин сув башинда” (Біля прохолодного струмка) має складний розмір 10/8 (3/8+2/8+2/8+3/8), п’ятидольні розміри 5/8 (2/8+3/8) представлені в піснях “Ялта елу” (Ялтинська дорога), “Чанта” (Сумка) і інші. Нерідко в кримськотатарських піснях зустрічаються перемінні розміри, коли протягом пісні змінюється метр, а, отже, і розмір, наприклад, у піснях “Сом сирмадан” (Біліше срібної нитки), “Акъ денъиз кенаринда” (Біля Середземного моря).

Народна музика татарів переважно одноголоса, але при унісонній грі інструментального

ансамблю в ній виявляються риси гетерофонності, тому що часом мелодична лінія варіюється чи постає прикрашеною мелізматичними фігурами, тоді як інші голоси звучать, не змінюючись.

Кримська народна музика відрізняється різноманіттям жанрів і форм. Поміж них: йир, тюркю, дестан, такьмакъ, бейіт, чинь, мане, макъам, іляі.

Йир (джир) – пісня (термін, уживаний у степовій частині Криму). Ці пісні загалом нескладні за будовою і мають чітку метроритміку.

Тюркю – пісня (термін, уживаний у гірській і південнобережній частинах Криму). Пісні цих районів відрізняються великою розмаїтістю і складністю фактури, вони часто дуже орнаментовані, мають складні, змішані розміри.

Дестан – епічна оповідь, побудована на чергуванні розмовного тексту (з речитативним ухилом) з музичними фрагментами. Дестан звичайно виконують ашикълар (ашуги).

Такьмакъ – коротка, швидка пісня, примовка з речитативним характером. Звичайно це веселі, життєрадісні куплети типу частівок із задерикуватим танцювальним ритмом і чіткою ударною римою. Але бувають сумного і трагічного змісту. Такмаки звичайно не мають власних назв.

Бейіт – різновид пісень жителів степових районів Криму – “ногъай бейітлері”.

Характерною рисою цих пісень є їхня речитативність. Зміст бейітів найчастіше має сатиричний чи гумористичний характер.

Чинь – це пісні імпровізаційного характеру типу частівок. Як правило, вони являють собою короткі мелодії з 8 тактів, невеликого діапазону. Темпи чинів помірні чи повільні. Виникали вони в більшості випадків під час своєрідних індивідуальних чи групових пісенних змагань між юнаками і дівчатами. При групових змаганнях один юнак імпровізував текст, інший підхоплював його і складав мелодію чи повторював уже знайому мелодію, у той час як за ним співала вся група. У такий же спосіб чинили і дівчата. Велика популярність пісенних змагань сприяла появі обдарованих поетів і співаків – кедайв, творчість яких виражала думки і сподівання народу.

Мане – розвинута лірична пісня. Цей жанр народився і був розповсюджений переважно в прибережному і гірському районах Криму. Крім того, мане виконують хором і одночасно танцюють як хоран.

Іляі – релігійний піснеспів, що виконується наприкінці молитов. Зміст текстів носить повчальний характер (у цьому світі ніщо не вічне), закликає людей до доброти, справедливості, порядності, чесності.

Макъам – вокально-інструментальна п'еса, що містить в собі риси сюїти; ще не вивчений найдавніший жанр народної і професійної музики кримських татарів. Цей жанр характерний для жителів гірського і південнобережного районів Криму. Зараз він знаходиться на межі зникнення, майже не залишилося його знавців і виконавців. Термін “макам” вживається також у значенні “мелодія”, і в значенні “лад”. Маками в кримських татарів – це вокальні твори імпровізаційного характеру, що більше нагадують ліричні пісні. Природно виникає питання, за якими параметрами їх зараховуємо до даного жанру. Тут варто провести аналогію з макомами, мугамами, що представляють собою традиційний набір мелодій, мелодичних формул, стереотипних фігур, ладових послідовностей, орнаментики, ритмів, зразків і т.д., слугуючих моделлю при створенні нових мелодій.

Маками (макоми, мугами) – мистецтво канонічне, тому їх автори прагнули укластися у визначені канонічні рамки. Отже, автор, маючи перед собою готові традиційні сюжети і схеми, вільний лише в комбінуванні складових їхніх елементів. Природне комбінування канонічних схем припускає уміння автора варіювати дані елементи. Варіюванню підлягає і метроритм, і ладотональність. Чим багатша фантазія автора, тим більш оригінальний твір, тим яскравіше виражена індивідуальність автора в межах канонічної системи. Відомо, що маками – професійне музичне мистецтво усної традиції, де той самий ритмічний малюнок чи інтонаційний зворот може пролунати в різних варіантах, у

залежності від уміння імпровізувати. Отже, той самий макам в одного виконавця може пролунати двічі в різних варіантах. Тому фіксація даного жанру дуже складна через її багатоваріантність. Невипадково Н. Шахназарова, висловлюючи думку про музичне мистецтво усної традиції на Сході, дійшла висновку, що в імпровізаційному мистецтві непотрібна і неможлива точна нотація – вона суперечить сутності імпровізації.

За змістом, емоційністю, соціально-побутовими, суспільно-політичними, жанровими ознаками кримськотатарські народні вокальні твори фольклорист Ф. Алієв класифікує в наступний спосіб: 1) Дестанлар (дестант) – епічні оповіді. Ці твори найбільші та складні за своєю будовою і формою. Дестани на сучасному етапі у народі не виконуються. Дестан “Чорабатир” зустрічається в багатьох тюркських народів. Кримськотатарський варіант епосу “Чорабатир” відбиває події боротьби народу з зовнішніми ворогами в епоху Кримського ханства в XV–XVI ст. “Чорабатир” – єдиний дестан, що вдалося записати повністю. Є записи декількох пісень і фрагментів з ліричних дестанів “Керем ве Асилхан”, “Ашикь Гьаріп”. В даний час найвідомішою і популярною є пісня з дестана “Кер огьлу”, що виконують на концертах, але найчастіше на весіллях. 2) Іляі (Іляілер) – релігійні піснеспіви. 3) Іджрет ве сюрğun йирлари – переселенські пісні і пісні висилки, що з’явилися в XVIII, XIX і XX ст. унаслідок багаторазових масових переселень кримських татарів із Криму в Туреччину, Румунію, Болгарію, Польщу і висилки на Урал, в Узбекистан, Казахстан й ін. країни. Подібні пісні в такій великій кількості є лише в кримських татарів, наприклад, “Муаджир тюркюсі” (Емігрантська пісня), “Кочь йири” (Переселенська пісня), “Эй, гузель Кьйрим!” (Про прекрасний Крим!) і ін. 4) Кьаршиликь, куреш йирлари – пісні опору і протесту. Ці пісні з’явилися в XIX і XX ст. і відображають боротьбу кримськотатарського народу за волю: “Сеіт огьлу Сейдамет” (Сейдамет – син Сеіта), “Алім” (Алім), “Ант еткенмен” (Я запряся), “Шомпол” (Шомпол), “Москанал” (Москанал) тощо. Переселенські пісні і пісні висилки, а також пісні опору і протесту можна характеризувати як історичні пісні. 5) Оксюзлик йирлари – сирітські пісні. Можна припустити, що в народі завжди були сирітські пісні, але їхня кількість збільшилося після насильницької анексії Криму Росією, тому що внаслідок переселень і висилок великої кількості людей зростала і їхня загибель, а багато дітей залишалися сиротами. З’явилися сирітські пісні, що відбивають реальне життя. Більшість з них було створено в XIX і XX ст.: “Анам десем, анам екь... “ (Немає ні мами, ні батька), “Оксюз кьалдим анамдан” (Я став сиротою), “Оксюзим, гьарибим” (Я – бідний сирота) і ін. 6) Ичкиджилик, хирсизликь ве махбюсхане йирлари – пісні про пияцтво, злочинство і тюремні пісні. Усі ці пісні з’явилися тільки після захоплення Криму Росією. Про це говорить характер, зміст, мелодична лінія пісень: “Ресторандан саргьош чикьтим” (Я вийшов п’яним з ресторану), “Синдикат” (Синдикат), “Ер кес манья: “Сен хирсизсинь”, – дейлер” (Усі говорять мені: “Ти злодій”), “Шу тюрьменинь азбаринда” (У дворі цієї в’язниці). 7) Партизана йирлари – партизанські пісні з’явилися під час другої світової війни в кримських лісах і вперше розглядаються в збірнику Ф. Алієва. 8) Балу йирлари ве оюилари – дитячі пісні й ігри. До цієї групи відносяться колискові пісні, а також “Папійім” (Моя качечка), “Сичан” (Мишеня), “Мектеп” (Школа), “Балалар” (Діти) і інші, усього близько 20 пісень. 9) Маками (“Макьамлар”) – стародавній жанр, перлини кримськотатарської народної і професійної вокальної музики. Маками виконуються протяжно із широким розспівом, у вільному плинні мелодії Ad libitum чи Rubato. Зміст макамів переважно ліричного характеру, але є і на філософську тематику (про сенс життя). Виконання макамів пов’язане з великими труднощами для багатьох співаків і вимагає великого таланту, майстерності і досвіду. Маками створювали також визначні кримськотатарські поети-співаки (саз шаірлері), що жили в XVII ст.: Ашикь Умер, Мустафь Джевхерій та ін. Маками були популярні серед народу аж до 1960–70-х років. Але коли на чужині в Узбекистані загинуло старше покоління кримських татарів, що добре знало і цінувало маками, популярність жанру різко знизилася, і зараз вони виконуються рідко. От назви деяких з них: “Сени манья гьает гузель деділер” (Мені

говорили, що ти особливо прекрасна), “Тідінъ, булутлар” (Летить, хмари), “Геджелер” (Ночі), “Ялина естікче, текулюр япракъ” (Як подме вітерець, обсипається листя), “Сен бір падішасинъ, отур тахтинъда” (Ти, падишах, сиди на своєму троні) і ін. 10) Къирим топонімікасини анъдиргъан лірик йирлари – ліричні пісні зі згадуванням кримської топоніміки. Кримські татари (чи кримци) – корінні жителі Криму, і цілком природно, що тексти народних пісень буквально пронизані назвами гір, лісів, рік, міст, сіл своєї батьківщини. Такі теми є і в інших розділах пісень, а також в інструментальній музиці. Загальна кількість таких творів – понад 200 найменувань. Багато з цих пісень з’явилися приблизно в часи кримського ханства і раніш, наприклад: “Салгъир бою” (Уздовж Салгира), “Орнинъ ели” (Дорога на Перекоп), “Къаракер атим” (Мій гнідий кінь) і ін. 11) Єнгіль лірик йирлари – легкі ліричні пісні. Це найбільша група народних пісень, що найпопулярніша в народі. У цей розділ включені ліричні пісні про любов, наприклад: “Ем северсінъ, ем севмезсінъ” (І любиш, і не любиш), “Огълан, елинъі саллама” (Хлопець, не махай рукою), “Северім” (Люблю) і ін.; пісні обряду весілля: “Місхор къизи” (Дівчина з Місхора), “Мина, селям алейкум” (От і здрастуйте), “Келиннинъ йири” (Пісня нареченої), “Отуринъ, къудалар” (Посидіть, свати) і ін.; трудові пісні: “Демірджілер” (Ковалі), “Одунджілар” (Дроворуби), “Мін бостанджи дегілім” (Я не городник) і ін. У цей розділ включені пісні з різною життєвою тематикою, але усі вони проходять крізь призму любовної лірики. 12) Шакъа ве сатирик йирлари – жартівні і сатиричні пісні. Тематика їх різноманітна; вона пов’язана з різними життєвими ситуаціями. Тут є пісні про тещ, про любов між хлопцем і дівчиною, про півня, ворона й ін. Але усі вони подаються у формі легких побутових жартів і сатир. Їхня кількість відносно невелика, усього близько 30. 13) Чинълар, манелер, ногъай бейітлері, такъмакълап – чини, частівки, ногоайські куплети, примовки. Ця група пісень в останні десятиліття втрачає свою популярність і зараз рідко виконується, але становить великий інтерес для фольклорних ансамблів, співаків, композиторів, дослідників, істориків.

Кримськотатарська народна інструментальна музика також багата і різноманітна, а її витоки беруть початок у сивій давнині. Інструментальну музику можна розподілити на наступні розділи:

1. Той мерасімі авалари – інструментальні п’еси обряду весілля. Однією з розвинутих циклічних форм є “Таксім” (Прелюдія) і “Пешраф” (Інтермеццо). Якщо “Таксіми” мають власні назви, наприклад, “Таксім “Акъшам шеріф” (Прелюдія “Добрий вечір”), то “Пешрафи” (Інтермеццо) не мають власних назв. Таксім виконується звичайно Solo на скрипці у вільному плинні мелодії – Ad libitum, імпровізаційно, але має точну відшліфовану мелодію, інші інструменти підтримують її на тонічному звуці. Пешраф є контрастною частиною і виконується повним складом інструментального ансамблю в середньому чи швидкому темпі, звичайно має розмір 2/4; 4/4. Усі кримськотатарські весілля починаються з виконання “Таксіма” і “Пешрафа”, після чого музиканти поздоровляють хазяїна весілля словами: “Ейлігінъіз хайирли олсун!” (Поздоровляємо Вас з весіллям!). У цю групу кримськотатарської народної інструментальної музики входять також численні обрядові мелодії, кожна з яких має свою назву, призначення і місце у весіллі. Назвемо їх: “Къаве аваси” (Мелодія подачі кави), “Къина аваси” (Мелодія наведення хни), “Куреш аваси” (Танець боротьби), “Шабаш аваси” (Мелодія прийому подарунків), “Тираш аваси” (Мелодія гоління нареченого), “Къаршилав аваси” (Мелодія зустрічі гостей), “Хош кельді аваси” (Привітальний танець). Крім “Таксіма” усі перераховані твори виконуються повним складом ансамблю. Тут варто підкреслити, що в даний час “Къаве аваси”, “Къина аваси”, “Куреш аваси”, “Шабаш аваси”, “Тираш аваси” виконуються дуже рідко, тому що ці обряди застаріли.

2. Долулар – застільні обрядові інструментальні мелодії. Після того, як усі гості займуть свої місця на весіллі за бенкетним столом, виходить головний розпорядник, котрий виголошує урочисту привітальну промову, знайомить гостей з нареченою і нареченим, бажає їм щастя, здоров’я і всілякого благополуччя, дякуючи гостям від імені хазяїна за

участь у святковому вечорі одруження молодих. Після цього ансамбль виконує урочисту, величну застільну мелодію “Долу”. “Долу” мають розміри 2/4; 3/4; 4/4 і ін., виконуються повним складом ансамблю. Більшість “Долу” мають власні назви, що означають місце їхнього народження: “Багъчасарай долуси” (Бахчисарайська застільна), “Кезлев долуси” (Евпаторійська застільна), “Акъмезджит долуси” (Сімферопольська застільна), “Керч долуси” (Керченська застільна) тощо.

3. Агъир авалар – повільні танці. У народі часто говорять “Агъир ава – къайтарма” (Повільний танець і хайтарма) – це циклічна форма, коли слідом за повільним, плавним танцем йде контрастна йому швидка хайтарма. Без “Агъир ава” не проходить жодне кримськотатарське весілля, а звідси його велика популярність. “Агъир ава” має розмір 4/4+ 5/4; рідше 5/4+4/4; а іноді 5/4. За давніх часів цей танець називався “Акъай аваси” (Чоловічий танець). Його танцювали переважно чоловіки. Але через якийсь час почали танцювати чоловік і жінка разом. Багато “Агъир ава” мають власні назви, наприклад: “Он секізге кельді яшим” (Мені виповнилося вісімнадцять років), “Акъмезджит яшлари” (Сімферопольська молодь), “Назли ярем” (Мила пестуха), “Матай” (Танець молодших), “Акъай аваси” (Чоловічий танець) і т. д. “Агъир ава” звичайно виконуються повним складом ансамблю, але іноді солують окремі інструменти.

4. Къайтармалар – хайтарми. Можна впевнено сказати, що серед усіх кримськотатарських танців найпопулярнішою є швидка, темпераментна “Къайтарма”, що має розмір 7/8 чи 7/16. Мелодії типу “Къайтарма” зустрічаються також у деяких інших народів – у болгарів, молдаванів, турків, румунів, греків. Але кримськотатарська “Къайтарма” відрізняється від них розвинутішою формою, розмаїтістю ритму, інтонаційною оригінальністю. Виконання мелодії “Къайтарма” вимагає від музикантів великої віртуозності і часто пов’язане із майже нездоланими труднощами для музикантів інших національностей через специфічні особливості метроритму. Багато “Къайтарма” мають власні назви: “Багъчасарай къайтармаси” (Бахчисарайська хайтарма), “Ескі Къирим къайтармаси” (Старокримська хайтарма), “Акъмезджит къайтармаси” (Сімферопольська хайтарма) тощо, але частина з них не має назв.

5. Чешіт оюн авалари – різні танцювальні мелодії. До цієї групи кримськотатарської інструментальної музики в числі інших відносяться “Къорани” (Хороводні) – один із найпопулярніших народних масових кругових танців, що танцюють звичайно наприкінці весілля. Подібного роду танці зустрічаються також і в інших народів під різними назвами: у болгарів – “Хоро”, у греків – “Хорос”, у молдаванів – “Хору”, у росіян – “Хоровод”. Багато “Къорани” мають власні назви: “Кефе къорани” (Феодосійська хороводна), “Тувакь къорани” (Тувакська хороводна), “Тотайкой къорани” (Тотайкойська хороводна) і т.д. Групу інструментальних мелодій складають численні пастуші наспіви і танці, серед яких найпопулярнішим є “Чобан аваси” (Пастуший танець); інша назва цієї мелодії – “Бейім одаман” (Глава пастухів). Цей популярний оригінальний танець складається з трьох частин – повільної, у вільному плині мелодії *Ad libitum* імпровізаційного характеру; середньої, котра виконується в помірному темпі з розміром 9/4 (3/4+2/4+2/4+2/4), і третьої в розмірі 6/8, що виконується в дуже швидкому темпі. Перша частина “Бейім одаман” виконується на хавале (флейта) чи на кларнеті, а друга і третя частини – повним складом ансамблю. До цієї групи інструментальної музики відносяться також мелодії танців “Явлукь оюн аваси” (Танець з хусткою), “Емір-Джелял” (Танець “Емір-Джелял”), “Тим-тим” (Піццикато), що виконується Solo на скрипці.

6. Къонушма ве еглендже авалари – мелодії розваги. До цієї групи кримськотатарської народної музики відносяться численні інструментальні мелодії, що призначені в основному для слухання чи розваги, наприклад: “Къалабаликь” (Метушня), “Джайлав аваси” (Джайлявська), “Баликълава сюзмесі” (Балаклавська мелодія), “Къарли боран” (Сніжний буран) і ін., що виконуються повним складом інструментального ансамблю. Мелодії “Ер дільде бітмез” (Вустами не виразити), “Ашикь мулі яндим” (Згорів від любові) виконуються Solo на кларнеті. Для Solo на трубі призначені “Яли кенаринда”

(Коло берега), “Йігірмі бір” (Двадцять один), “Тархан аваси” (Тарханська). У цю групу входить кілька мелодій за назвою “Джезаір” (Алжир), походження яких невідоме. У кримськотатарській інструментальній музиці розважального характеру окрему групу становлять інструментальні варіанти народних пісень для різних інструментів й ансамблів. Наприклад, широко відома пісня “Акъ денъіз кенаринда” (Коло Середземного моря) виконується також як сольна п’еса на трубі, “Меджбур олдим бір гулі” (Став я бранцем однієї троянди) на кларнеті, “Наргузъ” (Наргузь) на скрипці, “Бойна” (Бойня) виконується інструментальним ансамблем. При цьому мелодії пісень помітно видозмінюються, це пов’язано із характерними властивостями того чи іншого музичного інструмента та їхніх технічних особливостей, а також залежить від таланту виконавця-інструменталіста.

Звичайно інструментальні варіанти пісень сильно ускладнюються, часто набуваючи варіаційного характеру. Це добре видно на прикладі пісні “Кене ешілленді дагълар” (Знову зазеленіли гори). Відомими виконавцями кримськотатарської народної інструментальної музики були знамениті народні музиканти-кларнетисти Ісмаїл Меджіт, Мемет Абібуллаєв, скрипалі-співаки Аппаз Меджіт, Едем Німетуллаєв, трубач Черкез Ібриш. На сучасному етапі з’явилися дуже талановиті молоді, грамотні музиканти-інструменталісти, імена яких, безумовно, будуть вписані в історію кримськотатарської музики.

Щоб глибше зрозуміти кримськотатарську народну музику, необхідно ознайомитися зі стародавніми народними музичними інструментами. Це: зурна – духовий інструмент, кожух-зурна (волінка), хутра якого виготовляються з цільної козячої чи овечої шкіри, къавал (хавал) свистова дудка (духовий інструмент), сантр (рід цимбалів), саз (струнний щипковий інструмент), кеманче (смичковий інструмент).

Відомо, яке важливе місце займають ударні інструменти в східній музиці. Це, природно, відноситься і до кримськотатарської музики, де здавна використовувалися: давул (великий барабан), по якому правою рукою б’ють колотушкою, а лівою – тарілкою (мідною); чубук давул (великий барабан), по якому правою рукою аналогічно б’ють колотушкою, а лівою – тонкою тростиною; даре – дойра, думбелек, тобто парні литаври у виді двох горщиків різних розмірів, на які натягнуті шкіряні мембрани, грають на них дерев’яними паличками.

У різні періоди історії одні інструменти втрачали свою популярність, інші ж займали провідне положення. У залежності від цього змінювалися і склади народних весільних ансамблів, отже, і характер їхнього звучання. Можна сказати, що з перерахованих вище стародавніх кримськотатарських народних музичних інструментів зараз не залишилося жодного. Довше усіх затрималися давул і даре, але і вони втратили свою популярність, і в період з 1975 по 1982 рр. цілком зникли з народних весільних ансамблів. Починаючи з 1975 р., у весільні ансамблі (чалгъи такъими) почало вливатися нове, молоде покоління освічених музикантів (“чалгъиджилар” чи “усталар” – майстри) із середньою і вищою музичною освітою, проте вони погано знали народну музику. Більшість з них технічно і теоретично були добре підготовлені. Старше покоління музикантів – самоуки – не могли в цьому плані конкурувати з молоддю, і до 1982 р. вона цілком витиснула старих, залишилися у строю лише одиниці. У цей період були витиснуті останні стародавні, народні ударні інструменти – давул і даре, замість яких була привнесена європейська естрадна ударна установка.

Колишній популярний інструмент – скрипка – відійшов на другий план, і зараз використовується на весіллях рідко. Отже, відбулася різка зміна поколінь весільних музикантів. Традиційного досвіду в молоді не було, вона погано знала рідну мову, народні пісні перекручувалися, спотворювалися, і саме в цей період припинилося звучання стародавніх макамов. Обірвався зв’язок поколінь. З’явилися весільні ансамблі, що включають зовсім нові інструменти – ударну установку, бас-гітару, синтезатор, а також акордеон, що ввійшов у побут кримських татар у 1950-і роки.

Залишилися кларнет і труба, що ввійшли до складу ансамблю наприкінці XIX і початку XX ст., а в деяких складах – скрипка. Починаючи із середини 60-их років, повсюдно стала використовуватися могутня електропідсилююча акустична апаратура. Усе це дуже змінило колишній вигляд народного ансамблю і характер звучання народної музики. Зникли витонченість, національний колорит, характерні риси народної музики, мелізматики і т. д. У нових складах уже не можна було грати в унісон, самі інструменти диктували народження нових гармонічних звучань. Почалося розвиватися багатоголосся. У весільних ансамблях з'явилася чітка ритмічна група: європейська ударна установка, бас-гітара, синтезатор, що в основному виконують функцію акомпанементу; і група сольюючих інструментів: дві труби, кларнет, акордеон, скрипка. Це вже естрадний ансамбль. Сучасні молоді музиканти стали грати в два, три голоси, співаки виконують багатоголосі деякі народні пісні. Кримськотатарська народна музика почала виконуватися в гармонічному звучанні і пішла новим шляхом розвитку.

Говорячи про кримськотатарську національну музику, не можна не зупинитися на діяльності Аркадія Кончевського – етнографа, знавця і поціновувача музичного фольклору кримських татарів, котрий у 1920 – на початку 1930-х рр. багато зробив для ознайомлення музично-творчої громадськості країни з мелодіями і піснями, легендами і переказами Криму. Укладений ним перший збірник пісень був виданий у 1923 році в Москві музичним сектором Держвидаву. До збірника увійшло 25 пісень з нотами і словами на кримськотатарській і російській мовах, з яких 14 записані на Південному березі Криму, 11 – у степових районах (Сімферополь, Джанкой, Євпаторія). Виданню цього збірника сприяли Нарком освіти А. Луначарський і керівник секції етнографії В. Пасхалов. За назвою “Пісні Криму” цей збірник перевидався ще двічі (1924, 1929), що було обумовлено великим інтересом громадськості до музичної культури кримських татарів. У 1925 і

1927 рр. (два видання) А. Кончевський опублікував ще один збірник – “Наспівні Сходу”, що поряд зі збірником “Пісні Криму” був передрукований у багатьох журналах і виданнях того періоду. У збірник “Пісні Сходу” були включені п'ять турецьких (кримськотатарських), чотири палестинських, три арабські пісні і по одній перській, караїмській, кримчацькій і казанськотатарській пісні (кілька номерів гармонізував С. Василенко). У двох виданнях збірника А. Кончевського міститься стаття В. Пасхалова “Музична структура кримських пісень”. У першій частині статті порівнюються особливості кримськотатарських, а в другій – турецьких (кримських) і арабо-палестинських пісень і мелодій. Музичним сектором Держвидаву надруковані також два випуски “Пісень кримських татар” у записі й обробці М. Красєва (1926), а також невеликий збірник записів Н. Боровко також в обробці М. Красєва (надрук. у Стокгольмі, Швеція).

Після Жовтневого перевороту в руслі повсюдної стандартно-однотипної політики національно-культурного будівництва почалося формування професійного мистецтва кримських татарів. Першими музикантами, що здобули вищу музичну освіту, були Я. Шерфедінов у Москві, А. Рефатов у Баку, середню – І. Бахшиш, А. Каврі, Р. Амзаєв у Сімферополі. Провідну роль у становленні національної професійної музичної культури зіграв композитор, фольклорист, педагог і музичний діяч А. Рефатов. Активну творчу роботу в різних жанрах вели композитори Я. Шерфедінов, І. Бахшиш, А. Каврі, Р. Амзаєв.

А. Рефатов, талановитий композитор і музикант, чия творчість склала неперевершену сторінку в історії музичної культури кримськотатарського народу післяжовтневого періоду, заслуговує на особливу увагу. Необхідність у цьому обумовлена тою обставиною, що дотепер немає гідного опису його життя і творчої діяльності, а наявні відомості фрагментарні і містяться в коротких газетних та журнальних публікаціях. А. Рефатов – нащадок 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.

Асан Рефатов – кримськотатарський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч, фольклорист, учений, етнограф. Є основоположником кримськотатарської професійної музики, автором першого збірника народної музики, першої кримськотатарської опери “Чора Батир”. Він народився 12 (19) грудня 1902 р. у Бахчисараї, точна дата смерті невідома. Приблизно в 1937 р. був репресований разом зі своїм братом Решатом Рефатовим. Музичну освіту здобув у Бакинській консерваторії в професора Б. Карагичева (1926–1930). Навчання в консерваторії поєднував з викладацькою діяльністю в технікумі при консерваторії, де його учнями були Кара Караєв, Джевдет Гаджієв, Тевфік Кулієв, Саїд Рустамов. Згодом викладав у консерваторії, а в 1932 р. став її проректором. У 1935 році повернувся в Крим, де почав роботу над оперою “Арзи кьиз”, яку закінчити композитору не вдалося.

Твори: опера “Чора Батир”, лібрето Османа Акъчокъракъли (прем'єра відбулася 23 вересня 1923 р.); музика до спектаклів “Лейля і Меджнун”, “Таїр і Зорі”, “Бахчисарайський фонтан”; пісні на слова Б. Чобан-заде, Ш. Бекторе, Умера Іпчі; марші, сюїти для оркестру; збірник кримськотатарської народної музики; музична драма “Той девам ете” (“Весілля продовжується”).

Яг'я Шерфедінов – кримськотатарський композитор, художник, етнограф, фольклорист, заслужений діяч мистецтв Кримської АРСР і Узбецької РСР. Народився 18 березня 1894 р. у Феодосії, помер 29 січня 1975 р. у Ташкенті (Узбекистан). Музичну освіту здобув у Московській консерваторії, куди вступив у 1924 р. на етнографічне відділення науково-композиторського факультету. Після закінчення консерваторії Я. Шерфедінов працював у Кримському радіокомітеті завідувачем музичної частини, а в 1937 р. став художнім керівником кримськотатарського державного ансамблю пісні і танцю в Сімферополі. В роки війни Я. Шерфедінов переїхав в Андижан, потім у Ташкент, де працював у театрі музичної драми і комедії, для репертуару якого написав багато творів. Головним підсумком творчої діяльності композитора є збирання і публікація народних пісень. Твори: музика до п'єси “Хто працює – той їсть” на текст Ю. Болата, музичної драми “Алім”, “Арзи кьиз”; “Кримська сюїта для симфонічного оркестру” у 4-х частинах; кантата “Янгієр”, вокальна сюїта, “Юзюк оюни” – вокальна сюїта для хору а cappella; симфонічні танці; хореографічна сюїта; імпровізація для віолончелі і фортепіано; пісні і романси, обробки народних пісень для голосу і фортепіано. Головна праця його життя – збірник народних пісень і танців “Яньра къайтарма” (“Звучи, хайтарма”), куди увійшло близько 350 пісень.

Едем Налбандов – 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. Народився 25 грудня 1926 р. у селі Капсихор Судакського району, помер 22 травня 1999 р. у Сімферополі. Закінчив музичну школу по класу скрипки в Карасубазарі (Білогірськ). У депортації закінчив Ленінабадське музичне училище, у 1962 р. – Ташкентську консерваторію, диригентсько-хоровий факультет. Брав уроки композиції в Б. Зейдмана. У 1964 р. керував ансамблем пісні і танцю кримських татарів “Хайтарма”. 1977 р. був призначений директором Джизакського музичного училища. 1980–1993 працював у Ташкентському інституті культури. 1986 р. був нагороджений орденом “Знак Пошани”. 1993 року повернувся в Крим. Е. Налбандов – ініціатор відкриття кафедри музичного виховання в Кримському державному індустріально-педагогічному інституті. У ті ж роки викладав у Сімферопольському музичному училищі.

Автор музичного посібника “Музикада басамачикълар” (“Музичні кроки”). Основні твори: одноактний балет “Велике весілля”, музична комедія “Дубарали той” (“Бідове весілля”) Ю. Болата, обробки народних пісень для хору, рапсодія, увертюра, концертно для флейти і фортепіано, адажіо і пісня без слів для віолончелі і фортепіано, варіації для труби й оркестру, пісні і романси.

Ільяс Бахшиш – композитор, педагог, член Спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв Кримської АРСР, Заслужений діяч мистецтв України, заслужений артист Узбекистану, лауреат Державної премії Автономної Республіки Крим. Народився 23 березня 1913 р. у Сімферополі, помер 25 липня 2000 р. там само. Першим педагогом І. Бахшиша був Фазил Чергеев. І. Бахшиш володів декількома музичними інструментами – грав на фортепіано, скрипці, мандоліні. У 1932–1940-х рр. працював у Кримському радіокомітеті. Тоді ж закінчив Сімферопольський музичний технікум та шестимісячні курси композиції в Москві в Р. Глієра (1940). Працював завідувачем музичної частини кримськотатарського театру і першим художнім керівником ансамблю пісні і танцю кримських татарів. У депортації до 1956 р. працював у Фергані, в Узбецькому та Російському театрах. Від 1956 р. – керівник ансамблю “Хайтарма”, багато років працював директором музичної школи. У м. Намангані закінчив музичне училище, згодом 3 роки навчався в Московському музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. У 1989 р. повернувся в Крим. І. Бахшиш ініціював відродження кримськотатарського музично-драматичного театру в Сімферополі. Ім’я І. Бахшиша відбите в ряді Почесних кримчан на меморіальній стелі у Верховній Раді АР Крим (2000). Основні твори: балет “Місхор кьизи” (“Місхорська дівчина”), Увертюра, Рапсодія, 2 сюїти, рапсодія для хору, солістів і симфонічного оркестру, музика до спектаклів: “Арзи кьиз”, “Насреддін-оджа”, “Бахчисарайський фонтан”, “Алтин бешік” (“Золота колиска”), “Адинь чікькьандже, джанинь чикьсин” (“Умри, але не втрай своє добре ім’я”), понад 50 пісень.

Від кінця 1970-х рр. у роботу з відродження і розвитку національної музичної культури включилися молоді композитори Мерзіє Халітова, Ельвіра Емір, Джеміль Каріков. Активізується діяльність по збиранню і виданню кримськотатарського музичного фольклору.

Мерзіє Халітова – композитор, член Спілки композиторів СРСР (1986), член Спілки композиторів України (1993), лауреат Премії АР Крим (2000). За великий внесок в українську музичну культуру нагороджена премією ім. М. Лисенка (2003). Народилася 5 червня 1956 р. у м. Янгіюль (Узбекистан). 1982 року закінчила Ташкентську державну консерваторію по класу композиції Мірсадика Таджієва і Георгія Мушеля. По закінченні викладала композицію в спеціальній музичній школі при консерваторії. 1993 р. переїхала в Крим. У 1995 р. у Сімферополі відбувся її перший, у 1999 р. – другий авторський концерт. Композиторка була учасницею багатьох міжнародних фестивалів. М. Халітова викладала композицію в Сімферопольському музичному училищі, працювала музичним редактором на Кримському державному телебаченні. Основні твори: симфонія для великого симфонічного оркестру “Відродження”, присвячена видатному мислителю і просвітителю кримськотатарського народу І. Гаспринському; симфонічна поема “Хатира” (“Пам’ять”); увертюра-фантазія, балетна сюїта “Арзи”; симфонія для камерного оркестру; “Епітафія” для віолончелі і струнного оркестру пам’яті М. Таджієва; концерт для оркестру “Намисто міст Криму” у 4-х частинах; поема-спогад для скрипки і фортепіано, соната для альту соло, соната-фантазія для фортепіано, концертне капричіо для скрипки з оркестром, “Бешуйський пейзаж” для флейти і фортепіано.

Ельвіра Емір – композитор, член Спілки композиторів України (1993), лауреат премії АР Крим (2002), лауреатка Премії АР Крим (2002), учасниця міжнародних фестивалів і форумів композиторів. Народилася в 1963 р. Писати музику почала з одинадцяти років. 1989 р. закінчила Ташкентську державну консерваторію, теоретико-композиторський факультет за фахом “композиція” по класу Сайфі Джаліла, народного артиста Узбекистану. 1992 р. Е. Емір переїхала в Крим.

Твори: симфонія-поема для соліста, мішаного хору і Великого симфонічного оркестру, Симфонія № 2, струнний квартет, Соната-рапсодія, поема для фортепіано, “Отут спочиває хан” на вірші І. Буніна для голосу і симфонічного оркестру, транскрипція

кримськотатарської народної пісні “Арабалар” (“Візки”) для труби і симфонічного оркестру, твори для мішаного хору і симфонічного оркестру: “Эй, азіз міллет” (“Гей, дорогий народ”) на вірші Ідріса Асаніна, “Будир менім Ватанім” (“Це – моя Батьківщина”) на вірші Закіра Куртнезіра.

У 2000 р. в Сімферополі відбувся великий авторський концерт, де звучала симфонічна, хорова і камерна музика композиторки. Видано авторський нотний збірник Е. Емір “Фортепіанні твори для юнацтва”.

Джеміль Каріков – композитор. Народився в 1960 р. Закінчив Ташкентську державну консерваторію, теоретико-композиторський факультет за фахом “композиція”.

Композитор і виконавець, протягом останніх років безпосередньо займається проблемами середньовічної кримськотатарської музики. Зусиллями Дж. Карікова був створений колектив “Макам”, що спеціалізується на виконанні музики ханського періоду. Декілька років він вів активну творчу і педагогічну діяльність у різних колективах: ансамбль “Хайтарма”; Держтелерадіокомпанія “КРИМ”; Сімферопольське музичне училище ім. П. І. Чайковського; Кримськотатарський академічний музично-драматичний театр і т.д. Є автором музики до спектаклю “Алім”, збірників “Кримськотатарський фортепіанний альбом”, “Кримськотатарська інструментальна музика Ханського періоду”.

Література:

1. Абдульваап Н. Краткий очерк крымскотатарской литературы XVIII–XIX веков // Грѣзы любви. Поэзия крымских ханов и поэтов их круга. – Симферополь, 2003. – С. 61–69.
2. Антология Крымской народной музыки / Сост. Ф. Алиев. – Симферополь, 2001. – 600 с.
3. Асанов Л. Крымскотатарские песнопения “Иляхи” // Сборник тезисов VIII научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава и студентов КГИПИ. – Симферополь, 2002. – С. 147–149.
4. Кончевский А. Песни Крыма. – М., 1924.
5. Крымскотатарская инструментальная музыка / Ред.-сост. Дж. Кариков. – М., 2007. – 96 с.
6. Къырымтатар халкъ йырлары / Сост. И. Бахшыш. – Симферополь, 2002. – 383 с.
7. Мамбетова Г. Типология перехода от монодии к многоголосию на примере музыкальных культур арабо-персидских традиций. Дисс. ... канд. иск. – К., 2007. – 215 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. Келдыш. – М., 1991. – 672 с.
9. Очерки истории и культуры крымских татар / Под ред. Э. Чубарова. – Симферополь, 2005. – 208 с.
10. Шерфединов Я. Звучит кайтарма. – Ташкент, 1979. – 232 с.