

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

АБХАІРОВА Айше Ремзіївна

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ПРОГРАМНИХ
ТВОРІВ МЕРЗІЄ ХАЛІТОВОЇ
НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛІВ ЗА УЧАСТІ СКРИПКИ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Скрипка

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Макаренко О.В.,
ст. викладач
кафедри теорії музики

Рецензент –
Когут О.Й.,
Засл. діяч України, професор
кафедри скрипки

Львів – 2021

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| Вступ..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1 Основні тенденції музичної культури ХХ-ХХІ ст. та творчість представників кримськотатарської композиторської школи | 6 |
| 1.1. Основні тенденції музичної культури ХХ-ХХІ століття | 6 |
| 1.2. Композиторська кримськотатарська школа | 10 |
| РОЗДІЛ 2 Виконання камерних творів Мерзіє Халітової в контексті авторського стилю..... | 20 |
| 2.1. Творчість кримськотатарської композиторки Мерзіє Халітової | 20 |
| 2.2. Виконавський аналіз програмних творів Мерзіє Халітової за участі скрипки в контексті стильових тенденцій..... | 23 |
| Висновки | 32 |
| Список використаних джерел | 36 |

ВСТУП

Актуальність дослідження. Кримськотатарська музика починає свій розвиток з епохи Кримського ханства. В той період музика поділялась на напрямки, що відрізнялись між собою жанровими і формальними особливостями, етикетом: світська, за змістом класична (придворна), релігійно-суфійська, що розвивалась у стінах мечетей, медресе; ашикська - творчість народних виконавців; військово-похідна; театральна.

На сьогодні, нажаль, історія і сучасність музичної культури Криму теоретично не сприйнята і не вивчена, починаючи від особливостей кримськотатарського інструментарію, ладової системи тощо. Але нещодавно кримськотатарський композитор Джеміль Каріков випустив збірник «Кримськотатарська інструментальна музика ханського періоду», де описує і дає нам можливість познайомитись із середньовічною кримськотатарською музичною класикою.

Кримськотатарська музика історично основана в основному на фольклорі. Професійна композиторська школа кримських татар формується в 30-і роки ХХ століття, але, в силу історичних обставин, змушена відроджуватися далеко від Криму та асимілювати з іншими східними музичними культурами. Розглядаючи сучасну академічну кримськотатарську музику потрапляєш в період «епохи повернення» – кінець 80-х років минулого століття по теперішній час.

Кримськотатарська музика формувалась під час численних історичних подій: розпад Кримського ханства, захоплення Криму Російською імперією, релігійні утиски народу, масова еміграція кримських татар в 1860-х роках, масовий терор початку ХХ століття, скликання Курултаю в 1917 році і створення першої Конституції – «Кримськотатарських основних законів», затвердження національних символів, голод 1921-1923 років, репресії щодо інтелігенції 1937-1938 років, Велика Вітчизняна війна, депортація 1944 року,

національний рух і повернення до Криму. Все це безумовно вплинуло на розвиток і становлення народу та його культурної спадщини.

Дослідження кримськотатарської музики на сьогоднішній день є дуже актуальним, адже складає значну частину культурної спадщини України. У зв'язку із історичними подіями кримськотатарське музичне мистецтво зазнало великих втрат: як окремих зразків музики, так і цілих жанрів, а також вимушеної деформації через втрату автентичного інструментарію, заборону на дослідження і розповсюдження. Нажаль не існувало майже ніяких ресурсів, щоб зберегти музичну культуру в умовах депортації і переселень. Це було дуже тяжко. Тільки в 90-х роках ХХ століття, коли народ почав повертатись до Криму, вона почала відроджуватися завдяки сучасним музикантам, композиторам, викладачам, їх виконавській роботі. Не завжди є можливість науково опрацювати і перевірити інформацію.

Мета роботи – проаналізувати камерні твори Мерзіє Халітової, у складі яких є скрипка, виявити особливості їх виконання.

Завдання роботи:

- 1) зробити огляд музичної культури кінця ХХ початку ХХІ століття, в тому числі кримськотатарської;
- 2) розглянути творчість Мерзіє Халітової;
- 3) дослідити стильові тенденції у камерних творах Мерзіє Халітової;
- 4) зробити виконавський аналіз творів зі скрипкою.

Об'єкт дослідження – Камерна творчість Мерзіє Халітової.

Предмет дослідження – особливості виконання творів Мерзіє Халітової.

Матеріал дослідження – «Наспиви Чатир-Дагу і Хайтарма» для скрипки і фортепіано, «У ритмі рожевих тонів» для скрипки, тромбону і фортепіано, «Приношення Шевченку» для скрипки і фортепіано, «Поема-спогад» для скрипки і фортепіано.

Методи дослідження. Історичний, компаративний, загальнонаукові: аналіз, синтез.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини і висновків. Основна частина вміщує два розділи: в першому розділі робиться огляд музичної культури ХХ початку ХХІ століття, творчості представників кримськотатарської композиторської школи; в другому розділі розглядається творчість кримськотатарської композиторки Мерзіє Халітової, робиться виконавський аналіз камерних творів за участі скрипки в контексті стильових тенденцій.

РОЗДІЛ 1

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ-ХХІ СТ. ТА ТВОРЧІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

1.1. Основні тенденції музичної культури ХХ-ХХІ століття

Поряд з традиціями пізнього романтизму, в першій половині ХХ ст. починають виникати нові стильові напрямки – імпресіонізм (К.Дебюссі, частково М. Равель), експресіонізм (А. Шенберг, А. Берг), неокласицизм (П. Хіндеміт, частково І. Стравінський). У композиторську творчість інтегрує музичний фольклор. Такі композитори як Бела Барток, І.Стравінський, В.Лютославський, Б.Лятошинський, Ревуцький почали приділяти значну увагу дослідженню музичного фольклору у своїй творчості .

На рубежі століть в музиці виникає імпресіонізм, музика якого своєю розмитою сюжетністю, завуальованими образами з натяками символіки та художніх асоціацій дуже відрізняється від програмної романтичної музики. Він служив поштовхом для виникнення на початку ХХ століття неоімпресіонізму (О.Мессіан «Каталог птахів»), тяжів до вираження позаземного .

Експресіонізм в музиці з'являється в надрах пізнього романтизму. Повністю цей напрям відкрився в творчості композиторів нововіденьської школи (Арнольд Шенберг). Експресіонізм передає кризу в духовній сфері мистецтва, глибоку депресію і відчуття національного краху, передчуття соціальної катастрофи. Як художній напрям у музиці вперше емоційно виразив різні стани і роздуми людини, настрої жаху, відчаю, безсилля, відобразив суспільні явища. В руслі цього напрямку можуть бути написані як тональні так і атональні твори. Майже нема образів природи.

Після Першої Світової війни виникає такий напрямок як **неокласицизм**. Неокласицизмом прийнято вважати будь-яке явище, яке віддалено нагадує стиль минулих епох. У 1920 році італійський композитор Фуруччо Бузоні опублікував програму «Новий класицизм». Неокласичні тенденції знайшли своїх шанувальників серед багатьох композиторів, які творили у 20-ті рр. (П. Хіндеміт, Ф. Бузоні, С Прокоф'єв). Причинами виникнення цього напрямку були історичні події, стремління протистояти естетиці експресіонізму, розчарування в творчих експериментах довоєнного періоду. Одним з неокласичних прийомів був метод роботи композитора із стильовою моделлю. В стилізації важливий повний комплекс виразових засобів певної епохи. Неокласики брали тільки одну чи дві риси, все інше додавали своє. Особливістю була відмова від програмності і звернення до абсолютної музики, перехід від гомофонії до поліфонізації.

Визначним музичним явищем ХХ ст. став негритянський джаз. 20-ті рр. називають епохою джазу, тріумфальний шлях якого почався по країнах світу вже у перші повоєнні роки. Найвизначніші композитори початку століття дослухалися до оригінальних звучань негритянської музики і не раз черпали з неї як з джерела при написанні своїх творів. А талановитий американський композитор Дж. Гершвін увійшов в історію музики як творець симфонічного джазу (концерт «Рапсодія у блюзових тонах», симфонічна поема «Американець у Парижі», музичні комедії та опера «Поргі і Бесс»).

«У середині століття виникло чимало модерністських течій, посилювалося прагнення використовувати нові виражальні засоби. Одним з найяскравіших напрямів стала так звана конкретна музика: акустичні ефекти, шуми, "конкретні прояви життя" (П. Шеффер, П. Булез, О. Мессіан, А. Жоліве). Розвиток електронної техніки спричинив появу так званої живої електроніки, де шляхом електронного синтезування намагаються відтворити максимально наближені до натурального звуку тембри людського голосу та музичних інструментів» [10, с. 168]

Однією з характерних рис культурного життя в середині ХХ ст. є виникнення та поширення модернізму. Він виникає як своєрідна світоглядна та художньо-естетична реакція на поглиблення духовної кризи суспільства. Модернізм – загальна назва формалістичних течій у буржуазному мистецтві й літературі 20 ст., яким властиві заперечення реалізму, суб'єктивізм у художній творчості, відхід від прогресивних демократичних і гуманістичних традицій художньої культури. Наприкінці своєї книги С. Павлишин констатує наступне: «Двадцяте століття починається від модернізму (Стравінський, Дебюссі, Равель, Барток, Прокоф'єв, Малер, Шенберг, Веберн), який намагався заперечити, але не знищити традицію. Натомість метою авангардистів було її вбити заради «справжнього новаторства». Ноно, Лютославський, Пендерецький доправили розвиток сучасної музики до умовного кінця. Хоч вони і не кричали як Шенберг, про революцію у техніці композиції, але поступово ускладнювали музичну мову до меж можливості сприйняття на двох полюсах: мовчання і нищення інструментів. М.Ржевська зазначає: «Нерозчленованість, «злитість» понять у парі **модернізм-авангардизм**, взаємна невизначеність специфічних відтінків змісту термінів у парах **модерн-модернізм, авангард-авангардизм** стали констатуватися у вітчизняній науці лише в останнє десятиліття [11, с.29]. «Авторка, згідно з традицією, схильна розглядати модернізм у лінійному ракурсі, як сукупність різноманітних стильових течій і напрямів.»[11, с.30] «Зрештою, М. Ржевська формулює наступні специфічні характеристики модернізму: “Отже, модернізм, умовою приналежності до якого вважають “своєрідне бачення і своєрідне світосприйняття” орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва; декларує та здійснює повернення до цінностей минулого”»[9, с.30] «Музичний модернізм – це епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80х років ХІХ ст. до кінця 30х років ХХ ст., впродовж якого відбувається поступовий перехід від

класичного до пост класичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної мови.» [9, с. 32]

Паралельно велися пошуки, зв'язані з попереднім досвідом – традиціями Шенберга, Вебера, котрі прагнули трактувати звуковий ряд дискретно, як "музикальні атоми": це напрям, що дістав назву пуантилізму (писання крапками). Протилежним напрямом став соноризм, який використовує нерозчленовані у часі, злиті звукові комплекси, що заповнюють простір. Узагалі сонорність як один з прийомів використовувалась і раніше: відомі "акорди заціпеніння" в опері М. Глінки "Руслан і Людмила", акорди, що виражають страх перед затемненням, в опері О. Бородіна "Князь Ігор", імітації калатання дзвонів у М. Мусоргського та С. Рахманінова, "Дзвони" Р. Щедріна, звукові комплекси зв'язані з певною символікою і конкретною образністю у Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюссі.

Один з напрямів – алеаторика – відновив на іншому рівні імпровізаційний характер виконавського мистецтва минулого. Алеаторика (від лат. *alea* – гральна кісточка, випадковість) означає, що музичний твір виникає випадково, незалежно від задуму автора: наприклад, на нотний папір розкидаються чорнила й "оформлюються" у ноти (так була створена "увертюра" для відкриття однієї з "Варшавських осеней"). Метод алеаторики є одним з проявів концептуалізму в музичному мистецтві. Він може бути реалізований як у процесі композиції, коли певні складові твору визначаються автором випадково, так і під час виконання, коли музикантам дається свобода вибору ключових параметрів твору, таких як послідовність частин і тривалість. Сучасні українські композитори часто залишають у творі цілі фрагменти для імпровізації, визначаючи лише загальні умови для цього. Подібна тенденція до зростання моменту «випадковості» є свідченням зміщення акценту композитора з музичного матеріалу, зокрема техніки та методу композиції, на ідею твору. Цей концепт часто потребує виходу за рамки однієї семіотичної системи. Так, у кінці ХХ — на початку ХХІ ст.

композитори часто долучають до своїх творів елементи суміжних видів мистецтва. А це вказує на більш широкі інтереси та іншу роль самого автора, який у контексті сучасного мистецтва нерідко є міждисциплінарною особистістю.

Позитивним результатом творчого експериментування композиторів є значні зміни у сфері музичної мови, розширення зони музикальних звуків і шумів та ін.

В останню третину ХХ століття з'являється постмодернізм. На відмінно від музики модерну, яка розглядалась як спосіб вираження, постмодерністська музика стає видовищем, яке поєднує різні музичні жанри та стилі. Стираються кордони між різними жанрами, з'являється полістилістика.

1.2. Композиторська кримськотатарська школа

Серед кримських татар небажаним було мати професійну музичну освіту, то навіть вважалось ганебним приблизно до 20х років ХХ століття. Ця ситуація з часом почала змінюватись. Одними з перших композиторів, хто почав писати професійну кримськотатарську музику стали Асан Рефатов, Яя Шерфедінов, Ільяс Бахшиш, Абібулла Каврі та інші. На жаль, багато нот композиторів не дійшли до нашого часу – щось було втрачено при переселеннях, в депортації. Але все ж таки пізніше щось вдалось відновити.

Асан Рефатов (1902 - 1938) – третя дитина в сім'ї музиканта, збирача кримськотатарської народної музики Мамута Рефатова, народився в 1902 році в Бахчисараї. Композитор зробив величезний внесок у розвиток кримськотатарської музичної культури. Асана Рефатова вважають засновником національної композиторської школи. Композитор займався просвітницькою діяльністю, викладав рідну мову в Бахчисарайській гімназії. Він був знайомий з цвітом кримськотатарської інтелігенції: видавцем і

публіцистом Ісмаїлом Гаспринським, істориком Османом Акчокракли, громадським діячем Асаном Сабрі Айвазовим, а також з композитором Олександром Спендиаровим, етнографом Аркадієм Кончевським, що завжди тепло про нього відгукувався, і іншими видатними людьми.

Свої перші музичні уроки Асан отримав від батька і брата, які навчили його грі на фортепіано і скрипці. Після закінчення музичного технікуму Рефат почав працювати в Тотайкойському педагогічному технікумі, де викладав музику і організував духовий оркестр.

Асан Рефатов є композитором першої в світі кримськотатарської опери «Чора Батир», яка була виконана у вересні 1923 року в Сімферополі на сцені Будинку Червоної Армії. Композитор самостійно вивчав теорію кримськотатарської національної музики. Ноти до нинішнього часу, на жаль, не збереглися. З цього моменту композиторська діяльність Асана Рефатова починає набирати обертів: з-під його пера виходять музичні драми «Лейлі ве Меджнун», «Таїр ве Зоре», «Марш джигітів», «Тотайкойській марш», «Яш бульбульчік» («Молодий соловей»), «Бахчисарайський фонтан» на слова А.С. Пушкіна в перекладі О. Акчокракли. Після наукової етнографічної експедиції по Криму, з 1928 по 1931 року видав збірку з понад 300 кримськотатарських народних пісень. Паралельно навчався в консерваторії в Баку на факультеті композиції, працював проректором в Бакинській філармонії і диригентом. У 1934 році А. Рефатов очолював Союз композиторів Азербайджану, через рік повернувся в Крим і за запрошенням працював в театральном-музичному технікумі в Сімферополі. У тому ж році його твори почали виконуватися на Всесоюзному радіо, а в 1936 році вийшла в світ його музична драма на грамплатівці «Той девам ете» («Весілля триває»).

Був учителем радянського композитора Кара Караєва.

Взимку 1937 року під час репетиції музичної драми «Арзи к'из» («Дівчина Арзи») Асан Рефатов був заарештований НКВС за неправдиві звинувачення в буржуазному націоналізмі, а 2 листопада 1938 року в віці 36

років був засуджений до розстрілу Верховним судом СРСР і убитий. Всі його твори були конфісковані, і досі про їх долю ніде ніяких відомостей немає. Реабілітували композитора лише в 1957 році.

Яя Шерфедінов (1894-1975) – кримськотатарський композитор, зробивший в музичну культуру свого народу внесок, який неможливо переоцінити. Народився в Феодосії в сім'ї бідняка і виріс на кримськотатарських народних піснях, завдяки чому почав рано захоплюватися музикою, вчитися грі на скрипці і малювати. Закінчив семінарію і викладав в рідному місті, а в 1914-1915 роках навчався в Петербурзькій школі заохочення мистецтв, але через нестачу коштів вимушений був повернутися додому. У 1921 році відбулася доленосна зустріч Я. Шерфедінова з О.Спендиаровим, який, прослухавши майбутнього композитора, порадив йому здобути вищу музичну освіту. Так Шерфедінов в 1931 році закінчує науково-композиторський факультет, етнографічне відділення Московської консерваторії, в якій в той час навчалися А. Хачатурян, Д. Кабалевський, М. Юдаков, а повертаючись до Криму, починає роботу редактором на Кримському радіо.

У 1937 році композитор був художнім керівником в Кримськотатарському державному драматичному театрі в Сімферополі, тоді ж почав писати свої найвідоміші твори. Їм властиві мелодійне і ритмічне багатство, прагнення поєднувати традиційну народну музику з професійними засобами виразності. У музиці Шерфедінов віддавав перевагу розспівності вокальної партії, діатонічній, простій мелодії, що запам'ятовується ніжною лірикою, а в супроводі – гомофонно-гармонійною фактурою. Відомими творами того часу є «Алім Айдамак'», музична комедія «Де ти, кохання моя», «Арзи к'из», написана спільно з композитором Ільясом Бахшишем, дружба з яким тривала довгі роки. У ці ж роки він складає багато вокальних творів, Також пишеться «Кримська сюїта» для симфонічного оркестру, кантата «Янгієр», але найголовнішим для Шерфедінова було зібрання кримськотатарських народних пісень. Він видав чотири збірки, присвячених

цій справі, але найбільшою і повною була остання – «Звучить хайтарма» (Ташкент, 1978), про який знає, напевно, кожен кримськотатарський музикант. До неї увійшло понад 350 народних пісень, танців і музичних легенд. Нажаль, сам Шерфедінов не зміг її застати – збірка була випущена через три роки після його смерті.

У 1940 році Яя Шерфедінов був удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв Кримської АРСР, а через рік був евакуйований до Ташкента, де робив все можливе для збереження спадщини музичної культури свого народу. У 50-і роки композитором були записані 70 кримськотатарських пісень і мелодій. У 1971 році йому було присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв Узбецької РСР.

Яя Шерфедінов помер в Ташкенті в січні 1975 року та був похований на кладовищі Мінор.

Ільяс Бахшиш (1912 - 2000) – також один з основоположників національної композиторської школи, крім того – диригент, був небайдужим до розвитку кримськотатарської молоді. Це був блискучий організатор, людина високої культури і залізної волі, однаково широко проявив себе у громадській діяльності і в творчості. Народився в Сімферополі в 1912 році і, за власними словами композитора, вже в 8 років грав на балалайці, мандоліні, фортепіано і скрипці, навчаючись музичного мистецтва у Фазила Чергеєва. Любив займатися художньою самодіяльністю, виступав на концертах, тому майбутнє його було визначеним.

У віці 22-х років майбутній композитор вступив у Сімферопольський музичний технікум, де йому викладав учень Н.А. Римського-Корсакова – Іван Чернов, а стажування проходив в Московській консерваторії, і наставником його став народний артист СРСР, прославлений на той час – Рейнгольд Глієр. Ще в період роботи на радіо Бахшиш пише свої перші з чотирьохсот пісень

У 1937 році Ільяс Бахшиш очолив Відділення Спілки композиторів СРСР, що, звичайно, вважалося дуже почесним. Він дивом уцілів під час

сталінських репресій, які знищили багатьох представників кримськотатарської інтелігенції, а перед початком Великої Вітчизняної війни в 1940 році навіть встиг отримати посаду художнього керівника державного ансамблю пісні і танцю кримських татар, який виник в наслідок колаборації Сімферопольського і Ялтинського колективів.

Ільяс Бахшиш писав музику до вистав «Бахчисарайський фонтан», «Насредін оджа» («Учитель Насредін»), «Арзи к'из» спільно з Яя Шерфедіновим, «Алтин бешик» («Золота колиска») разом з композитором Абібуллою Каврі, «Кримську кантату» на текст М. Сулеймана. Перед самою війною композитор випустив збірник з обробками кримськотатарських мелодій і творами кримських композиторів того часу. Був удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв Кримської АРСР.

Ільяс Бахшиш був депортований до Узбекистану. До нього доля була більш прихильною, ніж до більшості з співвітчизників: у Ташкенті композитор отримав роботу за фахом – музичний редактор при філармонії. Ще через два роки він отримав призначення до Фергани в Узбецький музично-драматичний театр, де написав і підготував ряд творів: спектаклі «Тахір ве Зухра», «Лейля ве Меджнун», музику до вистав «Марія Стюарт», «Слуга двох панів», «Пісня життя». До тих пір, поки в 1956 році не скасували комендантську годину і обмеження в пересуванні, Ільяс Бахшиш був змушений їздити зі своєю трупкою на гастролі без дозволу в постійному страху, незважаючи на жорстокі покарання у вигляді каторги і в'язниці.

Нарешті, в 1957 році, отримавши можливість безперешкодно пересуватися по країні, Ільяс Бахшиш починає шукати талановитих музикантів, а через деякий час під його керівництвом почав свою роботу ансамбль «Хайтарма». Прем'єра концерту ансамблю відбулася в червні 1957 року. В цей же час була написана сюїта «Менім Ватаним» («Моя Батьківщина») для симфонічного оркестру і «К'ирим рапсодіяси» («Кримська рапсодія»).

У 1967 році Ільясу Бахшишу було присвоєно звання заслуженого артиста Узбекистану, а в 1973 році за роботу директором музичної школи – заслуженого вчителя Узбекистану.

Великий внесок композитор зробив і в розвиток кримськотатарської симфонічної музики: сюди можна віднести написані в 70-і роки ХХ століття «П'ять варіацій на кримськотатарські народні мелодії», сюїту «Ватан тюркусі», «Татарську рапсодію». У останньому десятиріччі ХХ століття кримські татари, нарешті, починають повертатися на свою історичну батьківщину, а у кримськотатарському драматичному театрі, що почав своє відродження в 1988 році, художнім керівником став ні хто інший, як Ільяс Бахшиш. 5 квітня 1990 року в Сімферополі вперше після сорока семи років відсутності відбувся спектакль «Арзи К'из» під керуванням композитора. Юнус Еннанов, член Спілки театральних діячів України, Заслужений діяч мистецтв АРК, говорив, що завдяки йому був частково відновлений довоєнний репертуар театру, здійснені нові концертні постановки «Гузель К'ирим», «Ойнайик', кулеік» (1995 г.). У 1996 році композитор ще випустив збірку кримськотатарських народних пісень «К'иримтатар халк' йирлари», куди увійшло 50 його творів.

У 1993 році І. Бахшишу було присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв України, а у 2000 році – звання «Почесний кримчанин» посмертно. Композитор помер 25 липня 2000 в місті Сімферополь.

Час сприяв народженню сучасної композиторської школи, дозволяючи музичній культурі кримських татар розвиватися і трансформуватися. Що цікаво, композитори нашого часу звертаються і до симфонічної творчості, і до музичних мініатюр, і до естрадно-пісенного жанру, але в кожному творі проглядаються риси кримськотатарської музики. Їх неможливо сплутати ні з чим.

Джеміль Каріков (28.07.1960 р.) – кримськотатарський композитор і фольклорист. Автор аранжування гімну кримських татар «Ант еткенмен» для хору і симфонічного оркестру, в 2015 році був удостоєний звання

«Заслужений діяч мистецтв України». Народився у Бекабаді, Ташкентська область. З музичною культурою свого народу майбутній композитор познайомився ще в дитинстві, прослуховуючи записи видатних кримськотатарських виконавців минулого на грамплатівках під час затишних сімейних вечорів і під час національних весіль, на яких часто звучали народні пісні та мелодії. Закінчив спочатку Сухумське музичне училище по класу акордеону, а після – теоретико-композиторське відділення Ташкентської державної консерваторії.

У 1982 році композитор повернувся до Криму.

Дж. Каріков працював музичним керівником ансамблю «Хайтарма» - того самого найстарішого кримськотатарського художнього колективу, який після розпаду СРСР також повернувся до Криму, і в 1992 році був переведений в Кримську державну філармонію, а ще через рік почав свою роботу в Євпаторійському відділенні Кримської філармонії. Також композитор був головним диригентом Кримськотатарського драматичного театру і музичним редактором ДТРК «Крим». У 2004 році створив ансамбль традиційної музики «Мак'ам», завдяки якому вперше за декілька століть була відроджена музика ханських часів, що виконується на старовинних національних музичних інструментах: саз, к'авал, сантир, зурна, баглама, кеманче і інші. Викладав у Сімферопольському музичному училищі імені П.І. Чайковського. Співавтор телевізійних проєктів «К'адімії чалги алетлері» («Старовинні музичні інструменти») і «Йирла, сазим» («Співай, мій саз»), в якій кращі співаки і музиканти виконували кримськотатарські композиції.

Джеміль Каріков писав музику до вистав з репертуару Кримськотатарського академічного музично-драматичного театру, серед них «Алім», «Евленюв» («Одруження»), «Антиквар тюкяни» («Антикварний магазин»), «Айнені». Серед інших творів: Варіації для оркестру, Концерт для фортепіано з оркестром, Струнний квартет, Поліфонічний зошит, обробки народних пісень. Він випустив десять збірок, серед них: «Кримськотатарський альбом для фортепіано», «Мініатюри для струнного

квартету», «К'иримнин' чьоль йирлари» («Пісні степового Криму») спільно зі співаком і фольклористом Ділявером Османовим, «Інструментальна музика ханського періоду», «Сайлама вокал есерлері», «Іляхілер», «Джазовий альбом для фортепіано», фортепіанна збірка «Мелек Дефтері», «Ватан тюркюлері» для голосу і фортепіано, присвячений пам'яті матері композитора. Записав музику для художнього фільму Ахтема Сейтаблаєва «Хайтарма» про депортацію кримських татар у 1944 році.

У 2016 році Джеміль Каріков отримав посаду заступника директора державного підприємства «Кримський дім» в місті Київ, де тоді проживав. Зараз композитор повернувся до Криму, де він активно займається композиторською («Турецький альбом», присвячений пам'яті друга Енера Атая, куди входять обробки зразків турецької народної музики для фортепіано), методичною та виконавською діяльністю.

«Безперечно, ми повернемося, і, звичайно, наша музика повинна розвиватися в Криму, на батьківщині. Сам дух рідної землі буде нам в цьому допомагати», – з інтерв'ю Джеміля Карікова для «Крим.Реаліі» в березні 2018 року.

Ельвіра Емір (16.09.1963 р.) – сучасний кримськотатарський композитор. Народилася в місті Чимкенті Казахської РСР. Закінчила теоретико-композиторський факультет за спеціальністю «Композиція» Ташкентської державної консерваторії в класі професора Сайфі Джаліла в 1989 році. Після переїзду до Криму в 1992 році працювала викладачем теорії і композиції в дитячій музичній школі у місті Бахчисараї, а з 1997 по 2000 рік - викладачем музично-теоретичних дисциплін в Кримському інженерно-педагогічному університеті.

Ельвіра Емір – член національної спілки композиторів України, лауреат премії Автономної Республіки Крим, премії ім. В.С. Косенко.

Авторству Е. Емір належать збірники «Фортепіанні твори для юнацтва», «Твори для фортепіано», «Пісні для дітей та юнацтва в супроводі фортепіано», «Балади, романси і пісні в супроводі фортепіано», «Камерно-

інструментальні твори», «Симфонічні і камерні твори». Була композитором художнього фільму «Татарський триптих» за мотивами трьох оповідань М.Коцюбинського (2004). У 2009 році вийшов її музичний альбом «Symphonic compositions», що складається з двох дисків.

У своїх творах композитор відображає історію і долю кримськотатарського народу. Її симфонії «Сюргюнлик» («Депортація») і «Авдет» («Повернення») в чотирьох частинах присвячені трагічним сторінкам минулого кримських татар і темі національного руху. Також вона написала оду для хору та симфонічного оркестру «Ей, Азізміллет!», цикл з двох п'єс для скрипки з оркестром «Візерунки Криму», експромт для скрипки з оркестром «Пісня любові», «Музичний момент» для симфонічного оркестру, Увертюру, Струнний квартет в чотирьох частинах, Скерцо для струнного оркестру та інші твори, які користуються великою популярністю. Метою Ельвіри Емір на майбутнє є написання твору на релігійну тему.

Неоціненний внесок у спадщину музичної культури народу зробили також **Февзі Алієв** (1936 р.) – композитор, засновник вокально-інструментального ансамблю «Дестан», автор книг «Антологія кримської народної музики», де зібрано близько 1000 народних музичних творів, «Йирджидалгалар» («Співаючі хвилі»), «Композитор Февзі Алієв», двотомник «Музика Февзі Алієва».

Назім Амедов (1958 р.) – скрипаль, диригент і композитор. Закінчив Московську державну консерваторію по класу скрипки у професорів В.П. Броніна і А.Б. Корсакова. Веде активну педагогічну та виконавську діяльність, виступав з оркестрами Москви, Ташкента, Тбілісі, Криму в якості соліста і диригента в Німеччині, Угорщині, Туреччині, Південній Кореї. Лауреат Міжнародного конкурсу композиторів в Лондоні (1996), конкурсу ім. А. Караманова в Криму (2007), член спілки композиторів України (2008), лауреат премії Автономної Республіки Крим (2011). Його авторству належать такі збірники, як «Дитячий альбом» для скрипки, «Дитяча галактика» для фортепіано, «Рондо-хайтарма» для скрипки з оркестром, «Фантазія» для

скрипки з органом і інші твори. Перший в історії кримськотатарський музикант, який записав концерт камерної музики кримськотатарських композиторів, випустив сольний диск «Пори року» А. Вівальді для скрипки та органу (орган - Майє Кадирова).

Едіп Асанов (Баг'часарайли) (04.04.1958 р.) – композитор і співак. Народився в Ташкенті і з дитячих років займався музикою. Закінчив факультет композиції Ташкентської консерваторії, був учасником створеного в 80-х роках кримськотатарського камерно-інструментального ансамблю «Ефсане» («Легенда»), який працював в різних жанрах: джаз, рок, фольклор. Після повернення до Криму в 1990 році здобув другу вищу освіту, але вже на диригентсько-хоровому відділенні в Кримському інженерно-педагогічному університеті. Написав безліч пісень, які вже зараз сприймаються як народні: «Селям сан'а, К'ара ден'із» («Здрастуй, чорне море»), «К'ирим татарим мен» («Я – кримський татарин»), «Елегія», «Лезетлі тюрки», «Гемілер» на слова поетів Аблязіза Велиева, Нуззета Умерова та Юнуса Кандима. Випустив збірку кримськотатарських ліричних пісень. Є збирачем музичного фольклору.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАННЯ КАМЕРНИХ ТВОРІВ МЕРЗІЄ ХАЛІТОВОЇ В КОНТЕКСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Творчість кримськотатарської композиторки Мерзіє Халітової

Мерзіє Халітова є представником сучасної кримськотатарської композиторської школи, чиї твори звучать на концертних сценах України і за кордоном. Вона постає новатором – в її творчості національні традиції переломлюються через стильове різноманіття сучасної музики, на відміну від попереднього покоління кримськотатарських композиторів (Я. Шерфедінова, І. Бахшиш, Е. Налбантова), які працювали в мажоро-мінорному ладовому руслі.

Композиторка закінчила теоретико-композиторський факультет Ташкентської консерваторії, клас професора Г. Мушеля, після чого почала викладати композицію в спеціальній музичній школі ім. Глієра при консерваторії. В 1993 році Мерзіє Халітова переїжджає в Крим і починає вести клас композиції в Сімферопольському музичному училищі ім. П.І. Чайковського, працює музичним редактором кримськотатарської редакції ДТРК «Крим», також на телеканалі «Крим», де виходять передачі про розвиток професійної кримськотатарської музики і про творчість відомих кримськотатарських діячів музичної культури, про історію музичних інструментів кримських татар.

Мерзіє Халітова – досить відомий композитор, який має самобутню, яскраву індивідуальність. У творах Мерзіє Халітової чітко вловлюється характер всього кримськотатарського народу з його радостями і трагедіями. (симфонія «Присвята», концерт для труби) Композиторка володіє відточеною композиторською технікою, чітким відчуттям форми. Її твори мають яскраву національну основу і завжди жанрово визначені. «Як композитор Мерзіє

Халітова тяжіє до творів великої форми, до створення масштабних музичних полотен. Але і в сфері камерної музики, в творах малої форми самотність автора відчувається в неменшому ступені, а в чомусь, можливо, ще більш концентровано. Так, характерна прикмета творчості композиторки – синтез культур Заходу і Сходу, адаптація виразових засобів і прийомів кримськотатарської народної музики до технік і мовних тенденцій сучасного музичного мистецтва ХХ-ХХІст. чітко втілилася і в камерних творах Халітової, причому абсолютно індивідуально, по-новому. Це проявилось в особливостях їх композиції, в специфічних якостях мелодійного, фактурно-гармонійного, ритмічного мислення автора.»[13, с. 4]. Більшість творів Мерзіє Халітової програмні і нерозривно пов'язані з Кримом. Згідна з твердженням музикознавця Е. Чігарева: «Барток мріяв з'єднати органічний сенс музики в свіжу народну струміль і досягнення професійного мистецтва ХХ століття» [19, с. 69]. Ці ж тенденції ми спостерігаємо в творчості Мерзіє Халітової, яке представлено шістьма симфоніями, капричіо для скрипки з оркестром, «Епітафією» для віолончелі та струнного оркестру, концертом для труби з оркестром «У підніжжя Демерджи», концертом для оркестру «Намисто міст Криму», концертом для трьох віолончелей та струнного оркестру. Серед камерних творів «Наспів Чатир-Дагу і Хайтарма» для ансамблю скрипалів і ф-но, «Звуки Бешуя» для флейти і фортепіано, феєрія «Ай-Петрі» для кларнета і фортепіано, «Відблиски сонячного світла» для флейти соло, тріо «В ритмі рожевих тонів» для скрипки, тромбона і фортепіано, «Приношення Шевченку» для скрипки і фортепіано, «Поєма-Спогад» для скрипки і ф-но, пісні на вірші М . Волошина, І. Франко, Б.Чобан-заде, Е. Шем'ї-заде, Ш. Селіма, А. Емірової, збірник фортепіанних п'єс «Звуки Бешуя».

Слід відзначити, що Мерзіє Халітова, яка народилась в Узбекистані, у процесі навчання в Ташкентській консерваторії ввібрала в себе інтонації музичних культур різних народів (узбецької, таджицької, татарської, туркменської, російської). Після переїзду до Криму на початку 90-х років в

стилістиці творів композитора виявляється більш тісний і послідовний зв'язок з кримськотатарською народною музикою. Період цей характеризується «зростаючим інтересом до питань історії, мови та культури тюркських народів, відродженням багатьох забутих звичаїв і традицій, підвищенням рівня самосвідомості, визначенням свого історичного місця» [16, с. 185]. В творах Халітової переважають пейзажно-ліричні образи-картини рідного краю, що становлять особливу сторінку її творчості пов'язану з враженнями та потаємними думками автора.

«Завжди в музиці Мерзіє Халітової присутні мелодизм, тематизм, побудований на національних традиціях. Музика її неповторна і самобутня. За своєю природою Мерзіє Халітова – педагог-експериментатор, який застосовує тонку звукописно- філігранну техніку, музичні обчислення» [15, с. 110]. Творчість М. Халітової відображає тенденції розвитку сучасної музики, однією з яких є «інтерес до синтезу витонченої сфери камерної музики і етніки» [2, с. 58]. Слухаючи твори М. Халітової, ми можемо говорити про прояв World music: це стиль, що відображає взаємопроникнення різних світових культур, по констатації Е. Грушиной [5, с. 59].

«Композиторка синтезує такі технічні прийоми, як сонорику, аляторику, двенадцатітоновість, складні диссонантні структури (нефункціональні співзвуччя, акорди з розщепленими тонами, неоднорідно-інтервальні акорди), поліфонічні прийоми, поліритмія. Органічний сплав авангардних прийомів з національним початком відрізняють індивідуальний композиторський стиль М. Халітової.» [15, с. 99].

Більшість її творів належать до інструментальних і симфонічних жанрів. За словами композиторки, «симфонічна музика для мене - це ціла філософія, глибокий об'ємний музичний роздум, це контраст різних настроїв, думок, почуттів. Тут є все – зародження думки, драма, кульмінація і завершеність ідей ... ».

2.2. Виконавський аналіз програмних творів Мерзіє Халітової за участі скрипки в контексті стильових тенденцій

Серед численних творів М. Халітової вагоме місце належить камерно-інструментальним опусам. Камерно інструментальна творчість Мерзіє Халітової також як і симфонічна «знаходиться в руслі характерних тенденцій музичної творчості Новітнього часу, коли композитори, все частіше трансформуючи класичні традиції, знаходять оригінальні форми втілення художніх устремлінь, що визначають самобутність стилістики» [1, с. 196]. На прикладі камерно-інструментальної творчості Халітової ми можемо спостерігати, як «зростає інтерес до використання споконвічно народної музики, її тем, мотивів і ладогармонических основ в музиці академічній» [2, с. 58].

Виділимо наступні камерно - інструментальні твори автора: «Наспиви Чатир-Дагу і хайтарма» для ансамблю скрипалів і фортепіано, тріо «В ритмі рожевих тонів» для скрипки, тромбону і фортепіано, «Приношення Шевченку» для скрипки і фортепіано, «Поема-спогад» для скрипки і фортепіано. Зауважу, що твори програмні і відображають емоційні стани, філософсько-естетичні категорії, пейзажі Криму.

В творах виявлені інтегративні процеси взаємодії національного і європейського типів мислення. Отримала обґрунтування специфіка застосування інтонаційного (ладового, метро-ритмічного, тембрового) і жанрового комплексу кримськотатарського фольклору, з одного боку. З іншого – композитор демонструє гідне освоєння законів музичної композиції ХХ століття, технік письма і формотворчості.

Сучасне дослідження показує, «що на перше місце в творчості європейських авторів все частіше виходять камерні ансамблі суто індивідуальних складів» [18, с. 49]. Показовим твором в даному випадку може бути тріо «**В ритмі рожевих тонів**» для скрипки, тромбона і фортепіано Мерзіє Халітової, створене в 2010 році. Звернувшись до такого

незвичайного виконавського складу, автор розкриває задуману концепцію в колоритних фарбах Сходу. Тріо відрізняється масштабністю форми і свободою композиційної будови. Її одночастній структурі притаманні риси поемності, які проявилися в лірико-розповідному характері музики, методах викладу і відмінності тематичного матеріалу, в структурі твору. У об'ємній композиції (93 такту) окреслюється трехчастинна структура зі вступом і висновком. Наша увага зосереджується на ліричній темі, яка вільно розвивається в наскрізному безперервному розвитку і досягає напруженої експресії в кінці. Схвильований ліричний тон викладу, краса тембрових поєднань, виразність скрипкової кантілени стверджує романтичну спрямованість п'єси. Характерні неоромантичні тенденції проявляються в утвердженні підвищених духовних почуттів. Твір відрізняється барвистістю гармонічної мови і ритмічним багатством мелодійних ліній. Слід зазначити, що в акордовій фактурі переважають напружені і загостренні гармонії, які виконують колористичну функцію. Дисонуючі акорди з секундами яскраво виявляють і розфарбовують національний характер мелодії. Важливу роль в гармонійному аспекті виконує інтервал септима, який насичує партію фортепіано. Всі ці гармонійні фарби сприяють відображенню підвищеної експресії. Ладова визначеність партитури (соль мінор) ускладняється в процесі викладу хроматичними ходами, розкриваючи сучасне фактурно-гармонійне рішення. Застосування гармонічного і двічі гармонічного мінору, а також підвищеної терції виявляє близькість до народних витоків. Наприклад, гармонічний мінор з підвищеною терцією лежить в основі народних пісень «Карамфіль» (гвоздика), «Арнавутлар Екель Бахла» (Албанці сіють квасоллю), танцювальні мелодії «Акмесджит яларі» (Сімферопольська молодь) і ін. Багато використана орнаментика (т. 10-15, 35, 60, 61, 67, 68, 70, 72) підсилюють національну характерність твору. Відповідно до музично-образної побудови твору, композитор застосовує різні прийоми письма. Стиль викладу викликає асоціації з імпровізаційністю, витoki якої йдуть у східні традиції. Наочним прикладом можуть бути

кримськотатарські народні інструментальні мелодії «Таксим і пешраф», «Ер дільдо бітмез» (словами не висловити), і ін. Імпровізаційність пронизує всі розділи твору, включаючи і експозиційний показ теми. Серед поліфонічних методів викладу, автор виділяє метод контрастної поліфонії. Виникаючі поліфонічні елементи динамічно розвивають, відображають вільні течії музичної думки, створюючи поемність композиційного рішення. Всі три партії в процесі розвитку насичуються тематичними інтонаціями. Вступ (т. 1-9), доручено фортепіано, яке своїм акордовим складом, каскадом октавних ходів і виразними динамічними хвилями вводить в патетичний піднятий характер ліричного викладу. Її національну особливість композитор відображає ладовим колоритом гармонічного і двічі гармонічного мінору, підвищенням третин ступені ладу, метричної структури ($8/8 = 3/8 + 2/8 + 3/8$), візерунчастим ритмічним малюнком. Ладовий остов вже у вступі ускладнюється введенням хроматичних ходів з другої пониженої, третьої підвищеної і четвертої підвищеної ступенями. Автор зберігаючи ці обороти на протязі всього твору, визначає своєрідний лейтколорит всієї партитури. «Діалектика еволюції лада полягає в тому, що генетично наступний, більш високий тип ладової організації, в кінцевому рахунку, не що інше, як би попередній, розвинений, в нових умовах» - стверджує Ю. Холопов [17, с. 35]. Напруженість і барвистість надають цьому розділу акорди з дисонуючими секундами (т. 4, 7, 8), паралельний рух септим (т. 8, 9), які також є колористичним забарвленням всього твору. Музичний образ першої частини (т. 10-25) включає два тематичних елементи – пісенний і танцювальний. Відзначу, що з цього розділу в свої права вступає поліфонічний тип викладу, особливо дієвий в діалозі скрипки і тромбона. У партії фортепіано поєднуються прийоми гомофонно-гармонічного і поліфонічного викладу. Провідною гармонічною фарбою залишаються акорди з секундовими поєднаннями, які доповнюються кварт-квінт акордами і кластером (такт 12). Національне забарвлення зберігається в інтонаційній і ритмічній будові теми, в ладових перевагах (гармонічний і двічі гармонічний мінор, мінор з третьою

підвищеної), в характерному яскравому русі на інтервал збільшеної секунди. Імпровізаційний виклад безпосередньо вводить в середній розділ форми. У масштабній середині (т. 26-66) зберігається провідне значення поліфонічного методу викладу, з характерною плинністю і безперервністю розгортання музичного матеріалу. Партії всіх трьох інструментів насичуються хроматизмами, нестійкими співзвуччями. Тематичні елементи інтенсивно розвиваються і варіюються. Відзначаю тут більш активну взаємодію інструментальних партій, які ускладнюються і набувають більш віртуозний характер. В партії скрипки особливий динамічний ефект надають прийоми піццикато, звучання паралельних терцій (т. 50), септем (т. 40, 41, 46, 65), ходи на широкі інтервали (т. 28-31), сонорні ефекти (т. 53). Супутня їй партія тромбона більш віртуозна і включає прийом гри стаккато і гліссандо. В динамічності розвитку музики значну роль надається фортепіанній партії, де композитор застосовує чергування фактурних прийомів (гомофонії і поліфонії), ускладнюючи рельєф.

Вплетення тематичних елементів у всіх трьох партіях включається в єдине наростання, розкриваючи зростання емоційної напруги. Хвилі динамічних підйомів підводять до кульмінації (т. 58-66), в якій музичний матеріал набуває експресивно-напружений характер. Ефектне гліссандо тромбона і стрімкий рух в верхній регістр мелодії скрипки підводять до репризи (т. 67-77), заснованої на першій темі експозиції. Однак завершальна твір велика кода (т. 77- 93) підводить до нової хвилі динамічного наростання. Напруженим звучанням виділяються спадні фігурації скрипки, з використанням інтервалів збільшеної кварта, збільшеної квінти, і зменшеної кварта. Цілеспрямований характер музиці надають зустрічні рухи пасажів (т.77-81) у скрипки і тромбона. Характерне гармонічне забарвлення створюють акорди з розщепленими тонами (т. 88), поліінтервальне поєднання (т. 91), хроматизми з четвертим підвищеним ступенем. Наполегливе повторення ускладненою тоніки (з сьомим підвищеним) також

відображає дух сучасної партитури. На високому пафосі романтичних настроїв автор завершує музичну розповідь.

Талановито використовуючи технічні та темброві якості інструменту, автор створює сучасну оригінальну композицію, в якій риси національного музикування і народні ладоінтонаційні обороти проникають і взаємодіють з формами і методами європейського композиторського письма. У цьому творі ми чітко простежуємо як імпровізаційні прийоми синтезуються з поемною структурою в поліфонічній тканині. Підсумую, що розкриваючи романтичну поему почуттів, композитор влучно і талановито визначив комплекс музично-виразних засобів партитури.

П'єса для скрипки і фортепіано «**Приношення Шевченку**» написана спеціально для авторського концерту Мерзіє Халітової в Парижі у 2014 році і першим виконавцем цього твору була Зарема Алієва-доцент кафедри «Музично-інструментальне мистецтво» Кримського інженерно-педагогічного університету, лауреат Премії АР Крим. «У цьому творі ми бачимо проблематику перформанса - автор використовує принцип інструментального театру – вводить в музичну тканину слово, в даному випадку – вірш Шевченка, який читає піаніст під час звуків скрипки, які зпершу звучать за сценою, звідки скрипаль повільно граючи виписану автором мелодію виходить на сцену. Ці принципи музичного театру, характерні для нових творчих проєктів у сучасному світі музики, дають більшу свободу вираження в інтерплітації нових творів» [2, с.6].

У об'ємній композиції окреслюється тричастинна частина структура зі скрипковою каденцією, в якій автор вказує *ad libitum dramatico*, що ще раз підкреслює принцип інструментального театру та свого роду сприймається як речетатив.

Вступ звучить в *a-moll*. В першому такті скачок на сексту підкреслює роздумний характер твору. Мелодія проста, наспівна.

Після театрального вступу, який триває 12 тактів, починається головна тем, вже в партії фортепіано на 8 тактів, і в 21 такті вступає скрипка,

підтримуючи мелодичну лінію. Тема звучить в тій самій тональності a-moll. Мелодія ведеться вісімками, побудована за принципом ланки і розгортання, що є характерним для неофольклоризму. Національну особливість композиторка відображає лавовим колоритом гармонічного і двічі гірмонічного мінору, використовує штрих *sul. pont* у скрипки, щоб надати автентичного звучання інструменту.

Далі звучить зв'язка на 8 тактів (39-46 такти). Непростий ритмічний малюнок квінтолями, секстолями, триолями надає імпровізаційності звучанню. Тут автор використовує тритонову підміну баса, використовуючи сучасну техніку написання.

З 47-77 такти починається розробка. В партії фортепіано композиторка використовує сонорно-алеаторний прийом: в тактах з 51-56 повторюється послідовність нот, а в партії скрипки додає штрих *sul pont.*, застосовує такі сучасні принципи як поліритмії, хроматичні ходи, гармонічні і двічі гармонічні гармонії. Ладова визначеність партитури a-moll ускладнюється в процесі викладу хроматичними ходами, розкриваючи сучасне фактурно-гармонійне рішення. Реприза звучить спочатку в c-moll (78-89) а далі знову в a-moll (90-101) Завершується твір каденцією соліста з композиторською ремаркою *ad libitum dramatico*.

Цей твір ще раз підкреслює характерні стильові тенденції композиторки – синтез культур Заходу і Сходу, адаптацію виразових засобів і прийомів національної музики до технік і мовних тенденцій сучасного музичного мистецтва XX-XXI ст.

«Поєма-спогад» для скрипки і фортепіано – програмний твір, присвячений темі кохання. Був написаний у будинку творчості Іванова у Підмосков'ї.

Зробивши музичний аналіз твору я прийшла до висновку, що поєма написана у формі з переходом від простої до складної тричастинної.

Характерні неоромантичні тенденції проявляються в утвердженні підвищених духовних почуттів.. У зв'язку з цим особливості виконання

подібні до романтичних: складність в барвистості гармонічної мови і ритмічним багатством мелодійних ліній, більша темпова свобода, можливість агогічних відхилень (зустрічаються прискорення), більш рухлива динаміка, посилена штрихова експресія (плотне деташе), синкопи, поліритмія, диссонантні подвійні інтервали.

Композиторка використовує аляторико-сучасний стиль написання, але твердо на фундаменті народної музики. Язик з щільною гармонією. Мерзіє Халітова застосовує синтез сучасних композиторських прийомів з незмінним внутрішнім відчуттям національної інтонаційності, лади кримськотатарської музики. Поема з щільною дисонансною фактурою. Прихованою програмністю, звукобарвистим пластом.

Двочастинний цикл «Наспіві Чатир-Дагу і Хайтарма» для скрипки і фортепіано побудований на контрастному зіставленні частин. Цей твір програмний, навіяний пейзажами Криму, зокрема гори Чатир-Даг.

Перша частина циклу – «Наспіві Чатир-Дагу» - має ліричний характер. Музика передає натхненні почуття, навіяні величним образом Чатир-Дагу, картинами природи, хвилюючими спогадами. У цьому камерному двухчастному циклі яскраво проявилися сучасні тенденції міжкультурної взаємодії до взаємної інтеграції академічної та етнічної музики. Як зазначила Е. Грушина : «Саме в синтезі досягнень камерно-інструментальної музики минулих епох і сучасних течій та тенденцій лежать найширші можливості подальшого розвитку жанру» [5, с. 61].

Цикл «Наспіві Чатир-Дагу і Хайтарма», хоча і написаний в мажорно-мінорній системі, має яскраво виражений національний характер. Зазначу на використання танцювального жанру кримськотатарської музики «хайтарма». Національна природа мислення відображена і в ритміці, інтонації, ладоутворенні. Перша частина циклу викладена в складній тричастинній формі з скороченою репризою. Вона являє собою зразок монодраматургії з елементами наскрізного розвитку. Основна тема твору відрізняється простотою і ясністю музичного викладу, широтою пісенного розспіву. Її

початкова квартова інтонація з подальшою висхідній спрямованістю мелодійного руху надає оптимістичний тонус. Викладена в тридольному розмірі (Tempo di valse) тема втілює схвильоване оповідання, напоєне диханням природи.

Для її тричастинної структури 7 + 8 + 7 (6 тактів висновок) характерна розімкненність, нестійкість за рахунок каденцій на акордах D і S. Мелодія доручена скрипці.

Партія фортепіано будується на акордовій фактурі і підкреслює вальсообразний характер теми. У гармонічному плані мелодика барвисто відтіняється акордами субдомінантової і доміантової груп.

Масштабна середина складної тричастинної форми складається з двох розділів. Перший (тт. 29-69т.т.) заснований на новій пісенній темі тричастинної структури в тональності C-dur. У другому (тт. 63-106) переважає безперервне розроблювальний розвиток теми. Для стилістики в цілому характерна тональна нестійкість, насиченість гармонічного плану септакордами і нонаккордами з альтерацією ступенів. Композиторка широко застосовує акорди з побічними тонами, поєднання функцій. Нестійкий гармонійний фон надає звучанню експресивного характеру. Завивиста хвилеподібна мелодія скрипки включає яскраві інтонаційні звороти, характерні для кримськотатарської музики (ходи на збільшену секунду, хроматизми на відстані). Ритмічно складні мелодичні лінії скрипки і фортепіано нагадують східний орнамент. Музична думка розвивається в поліфонічному сплетінні голосів. Трепетна висхідна мелодія скрипки підводить до кульмінації, якій супутні насичені гармонії у фортепіано (тт. 91-94). У скороченій динамічній репризі проводяться нові мелодичні та ритмічні варіанти теми (тт. 107-121). Стрімко злітаючі висхідні пасажі скрипки з виразним стрибком від доміанти до тоніки «е» завершують розповідь.

«Хайтарма» (II частина) висловлює почуття захоплення і тріумфування, навіяні картинами Чатир-Дага. Композитор використав з цією метою жанр кримськотатарського танцю. Його особливостями є радісно-

жвавий характер, метрична пульсація семи дольного розміру (7/8) з акцентуванням першої та п'ятої долі (4/8 + 3/8). Зберігаючи близькість до народного танцю, автор будує «Хайтарму» на мелодійних фігурації моторного складу. Для всієї композиції характерний наскрізний розвиток, коли з одних інтонацій «проростають» їх варіанти, розкриваючи нові грані образу «Хайтарма». Використовується такий прийом як удар смиком по деці, що нагадує звучання народних інструментів, також піцікато.

Для виконавця складність полягає у тому, що треба тримати ритмічну пульсацію, чітко акцентувати 1 і 5 долі використовуючи штрих дві лігато, дві окремо ,три лігато. Не випадково автор звернувся в цьому циклі до тембру скрипки. З давніх-давен увійшовши в музичний побут кримських татар, вона мала провідне значення в складі ансамблів. З огляду на розмаїття технічних можливостей, скрипка якнайкраще розкриває ліричну кантилену музичних образів першої частини, і темпераментну віртуозність другої частини циклу.

Таким чином, зроблений аналіз зразків камерно інструментальної творчості композитора М. Халітової підтверджує думку дослідника Е. Грушиной про те, що: «... жанрове поле камерно-інструментальної музики <...> до епохи ХХІ століття сформувало свою особливу нішу в культурному і концертному житті суспільства, поряд з жанром симфонії, інструментального концерту, вокальним виконавство» [5, с. 56].

Автор знаходить точки дотику, органічний зв'язок традиційного і нового, національного і загальноєвропейського, що минає вглиб віків і самого актуально-сучасного. Це нове виявляється у всьому: в характері інтонування, в ладогармонічній мові, в прийомах звуковидобування (наприклад, в уподобанні струнними інструментами ударним – «Наспиви Чатир-Дагу і Хайтарма»), у використанні принципів інструментального театру (Приношення Шевченку) [18, с .4].

ВИСНОВКИ

Двадцять століття можна назвати «епохою стилів», адже воно характеризується різноманіттям музичних стилів і напрямків з сучасними техніками письма, що проявляється в широкому застосуванні дісонантних гармоній, складноладових систем, вільної атональності, додекафонії, сонористики, алеаторики. Домінуючого напрямку, який би тривав все століття не було. Результатом цього є поява великої кількості композиторів різнопланових за стилістикою та жанровими сферами діяльності.

Становлення професійної кримськотатарської школи, яка почала формуватись в 30-х роках 20 століття, але в силу історичних обставин змушена була перервати свій розвиток і відновила тільки у 80-х роках триває по теперішній час. В цей «період повернення» починається відновлення кримськотатарської музичної культури у творчості таких композиторів як Джеміль Каріков, Ельвіра Емір, Назім Амедов, Мерзіє Халітова та ін.

Мерзіє Халітова є яскравим представником сучасної кримськотатарської школи. Більшість її творів належать до інструментальних і симфонічних жанрів. Як композитор Мерзіє Халітова тяжіє до творів великої форми, до створення масштабних музичних полотен. Але і в сфері камерної музики, в творах малої форми самотність автора відчувається не в меншому ступені, а в чомусь, можливо, ще більш концентровано. Так, характерна прикмета творчості композиторки – синтез культур Заходу і Сходу, адаптація виразових засобів і прийомів кримськотатарської народної музики до технік і мовних тенденцій сучасного музичного мистецтва ХХ-ХХІ ст. чітко втілилася і в камерних творах Халітової, причому абсолютно індивідуально, по-новому. Це проявилось в особливостях їх композиції, в специфічних якостях мелодійного, фактурно-гармонічного, ритмічного мислення автора.

Серед розглянутих творів три відносяться до неофольклорної стилістики: «Наспіві Чатир-Дагу і Хайтарма» для ансамблю скрипалів (чи скрипки соло) та фортепіано і тріо «В ритмі рожевих тонів» для скрипки, тромбону і фортепіано написані на основі кримськотатарського фольклору.

Двочастинний цикл «Наспіві Чатир-Дагу і Хайтарма» для скрипки і фортепіано побудований на контрастному зіставленні частин. Цей твір програмний, навіяний пейзажами Криму, зокрема гори Чатир-Даг.

Перша частина циклу – «Наспіві Чатир-Дагу» має ліричний характер. Музика передає натхненні почуття, навіяні величним образом Чатир-Дагу, картинами природи, хвилюючими спогадами. У цьому камерному двухчастному циклі яскраво проявилися сучасні тенденції міжкультурної взаємодії до взаємної інтеграції академічної та етнічної музики. Цикл хоча і написаний в мажоро-мінорній системі, має яскраво виражений національний характер. Зазначу на використанні танцювального жанру кримськотатарської музики «хайтарма». Національна природа мислення відображена і в ритміці, інтонації, ладоутворенні. Перша частина циклу викладена в складній тричастинній формі з скороченою репризою. Вона являє собою зразок монодраматургії з елементами наскрізного розвитку. Для стилістики в цілому характерна тональна нестійкість, насиченість гармонічного плану септакордами і нонаккордами з альтерацією ступенів. Композиторка широко застосовує акорди з побічними тонами, поєднання функцій. Нестійкий гармонічний фон надає звучанню експресивного характеру. Завивиста хвилеподібна мелодія скрипки включає яскраві інтонаційні звороти, характерні для кримськотатарської музики (ходи на збільшену секунду, хроматизми на відстані). Ритмічно складні мелодичні лінії скрипки і фортепіано нагадують східний орнамент. Музична думка розвивається в поліфонічному сплетінні голосів. У другій частині циклу композиторка використала жанр кримськотатарського танцю хайтарма. Його особливостями є радісно-жвавий характер, метрична пульсація семи дольного розміру (7/8) з акцентуванням першої та п'ятої долі (4/8 + 3/8).

Зберігаючи близькість до народного танцю, автор будує «Хайтарму» на мелодійних фігурації моторного складу. Для всієї композиції характерний наскрізний розвиток, коли з одних інтонацій «проростають» їх варіанти, розкриваючи нові грані образу «Хайтарма». Використовується такий прийом як удар смиком по деці, що імітує звучання ударних інструментів.

В тріо «В ритмі рожевих тонів» звернувшись до такого незвичайного виконавського складу, композиторка розкриває задуману концепцію в колоритних фарбах Сходу. Тріо відрізняється барвистістю гармонічної мови і ритмічним багатством мелодійних ліній. Слід зазначити, що в акордовій фактурі переважають напружені і загостренні гармонії, які виконують колористичну функцію. Дисонуючі акорди з секундами яскраво виявляють і розфарбовують національний характер мелодії. Ладова визначеність партитури (соль мінор) ускладняється в процесі викладу хроматичними ходами, розкриваючи сучасне фактурно-гармонійне рішення. Застосування гармонічного і двічі гармонічного мінору, а також підвищеної терції виявляє близькість до народних витоків. Відзначу тут більш активну взаємодію інструментальних партій, які ускладнюються і набувають більш віртуозний характер. В партії скрипки особливий динамічний ефект надають прийоми піццикато, звучання паралельних терцій, септем, ходи на широкі інтервали, сонорні ефекти.

Інший неофольклорний твір це «Приношення Шевченку», який містить як українські так і кримськотатарські інтонації в тематизмі, як символ об'єднання культур. Крім того, цей твір цікавий тим, що в ньому композиторка піднімає проблематику перформанса - авторка використовує принцип інструментального театру – вводить в музичну тканину слово, в даному випадку – вірш Шевченка, який читає піаніст під час звуків скрипки, які зпершу звучать за сценою, звідки скрипаль повільно граючи виписану автором мелодію виходить на сцену. Ці принципи музичного театру, характерні для нових творчих проєктів у сучасному світі музики, дають більшу свободу вираження в інтерплітації нових творів»

У об'ємній композиції окреслюється тричастинна структура зі скрипковою каденцією, в якій автор вказує *ad libitum dramatico*, що ще раз підкреслює принцип інструментального театру та свого роду сприймається як речетатив. Цей твір ще раз підкреслює характерні стильові тенденції композиторки – синтез культур Заходу і Сходу, адаптацію виразових засобів і прийомів національної музики до технік і мовних тенденцій сучасного музичного мистецтва ХХ-ХХІ ст.

Відмінною від названих творів є «Поєма-спогад» для скрипки і фортепіано. Зробивши музичний аналіз твору я прийшла до висновку, що поєма написана у формі з переходом від простої до складної тричастинної.

Програмою цього твору є спогад про кохання. У зв'язку з цим особливості виконання подібні до романтичних: складність в барвистості гармонічної мови і ритмічним багатством мелодійних ліній, більша темпова свобода, можливість агогічних відхилень (зустрічаються прискорення), більш рухлива динаміка, посилена штрихова експресія (плотне деташе), синкопи, поліритмія, диссонантні подвійні інтервали.

Композиторка використовує аляторико-сучасний стиль написання, але твердо на фундаменті народної музики.

Розглянуті камерно-інструментальні твори М. Халітової свідчать про глибоке знання композиторки рідної для неї кримськотатарської народної культури. Кожен твір відрізняється оригінальністю задуму і жанровою різноманітністю, найбільш точно відображаючи стилістику традиційної народної музики, а також постмодерністські тенденції сучасного мистецтва, використання нових технічних прийомів композиції, як хроматичні тональності, складні темброві і метро-ритмічні звукозображальні структури, сонорику, аляторику, двенадцатітоновість, складні диссонантні структури (нефункціональні співзвуччя, акорди з розщепленими тонами, неоднорідно-інтервальні акорди, поліфонічні прийоми, поліритмію. Органічний сплав авангардних прийомів з національним початком відрізняють індивідуальний композиторський стиль М. Халітової.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки. Къырым халкъ музыкасыгнынъ антологиясы. Симферополь : Крымское учебно-педагогическое гос. издательство, 2001. – 600 с.
2. Алиева А. Мерзие Халитова и ее сборник камерно инструментальные произведения» М. Халитова. Камерно-Инструментальні твори. Сімферополь, 2018.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор : из опыта мастеров XX веков. Очерки. – М. : Музыка, 1981. – 279с.
4. Горюхина Н.А. Методика аналізу національного стилю Нариси з питань музичного стилю і форми. К.: Музична Україна, 1985. С. 81-100.
5. Грушина Е.Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. Новый взгляд. *Международный научный вестник*. №6. 2014. С. 54-62.
6. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. 317 с.
7. Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии). *Методы изучения фольклора*: сб. науч. тр. Л., 1983. С. 15–30.
8. Земцовський І.І. Введення в імовірнісний світ фольклору (до проблеми етномузикологічної методології) *Методи вивчення фольклору*: зб. науч. тр. - Л., 1983. С. 15-30.
9. Кац Ю.В. Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной и профессиональной музыке. – Ташкент: Фан, 1983. – 112 с. 8. Кюрегян Т. Музыкальная форма. *Теория современной композиции [ред. В. Ценова]*. М., 2005. 624 с.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. Музыка, 1976. 366 с.
11. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

12. Кюрегян Т. Музыкальная форма. М., 2005. 624 с.
13. Мамбетова Г.Р. Полифонические приемы и техника современной композиции концерта для трубы с оркестром «У подножия Демеджи» М. Халитовой. *Вісник ХДАДМ. №9. 2012. С.165–172.*
14. Мамбетова Гульшен Рустемовна Целостный анализ «Эпитафии для виолончели и струнного оркестра» Мерзие Халитовой. *Манускрипт. 2016. №6-1 (68). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tselostnyy-analiz-epitafii-dlya-violoncheli-i-strunnogo-orkestra-merzie-halitovoy> (дата обращения: 10.06.2021).*
15. Рикман К. Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики. *Культура народов Причерноморья. 2014. № 276. С. 98-102.*
16. Утегалиева С.А. Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе. *Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2015. Вып. 2. С. 187-193.*
17. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Глава 3. Лад. - М.: Музыка, 1908. 511с. [Kholopov Yu. Garmoniya. Teoreticheskii kurs. Glava 3. Lad. - M.: Muzyka, 1908. 511s.]
18. Цукер А. Мерзие Халитова и ее сборник камерно-инструментальных произведений». *М. Халитова. Камерно-инструментальные произведения. Симферополь, 2018.*
19. Чигарева Е. Ладогармоническая система в четвертом квартете Белы Бартока и ее формообразующие функции. *Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. Москва, 1978.*
20. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия - Армения). Очерки. М. : КомКнига, 2007. 224 с.