

## ФОЛЬКЛОР ВІД ОСМАНСЬКОЇ ДО РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ ТУРЕЧЧИНИ ТА СТРУКТУРА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ КРАЇНИ

Наприкінці XVIII століття в Західній Європі, спочатку в межах соціології, було розпочато дослідження з метою виявлення та збору різноманітних культурно-етнографічних матеріалів з життя народу, котрі в середині XIX століття набули більш системного та наукового характеру. Відтоді на позначення наукової дисципліни, що вивчає не відображені на письмі народні культуру та мистецтво, починає вживатися та дістає велике поширення практично в усіх мовах термін “фольклор” [Bogataj 1982, 25], який уперше ввів у науковий обіг у 1846 році британський археолог В. Томас.

XIX століття, що принесло з собою розвиток в усьому світі політичних ідей та політичних напрямків, ґрунтованих на понятті “нації”, а відтак і формацій типу “національна держава”, зумовило зростання зацікавленості фольклором як комплексом цінностей, що сприяють як розбудові національної самоідентичності, що відрізняє один етнос від іншого, так і формуванню нових національних свідомостей. Фольклор у цьому плані розглядався не лише як “спостереження себе” суспільством у дзеркалі історії, а й як свого роду “культурні розкопки” та мобілізація питомих для національної самоідентичності культурних цінностей, що дедалі швидше зникають. В історії траплялися держави, що користалися фольклором як ідеологічним аргументом на користь лівих або правих авторитарних режимів та їхньої колонізаторської політики: фашистська Італія, нацистська Німеччина, сталінська Росія тощо. З другого боку, історично склалося, що не лише в Туреччині, а й у колишньому СРСР, а також Фінляндії, Ірландії, Німеччині та ін. країнах фольклор від самого початку був глибоко пов’язаний та мав, по суті, єдине минуле з націоналізмом. Загальна тенденція до практично орієнтованого погляду на зв’язок між фольклором та ідеологією була висловлена ще В. Проппом: “Фольклор – ідеологічна дисципліна, його цілі та методологія визначаються за-

гальними ідеями доби, які він і відображає” [Propp 1998, 9].

### ПЕРШІ РОКИ ФОЛЬКЛОРУ

У XIX столітті услід за дослідженнями усної народної творчості різних народів Європи постають зібрання тюркської усної народної творчості, музики та культури, проведені тюркологами А. Вамбері, І. Куношем, В. Геннепом та В. Радловим. Це, а також низка кон’юнктурних причин, сприяло виникненню інтересу тогочасної османотурецької інтелігенції до проблем фольклору. У роки після Танзимату та ін. конституційних реформ паралельно з такими політичними та культурно-освітніми процесами, як націоналізм, що набув системного характеру, народництво, боротьба із запозиченнями в мові та *ad fontes* (повернення до джерел) у літературі, збільшується кількість досліджень тюркської усної народної творчості, фольклору та тюркської культури. На найбільшу увагу тут заслуговують спрямовані на збирання фольклору спроби досліджень, розпочаті урядом партії “Єдність та прогрес” [İttihat-Terakki 1909–1918], період правління якого був одним з найбільш болісних та складних перехідних періодів у процесі модернізації країни на шляху від імперії до республіки, з метою пізнати населення, що складало підданих імперії в Анатолії та Румелії, та виявити цінності, завдяки яким можна було б утримувати його в мирі та злагоді. Такі дослідження були також важливі для згуртування підданих імперії народів, що не були обізнані на культурі один одного та не перебували між собою в контакті, окрім як під час служби у війську або торговельних зносин. Для проведення досліджень, започаткованих на пропозицію головного просвітника цього уряду професора Зіі Гьокальпа, було призначено: вивчати спільноти алевіїв та бекташіїв – Баха Саїда, братство ахіїв – Мегмеда Тахіра (Олуна) з Бурси та Гасана Фехмі Ходжу, меншину вірмен – Есата Урасбея, племена туркменів та курдів – Хабіля Адема [Birdoğan 1995, 8].

Невідомо, як уявляли собі роль фольклорних студій вищезазначені особи, але зауважимо, що якщо для західної цивілізації фольклор здебільшого означає знання та тексти первинних, архаїчних та затемнених минулим епох власного суспільства, то для турків місце і роль фольклору в національній суспільно-культурній історії вельми відмінні: “Фольклор для західної цивілізації означає архаїчну стадію власних національних цінностей. Для турка це – не первісна, але праматеринська, питома стадія. Наявність писемної культури ніяк не означає її вищості над культурою усною. Прекрасним цьому прикладом та свідченням є тюркський фольклор. Саме тому ми не можемо погодитися з тими, хто вважає тюркський фольклор неочищеною сировиною для мистецтва. Ми сприймаємо фольклор як невичерпну книгу, над якою варто замислитися. Саму національну сутність, народні корені ми бачимо у фольклорі, який закладено в глибині історії. Це свого роду підсвідомість нації” [Tanuol 1974, 30].

Тогочасну інтелігенцію спочатку був охопив поспіх віднайти турецький відповідник термінові “фольклор”, до якого вона виявилась невідповідною. Жоден із пропонованих з плином часу термінів, таких як halkiyat (вчення про народ), ilm-ül halk (наука про народ), hikmet-i avam (мудрість простонароддя), halk bilgisi, halk bilimi (народознавство), budun bilim (наука про плем’я), milli kültür (національна культура), halk kültürü (народна культура), так цілком і не прижився, і складний композит ‘folk-lore’, так само, як і в інших мовах, був запозичений турецькою у вигляді “folklor”. Запозичення настільки прижилося, що “фольклорною музикою” почали і сьогодні продовжують, насамперед вустами інтелігенції, помилково називати народну музику (на відміну від введеного Газіміхалом терміна “музичний фольклор”), яку варто б вважати незалежною дисципліною в межах фольклору, тоді як народні танці почали називати власне “фольклором”. Народні танці і тепер зазвичай повсюди, де влаштовують відповідні вистави, представляють як “фольклорні вистави”.

Першими османотурецькими вченими, що розглядали інтернаціональний термін “фольклор”, який, власне, так запізно увійшов у вжиткове мовлення турецької

інтелігенції, та висловили своє ставлення до нього, були Фуад Кьопрюлю та Риза Тевфік. Статті Кьопрюлю “Нова наука: Вчення про народ = Folk-lore” (газета “İkdam” від 6 лютого 1914 р.) та Ризи Тевфіка “Folklor-Folk lore” (додаток до газети “Reuam” від 5 березня 1914 р.) привертають увагу до важливості фольклору у передачі натхненної прадавним корінням мови, культури, мистецтва, літератури та музики прийдешнім поколінням. Власне, Зія Ѓьокальп хоча й не користався напряму терміном “фольклор”, втім висловив свої міркування про це поняття під назвою “halkiyat” у статті “Початок цивілізації народу – 1” (журнал “Halka Doğru” від 23 липня 1913, № 14), за що його можна вважати піонером у цьому питанні [Dizdarođlu 1976, 89–95].

Говорячи про фольклор, слід також згадати відому статтю Зій-паші “Вірш та розбудова”, опубліковану в газеті “Хюррієт” 1868 р. в Лондоні, котра важлива з огляду на думку про те, що справжньою турецькою поезією та музикою треба вважати народне віршування та народну музику. Відомий турецький музикознавець Рауф Єкта-бей у статті в журналі “Шехбал” від 1907 р., № 11, привертаючи увагу до досліджень народної пісенності на Заході, говорив про необхідність фронтального збору народних турецьких пісень. Оцінюючи уривчасті записи пісень того часу, М. Рагіп Газіміхал зазначав, що “такі потужні турецькі знавці нот, як Х. Садетгін-бей та Ісмаїл Хакки-бей, зібрали чимало мелодій різних верств народу; проте межі їхніх зусиль ніяк не поміщались всередині Анатолії. Грек Пахтікос (1905) та вірменин П. Комігат Вардапет (1905) записали деякі грецькі та вірменські пісні Анатолії, й оскільки ці пісні здебільшого презентують штиб народної пісні – тюркю, – то зблизька нас цікавлять; однак позаяк вони не працювали за сучасними методами, не користувались фонографом, ба навіть не вказали, до якого регіону належать записані ними пісні, і намагалися підготувати зняття політичної пропаганди, то остаточна цінність зібраного матеріалу вельми невисока” [Gazimihal 1929, 5].

Зазначимо, що першою працею з народного танцю, який є найбільш популярним видом фольклору в нашій країні, є “Танок та різні його види в османських

краях” Ризи Тевфіка [Nevsâl-i Afîyet 1900, 405–419] (обидві статті Ризи Тевфіка див. в зазначеній у бібліографії праці Абдуллага Учмана). Опісля нього до справи утвердження фольклору в Туреччині як нової дисципліни, що вивчає обряди і традиції, народні танці, народні пісні та народну словесність, долучилася своїми статтями і працями в руслі утвердження республіканської ідеології велика кількість письменників, інтелектуалів, вчених, освітян та чиновників.

### **ЗВ’ЯЗОК МІЖ ФОЛЬКЛОРОМ, ДЕРЖАВОЮ ТА ІНТЕЛІГЕНЦІЄЮ**

Зазначені фольклористичні статті й дослідження, а також пізніші розвідки перших років республіки цікаві тим, що обертують зв’язок “фольклор – держава” на користь останньої. Зокрема, Риза Тевфік, підкреслюючи історичний та анонімний характер фольклору, що робить його найдорогоціннішим скарбом народу, писав: “У цій країні найбільшою, найважливішою та найпершою громадянською метою повинно бути об’єднання турецьких елементів” [Uçman 1982, 70]. За Зією Гьокальпом, фольклор є оберненням до народу, тобто до народної культури, адже народ є витком та існуючим дивом національної культури [Gökalp 1972, 46]. Фуад Кьопрюлю вважав причиною втрати турками Румелії не лише збройну силу, а й використання супротивником як контраргументу фольклору та наголошував, що “фольклор у багатьох відношеннях став їм доказом та дороговказом” [Öztürkmen 1998, 31].

Перший фольклорний запис у Туреччині було здійснено у 1885 році тюркологом мадярського походження Ігнацом Куношем. Вірний заповіді свого вчителя, відомого тюрколога Вамбері: “Скарби тюркської народної словесності у повнісінькому безладі, немовби розпорошені по вулиці перли, діаманти й коштовне каміння, чигають на того, хто їх збере” [Kunoş 1978, 15], Кунош близько п’яти років збирає надзвичайно цінний фольклорний матеріал, насамперед пісні та казки, починаючи від берегів Дунаю, блукаючи по османських містах Румелії й Анатолії. Чимало письменників та філологів тієї доби використовують надбання народної мудрості у своїх працях: Агмед Вефік-паша в “Османському словнику” (Lehçe-i Osmani) увів до словнико-

вого складу багато вживаних у народі слів, котрі вища верства не знала, Гусейн Рахмі та Агмед Мідхат у своїх романах вдаються до використання народних говірок та соціолектів. У 1863 р. Шінасі видає збірку народних прислів’їв під назвою “Османські прислів’я та ідіоми” (“Dügubu Emsal-i Osmaniye”), Неджіп Асим пише низку статей на тему змісту та обсягу фольклору тощо. Разом з тим основні дослідження турецької усної народної творчості проводяться поза межами Туреччини, тут насамперед слід назвати польові записи та переклади старих вірувань, народних оповідань та місцевих звичаїв Анатолії, здійснені Феліксом Лушаном, Якобом, Бабінгером та Хаслуком [Ülken 1974, 36].

Після того як ми зупинились на загальній оцінці ролі та важливості фольклорних досліджень у нашій країні, корисним було б підкреслити іще одну обставину, важливу для правильного сприйняття структури турецького фольклору. Етнічна та культурна багатоманітність, характерна для будь-якої країни з імперським минулим, є історичною та соціологічною реальністю, якою не варто гребувати при дослідженні глибинних патернів – складників турецького суспільства. Можна сказати, що саме з цієї багатоманітності великою мірою походили культурні проблеми, з якими зустрічалися в перехідний період від Османської імперії, що вміщала у своїй структурі у статусі “пастви/райя” (підданих-немусульман) племена, мілети, общини (джемаати) тощо різного віросповідання, мови та етнічності, до Турецької Республіки, що вмістила в кордонах “національної угоди”<sup>1</sup> громадян національної держави.

Як природний наслідок імперського розуміння, зазначена суспільна багатоманітність, що її як центральний османський уряд, так і широкі мусульманські кола сприймали з традиційною толерантністю як “багатство”, з початком періоду розпаду імперії спершу пантюркістськи налаштованими османськими “просвітниками”, а пізніше й інтелігентами-кемалістами перших років республіки починає сприйматися як значний недолік. У важких наслідках цього просвітники “Єдності та прогресу” та їхні наступники республіканці звинуватили “ворогів батьківщини та народу падишахів” і “брак національної свідомості”, що начебто мав місце в народі

внаслідок проваджуваної ними політики. По тому вони заповзались до фольклористичних досліджень, котрі, втім, постійно відзначались “політичними” та “безпечними” вимірами зв’язку “держава та фольклор” і виконувалися заради “збереження держави і нації”.

Тут треба наголосити на одному: беззаперечно, традиційний османський підхід до народу, його культурно-мистецьких цінностей, фольклору та літератури, включаючи засновників та головний етнічний компонент самої імперії – туркменів-огузів, мав недоліки, суть та міра котрих час від часу змінювалися. Якщо відкинути написані з цього приводу у стані емоційно-ідеологічного афекту антиосманські статті, серед авторів об’єктивно наукових статей і досліджень назвемо Ф. Кьопрюлю, А. Хамді Танпинара, Й. Зію Йорюкана, Хільмі Зію Улькена, Бахаддіна Огеля, Мустафу Акдага, Османа Турана, Фарука Сюмера, Джахіта Танйола, Абдульбакі Гьольпинарли, Мегмеда Ерьоза, Орхана Тюркдогана, Агмеда Яшара Оджака тощо. Попри поодинокі суб’єктивні судження, ці автори дають нам багатющу літературу, фольклор та музику, де народ, насамперед у піснях тюркю, численних плачах та героїчному епосі – дестанах – виражає своє несприйняття та роздратування таким ставленням османських можновладців та центрального уряду. Навіть сьогодні в селах Анатолії в ролі прислів’я ходить вислів: “В османів гри багато” – у значенні недовіри до держави.

Однак несправедливо буде звинувачувати османський уряд у свідомому нехтуванні або зрадницькій політиці щодо народу. В імперії, яка стояла на межі руйнування, серйозно побоювалися, що зростання уваги до місцевих та етнічних культурних цінностей негативно позначиться на майбутній цілісності усєї держави, ба навіть саме з цим пов’язували причину її розпаду. Беззаперечно, що спільним знаменником тієї доби, з її тривалими жорсткими ідеологічними суперечками, було прагнення врятувати імперію від розпаду, а коли було усвідомлено неможливість цього, то створити хоча б турецьку (національну) державу, яка б спиралася на турецький етнічний компонент. Разом з тим щодо того, яким має бути цей “новий тип громадянина”, спостерігалось таке ж сум’яття думок, як і щодо держави. Нарешті було

проголошено перевагу республіканського устрою над імперським, народної пісні тюркю над орієнтальною шарки, поетики народного віршування над перським диваном, Анкари над Стамбулом, аж до того, що “фольклорну музику” поставили над “мистецькою”, проте з однією умовою: аранжування та поліфонії! Й сьогодні ще лишаяються відголоски тих часів у дискусіях “алятюрка” – “аляфранга” або ж “а-капела – поліфонія”.

### ВІДКРИТТЯ СКАРБНИЦІ ТУРЕЦЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Попри те що офіційне розуміння фольклору спершу виглядало як сукупність цінностей для утворення національної ідентичності, а згодом – як ідеологічний важіль власних планів реорганізації та зміни суспільства, ми не можемо оминати увагою розпочаті надзвичайно важливі дослідження, польові записи народної музики та їхнє видання Дар-юль Ельхан (музичною академією), міською консерваторією Стамбула, Державною консерваторією Анкари, Турецьким радіо та телебаченням і пізніше – в рамках офіційних державних проектів Міністерства культури Туреччини; що стосується народного танцю, то тут можна назвати діяльність Товариства турецького народознавства, будинків культури, Організації відродження та розповсюдження турецького народного танцю і ті ж польові дослідження й популяризаторські заходи, організовані Міністерством культури. Поруч із зазначеними організаціями менший внесок у справу збору, популяризації та систематизації матеріальної та нематеріальної фольклорної спадщини зробили численні ентузіасти та науковці. Разом з тим, на жаль, досі не можна вести мову про багатосторонній, міждисциплінарний, компаративний, синтезуючий, аналітично-критичний характер більшості досліджень, обмежених каталогізацією наявних у того або іншого збирача матеріалів і далеких від цілісності й вичерпності [Aksoy 2000, 56]. Серед дослідників цього часу слід виділити Махмуда Рагіпа Газіміхала, Бесіма Аталая, Селіма Сирри Тарджана, Мусу Сюрейю, Музаффера Сарисьозена, Ферруха Арсунара, Юсуфа Зію Демірджі, Агмеда Талата Оная, Пертева Наїля Боратава, Джахіда Озтеллі, Ефлятуна Джема Гюнея, Агмеда Шюкрю Есена, Галіля Бедії Йонеткена, Аг-

меда Кутсі Теджера, Гаміда Зюбеіра Кошая, Абдулькадіра Інана, Бахаддіна Огеля, Алі Ризу Яйгіна, Іхсана Хинчера, М. Шакіра Улькюташира, М. Фахрі Кирзиоглу, Вербі Джем Ашкаина, Агмеда Едіпа Уйсала, Шюкрю Ельчіна, Саді Явера Атамана, Хікмета Діздароглу, Ільхана Башгьоза та ін.

Структура фольклору Туреччини, що пройшов такий складний історичний шлях розвитку, сьогодні репрезентує надзвичайно багату палітру, котру можна спостерігати практично в усіх фольклорних жанрах – дестанах, народних оповіданнях, казках, міфах і легендах, анекдотах, прислів'ях, народних піснях тюркю – танцях... Турецькі й зарубіжні вчені-тюркологи, музикознавці, етномузикознавці та фольклористи часто повторюють, що Туреччина в цьому плані є однією з найбагатших у світі країн. Слід, втім, не забувати, що подібне багатство усної народної творчості компенсує у тюрків брак фольклорних писемних джерел, зумовлений історичними причинами, такими, як часта зміна місця проживання, довготривале кочове та напівкочове минуле, спротив з різних причин переходу до осілого способу господарювання, часто загострена взаємна недовіра народу й влади тощо. Крім того, відлуння на культурно-цивілізаційній ойкумені, де перебуває й Туреччина, західних філософських та культурно-мистецьких процесів, а також реформаторських ідей у промисловості, торгівлі й державному управлінні постійно живило "проблемну зону" фольклор. Не слід забувати також домінуючий та визначальний на суспільному рівні вплив релігійного чинника, що формував свідомість, умовно названого "фольк іслам".

### **МОДЕРНІЗАЦІЯ В МУЗИЦІ Й ТАНЦЯХ**

Незважаючи на усе вищесказане, безперервний суспільний поступ, реформи й модернізація, що відбувалися в Османській імперії поволі й мирно, а після проголошення республіки – швидко й болісно, не спричинили в Туреччині настільки негативних наслідків для фольклору, як на Заході. Зокрема, в той час як у Західній Європі, а також у Росії та Японії народна музика великою мірою перетворилась на сировину для модерних музичних течій і на цьому здебільшого вичерпує власну місію, знайшовши останній прихисток у незаможних

селян, у Туреччині спостерігається тривале зростання продукування та споживання музичного фольклору, там і далі складають і співають народних пісень – тюркю, зачіпають ними хлопців та заграють до дівчат, а також складають музику до народної поезії. Причина цього полягає в тому, що традиція тюркю в Туреччині не є продуктом статичної свідомості, спрямованої винятково на повторення "архаїчних" наспівів, що лишилися від первісних часів; вона – породження динамічної традиції постійного вдосконалення й оновлення, що увиразнилася на питомій культурній стадії.

Офіційна музична політика республіканського турецького уряду, і насамперед ставлення до музичного фольклору, нічим не відрізнялась від такої ж на Заході, тобто народній музиці була уготована роль "матеріалу" для музики сучасної. Спроби спочатку "П'яти тюрків", а згодом й усіх прозахідних турецьких композиторів творити з таким розумінням успіхом не увінчалися. Причиною цього були, по-перше, невиваженість та внутрішня суперечливість власне проєктів модернізації республіки та пов'язаної з ними офіційної політики стосовно музики. По-друге, помилковими були розуміння та реалізація "П'ятма" цієї політики. По-третє, через постійну перевагу, що її віддавали класичній турецькій музиці перед народною, і смак до першої вважався вищим за другу, в Туреччині так і не сформувалася справжня "мистецька музика" (на кшталт мелодій Садеттіна Кайнака), що на вищому рівні синтезувала б надбання цих двох "національних" традицій. І, нарешті, можна сказати, що соціально-культурні процеси, що тривають і понині, надихають народну пісню тією протидією, котру вона виявляє до видозміни й варіацій.

У той же час Азербайджан зміг створити у власній музиці завдяки великому композиторові Узеїру Хаджібейлі не лише нові унісонні та поліфонічні мелодії у формі народного тюркю і поліфонізувати традиційні пісні – махні, – а й успішно створити нові мелодії шляхом синтезу класичної та народної музики у формі "сучасної класичної музики". Мадярський композитор Бела Барток, що здобув собі світову славу мелодіями такого роду, на запрошення будинків культури у 1936 році

відвідав Туреччину і по завершенню вивчення турецької музики залишив такі нотатки: “Справжня селянська музика надзвичайно різноманітна та має бездоганні форми. Вона має захоплюючу виражальну силу і в той же час далека від надлишкової чуттєвості й непотрібних оздоб. Вона проста, інколи може бути примітивною, проте ніколи не буває сміховинною або надуманою. Це – ідеальна вихідна точка для відродження в музиці, і не може бути ліпшого дороговказу для композитора-початківця, що перебуває у пошуку новацій. Яким же є найліпший шлях для композитора, котрий бажає отримати повну віддачу від вивчення сільської музики? Йому слід увібрати сільську музику у себе, проїнятися нею настільки, щоб відчувати її вільно й невимушено, наче це є пісенна мова рідної матері” [Bartok 1992, 201].

Не можна сказати, що інший жанр фольклору – народний танець – виявився настільки ж стійким до популярної музики та новітніх музичних течій, як пісні тюркю, свої спостереження про які ми виклали вище. На цей момент ми бачимо, що тюркю в Туреччині співають більше по містах, ніж по селах. Тоді як в останні роки у мегаполісах на кшталт Стамбула або Анкари продовжують множитися так звані “тюркю-бари”, показовим є те, що ніхто не бачив, аби десь на дискотеці або в нічному клубі завели халай<sup>2</sup> або ж інший народний танок. Визнаємо, що традиційні танці з кожним днем все далі віддаляються від свого автентичного вигляду, лишившись під прихистком віддалених селищ та хутірців, – ба й там усі танцюють те, що вони побачили на екранах телебачення. Згадаємо лише, як це відбулось із характерним історичним танком причорноморського узбережжя – колбасти, який тепер виконують з порушенням усіх автентичних фігур на усіх святах і весіллях від Хаккарі до Едірне...

Важко та й ризиковано вирвати фольклорну реалію з її природного середовища й перенести геть без змін у місто, на сцену, в сучасні студії та оточення – та навряд чи це й потрібно, адже автентична форма та суть фольклору мають сенс лише у своєму природному оточенні. І якщо вже вкрай необхідно перенести її до міста, робити це слід зі свідомим професіоналізмом: стилізації, що збереже суть реалії, можна

досягти лише так. Інакше постане продукт синтетичний, що втратив увесь смак, колір та чарівність. Характерним прикладом цього є створений на базі концепту “народних танців” професійний танцювальний колектив “Вогонь Анатолії”, що так і не зміг вийти за межі “сценічного шоу”, проте є успішним як шоу та досяг великого успіху в Туреччині й за кордоном. Сказане тут не має на меті принизити подібні танцювальні колективи, але закликає правильно розуміти зміст і формат фольклорних та розважальних заходів. Принагідно зазначимо, що турецькі аматорські або ж напівпрофесійні танцювальні колективи рік у рік посідають першість на щорічному традиційному фестивалі у французькому Діжоні під назвою “Всесвітній конкурс народного танцю”.

Надалі ми б хотіли коротко зупинитися на розвиткові від недалекого минулого до наших днів визначальних для турецького фольклору жанрів народної музики й танців, а також курдської, циганської та іншої етнічної музики і танців, які перебували у тісному контакті з турецьким фольклором протягом їхнього історичного розвитку.

#### НАРОДНА ТУРЕЦЬКА МУЗИКА

Сьогодні ми бачимо багатющий репертуар народної музики, що досі є найбільш впливовим інструментом у вираженні душі, системи мислення, вірувань, культурно-естетичних понять народу і має власний арсенал ладів, структури наспіву, відмінні діалектно-стилістичні особливості та виконується на різноманітних місцевих інструментах. Пісні своєю силою виразності, майстерністю складу, простотою й позбавленістю штучності, зайвих перекручень та пишнот завдячують присутності в них голосу колективної совісті та “душі народу”, і ця обставина накладає на тюркю подвійну функцію – нести фольклорну пам’ять та самовідтворюватися. Саме тому сьогодні Туреччина демонструє нам надзвичайне пісенне й музичне багатство, у вінку котрого сплітаються бозлаки та кочові наспіви, халаї та танцювальні тюркю Центральної Анатолії, зейбеки, наспіви про вигнання в чужину (гурбет), каршилама Західної Анатолії і Фракії, дорожні наспіви та наспіви кочівель на яйли, а

також хорони півночі, майя, мюстезат та бари Східної Анатолії, хойрати, дивани та мелодії халаїв Південно-Східної Анатолії, наспіви бараків та афшарів та повстанські плачі Півдня, а також тисячі плачів, диванів, ташлама (перегукувань), йергі, релігійних гімнів – іляхі, любовних пісень у кожному куточку країни.

З другого боку, перед нами постає зникаючий з кожним днем, проте все ще багатющий репертуар музично-пісенного мистецтва алевітів та бекташіїв із їхніми численими примовками, нефесами<sup>3</sup>, семахами<sup>4</sup>, дуваз імамами<sup>5</sup>, споминальними плачами мерсіє<sup>6</sup>, поховальними тужіннями агит та хоровими молитвами гольбанк... А казання, героїчний епос кочаклама, змагання в мистецтві римування атишма, леб дегмез, виступи, де пісні чергуються з прозовими оповіданнями, сатира ташлама, дивани, двосмислені вірші теджніси, молитви до Аллаха мюнаджаати, загадки муамма, дестани та ітітлеме... найрізноманітніші версії наспівів Ашика Керема та Ашика Гаріба, бозлаки Дадалоглу, кочаклама Кьороглу, розбійницькі дестани, плачі по загиблих героях Ємена, Сарикамиша, Чанаккале та війни за незалежність... Одним словом, цей яскравий репертуар, що протягом віків виконувався у найрізноманітнішій палітрі форм, стилів, темпів, ритмів, говірок і супроводу музичних інструментів, представляє багатство турецької музичної культури, котре нам залишили численні племена та роди, які називали себе турками.

Можна говорити про те, що на сьогодні завдяки записам численних ентузіастів, організацій та установ ми маємо зібрання приблизно двадцяти тисяч народних мелодій зі словами або без слів, котрі здебільшого не були навіть покладені на ноти. У це число не включено записи зарубіжних тюркологів та етномузикознавців, серед котрих найвидатнішими є І. Кунош, Б. Барток, К. Рейнгард, І. Маркофф, А. Нуш та ін. Власне, так само спільною точкою зору таких видатних музико- та органознавців, як М. Рагип Газіміхал, Е. Рухі Унґор, Гюльтекін Орансай та Джафер Ачин, є думка про те, що стосовно музичних інструментів, використовуваних під час виконання зазначених мелодій, Туреччина має таку багатющу колекцію, що не йде в порівняння з жодною країною світу.

## **НАРОДНИЙ ТУРЕЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ**

Ще одне надбання турецького фольклору, що є найбільш популярним та видовищним, а відтак на нім варто зупинитись, – це народний танець. Анатолійський турецький народний танець, що являє собою відображення почуттів та думок у мові тіла, є важливою культурною реалією, що акумулювала у більшості випадків змісту та стилю середньоазійську шаманістську традицію, яка у процесі історичного розвитку була модифікована чи то увібрала в себе різні релігійно-культурні вірування, а відтак посіла центральне місце у фольклорній структурі. Насамперед зауважимо, що виходимо з того, що танок виник раніше від музики, а мова тіла розвинулася раніше від мови музики. Що ж стосується зв'язку танку і музики, що його супроводжує, то не танок прив'язаний до музики, а навпаки, оскільки музика адаптується до танку, танок є більш місцевим, має більше національних та регіональних рис.

Народні танці, що постають в усіх областях нашої країни з відмінними фігурами, мізансценами й хореографією, ніколи не містили в собі суто артистично чи то розважально орієнтованих, випадкових рухів чи то фігур. Кожен із традиційних танців, інколи вочевидь, а інколи приховано, обов'язково мусить мистецьким та естетично вартісним стилем і мовою передавати певну думку, почуття, філософську ідею, подію, заняття або ж історію. Насправді, можна бачити, що присутність турецьких народних танців у тих чи інших регіонах зумовив не випадковий чи довільний розподіл, а соціологічні, антропологічні та етнологічні особливості регіонів, що сформувалися внаслідок огузьких племінних міграцій до Анатолії. Виконання тих чи інших танців у певних регіонах є в той же час природним наслідком їхньої історично зумовленої спорідненості з мовою та музикою зазначеної місцевості. Тобто у регіоні, де побутує певний діалект, усі пісні виконуються саме цим діалектом і саме в цьому регіоні неодмінно виконуються лише певні, пов'язані з цими піснями танці: не може бути, щоб в Ерзурумі ерзурумською говіркою співали середньоанатолійську тюркю з танцю халай, аби танцювати егейський зейбек. Чи якщо, скажімо, натрапимо коло Афйона на виконавця хорону у

супроводі тюркю причорноморським діалектом, то напевне, що це мігрант із Причорномор'я, що оселився у Афйоні. У той же час, якщо класифікувати зазначені регіони країни на "культурні ареали" – регіон танку бар, регіон хоро і каршилами, регіон халаю, регіон хорону, регіон зейбеку та регіон танців з ложками [Вакурт 1996, 51], – можна побачити, що міста, райони і села вказаних регіонів розмовляють певними діалектами та говірками, що відповідає певним музично-стилістичним та виражальним особливостям тюркю цих регіонів.

На часі – створення "фольклорної карти" Туреччини, яка базувалася б на діалектних особливостях розмовної турецької мови, виконуваних пісень та народних танців в усіх областях країни. Така карта вміщатиме в себе найбільш доказові відомості про фольклорну структуру країни та її культурне розмаїття, водночас представляючи її культурне багатство. Не слід лише включати до цієї карти, в категорію "фольклорного танцю", найбільш ґрунтовний релігійний ритуал алевійських та бекташійських общин – самахи – та служби мевлевійського обряду – семи, – адже вони за історичними та релігійними ознаками не є танцем, а релігійним обрядом.

### КУРДСЬКА МУЗИКА Й ТАНЦІ

Слід відзначити й культурні надбання у сфері місцевого/етнічного музичного та танцювального фольклору курдів, що мешкають переважно в окремих містах Східної та Південно-Східної Анатолії і мають щонайменше тисячолітнє спільне релігійне, культурне, цивілізаційне та територіальне минуле. У зазначених регіонах ми натрапляємо на особливо багатий та багатобарвний репертуар народних танців. Можна сказати, що число халаїв і танців, пісень, які наші курдські брати виконують так само, як і турецькі, переважає ті, що виконуються лише курдами, тобто йдеться не лише про взаємні спільні шлюби, а й "спільність у слові й сазі".

Доказом цього є пісні, де половина слів турецькою, половина – курдською мовою, або ж пісні, де на турецькі мелодії покладено курдські слова чи на курдські мелодії – турецькі слова. Показовим є те, що самі курди "народну пісню", як би

вона за всіма ознаками не була курдською й курдомовною, називають "тюркі" – у значенні "як у турків". Єдність вірувань, спільний ісламський знаменник, що є визначальним чинником у формуванні культурно-мистецьких, ідейних та фольклорних цінностей народів, відкрив шлях для створення безмежного спільного простору курдської і турецької ойкумен, і наповненість цього простору значною мірою саме фольклорними цінностями наповнює фольклор особливим змістом.

### ЦИГАНСЬКА МУЗИКА Й ТАНЦІ

Іще один чинник, що посідає місце у фольклористичній світліні Туреччини, – ромали, які в народі частіше називаються циганами. Здатність ромалів у будь-якому куточку світу значною мірою адаптуватися та узгоджувати свою культуру з мовою, конфесійними та культурними цінностями країни, в якій вони мешкають, відкриває шлях до їхньої дедалі більшої уніфікації з цими країнами. Ця обставина найочевидніше та найефективніше виявляє себе на музично-розважальному ринку. Не лише сьогодні, а й віддавна в популярному мистецько-розважальному середовищі великих міст, насамперед Стамбула, частотність присутності ромалів порівняно з іншими етносами була значно вищою. Природжена схильність ромалів до музики, музичного інструменту, танцю та розваги зумовила те, що смаки й таланти в цій сфері почали формуватися під прерогативою ромалів. Проте таке формування, якщо не брати до уваги абсолютну більшість циганських танців у питомому для них темпі 9/8, відкрито не місцевому й національному впливові, а здебільшого пануючій у містах схильності до аморфної та арабескової музики. Що ж стосується пісенного чи інструментального вираження ними музичних здібностей на сцені, то віддавна відомо, що ромали явно віддають перевагу виконанню "авторської музики" перед народною. Наприклад, до сьогодні ми не маємо жодного ромальського професійного виконавця на найстарішому та питомому турецькому інструменті – багламі – чи то композитора у жанрі "народної тюркю", проте в жанрі класичної мистецької турецької музики, насамперед на кларнеті чи на використовуваному майже в усіх мистецьких виконаннях сазі, віртуозною майстерністю вирізнялись



виконавці, а в стилі “популярної мистецької музики” писали безліч мелодій саме композитори ромальського походження. Цю обставину можна трактувати як пасивний спротив фольклору місцевому та “національному” або ж як почування ромалів себе у більшій безпеці на ниві “міській/цивілізованій”, аніж “етнокультуральній”.

### **МУЗИЧНА Й ТАНЦОВАЛЬНА ТРАДИЦІЯ АБДАЛІВ**

Абдалів, яких у народі помилково інколи називають циганами, не слід плутати з ромалами. Іменовані в деяких регіонах Туреччини іще “тебери”, абдали з прадавніх часів відзначаються особливим інтересом до музично-танцювального аспекту фольклору. Баглама разом з давулом та зурною – ось основні музичні інструменти, у грі на яких ці представники одного з туркменських родових племен насамперед виявляють надзвичайні здібності. Навіть ця обставина є доказом того, що абдали не належать до ромалів. Крім того, абдали, що мешкають здебільшого в Середній Анатолії, насамперед Киршехірі, Йозгаті й Кириккале, завдяки природним здібностям до танцю й музики зробили свій найбільший внесок у справу популяризації та збереження народної музики, зокрема її найсильнішої та найоригінальнішої форми – бозлаків та халаїв. Абдали – мешканці Афйона, Анталії, Ізміра, Кахраманмараша, Адани, Конії, Газіантепа та інших міст Туреччини, знов-таки завдяки надзвичайному музичному обдаруванню, з одного боку, сприяють збереженню музичної і танцювальної культури зазначених регіонів, з другого боку, створюючи власні мелодії у традиційному для них стилі, постійно збагачують традицію оригінальним репертуаром. Саме тому кожного з абдалів можна вважати безкорисливим ентузіастом від фольклору.

### **ВІРМЕНСЬКА, ГРЕЦЬКА ТА ЄВРЕЙСЬКА МУЗИКА**

Хоч і невеликі числом, але присутні в країні громадяни Турецької Республіки вірменського, грецького та єврейського походження, з одного боку, з часом почали виявляти прихильність до мови, культури, музики, танцю й соціального життя турецько-мусульманської більшості, з другого боку, по праву дістали привілеї збереження та підтримки власних куль-

турних, насамперед музичних, традицій. Сформовані географічною територією та історичною спільною долею традиційно-обрядова єдність, культурна схожість та єдність смаків дозволили їм, попри невелику соціальну активність, також привнести свій відмітний відтінок у фольклорну мозаїку Туреччини.

Музика зазначених етносів, що становить найзначущішу складову їхнього фольклору, збереженого здебільшого завдяки зосередженню на власному етносі і “внутрішньообщинним” зв’язкам, живиться двома джерелами: народною та конфесійною музикою. Обидва ці джерела, залишаючись внаслідок домінування панівної турецької музичної культури під впливом, з одного боку, міських “народних” смаків, з другого боку – міських смаків “обраних”, розвинулись відповідно у двох відмінних напрямках – “народного стилю” та “класичного стилю”. Саме тому народні пісні, танці, маками вірмен Вана, Ерзурума, Егіна, Сіваса та Елязига за темпом та стилем виявляють велику схожість із турецькими піснями й танцями зазначених регіонів. Ерзурумська любовна пісня “Сари гелін”, заспівана якимось турком вірменській дівчині, чи то знов-таки наспівана вірменці елязизька пісня “Ахчік” – лише два приклади безкінечної кількості пісень, виконуваних обома народами. Крім того, вельми багато є вірменських “ашугів”, що підпали під вплив панівної традиції тюркю Караджаоглана й Емраха, створюючи спільні з турецькими митцями атишма – віршовані змагання.

Ми бачимо також схожість грецької народної музики з турецьким пісенно-танцювальним фольклором Егейського регіону, насамперед Ізміра, найяскравішим прикладом такої схожості є рембетіко. Єврейський музичний і танцювальний фольклор розвинувся у здебільшого стамбульськи орієнтованих забарвленні й тонах.

Незважаючи на те що релігійна музика зазначених етносів церковного та синагогального походження зберігає питомі культурні коди, вона також під впливом динамізму Османської імперії наближена до стилю османської класичної музики. І коли зазначена показова близькість дістала можливість вільного вираження в рамках вельми вільної, м’якої імперської музичної традиції, з’явилась маса митців грецького, вірменського та єврейського походження –

авторів та виконавців уже безпосередньо класичної турецької музики. Детальний розгляд перевищує обсяг цього дослідження, проте обмежимося констатацією того факту, що багато вірмен, греків та євреїв, від Захарії до Бімена Шена, від Ісаака Ель Газі до Йорго Баконоса, від Татьоса Ефенді до Уді Гранта, вельми прислужилися розвитку турецької музичної культури.

### ЧЕРКЕСИ, АЗЕРБАЙДЖАНЦІ ТА ІНШІ

Всі знають, що народи кавказького походження, які посіли місце на фольклорній мапі Туреччини і яких у народі називають загальною назвою “черкеси”, мають вельми багату народну танцювальну культуру. Їхні жорсткі, прудкі та геройські танці, характер котрих походить від національного менталітету й особливостей суворого клімату, уявляють у танцювальній культурі Анатолії своєрідну сторінку.

Азербайджанська музично-танцювальна культура, зосереджена в Карсі, Ігдирі й Ерзурум, є потужною й оригінальною ланкою турецької фольклорної культури. Азербайджанці, що збагачують анонімну музично-танцювальну культурну спадщину творами в дусі ашузької традиції, яку вони зберігають в усій її живості, як кількісно, так і якісно уявляють потужний і значний пласт у фольклорній традиції Туреччини.

Фольклорна культура зосереджених у регіоні румелійської Фракії балканських турків є барвистою, оригінальною й багатою палітрою, що заслуговує на всебічне й детальне дослідження у рамках “румелійської музично-танцювальної культури”. Перлиною турецького музичного фольклору є румелійська музична культура, в якій народні смаки й стилістика зустрічаються із класичним смаком і виконанням.

### ВИСНОВКИ

Реалією сучасного світу є те, що мо-

дерні процеси, позначені поняттями “модернізація”, “капіталізація”, “лібералізація”, “глобалізація” тощо, змушують наші країни до великих соціально-економічних, культурних та мисленнєвих змін. Прикидатися, ніби ти не помічаш змін у житті, й противитися їм – безперечно, означає бути відкинутим суспільством у позачасовий вимір. Ще більший гріх – використовувати для цього фольклор. Проте усвідомлення наших національних “фольклористичних” цінностей, розуміння фольклору як джерела й опертя турецької культури, правильне витлумачення його прихованого історичного динамізму можуть побороти загрозу швидкого його вивітрювання вихором сучасності.

Не можна сказати, що у Туреччині підхід до фольклорних студій обмежений селом або ж провінцією та ґрунтується лише на аргументації “національної єдності й згуртованості”. Соціально-економічна та культурна будова республіки, що й сьогодні змінюється так само швидко, як у перші пореволюційні роки, спонукає до об’єктивної оцінки фольклорного розмаїття. Саме тут ми вбачаємо найбільший недолік реформаторської політики уряду країни, відомої під назвою “ачилим” – “відкритість”. Державна політика щодо фольклору мусить будуватися не для отримання знань про народ з метою нав’язування соціального контролю або “соціальної безпеки”, а для пізнання суспільством самого себе. Наша віра у можливість перекроїти “інакшого” за своїм зразком так, щоб той втратив власні святині та цінності, походить від нашої невпевненості у власних силах та цінностях. Певне, саме нашому суспільству властиво сприймати як тагяр власне найбільше багатство – фольклор. Просвітити в цьому розумінні суспільство в усіх його прошарках, насамперед примиритися з “інакшим”, а тоді усім гуртом полюбити усю свою державу і народ – ось для чого слід використовувати фольклор.

<sup>1</sup> Misak-ı milli (тур.) – підписана 28.01.1920 р. меджлісом, укладена на конгресах в Ерзурум і Сивасі під проводом М. Кемаля угода із 6 статей, що стала наріжним каменем війни за незалежність Туреччини. – Прим. перекл.

<sup>2</sup> Народний танець, що виконується у супроводі зурни. – Прим. перекл.

<sup>3</sup> Віршовані наспіви, виконували у бекташійських текке. – Прим. перекл.

<sup>4</sup> Медитативний танок дервішів в Анатолії. – Прим. перекл.

<sup>5</sup> Букв.: двоздех-імам, дванадцять шіїтських імамів від Алі до Мехді (перс.). – Прим. перекл.

<sup>6</sup> Плач на мученицьку смерть Гусейна, виконуваний у місяць мухаррам. – Прим. перекл.

## ЛІТЕРАТУРА

- Boratav, Pertev Naili. (1982). Folklor ve Edebiyat/1. İst. Adam Yay.  
Gökalp, Ziya. (1972). Türkçülüğün Esasları. Ank. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yay.  
Tanyol, Cahit. (1974). 1. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yay.  
Uçman, Abdullah. (1982). Rıza Tevfik'in Tekke ve Halk Edebiyatı İle İlgili Makaleleri, İst. Kültür Bakanlığı Yay.  
Gazimihal, M. Ragıp. (1929). Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları. İst. Evkaf Matbaası.  
Öztürkmen, Arzu. (1998). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik. İst. İletişim Yay.  
Dizdaroğlu, Hikmet. (1976). 1.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. 1. Cilt. Ank. Kültür Bakanlığı Yay.  
Kunoş, İgnacz. (1978). Türk Halk Edebiyatı. (Hz. Tuncer Gülensoy). İst. Tercüman 1001 Temel Eser Ülken, Hilmi Ziya. (1974). 1.Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri. Ank. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yay.  
Propp, Vladimir. (1989). Folklor-Teori ve Tarih. İst. Avesta Yay.  
Baykurt, Şerif. (1996). Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri. İst. Yapı Kredi Yay.  
Aksoy, Bülent. (2000). Bela Bartok Panel Bildirileri. Hz. Süleyman Şenel. İst. Pan Yay.  
Bartok, Bela. (1992). Dans, Müzik, Kültür. Çeviri Araştırma Dergisi. Çev. Ayhan Akkaya. İst. Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Yay.