

4. Сирятський В. О. *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва [Текст] : навч. посібн. / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 142 с.*

5. Чергеев А. А. *Темпоральне розширення як фактор розвитку хорошого мистецтва Криму XIX–XXI століть [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. А. Чергеев. — Харків, 2012. — 18 с.*

6. Ельвіра Емір [Електронний ресурс] : НСКУ. Преса, відгуки : *Творчий доробок : Твори МРЗ (Фрагменти) : Видання : Дискографія / Ельвіра Емір. — Режим доступу : <http://www.ua>. — Загол. з екрану.*

7. Яцков О. В. *Музична культура Криму 1900–1980-х років в аспекті регіоніки [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Яцков ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2012. — 16 с.*

УДК 781.7 (477.75)

*Ельвіна Алімова*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ «ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ»**

*Целью* данной статьи является характеристика жанрово-стилевой специфики крымскотатарского фольклора, формировавшегося под влиянием различных интонационно-языковых источников, но сохранившего национальное своеобразие. Активное претворение фольклорного пласта в современном композиторском творчестве заставляет рассматривать национальные музыкальные традиции как **актуальный объект** настоящего исследования, **предмет** которого составляет жанровая стилистика крымскотатарского музыкального фольклора.

Профессиональное музыкальное творчество формируется под влиянием интонационных идей, связанных с непрофессиональной, прикладной сферой практики общественного музицирования. Такие обобщающие понятия, как «интонация», «интонирование» дают возможность постижения исторической диалектики профессионального и непрофессионального творчества, иными словами – диалекти-

ки художественно-самоценной и прикладной музыки. Как отмечает Е. Маркова, «последняя выступает нередко непосредственно в роли “генератора идей” музыкального творчества» [7, с. 9], что относится, в первую очередь, к фольклору в самых разнообразных его исторических и региональных проявлениях.

«Обиходные» (термин Г. Бесселера [12]) – связанные с ритуалом, обрядом, жизненным предназначением – жанры, формируемые в фольклорном интонировании, «перетекают» в «третий пласт» (музыку быта), выступают своеобразной питательной средой для академического музыкального творчества. С этих позиций Е. Марковой предложена дефиниция понятия «интонационная идея», подразумевающая «смысловой “сгусток” музыкальной лексемы, признаки которой “пронизывают” музыкально-речевую сферу конкретного исторического периода и аккумулируются в прикладной музыке, обслуживающей ведущую в данном историческом раскладе социально-культурную деятельность» [7, с. 10].

В историко-художественном контексте интонационные идеи, рождаемые в прикладной сфере, не обязательно являются опережающими по отношению к самоцельному музыкальному творчеству – в профессиональной музыке «признаки интонационной идеи могут обнаружиться значительно раньше» [там же]. Однако в профессиональной музыке интонационные идеи всегда представлены в «художественном метафорическом контексте, в сопряжении с иными выразительными комплексами, тогда как в прикладном искусстве они выступают в знаково “обнаженном” виде» [там же].

В крымскотатарском музыкальном фольклоре прикладная функция интонационных идей сопряжена с художественной. На лексико-музыкальном уровне фольклор образует своего рода «точку пересечения» музыкального и немзыкального миров, тот участок “живой ткани” человеческого самовыражения в речи, в движении-жесте, который “трансплантируется” в музыку, обновляя её смысл, подчиняя духовным устремлениям общества» [7, с. 11].

Крымскотатарский фольклор сложен и многосоставен. Он распространяется из прикладной на особую художественную сферу творчества народных профессионалов, которая, не обладая в полном объёме признаками самоцельного (академического) музицирования, ассими-

лирует интонационные «сгустки» лексем, влившихся в музыкальный язык крымскотатарского народа из разных источников.

По классификации О. Соколова, фольклорная музыкально-интонационная сфера относится к «прикладной взаимодействующей» музыке, представленной собственными жанрами. Они (эти жанры) «первичны, возникают в прямом соответствии со своей простой и ясной жизненной функцией и, как правило, её полностью удовлетворяют, не нуждаясь в заимствовании из других родов» [8, с. 14]. Прикладная взаимодействующая музыка (в том числе и фольклорная) представлена двумя семействами, развивающимися неравномерно: «Танцевально-бытовая музыка, обслуживающая столь постоянный и неизменный вид человеческой деятельности – о б щ е н и е , пройдя длительную историю, через дифференциацию народных и аристократических (бальных) танцев, а затем через её преодоление, развивается очень интенсивно. Этого нельзя сказать про песенно-бытовую музыку: значительную её долю составляет консервативный пласт фольклора, пополняемый сравнительно медленно произведениями композиторов-профессионалов <...>. Причина такого отставания песенно-бытовой музыки заключается, очевидно, в механизации труда, а также в постепенном отмирании народных обрядов» [8, с. 14].

В целостной системе фольклорно-музыкального пласта неравномерность в развитии двух семейств жанров – танцевальной и песенной музыки – осуществляется в полной мере. Музыкальный фольклор крымскотатарского народа не является исключением. Жанровые начала – речевое (песня) и моторно-двигательное (танец) – в фольклоре постоянно взаимодействуют между собой, исторически и художественно «пересекаются», выступают в синкретической форме «обиходной» жанровости. Если песня – уже собственно музыкальный жанр, то танец, будучи связанным с песенной интонационностью, сохраняет морфологическое родство с другим видом искусства. При этом «нет такой танцевальной мелодии, в основу которой не могла бы быть положена переработанная на инструментальный лад песня» [8, с. 15].

Характеризуя роль одиночного пения в фольклорной культуре, Н. Чернышевский отмечал: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору, – произведение человеческой природы, а не про-

изведение искусства» [10, с. 58]. Фольклорная песня, в том числе и крымскотатарская, является и тем, и другим. Она обращена к слушателю, а тем самым становится преимущественно произведением искусства, хотя ещё и не отделённым полностью от быта, «но уже впрямую отражающим органическую потребность в эмоциональном сообщении» [1, с. 12]. В фольклоре существуют (сосуществуют) «и “концертное” пение для публики, и интимное пение для себя <...>. Между этими видами пения постоянно происходит взаимодействие, обмен нормами, общим эмоциональным тонусом, конкретными мелодическими идеями, оборотами, попевками» [1, с. 12].

Впервые системное исследование крымскотатарского музыкального фольклора было осуществлено ещё в 20-е гг. XX в. А. Рефатовым [13]. Известный в настоящее время сборник песен и танцев Я. Шерфединова «Звучит Кайтарма» [11] имеет большую познавательную ценность, но во вступительной статье к нему автор ограничивается лишь этнографическим описанием некоторых обрядов, характерных для степного Крыма, без какого-либо анализа музыкального материала и указаний на методы и условия его собирания.

А. Рефатов в своём исследовании исходит из истоков – тех влияний, которые испытала на себе национальная музыка крымских татар: «крон вустады» – старогреческой метроритмической системы, широко распространённой в Европе, и арабо-персидских «макъаматов». Исследователь подчёркивает, что «близость» и «схожесть» не являются отождествлением, а предстают как результат исторически длительного процесса взаимодействия музыкальных культур и систем. В частности, в области размера («сыра, эда») в крымскотатарской музыке, помимо простых и сложных тактов, встречаются так называемые «усечённые», дающие в сумме 9 (4+5), 7 (4+3), 5 (2+3): «в размере 9, если сперва 4, а затем 5, то это, по традиционной крымскотатарской терминологии – “акъсакъ айдын усулы”, если 5, а затем 4 – то “чифте суфиян”. Такт 7 называют “деври хинди”» [13, с. 4].

Особое внимание в исследовании А. Рефатова уделено социально-историческим, этнографическим и языковым особенностям музыки степных татар («ногайцев»). Их музыка включает в себя песню («джир-йыр») с развёрнутой протяжной мелодией и нечто вроде частушки («чинь») – короткую мелодию квадратной 8-тактовой

структуры импровизационного характера. В качестве танцевальной музыки представлены два типа мелодий – «лёгкие» и «тяжёлые» (замедленные), в крымскотатарской терминологии соответственно «ава» или «йенгиль ава» и «агыр ава».

В бытовом и обрядовом фольклоре степных татар преобладают песни рода «чинь», представленные в умеренных и медленных темпах. Они «исполнялись на свадьбах (“той”), торжествах, коллективных работах – “талакъа” (отсюда русское “толока”), гуляниях молодежи – “арепене”, где молодые люди показывают свою удаль, танцевальное искусство, красноречие, способности в национальной борьбе и другие качества (от арабского “арепене” – “обусловленный знакомством, знанием” (возможно, отсюда русское – “ерепениться”))» [4, с. 23].

«Чинь» являлись неотъемлемой частью обрядового действия или игры, что отражено в практике их индивидуального и коллективного исполнения. Чаще всего это были песенные состязания между группами молодых людей. С каждой стороны выступали 2–3 очень талантливых и сильных импровизатора – «шаир», «кедай». Их функция заключалась в постоянном создании новых текстов на одну и ту же мелодию, подхватываемую другими участниками игры. Специфика жанра “чинь” (частушек) А. Рефатовым рассматривается как общая для тюркских народов, в том числе, для казахов и киргизов, у которых распространены аналогичные жанры: «В отличие от песни (“джир, йыр”) импровизируемые частушки “чинь” не имеют собственной мелодии, а исполняются под уже известную. В случае несоответствия лексико-поэтической ритмики типовому напеву в “чинь” добавлялись мелодические концовки разных традиционных видов – “асабай”, “кадай” и др.» [13, с. 24].

Характеризуя танцевальные («оюн», «ракъс») и песенные («тюркю») мелодии степного Крыма, А. Рефатов отмечает их достаточную малочисленность и связь с фольклорными образцами среднего и южного Крыма. Это относится и к «кайтарме», типов которой у степных татар гораздо меньше, а исполнения этого танца не столь многочисленны. В ладовости «йыр» А. Рефатов выделяет оттенки разных диатонических звукорядов – фригийского, миксолидийского, эолийского, дорийского, а в метроритмической сфере – преобладание «усечённых» размеров на 5/8, 7/8, 9/8 [13, с. 25].

Локальный характер и специфика музыки степных татар в корне отличались от полноты и разнообразия музыкального фольклора среднего Крыма (города Бахчисарай, Карасубазар, Эски Крым, Кефе, долины Бельбека, Качи, Альмы, предгорные районы). Музыкально-фольклорные традиции в этом регионе формировались под влиянием профессионального творчества, и не только музыкального: «Во дворцах и резиденциях хана, калгъы-султана, нуреддинов, поместьях феодалов – “бийев” и “мурз” – жили и творили поэты, певцы (“мугъани”), музыканты – исполнители и сочинители не только из Крыма, подвластных территорий и соседних стран, но из стран Европы (Средиземноморье – Италии, Греция, Балканы) и Востока (Египет – особенно в мамлюкский период, Иран, Турция, Кавказ, Средняя Азия)» [3, с. 25]. В результате возникали стилистически разные языковые модели, напоминающие «то классическую музыку Турции, Ирана, Закавказья, которую, в свою очередь, не обошла влиянием арабская музыкальная культура, то иногда греческие “трагуди”, “хороны” и итальянские (генуэзские) “канцонетты»» [13, с. 26].

Отсюда – синтетический, многоисточниковый характер отдельных конкретных жанров в национальной музыке среднего Крыма. К таковым относятся: «“такъсимы” (от арабского – разделение, прерывание, пауза), “пешреф” (от персидского – предшествующий, следующий вначале, начинающий), “тюркю” – песни, танцевальные мелодии – “оюн ава”, “хайтарма” (более 10 видов), “долу” – мелодии встреч и проводов (“къарышлыкъ”, “ел авасы”), мелодии, связанные со свадебными и другими обрядами (“келин авасы”, “тыраш авасы”) и многие другие» [3, с. 26–27].

Особую область музыкально-поэтического творчества крымскотатарского народа представляют религиозные песнопения. Как отмечает Г. Туймова, «основой религиозной практики крымских татар явилось распевание в процессе Дуа (молитв) поэтических текстов известных поэтов-суфиев мусульманского Востока: Юнуса Эмре, Джалаладдина Руми, Сулеймана Челеби, Ашык Умера, Ашык Керима» [9, с. 25]. Основным жанром являлось чтение «мевлюдов» (в переводе с арабского – «место и время рождения пророка Мухаммеда»). В ритуальной практике крымских татар «мевлюд» выступает как неотъемлемая часть «дуа», который распевается после речитации сур Корана:

«В крымскотатарской культуре распространился и закрепился в качестве канона “мевлюд” на слова известного османского поэта-суфия Сулеймана Челеби, написанный в жанровой форме исламской классики месневи, арузным метром “рамааль”. Этот метр полностью сохранен в напеве, ладовая сторона которого у крымских татар отражает классическую систему макамов» [9, с. 26]. Этот факт подтверждает синтетический характер крымскотатарского фольклора, включающего в свою систему и арабо-персидский компонент.

Одним из знаковых жанров крымскотатарского музыкального фольклора является «хайтарма». А. Рефатов особо подчёркивал, что «“хайтарма” – танец, возникший только в Крыму, а поэтому не может быть отнесен к танцам Кавказа, Турции, Ирана и других стран Востока. В основе современной “хайтарма” – древний обрядовый танец, связанный с коллективными танцами в знак благодарности милостям Всмогущего. Само название «х(кь)айтарма» – возвращение, возврат чего-либо за что-то» [3, с. 28].

В фольклоре разных регионов Крыма распространены песни «долу», характеризующиеся сочетанием приподнятости с элегической грустью. Анализируя этимологию крымскотатарского названия «долу», С. Изидинова находит сходство с греческими и латинскими корнями, а также с итальянским «dologe» – «боль, горе, скорбь, печаль; “doloroso” – горестный, печальный, скорбный» [3, с. 29]. Наличие протяжных «долу» в крымскотатарском фольклоре, исполнявшихся как в виде песен, так и в виде инструментальных мелодий на общественных собраниях – во время застолий или ремесленно-цеховых праздников, – сближает крымскотатарский фольклор с протяжными южнорусскими и украинскими песнями. В потенциале «долу» составляют основу песенной лирики крымскотатарского народа, служащую источником для профессионального композиторского претворения, и используются, в частности, в музыке к драматическим спектаклям («Арзы кьыз» – «Девушка Арзы» с музыкой Я. Шерфединова и И. Бахшиша).

В фольклорном наследии крымскотатарского народа представлены и чисто инструментальные жанры, к которым относятся «борулу» или «борлы». По мнению С. Изидиновой, данное название восходит к «боры» – рог-труба с глухим сильным звуком, служивший для опо-

вещения о начале военных действий: «В крымскотатарском языке до сих пор бытует слово “боры” в значении “медведь” (редко “волк”), с ревом которого ассоциируется звук рога. Широко распространено выражение “Борысы улуды” – “затрубил его (их) рог”, употребляемое в тех случаях, когда началось, осуществляется или произошло очень желаемое, любимое, долго ожидаемое кем-то дело или событие» [4, с. 8].

В своём исследовании крымскотатарских фольклорных образцов А. Рефатов значительное внимание уделял сопоставлению их стилистики и языка с инонациональными истоками. В мелодиях отдельных «тюрюк» (песен) и «оюн» (танцев) исследователь видел отражение ладовости старогреческой музыки сквозь призму тюркских и арабских напластований: арабско-тюркские лады «Макур» и «Щур» содержат, соответственно, ионийскую и эолийскую ладовые основы, а «Шуштер» и «Джигаргах» относятся к разряду цыганско-венгерских мелодий-плачей, составляющих, по А. Рефатову, и основу восточных «макъаматов». Ещё ранее К. Квитки, уделившего в своих исследованиях по фольклору определённое внимание и народным напевам Крыма [5; 6], А. Рефатов высказал мысль о том, что лады с увеличенной секундой могли проникать в песенное творчество крымских татар не только с Востока, но и с Запада. В связи с этим обнаруживается схожесть ладового колорита и «орнамента» мелодий песен и танцев крымских татар со старинной народной музыкой понтийских и архипелагских греков, на что А. Рефатов впервые обратил серьёзное внимание. Кроме того, крымскотатарский музыкальный фольклор наиболее полно ассимилировал эту исторически утраченную область музыкальной культуры «стыка» Европы и Азии, сохранил её самобытность в ауре национального менталитета. Особым своеобразием отличаются средне- и южнокрымские «тюрюк». Они довольно сложны по форме и содержат внутрислоговой распев, орнаментуку, в них господствуют лады с увеличенной секундой.

Особую область крымскотатарского музыкального фольклора составляют инструменты, подробно описанные как А. Рефатовым [13, с. 30–36], так и Я. Шерфединовым [11, с.10–15]. В крымскотатарской народной музыке «самыми старинными являются “зурна” (духовой инструмент, существующий и как “тулуп-зурна” – волынка,

распространенный в Средней Азии, на Кавказе и в арабских странах), “хавал” (духовой инструмент типа свистковой дудки), “думбелек” (парные литавры), “давул” (большой барабан с тарелками), “кеманча” (струнно-смычковый типа инструмент), “дарэ” или “дойра” (бубен) и др. Инструменты мелодического объединялись в ансамбли и редко использовались как сольные. Среди типичных ансамблей степного Крыма – “давулджилар” (две зурны и барабан), “индже саз такымы” (саз, багълама, ребаб, кеманча, най, сантыр, дарэ, думбелек)» [3, с. 31–32].

В городском фольклоре Крыма (после присоединения Крыма к России) широкое распространение получили европейские инструменты – скрипка, кларнет, труба. Типовым ансамблем в современном крымскотатарском музыкальном быту является «чал»: скрипка, кларнет, зурна, дарэ. Как отмечает Ф. Алиев, «в разные периоды истории одни инструменты теряли свою популярность, другие же занимали ведущее положение» [2, с. 16]. Автор «Антологии крымской народной музыки» далее с сожалением констатирует, что из старинных крымскотатарских народных инструментов не осталось ни одного, занимающего в «чалах» ведущее положение. Это демонстрирует, в частности, практика музыкального оформления крымскотатарских свадеб, «в ансамблях которых дольше всех удержались давул и дарэ» [2, с. 16].

Среди основных жанров крымскотатарской народной вокальной и инструментальной музыки, определяющих в целом её специфику и в профессиональном творчестве, можно выделить следующие: 1) «Чин» (частушки) – стихотворные импровизации на неизменную мелодию; 2) «йыр» (песня) – этот жанр получил распространение в степных районах Крыма, характерными чертами его является простота и диатоничность напева, обычно небольшого диапазона; используются различные ладовые оттенки – фригийский, миксолидийский, дорийский и, как правило, «усечённые» размеры 5/8, 7/8, 9/8 (со структурой 4+5); 3) «тюрюк» – южно-крымский вариант песен, обладающий целым комплексом выразительных средств – им свойственны внутрислоговой распев, орнаментика и лады с увеличенной секундой (гармонический минор и дважды гармонический минор, то есть украинский «думный лад», «гуцульская гамма»); 4) религиозные пес-

нопения (макхамы, мевлюды, дуа); их истоки – речитация сур Корана, предшествующая чтению «мевлюдов» – отрывков, посвящённых жизни пророка Мухаммеда; религиозные песнопения до настоящего времени представляют собой чтение нараспев поэтических текстов поэтов-суфиев в процессе молитвы – «дуа»; 5) «долу» – в фольклорной традиции – разновидность лирической протяжной песни; «долу» нередко упоминаются в качестве мелодий обрядово-бытового характера, звучащих при встречах, проводах и т. п.; их протяжённые напевы и лирическое содержание послужили одной из основ формирования крымскотатарской вокальной лирики в целом; 6) танец «хайтарма»; этимология этого названия спорна – наиболее распространённый русский перевод – «возврат»; отличительные свойства ритмики «хайтарма» как танца – переменный размер 7/8, 9/8 (4+5); 7) «борылы» («борлы») – чисто инструментальный жанр, популярный во времена ханства; сейчас практически вышел из употребления.

Из перечисленных жанров в вокальном творчестве крымскотатарского народа (в фольклоре и профессиональной музыке) наиболее значительными становятся «йыр», «долу», «тюркю». Из инструментальных жанров преимущество имеет «хайтарма», являющаяся своего рода «визитной карточкой» крымскотатарской музыкальной культуры.

*Таким образом*, крымскотатарский музыкальный фольклор, составляющий основу для создания национальной композиторской школы, отличается значительным разнообразием и, вместе с тем, яркой спецификой. Его исследования, предпринятые А. Рефатовым, заложили фундамент, на который опирались последующие поколения собирателей и обработчиков песенного и инструментального наследия крымского региона, где крымскотатарская музыка занимает ведущее положение. Жанровые и стилевые черты крымскотатарской музыки определяются своеобразным пересечением влияний Востока и Запада, региональным разнообразием и интересной с художественной и научной точек зрения эволюцией. Сочетание почвенного и исторически более нового, возрождение и развитие традиций, обогащённых современным музыкальным языком, представляется основным направлением в творчестве профессиональных крымскотатарских авторов и исполнителей – Ф. Алиева, Дж. Карикова, М. Халитовой, У. Кенджикаевой, Э. Эмир и многих других.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект [Текст] / Э. Е. Алексеев. — М. : Сов. композитор, 1986. — 240 с.
2. Антология крымской народной музыки: музыкальный фольклор автохтонных народов Крыма [Текст] / собиратель, исслед., сост., автор Ф. М. Алиев. — Симферополь : Крымучпедгиз, 2001. — 600 с.
3. Изидинова С. Р. О национальной музыке крымских татар [Текст] / С. Р. Изидинова. — Севастополь : ЭКОСИ-Гидрофизика, 1995. — 45 с.
4. Изидинова С. Р. Фонетические и морфологические особенности крымскотатарского языка в ареальном освещении [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.06 / С. Р. Изидинова ; Ин-т языкозн. АН СССР. — М., 1982. — 21 с.
5. Квитка К. В. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон [Текст] // К. В. Квитка. Избранные труды : в 2 т. — М. : Музгиз, 1971. — Т. 1. — С. 61–72.
6. Квитка К. В. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов [Текст] // К. В. Квитка. Избранные труды : в 2 т. — М. : Музгиз, 1971. — Т. 1. — С. 312–335.
7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / Е. Н. Маркова. — Киев, 1991. — 38 с.
8. Соколов О. В. К проблеме типологии жанров [Текст] / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. ст. / ред. кол. В. М. Цендровский и др.]. — Горький, 1997. — С. 12–58.
9. Туймова Г. Р. Исламское искусство крымских татар [Текст] / Г. Туймова. — Казань : ФЭН, 2002. — 25 с.
10. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности [Текст] : (диссертация) // Н. Г. Чернышевский. Избранные статьи. — М. : Литература, 1978. — С. 24–134.
11. Шерфединов Я. Звучит кайтарма. Татарские народные песни и инструментальные наигрыши [Текст] / Я. Шерфединов ; ред. и послесл. Л. Н. Лебединского. — Ташкент : Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1978. — 271 с.
12. Bessler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte [Текст] / H. Bessler. — Leipzig : Gülke, Peter, 1978. — 386 s.
13. Refatov H. Qъгът tatar xalk ыrlarъ [Текст] / H. Refatov / Aqmescit : Qъгът devlet nestrieti, 1934. — 48 s. — (На крымскотатарском языке).