

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13007>

**М. И. ХАЛИТОВА**

*Крымский инженерно-педагогический университет*

### ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРЫМСКОТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



**Н**а грани веков в музыке возникает примечательная тенденция, получившая развитие в советский период. Это пробуждение к активной творческой жизни национальных традиций различных народов. В частности, традиционная тяга к Востоку инициировала в 1894 году создание «Кавказских эскизов» русским композитором М. Ипполитовым-Ивановым. Несколько позднее – в 1903 и в 1912 годах – пишет свои первую и вторую сюиты под общим названием «Крымские эскизы» армянский композитор А. Спендиаров. Оба произведения показывают возможности симфонического жанра в раскрытии народно-национальной темы. В дальнейшем подобный опыт получит яркое воплощение в музыкальной культуре крымских татар.

Профессиональная музыка этого народа берёт своё начало с XVI века, т. е. с эпохи Крымского ханства. Благодаря тому, что культурное наследие крымских ханов сохранилось в библиотеках г. Стамбула, мы имеем основание назвать имена двух представителей рода Гераев – Бора Гази Герай II (конец XVI – начало XVII вв.) – талантливый поэт, композитор, исполнитель-сазист и его племянник Чобан Мустафа Ахмед Герай (XVII в.). Думается, тот факт, что творчество Гази Герая «изучается на курсах турецкой классической музыки в консерваториях, многие его произведения достаточно часто и с успехом исполняются, записываются... отдельные произведения неоднократно публиковались» [1, с. 3].

Это является свидетельством его высочайшего мастерства, отмеченного как композиторским, так и литературным талантом.

Следующий этап в развитии профессиональной музыки крымских татар связан с творчеством таких композиторов, как Асан Рефатов, Ягъя Шерфединов и Абибулла Каври.

#### **Оркестровый стиль А. Рефатова (1903–1937)**

Асан Рефатов, которого по праву считают основоположником профессиональной музыки крымских татар, родился 19 декабря 1902 года в Бахчисарае. Отец его, Мамут Рефатов, был народным учителем, основавшим свою школу, а также одним из лучших исполнителей на сазе. Мать пела народные песни. Именно Мамут стал первым учителем сына, чьё дальнейшее становление осуществлялось под руководством старшего брата скрипача Мидата, который преподавал Асану теорию музыки. Окончив школу отца, Асан поступает в Бахчисарайскую гимназию, в которой вместе с братом Решатом создаёт духовой оркестр. Примечательно, что организованный братьями музыкальный коллектив оказался не только творческой лабораторией для самого композитора (поскольку репертуарную политику оркестра определяли сочинения А. Рефатова), но и неотъемлемой частью городских мероприятий.

После окончания гимназии А. Рефатов в 1920 году переезжает в Симферополь, где с 1922 года начинает преподавать в Тотайкойском педаго-

гическом техникуме. На базе техникума Рефатов создаёт очередной духовой оркестр, совмещающая функции дирижёра и кларнетиста. В эти годы композитор пишет «Тотайкойский марш», «Йигит марши» («Марш юношей») на слова Б. Чобан-заде, песню «Яш бульбулим» («Молодой соловей»), а также музыку к поэме А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» в переводе О. Акчокраклы. В 1922–1923 гг. композитор создаёт первую (и единственную) крымско-татарскую оперу «Чора-Батыр» («Чора-богатырь») на либретто О. Акчокраклы, премьера которой состоялась 23 сентября 1923 года на сцене симферопольского клуба Красной Армии. По словам родной сестры Асана – Айше Рефатовой, с которой автор этих строк лично беседовала во время встречи в городе Новороссийске, эта опера была с восторгом принята как публикой, так и музыкантами-профессионалами.

В 1924 году в Крыму был создан отдел этнографии и археологии, в числе сотрудников которого оказались профессора А. Н. Башкиров и И. Н. Бороздин, а также крымскотатарские учёные О. Акчокраклы, Б. Джеппар, У. Баданинский, М. Хайрединев. Туда же был приглашён и А. Рефатов. В 1925 году он подготовил сборник образцов народной музыки, вышедший в свет в 1931 году. Это было первое профессиональное издание крымскотатарских народных песен и танцевальных мелодий.

В 1926 году А. Рефатов поступает в Бакинскую консерваторию, став студентом двух факультетов: композиторского и дирижёрского. Его учителем по классу композиции был профессор Б. В. Карагичев. Знаменательно, что уже спустя два года, в 1928 году, А. Рефатов, не прерывая учёбы, начинает и сам преподавать композицию в Бакинском музыкальном техникуме. В числе его учеников оказались впоследствии такие известные композиторы, как К. Караев, Д. Гаджиев, С. Рустамов, Т. Кулиев. В те годы были написаны: музыка к пьесе азербайджанского драматурга «Демирджи Гяве» («Кузнец Гяве»), на основе которой затем была создана опера; симфоническая сюита «Шуштер» (название азербайджанского мугама); «Крымская сюита»; музыкальные драмы «Лейли и Меджнун» и «Арзы кыз» («Девушка Арзы»).

С 1931 по 1935 годы А. Рефатов работал в Азербайджанском ТЮЗе, для которого также написал много музыки. В 1935 году по приглашению ЦИК Крыма композитор вернулся в Симферополь. В 1937 году, как и большая часть советской интеллигенции, композитор был репрессирован и казнён, а его имущество конфисковано. К сожалению, на сегодняшний день значительная часть творческого наследия А. Рефатова утрачена, а по восстановлению тех про-

изведений, которые удалось найти предстоит большая работа.

Тем не менее, основываясь на сохранившейся в записи Первой части оркестровой «Восточной сюиты», можно говорить не только о высоком уровне профессионализма А. Рефатова, но и о его безусловном композиторском таланте. Достаточно сказать, что в этом произведении впервые в крымскотатарской симфонической музыке с большим мастерством, чуткостью и тонкостью воплощены живописный колорит народного праздника, радость, ликование на фоне картин прекрасной южной ночи. Здесь композитор продемонстрировал блестящее владение оркестровой колористической звукописью, показав себя художником, способным почувствовать в национальном тематизме то, что даёт возможность расширять оркестровую палитру классического коллектива. Соединив в симфоническом оркестре звучание академических и народных инструментов (например, такой щипковый струнный инструмент, как саз и струнные смычковые), обогатив их характерными для каждого из них приёмами звукоизвлечения, штрихами, что обеспечило появление новых тембров. Особое внимание А. Рефатов уделял и ударной группе.

В целом особенность полифонической фактуры композитора определяется многообразием красочных звучаний, достигаемых посредством проведения отдельных мелодических линий (соло или групп) у разных по колориту инструментов. Будучи отмечена ясно выраженным программным замыслом и определённой жанровой направленностью «Восточная сюита» стала особым событием в музыкальной жизни крымского общества. Интересная по замыслу, отличная по воплощению, привлекающая своей колористической яркостью, эта музыка открывала для других композиторов возможность расширения жанровых канонов<sup>1</sup>.

Конец 30-х годов XX века ознаменовался появлением ряда национально-самобытных симфонических произведений, авторами которых стали О. Амзаев, И. Бахшиш, А. Каври, Я. Шерфединов. Думается, что создание произведений, связанных с тем или иным программным замыслом, было настоящей необходимостью того времени. Как пишет В. Конен, «... в период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением» [2, с. 22].

### **Оркестровый стиль Я. Шерфединова (1894–1975)**

Композитор родился в г. Феодосия в небогатой семье 18 марта 1894 г. В 1924 г. Ягъя Шерфединов поступает в Московскую консерваторию.

В 1931 году после окончания учёбы он проходит в Крыму производственную практику по инструкторско-педагогической работе и записи народных песен, работает музыкальным руководителем в Крымском радиоцентре. Затем Ягья стал музыкальным редактором в музыкально-драматическом театре. Работая, он не переставал сочинять музыку, и в эти годы из-под его пера вышло множество вокальных произведений, таких как «Тур аркъадаш» («Вставай, товарищ»), «Кузьде япракъ» («Осенние листья»), «Севги йыры» («Песня о любви») и др. В результате сбора и обработки вокальных и инструментальных народных мелодий Шерфединову удалось издать сборник, пользующийся огромным успехом.

В 1939 г. Я. Шерфединов получает должность художественного руководителя Государственного ансамбля песни и танца татар Крыма. В сентябре 1941 г. композитор переехал в Ташкент вместе со своей семьёй. И в годы Великой Отечественной войны он не прекращал свою работу по собиранию народных мелодий. По словам композитора, главной задачей всей своей жизни он считал сохранение образцов крымскотатарского фольклора.

Процесс симфонизации народного источника осуществляется у Я. Шерфединова аналогично тому, как это происходило у А. Рефатова, что также приводит к созданию многокрасочного художественного образа. Вместе с тем, в своей четырехчастной сюите композитор использовал принцип куплетного варьирования, что привело к укрупнению композиции. К числу излюбленных Я. Шерфединовым средств динамизации симфонического материала, используемых в анализируемом произведении, можно отнести и частое введение в партитуру коротких попевок, выступающих в качестве строительного материала основного напева. Примечательно, что композитор не только углубляет жанр сюиты путём насыщения его симфонизмом картинного типа, но и оживляет партитуру характерными для быта крымских татар танцевальными мелодиями.

В четвёртой части сюиты композитор обращается к народной танцевальной мелодии «Тым-тым», обогатив её многообразием видов ладовой переменности, наличием дифференцированных терций, что создало предпосылки для её яркой и красочной гармонизации. Подчинив все средства письма неуклонному нарастанию динамики, выстраивая аккомпанемент в опоре на широко используемые терцовые аккордовые комплексы, Я. Шерфединов сделал эту отмеченную нежностью танцевальную мелодию органичной атмосфере праздничного народного ликования. Именно данная сюита стала для автора тем произведением, «...в котором выявля-

ются стилистические черты, получающие дальнейшее развитие в творчестве композитора» [3, с. 137].

### Оркестровый стиль А. Каври (1912–1943)

Наряду с произведениями А. Рефатова, Я. Шерфединова, несомненный интерес представляет семичастная сюита А. Каври из музыкальной драмы «Алтын бешик» («Золотая колыбель»). Композитор Абибулла Каври родился в 1912 году в Симеизе Ялтинской области Крыма. Закончил Ялтинский педагогический техникум, затем любовь к музыке привела его в Симферопольское музыкальное училище. И. Чернов, преподававший там профессор из Москвы, обратил внимание на одарённого студента и порекомендовал ему продолжить своё образование в Московской консерватории. Так, в 1940 году А. Каври становится студентом композиторского факультета одного из лучших учебных заведений страны. Начавшаяся в следующем году война не дала А. Каври возможности продолжить учёбу. Композитор отправился на войну и в 1943 году был схвачен и казнён фашистами за участие в партизанском движении.

За то короткое время, отведенное судьбой для творчества, А. Каври создал не много произведений, однако его музыка полно и «ярко воплотила характерные признаки того трудного времени, в котором протекал его жизненный путь» [4, с. 177]. Несмотря на то, что на сегодняшний день сохранилось лишь несколько произведений разных жанров, которые были бережно сохранены семьёй композитора, произведения А. Каври по праву входят в музыкальную сокровищницу крымских татар. Наряду с обработками народных песен и авторскими песнями для голоса и фортепиано, вариациями для скрипки и фортепиано, сохранилась и уже упоминаемая сюита из музыкальной драмы «Алтын бешик».

Анализ сюиты даст возможность выявить как общее, так и особенное в творческом мышлении молодого автора. Поиск новых тембров привел А. Каври к необходимости обогатить инструментальный состав произведения народными инструментами. Композитор делает выбор в пользу кявала – пастушеской свирели, саза и трех ударных инструментов: даре – бубен, давул – турецкий барабан и думбелек – парные литавры в виде скреплённых между собой горшочков. Его семичастная сюита начинается с «Мукъадеме» (крымскотатарское название увертюры), которую открывает тема, отмеченная характерной ладовой особенностью – чертами фригийского лада, а также переменностью натурального и гармонического минора в исполнении двух кларнетов. По форме это период не повторного строения, в котором три последних такта – ка-

дансовое завершение, звучащее у струнных инструментов. После повторения этого периода начинается Аллегро с энергичной темы, квартетная интонация которой задаёт решительный настрой. Эта тема звучит у гобоя и завершается кадансовым оборотом струнных. Тональность этой части гармонический до минор с повышенной четвёртой ступенью.

Вторая часть – «Песнь невольников», в каждом такте которой чередуются размеры 3/8 и 5/8. Ладовая основа представляет дорийский и фригийский лады при общей тональности фа-диез минор. По форме это повторяющиеся периоды, в основе которых находится лирическая тема с характерной ритмикой. Третья часть – «Танец девушек» № 1. Лёгкая, изящная тема в размере 6/8 передаёт грациозные движения танцующих. Соль мажорная тема звучит у двух кларнетов под аккомпанемент струнных, в котором на фоне пиццикато на сильных долях звучит четырёхголосный аккорд по открытым струнам. Ритм отбивает малый барабан с разложенными аккордами у фортепиано на сильной доле. Вся партия фортепиано – арпеджированные аккорды, имитирующие звучание арфы. Трёхчастная композиция выдержана в характере народных танцев. Здесь кьавал играет в унисон с флейтой, а звучание сазов поддерживается унисоном скрипок и альтов.

Четвёртый номер – «Танец невольников». Это спокойный скорбно-лирический танец в соль миноре, где сазы выполняют функцию ритмического аккомпанемента. Первое проведение темы звучит в исполнении двух кларнетов, потом к ним поочередно присоединяются флейта и кьавал. Далее тема звучит в тембре гобоя и двух кларнетов. Отклонения в тональности ре мажор, до минор, ля минор, ре минор создают ощущение неустойчивости. При проведении темы в соль мажоре наблюдаются элементы лидийского лада. Интересно звучит тема в исполнении гобоя и двух труб, которые из аккомпанирующих инструментов переходят в солирующие.

Пятая часть – «Танец девушек» № 2. Эта часть по своим масштабам превосходит все остальные. Здесь также отсутствует партия ударных, функция которых также поручена сазам, дополненным трубами и тромбонами. Размер этого танца – 3/4. После четырёхтактового вступления звучит нежная, изящная тема скрипок. С каждым новым проведением у разных групп инструментов тема развивается, динамизируется и после её кульминации вступает вторая – лирическая тема. Аналогично первой теме, её развитие осуществляется путём проведения в разных группах оркестра. Композитор здесь не использует приёмы мотивной разработки, динамика развития построена на сопоставлениях разных групп ин-

струментов. Таким образом, форму этой части можно обозначить как двухчастную, хотя характер обоих разделов не представляет большого контраста.

Шестая часть – «Турецкий марш» в размере 2/4. Композитор вводит здесь три ударных инструмента: даре, давул и думбелек. Тема представляет собой быстрые пассажи ровными шестнадцатыми длительностями. Эта основная тема, звучащая каждый раз у разных групп инструментов, динамизируется, достигая своей кульминации. Седьмая, заключительная часть, вопреки образцам торжественных финалов представлена жанром Колыбельной. Нежная, певучая тема народной мелодии на протяжении всей части звучит в исполнении солирующей скрипки. Здесь снова играет рояль, имитируя звучание арфы. Гармоническая фактура изложена в партиях деревянных духовых и струнных инструментов.

В целом анализ сюиты А. Каври позволяет сделать следующие выводы: одна из предпочтительных тональностей композитора в этой сюите – соль минор гармонический, хотя встречаются лады эолийский, дорийский, фригийский, миксолидийский, лидийский. Оркестровая фактура сюиты прозрачна, лишена контрастов, ярких сопоставлений. Гармония сосредоточена на сазам и низких струнных, остальные инструменты исполняют мелодическую линию. Темы лишены ритмического разнообразия, хотя представлены свежо за счёт ладовой переменности. Произведение звучит поэтично, сохраняя яркий национальный колорит в мелодике. «Красноречивым свидетельством блестящего и вдохновенного мастерства» [5, с. 352] можно назвать ещё одно произведение А. Каври – Вариации для скрипки и фортепиано, в которых автор использует подлинную крымскотатарскую народную песню «Багъчаларда кестане» («Каштаны в саду»). Эти яркие музыкальные образы демонстрируют «склонность к характерности, жанровой определенности» [5, с. 353]. Вариации, которые и в наши дни остаются весьма популярным произведением у музыкантов-исполнителей – несомненная удача молодого композитора.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что в произведениях А. Рефатова, Я. Шерфединова и А. Каври, созданных для симфонического оркестра на основе народных мелодий или близких к крымскотатарскому фольклору, чётко прослеживаются следующие установки:

- мелодии народных песен служат благодатным материалом для обращения к подголосочной полифонии, ритмическим модификациям и т. д.;
- их оркестровые обработки сделаны с определённым намерением сохранить черты аутентичности, для чего композиторы используют в

аккомпанирующих голосах мелодические и ритмические фигуры и обороты, заимствованные из народной музыки;

• выбор метода работы с фольклорным материалом определяется стремлением сделать его

доступным восприятию национальной массовой аудитории;

• в произведениях, написанных на народные и оригинальные темы, выдвигаются актуальные задачи симфонизации народно-песенного и танцевального материала.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В настоящее время народные крымскотатарские инструменты, включенные в состав академического оркестра, можно обнаружить в двух партитурах автора этих строк – Симфонии № 4 и Симфонии № 6.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кариков Д.* Крымскотатарская инструментальная музыка ханского периода. Симферополь: Доля, 2007. 121 с.

2. *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 291 с.

3. *Сорокина Е.* Вторая симфония Н. Пейко // Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1971. С. 134–147.

4. *Григорьева Г.* Николай Сидельников: штрихи к портрету классика // Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqidunyasi». М.: Композитор, 2015. С. 151–177.

5. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.

### REFERENCES

1. *Karikov D.* Krymskotatarskaia instrumental'naia muzyka khanskogo perioda [Crimean Tatar instrumental music of the khan period]. Simferopol': Dolia, 2007. 121 s.

2. *Konen V.* Teatr i simfoniia [Theater and Symphony]. Moscow: Muzyka, 1968. 291 s.

3. *Sorokina E.* Vtoraia simfoniia N. Peiko [Second Symphony of N. Peiko] // Iz istorii russkoi i sovetskoi muzyki [From the history of Russian and

Soviet music]. Vyp. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. S. 134–147.

4. *Grigor'eva G.* Nikolai Sidel'nikov: shtrikhi k portretu klassika [Nikolai Sidel'nikov: touches to the portrait of a classic] // Nauka bez granits [Science without borders]. Sbornik statei k 15-letiiu zhurnala «Musiqidunyasi». Moscow: Kompozitor, 2015. S. 151–177.

5. *Kovnatskaia L.* Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow: Sov. kompozitor, 1974. 392 s.

## ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРЫМСКОТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье впервые рассматриваются принципы зарождения, развития и особенности оркестрового стиля произведений крымскотатарских композиторов первой половины XX века. Автором сделана попытка выявить жанры, которые использовались композиторами для создания своих сочинений, основанных на песенной и танцевальной культуре крымских татар. Утверждается, что симфоническая сюита, являясь одним

из доминирующих жанров произведений, создаваемых в те годы, с наибольшей полнотой отвечала менталитету крымских татар, отличаясь своей демократичностью, что стало залогом состоятельности диалога композиторов и слушательской аудитории. Помимо этого, симфоническая сюита более всего отвечала принципам претворения народно-национального материала в сочинениях крымскотатарских композито-

ров тех лет. Актуальность исследования обусловлена попыткой проанализировать и выявить характерные черты симфонического творчества основоположников крымскотатарской профессиональной музыки Асана Рефатова, Ягьи Шерфединова, Абибуллы Каври. Целью исследования является разбор произведений сюитного жанра в творчестве крымскотатарских композиторов первой половины XX века в контексте народного песенно-танцевального искусства. Методологической основой являются исследо-

вания современных российских музыковедов по проблемам претворения народно-жанрового материала в симфонической сюите, а также по изучению современной музыки в рамках поиска новых решений в реализации поставленных задач.

*Ключевые слова:* творчество, фольклор, сюита, жанр, стиль, композитор, анализ, музыкальная форма, творческий облик, крымскотатарская музыка, фактура.

---

### FEATURES OF ORCHESTRA STYLE IN WORKS OF CRIMEAN TATAR COMPOSERS OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

---

The article introduces the principles of genesis, development and features of the orchestral style of works by Crimean Tatar composers of the first half of the twentieth century. The author attempted to identify genres that were used by composers in their compositions based on the song and dance culture of the Crimean Tatars. The symphonic suite, being one of the main genres of those years, was close to their mentality because of its democratic character, which facilitated the dialogue between the composer and listener. This genre most of all matched the principles of implementing the national material in the works of the Crimean Tatar composers of those years. The relevance of the research is attributed to the attempt to analyze and identify the characteristics of the symphonic works of the Crimean Tatar

professional music founders such as Asan Refatov, Yagya Sherfedinov, Abibulla Kavri. The aim of the study is to analyze the works of the suite genre in the artistic heritage of the Crimean Tatar composers of the first half of the twentieth century in the context of the Crimean Tatar folk song and dance art. The methodological basis is the study of contemporary Russian musicologists on the problems of translating folk-genre material into the symphonic suite, as well as on the exploration of modern music as a part of the search for new solutions in the implementation of the set tasks.

*Keywords:* creativity, folklore, suite, genre, style, composer, analysis, musical form, creative appearance, Crimean Tatar music, texture.

**Халитова Мерзие Ибрагимовна**

Крымский инженерно-педагогический университет  
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства  
Россия, 295013, Республика Крым, Симферополь  
*e-mail:* merzie\_khalitova@mail.ru

**Merzie I. Khalitova**

Crimean Engineering and Pedagogical University  
professor Department of Musical and Instrumental Art  
Russia, 295013, Republic of Crimea, Simferopol  
*e-mail:* merzie\_khalitova@mail.ru