

М. И. ХАЛИТОВА*Крымский инженерно-педагогический университет***ТВОРЧЕСТВО ЯГЪИ ШЕРФЕДИНОВА
В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ КРЫМСКИХ ТАТАР**

В музыкальной культуре крымских татар имя Ягъи Шерфединова занимает особое место. Он явился одним из основоположников национальной композиторской школы. Его многогранная творческая деятельность – композитор, фольклорист, собиратель образцов вокальной и инструментальной музыки, скрипач, художник – оставила неизгладимый след в развитии искусства крымских татар середины XX века.

Шерфединов посвятил всю свою жизнь собиранию, расшифровке и записи национального фольклора. «Соприкасаясь с другими музыкальными культурами, испытывая их воздействие, вбирая многие национальные черты, музыкальная культура татар как бы преломляла их через призму своей характерности и самобытности. Таким образом, она развивалась и обогащалась, в то же время, оставаясь именно татарской народно-национальной культурой...» [6, с. 3].

Ягъя Шерфединов родился 18 марта 1894 г. в Феодосии. С детства играл на скрипке и занимался живописью. В 1907 г. окончил народную школу, а в 1913 г. – учительскую семинарию в Симферополе. Отучившись в «школе поощрения художеств» в Петербурге (1914–1915), Шерфединов вернулся в Феодосию, где вёл преподавательскую деятельность в начальной школе с 1916 по 1923 гг. В 1924 г. Шерфединов поступил в Московскую консерваторию, в которой в то время учились А. Хачатурян, Д. Кабалевский, М. Юдаков. В те времена в консерватории находилась Высшая Музыкальная Школа им Ф. Кона, в которой Шерфединов окончил этнографическое отделение научно-композиторского факультета. В 1931 году композитор вернулся в Крым и возглавил музыкальный отдел Крымского радио, совмещая эту должность с работой музыкального редактора в музыкально-драматическом театре. В эти годы он сочиняет много вокальных произведений, среди которых большую популярность получили «Севги йыры» («Песни о любви»), «Кузьде япракъ» («Осенние листья»), «Тур аркъадаш» («Вставай, товарищ») и др. В тот же период Шерфединов издаёт сборник вокаль-

ных и инструментальных мелодий народной музыки, собранных и обработанных им.

Важную роль в жизни композитора сыграла работа в Государственном ансамбле песни и танца татар Крыма, руководителем которого он был назначен в 1939 году. Песни Шерфединова широко исполнялись популярными в то время певцами: С. Эреджеповой и Э. Топчи. Наряду с песнями, композитором были созданы музыка к драме Ю. Болате «Алим», музыкальная драма «Арзы къыз» («Девушка Арзы») совместно с И. Бахшишем, музыка к спектаклю «Кто работает, тот ест». В 1940 г. ему было присвоено почётное звание «Заслуженный деятель искусств Крымской АССР».

В сентябре 1941 г. Шерфединов вместе с семьёй переехал в Ташкент. С той поры его творческая деятельность была неразрывно связана с Узбекистаном; там он поступил на работу в Узбекский театр музыкальной драмы и комедии им. Мукими заведующим музыкальной частью и дирижёром. В эти годы совместно с узбекским композитором Т. Джалиловым он написал музыку к спектаклю по драме С. Абдуллы «Нурхон», так же он пишет музыкальную комедию «Где ты, любовь моя» по пьесе Р. Мурада и кантату «Янгиер» на слова Ф. Акима для хора, солистов и симфонического оркестра, «Крымскую сюиту» для симфонического оркестра.

Все годы он не прекращал свою работу по собиранию и записи народной музыки. По словам композитора, главной задачей всей своей жизни он считал собирание образцов крымско-татарского фольклора. Для него фольклор, его богатство, уникальность и самобытность явились основой строительства национальной музыки. В этом он опирался на опыт русских композиторов XIX века, которые черпали свои идеи и вдохновение в жизни своего народа, и благодаря этому определили свой путь развития, хотя на раннем этапе у Шерфединова «...ещё не возникает задача отображения коренных свойств народного характера через концентрацию того, что характерно для народного музыкального мышления» [2, с. 62].

Шерфединов относился к той категории людей, которые ценят национальные традиции. В своём творчестве он всегда стремился к искренности и ясности самовыражения. В творческом портфеле Шерфединова большое место занимала песня. В ней полнее, чем где-либо, раскрылся талант композитора. Большое число песен создано на стихи крымскотатарских поэтов: А. Мефаева, Р. Тынчерова, Ш. Алядина, Черкеза-Али, Р. Мурада, С. Эмина, Б. Мамбета, Р. Фазыла, Ф. Акима, Э. Селямета, У. Ипчи, Э. Шемьи-заде, Э. Фаика.

Одно из самых поэтичных созданий композитора – «Айнени» («Колыбельная») на слова крымскотатарской певицы С. Эреджеповой. «Колыбельная» проникнута тонким лиризмом и психологической углублённостью. Мелодия, плавная, гибкая, романсовая по характеру, излучает красоту и создаёт ощущение покоя, мягкости и теплоты.

Многие его песни отличаются задушевностью, юношеским задором. Патриотические песни, праздничные, спортивные, лирические, шуточные, детские – вот перечень тем, к которым обращается автор. Шерфединов не следует за деталями стихотворного текста, а объединяет различные поэтические образы, выражая их общий эмоциональный подтекст. Но, в то же время, слова и музыка в его песнях неразрывно связаны. Вокальная музыка композитора привлекает слушателей красотой своей мелодики. С другой стороны, «в ней проявляются такие существенные признаки фольклора, как коллективность, устность, анонимность, многовариантность, импровизационность» [5, с. 289]. Форма песен, в основном, куплетная с развитым вступлением и заключением. Фактура их чётко дифференцирована на три пласта: верхний голос (*canto*), средний и бас. Гармония отличается колоритностью созвучий, в ней проявляется манера письма композитора, испытавшего влияние русского музыкального искусства конца XIX – начала XX вв. Гармонию Шерфединова характеризует прочная функциональная связь аккордов на единой ладо-тональной основе. В то же время, отбор и сочетание гармоний свидетельствуют о стремлении композитора отразить ладовую оригинальность традиционного крымскотатарского искусства. Так появляются мажорные субдоминанты в ладах минорного наклонения (на второй ступени фригийского, VI ступени дорийского) и минорные доминанты (миксолидийские, дорийские, фригийские).

В народной музыке медленного характера во вступительных разделах инструментальной или вокальной музыки аккомпанемент представляет

собой тремолирующий бас в диапазоне квинты в виде бурдона. Шерфединов же редко использует бурдон в своих произведениях, отдавая предпочтение красочной гармонии, органично связанной со стилистикой музыкального фольклора.

В обработке крымскотатарской народной песни «Кяйи-кяйи» («Иногда-изредка») мелодия, диапазоном не превышающим нону, имеет характер свободно льющейся орнаментированной кантилены. В то же время она ритмически изысканна и оригинальна. Размер её меняется почти в каждом такте: $4\frac{1}{4}$, $5\frac{1}{4}$, $3\frac{1}{4}$, $2\frac{1}{4}$ с обилием фермат и распевом каждого стихотворного слога. Фортепианный аккомпанемент песни представлен аккордами терцового строения с вкраплением малых секунд.

Необходимо отметить особое пристрастие композитора к трёхдольным размерам. Эта черта характерна как для его вокальной, так и для инструментальной музыки. Примеров можно привести немало: песня «Он секизде» («В восемнадцать лет») на слова Р. Фазыла, размер $3\frac{1}{8}$; «Къызлар йыры» («Песня девушек») сл. А. Мефаева, размер $3\frac{1}{4}$; «Эгер бильсень» («Если бы ты знала») сл. Р. Халида, размер $6\frac{1}{8}$. В его творческом портфеле также есть песни в размере $7\frac{1}{8}$ – «Папийим» («Мой утёнок»).

Богатством инструментальной фактуры сопровождения отмечена лирическая песня «Беклерим сени» («Жду тебя») на слова Р. Мурада. Композитор использует широкий диапазон возможностей фортепиано, включая в музыкальную ткань аккомпанемента различные виды группировок длительностей, используя приёмы переброса фигураций из одной руки в другую, витиеватые мелодические линии, богатые мелизматикой. При этом мелодия голоса отличается гибкостью интонаций и ритмики, тонко передаёт поэтические образы и тесно связана с текстом.

Помимо вокальной музыки Шерфединовым написаны ряд произведений в инструментальных и вокально-хоровых жанрах. В сфере вокально-хоровой музыки можно отметить его кантату для хора солистов и симфонического оркестра «Янгиер» на слова Ф. Акима, которая в последний раз звучала на его юбилейном вечере в честь 80-летия.

Одним из значительных произведений в его творчестве является «Крымская сюита» для симфонического оркестра. Она представляет безусловный интерес как одно из первых симфонических произведений в крымскотатарской профессиональной музыке. В этом сочинении можно уловить влияние русской и советской классики. Но в то же время ладовая и метрорит-

мическая сторона произведения тесно связаны с крымскотатарской музыкальной культурой. Музыкальные образы сюиты отмечены лёгкой танцевальностью, нежной лирикой, присутствием жанрово-бытового начала, а в остиности ритмического рисунка и субдоминантовой направленности отклонений и модуляций прослушиваются элементы национального фольклора.

«Крымская сюита» состоит из четырёх частей, следующих друг за другом без перерыва. В основу музыкального материала заложены крымскотатарские народные мелодии. Каждой части композитор даёт название, что указывает на скрытую программность.

Первая часть называется «Утро» (*Andante*), атмосфера которого отображается мягкими тембрами деревянно-духовых и струнных инструментов. Вступление открывается тремолирующими Соль-мажорными фигурациями струнных, флейты пикколо и засурдиненной валторны. Помимо разнообразных темброво-кolorистических приёмов композитор использует звукоизобразительные эффекты – на фоне продолжающегося тремоло солирующая флейта исполняет орнаментированные мотивы, изображающие пение птиц. Роль педали выполняет валторна. Вступление подготавливает появление танцевальной темы в размере 6\8 у двух кларнетов на фоне фигураций скрипок. Следующее варьированное проведение темы приводит к смене лада: мажор сменяется одноименным минором. «Композитор, – пишет Ю. Корев, – время от времени одним-двумя безошибочно найденными штрихами даёт почувствовать конкретный колорит музыки, которая так тонко передаёт дыхание природы» [3, с. 241].

Вторая часть называется «В поле» (*Allegretto*). Характер этой части также танцевальный в размере 6\8. Она не представляет контраста первой части и может рассматриваться как её продолжение. Тональность остаётся прежней – Соль-мажор, развитие тематического материала так же, как в первой части, осуществляется путём интонационно-тембровых сопоставлений. Доминирующий тип развития – вариантный. Первоначальное проведение темы у первых скрипок, сменяется солирующим кларнетом. Постепенно динамика усиливается – тема звучит у скрипок в унисон с флейтой. Дальнейшее уплотнение фактуры приводит к использованию медных духовых инструментов. Тема звучит ярко. Этот эпизод играет роль первой кульминации. Затем динамический спад приводит к тематическим фигурациям в сопоставлении тембров валторны и кларнета, скрипок и кларнета с флейтой. Дальнейшее развитие этих сопостав-

лений приводит ко второй кульминации, отмеченной остинойто деревянно-духовых и струнных.

Третья часть называется «Девушка-героиня» (*Andante cantabile gracioso*). Основу этой части составляют две контрастные темы, не вступающие между собой в диалог. Первая – лирическая, богато орнаментированная, с изменением размера в каждом такте Тональность этой части – Ре-мажор. Развитие лирической темы представляет первый раздел части. В инструментовке также преобладают тембры деревянно-духовых и струнных инструментов. В этом разделе появляется арфа, партия которой изобилует арпеджированными фигурациями. Второй раздел части *Moderato* знаменует появление крымскотатарской народной танцевальной мелодии «Тым-тым». В народной традиции это женский танец в сопровождении скрипки solo, он даже переводится как *pizzicato*. Композитор использует тембровое варьирование темы, вводя в музыкальную ткань разнообразные приёмы игры на струнных (*pizzicato*, *glissando* и т. д.). Партия деревянно-духовых также отличается изяществом. Изысканными средствами оркестровки композитор создаёт образ девушки, танцующей танец «Тым-тым». Здесь Шерфединов, по словам А. Эшпая, «получил большую возможность авторского высказывания» [4, с. 71]. Пожалуй, эта часть представляется нам самой поэтичной и завораживающей.

Четвёртая часть носит название «Радость труда» (*Allegro con brio*). Музыка финала рисует картину праздничных гуляний. В основе – тема Соль-мажор в размере 6\8. Подвергаясь незначительному варьированию, она каждый раз динамизируется, фактура уплотняется, способствуя драматизации развития. В связи с этим большое значение приобретает роль медных духовых инструментов. Финал строится на контрастных тембровых сопоставлениях оркестровых tutti и прозрачных лёгких эпизодов. Произведение заканчивается ярким проведением темы у струнных, деревянно-духовых инструментов и труб. Остальные инструменты сопровождают тему плотными аккордами.

Таким образом, все части имеют танцевальный характер. При построении формы композитор использует вариантно-вариационный метод развития, дополняя его тембровым варьированием. Оригинальный, самобытный музыкальный материал сюиты «с его орнаментальной мелодикой и изысканной оркестровкой рисует волшебный чарующий Восток...» [1, с. 242]. В творчестве Шерфединова народно-песенный тематизм претворён несколькими методами: 1) использование подлинных народных мелодий

со скромной гармонизацией; 2) создание инструментальной музыки на основе народных мелодий (цитирование); 3) ассимиляция интонационных, ладовых и других элементов народной музыки, лишённая прямого цитирования. С одной стороны, цитирование и активное введение элементов музыкального фольклора помогает воссоздать национальный колорит, время, эпоху. С другой стороны, широкое использование народно-бытовых жанров приводит к некоторому однообразию музыкальной ткани и мешает её активному развитию.

В целом произведениям Шерфединова свойственны: мелодическое и ритмическое богатство,

стремление сочетать традиционные приёмы развития народного материала с профессиональными средствами выразительности. В них можно выявить творческое отношение и переосмысление национального фольклора, разнообразие тематики. Наиболее важный, возможно, и самый значительный фактор – индивидуализация воплощаемого образа, умение найти для него яркую, броскую интонацию, что делает музыку Шерфединова исключительно жизнеспособной. Залог успеха композитора также в тонком претворении национального мелоса, в стремлении выразить действительность в присущих ей новых формах, образах и красках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А. «Театр и симфония» на новый лад: Вторая симфония Бородина и русские исторические оперы // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Сб. ст. М.: Пробел-2000, 2015. С. 236–245.

2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1982. 279 с.

3. Корев Ю. Музыкально-критические статьи. М.: Советский композитор, 1974. 264 с.

4. Эшпай А. Непрошедшее время. Беседы разных лет. М.: Композитор, 2000. 88 с.

5. Цукер А. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях. Музыковедение и жизнь. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 424 с.

6. Шерфединов Я. Звучит Хайтарма. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1990. 231 с.

REFERENCES

1. Bulycheva A. «Teatr i simfoniia» na novyi lad: Vtoraia simfoniia Borodina i russkie istoricheskie opery [“Theater and Symphony” in a new way: the Second Symphony of Borodin and Russian historical operas] // Muzykal’naia nauka v XXI veke: puti i poiski. Collected articles. Moscow: Probel-2000 Press, 2015. P. 236–245.

2. Golovinskii G. Kompozitor i fol’klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Oчерki [Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19–20th centuries. Essays]. Moscow.: Muzyka Press, 1982. 279 p.

3. Korev Yu. Muzykal’no-kriticheskie stat’i [Music-critical articles]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1974. 264 p.

4. Eshpai A. Neproshedshee vremia. Besedy raznykh let [Unforgiven time. Conversations from different times]. Moscow: Kompozitor Press, 2000. 88 p.

5. Tsuker A. Anatolii Tsuker v besedakh, razmyshleniiakh, stat’iakh. Muzykovedenie i zhizn’ [Anatoly Zucker in conversations, reflections, articles. Musicology and life]. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2014. 424 p.

6. Sherfedinov Ia. Zvuchit Khaitarma [Khaytarma Sounds]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Press, 1990. 231 p.

ТВОРЧЕСТВО ЯГЪИ ШЕРФЕДИНОВА В МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ КРЫМСКИХ ТАТАР

В статье впервые раскрывается творческий облик одного из основоположников крымскотатарской профессиональной музыки XX века, композитора, фольклориста и этнографа Ягъи Шерфединова. Целью исследования является анализ его вокального творчества и симфо-

нической «Крымской сюиты», раскрывающих характерные черты его творчества в контексте крымскотатарского народного музыкального искусства. Ставится проблема национального в профессиональном композиторском творчестве, раскрываются особенности вокального и инстру-

ментального стиля, своеобразие творческого мышления композитора. Автор предлагает своё видение индивидуального своеобразия облика музыканта, прослеживает особенности интонационных и жанровых приоритетов. Следует отметить разнообразие тем и образов в выборе поэтических текстов, а также использование метро-ритмического многообразия крымско-татарской народной музыки в композиторском творчестве. Доминирующими темами становятся – воспевание труда и лирика нежных чувств. Автор статьи приходит к выводу, что в своём

вокальном творчестве Шерфединов органично ассимилирует элементы крымскотатарского музыкального фольклора. Отличительными признаками композиторского почерка становятся вариантно-вариационный метод развития материала, протяженные вокальные партии, диатонический склад мелодики, гомофонно-гармоническая фактура сопровождения, лирический характер мелодизма.

Ключевые слова: композитор, фольклор, инструментальная музыка, массовая песня.

YAGYA SHERFEDINOV'S OEUVRE IN THE MUSICAL AND CULTURAL TRADITION OF CRIMEAN TATARS

The article reveals for the first time the creative image of one of the founders of the Crimean Tatar professional music of the 20th century, composer, folklorist and ethnographer Yagya Sherfedinov. The aim of the study is to analyze the vocal creativity and symphony suite of the composer, which are closely related to his biographical events, reveal the characteristic features of his works in the context of the Crimean Tatar folk music. The problem of the national in professional composer creativity is posed, the features of the vocal and instrumental style, the originality of the composer's creative thinking are revealed. The author offers his own vision of the individual identity of the musician's appearance, tracks the features of intonation and genre priorities. It should be noted a variety of themes and images in the choice of poetic texts, as well as the use of the metro-rhythmic diversity of the Crimean-Tatar folk music in his work. The dominant themes can

be considered as the glorification of labor activities in the context of mass national holidays, as well as an appeal to the singing of tender feelings. The composer turns to various poetic texts and uses this poetry in his own way in his music. The author of this article makes the conclusions that Sherfedinov organically synthesizes elements of the Crimean-Tatar musical folklore in his vocal work. The main way of development in the works of the composer is the variant-variational method, as well as the developed vocal party, the diatonic constitution of melody, the homophonic-harmonic texture of the accompaniment, the lyrical nature of melody. The methodological basis is the study of contemporary Russian musicologists on the problem of the development of mass songs.

Keywords: composer, folklore, instrumental music, mass song.

Халитова Мерзие Ибрагимовна

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства

Крымский инженерно-педагогический университет

Россия, 295013, Симферополь

e-mail: merzie_khalitova@mail.ru

Merziye I. Khalitova

Professor at the Department of Musical and Instrumental Art

Crimean Engineering and Pedagogical University

Russia, 295013, Simferopol

e-mail: merzie_khalitova@mail.ru

