

**Литература**

1. *Shi Yong*. Modal color theory is seventeen from «Musical Theory and Culture» // Chinese Music Education. 2012. № 11. P. 43-45.
2. Интервью с П.А. Черепниным. «Под сенью моей жизни» // Новый Журнал. 2008. № 253.
3. *Ni Hongjin*. Life with Black and White Keys (Part 1) // Piano Art. 2010. № 10. P. 22-26.
4. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 2) // Piano Art. 2010. № 11. P. 19-22.
5. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 3) // Piano Art. 2010. № 12. P. 14-21.
6. *Хуан Шуай, Хватова С.И.* Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 37-40.
7. *None Hongjin*. Wandering around the old summer palace // Pieces for piano. Beijing: People's Publishing House, 1982. 118 p.
8. *Ding Chengce*. Confrontation and transformation of Yin and Yang in the Five-tone system // National Art. 1993. № 4. P. 137-152.
9. *Ni Hongjin*. Piano Compilation. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2004. 228 p.

**Reference**

1. *Shi Yong*. Modal color theory is seventeen from «Musical Theory and Culture» // Chinese Music Education. 2012 № 11. P. 43-45.
2. Interview with P.A. Cherepnin. «Under the shadow of my life». // Novyj Zhurnal. 2008. № 253.
3. *Ni Hongjin*. Life with Black and White Keys (Part 1) // Piano Art. 2010. № 10. P. 22-26.
4. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 2) // Piano Art. 2010. № 11. P. 19-22.
5. *Ni Hongjin*. Life with black and white keys (Part 3) // Piano Art. 2010. № 12. P. 14-21.
6. *Huan Shuaj, Hvatova S.I.* Revival of art performance on traditional Chinese wind instrument flute baboo di // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2020. № 1 (76). P. 37-40.
7. *None Hongjin*. Wandering around the old summer palace // Pieces for piano. Beijing: People's Publishing House, 1982. 118 p.
8. *Ding Chengce*. Confrontation and transformation of Yin and Yang in the Five-tone system // National Art. 1993. № 4. P. 137-152.
9. *Ni Hongjin*. Piano Compilation. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2004. 228 p.

УДК 78.071.1

М.И. ХАЛИТОВА

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ КРЫМСКО-ТАТАРСКОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

---

Халитова Мерзие Ибрагимовна, профессор кафедры музыкально-инструментального искусства Крымского инженерно-педагогического университета имени Ф. Якубова (Симферополь, переулок Учебный, 8а), merzie\_khalitova@mail.ru

---

**Аннотация.** В статье впервые проводится анализ вокальных произведений основоположников крымско-татарской профессиональной музыки А. Рефатова и Я. Шерфединова. Автор раскрывает фоль-

клорные жанровые особенности как любовно-лирических, лирико-эпических, так и шуточных песен, явившихся образцами для вышеназванных композиторов в создании собственных произведений. Сравнивается творческий метод композиторов в работе с фольклорным материалом, дается оценка их роли для дальнейшего развития крымско-татарской вокальной музыки. В качестве методологической основы анализа вокального творчества и фольклорных обработок А. Рефатова и Я. Шерфединова используются работы российских исследователей по проблемам вокального искусства, массовой песне и проблемам претворения фольклора в творчестве композиторов. В числе главных фактурных приоритетов называются гомофонно-гармонический склад, куплетная форма, вариант-вариационный тип развития тематизма, определяются лады, характерные для крымско-татарского музыкального фольклора и для творчества исследуемых композиторов.

**Ключевые слова:** песня, фольклор, композитор Асан Рефатов, композитор Ягъя Шерфединов, особенности стиля, жанр, метроритм, интонация, фактура, мелодика, форма.

UDC 78.071.1

M.I. KHALITOVA

### MUSICAL CHARACTERISTICS OF VOCAL WORKS OF THE FOUNDERS OF THE CRIMEAN TATAR MUSICAL ART

Khalitova Merziye Ibragimovna, Professor of the Department of Musical and Instrumental Art of the Crimean Engineering and Pedagogical University n.a. F. Yakubov (8a, Uchebnyj lane, Simferopol), merzie\_khalitova@mail.ru

**Abstract.** The article analyzes the vocal works of the founders of the Crimean Tatar professional music A. Refatov and Y. Sherfedinov for the first time. The author reveals the folklore genre features of both love-lyric, lyric-epic, and comic songs, which were examples for the mentioned above composers in creating their own works. The article compares the creative method of both composers in working with folklore material and evaluates their role for the further development of Crimean Tatar vocal music. There are used the works of Russian researchers on the problems of vocal art, mass song and the problems of translating folklore into the works of composers as a methodological basis for the analysis of vocal creativity and folklore compositions by A. Refatov and Y. Sherfedinov. Among the main textured priorities are the homophonic-harmonic constitution, the couplet form, the variant-variational type of thematic development, the modes typical for the Crimean Tatar musical folklore and for the work of the studied composers are determined.

**Keywords:** song, folklore, composer Asan Refatov, composer Yagya Sherfedinov, style features, genre, metro rhythm, intonation, texture, melody, form.

Крымско-татарская народная музыка, как и песенный мелос многих других народов, является музыкой в определенном смысле моноинтонационной. Мелодическое развертывание часто (особенно в протяжных лирических песнях) опирается на одну исходную попевку. Вариантно-вариационные изменения начального мотива-зерна во многом обусловлены процессом интонационного развития. Такие изменения могут быть более глубокими: иногда они касаются лишь собственно интервального облика попевки, не нарушая ее ладового оформления, масштабов и метроритма, иногда затрагивают и метроритмическую структуру, масштабы и внутреннюю ладовую сущность мотива.

Интонационное развертывание на протяжении напева осуществляется путем буквального повторения или орнаментально-вариантных изменений, или специфического варьирования, приводящего к расширению масштаба и звуковысотного контура попевки. Большие возможности динамизации процесса развертывания мелодии заключает в себе такой способ варьирования исходной попевки, который подразумевает изменения ее ладовой структуры. При этом активность мелодического развития тем значительнее, чем глубже и существеннее варьирование.

Чаще всего в крымскотатарской музыкально-художественной практике применяются те разновидности варьирования, которые не мешают видеть сходство разных этапов развития. В песенной сокровищнице крымско-татарского народа присутствуют различные жанры, разнообразные по тематике и глубине музыкально-поэтического содержания: это песни лирические протяжные, с богатой мелизматикой, требующие от

исполнителя сильного голоса и широкого диапазона. В основном это песни, повествующие о возвышенной любви и высоких идеалах – йыр, тюркю, такъмакъ, нагъме, макъам. Сюда же можно отнести жанр поэмы – дестан и религиозные песнопения – иляхи.

Наряду с этим в крымскотатарском фольклоре присутствует жанр частушки – чинь и мане, песни-речитативы – бейиты, где, как и во многих песнях-шутках, чаще исполнявшихся во время праздников или молодежных посиделок, не требуют от исполнительниц особых вокальных данных, при этом певцу предоставляется большая свобода для импровизации. Как отмечает Г. Головинский: «...импровизация представляет возможность – особенно в жанрах массовых, коллективных – каждому участнику исполнения, независимо от его одаренности, почувствовать себя творцом в прямом смысле слова» [1, с. 20]. Естественно, поэтому певец при каждом исполнении вносит в песню свои варианты. Мелодии песен тесно взаимодействуют с поэтическим текстом и передают содержащиеся в нем образы, чувства, эмоции. По характеру они приближаются к речитации, в которой декламационность сочетается с напевностью и образует эмоциональную и смысловую выразительность. Импровизационность мелодии, соразмерность отдельных компонентов музыкального языка (интонации, ритма и др.) зависят в большей степени от чуткости исполнителя. Как отмечает Я. Шерфединов, «...многие песни и инструментальные мелодии начинаются ходами, как бы входящими в тонику. Встречаются и так называемые хроматизмы на расстоянии» [2, с. 6].

Так, на фоне звучания вокальных произведений в исполнении народных певцов и на почве переосмысления жанровых особенностей народных песен первые профессиональные композиторы крымско-татарского народа – Асан Рефатов, Ягъя Шерфединов – начинают создавать свои самобытные вокальные произведения, тесным образом связанные с крымскотатарским музыкальным фольклором. Ранние их произведения были основаны на цитатном материале – это обработки народных песен для голоса в сопровождении фортепиано или крымско-татарских народных музыкальных инструментов: сантыра (род цимбал), даре (бубна), саза (струнный щипковый инструмент), къавала (род флейты). Затем начали появляться собственные песни, написанные на слова крымскотатарских поэтов, живущих и творивших в то время: А. Гирайбая, Б. Чобан-заде, Ш. Бекторе, У. Ипчи, Ю. Болат, Э. Шемьи-заде.

Также можно отметить крымско-татарских народных певцов-сказителей – ашики, кедаи, чьи произведения нередко брались композиторами за основу поэтического текста песен: Ашик Умер, И. Салет, Эш Мырза. Перечисленные композиторы на протяжении всей своей творческой деятельности занимались собиранием и обработкой народно-песенного и народно-инструментального материала, что давало возможность впитывать интонационность и метроритмические особенности крымско-татарской народной музыки.

А. Рефатов, по праву считавшийся основоположником крымско-татарской профессиональной музыки, в 1925 году подготовил сборник крымско-татарских народных песен и танцевальных мелодий, который был собран во время участия в археолого-этнографической экспедиции, организованной известными крымско-татарскими знатоками истории У. Боданинским и О. Акчокраклы. Этот сборник под названием «Къырым татар йырлары» (Крымско-татарские песни) был издан в 1932 году. Он явился первым образцом издания фольклорного материала подобного рода в крымском обществе тех лет.

Асан Рефатов родился в 1902 году в Бахчисарае. Отец его, Мамут Рефатов, был народным учителем, играл на сазе, сантыре, знал и любил народную музыку. Мать – Фатма Бекир – пела дома народные песни. Будущий композитор рос в обстановке всеобщей любви к музыке. Начальное музыкальное образование Рефатов получил дома под руководством старшего брата Мидата, музыкально одаренный, он овладел игрой на нескольких музыкальных инструментах: фортепиано, духовых, скрипке. Закончив Бахчисарайскую гимназию, А. Рефатов поступает в Симферополе в музыкальный техникум,

который оканчивает в 1922 году и начинает педагогическую деятельность в Тотайкойском педагогическом техникуме. В эти годы он создает духовой оркестр, для которого сам пишет музыку, совмещая должность дирижера и исполнителя-кларнетиста. Наряду с преподавателями и учащимися техникума в этом оркестре также был задействован другой его брат Решат.

Параллельно с активной деятельностью в духовом оркестре, приняв предложение О. Акчокраклы, Рефатов пишет оперу «Чора Батыр» (Чора богатырь) на либретто О. Акчокраклы. Премьера оперы состоялась 23 сентября 1923 года на сцене симферопольского клуба Красной армии. По словам сестры композитора Айше Рефатовой, исполнявшей одну из партий в опере, сочинение композитора имело большой успех как среди публики, так и в среде музыкантов-профессионалов (с Айше Рефатовой лично беседовала автор этих строк при встрече в городе Новороссийске в 1990 году). Следующий и последний раз опера прозвучала в феврале 1924 года.

«Чора Батыр» состоит из трех актов и шести картин. По словам А. Рефатовой, в опере интонационно сохранен крымско-татарский колорит, хотя композитор не использовал ни одной цитаты из народной музыки. Увертюра оперы (мукъаддеме) построена на теме главного героя Чора. Впоследствии композитор создал Вариации на этой теме.

Сознавая необходимость в профессиональном музыкальном образовании, А. Рефатов в 1926 году поступает в Бакинскую консерваторию сразу на два факультета: композиторский (класс композиции профессора Б. В. Карагичева) и дирижерско-симфонический, которые оканчивает 1931 году. Одновременно с учебой в консерватории композитор занимался преподавательской деятельностью в Бакинском музыкальном техникуме, Бакинской консерватории, должность проректора которой он занимал некоторое время. Среди его учеников в техникуме были Т. Кулиев, С. Рустамов, К. Караев, Д. Гаджиев, впоследствии ставшие известными композиторами. В эти годы композитор активно сочиняет. Среди его произведений симфоническая сюита «Шуштер» (название азербайджанского мугама) музыкальные драмы «Арзы кьыз» (Девушка Арзы) и «Лейля и Меджнун», «Крымская сюита», музыка к пьесе азербайджанского драматурга «Демирджи Гяве» (Кузнец Гяве), на основе которой затем была написана опера.

Композитор создал много музыки к спектаклям Азербайджанского ТЮЗа, в котором он проработал с 1931 по 1935 годы. В 1935 году А. Рефатов по приглашению ЦИК Крыма вернулся в Симферополь, начал педагогическую деятельность в Крымском театральном-музыкальном училище, но в 1937 году его постигла участь многих деятелей науки, культуры: он был репрессирован, имущество конфисковано.

По немногочисленному наследию, чудом сохраненному и любезно предоставленному нам Республиканской крымско-татарской библиотекой им. И. Гаспринского, можно говорить о музыкальном языке этого уникального композитора, и прежде всего о народности, доступности, которая «достигается разными средствами: упрощением мелодико-гармонического языка, цитированием и подражанием музыке предшествующих эпох, а также использованием выразительных средств классико-романтической эпохи» [3, с. 38]. Здесь особенно уместно говорить о его вокальном наследии, т.к. у нас на руках находятся как сборники его обработок народной музыки, так и его авторские вокальные сочинения. Большую популярность в народе и среди исполнителей приобрели его песни: «Ешил япрак арасында» (Средь зелени листвы) на слова Ю. Болати и две песни из музыкальной драмы «Лейля ве Меджнун» (Лейля и Меджнун) – «Севда тюштю башима» (Меня озарила любовь) и «От бульбулим» (Песня соловья).

«Ешил япрак арасында» – это песня героини Айше из его музыкальной комедии «Той девам эте» (Свадьба продолжается). Тональность ее – гармонический си-бемоль минор. Здесь следует отметить одну характерную особенность крымско-татарских народных песен: почти во всех случаях они заканчиваются не на тонике, а на доминанте. В данной авторской песне А. Рефатова сохранен тот же принцип, но еще и удвоен тем, что песня и начинается и заканчивается на доминанте. Также в данной

песне можно проследить развитую мелодико-ритмическую линию, содержащую черты многих лирических протяжных народных песен. Диапазон не превышает октавы, но развитая мелодия, переход от мелодекламации к лирическому распеву приводит к росту эмоциональности. Форма песни куплетная со вступлением. Инструментальное вступление, состоящее из двух предложений повторной структуры, построено на теме вокальной партии героини. Куплеты состоят из двух периодов, также состоящих из двух предложений повторной структуры. Фактура фортепианного сопровождения отличается простотой, но в то же время изысканностью и свежестью гармонических красок.

Заслуживает внимания еще одно сочинение автора – песня «Дереккой кызы» (Девушка из деревни Дереккой) на слова Э. Шемьи-заде. В данной песне мелодико-тематическая сторона как ведущий компонент музыкальной речи довольно проста. Сочинение написано в фа миноре с элементами дорийского лада. Форма песни куплетная. Каждый куплет является периодом повторного строения. Особого разговора заслуживают обработки крымскотатарских народных песен для голоса и фортепиано. Эти песни явились первым образцом такого рода обработок в музыкальной культуре крымских татар. Композитор сохраняет форму цитируемого напева и дополняет ее фортепианным вступлением, заключением, как в песне «Дертли кавал» (Печальная свирель), иногда дополняет интермедиями, построенными на фрагментах песни (точно или в развитии), или имитирует метроритм. Сопровождение выдержано в гомофонно-гармоническом стиле с элементами полифонии. Фактура большинства обработок четко дифференцирована: мелодия, средний голос и бас. Средний голос и бас имитируют метроритм – тонико-доминантовый органнй пункт (это является характерной особенностью в исполнении фольклора народными исполнителями – бурдон на тонико-доминантовом басу).

Используя присущее крымскотатарскому народному искусству мелодико-ритмическое варьирование, композитор вносит в эти песни новые оттенки и краски. Неиссякаемая сокровищница крымскотатарской музыки – ее метроритм – для А. Рефатова становится важнейшим средством музыкальной выразительности. Часто композитор развивает народные музыкальные образцы за счет новых образов, новых интонаций, рожденных той музыкальной атмосферой, в которой он находился. Композитор мог отказаться от мелизмов, свойственных народной лирической песне, в связи с чем контуры мелодий становятся рельефнее, а построения более завершенными, например, как в песне «Айда, йылда бир байрам» (Праздник раз в году).

Мелодическое зерно этой песни составляет начальный четырехтакт, затем второе предложение повторяется дважды. Песня звучит в ионийско-миксолидийском ладу. В аккомпанементе встречается понижение второй и третьей ступеней, размер 6/8 подчеркивает танцевальный характер песни. Во втором предложении ритмические фигуры аккомпанеента в правой руке изображают ритм бубна. В третьем предложении этот же ритм бубна отражается в басу. Все эти средства музыкальной выразительности создают национальное своеобразие и свежесть. В некоторых обработках мелодия песни дублируется в сопровождении, например, в песне «Гидене бак гидене» (Любуясь ее легкой походкой) или в песне «Обана» (Пастушеская песнь).

Композитор нередко пишет контрапункты к народным мелодиям, используя в качестве противосложения фрагмент песни, как, например, в песне «Агламактан» (Без слез). Мелодия ее богато орнаментирована, она относится к протяжным лирическим песням неквадратного строения. В обработке этой песни нет инструментального вступления и заключения: она начинается прямо с вокальной партии, но начинается с третьей доли, т.е. здесь налицо канон в ритмическом изменении. Далее в аккомпанементе звучит тремоло на доминанте основной тональности (ля мажор). В следующих тактах в аккомпанементе тремоло в басу чередуется с контрапунктом к вокальной партии. В общем, можно отметить полифонизацию в фактуре этой песни – полифоническое двухголосие сопоставляется с тянущейся квинтой в басу, выполняющей функцию педали. Песня начинается и заканчивается на доминанте.

В те времена в чалах (народных оркестрах) орнаментированные мелодии исполняла зурна, а затем, после того как она вышла из употребления, ее заменил кларнет. Как писала в своих воспоминаниях крымско-татарская народная певица С. Эреджепова: «Такие оркестры участвовали в концертной программе национальных праздников, в частности, таких как Дервиза. Эти оркестры сопровождали выступления таких известных в крымско-татарском искусстве танцоров, как Х. Эмир-заде, У. Баккал, а также сопровождали исполняемые мною песни» [4, с. 60]. Иногда в качестве подголоска к фольклорной мелодии композитор использовал авторские темы. В этих случаях А. Рефатов стремился отразить в мелодии характерные черты фольклорного напева.

В своих обработках композитор часто использует натурально-ладовые гармонии, иногда применяет бифункциональные сочетания (септ- и нонаккорды), как в песне «Татар бармы?» (Есть ли татары?). Песня имеет танцевальный характер, размер ее 6/8, состоит из двух предложений неквадратного строения (по три такта). Легкий красочный аккомпанемент дополняет изящную синкопированную мелодию. Фактура в аккомпанементе представляет собой разложенные арпеджированные аккорды, в которых помимо тонических, встречаются трезвучия и септаккорды третьей, шестой и седьмой ступеней. Основная тональность – соль минор гармонический с элементами дорийского лада.

В крымско-татарской народной музыке, помимо упомянутых ладов, часто встречается фригийский лад. Как пример можно привести обработку народной песни «Дертли кавал» (Печальная свирель), сделанную А. Рефатовым, в которой элементы фригийского и дорийского ладов встречаются в аккомпанементе. Форма песни куплетная, состоит из двух периодов повторного строения. Песня имеет вступление и заключение, построенные на теме основной мелодии. В некоторых обработках А. Рефатовым сделаны попытки запечатлеть ритм определенного инструмента в оstinatных фигурациях баса. Например, в песне «Обана» композитор в аккомпанементе имитирует ритм ударного инструмента даре (бубна).

Несколько иначе решает проблему «композитор и фольклор» крымско-татарский композитор Ягья Шерфединов, живший в одно время с А. Рефатовым, но переживший его на 40 лет. Я. Шерфединов родился 18 марта 1894 года в Феодосии. С детства любил музыку, играл на скрипке, и первыми сочинениями были небольшие пьесы, написанные для этого инструмента. Также увлекался живописью, что повлияло на его выбор стать художником. Однако проучившись два года в «Школе поощрения художеств» в Петербурге, он возвращается в родную Феодосию, где преподает в начальной школе. Любовь к музыке приводит его в Московскую консерваторию, где с 1924 по 1930 годы он получает образование в Высшей музыкальной школе им. Ф. Кона на этнографическом отделении научно-композиторского факультета.

В 1931 году, вернувшись в Крым, Я. Шерфединов работает в радиокомитете, активно ездит по городам и деревням, собирая крымско-татарский музыкальный фольклор. Также в эти годы композитор пишет много вокальных произведений, среди которых большую популярность приобретают песни «Севги йыры» («Песня о любви»), «Кузьде япракъ» («Осенние листья»), «Тур аркъадаш» («Вставай, товарищ»). В эти годы композитор издает сборник образцов народной музыки, собранный и обработанный им за этот период. В 1939 году он был назначен руководителем ансамбля песни и танца крымских татар. Композитор активно сочиняет: наряду с вокальными произведениями им были созданы музыка к драме Ю. Болати «Алим», музыка к спектаклю «Кто работает, тот ест», совместно с композитором И. Бахшишем написана музыкальная драма «Арзы къыз» («Девушка Арзы»). В 1941 году Я. Шерфединову было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Крымской АССР, и в том же году вместе с семьей он переехал в Узбекистан.

Композитор скончался в Ташкенте в 1975 году. Все годы своей жизни он не прекращал работы по сбору и обработке крымско-татарского музыкального фольклора, и эту

деятельность он считал главной в своей творческой жизни. В 1978 году (к сожалению, после его смерти) увидела свет книга «Звучит хайтарма» – итог всей его творческо-исследовательской работы, включающая народные песни и инструментальные произведения, которые он систематизировал по жанрам. Важной частью этой книги явилась вступительная статья, в которой автор подробно описал особенности крымско-татарских песен и танцевальных мелодий, инструментальной музыки и народного инструментария.

Некоторые мелодии из этого сборника легли в основу его камерных сочинений: «Обана ве чобан оюны» (Пастушеская песнь и танец) для фортепиано и «Импровизация для виолончели и фортепиано».

Эти произведения привлекают внимание в связи с важной для профессионального искусства крымских татар проблемой претворения в композиторском творчестве музыкального фольклора. Народная мелодия во всех пьесах является основной темой. Автор развивает ее, украшает интересными деталями, обогащает красочными выразительными нюансами, стремясь полнее раскрыть содержание фольклорного напева. Характер образа, сложившийся в представлении композитора при ознакомлении с народной песней, обуславливает их манеру интерпретации.

В ритмическом рисунке цитируемых напевов иногда появляются более крупные штрихи, что особенно ощущается в интерпретации композитором мелодии «Обана». В вокальной музыке текст определяет декламационный характер мелодии: отчетливое произнесение слова и общий смысл стиха побуждают исполнителя прерывать течение напева выразительными паузами. В инструментальном варианте композитора более естественными оказываются протяженные построения без пауз на первых долях такта и с продленными заключительными звуками при окончании музыкальной мысли. Таким образом, интерпретация Я. Шерфединовым обусловлена еще и типичной для фольклора вариантностью мелодий. Также можно отметить, что, отражая специфику инструментального исполнения, регистровые изменения приобретают яркую выразительность.

В вокальной музыке Я. Шерфединава можно в большей степени проследить индивидуальные черты авторского тематизма, характеризующиеся национально-характерной окраской интонаций, усилением некоторых стилизованных черт крымско-татарского мелоса: поступенность движения, перемежаемая восходящими скачками на терцию, кварту, реже квинту, как в песнях «Бешик йыры» (Колыбельная) на слова С. Эреджеповой, «Къызлар йыры (Песня девушек) на слова А. Мефаева, и совсем редко встречающиеся октавные скачки в песне «Мен ель олсам» (Если б я был ветром) на слова Черкеза Али. Также интересным является использование ритмического рисунка с синкопами на второй доле такта, как в песне «Нияра» (имя девушки) на слова Дж. Сарычева и Ш. Селима, часто встречается опевание опорных звуков, например, в песне «Сени корьгенде» (Увидев тебя) на слова А. Мефаева. Композитор нередко использует прием преимущественно нисходящего секундового секвенцирования характерных мотивов темы, пример – песня «Йипекчи къыз» (Девушка в шелке) на слова Ч. Али.

Следует отметить еще одну важную деталь в работе с фольклорным материалом – гармоническую функцию сопровождения. Композитор часто использует аккорды с неаккордовыми тонами, которые он заимствует из гармонизируемого фрагмента песни. В этом случае со звуками основного аккорда образуются секундовые или квартовые сочетания, например, как в песне «Сени корьгенде» (Увидев тебя). Вообще фактура фортепианного сопровождения в песнях Я. Шерфединава является важным средством характеристики фольклорного образа. Композитор разнообразно использует и диапазон фортепиано, и мелодико-ритмические особенности в партии сопровождения: варьируемые сочетания темы с ее подголосками, усложнение гармонического языка, насыщенное звучание фортепианных басов. Многообразно композитор использует средний регистр фортепиано, что совершенно естественно в песнях, основанных на фольклорном материале. Высокий же регистр при этом используется значительно реже. Вследствие такого

расположения голосов (уплотнение аккордами среднего регистра фортепиано) аккомпанемент звучит насыщенно и полнокровно, мелодия в таком обрамлении расцветается новыми красками, но не растворяется в плотной фактуре. Автор стремится рельефно выделить мелодический голос из общего звучания фортепианного сопровождения, «ведь аккомпанирующие слои фактуры – это, конечно же, фон, а фигурой на первом плане восприятия оказывается мелодия», как отмечает В. Медушевский [5, с. 92].

Глубокое знание фольклора обогащает образную сферу и палитру выразительных средств музыки Я. Шерфединова, таким образом, крымско-татарский музыкальный фольклор явился главной питательной средой, почвой и опорой для всего творчества этого композитора. Л. Лебединский писал в своем послесловии к книге «Звучит хайтарма»: «Всей своей деятельностью Шерфединов представлял в советской фольклористике тот яркий период ее развития, который проходил под знаком господства собирания народного творчества» [2, с. 224].

На примере вокальной музыки двух крымско-татарских композиторов XX века А. Рефатова и Я. Шерфединова нами определены особенности использования музыкального фольклора в их творчестве. Именно в вокальной музыке выявились глубинные черты их индивидуальности, склонности к тонкой разработке внутренних переживаний, тяготению к точной детализации письма. Их произведения отличает психологическая точность в передаче образов, эмоциональная наполненность звучания. Композиторы нередко переосмысливают танцевально-бытовые элементы, придавая социально-глубокий подтекст своим сочинениям. Лишенные внешней помпезности, их песни приобретают внутреннюю теплоту и искренность. Общность преломления в их творчестве гармонических приемов (широкое использование терцовых аккордовых комплексов) получают в каждом случае индивидуальное преломление.

#### Литература

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. М., 1981. 279 с.
2. Шерфединов Я. Звучит Кайтарма. Ташкент, 1978. 232 с.
3. Дубинец Е. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг. М., 2006. 413 с.
4. Эреджепова С. Меним энишли-екъушлы елларым (Мой тернистый жизненный путь). Симферополь, 1995. 158 с.
5. Медушевский В. Почему в мироздании существует аккомпанемент // Наука без границ. М., 2005. 384 с.

#### References

1. Golovinsky G. Kompozitor i folklor: iz opyta masterov XIX-XX vekov. Ocherki [Composer and folklore: from the experience of masters of the XIX-XX centuries. Essays]. Moscow, 1981. 279 p.
2. Sherfedinov Y. Zvuchit Kajtarma [Sounds Kaitarma]. Tashkent, 1978. 232 p.
3. Dubinets E. Made in USA: muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music is all that sounds around]. Moscow, 2006. 413 p.
4. Eredzhepova S. Menim enishli-ekushly ellarym (Moj ternistyj zhiznennyj put) [Menim enishli-ekushly ellarym (My thorny life path)]. Simferopol, 1995. 158 p.
5. Medushevsky V. Why is there accompaniment in the universe // Nauka bez granic. Moscow, 2005. 384 p.