

**Гумарова Э.С.**

преподаватель

Крымский инженерно-педагогический университет

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫЯВЛЕНИЯ ЧЕРТ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ В КРЫМСКОТАТАРСКОЙ ПЕСНЕ И РОМАНСЕ

*Аннотация.* Охарактеризованы жанрово-стилевые особенности песни и романса с точки зрения их специфики, проявления на уровне национальной, в частности, крымскотатарской стилистики.

*Ключевые слова:* речевая интонация, песня, романс, национальная (крымскотатарская) стилистика.

*Анотація.* Гумарова Е.С. *Методологічні засади вияву рис національної стилістики в кримськотатарській пісні та романсі.* Охарактеризовані жанрово-стильові особливості пісні та романсу з точки зору їхньої специфіки, прояву на рівні національної, зокрема, кримськотатарської стилістики.

*Ключові слова:* мовна інтонація, пісня, романс, національна (кримськотатарська) стилістика.

*Summary.* Gumarova E.S. *Methodological bases exposure features of national stylistics in crimea-tatar a song and a romance.* Songs and a romance are characterized genre-style features from the point of view of their specificity, display at a level national, in particular, crimea-tatar stylistics.

*Key words:* speech intonation, a song, a romance, national (crimea-tatar) stylistics.

Целью данной статьи является рассмотрение песни и романса в свете жанрово-стилевого комплекса, связанного с речевым генезисом музыкального интонирования. Объект – жанрово-стилевой комплекс вокальной музыки, предмет – его специфика в песенно-романсовом жанре.

*Результаты исследования.* Говоря о песне, песенной обработке (если она возникла на основе фольклорного или иноавторского образца), романсе как разновидности песни в его городском артифицированном варианте, необходимо сначала рассмотреть базовые определения категории «жанр» в музыке. Понятие «жанр», выступающее в значении фундаментальной эстетической категории в музыкальной науке, неоднозначно и имеет определенный спектр значений. Французское слово *genere* – род, вид – само по себе лишь «общий знак», характеризующий достаточно различные явления, связанные с искусством. Слово «жанр» в этом понимании синонимично родственным ему терминам – «вариант», «семейство», «класс», «группа». Весь этот перечень понятий призван характеризовать как объединение разных явлений по признакам их некоторой общности, так и возможность самого выделения семейств явлений, имеющих общую родовую основу.

Эти свойства жанра в музыке зафиксированы в определении С. Шипа: жанры – это «такие классы (или множества) музыкальных произведений и форм музицирования, которые определяются функциями музыкальных артефактов в культуре общества, условиями их генезиса и художественной экзистенции, а также характеризуются своими стилями (системами смысловых и формально-выразительных особенностей)» [14, с.347].

Учитывая не только данное определение, но и другие критерии подхода к понятию «жанр в музыке», представленные в работах А. Сохора [9], О. Соколова [8], Л. Березовчук [2], Л. Шаповаловой [13], В. Холоповой [12], следует иметь в виду и аналитические задачи, возникающие при исследовании того или иного жанра музыки или отдельной жанровой разновидности. Здесь необходимо опираться на подход, предложенный Е. Назайкинским. Автор предлагает различать понятия «жанры» (множественное число) и «жанр» (единственное число).

Если «жанры» – это исторически сложившиеся типы, классы, роды и виды музыки, различаемые по: а) конкретному жизненному предназначению, б) условиям, средствам исполнения, в) характеру содержания и формы его воплощения, – то «жанр» – «это многосоставная, совокупная генетическая структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое». [5, с.94-95].

В интересующем нас аспекте «жанр» и «жанры» объединяются со стилем, поскольку речь идет о песенном стиле национальной традиции и школы. При этом понятие «стиль» всегда «отсылает нас к источнику, к тому, кто породил творение», а «жанр» – «к тому, по какой генетической схеме формировалось, рождалось, создавалось произведение» [там же]. Синтез жанра и стиля образуется на уровне стилистики – искусствовед-

Надійшла до редакції 22.07.2011

ческого понятия, отражающего определенную сторону художественного текста, «совокупность приемов и методов, характерных для творчества создавшего этот текст автора» [там же с.140].

Для характеристики жанровой стилистики в песне (романсе) определенной национальной художественной традиции следует рассматривать (и опираться на них в процессе изучения материала) жанровые начала, определяющие «матрицы», по которым формировалась данная текстовая стилистика. Здесь необходимо обратиться к генезису жанра как родового понятия, объединяющего всю совокупность средств музыки в обобщенном варианте, в виде соответствующих понятий категориального уровня.

Для музыки в целом как жанрово-стилевого феномена истоками является, по С. Скребкову, следующие коренные жанровые типы: «танцевальность (точнее – моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т.д.). Третий тип - ариозная распевность, кантилена...» [7, с.17]. Эти типы жанровости по уровню своей обобщенности характеризуются как жанровые начала. Среди них большинство относится к сфере речевого и возникающего на его основе вокального интонирования. Речь идет о явлениях и понятиях «декламационность» и «речитативность». Они имеют речевое происхождение и выстраиваются в жанровой стилистике этого типа.

В книге «Речевая интонация», изданной в 1965 г. [1], Б. Асафьев выделяет следующее проявления речевого начала в музыке: мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив с его разновидностями, ариозное пение, кантиленная ария, протяжная русская песня, бытовой романс, цыганское пение, камерная вокальная лирика концертного плана. Характерно, что в перечне жанровой стилистики проявления речевого начала у Б. Асафьева присутствуют и конкретно-национальные разновидности, такие как протяжная русская песня и цыганское пение.

Рассматриваемые явления группируются в целом вокруг трех стилистических наклонений, выделяемых С. Скребковым. При этом в трактовке декламационности, речитативности и повествовательности следует придерживаться точек зрения, высказанных исследователями, специально посвятивших свои работы вокальной музыке. Так, понятие «декламационность» в широком толковании, сводимое к речевому началу вообще, В. Васина-Гроссман трактуют как более конкретное [3, с.56]. По мысли исследователя, декламация связана с определенными интонационными фигурами, основанными на внесении музыки в речь. Этим она отличается от речитации, которая имеет противоположную направленность, - внедрение речевого оттенка в музыкальное исполнение. В этой связи, как отмечает Е. Назайкинский, «итальянская ремарка – *a riasere* – в оперных вокальных партиях как раз и подчеркивает необходимость произносить омузыкаленный словесный текст говорком» [5, с.160].

Если жанр рассматривается в аспекте стилистики, то он неизбежно связан с нормативами стиля. Образуется как исходное предложенное А. Сохором [9] понятие «жанровый стиль». Этот уровень стиля в стилевой иерархии является одним из наиболее высоких и располагается, согласно классификации В. Холоповой [12, с.223] «под» наиболее общей стилевой триадой – стиль высокий, средний, низкий, стилем эпохи и национальной школы. «Ниже» жанрового стиля расположены стили отдельных видов музыки, стили творческих личностей, стиль одного эпохального произведения.

Поскольку понятие «жанровый стиль» находится как бы внутри целостной многоуровневой системы музыкального стиля, следует сослаться на определения категории «стиль в музыке», данные в современной музыковедческой литературе. Одно из таких определений предложено С. Тышко в монографии, посвященной изучению национального стиля в русской опере: «Стиль в музыке - это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т.п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [11, с.5]. Из этого определения вытекает главное качество стиля в музыке – его диалектическая двойственность, проявляющаяся на всех уровнях стилевой иерархии, в т.ч. и в жанровом стиле. Ведь, по А. Сохору, – автору термина «жанровый стиль» - последний распознается по двум признакам - собственно личностному и ситуационному.

Как отмечает Е. Назайкинский, анализируя речевые наклонения в музыке, их следует рассматривать, выражаясь языком лингвистики, по интегральным и дифференциальным признакам [5, с.161]. К числу интегральных признаков проявления речевого начала в музыке автор относит следующие: 1) регулярное совпадение слогов текста и звуков мелодики, дающее эффект равнодлительности слогов; 2) на синтаксическом уровне для речевого наклонения характерна неравновеликость следующих одна за другой музыкальных лексем и их групп; 3) преобладание в речевом интонировании подвижных и умеренных темпов движения, близких скорости речи [там же, с.162-163].

К числу дифференциальных («разделительных») признаков речевого наклонения Е. Назайкинский относит те, которые связаны в первую очередь со звуковысотными особенностями мелодики. В целом это – сочетание плавного движения и повторения тонов одной высоты с большими и активными интервальными ходами, что свойственно, соответственно, речитации и декламации. При этом речитация как эквивалент спонтанной бытовой речи взаимодействует с повествовательностью, которая тяготеет к размеренному монологу и к выравненности темпа произнесения, что, в свою очередь, регулируется нормами стихосложения [там же, с.163-164].

Автор, ограничиваясь выделенными характеристиками речевого начала в музыке, не

анализирует далее подробно все его мыслимые жанровые наклонения, предоставляя это интуиции исследователя: «Распознавание речевого жанра как прототипа музыкальной интонации требует лишь специального внимания и мыслительного труда, направленного на то, чтобы глубоко запрятанные интуитивные представления о речевых жанрах могли быть осознаны и соотнесены с конкретными моментами стилистики музыкального произведения» [там же, с.164].

Одним из таких моментов, специфичным именно для музыкального произведения, выступает жанровое начало кантиленности: «Кантиленность - жанровое начало, пожалуй, наиболее специфичное для музыки. Если проявления декламационности, речитативности и повествовательности связаны с особенностями произнесения словесного текста, реального или предполагаемого (...), то тут основой являются выразительное пение, мелос, музыкальная интонация» [там же, с.179]. В рамках кантиленности формируются ее разновидности, среди которых основными являются песенность и ариозная распевность.

Если ариозная распевность в истоках связана с оперой (ария), то песенность, естественно, - с песней. Между тем, понятие «песня» далеко не однородно в своем значении, что не в последнюю очередь связано с национальной спецификой музыкального явления, обозначаемого русским словом «песня». Как отмечает Е.Назайкинский, песня – «славянский по преимуществу вариант жанра. Немецкая Lied, французский chanson заметно отличаются от русской песни. В них, в частности, большее значение имеет метрическая регулярность. Для восточного экзальтированно-томного пения характерны протяженные остановки, а при переходах от тона к тону, в конце или начале выдержанного звука - включение украшающих орнаментальных фигурок» [там же].

Песня как стабильный (в отличие от «мобильных» танцев), по О.Соколову [8, с.13], артефакт музыкальной культуры того или иного народа с неизбежностью несет в себе признаки его ментальности («смысловые поля стиля», по С.Тышко), реализованные в конкретной системе музыкально выразительных средств. Так, интересующие нас крымскотатарские фольклорные песни существуют в двух разновидностях – тюркю и йыр. Первая близка орнаментально-экзальтированной восточной песне, о которой пишет Е.Назайкинский, вторая (степная, ногайская) - русской и украинской песне как специфическому жанру, сложившемуся в славянской культуре и оказавшему влияние на творчество народов близлежащих национальных территорий. В этом сказалось пограничное положение Крыма между Востоком и Западом, что и определяет возможность пользоваться для обозначения крымскотатарской вокальной музыки русским словом «песня».

Особую разновидность жанрового начала песенности представляет собой романс. Французское слово romanse (от roman - романский [6, с.536]) первоначально означало песню на романском (испанском) языке, которая затем распространилась в

разных странах Европы, в частности, стала жанровым вариантом немецкой Lied и французской chanson. В отечественной культуре и профессиональном музыкальном творчестве термин «романс» возник позднее – в начале XIX в. В частности, в России (Российской империи) романс был «подготовлен пришедшей на смену канту «российской песней», создававшейся на стихи известных поэтов и предназначенной для сольного исполнения с инструментальным сопровождением» [5, с.188].

Отличительной особенностью романса сравнительно с песней является его сольная природа, а также наличие инструментального сопровождения. Кроме того, романс, создаваемый на текст профессионального поэта, берет свое жанровое начало прямо из этого текста. В поэзии также существует термин «романс», возникший для обозначения особого напевного стихотворения. Поэтому «в романсе музыка отражает некоторые особенности стихосложения, свойственные профессиональному поэтическому творчеству, в первую очередь структурные и синтаксические закономерности» [там же, с.-188].

Продолжая сравнение романса с песней, следует отметить наблюдаемое в нем чаще, чем в других стихотворных формах, но реже, чем в песне, совпадение речевых построений со строфами: «в романсе допускается несовпадение окончания предложения с концом не только строфы, но и стихотворной строчки (стиха), что для фольклорных песенных текстов совершенно нетипично» [там же]. Для романса специфичны и особенности интонирования, уже собственно музыкального. «Напевность» самой стихотворной формы в романсе как музыкальном жанре проявляется, в отличие от песни, через декламационность, превалирующую над речитацией.

Песня и романс, однако, как проявления жанрового начала кантиленности более близки друг другу, чем различны. Примером этой близости может служить бытовая (чаще всего, городская) песня-романс. Этот жанровый гибрид характерен для вокальной культуры многих народов, в том числе, и для крымскотатарского. В связи с особенностями местных условий его носителями в Крыму являлись до конца XIX в., в основном, цыгане, освоившие крымскотатарский язык и знавшие множество подлинных крымскотатарских песен, но трактовавшие их в духе цыганского романса.

Как отмечает С.Изидинова, ссылаясь на высказывания одного из основоположников крымскотатарской музыки А.Рефатова, «крымскотатарский народ должен быть благодарен крымским цыганам – природным музыкантам, которые в течение многих веков передавали от поколения к поколению народную крымскотатарскую музыку, развивали музыкальную культуру народа» [4, с. 38-39]. Н.Римский – Корсаков, услышав в 1874 г. музыку крымскотатарских цыган, писал: «Слушая бахчисарайских цыган-музыкантов, я впервые познакомился с восточной музыкой, что называется, в натуре и полагаю, что схватил главные черты ее характера. Меня поразили, между

прочим, как бы случайные удары большого барабана, производившие удивительный эффект. В те времена на улицах Бахчисарая с утра до ночи гудела музыка, до которой восточные народы такие охотники; перед любой кофейней играли и пели. В последующий наш приезд (через 7 лет) уже ничего подобного не было: туполобое начальство, найдя, что музыка есть беспорядок, изгнало цыган-музыкантов из Бахчисарая куда-то за Чуфут-Кале» [10, с. 87-88]. Великий русский композитор здесь фиксирует два момента: роль музыки и, в частности, песни, сопровождаемой инструментальным аккомпанементом, в жизни народа; «главные черты» восточной музыки и даже ее конкретные национально-стилевые приметы («барабан») у крымскотатарских цыган-музыкантов как их носителей.

В отличие от разнообразных видов фольклорно-бытовой песни, песня-романс представляет собой, с одной стороны, бытовую интерпретацию профессионального камерно-салонного романса, с другой стороны, она как бы упрощена и адаптирована под песню, пригодную для массового исполнения. Как отмечает Е.Назайкинский, «по закону системы зеркал этот простодушный, чувствительный, часто душещипательный бытовой романс возвращается в профессиональную музыку...» [5, с.188], что характерно для определенных стадий формирования национальной вокальной классики – как собственно романсовой, так и оперной.

Не исключением здесь является и творчество крымскотатарских композиторов – представителей классического этапа становления национальной вокальной культуры - А.Рефатова, И. Бахшиша, Я.Шерфединова, Ф.Алиева. Например, песня-романс И.Бахшиша «Барышалым» («Примирение») на слова А.Умера содержит типичные черты фольклорной основы («ногайская» песня), разработанной в форме романса с подключением декламационных интонаций, тонально-гармонических усложнений в духе профессиональной традиции, прежде всего, русской и украинской.

В песенном (романсовом) жанре не исключено и проявление моторики как второго после речевого исконного жанрового начала музыки. «Синтез» распевной декламации и танцевальной метричности (вспомним барабан, играющий «невпопад», о котором писал Н.Римский-Корсаков) обозначает взаимодействие жанровых начал, что по-разному проявляется в песенно-вокальной культуре не только разных народов, но и внутри одной и той же культуры. Например, для степных крымскотатарских песен танцевально-моторная основа и связанная с ней метрическая регулярность более характерны, чем для песен юга Крыма, отличающихся ориентальной импровизационностью, декламационным стилем и свободой метрики.

Проявление интегральных и дифференциальных признаков речевого начала в вокальных жанровых наклонениях, наряду с общими закономерностями, охарактеризованными выше, определяется и национальной стилистикой. Понятие «национальная

стилистика» производно от понятия «национальный стиль». Этот «ранг» стиля, как известно, характеризуется как обобщенный, вбирающий в себя признаки, с одной стороны, обеспечивающие «мгновенную узнаваемость» (Е.Назайкинский) музыкального языка в смысле его национальной принадлежности, с другой стороны - его отличие от других национальных языков. Стилистика как система формально-языковых приемов, типичных для того или иного уровня стиля, конкретизирует национальный элемент в произведениях, принадлежащих представителям определенной нации, школы и традиции, сложившихся на определенном историческом этапе. При этом национальная стилистика остается в своих основных признаках константной и распознаваемой на слух в разных исторических проявлениях, на разных этапах развития того или иного национального стиля.

Как отмечает Е.Назайкинский, «в рамках стилистически отдельного музыкального произведения национальные и исторические стили, как и жанровые, чаще всего предстают в виде обобщенных начал, за каждым из которых стоит множество конкретных признаков, форм, образов» [5, с.208]. Существовая в виде некоего обобщенного интонационного образа, национальный стиль реализуется в конкретном произведении через индивидуальный композиторский, т.е. зависит от того, как и в какой мере автор воспринимает традиции, степени его знания о них, даже от гипотетических (умозрительных) его представлений о национально-стилистических языковых средствах.

На уровне стилистики национальная самобытность стиля реализуется в двух основных формах. Первая из них представляет собой стилизацию – «полное подчинение всего произведения задаче имитации избранного стиля» (...), при котором «авторский и изображаемый стиль синхронически объединены в едином целом на протяжении всей композиции» [там же, с.209]. Образцами подобных стилизаций могут служить первые обработки крымскотатарских песен, в частности, «Песни Крыма» А.Кончевского в гармонизациях В.Пасхалова и М.Ставицкого изданы в 20-х годах XX ст.

Второй формой проявления национальной стилистики является такая, где «авторская манера подчиняет себе используемые иностилевые компоненты, которые в своем чередовании и составляют развертывание стилистики в композиционном времени» [там же]. Под иностилевыми моментами здесь имеются в виду национально-специфические, например, ладопопевки, ритмогруппы, синтаксические единицы, исполнительские приемы и др., которые как бы созданы в авторской манере интонирования и ощущаются «сквозь» нее.

Вторую форму реализации национальной стилистики в конкретном музыкальном произведении можно определить как «творческое претворение национально-языковых истоков». Вместе с тем, стилизация также содержит творческий элемент, особенно в таком специальном жанре, как обработка фольклорного образца, связанная с гармонизацией

одноголосно существующей мелодии, фактурой сопровождения, привлечением профессионального инструментария, например, фортепиано, как в упомянутом выше сборнике. В этом смысле обработка не является чистой стилизацией, а составляет промежуточное звено между народной песней (или песней, намеренно стилизованной под нее) и песней-романсом, где наиболее отчетливо проявляется лирическое начало автора как интерпретатора жанра.

Национальная стилистика – сложная многосоставная музыкально-языковое явление, формируемое разными путями и сочетающее как реальные интонационные моменты, свойственные фольклору или автору, как носителю национального менталитета, так и своего рода авторский вымысел – комплекс представлений о музыке какого либо народа или региона, зачастую не подкрепленный конкретикой. На стадиях «достилевого», «допрофессионально-авторского» использования национального колорита как особого стилистического наклонения большую роль играло обращение к нему представителей других национальных культур, где уже устойчиво функционировал свой национальный стиль. В этом смысле «большую роль играла часто (особенно на первых порах) не столько доподлинное воспроизведение хотя бы двух-трех черт далекой музыкальной культуры, сколько создание некоего эффекта инонационального, т.е. музыки, которая не укладывается в рамки привычного в данной культуре языка и стиля» [5, с.211].

Типичным примером этого является т.н. русский Восток в творчестве композиторов XIX столетия. Как отмечает Е.Назайкинский, он «создавался с помощью целого комплекса ставших типичными средств, которые на самом деле могли и не быть заимствованиями из реальной музыкальной практики восточных культур, а обеспечивали эффект экзотического на основе конструирования некоторых приемов, которые соответствовали не столько реальным особенностям характера, быта, темперамента людей Востока и Юга, сколько характерным для русской культуры представлениям о них» [там же].

На этой основе автором делается важный методологический вывод, относящийся и к избранной в данной статье теме: «Каждая культура создавала «свое чужое», которое принималось за действительно соответствующее той или иной национальной традиции, но постепенно раздвигала рамки подлинного и корректировала свои представления о чужеземном» [там же]. Новый этап претворения национальной стилистики для каждой музыкальной культуры начинается тогда, когда этим занимаются уже «свои» композиторы, знающие доподлинно материал изнутри, отражающие характер и дух своего народа.

Крымскотатарская профессиональная музыка формировалась по тем же законам, что и творчество представителей других национальных школ. Единственное, что здесь специфично, – это то, что процесс формирования крымскотатарской композиторской школы берет свое начало и сложным образом развивается не в XIX, а в XX веке. Основой

этого процесса, как и в других национальных школах, были «богатые стилистические возможности, основанные на взаимодействии разных слоев почвенной культуры» [там же, с.213]. К этим слоям относятся как собственно фольклорный материал, так и язык бытовой музыки, что «уже создавало базу для разнообразных стилистических решений (гармонизация народных мелодий, имитация ладовых и гармонических особенностей народной музыки в сочетании с приемами и принципами профессиональной композиторской техники и т.п.)» [там же]. Обобщая, Е.Назайкинский при рассмотрении национальной стилистики выделяет три сферы, различаемые с точки зрения степени удаленности от почвенного материала: «далекое, близкое, свое («они – вы – мы»). (Курсив автора.- Э.Г.) [там же, с.213-214].

Затронутые выше аспекты теории национальной стилистики экстраполируются на крымскотатарскую музыку, представленную в тех же трех сферах. Первоначально (если не считать почвенного фольклора, освоенного в профессиональном творчестве несколько позже) крымскотатарская национальная стилистика существовала в сферах «далекое» и «близкое». И лишь «в процессе исторического формирования крымскотатарского этноса, сопровождавшегося взаимообогащением культур разных народов, музыкальная культура приобрела черты, присущие исключительно ей, стала не только неотъемлемой составляющей национальной, но и частью общечеловеческой культуры» [4, с.5].

Геополитическое положение Крыма, его история обусловили синтез разных истоков, определивших специфику национально-почвенной музыкальной стилистики крымских татар, что отражено, в частности, в диалектной структуре крымскотатарского языка и культуры, которые локализовались в четко очерченных регионах степного, среднего и южного Крыма. До депортации и музыка крымских татар строго соответствовала этим диалектным ареалам с точки зрения национально-фольклорной стилистики: простые и интонационно близкие украинским и русским «соседям» песни степняков сильно отличались от ориентально-мугамной «экзотики» южнокрымского побережья. Первыми образцами претворения национальной крымскотатарской музыкальной стилистики были использования ее элементов в творчестве русских классиков XIX века. Это еще входило в сферу «далекого, но уже в отдельных образцах приближалось к «близкому».

Вопрос о роли русских композиторов в становлении крымскотатарской профессиональной музыки, как отмечает в своей монографии С.Изидинова, – «это большая и самостоятельная тема исследования» [там же, с. 6]. Русские классики в лице М.Глинки, А.Бородина, Н.Римского-Корсакова, А.Глазунова, С.Рахманинова трактовали крымскотатарскую «тему» в рамках охарактеризованного выше представления о музыке Востока, т.е. в большинстве случаев без локальной конкретизации в виде, например, цитирования или обработки подлинных крымскотатарских мелодий. Вместе с тем, как отмечает

С.Изидинова [4, с.5-6], характерен устойчивый интерес русских композиторов к музыке Востока вообще и в частности к крымскотатарским образцам, сходство с которыми обнаруживается и в ряде тем «Руслана и Людмилы» Глинки, и в «Шехерезаде» Н.Римского-Корсакова, и 4-ой симфонии А.Глазунова позднее у А.Спендиарова, Б.Асафьева (балет «Бахчисарайский фонтан»).

В задачи данной статьи не входило рассмотрение этапов и тенденций развития крымскотатарской песни и романса в творчестве национальных авторов. Это – тема для последующих изысканий в заявленной области. Поэтому главный акцент был сделан на выявлении природы песенного жанра, его разновидностей в системе вокального интонирования, роли национальной стилистики в формировании песенных школ и направлений.

Основным выводом данной статьи можно считать следующий: песенный архетип специфицируется под влиянием национальной стилистики, на основе которой возникают индивидуально-авторские песенные стили. Крымскотатарская песня и романс отражают этот архетип, окрашивают его через систему языковых средств, присущих уже собственно национальной культуре, понимаемой как традиция в ее актуализированном для современности виде.

#### Литература:

1. Асафьев Б.В. Речевая интонация/АсафьевБ.В.- М.; Л., 1965.- 248с.
2. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты)/ Л.Березовчук// Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания: сб. науч. тр./ [отв.ред. и сост. Ю.В.Кудряшов].-Л.,1989.-Вып.2.-С.95-122.
3. Васина-Гроссман В.А.Музыка и поэтическое слово /Васина-Гроссман В.А./ Ритмика. М.,1972.-150с.
4. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. - Севастополь: СО «СКОСИ-Гидрофизика», 1995.- 45с.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Пособие для ст. высш.муз. уч.заведений. - М.: Гуманитар.издат.центр ВЛАДОС, 2003. - 248с.
6. Современный словарь иностранных слов: ок 20.000 слов/ [принимали участие Н.М.Ланда и др.]/ - 2-еизд., стер.-М.: Рус.яз.,1999.-740с.
7. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей./С.С.Скребков. - М.:Музыка, 1973. -448с.
8. Соколов О.В. К проблеме типологии жанров / О.Соколов// Проблемы музыки XXвека: [сб.ст./ред.кол.В.М.Цендровский и др.]. – Горький, 1997. - С. 12-58.
9. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н.Сохор//Вопросы социологии и эстетической музыки: ст. и исслед. // А.Н.Сохор.-Л.,1981. – Т.2.-С.231-193.
- 10.Римский–Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни/Римский-Корсаков Н.А. -Гос.муз.изд., М.:1955 - 397с.
11. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка.Мусоргский.Римский-Корсаков: исследование// С.В.Тышко.-Киев,-1993. - 117с.
- 12.Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие/ В.Н.Холопова. – СПб.: Лань2000. - 320с.
- 13.Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автор.дисс.канд. иск.: спец 17.00.02- муз. искусство/Шаповалова Л.В.-К., 1984. - 23с.
- 14.Шип С.В. Музична форма від звуку достиллю: навч.посіб./ Сергій Шип. - К.: Заповіт, 1998. - 368с.