

Гумарова Э.С.

преподаватель, Крымский инженерно-педагогический университет

ОБРАБОТКИ-СТИЛИЗАЦИИ КРЫМСКОТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И БАХШИША: ОПЫТ СТИЛЕВОГО АНАЛИЗА

Аннотация. Просмотрены ключевые принципы, характерные для метода обработок-стилизаций фольклорного материала, применяемые классиком крымскотатарской музыки И.Бахшишем.

Ключевые слова: крымскотатарский музыкальный фольклор, обработка-стилизация, моделирование-претворение фольклорного образа.

Анотація. Гумарова Е.С. Обробки-стилізації кримськотатарських народних пісень І.Бахшиша: досвід стильового аналізу. Розглянуто ключові принципи, характерні для обробок-стилізацій фольклорного матеріалу, які використано класиком кримськотатарської музики І.Бахшишем.

Ключові слова: кримськотатарський музичний фольклор, обробка-стилізація, моделювання-відтворення фольклорного зразку.

Annotation. Gumarova E.S. Treatments-stilizacii Crimean-Tatar folk songs of I.Bahshish: experience of stil'vogo analysis. Key principles, characteristic for obrobok-stilizaciy of folk-lore material, which are used the classic of krimskotatarskoi music, are considered I Bahshish.

Keywords: Crimean-Tatar musical folk-lore, obrobka-stilizaciya, design-recreation folk-lore a standard.

Целью данной статьи является рассмотрение принципов обработки стилизации почвенного фольклора, применяемых одним из основоположников крымскотатарской академической музыки И.Бахшишем. **Объектом** изучения выступает метод обработок композитора, **предметом** – его стилистическая составляющая.

Результаты исследования. Любая обработка заимствованного материала предполагает наличие фактора переинтонирования, что распространяется и на композиторские обращения к фольклорным образцам. Рассматривая обработки крымскотатарской народной музыки, выполненные национальными авторами, необходимо найти соотношение двух взаимосвязанных моментов:

- а) семантики музыкально-текстовой основы самого фольклорного образца,
- б) семантики авторского «вторжения» в фольклорный текст с выявлением типического, идущего от самого этого текста, и авторского, выступающего как личностно-стилевое.

При обращении к фольклорным образцам композитор-обработчик находится как бы между двумя интонационными полюсами, которые можно охарактеризовать в терминах «моделирование» и «претворение». Понятие «моделирование» (от лат. *modulus*- мера, образец) отражает статическую, объективную сторону обработки как творческого акта. Ведь «модель» – это «схема», образец, предполагающий не только конкретный текстовый вариант напева и стиха, но запечатленное в них более общее содержание, касающееся жанрово-стилевого комплекса как внутренней модели их внешней формы.

В самом общем плане моделирование определяется как «...исследование объектов познания на их моделях, построение моделей реально существующих предметов, явлений или процессов» [1, с.388]. Моделирование как творчество по моделям распространяется и на композиторский процесс, причем, в зависимости от его направленности (жанровой, стилиевой, языковой), приобретает свою специфику.

В жанре обработок фольклорного материала «модель» присутствует в объективированном виде в самом произведении как результате ее (модели) авторского видения. Свойства модели, в данном случае, народно-песенного текста, неизбежно накладывают свой отпечаток на интонационную сторону обработки. Моделирование осуществляется путем претворения: композитор-обработчик не только ориентируется на образец, но и создает новый образец, что позволяет рассмотреть авторскую обработку как еще один возможный вариант бытия исходной фольклорной модели-образца.

Модель-образец, в свою очередь, обладает сама по себе неким универсальным статусом, поскольку отражает «...особенности комплекса выразительных средств того или иного жанра (модель жанра) в связи с принадлежностью к данному стилю» [2, с.9]. Иначе говоря, любая жанрово-стилевая модель включает две стороны – объективную (жанр) и субъективную (стиль). В обработке фольклорного образца жанр как

Надійшла до редакції 11.12.2012

категория–экстраверт (В. Холопова)[3,с.221] остается константной по отношению к «двум стилям» (стиль – категория-интроверт[там же]) – самого образца и композитора, предпринявшего его обработку.

В обработке фольклорного образца, как и во всяком произведении, действуют «диалектические версии» жанрово-стилевой системы, возникающие на основе взаимообусловленных пар явлений и понятий: «объективное-субъективное», «жанр-стиль», «модель-интерпретация». В качестве регулятора этих соотношений выступает творческий метод автора обработки, который осуществляет «контакт» составляющих указанных выше пар. По В.Сырову, авторское регулирование «... включает в себя два противоположных момента: ассимилирование и воссоздание информации» [6, с.160].

Первая тенденция – ассимилирование – означает «претворение» (от лат. assimilation – уподобление, сходство), поскольку автор той же обработки как бы вбирает фольклорный материал, пропускает его через себя, старается слиться с ним. Вторая тенденция – воссоздание информации – означает «моделирование». «Пропущенный через себя» фольклорный материал «на выходе», т.е. уже в выполненной обработке, информационно объективируется, включается в систему национально-языковой стилистики, выступает как ее репрезентант. В этой связи В.Сыров даже допускает достаточно условное отождествление нерядоположенных понятий: «... претворение отражает лирическое, субъективное начало, а моделирование – начало эпическое, объективное» [там же, с.161].

«Лирическое» и «эпическое» представляют собой роды художественного творчества и не могут прямо отождествляться с процессами мышления и восприятия художника. Вытекающая из этих понятий «родовая жанровость» распространяется на все пласты музыкального творчества – первый фольклорный, второй академический, а также на т.н. третий пласт (классификация В.Конен)[4]. «Лирическое» и «эпическое» можно интерпретировать и как «субъективное», и как «объективное», т.е. с точки зрения познавательного процесса, что имеет уже более прямое отношение к такому жанру, как обработка фольклорного образца.

Процессы формирования национальных композиторских школ везде имеют примерно одинаковый алгоритм. Они начинаются, как правило, с изучения и систематизации «своего» национального фольклора с целью включения его в систему стиля национальной школы как высшего этапа в профессиональном музыкальном искусстве стран и регионов. Крымскотатарская композиторская школа, которая в силу исторических и политических условий формировалась значительно позже, чем другие (русская, украинская), выявляла свои особенности на путях «претворения-моделирования» стилистических норм почвенного фольклора.

Знаменательным этапом на этом пути был период обработки-систематизации крымскотатарской народной музыки, начатый примерно с 20-х годов прошлого столетия, но прерванный на достаточно долгое время, – до возвращения крымских татар на свою историче-

скую родину в Крым. Композиторы-академисты, которых в настоящее время можно считать классиками или основоположниками крымскотатарской музыки, – А.Рефатов, Я.Шерфедин, И.Бахшиш – закономерно прошли в своем творчестве периоды, связанные с обработками-стилизациями фольклорного материала.

Использованный в названии данной статьи термин «обработка-стилизация» означает следующее: *обработка-стилизация – вид композиторского претворения-моделирования народного первоисточника, при котором последний сохраняется в неизменном виде, а средства обработки, вытекающие из него самого, сводятся к фактурно-гармонической технике, не достигающей уровня глубоких стилистических обобщений.*

В данном жанре (жанровом подвиде) господствует первичная основа – песня, для которой единственным средством «произведенческой ассимиляции» является фактор языковой стилистики, отраженный в аккомпанементе или в акапельной хоровой фактуре. Фактурно-гармонические обработки-стилизации, тем не менее, существенно отличаются от обработок-гармонизаций. Если в последних гармония «привносится», вытекает, как правило, из другой стилистики (инонациональной), то в первых фактурно-гармонический комплекс призван максимально отразить «свою» – ладовую, ритмическую, словесно-текстовую – интонационность самого народного материала, даже в какой-то мере обобщить этот материал, уже не на стилистической, а на подлинно стилистической национальной основе.

К числу знаковых для крымскотатарской композиторской школы относятся анализируемые далее обработки крымскотатарских песен Ильяс Бахшиша (1913-2000). Как профессиональный композитор, И.Бахшиш прошел в своем творчестве необходимый путь становления в качестве национального автора, который начинался с изучения фольклора своего народа. Об этом свидетельствует сборник «Къырымтатар халкъ йырлары» («Крымскотатарские народные песни»), вышедший в полном виде в Симферополе в 2004 году [6].

В сборник вошли более 400 народных песен и танцев, систематизированных по следующим разделам: «Йырлар» («Песни»), включающие: «тарихий йырлар» (исторические песни), «классик халкъ йырлары» («классические» народные песни), «енгиль лирик йырлары» («легкие» лирические песни), «шакъалы, оюнлы йырлар» (танцевальные песни); «чынълар» («степные» частушки), «манелер» (музыкально-поэтический соревновательный жанр), «композиторларнынъ, халкъ арасында даркъагъан йырлары» (буквально – «композиторские» песни, ставшие народными), «долулар» (песни жанра «долу»); «Оюн авалары» (танцевальные мелодии без текста), «той мерасими инструменталь авалары» (свадебные инструментальные наигрыши), «къайтармалар» (разновидности мелодий крымскотатарской «къайтарма»), «чешит инструменталь авалар» (различные инструментальные мелодии).

На основе собранного и систематизированного по жанровым блокам материала И.Бахшишем были созданы обработки, вошедшие в сборник «Сайла-

ма вокаль эсерлер» («Избранные вокальные произведения»), вышедший в 2008 году в Симферополь (составитель - Дж.Кариков)[7]. Сборник включает оригинальные песни и романсы, а также обработки подлинных мелодий, большинство из которых (кроме песни «Ай кьаранлыкь сечильмез») или «Геджелер» («Вечера»), идущей под №1) взяты из сборника крымскотатарских народных песен самого И.Бахшиша.

Составитель сборника Дж.Кариков руководствовался целью представить «обработочный стиль» И.Бахшиша наиболее полно и разнообразно. Об этом свидетельствует расположение песен по принципу контраста – жанрового, темпового, образного. Если предположить существование единой линии, организующей 16 обработок в виде цикла, то она идет от архаики к современности.

Первая песня с чередованием размеров $4\frac{1}{8}$ и $5\frac{1}{8}$ и пентатонной «степной основой» представляет собой «классику» жанра «йыр», сложившегося в ногайском фольклоре, (в фольклоре степной полосы Крыма). Для последней из 16 песен «Явлукь» («Платок») характерна городская вальсовость, сближающая народный напев с явлениями «третьего пласта» – музыкой быта и развлечений, ассимилируемой почвенным фольклором. Характерной особенностью обработок И.Бахшиша является принцип сближения двух ветвей крымскотатарского музыкального фольклора – мелизматической «мугамной» (тюркской) южнобережной и мелодически и ритмически четкой, диатонической по ладу, близкой славянской песенности в ее игровых и обрядовых формах степной (ногайской).

Такое обобщение было предпринято И. Бахшишем с целью создать на основе народных мелодий и текстов стилизованные под фольклор, но авторские по содержанию вокально-фортепианные пьесы-миниатюры, естественно включающиеся в исполнительский репертуар, как профессиональный (в основном), так и любительский (некоторые песни, имеющие небольшой диапазон и достаточно простые аккомпанементы).

«Визитной карточкой» стиля И.Бахшиша -обработочка является первая песня, в которой автор демонстрирует в синтезе указанные выше тенденции. Известная песня «Вечера», имеющая сугубо лирическое содержание, трактована в духе вокально-фортепианной миниатюры, причем фортепианная партия отличается достаточной самостоятельностью, даже диалогичностью по отношению к вокальной.

Основной акцент в обработке народной темы И.Бахшиш делает на раскрытии монодической природы крымскотатарской песенности, прибегая к аккордике в аккомпанементе лишь эпизодически. Аккорды возникают преимущественно в кадансовых зонах напева, хотя даже там они чередуются с монофоническими и гетерофонными образованиями. Вся фактура развернутых фортепианных вступлений к запеву и припеву песни (особенно во вступлении к запеву) стремится к монодии. Для этого используется октавные дублировки в партии фортепиано с эпизодическими вкраплениями бурдонных педалей и подголосков гетерофонного типа (1-16 тт.). Лишь в кадансе

(17-20тт) появляются вертикали, предваряющие гомофонную фактуру «мелодия-аккомпанемент» со вступлением голоса.

В «Вечерах» в обработке использован принцип чередования комплексного вертикального сложения, идущий от природы самой монодии напева, и гомофонной фактуры «бас-аккорд», что в целом типично для русской школы, в частности, для М.Мусоргского. Обработки аналогичных по ладо-мелодике песен – «Акьшам олса» («Когда наступит вечер»), «Алма бетсинь» («Моя румяная»), «Къалайлы къазан» («Луженый казан»), «Къара козлюм» («Моя черноглазая») и ряда других – построены по тому же принципу.

Для прибрежных песен, связанных с «макъамами», отличающихся широкими звукорядами и мелизматической мелодикой, характерны красочные гармонические «расшифровки» их ладового содержания в обработках. Так, в «Араба къапы» (буквально «Скрипучая дверь») – типичной любовно-лирической по содержанию и стилистике «общевосточного» типа песне – обработочные средства, применяемые И.Бахшишем, тяготеют к показу «перелива» ладовой окраски в рамках «фригийско-дорийского» лада с обыгрыванием тетра хорда в уменьшенной кварте. Этот оборот типичен и для украинских лирических песен, но трактуется И.Бахшишем не в подголосочной, а в инструментально-восточной стилистике, при которой гармония выполняет центральную роль в духе песни с аккомпанементом, то есть образца, гомофонного уже по своей природе.

Характерно, что сама народная мелодия композитором в данной обработке почти не содержит мелизматики, которая широко представлена в аккомпанементе в виде хроматики, арпеджиато, форшлагов, мордентов. Внутри этого красочного инструментально-гармонического комплекса помещена народная тема, послужившая для композитора основой орнаментальной обработки, близкой восточной арабеске.

В мелодике ряда песен, обрабатываемых И.Бахшишем, содержится увеличенная секунда, характерная для арабско-тюркской ладовости. Однако, вслед за А.Рефатовым, который считал данную интонацию скорее «западной» чем «восточной», И.Бахшиш трактует ее в стилистике греческих ладов «крон вустады», что отражено в аккомпанементе песни «Гидене бакь, гидене» («Посмотри моя любимая, посмотри»). В ряде случаев (наряду с показом этой ладо-попевки в аккомпанементе) композитор «выпрямляет» увеличенную секунду, заменяя ее большой (21-22тт.). Сама же гармония, при тонике эолийского «ре» содержащая звук «соль-диез», показана в аккомпанементе в «классическом» духе – как двойная доминанта гармонического лада. Ею и завершается данная обработка(24т).

Быстрые песни в танцевальном духе, например, «Къалайлы къазан» (буквально «Луженый казан») -из свадебного обряда, когда мать невесты выносит сватам луженый казан, – обработаны И.Бахшишем в духе имитации народно-инструментальных ансамблей. В данной песне с этой целью применены «пустые» ба-

совые квинты, а при повторе куплета в аккомпанементе возникает хроматический инструментальный наигрыш, сопровождающий типично гомофонную мелодию, имеющую даже классический каданс в гармоническом миноре. Композитор, однако, избегает его прямого воспроизведения в аккомпанементе, «хроматизируя» и «диатонизируя» лад, используя аккордику первой и пятой ступеней без терций (кадансы куплетов) (13-14 и 41-42тт.).

Среди обработок, выполненных И.Бахшишем, встречаются и гармонизации «хорального», лаконично-аккордового типа, как, например, в песне «Къыз бала» («Девчушка»). В этой песне два тональных устоя – «ля» и «ре» – окружены вводнотоновыми доминантовыми тяготениями, что и побудило автора обработки не усложнять, а, наоборот, подчеркнуть данную гармоническую ладовость, не чуждую крымскотатарскому фольклору, складывавшемуся на пересечении западных и восточных влияний.

Протяжная лирическая мелодия песни «Мен анаминь бир къызы эдим» («Была я у матери одна дочь»), близкая песням украинской Надднепрянщины, трактуется И.Бахшишем в подголосочном духе с подключением фигурационно-гармонического аккомпанемента, напоминающего бандурный. Фактура этой обработки одновременно близка жанру фортепианной прелюдии, что особенно наглядно представлено в кульминации (тт31-33), как бы растворяющейся в арпеджированном кадансе. В конце песни в фортепианной постлюдии дана аккордово-хоральная гармоническая формула с применением VII натуральной ступени и заключительной тоникой с секстой, что воспроизводит типичные обороты украинской ладовости, ассимилированные крымскотатарским «степным» фольклором.

Еще одна прибрежная песня – «Сув акъар» («Течет река»), авторская ремарка *dolce, espressivo* – решена И.Бахшишем в восточно-инструментальной стилистике с применением импровизационной фактуры, сочетающей остинато басов и развернутую мелодическую мелизматiku. Здесь возникают красочные гармонические наложения, образуемые за счет полипластовости в фортепианной партии, которая стремится к самостоятельности и диалогичности по отношению к народной теме. Аналогичные приемы фортепианного прелюдирования использованы и в обработке песни «Чифте къаранфиль» («Гвоздика»), где аккомпанемент развит настолько, что как бы затмевает народную тему, возвращаясь к ней лишь в кадансах.

Апофеозом масштабного цикла обработок И.Бахшиша (именно цикла, поскольку пьесы выстроены так, что в них есть и контраст, и единая общая образно-драматургическая логика) является последняя из 16 песен – «Явлукъ» («Платок»). Стилистика обработки тяготеет здесь к эстрадно-джазовой манере в духе синкопированного вальса с широким использованием автентических кадансов и опорой на фактуру «бас-аккорд». Эта песня содержит обобщение принципов обработки-стилизации, типичных для творческого метода И.Бахшиша как национального автора. Главные из этих принципов – отсутствие прямого подра-

жания, широкий стилистический диапазон используемых композитором средств фактурно-гармонического комплекса, идущей от синтеза разножанровых и разностилевых источников.

Выводы: Наряду с сохранением ключевой семантики (лад, ритм) обрабатываемых напевов, И.Бахшиш использует «полный набор» обработочных средств, идущих от жанров профессиональной фортепианной и вокально-фортепианной музыки, прежде всего, русской и украинской. Тем самым обработки-стилизации И.Бахшиша включаются в академический пласт крымскотатарской национальной стилистики, выступающей не изолированно, а в контексте инонациональных музыкальных культур, что и является в конечном итоге целью композиторов, создающих свою национальную школу.

Литература:

1. Бахшиш И. Крымскотатарські народні пісні. /И.Бахшиш. – Сімферополь: – Кримське навчально-педагогічне державне видавництво, 2004. – 384с.
2. Бахшиш И. Обрані вокальні твори // Укладач Каріков Дж. – Сімферополь: КРП Видавництво «Кримнавтордержвидав.», 2008. – 192с.
3. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л.М. Колодуба): автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / К.С. Біла.-К., 2011.-20с.
4. Конен В. Третий пласт.- Сов. музыка, 1978. – №5.- С.113-118.
5. Современный словарь иностранных слов: -Ок.20.000 слов. – М.: Рус.яз., 1993. – 740с.
6. Сыров В.О. О стиле Б.Тищенко/ В.Сыров// Проблемы музыки XX века [сборник/ [ред. кол.: В.М.Цендровский (гл. ред.) и др.]. – Горький, 1977. – С.158-178.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие/ В.Н.Холопова. – СПб.: Лань 2000. – 320с.