

Карданова Бэла Баубековна

НОГАЙСКИЙ ЭТНИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ФОЛЬКЛОРНОМ СБОРНИКЕ Я. Ш. ШЕРФЕДИНОВА "ЗВУЧИТ КАЙТАРМА"

В статье поднимается проблема неизученности крымско-ногайской этнической музыки. Целью исследования является её вычленение из традиционной музыкальной культуры региона. Материалом анализа послужили нотные образцы из сборника Я. Ш. Шерфединова "Звучит кайтарма". Выявляется, что многие нотные образцы сборника содержат ногайский этнический компонент по основным параметрам и признакам: музыкальным, внемузыкальным и исполнительским. В заключение делается вывод об их принадлежности ногайской фольклорной традиции.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/22.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 95-98. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 392.1

Искусствоведение

В статье поднимается проблема неизученности крымско-ногайской этнической музыки. Целью исследования является её вычленение из традиционной музыкальной культуры региона. Материалом анализа послужили нотные образцы из сборника Я. Ш. Шерфединова «Звучит кайтарма». Выявляется, что многие нотные образцы сборника содержат ногайский этнический компонент по основным параметрам и признакам: музыкальным, внемузыкальным и исполнительским. В заключение делается вывод об их принадлежности ногайской фольклорной традиции.

Ключевые слова и фразы: этнос; крымские ногайцы; субэтническая группа; традиционная культура; публикации; фольклорные произведения; сравнительный анализ; жанр; йыр; тюркю; дифференциация; терминология; нотные образцы; чин.

Карданова Бэла Баубековна, к. искусствоведения, доцент

*Карачаево-Черкесский государственный университет имени У. Д. Алиева, г. Карачаевск
beka-09@yandex.ru*

**НОГАЙСКИЙ ЭТНИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ФОЛЬКЛОРНОМ
СБОРНИКЕ Я. Ш. ШЕРФЕДИНОВА «ЗВУЧИТ КАЙТАРМА»**

Крымские ногайцы (ногаи) – субэтническая группа тюркоязычной народности, проживающая в Крыму, что и определяет их этнолокальное название. Они представляют одну из трех этнических групп так называемых «крымских татар», в состав которых входят также таты (горцы) и ялыбойлю (южнобережцы). От соседних народов ногайцы отличаются по антропологическим признакам, культуре, быту и языку, который, в свою очередь, входит в кыпчакско-ногайскую подгруппу тюркских языков.

Несмотря на то, что музыкальный фольклор крымских ногайцев сосуществует параллельно с фольклором других народов региона, все же в нём до наших дней сохранились этническая самобытность и индивидуальность. И рассматривать его надо не только в контексте фольклора народов Крымского полуострова, но в первую очередь и как составную часть музыкальной культуры многочисленных ногайских субгрупп, как компонент общеногайской национальной культуры. А, как нам видится, выявление этномузыкальной общности данной субгруппы с его основным этническим массивом станет убедительным подтверждением их генетической общности.

Однако проведение подобной аналитической работы оказалось весьма проблематичным в связи с тем, что данная область музыкальной культуры крымских ногайцев до настоящего времени не исследовалась. Об этом свидетельствует отсутствие любого рода музыкальных публикаций, в отличие от других ногайских субгрупп, музыкальные традиции которых изучаются относительно давно. Например, первые нотные публикации песен астраханских и оренбургских ногайцев датируются XIX в. [6]. Изучение же этой сферы, помимо всего, усложнено и тем фактором, что в официальной и общепринятой терминологии до сих пор не введено определение субэтнуса «крымские ногайцы». Во всех же литературных источниках используются лишь обобщенно-собрательные названия «крымские татары», «крымскотатарская народность» и др., в состав которых, как правило, включают и ногайцев.

Тем не менее в фокусе наших интересов оказались публикации профессиональных музыкантов и любителей народной музыки. В них, при отсутствии ссылок на ногайскую музыку, всё же обнаруживается отличие музыкального фольклора степных (ногайских) районов Крыма от соседних (горных и югобережных) в терминологии, жанровом составе и элементах стиля. Найденная нами музыкальная литература оказалась весьма разноплановой. Так, одни публикации представляют собой небольшие очерки (Филоненко В., Ефетова С. *Песни крымских татар. Симферополь, 1927*; Изидинов С. Р. *О национальной музыке крымских татар. Симферополь, 1995*), другие являются фольклорными сборниками без пояснительных текстов (Османов Д., Кариков Д. *Песни крымских степей. Симферополь, 2005*). В некоторых изданиях нотные материалы сопровождаются небольшими вступительными разделами (Кончаловский А. К. *Песни и музыка Крыма // Красный Крым. 1923. 14 августа*) либо статьями с описанием семейных обрядов, характеристикой песенных жанров и музыкального инструментария (Шерфединов Я. Ш. *Звучит кайтарма. Ташкент, 1979*; Алиев Ф. М. *Антология крымской народной музыки. Симферополь, 2001*). Перечисленные работы дают лишь общее представление о музыкальном фольклоре «крымских татар». Для нас же оказался существенным и тот факт, что ни в одной из перечисленных публикаций не обозначена ногайская музыка с указанием и обоснованием её этнической принадлежности.

В связи с этим целью данной работы является выявление в имеющихся в наличии музыкальных публикациях ногайского этнического компонента. В соответствии с поставленной целью решается задача – обнаружить в нотных образцах жанрово-стилевые признаки ногайских народных песен. Их этническая принадлежность определяется методом сравнения с аналогичными жанрами других ногайских субгрупп и этнородственных народов.

Весьма благодатным материалом для такого анализа оказался фольклорный сборник татарского композитора и собирателя народной музыки Я. Ш. Шерфединова «Звучит кайтарма», в который вошли пояснительный

текст составителя и нотные записи 340 образцов народных песен и инструментальных наигрышей. В этом издании наше внимание привлекли некоторые существенные моменты. Так, все фольклорные образцы обозначены татарскими, но при этом нотный материал дифференцирован по этническим признакам: «Народные татарские песни называются по-разному: «йыр» или «тюркю». Оба названия в переводе означают «песня». «Йыр» называют песни татар степных районов. В большинстве случаев они несложны по форме и лаконичны по содержанию. «Тюркю» – песни горцев – напротив, довольно сложны по форме, они распеты и сильно орнаментированы» [12, с. 5]. Тут же отмечается явное отличие «йыр» от «тюркю» в ладовой сфере. Например, для «йыр» особенно характерна диатоническая основа, свойственная ладовой системе ногайских песен, в них редко можно встретить лад с увеличенной секундой. И, наоборот, в «тюркю» лады с увеличенной секундой господствуют, что характерно для песен других субэтносов Крыма.

Затрагивая актуальную в региональной этномусикологии проблему неизученности музыкального фольклора степных районов Крыма, исследователь пишет: «Происхождение песен речитативного характера неясно. По-видимому, они возникли в древности и пелись главным образом в степных районах» [Там же]. К написанному добавим, что в пределах обозначенного региона речитативное интонирование (в том виде, в котором оно представлено в нотных образцах «Чора-батыр» – 1, «Эдиге» – 2, «Ногъай бейити» – 24, «Къаршылав йыры» – 36, «Наврез» – 48 и др.) характерно исключительно для музыкального интонирования ногайцев [4; 9; 11; 13] и не свойственно для других этнических групп Крыма (горских татов и южнобережцев – греков, итальянцев и др.).

В наиболее монументальный раздел сборника «Песни эпические, исторические, балладные и лирические песни-размышления о жизни» включены: эпические сказы «Эдиге» – 2, «Чора-батыр» – 1, исторические песни «Сейдамет, сын Сеита» – 6, «Алим» – 10 и «Ногайский беит» – 24. Следует отметить, что различные варианты эпических сказов «Эдиге», «Чора-батыр» (в других ногайских версиях называемый «Шора-батыр») и бейтов (беитов) до настоящего времени сохранились почти у всех ногайских субэтнических групп. Сравнение же нотных записей и поэтических текстов эпических произведений с имеющимися у нас в наличии нотными материалами, записанными в других ногайских регионах (кубанскими и карангайскими сказами «Эдиге» [13, с. 468-493] и «Шора-батыр» [11, с. 16]), подтверждает их типологическую общность по множеству параметров: музыкальному интонированию, метроритмической организации, принципам формообразования и т.д. Например, интонационной основой всех рассматриваемых произведений являются речитация поэтического текста, ритмизированная в соответствии со структурой стиха; силлабическое стихосложение, при котором его размер определяется числом слогов в мелостроке и музыкальной единицей; тирадность музыкально-поэтических текстов, в которых маркерами служат обрамляющие (начальные и заключительные) построения [11, с. 13; 13, с. 429-433].

Всё сказанное относится к сказу «Чора-батыр» – 1, представляющему собой типичный для этого жанра образец широкообъемной мелодии с довольно мобильной попевоочной зоной, но при этом имеющей тенденцию постепенного сползания в микстовую и нижнюю попевоочные зоны. Музыкальные построения сказа трансформируются, расширяясь за счет введения словесных восклицаний и глоссолалий либо сужаясь за счёт усечения слабого неударного гласного в слове («тол(ы)») и элизии – усечения последней гласной предыдущего слова («эрте (э)вленген»). К сказанному добавим, что в эпических произведениях разных ногайских субгрупп элизии и выпадения гласных в слове – явления довольно частые [13, с. 431].

Наше внимание в сборнике привлекли и другие музыкально-фольклорные произведения: песни семейной и календарной обрядности («Яр-яр» – 34, «Къаршылав йыры» – 36, «Юзук оюн йырлары» – 295-298, «Къара тавукъ» – 49, «Сары эчким» – 50), жанры позднего формирования («Чынълар» – 261-293).

В раздел «Песни и инструментальные пьесы обряда свадьбы и свадебного пира» вошли вокальные произведения, имеющие разную приуроченность: песня, исполняемая при встрече сватов, – «Къаршылав йыры» – 36 и песня «Яр-яр» – 34. Последний образец требует некоторых уточнений. Аналогичные жанры были распространены у других ногайских субгрупп [4; 9] и этнородственных народов: «Жар-жар» – у казахов и киргизов, «Хэу жар» – у каракалпаков, «Ёр-ёр» – у узбеков, «Яр-яр» – у туркмен, «Хэй жар» – у татар [2]. О бытовании этого жанра у казахов пишется следующее: «Поются они на свадебном пире попеременно группами мужчин и женщин. Содержание их чрезвычайно разнообразно, начиная от тем серьезного величального и наставительного характера до веселой шутки. Иногда в них встречается элемент спора и состязания в остроумии между группами родственников жениха и невесты» [Там же, с. 56]. Описывается и их структура: «Для песен этого вида типично чередование 7- и 6-сложной стихотворных строчек с включением в последнюю из них постоянно повторяющегося 2-сложного припева “жар-жар!”. Мелодический склад их близок к декламационному» [Там же].

Песни «Яр-яр» широко бытовали у туркмен, получили «название от постоянного припева, обозначающего: “Милая, милая!” или же “Милый, милый!”. Вид свадебных песен с подобными припевами, одинаковой строфой и стиховой структурой и со сходным содержанием распространен у узбеков и казахов. Основной их характер – величальный, сменяющийся шуточным» [Там же, с. 129].

Таким образом, можно полагать, что у всех народов песни данной жанровой группы были многофункциональны, но идентична их основная функция – это состязание в красноречии и умении импровизировать в музыкально-поэтическом диалоге. В их основе, как правило, лежат ритмоинтонационные формулы с обязательным рефреном в конце каждой полустрофы и типовые ладоформулы, амбитус которых варьируется в диапазоне терции – квинты.

Вокальные жанры календарной и религиозной обрядности («Наврез» – 48, «Къара тавукъ» – 49) включены в раздел «Колыбельные песни. Песни и мелодии детских игр». Новогодняя «Наврез», так же, как у других ногайских субгрупп и родственных народов, была приурочена ко дню весеннего равноденствия и встрече

земледельческого нового года, отмечаемого в марте. К примеру, карангайцы проводили этот обряд следующим образом: «В конце марта к весеннему празднику Навруз ребята брали колючий кустарник – дерезу и ходили с ним по дворам с песней... В каждом дворе ребятам дарили какие-нибудь подарки (кисеты, платочки и т.д.), которые вешали на ветки дерева, а также сладости, фрукты, которые они вместе съедали, собравшись в одном из домов или в другом месте» [3, с. 116].

Приведенный в фольклорном сборнике вариант «Наврез» является типичным образцом календарно-обрядовой песни «колядного» типа, о чем убедительно свидетельствует её поэтический текст с характерной для этого жанра триадностью: 1) оповещение о приходе весны («*Пришла лучезарная весна*», «*Пришел наврез, глядите*», «*Вставайте, настала весна*»); 2) торжественное поздравление хозяев по этому поводу («*Да здравствует наврез, предвестник добрых надежд*»); 3) выпрашивание у них подарков («*Детишкам подарков не жалейте*»). Как и аналогичные жанры других ногайских субгрупп [4; 9], эта песня наполнена светлым, радостным ощущением прихода весны и праздника. В песне присутствует обязательный для этого жанра формообразующий элемент – неизменный мелодико-стихотворный рефрен «*Азан наврезим мубарек!*», представляющий собой семантическое восклицание.

Особое внимание в сборнике уделяется чинам – песням импровизационного характера, представляющим собой короткие мелодии в 8 тактов, небольшого диапазона, с умеренным или медленным темпом [12, с. 7]. Отмечается, что они бытовали только в степной части Крыма, указывается их функция и подробно описываются формы музыкального бытования: «Возникали они в большинстве случаев во время своеобразных индивидуальных или групповых песенных состязаний между юношами и девушками... Чины пелись также во время “талака” (толок, или помочей), как назывался известный обычай степных районов, связанный с коллективным трудом. Например, когда нужно было прессовать войлок, хозяин дома приглашал гостей, все работали, и зачастую стихийно возникало песенное состязание. Чины часто звучали на “арепенэ” – гуляниях молодежи, устраиваемых в складчину» [Там же].

К сказанному добавим, что жанр «чин», называемый у кубанских, астраханских и румынских ногайцев «шынъ», проник в их быт в конце XIX в. – начале XX в. Вытесняя другие традиционные песни, он вскоре стал у них господствующим жанром, чему способствовали актуальность содержания, импровизационная природа создания и исполнения, легкость запоминания.

Помимо характеристики песенных жанров большое место исследователь отводит носителям песенного фольклора – рассказывает о знатоках народной музыки, упоминает имена мастеров – изготовителей музыкальных инструментов, описывает исполнительские традиции народных поэтов и певцов-кедаев, имеющие широкое распространение и среди других ногайских субгрупп.

Таким образом, результаты анализа нотных образцов из сборника Я. Ш. Шерфединова «Звучит кайтарма» приводят нас к выводам:

1. Фольклорные традиции степных районов Крыма до настоящего времени не были объектом специального изучения. Невьясненными оставались происхождение и этническая принадлежность, а также музыкально-стилевая специфика песенных жанров.

2. Вокальные жанры степных районов Крыма обнаруживают ногайское этническое происхождение по основным параметрам и признакам: музыкальным (жанровому составу, ладовым, ритмическим, интонационным особенностям и т.д.); немзыкальным (характеру и форме бытования фольклорных произведений); исполнительским (приёмам вокального исполнительства).

3. Крымско-ногайская этническая музыка имеет типологическое сходство с аналогичной музыкой других ногайских субэтнических групп и этнородственных народов, что подтверждается их сравнительным анализом.

И в заключение отметим, что данная работа является начальным этапом системного изучения музыкально-фольклорных традиций многочисленных ногайских субэтнических групп в отдельности и сравнении друг с другом как целостной системы.

Список источников

1. **Алиев Ф. М.** Антология крымской народной музыки. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во, 2001. 600 с.
2. **Беляев В. М.** Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962. 268 с.
3. **Гаджиева С. Ш.** Очерки истории семьи и брака у ногайцев. XIX – начало XX в. М.: Наука, 1979. 172 с.
4. **Карданова Б. Б.** Обрядовые песни ногайцев. К характеристике жанров // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: сб. науч. тр. Черкесск: Адыгея, 1993. С. 60-76.
5. **Кончаловский А. К.** Песни Крыма // Красный Крым. 1923. 14 августа.
6. **Мошков В. А.** Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края // Известия Общества археологии, этнографии и истории. Казань, 1893-1901. Т. XII. С. 1-67; Т. XIV. С. 265-296.
7. **Османов Д., Кариков Д.** Песни крымских степей. Симферополь: Тарпан, 2005. 122 с.
8. **Песни астраханских татар** / сост. и нот. транскр. Е. М. Смирновой и Н. Г. Гайнуллиной. Казань: Казанская государственная консерватория, 2007. 552 с.
9. **Усманова А. Р.** Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области: дисс. ... к. искусствоведения. Астрахань, 2008. 216 с.
10. **Филоненко В., Ефетова С.** Песни крымских татар // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. № 1. С. 69-84.
11. **Черкесова А. А.** Героический эпос «Шора батыр» в музыкальном фольклоре ногайцев // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. № 3 (28). С. 12-17.

12. **Шерфединов Я.** Звучит кайтарма. Татарские народные песни и инструментальные наигрыши. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1979. 231 с.
13. **Эдиге:** ногайская эпическая поэма. М.: Наука, 2016. 512 с.

THE NOGAI ETHNIC COMPONENT IN YA. SH. SHERFEDINOV'S FOLKLORIC COLLECTION "KAYTARMA SOUNDS"

Kardanova Bela Baubekovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Karachay-Circassian State University named after U. D. Aliev, Karachaevsk
beka-09@yandex.ru

The article raises the problem of the insufficient study of the Crimean Nogai ethnic music and aims to identify it from the traditional musical culture of the region. Notations from Ya. Sh. Sherfedinov's folkloric collection "Kaytarma Sounds" served as a research material. It is shown that a lot of notations from the collection contain the Nogai ethnic component traceable according to basic parameters and features: musical, non-musical and performing. The author concludes on their belonging to the Nogai folkloric tradition.

Key words and phrases: ethnos; Crimean Nogai; sub-ethnic group; traditional culture; publications; folkloric works; comparative analysis; genre; song; Türkü; differentiation; terminology; notations; rank.

УДК 78.01+781.1

Искусствоведение

В статье рассматриваются постановочные интерпретации оперы И. Стравинского «Соловей»: сценическое прочтение Р. Лепажа и фильм-опера К. Шаде. В драматургии и особенно в постановочных интерпретациях оперы прослеживаются принципы театра представления. Проанализированы синестетические связи в соотношении композиционного плана оперы и визуального и звукового рядов постановочных текстов. Показано, что идея противопоставления двух сфер – живого и искусственного – реализована в постановочных прочтениях посредством синестетического контрастирования визуальных (цвето-световых) и пространственно-пластических компонентов.

Ключевые слова и фразы: синестетичность; синестезия; «Соловей» И. Ф. Стравинского; постановочная интерпретация; фильм-опера «Соловей» К. Шаде.

Коляденко Нина Павловна, д. искусствоведения, профессор

Мизюркина Ольга Владимировна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
nk42-68@mail.ru; olgamiz1991@mail.ru

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ПОСТАНОВОЧНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОПЕРЫ И. СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ»

В современном музыкознании проблема постановочных интерпретаций оперных и балетных текстов становится одной из ключевых. Осуществляются интереснейшие эксперименты в области режиссуры музыкального театра. Интерпретация дает возможность безграничной вариативности прочтения оперного или балетного текста, «вскрытия» глубинных смыслов, переструктурирования и сборки новых вариантов смысловой конструкции.

Обилие постановочных интерпретаций вызывает необходимость использования новых методов анализа, рассмотрения оперных и балетных спектаклей с точки зрения синтетического художественного текста¹ (СХТ – термин, применяемый Г. Богиним, П. Волковой, Н. Коляденко, С. Лысенко). Особую актуальность здесь приобретает синестетический подход. Так, при решении проблемы синтеза в сценических произведениях привлечение данного подхода позволяет рассматривать их как «систему соотношения рядов, основанную на синестетической перекодировке модальностей, в процессе которой происходит взаимное невербальное пере выражение информации, регулируемое задающим смысловой «ключ» музыкальным рядом» [2, с. 318]. Как это характерно для музыкальной синестетики, межчувственный подход приносит наиболее ощутимые результаты при осмыслении различных постановочных прочтений синтетических художественных текстов. В таком случае соединение различных компонентов «становится органичным в силу действия на стыках рядов синестетического «общего знаменателя» – общего эмоционального знака, создающего... межчувственное «выравнивание» художественных средств и не допускающего в свое художественно-смысловое поле эклектичных художественных элементов» [Там же, с. 321].

Объектом нашего внимания является опера «Соловей» Игоря Стравинского². Опера неоднократно была изучена с точки зрения драматургии и гармонического языка, кроме того, отчасти встроена в культурно-

¹ Рассматривая интерпретации СХТ, Лысенко делает акцент на дешифровку текстового кода, акцентирование семантических доминант и устойчивых смысловых мотивов исходного текста [3].

² Опера была написана в период с 1909 по 1914 год и впервые поставлена в Париже.