

Magnitogorsk in 80–90-ies (to the problem of functioning of musical art)]. Art history Cand. Diss. Magnitogorsk.

9. Sinetskaya, T.M. (2005) *Magnitogorskaya gosudarstvennaya akademicheskaya khorovaya kapella imeni S.G. Eydinov: ot mechty k real'nosti* [Magnitogorsk State Academic Choral Chapel named after S.G. Eydinov: from dream to reality]. Chelyabinsk: Dom pechati.

10. Betekhtin, A.V., Zubanova, L.B., Sinetsky, S.B., Shub, M.L. (2011) *Sotsiokul'turnyy potentsial Yuzhnogo Urala: vyzovy vremeni i orientiry kul'turnoy politiki* [Socio-cultural potential of the Southern Urals: challenges of time and guidelines of cultural policy]. Chelyabinsk: Entsiklopediya.

11. Kagan, M.S. (1996) *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg: Petropolis.

12. Doroshenko, S.I. (2012) *Dialog kul'tur stolitsy i provintsii v otechestvennom muzykal'nom obrazovanii XIX – XX vv.* [Dialogue of cultures of the capital and the province in the domestic musical education of the 19th – 20th centuries]. Abstract of Pedagogical Doctor Diss. Vladimir.

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-81-87

**Л.Т. Куртбединова, С.Я. Мамбетов**

### **ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЙ ФАКТОР В КОНТЕКСТЕ СТИЛИСТИКИ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ Э. ЭМИР**

*В современном академическом музыкальном искусстве Крыма творчество композитора Эльвиры Эмир занимает значительное место. Представленное симфоническими, камерно-инструментальными, камерно-вокальными сочинениями, хоровой и театральной музыкой, оно показательно своей национальной характерностью и оригинальностью музыкальной стилистики. В своих творческих решениях Э. Эмир обращается к стилевым моделям романтизма, импрессионизма, неофольклоризма.*

*В музыковедческой литературе недостаточное внимание уделено индивидуальному стилю Э. Эмир в аспекте ладогармонического фактора. В настоящей статье предпринята попытка раскрыть самобытный интонационный мир вокальных сочинений автора во взаимосвязи национального ладового колорита и современного гармонического языка.*

*Ключевые слова: стиль, лад, песня, мелодия, диатоника, хроматика, колористика.*

Э. Эмир – современный крымскотатарский композитор, в творчестве которого аккумулируются специфические приметы художественного мышления, как предшествующих эпох, так и XX века. Общеизвестно, что взаимодействие традиционного и инновационного в музыкальном искусстве второй половины XX века приводит к «множественности техник современного композиторского творчества» [8. С. 9]. При этом гармония, как компонент стилевой системы, также обновляется, включая в себя аккорды нетерцового строения и теряя тонально-функциональные связи.

Стилистическое многообразие современного музыкального искусства получает отражение в индивидуальном стиле Э. Эмир, в котором прослеживается взаимодействие национальных фольклорных традиций с современными стилевыми моделями. В своих творческих решениях Э. Эмир обращается к стилевым моделям романтизма, импрес-

сионизма, неофольклоризма. Интонационный мир произведений композитора самобытен в оригинальном синтезе национального ладового колорита и современного гармонического языка.

Ладогармоническое мышление Э. Эмир презентовано не только в жанрах инструментальной музыки, но и в вокальных сочинениях автора. Вокальные жанры занимают значительное место в творчестве композитора. Они представлены сольными и хоровыми песнями, романсами, балладами.

Среди них назовем Балладу для голоса и оркестра «Тут покоится хан» на стихи И. Бунина (1995), песни «Азиз Ватан» («Любимая Родина») для хора и симфонического оркестра (2000) на стихи Идриса Асанина, «Гузель Къырым» («Прекрасный Крым») для хора и симфонического оркестра на стихи З. Куртнезира (2000), сборники «Баллады, романсы и песни для голоса и фортепиано», «Песни для детей и юношества в сопровождении фортепиано» (2008).

Так, сборник «Песни для детей и юношества» в сопровождении фортепиано дает нам представление об отдельных характерных стилистических чертах Э. Эмир. Шестнадцать номеров сборника построены по принципу постепенного усложнения композиционного строения. Последний номер – «Балалар ичун хайтарма» («Хайтрама для детей») – написан для фортепиано, являясь своеобразным заключением цикла. Заметим, что в песнях этого сборника находят отражение психологически выразительные, характеристические и звукописно-красочные свойства гармонии.

Большинство номеров сборника базируется на фольклорно ладовой основе. В них представлены характерные для крымскотатарской музыки переменные лады – эолийско-дорийский, эолийско-фригийско-дорийский. Гармоническая основа строится на сочетании тонально-гармонической и хроматической систем. Это взаимодействие составляет неповторимый колорит песен.

Первые четыре песни – «Къара кьойчыкъ» («Черная овечка»), «Папийлер» («Утята»), «Копечигъым Сарыбаш» («Моя собачка Сарыбаш»), «Алиме» («Алиме») на слова Д. Сеттарова – отличаются простотой мелодико-гармонического языка. В их композиционном строении важная роль принадлежит фортепианному вступлению, в котором уже дается меткая образная характеристика, выраженная в точно найденном автором ритмическим, гармоническим и ладотональным оформлении. Внедрение в диатоническое окружение диссонирующих аккордов с секундовыми сопряжениями, неаккордовыми тонами, а также полиаккорды и отклонения к побочным ступеням – все это имеет выразительное колористическое значение. В каждой из этих песен композитор совмещает контрастное сопоставление диатоники и хроматики. Отметим, что если три первые песни изложены в мажорных ладах, то основу мелодии четвертой песни составляет характерный для крымскотатарской музыки эолийско-дорийский лад. Фортепианная же партия сочетает элементы натурального и гармонического минора.

В последующих песнях музыкальная ткань усложняется. Так, в пятой песне – «Бизим этрафымыз» («Наш край») важную семантическую роль выполняют вступление, интерлюдия и заключение, порученные фортепиано. Полифоническое имитационное изложение и мелизматика в тематическом строении вступления и заключения способствуют картинно-изобразительному характеру музыки. Гармонический минор, положенный в основу темы, сменяется фригийским оборотом, придавая ей национальную окраску. Сама же песенная мелодия, изложенная в эолийском ладу, включает обороты фригийского и дорийского ладов. Причем дорийский лад использован в характерном восходящем мелодическом движении к I ступени, представляющем типичный для народных напевов ход. Заметим, что диатонического склада вокальной мелодии сопутствует повышенное терпкими секундовыми созвучиями фортепианное сопровождение. Мягкие гармонические краски с преобладанием поступенного мелодического движения создают поэтический пейзаж родного края. Стилистически этот номер близок музыкальной семантике импрессионизма.

**Allegro moderato**

6 Юк-сек дагъ нынь  
*mf*  
*mf legato*  
 11 я - нын - да би-зим ко -ю - мыз ту -ра. Юк-сек дагъ нынь я - нын - да

Пример 1

Шестая песня «Айнени» («Колыбельная») по своей ладоинтонационной структуре также близка крымскотатарской народной музыке, а ее тема, в первом построении изложенная в ля бемоль мажоре, далее модулирует в фа эолийское с переходами во фригийский и дорийский лады. Акварельное красочное звучание септаккордов в разных тональностях в четырехтактовом вступлении создает поэтичный контраст к последующему диатоническому музыкальному материалу основного раздела песни, построенной в куплетной форме. Главенство мелодического начала, взволнованный тон изложения позволяет говорить о приобщении к романтическому началу в творчестве композитора.

**Andante cantabile**

5 1. До - гьул - ды биз - ле ба - ла - чыкъ, ай - не - ни. Кор-сень, дер - сннь  
*mf*  
 9 кьокъ - ла чыкъ, ай - не - ни. Сач - ла - ры бар кьу - вур - чыкъ,

Пример 2

Небольшая по масштабам песня «Къар ягъа» («Снег идет») на слова З. Аббасовой включает хоровое трехголосное построение во втором разделе. В ней, как и в пятой песне, в контрастном сопоставлении представлены диатоническая мелодия и терпкого колорита аккорды с секундовыми тонами. В воплощении художественного образа значительную роль выполняет довольно объемное по масштабам вступление фортепианной партии (13 тактов), включающее хроматические ходы, секундовые и тритоновые интонации, красочные диссонирующие гармонии. Мелодия песни, изложенная в дорийском ладу с чертами переменности и III высокой ступенью, своей диатонической основой составляет выразительный контраст диссонирующему гармоническому окружению вступления, интерлюдии и заключения. Песня представляет собой пейзажную картину в национально окрашенных тонах, но в современной гармонической колористике.

Последующие три песни – «Акъ манълай» («Белый лоб»), «Инатлар» («Упрямы»), «Къырымтатар адлары» («Крымскотатарские имена») на слова Д. Сеттарова представляют собой жанровые зарисовки. Гармония сохраняет свою колористическую функцию, в которой значительна роль секундовых и тритоновых созвучий в фортепианной партии. В ладоинтонационном плане сохраняется связь с крымскотатарской народной песней. Например, мелодию песни «Акъ манълай» автор строит в дорийском ладу, а завершает фригийской каденцией. Однако красочно расцвечивает ее отклонениями в си мажор и ля минор. Ладотональные колебания получают отражение в гармониях фортепианного сопровождения. Следует отметить переход в сферу бемольных тональностей (B-bes) в интерлюдии, составляющей выразительный компонент музыкальной композиции данной песни. В песне «Инатлар» («Упрямы») для характеристики упрямов композитор обращается к стилистике джазовых ритмов, альтерированных аккордов, хроматических ходов и кластеров. Примененные во вступлении, эти гармонические и ритмические средства погружают нас в образный строй песни, мелодия которой, построенная в эолийско-гармоническом ладовом колорите, также включает синкопированные обороты.

В песне «Къырымтатар адлары» («Крымскотатарские имена») автор вновь применяет контрасты между диссонирующей аккордовой основой вступления и диатоникой самой песенной мелодии, подтверждается художественный метод, типичный для стилистики композиционного строения песен этого сборника.

В следующей песне – «Кемане» («Скрипка») на слова Д. Сеттарова – композитор сохраняет принципы сопоставления диссонансной сферы и хроматики вступительного раздела пьесы и мелодической распевности и диатоники вокальной партии. Ладотональный план песни основан на контрастной смене ре минора ре мажором. Национальный характер песни подчеркивается фригийскими каденционными оборотами, характерными мелодическими интонациями в вокальной партии. Этот номер отличается яркой образностью.

Песня «Арзы къызнинъ чешмеси» («У источника Арзы» по мотивам легенды «Арзы къыз») – наиболее лирически распетый образ этого сборника. Ладовую основу мелодии составляет эолийский лад, который дополнен оборотами гармонического минора во вступительном разделе песни, в гармонической основе преобладает диатоника.

Следующие две песни сборника – «Дженклер, етер» («Войны, хватит») на слова Р. Мемиша, «Будыр меним Ватаным» («Это моя Родина») на слова З. Куртнезира – представляют гражданскую патриотическую тему. Обе песни строятся на ярко национальной мелодико-интонационной основе. Мелодия песни «Дженклер, етер» основана на звукоряде переменного лада, включающего элементы эолийского, дорийского ладов и гармонического минора. Особое колористическое значение имеет четвертая повышенная ступень.

Мелодическую основу песни «Будыр меним Ватаным» составляет эолийско-дорийский лад с фригийскими оборотами в каденционных разделах (b). Мелодический материал этой песни включает модуляцию в соль бемоль мажор в первом четырехтакте припева, а завершается она в одноименном мажоре (B-dur).

Andante

Пример 3

Важное значение в композиционном строении этих песен играют вступительный раздел, интерлюдия и заключение. В них отображается главная образная сфера. Эти разделы включают характерные мелодические обороты и ритмические формулы. Фактура отличается насыщенностью фортепианной партии. Гармония включает диссонирующие аккорды. Отметим, что вторая песня предназначена для хорового многоголосного исполнения, 15-й номер «Али-баба» (По мотивам легенды «Арзы кызы») презентует собой своеобразную вокально-инструментальную пьесу, так как заключительный инструментальный раздел представляет масштабную импровизацию. В основе распекой лирической темы лежит переменный лад, в котором миксолидийский сменяется оборотами дорийского и фригийского ладов. В инструментальном разделе значительная роль принадлежит хроматическим гармониям, выполняющим колористическое значение.

Таким образом, в результате проделанного анализа можно констатировать, что определяющими характеристиками песен сборника «Песни для детей и юношества» являются их яркая образность и картинность, реализованная во взаимодействии национальных ладовых компонентов с современными гармоническими средствами. Песни сборника показывают новое гармоническое слышание национальной музыки. Анализ музыкального языка песен этого сборника дает возможность определить стилистические связи метода Э. Эмир с направлениями романтизма, импрессионизма, неофольклоризма.

### Литература

1. Волков К. Фольклор и современное композиторское искусство // Советская музыка. 1982. № 11. С. 25–33.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 257 с.

4. Земцовский И.И. Фольклор и композитор // Музыка и современность: сб. ст. / сост. Т.А. Лебедева. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 211–220.
5. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
6. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Советский композитор, 1982. 328 с.
7. Теория современной композиции / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
8. Холопов Ю. Глава 3. Лад // Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
9. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 478 с.
10. Чинаев В. Классика и авангард: актуальность иллюзии // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 20–25.

### **The Ladoharmonic Factor in the Context of the Stylistics of E. Emir’s Vocal Compositions**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2023, 4 (91), 81–87.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-81-87

*Leyla T. Kurtbedinova*, Republic of Crimea Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov (Simferopol, Russian Federation). E-mail: Lilya.kurtbedinova@mail.ru  
*Servet Ya. Mambetov*, Republic of Crimea Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov (Simferopol, Russian Federation). E-mail: 52s.mambet@gmail.com  
**Keywords:** style, mood, song, melody, diatonics, chromatics, coloristics.

The work of composer Elvira Emir occupies a significant place in the modern academic musical art of Crimea. Presented by symphonic, chamber instrumental, chamber vocal compositions, choral and theatrical music, it is indicative of its national character and originality of musical style. In his creative solutions, Emir refers to the stylistic models of Romanticism, impressionism, and neo-folklore. The intonation world of the composer’s works is original in the original synthesis of the national mode color and the modern harmonic language. Vocal genres, represented by solo and choral songs, romances and ballads, occupy a significant place in the composer’s work. The collection “Songs for children and youth” gives us an idea of individual stylistic features of the author. Most of the issues in the collection are based on folklore-fret basis. The songs feature variable modes characteristic of Crimean Tatar folk music – Aeolian-Dorian, Aeolian-Phrygian-Dorian. The harmonic basis is based on a combination of tonal-harmonic and chromatic systems. The songs of this collection reflect the psychologically expressive, characteristic and sound-colorful properties of harmony. In the musicological literature, insufficient attention is paid to the individual style of E. Emir in the aspect of the ladoharmonic factor. In this article, an attempt is made to reveal the original intonation world of the author’s vocal compositions in the interrelation of the national mode color and the modern harmonic language. The songs of the collection show a new harmonic hearing of national music.

### **References**

1. Volkov, K. (1982) Fol’klor i sovremennoe kompozitorskoe iskusstvo [Folklore and modern compositional art]. *Sovetskaya muzyka – Soviet Music*. 11. pp. 25–33.
2. Golovinsky, G. (1981) *Kompozitor i fol’klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19th–20th centuries. Essays]. Moscow: Muzyka.
3. Gulyanitskaya, N. (1984) *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu* [Introduction to modern harmony]. Moscow: Muzyka.

4. Zemtsovsky, I. I. (1971) Fol'klor i kompozitor [Folklore and composer]. In: *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Comp. by T.A. Lebedev. Moscow: Muzyka. Vol. 7.
5. Mazel, L.A. (1972) *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of classical harmony]. Moscow: Muzyka.
6. Mazel, L.A. (1982) *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on the theory and analysis of music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
7. Tsenova, V.S. (ed.) (2005) *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The theory of modern composition]. Moscow: Muzyka.
8. Kholopov, Y. (1988) Glava 3. Lad [Chapter 3. Mode]. In: *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A theoretical course]. Moscow: Muzyka.
9. Grigoriev, S. (1981) *Teoreticheskiy kurs garmonii* [Theoretical course of harmony]. Moscow: Muzyka.
10. Chinaev, V. (1992) Klassika i avangard: aktual'nost' illyuzii [Classics and avant-garde: the relevance of illusion]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 2. pp. 20–25.

УДК 681.819

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-87-94

Ли Цзычу

#### ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Б.И. ТИЩЕНКО

*В статье рассмотрена трактовка ударных инструментов в творчестве Б.И. Тищенко, особое внимание уделено поздним сочинениям – «Данте-симфониям». Б.И. Тищенко обладал ярко выраженным тембровым слышанием, и семантика тембров для него была важна с самого начала композиторского пути, на что явно указывает его оригинальная оркестровка Первого виолончельного концерта, где существенная роль принадлежит ударным. В дальнейшем творчестве трактовка этой группы получила достаточно определенную семантическую нагрузку как воплощение идей разрушения, смерти и страданий. Отчасти она сохранилась и в поздних опусах, однако в них ударные инструменты применяются более разнообразно, нагружаются более широкими смыслами.*

Ключевые слова: ударные инструменты, трактовка, Б.И. Тищенко, Д.Д. Шостакович, хореосимфоническая циклиада «Беатриче».

Один из композиторов «школы Шостаковича», Борис Иванович Тищенко, всегда очень высоко ценил своего учителя, и в его творчестве можно обнаружить заметные следы влияния шостаковического музыкального языка, композиторских приемов и даже мировоззрения. Однако одновременно с этим Б.И. Тищенко сформировал свой собственный узнаваемый стиль, в котором значительную роль сыграло его восприятие, слышание и использование инструментальных тембров. Об особенностях инструментовки Б.И. Тищенко обычно не пишут отдельно, в центре внимания исследователей оказываются другие, более глобальные проблемы творчества композитора. Использование только ударных инструментов в оркестровых партитурах – совсем узкая и специфичная область. Однако именно здесь, на наш взгляд, можно обнаружить некоторые «ключи» к пониманию самых грандиозных концепций, в том числе и тех, что отражены в позднем, наиболее сложном периоде творчества Б.И. Тищенко. Рассмотрение специфики использования ударных инструментов в контексте целостного замысла сочинения определяет новизну научного подхода в данной статье.