

**Мамбетова Гульшен**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Музыкальное искусство» Крымского инженерно-педагогического университета, г. Симферополь

## НЕКОТОРЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛАДОВ В КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

*Аннотация.* В статье рассматривается структурная организация ладов в крымскотатарской народной и профессиональной музыке. Впервые в музыкально-теоретической литературе по крымскотатарской музыкальной культуре производится классификация ладов.

**Ключевые слова:** лад, звукоряд, песня, крымскотатарская музыка.

*Анотація.* Мамбетова Г. Деякі дослідження структурної організації ладів у кримськотатарській народній і професійній музиці. У статті розглядається структурна організація ладів у кримськотатарській народній і професійній музиці. Вперше в музично-теоретичній літературі з кримськотатарської музичної культури виробляється класифікація ладів.

**Ключові слова:** лад, звукоряд, пісня, кримськотатарська музика.

*Annotation.* Mambetova G. Some studies of the structural organization in the harmonies of the Crimean Tatar folk and professional music. The article deals with the structural organization in the harmonies of the Crimean Tatar folk and professional music. For the first time in the music-theoretical literature on the Crimean Tatar musical culture are classified modes.

**Keywords:** harmony, scale, song, Crimean Tatar music.

**Постановка проблемы.** В настоящее время в музыкальной культуре крымских татар наиболее актуальной является проблема лада. Следует отметить, что, несмотря на богатый фольклорный материал, а также непрерывно пополняющийся (благодаря современным крымскотатарским композиторам) музыкальный фонд современными крымскотатарскими произведениями, в музыкально-теоретической сфере существует огромный пробел в области структурной организации лада. Проблема лада до сих пор основательно не изучена.

**Цель статьи** провести исследования структурной организации ладов в крымскотатарской народной и профессиональной музыке.

**Результаты исследования.** На современном этапе развития крымскотатарского музыкального искусства наибольшую актуальность приобрёл вопрос звуковысотной организации музыки.

Как отмечает Ю.Кац, «лад – живой, постоянно обновляющийся организм, один из ведущих компонентов формообразования, поэтому выявление общих законов его организации с помощью любых доступных способов представляется важной задачей» [3].

А.Юсфин, например, в своей работе «Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки» пытается выявить некоторые закономерности формирования мелодических ладов. Он отмечает, что «любые музыкально-выразительные средства всех национальных культур могут быть первичными, то есть своего рода нормативными для слухового сознания данной культуры, и предельными, то есть ненормативными, представляющими собой исключительные явления». При этом, акцентируя внимание на некоторые «предельные» свойства мелодических ладов, он выделяет лады «увеличенные» и «уменьшённые», а также лады с нестабильной структурой. Как отмечает А.Юсфин «выбор данных ладовых форм связан со стремлением показать, с одной стороны, некоторые «нетрадиционные» пути ладообразования, а с другой – формирование в народной музыке такой ладовой системы, создание которой приписывалось только профессиональному творчеству» [8, 114-115].

При рассмотрении внутренней структуры крымскотатарской народной одноголосной песни, развитие музыкальной мысли, в большинстве случаев, имеет динамическое, активное, с функциональной точки зрения неустойчивое начало. В мелодике данный принцип выражается в стремлении начать мелодическую линию с неустойчивой ступени звукоряда. Исходя из существующего музыкального фольклорного материала, необходимо признать неоктавную природу крымскотатарских народных ладовых образований (так как октавно повторенные звуки являются различными по своей ладовой функции, своей направленности и тяготению). На сегодняшний день вопрос лада в рассматриваемой культуре остаётся открытым ввиду отсутствия каких-либо научных трудов по данной проблематике. И всё же, анализируя определённую часть фольклорного материала, можно сделать некоторые выводы.

Надійшла до редакції 26.03.2012

Ладовые звукоряды крымскотатарской народной музыки допускают определённую классификацию:

- 1) стабильные монодические лады (напр., дорийский, фригийский, миксолидийский);
- 2) лады мажоро-минорной системы;
- 3) симметричные лады (звукоряды которых состоят из ладовых ячеек, делящих октаву на равные части) по определению Мессиана [6, 253] или круговые по определению Мазеля [4, 482];
- 4) гибридные лады, совмещающие элементы выше перечисленных ладов.

Поясним это на примерах.

При анализе фольклорного материала из сборника Я.Шерфединова «Звучит кайтарма» были выявлены некоторые особенности строения звукорядов [7].

Так, например, в песне «Шимди анненъ келеджек» звукоряд мелодии выстраивается по дорийскому ладу (пример 1).

Песня «Къалайлы къазан» совпадает по звукоряду с гармоническим минором (пример 2).

Песня «Арабалар гелиб де гечер» совпадает по звукоряду с дважды гармоническим мажором (пример 3).

Определённая часть фольклорного материала имеет двойное определение, совмещая в себе структуру как гибридных ладов, т.е. одновременное сочетание ладов стабильных монодических и мажоро-минорной системы, так и, выражаясь термином О.Мессиана, «ладов ограниченной транспозиции», т.е. симметричных ладов [6].

Например, в песне «Керем» девятиступенный звукоряд мелодии можно назвать эолийско-дорийским, так как в натуральный лад вводится VI повышенная ступень. Этот же пример можно трактовать как симметричный лад со смежным, т.е. отдельным (по определению У.Гаджибекова [1]) соединением, симметричный модус которого в последнем звене отображается зеркально (пример 4).

Аналогичный пример песни «Къайнана», девятиступенный звукоряд которой можно назвать ионийско-миксолидийским ладом, а также симметричным ладом

Пример 1

*Шимди анненъ келеджек*

дорийский лад

Пример 2

*Къалайлы къазан*

гармонический минор

Пример 3

Арабалар гелип де кечер

Свободно

А\_ра\_ба\_лар ге\_лип де ге\_чер, из\_о\_  
 \_лур. Се\_вип, са\_йып ай\_рыл\_ма\_сы кучь о\_  
 \_лур, кучь о\_ лур. Се\_вип де са\_йып ай\_рыл\_  
 \_ма\_сы кучь о\_ лур, кучь о\_ лур.

дважды гармонический мажор

Пример 4

Керем

Бу дунь\_я да уч нес\_не ден кьор\_кья\_рым, а\_ман, бир ай\_ры\_лыкь,  
 бир\_екь\_суз\_лыкь, бир о\_люм, бир ай\_ры\_лыкь бир\_екь\_суз\_лыкь бир о\_  
 лум. Ич би\_ри ден ас\_ла гонь\_люм хош де\_гиль, а-ман, бир ай\_ры\_лыкь,  
 бир\_екь\_суз\_лыкь, бир о\_люм, бир ай\_ры\_лыкь, бир\_екь\_суз\_лыкь,  
 бир о\_люм.

эолийско-дорийский

с цепным и раздельным соединением и симметричным модусом (пример 5).

Тринадцатиступенному звукоряду песни «Саба олса, уянса» подходит современная терминология симметричного лада с цепным и раздельным соединением и симметричным модусом, где последнее звено разомкнуто (пример 6).

Типичным образцом лада ограниченной транспозиции является пример «Кёр-оглу», одиннадцатиступенный звукоряд которого представляет собой

Пример 5

*Къайна*

ионийско-миксолидийский

Пример 6

*Саба олса, уянса.*

Певуче

ионийско-миксолидийский

симметричный лад с цепным соединением и симметричным модусом (пример 7).

На основании вышеизложенного материала можно сделать вывод, о скрытых возможностях ладовых преобразований в крымскотатарском фольклоре. Следовательно, богатый ладовый состав открывает большие возможности для профессиональных композиторов в становлении крымскотатарской профессиональной музыки. Тем более что «национальная специфика – категория не статическая, а динамическая. Обладая высокой степенью стабильности, она находится и в движении, обусловленном временем и окружающей средой» [2].

Как известно, становление и развитие национальных музыкальных культур многих стран представляло собой последовательный процесс сближения традиционных европейских форм, жанров, технических приёмов композиции с местным материалом. Так же и крымскотатарские композиторы переживают в настоящее время предварительный «фольклорно-цитатный» этап. Ярким представителем современной крымскотатарской профессиональной музыки является Мерзие Халитова, отдающая предпочтение симфоническому жанру. Не случайно в её произведениях преобладает мелодизм, композитор в своём творчестве опирается на фольклорный материал. Примером тому может послужить «Симфония для камерного оркестра», в основе которой преобладает фольклорный тематизм [5]. Например, в своём произведении она цитирует народ-

ные мелодии, развивает их, при этом, не нарушая стилистики и образного строя, обрабатывает народные мелодии для исполнительского состава, свойственно классической европейской музыке, а также создаёт собственные мелодии в духе народных. Цитируемый материал в I части вышеназванной симфонии, подобно макачному жанру, представляет собой непрерывно льющуюся мелодическую линию, опирающуюся на симметричные лады, схемы которых можно представить в двух вариантах (пример 8).

Аналогичная картина обнаруживается во II части симфонии (пример 9):

Как показывает практика, отдельные существенные признаки ладов народной и современной профессиональной музыки оказываются во многом аналогичными. Особенный интерес к проблемам лада возник в связи с поисками принципов организации монодии и применения их в композиторском искусстве.

**Выводы.** Современные крымскотатарские композиторы успешно осваивают богатства мировой музыкальной культуры, не порывая при этом с национальными истоками. Данное явление в историческом плане принципиально новое. Известно, что музыкальная культура народов Востока, в частности крымских татар, в основе своей монодийна, что значительно осложняет процесс слияния с культурой европейской. Настоящая работа, представляющая собой первые попытки классификации ладов, не раскрывает всей проблематики данного вопроса. Краткое рассмо-

Пример 7

*Кёр-огьлу*

Спокойно

Ай! Ай! Бен бир Кёр-огъ лу юм, а ман, дагъ да ге зе  
рим, э сен юз гяр лар дан ил ле се зе рим.  
Ге лен душ ман лар нынь ба шын э зер рим, о да бир ил  
де гиль, де ди Кёр-огъ лу Эй, вах! Эй!

2 1 2 2 1 2

Пример 8

Example 8 is a musical score consisting of five staves. The first staff is marked *mp*. The second and third staves contain triplets and a *div.* marking. The fourth and fifth staves show rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 1) and accents.

Пример 9

Example 9 is a musical score consisting of four staves. The first staff is marked *II ч.*. The second and third staves are in bass clef. The fourth staff is in treble clef and includes fingerings (2, 1, 1, 2, 1, 1, 2).

трение звуковысотной организации музыки позволяет сделать вывод о необходимости более глубокого его изучения, результаты которого могли бы послужить основанием для классификации ладов и позволили бы проследить пути и методы эволюции ладовых форм в различных музыкальных стилях крымскотатарских композиторов.

#### Литература:

1. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки / У. Гаджибеков. – Баку : АН Аз. ССР, 1945. – 113 с.
2. Закржевская С.А. Об освоении многоголосия монодийными культурами Средней Азии / С.А. Закржевская // Вопросы истории и теории Узбекской Советской музыки. – Ташкент : Фан, 1976. – С. 118 – 127.
3. Кац Ю.В. Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной и профессиональной музыке / Ю.В. Кац. – Ташкент : Фан, 1983. – 112 с.
4. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии / Л.А. Мазель. – Москва : Музыка, 1972. – 616 с.
5. Халитова М.И. Симфония для камерного оркестра / М.И. Халитова. – Симферополь : Крым. уч. пед. изд., 1995. – 159 с.
6. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана / Ю. Холопов // Музыка и современность. – Москва : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 247 – 294.
7. Шерфединов Я. Звучит хайтарма / Я. Шерфединов. – Ташкент : Г.Гуляма, 1979. – 232 с.
8. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / А. Юсфин // Проблемы лада. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 113 – 151.