

Э. С. АЛИМОВА

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАУ ВО  
"Крымский Федеральный Университет им. В. И. Вернадского" в г. ЯлтеСТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ  
В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ И РОМАНСАХ Э. ЭМИР

**И**мя композитора Эльвиры Эмир широко известно за пределами её родного края. Высокую оценку творчеству талантливого крымскотатарского музыканта дал выдающийся композитор XX века Алемдар Караманов, сказав, что «среди крымскотатарских композиторов номер один – Эльвира Эмир» [5].

Вокальная лирика не является главной областью творчества Э. Эмир, тяготеющей в большей степени к фортепианной, оркестровой и киномузыке. Вместе с тем в её вокальных сочинениях в полной мере претворился индивидуальный творческий метод, органично сочетающий элементы «классики» и «неофольклоризма». В области камерной вокальной музыки достижения Эмир представлены сборником «Балалар ве генчлер ичюн йырлар» («Песни для детей и юношества», 2008), а также романсами на стихи С. Есенина («Колдунья», 1979), Ю. Береева («Полярная ночь», 1985), Г. Данилевского («Бахчисарайская ночь», 1997), М. Василисиной-Шевченко («Благослови», 1993) и И. Асанина («Ватан дуйгьусы» – «Предчувствие Родины», 1997).

В «Песнях для детей и юношества» целью композитора стало введение юных слушателей в мир образов крымскотатарской народной музыки. Принцип построения сборника «от простого – к более сложному» придает ему характер цикла-альбома по образцу «детских альбомов» Р. Шумана, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, А. К. Лядова. Всего в сборнике-цикле шестнадцать номеров, последний из которых «Балалар ичюн хайтарма» («Детская хайтарма») написан для фортепиано, без участия голоса. Этот номер явно выполняет функцию финала и демонстрирует наиболее характерные элементы крымскотатарского фольклора.

Черты цикла просматриваются и в группировке песен по принципу контраста, и в наличии образно-жанровых «арок». Первые четыре песни на стихи известного певца и актера Крымскотатарского музыкально-драматического театра Диливера Сеттарова – «Къара къойчыкъ» («Черная овечка»), «Папийлер» («Утята»), «Копечи-

гим» («Моя собачка»), «Алиме» представляют собой жанрово-характеристические миниатюры (спенки-зарисовки), предназначенные для детей младшего возраста. Эти песни отличает простота музыкального языка, двудольность, чёткая ритмика. В области гармонизации автор прибегает к некоторым красочным усложнениям в виде альтераций и аккордов с побочными тонами в духе эстрадно-джазовой стилистики. В мелодике наблюдается ритмическое синкопирование, идущее от популярной крымскотатарской песни стиля 70–80-х годов XX века, но не чуждое и фольклорным образцам (степные «ногайские» песни).

С пятого номера, песни «Бизим тараф» («Наш край») на слова того же автора, начинается новая фаза цикла, связанная с лирико-патриотической и пейзажной тематикой. Если предыдущие номера строились на основе стилистики «степных» напевов с минимумом орнаментики и чёткостью интонационно-ладовых формул, то уже с пятого номера в мелодию активно включаются характерные южно-крымские обороты, связанные с вариантно-попевочным развитием и «переливами» диатонических ладов (фригийская II, увеличенная секунда, дорийская VI и инструментальные арабески в «пейзажном» № 5).

Своеобразным концентратом крымскотатарского песенного стиля в цикле становится миниатюра «Айнени» («Колыбельная») на слова Черкез-Али с её типизированными мелодическими и гармоническими оборотами, отходящими от традиционной мажорно-минорной функциональности (основные сопряжения в гармонии – терцовые и секундовые; применяются трезвучные и септаккордовые «ленты»). В мелодике появляются внутрислоговые распевы, интенсивная мелизматика, переменный размер, что способствует выявлению национального колорита.

После миниатюрной «Къар ягъа» (№ 6, «Снег идет») на стихи З. Аббасовой (первой в сборнике песни с хором) следует несколько жанровых зарисовок на стихи Д. Сеттарова – «Акъ манълай» («Белый лоб»), «Инатлар» («Упрямцы»), «Къы-

рымтатар халкъ адылары» («Крымскотатарские имена»). Они достаточно просты по фактуре, но в отличие от предыдущих образцов сочетают красочные гармонические «изыски» в духе «русского Востока» (Н. А. Римский-Корсаков) с диссонантностью и ритмикой джазовых «хорусов».

В песне «Кемане» («Скрипка») на слова Д. Сеттарова откровенно имитируется народный крымскотатарский инструментальный стиль в его бытующем варианте («чал»). В музыке остроумно показан процесс настройки скрипки с «подтягиванием» двух верхних струн от «ля-бемоль» – «ми-бемоль» к «ля» – «ми» (1–6 тт. фортепианного вступления). Эту песню отличают элементы оркестровости, представленные антифонными переключками аккордики «тутти» с сольными репликами вокалиста и условной «скрипки» в аккомпанементе.

Песня № 12 – «Арзы кызынъ чешмеси» («У источника Арзы», по мотивам легенды «Арзы-кызы») на слова С. Османова – написана в стиле классического русского бытового романса. Однако мелодика этой песни типично крымскотатарская с исходным призывным квартовым «зачином» и синкопированными окончаниями фраз на выдержанных звуках, приходящихся на слабые метрические доли. В конце фраз возникают характерные терцовые окружения устоев, а сама мелодия строится на «чистой» диатонической основе доминантового лада с двумя тониками – «си-бемоль» и «фа», что придает ей фригийскую окрашенность («соль-бемоль» при тонике «фа»).

Два следующих номера – № 13 «Дженклер, етер» («Войны, хватит») на стихи Р. Мемиша и № 14 «Будыр меним Ватаным» («Это моя Родина») на стихи З. Куртнезира – объединяет патриотическая тематика. Антивоенная песня «Дженклер, етер» отличается пафосностью и активной призывностью интонаций, многозвучностью инструментальной партии, достигающей в коде туттийной звучности на фортиссимо. Исходный трёхдольный размер – «трёхдольный марш», как в «Священной войне» А. Александра, сменяется четырёхдольным в инструментальной коде. Мелодика вокальной партии построена с учетом законов маршевого жанра (пунктиры, триоли на сильных долях), но без подчеркивания ямбических затаков, характерных для маршевости в европейской традиции.

Вокально-инструментальная пьеса «Али-баба» (по мотивам легенды «Арзы кызы») на слова С. Османова продолжает линию образов «легенды» и «Родины». Живительный источник, связанный с легендой об Али-бабе и девушке Арзы, – это символ возрождения культуры крымскота-

тарского народа, что и было для Эмир главной темой детско-юношеского песенного сборника. В «Али-бабе» ощутимо влияние фортепианного стиля А. Караманова, особенно его Первого «Юношеского» фортепианного концерта, с его октавной техникой, мелизматикой и красочной гармонией, сочетанием диатоники и хроматики, полифактурности в организации музыкальной ткани<sup>1</sup>. Тот же тип фортепианного стиля Эмир демонстрирует и в заключительном инструментальном номере сборника «Балалар ичюн кьайтармасы» («Детская хайтарма»).

Если сборник создавался с целью популяризации крымскотатарской жанровой стилистики и преследовал в первую очередь дидактические цели, то романс как «свободный» для авторской интерпретации жанр лирического высказывания позволяет композитору в полной мере воплотить современные музыкальные техники. В этом плане чрезвычайно показательным является сочинение «Бахчисарайская ночь» (на ст. Г. Данилевского), созданное композитором в 1997–1998 гг.

По своим жанровым признакам «Бахчисарайская ночь» не укладывается в рамки лирического романса с песенной мелодикой. Преобладающий тип вокальной интонации здесь декламационный, тесно связанный с интонированием слов текста. Во втором разделе формы, в целом представляющей собой репризную трехчастность свободно-вариантного типа, декламация сменяется речитацией и переключает внимание слушателя на фортепианную партию с ее звукоизобразительными эффектами (в тексте речь идет о «тихом плеске фонтанов от дворца»).

Характерной особенностью данной вокально-фортепианной миниатюры является своеобразный диалог вокальной и фортепианной партий, построенных не по традиционной модели песенно-романсового жанра, где музыка «обобщает», а слово «детализирует», а наоборот. В музыкальной интонации «Бахчисарайской ночи» «обобщаются» образы текста стихотворения Г. Данилевского, а музыка Эмир «детализирует», гибко отражает их содержание, трактуемое как в звукоизобразительном, так и эмоционально-психологическом планах.

В начале произведения происходит показ образа интонационно-обобщающего характера, что видно в инструментальном вступлении (1–5 тт.), из которого вырастает вокальная партия. Комплекс «гармония-фактура» здесь сжато охватывает основную интонацию и жанрово-стилистические признаки дальнейшего развития музыки. Исходной является попевка, складывающаяся из терцового окружения условного

устоя (басовый «ре-диез» – доминанта исходной тональности «ля-бемоль»), которая в модально-гармонической системе романса имеет тенденцию смещаться на другую высоту. Основными интервалами смещений в микромасштабах выступают секунды и терции, а на уровне более крупных синтаксических единиц – больших фраз, периодов – кварты и квинты. Наряду с модальностью, граничащей с хроматической тональностью и даже временами со свободной атональностью, характерной особенностью музыкальной ткани становится нерегламентированность синтаксических построений, метрики (переменные размеры), фактурная дробность.

Развитие музыки в первом разделе (*Moderato*, 31 т.) связано с постепенным внедрением в изложение «ноктюрности» в сочетании с «фантазийной» импровизационностью. Ноктюрн, вытекающий из названия стихотворения Г. Данилевского, постепенно заявляет о своем жанровом имени через внедрение фигураций смешанной мелодико-гармонической формы в аккомпанементе (6, 12 тт., 16–20 тт.). С 21 т. «ноктюрная» фигурация уже полностью господствует в сопровождении и сохраняется вплоть до фортепианного ритурнеля – перехода к *Agitato* (20–31 тт.).

«Фантазийность» проявляется во фрагментарности и постоянном свободно-вариантном обновлении мелодики вокальной партии, из которой постепенно уходит кантиленность, присутствующая в первой фразе. Мелодический рельеф развивается «уступами» в пределах достаточно большого диапазона – от «си» малой до «ми-бемоль» второй октавы; меняются тактовые размеры; четкий ритм стиха (хорей) преодолевается за счет внутрислоговых распевов в духе восточной импровизационности; в ладовом колорите выявляется и «восточная» увеличенная секунда – «ля-диез» – «соль» (каданс в 10–13 тт.).

Авторская ремарка *ad libitum* в ритурнеле-связке 13–21 тт. относится к партии фортепиано – инструментальному наигрышу в духе «ночного соловья» с характерными форшлагами. В вокальной партии повторены последние слова поэтической строфы, позволяющие отступить от симметричности построений. Второе предложение условного периода первого раздела (22–31 тт.) строится сообразно смене поэтического образа – «песня муэдзина так грустна...» – и основано на мелодике широкого дыхания с кульминацией на «ми» второй октавы. Здесь происходит возвращение основного интонационного комплекса, показанного еще в фортепианном вступлении, преобразованного в духе «ночной» восточной элегии с типичными признаками

южнобережной крымскотатарской песни, близкой макъаму: ладовый «перелив» в окраске ступеней, глиссандирующая мелизматика, опора на «витиеватые» мелодические заполнения после опорных «тематических» скачков на кварту (22 т.) и тритон (25 т.).

Характерная композиционная особенность первого раздела романса – итоговая (суммирующая) функция его второй строфы. Здесь объединены тематизм, фактура, гармонии, показанные еще во вступлении, но в красочной и многослойной вокально-фортепианной партитуре, в которой выделены три пласта – «макамный» напев, «ноктюрная» фигурация и «поступь» низких басов, излагаемых октавами. Все это соответствует кульминации в лирическом содержании стиха – «...тоски кручины вся душа полна», знаменующей завершение его первой «психологической» части.

Средний раздел (*Agitato*) построен на воспроизведении «пленэрных» образов, связанных со звуками ночной природы и картинами, близкими «тоске-кручине» лирического героя: «Ханское кладбище глухо и темно и как пепелище призраков полно...». В среднем разделе сохраняется лейт-интонационный комплекс, показанный в первом разделе формы, но его варианты преобразования весьма существенны: мелодика вокальной партии, вытекающей все из той же «заполненной кварты», приобретает речитативный характер. Его подчёркивает триольная ритмическая фигурация-остинато параллельными квартами в аккомпанементе в размере 12/8. Начальное «оцепенение» постепенно сменяется взволнованной речью с достижением местной кульминации в ходе из двух восходящих кварт (вторая из них – уменьшенная) к «фа» второй октавы (35 т.). Далее следует уже «чистый» речитатив на звуке «си-бемоль» малой октавы (его исток – триоль на этом же звуке перед началом вокальной партии первого раздела).

Начиная с 41 т., после «зависающего» каданса на увеличенном трезвучии (в стиле Н. А. Римского-Корсакова) следует пространственно-изобразительный эпизод с имитацией журчания знаменитого бахчисарайского фонтана («Тихий плеск фонтанов от дворца летит...»). Тематически этот эпизод (раздел) – повтор трех предыдущих: все та же восходящая кварта в вокальной партии (причем в исходном варианте – ми-бемоль-ля-бемоль), речитативность раздела *Agitato*. Однако в фактурном оформлении это совсем иная музыка, концентрат образа водной стихии, что показано «каплями» равномерно движущихся аккордовых триолей в аккомпанементе, а затем «арфовыми» фигурациями по

чёрным клавишам фортепиано, образующим пентатонику.

Полное, но снова вариантно-вариационное и на этот раз еще более сжатое, восстановление первоначального интонационного комплекса происходит в условной репризе (от т. 49 до конца романса). Несмотря на «фантазийность» и полижанровость, «Бахчисарайская ночь» – все же «песня» с чертами куплетности. В последнем куплете резюмируется содержание музыки и текста: «И молчат утесы, и сады молчат и одни лишь слезы в тишине звучат». В «молчании слез» сливаются воедино поэтические образы стихотворения и музыки, что показано через тщательный подбор лаконичных средств, ни одно из которых не является новым; все мелодические (вокальная партия) и фактурно-гармонические (партия фортепиано) формулы уже звучали ранее, но в более развернутом виде.

Такая трактовка материала, его выбор и разработки в полном «контакте» с содержа-

нием поэтического текста – характерная черта песенно-романсового стиля Э. Эмир. Для композитора важен эмоционально-психологический подтекст, составляющий основное содержание лирического жанра, как в поэзии, так и в музыке. Вместе с тем, выраженные черты сюжетности позволяют трактовать содержание стихотворения в изобразительном, интонационно-наглядном плане<sup>2</sup>. Композитор мастерски ассимилирует национально-почвенную крымско-татарскую интонационность с системой устоявшихся стилевых моделей песенно-романсного жанра. В связи с этим в настоящее время можно говорить о вполне сложившемся стиле крымскотатарской вокальной лирики, вышедшей за пределы этнографизма и включенной в контекст жанрового стиля, присущего ведущим мировым песенным культурам, из которых наиболее близкими крымскотатарским композиторам являются классические русская и украинская.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом в диссертации О. Крипак [3].

<sup>2</sup> Термин «интонационная наглядность» при-

меняет П. Вульфийус для характеристики «стихотворений с музыкой» Х. Вольфа [1, с. 96].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вульфийус П. Гуго Вольф // Советская музыка. 1960. № 4. С. 96–105.

2. Гарбузов Н. Древнерусское народное многоголосие // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог / под ред. Ю. Н. Рагса. М.: Музыка, 1980. С. 59–79.

3. Крипак О. Концертно-фортепианный стиль А. Караманова (на материале трёх концертов для

фортепиано с оркестром): автореф. дис. ... канд. искусствовед. Харьков, 2012. 20 с.

4. Крымский А. Тюрки, их языки и литературы: очерки. Киев: Всеукраинская Академия наук, 1930. Вып. 2. 102 с.

5. Талант – это единственная новость, которая свежа всегда: интервью. URL: <http://medeniye.org/ru/node/314>.

### REFERENCES

1. Vul'fius P. Gugo Vol'f // Sovetskaia muzyka [Soviet Music]. 1960. № 4. P. 96–105.

2. Garbuzov N. Drevnerusskoe narodnoe mnogogolosie [Ancient Russian Folk Polyphony] // N. A. Garbuzov – muzykant, issledovatel', pedagog / red., predisl. Iu. N. Ragsa [N. A. Garbuzov – Musician, Researcher, Teacher / ed. by Yu. N. Rags]. Moscow, 1980. P. 59–79.

3. Kripak O. Kontsertno-fortepiannii stil' A. Karamanova (na materialii tr'okh kontsertiv dlia fortepiano z orkestrom) [Piano-concerto

Style of A. Karamanov (Exemplified with the Three Concertos for Piano and Orchestra)]: Synopsis of the PhD Thesis. Kharkiv, 2012. 20 p.

4. Krymskii A. Tiurki, ikh iazyki i literatura [Turks, Their Languages and Literature]: essays. Kiev, 1930. № 2. 102 p.

5. Talant – eto yedinstvennaya novost', kotoraya svezha vseгда [Talent is the only news that is always fresh]: interview. URL: <http://medeniye.org/ru/node/314>.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ  
В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ И РОМАНСАХ Э. ЭМИР

В статье исследуется песенно-романсовое творчество выдающегося крымско-татарского композитора Эльвиры Эмир в контексте стиливой принадлежности. На примере «Песен для детей и юношества» и романса на стихи Г. Данилевского «Бахчисарайская ночь» выявлены особенности индивидуального стиля композитора, основанного на национальных фольклорных традициях в сочетании с современными стиливыми концепциями, а именно неоромантической и импрессионистической. Автор полагает, что вокальное творчество Э. Эмир уникально в аспекте преломления индивидуального и традиционно в неофольклористической, неоромантической а также импрессионистической стиливых моде-

лях. Опора композитора на крымскотатарский фольклор в традиционных жанрах романса и песни придает неповторимый колорит и оригинальность ее творчеству. В результате подробного анализа ряда вокальных сочинений автор приходит к выводу, что вокальное творчество Эльвиры Эмир – характерный образец профессиональной крымскотатарской вокальной лирики, вышедшей за пределы этнографизма и включенной в контекст жанрового стиля, присущего ведущим мировым песенным культурам.

*Ключевые слова:* Эльвира Эмир, вокальное творчество, крымскотатарский мелос, национальный стиль, неофольклоризм, стилистический синтез.

STYLISTIC SYNTHESIS  
IN VOCAL CYCLES AND ROMANCES BY E. EMIR

The article examines the song-romance works by the prominent Crimean Tatar composer Elvira Emir in the context of style they belong to. The peculiarities of the composer's individual style are revealed being exemplified with "Songs for Children and Youth" and the Song based on G. Danilevsky's poems "Bakhchisarai Night". These stylistic features are based on national folklore traditions combined with modern stylistic concepts, namely neo-romantic and impressionistic. The author believes that vocal works by E. Emir are unique in the aspect of combining individual and traditional origins in neo-philosophical, neo-romantic and impressionistic stylistic

patterns. The composer's reliance on Crimean Tatar folklore in traditional genres of romance and song gives a unique flavor and originality to her works. As a result of the detailed analysis of a number of vocal compositions the author comes to the conclusion that vocal works by Elvira Emir are the characteristic samples of the professional Crimean Tatar vocal lyrics, which went beyond ethnography and was included in the context of the genre style inherent in the world's leading song cultures.

*Keywords:* Elvira Emir, vocal works, melodies by the Crimean Tatar, national style, neofolklorism, stylistic synthesis.

**Алимова Эльвина Смагидовна**

и. о. доцента, кандидат искусствоведения

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАУ ВО

“Крымский Федеральный Университет им. В. И. Вернадского” в г. Ялте

Россия, 298635, Ялта

e-mail: elvina\_ibraimova@mail.ru

**Alimova Elvina S.**

Acting associate Professor, PhD in Art Studies

Humanitarian-pedagogical University (branch) of V. I. Vernadsky Crimean Federal University in Yalta

Russia, 298635, Yalta

e-mail: elvina\_ibraimova@mail.ru

