

# СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО НАПЕВА «КЪОРАН» Мамбетова Г.Р.<sup>1</sup>, Гафарова М.Т.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Мамбетова Гульшен Рустемовна – кандидат искусствоведения, доцент;

<sup>2</sup>Гафарова Мавиле Талатовна – магистр,  
кафедра музыкального искусства,

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования Республики Крым  
Крымский инженерно-педагогический университет,  
г. Симферополь

**Аннотация:** в статье раскрываются специфические особенности крымскотатарского музыкального фольклора и теоретические аспекты музыкального жанра. Значительное внимание уделяется структурному анализу крымскотатарского танцевального напева «Къоран». Проблема данной статьи заключается в том, что данная тема мало изучена и требует дальнейших исследований.

**Ключевые слова:** фольклор, макал, структурный анализ, «Къоран», крымскотатарская народная инструментальная музыка.

Структурный анализ крымскотатарских танцевальных напевов из «Антологии крымской народной музыки» Ф.А. Алиева в музыкальной культуре крымских татар до сих пор не производился. Изучение данной проблемы является одной из наиболее актуальных задач современного музыковедения. Поэтому выбор темы оправдан надеждой на возможность заполнения существенного пробела в музыкальной культуре крымских татар.

Цель статьи проделать структурный анализ крымскотатарского танцевального напева «Къоран» из «Антологии крымской народной музыки» Ф.А. Алиева.

Крымскотатарская народная музыка – одна из ветвей многонациональной культуры нашей страны. Она отражает многовековую историю свободолюбивого крымскотатарского народа. Народная музыка крымских татар теснейшим образом связана с жизнью и бытом данного народа, поскольку именно фольклор концентрирует в себе то, что отличает один народ от другого. Как отмечает Д. Головинский, «фольклор является одновременно искусством и не искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нем одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно – художественную форму» [2, с. 11].

Крымскотатарская народная инструментальная музыка богата и разнообразна. Инструментальная музыка несет аккомпанирующую нагрузку, сопровождая пение, танцы, игры-состязания, сопутствует диалогическим, хороводным и зрелищным жанрам художественного творчества. Инструментальное искусство развивалось нередко во взаимодействии с танцевальными формами, с танцевальным творчеством в целом. Эти две жанровые разновидности крымскотатарского фольклора были всегда взаимосвязаны и взаимообусловленными в своем движении [1, с. 9].

В данной работе проделан структурный анализ фольклорного танцевального напева «Къоран». Это быстрый народный танец, без которого не обходится ни одна крымскотатарская свадьба. Къоран считается популярным крымскотатарским хороводным танцем, коллективно исполняющимся на свадьбах. Как правило, къоран исполняется в завершении свадебного пиршества всеми присутствующими, численность которых порой достигает около двухсот человек, в зависимости от количества приглашенных гостей на свадьбу. Хотя на современном этапе его исполняют не только в конце свадьбы, но и на больших праздниках, например на таком как «Хыдырлез». Как и кьайтарма, къоран начинается в медленном темпе, постепенно ускоряющемся к концу танца. Къоран исполняется большой группой людей и сопровождается полным составом ансамбля.

Однако, если для танца кьайтарма характерен семидольный метр, то къоран характеризуется шестидольным (размер 6/8).

Рассмотрим крымскотатарский народный танцевальный напев «Къоран».

# 884 Къоран

## Вариант 1

$\text{♩} = 100$

Звукоряд данного произведения составляет интервал дециму:

Тональность данного произведения d-moll (ре минор) натуральный. Произведение состоит из семи периодов, каждое из которых повторяется. Размер данного произведения 6/8, который сохраняется на протяжении всего произведения. Первый период квадратный, состоит из двух предложений по четыре такта.

В данном периоде неоднократно вводится вторая пониженная ступень (ми бемоль), что характерно для фригийского лада, однако сразу же возвращается в натуральный минор.

Самый большой скачок данного периода составляет кварту.

Как первое, так и второе предложения состоят из двух фраз по два такта.

Первое предложение:

Второе предложение:

Первые два такта каждого из предложений совершенно идентичны

Следует отметить, что, как и многие крымскотатарские народные произведения здесь используется макаменный принцип развития, то есть каждый новый фрагмент является вариантом предыдущего.

Так, например, в данном произведении главным интонационным зерном является первый такт:



Следующий второй такт есть вариант первого:



так как нисходящий ход на секунду сменился нисходящим ходом на кварту, а поступенный восходящий ход сменился очередностью изложения звукового материала.

Следующий третий такт дублирует первый, а четвёртый такт является вариантом первого и второго 1-2 тт.



4 т.



Первая интонация четвёртого такта является обращением интонации из первого такта, а заключительный звук ля берёт начало из второго такта.

Если фрагмент четвёртого такта первого предложения является вариантом мелодико-ритмической фигуры из первого такта:



то третий такт второго предложения дублирует эту же мелодико-ритмическую фигуру из четвёртого такта:

3, 4 такты первого предложения



3, 4 такты второго предложения



Ритмический рисунок данного периода очень прост. Используются ровные восьмые длительности, лишь изредка мелодия приукрашена мордентами.



Второй период также квадратный, состоит из двух предложений.

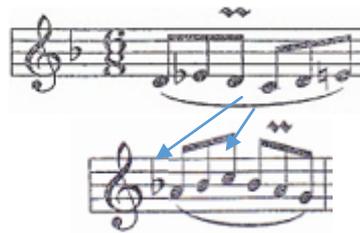


Во втором предложении прослеживается седьмая повышенная ступень (до - диез), что характерно для ре минора гармонического.



Первый такт данного периода развивает интонацию первого такта первого периода – сначала звучит секстой выше, а затем в обращении:

1 такт первого периода



1 такт второго периода

Второй такт является вариантом второго такта первого периода

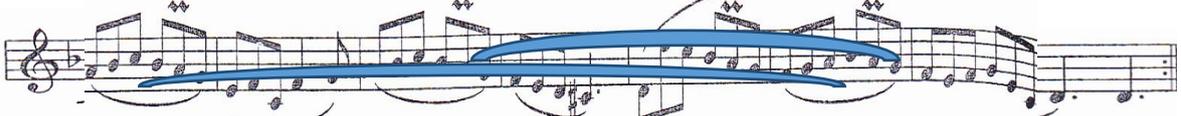
2 такт первого периода



2 такт второго периода

Третий такт дублирует первый, а четвёртый такт продолжает нисходящую мелодическую линию третьего такта.

Первые два такта второго предложения являются вариантом первого и третьего тактов



Последние два такта первого и второго периодов совершенно идентичны.

Третий период, представляющий собой период-предложение, написан в тональности ре минор натуральный и состоит из шести тактов.



Первый такт данного периода является вариантом второго такта второго периода



Фрагментарно используемые квартовый скачок, а также ритмическая фигура четверть и восьмая длительности получили развитие в третьем периоде.

Следующий фрагмент данного периода является зеркальным отображением фрагмента из второго такта первого периода

2 такт первого периода



2 такт третьего периода



Этот фрагмент несколько раз прозвучит в данном периоде в различных вариантах:



Следующая фигура четверть и восьмая длительности уже встречалась во втором такте второго периода, а также первом такте данного периода на другом высотном уровне, и ещё неоднократно прозвучит в данном периоде:



Третий и пятый такты этого периода идентичны. Мелодия здесь приукрашена трелью.

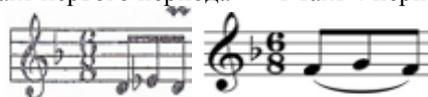


В четвертом периоде, состоящем из четырех тактов тональность ре минор по-прежнему сохраняется.



Мелодико-ритмическое содержание данного периода полностью построено на материале предыдущих периодов. Так, например, первый такт построен на материале первого такта первого периода

1 такт первого периода      1 такт 4 периода



а также нисходящей ритмической фигуры четвертной и восьмой длительностей, используемых в предыдущем периоде

3 такт третьего периода      1 такт четвертого периода



Следующий 2 такт построен на материале нисходящей секвенции предыдущего такта и мелодико-ритмической фигуры из предыдущего периода



6 такт третьего периода



4 период

Следующие два такта построены на материале первых двух тактов.

Пятый период так же состоит из четырех тактов.

Тематический материал пятого периода полностью построен на каденционном материале первого и второго периодов, где мелодико-ритмическая фигура сначала представлена ракоходно, но ступенью выше, а затем в прямом движении



7 и 8 такты первого и второго периодов

5 период



Первый и третий такты идентичны.

Шестой период также состоит из четырех тактов. Следует отметить, что тематический материал данного периода представляет собой уже прозвучавшие прежде мелодико-ритмические обороты.



Так, например, поступенное восходящее движение в 1 и 3 тактах берёт начало из первого такта первого периода

1 такт 1 периода

6 период

Следующий нисходящий мотив по терциям является вариантом каденционного построения 1 и 2 периодов:

7 и 8 такты первого и второго периодов

6 период

Второй такт данного периода дублирует первый такт четвертого периода лишь с разницей звучания на терцию выше:

1 такт 4 периода

2 такт 6 периода

Мелодико-ритмический оборот 4 такта данного периода был использован во втором такте третьего периода

2 такт 3 периода

4 такт 6 периода

Седьмой последний период также состоит из четырех тактов.

В третьем такте данного периода прослеживается шестая повышенная ступень (си бекар), что характеризует дорийский лад. Данный период полностью дублирует предыдущий шестой период лишь с разницей на кварту ниже.

Рассмотрим также динамику музыкального смыслообразования каждого периода графически:

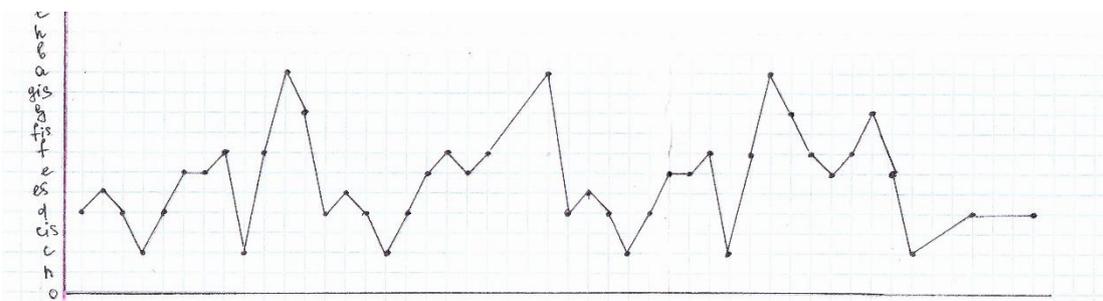


Рис. 1. 1 период



В первом периоде мелодическая линия представлена восьмью длительностями, темп умеренный. Именно в этот момент люди начинают собираться в большой круг. Молодая пара становится в центр, а гости вокруг них образуют круг. Музыка данного периода несколько угловата, изобилует небольшими скачками.

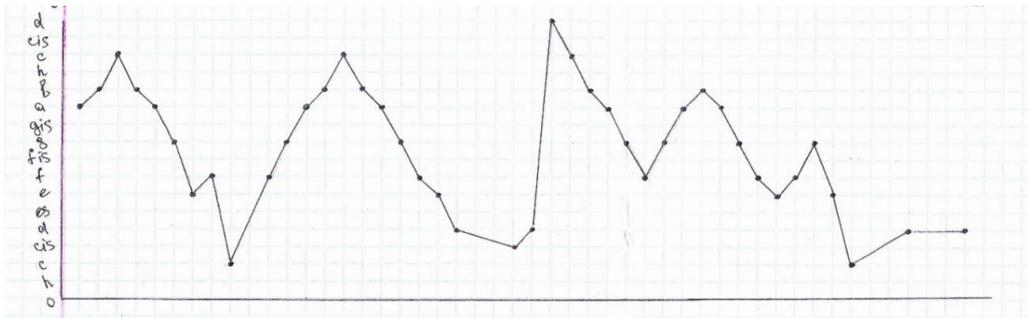


Рис. 2. 2 период



Мелодическая линия второго периода также представлена волнообразно. Здесь присутствует наивысшая точка развития звук «ре» второй октавы. В этот период гости замыкают круг. Своим рисунком, олицетворяя солнце, танцующие обычно перемещаются по кругу, взяв друг друга за плечи.

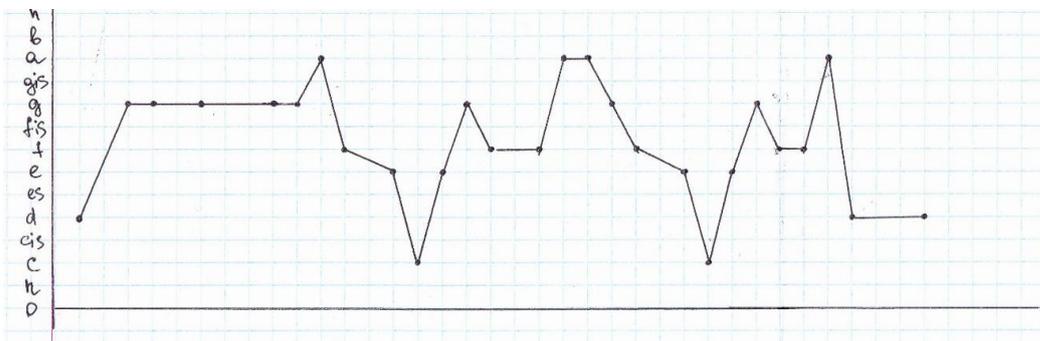


Рис. 3. 3 период



В третьем периоде мелодия немного видоизменяется, вводится внутритактовая синкопа. Мелодия украшена трелью, что характерно для крымскотатарской музыки. В этот период гости также продолжают танцевать по кругу, но уже взявшись не за плечи, а за руки.

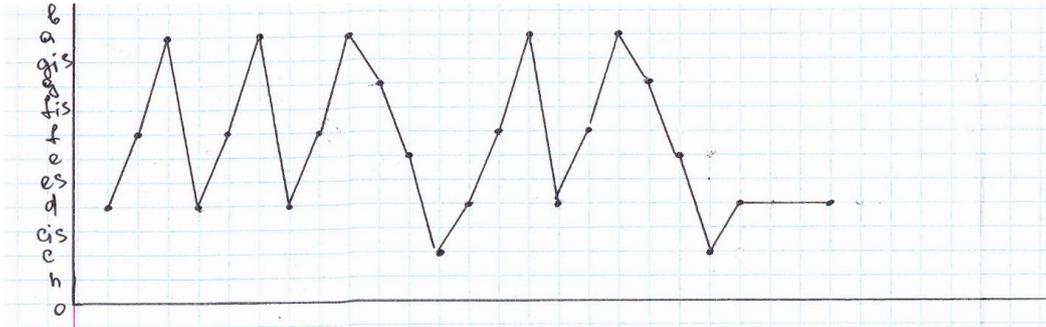
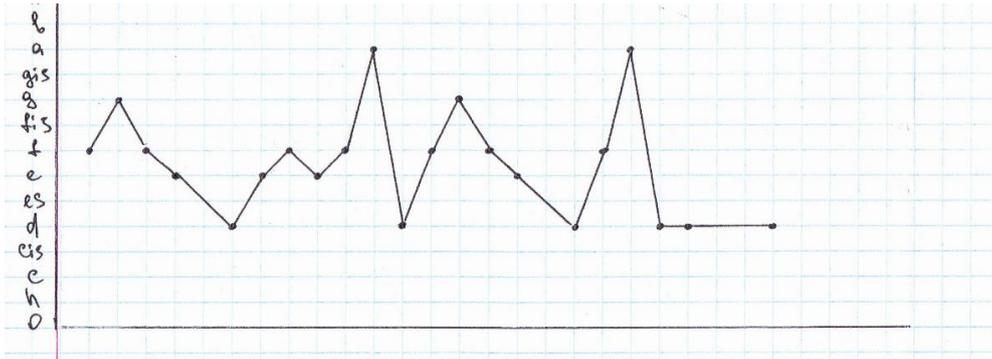


Рис. 4. 4, 5 предложения



В четвертом и пятом периоде мелодия также представлена восьмью длительностями. Пульсация ритма остается неизменной, ударение ставится на первую долю. В пятом периоде мелодия движется по терциям. Исходя из графика можно предположить, что в этот момент танцующие гости, взявшись за руки, притопывая, идут в центр, к молодоженам, поднимая руки вверх и крича слово «хей», исполняя это несколько раз. Этим танцевальным жестом, гости желают молодой паре счастья и семейного благополучия.



Рис. 5. 6 период



В шестом периоде мелодия плавно движется вверх и также плавно спускается вниз. Мелодия также волнообразно представлена восьмью длительностями, лишь один раз украшена трелью во втором такте. В этот период гости, взявшись снова за плечи, продолжают двигаться по кругу.

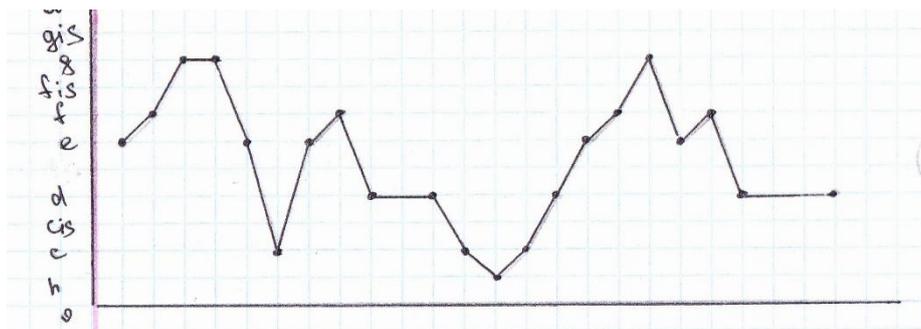


Рис. 6. 7 период



В седьмом периоде мелодия движется к своему логическому завершению, не изменяя своему ритму и темпу. Она плавно движется восьмыми, заканчивая на тоническом звуке «ре» первой октавы своей основной тональности. В этот период гости размыкают круг, становятся с двух сторон, создавая «живой коридор» и, аплодируя, провожают молодых в их новую, уже семейную жизнь, желая всего самого наилучшего.

Таким образом, произведение «Къоран» из сборника Ф.А. Алиева «Антология крымской народной музыки» является крымскотатарской инструментальной танцевальной мелодией (чешит оюн авалар), и входит в группу быстрых и стремительных танцев. Прделанный структурный анализ данного произведения позволяет сделать вывод, что крымскотатарский танцевальный напев «Къоран» представляет собой макамный принцип развития, так как каждое последующее развитие музыкального материала является вариантом предыдущего изложения.

#### Список литературы

1. Антология крымской народной музыки: музыкальный фольклор автохтонных народов Крыма [Текст] / собиратель, исслед., сост., автор Ф. М. Алиев. Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. 600 с.
2. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.