

КРЫМСКО-ТАТАРСКИЕ И РУССКО-УКРАИНСКИЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М. ХАЛИТОВОЙ

Целью данной статьи является характеристика стиливых особенностей песенно-романсового творчества М. Халитовой – одного из ведущих композиторов современного Крыма. **Объектом** исследования выступает индивидуальный стиль М. Халитовой, **предметом** – его камерно-вокальная составляющая.

Следует заметить, что самобытность художественного мышления М. Халитовой – видного композитора-симфониста наших дней – проявляется не только в оркестровой музыке (ею созданы симфоническая поэма «Память», Симфония № 1 «Возрождение», Увертюра-фантазия, Симфония для камерного оркестра, «Эпитафия», Концерт для оркестра «Ожерелье городов Крыма» и многие другие сочинения), но и в камерно-вокальных произведениях. Оригинальность песен и романсов, к созданию которых М. Халитова обращается на протяжении различных периодов творчества, предопределена целостной образно-семантической установкой, характерной для данного автора. Суть этой установки разъясняется М. Халитовой на примере отношения к симфонической музыке. С точки зрения упомянутого композитора, «симфоническая музыка – это целая философия, глубокое объёмное музыкальное размышление, это контраст разных настроений, мыслей, чувств, здесь присутствует всё – зарождение мысли, драма, кульминация и завершённость идей» (цит. по: [1]).

Симфоническое мышление не противоречит камерности как «опознавательному знаку» вокальной лирики, трактуемой в концертном плане. Сопоставляя симфоническую и камерную музыку, Б. Асафьев отмечает: при всём очевидном несходстве (обусловленном степенью и характером выражения субъективно-личностного начала), сравнение «ни в коем случае не может базироваться на том, что она (камерная музыка. – Э. А.) не симфонична»; «... всё различие покоится на ином направлении воздействия» [2, с. 213]. Здесь подразумевается особый характер камерной музыки, в том числе и вокальной, с присущим ей специфическим отбором средств выражения, технических приёмов

и своеобразным «уклоном содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [2, с. 213].

Вокальная лирика М. Халитовой, наполненная внутренним ощущением многообразия мира и эмоциональными реакциями на определённые проявления этого многообразия, в каждом конкретном случае неразрывно связана с индивидуальностью поэтических текстов. Именно выбором стихотворений обусловливается формирование основных стилистических «блоков» песен и романсов композитора. Важнейший и ключевой из упомянутых «блоков» соотносится с темой Родины, родного края, в данном случае – Крыма с его неповторимой природой и культурой. Выдающийся немецкий пианист В. Гизекинг однажды сказал: «Некоторые композиторы кажутся мне до такой степени связанными с родной природой, что их музыка воспринимается как нечто географически-климатическое» [4, с. 76]. Тема природы трактуется М. Халитовой не в звукоизобразительном и, тем более, не в «географически-климатическом» плане, а в психологически углублённом ракурсе. В её романсах природа предстаёт неким знаком-символом того или иного душевного состояния. Это свойственно и романсам на стихи русского поэта-символиста М. Волошина, и миниатюрам на стихи крымско-татарских авторов, и недавно созданному (2011) триптиху на стихи И. Франко.

«Волошинские» романсы в оригинале были написаны для голоса с оркестром; соответствующие вокально-фортепианные версии появились несколько позже. Оркестральность мышления автора накладывает свой отпечаток на партию фортепиано, которую в характеризующих романсах трудно назвать аккомпанементом. В каждом из них указанная партия живёт самостоятельной жизнью, отражая, досказывая, комментируя, углубляя содержание вокальной партии, реагируя на образную динамику поэтического текста. В романсе «Портрет», где «омузыкаленное» стихотворение М. Волошина открывается строкой «Я вся – тона жемчужной акварели», соответствующая «акварельная»

звучкопись доминирует уже в фортепианном вступлении. Своеобразие фактурного решения в данном случае определяется взаимодействием двух пластов – фигурационно-гармонического и аккордово-гетерофонного. Оба названных компонента фактуры дополняют друг друга в процессе формирования исходного образа, двуединство которого обусловлено сопряжением мотивов ностальгической грусти и метафор-символов внешнего мира. «Капли» гармонической фигурации как бы ниспадают на диссонантные аккорды, образуемые ленточным многоголосием. Одновременно утверждается расширенный лад (с основной тоникой *ми*), с варьированием заданных объёма и окраски в процессе движения – от строки к строке, от развёртываемой музыкально-поэтической строфы к последующей.

В начале первой строки-предложения возникает «диалог» диатонической вокальной партии с диссонирующими аккордами (почти всегда содержащими малую секунду) фортепиано. Роль вертикалей здесь не исчерпывается колористической, звукокрасочной функцией. Нередко, в соответствии с принципом тематической гармонии, эти вертикали объединяют мелодические фразы и попевок, придавая ладомелодическому комплексу иное измерение. Во второй строке-предложении, следуя за новой метафорой поэтического текста («Я – лёгкость стройная обвисшей мягкой ели»), мелодико-гармонический комплекс романса обретает многозвучность. В фортепианной партии появляются орнаментальные хроматизированные обороты, в вокальной – ранее отсутствовавшие декламационные интонации нисходящих секст.

Следующий раздел формы, преодолевающей куплетную строфичность (впрочем, к этому подталкивает «репризная» структура самого стихотворения М. Волошина), образует контрастную середину простой трёхчастной формы. Вслед за поэтическим размером меняется и музыкальный (вместо 4/4 – 6/8); возникает вальсовый по характеру моноритм – «сплошная» пульсация восьмых длительностей, лишь постепенно преодолеваемая в конце данного раздела. Характерная особенность середины «Портрета» – диалогические переключки вокальной и инструментальной партий, возникающие благодаря свободным имитациям. Не ограничиваясь «заполнением» пауз в партии солиста, обусловленных её высокой тесситурой, фортепиано вступает в подлинный диалог с певцом, чья распевная мелодия постепенно дробится, переходя в декламационные короткие фразы.

Инструментальная партия призвана запечатлеть и драматическую кульминацию этого романса-поэмы, расположенную в зоне «золотого сечения». Характер образа не позволяет достичь в романсе-акварели драматического накала, и массивная аккордика, поддерживаемая низкими басами, вскоре «вуалируется» благодаря сопоставлениям с мелодическим двухголосием в «отдалённых» верхних регистрах. Наступившая реприза (*Moderato*) возвращает первоначальный облик музыки, представленной в экспозиции.

Второй «волошинский» романс – «Полынь» – продолжает стилистическую линию первого, тяготея к углублению психологической составляющей образа. «Пленэрность» и звукокрасочность, присущие «Портрету», в «Полыни» уступают место драматическому напряжению и патетике. Взаимодействие «музыка – поэтический текст» приобретает черты поэмности, сквозного развития, как бы преодолевающего границы стихотворной и музыкальной структур. При этом изменяется и характер тематического комплекса. Вокальная мелодия развивается на основе ариозных интонаций небольшого диапазона с последующими гаммообразными взлетами и постепенными возвращениями к исходной позиции (первый раздел романса). В мелодике вокальной партии и гармонических басах-фигурациях ясно ощущается тональная основа (соль минор с его простейшими функциональными оборотами). Однако в партии правой руки у фортепиано выдерживается уже знакомая по предшествующему романсу диссонантность аккордовых структур, связанная с «вертикализацией» попевочного комплекса из вокальной мелодии.

Наряду с гомофонно-гармонической логикой в организации фактуры, «Полынь» характеризуется стремлением композитора «усложнить» многозвучную ткань, используя элементы полифонии пластов оркестрового типа. Указанные элементы, поначалу воспринимаемые как заставки к разделам формы, затем начинают вторгаться и в ладово «динамизируемую» вокальную партию. Опора на романсовую лирику в духе П. Чайковского и С. Рахманинова, непосредственно соотносимая с образами волошинского текста (где представлена традиционная символика «костра», «пламени», «ночи», «одинокого голоса», «полынной горечи», «страдающей души» и т. п.), сочетается в индивидуальном высказывании М. Халитовой с восточной красочностью. Это проявляется в ладовом колорите мелодики (варьируемый звукоряд соль минора в среднем разделе романса), своеобразии диссонантных аккордовых

вертикалей, а также в постоянно выдерживаемом принципе регистровой антифонии, идущей от оркестрального мышления композитора.

В области вокально-исполнительской технологии как «Портрет», так и «Полынь» демонстрируют опору на классический вокал песенно-ариозного типа, где тесситурное напряжение сочетается с возможностью гибкого и естественного дыхания. Вокальной партии в «Полыни» присуще явное тяготение к речитативной интонации, что наиболее характерно для коды: здесь наблюдается ритмизованная повторность нисходящего движения к доминантовому тону *re*, после чего следует заключительный гаммообразный взлет к высшей тесситурной точке – звуку *си-бемоль* второй октавы. Сходная тесситурно-артикуляционная логика вокальной партии обнаруживается и в «Портрете».

Вторую группу романсов М. Халитовой представляют крымско-татарские миниатюры «Арыкбаш этегинде» («У подножья Демерджи») на слова Э. Шемьи-Заде и «Эршей тюшти озь ерине» («Всё вернулось на круги своя») на стихи А. Эмировой. Упомянутые произведения, подобно «волошинским» романсам, вначале создавались для голоса с оркестром. Однако в интонационно-ладовом аспекте и, особенно, в трактовке вокальной партии крымско-татарские романсы демонстрируют иную грань авторского стиля. Это касается преимущественной опоры на диатонику, значительно реже, чем в «волошинских» романсах, подвергаемую хроматическим и диссонантно-аккордовым модификациям.

В романсе «У подножья Демерджи» господствует пасторально-пленэрная звукопись, предвосхищаемая уже инструментальным вступлением. Представленный здесь «свирельный наигрыш» сопровождается аккордовыми вертикалями, которые (что вообще характерно для гармонической стилистики М. Халитовой) формируются по принципу тематической гармонии, вбирая в себя интонации последующей вокальной партии. С её вступлением наигрыш в аккомпанементе ненадолго умолкает, и внимание слушателя приковано к внешне безыскусной, но очень пластичной мелодии в духе «степных» крымско-татарских песен с минимумом ладовой хроматизации и внутрислоговых распевов. В стихотворении Э. Шемьи-Заде речь идёт о молодом «кедае» – поэте-сказителе, читающем своей девушке стихи и обещающем ей «радости голубого неба, вечного счастья». Фоном любовно-лирического признания выступают образы природы – горы, небо, струящиеся воды горных источников. Всё это предопределяет логику сопряжений лаконичной и

непритязательной мелодии вокальной партии, состоящей из лаконичных фраз небольшого диапазона (лишь в кульминации он достигает сексты-септимы, в остальных случаях ограничиваясь квартой-квинтой), с полнозвучием инструментального сопровождения, достигаемым благодаря фактурному *crescendo*.

Романс «Всё вернулось на круги своя» – патетическая репрезентация темы Родины как центральной в творчестве композитора. Само название романса говорит об этом: «всё вернулось на круги своя»; крымско-татарский народ, его поэты и композиторы возвратились на Родину, сбывшись «мечты о счастье», что подтверждают и «камни родной земли». Музыкальное претворение указанной масштабной темы развёртывается в духе вокально-инструментальной фрески. Ведущая роль в создании образа принадлежит инструментальной партии, разработанной автором в подлинно симфоническом плане. Начиная с массивных октавных унисонов вступления до аналогичных по фактурному решению кульминации и завершающих тактов коды, здесь осуществляется интенсивная полифактурная разработка основного тематического материала, излагаемого вокалистом (в жанре песни-марша, снабжённой авторским указанием по поводу темпа и характера исполнения – *Moderato, maestoso*).

Регулярные повторы мелодических фраз в сочетании с постоянно обновляемой фактурой сопровождения создают эффект единой восходящей динамики формы, преодолевающей куплетную строфичность, что в целом характерно для вокально-инструментального стиля М. Халитовой. В романсе-фреске «Всё вернулось на круги своя» значительность патриотической темы потребовала от композитора ярко выраженной ориентации на типовую крымско-татарскую ладовую лексику, что повлекло за собой использование звукоряда с увеличенной секундой и трихорда в уменьшённой кварте, постоянно присутствующих в кадансовых формулах и мелодических оборотах вокальной партии. Отметим и варьирование мелодического рисунка при повторах, осуществляемое с использованием тесситурных «сдвигов», орнаментики в каденциях. Подобные «расцвечивания», характерные для мелодики песен («тюркю») южного побережья Крыма, составляют основу виртуозного стиля национального пения.

Расширение семантического поля романсового жанра, наблюдаемое в творчестве М. Халитовой, связано и с претворением украинской стилистики. К числу произведений, завершённых композитором в последние годы, относится триптих на стихи И. Франко (2011).

Музыковед В. Грабовский, освещая историю создания триптиха, упоминает о своих беседах с М. Халитовой по поводу «объединяющих факторов на платформе культуры, искусства, музыки, слова...» [5, с. 49]. По словам В. Грабовского, у композитора в данном аспекте вызвало интерес поэтическое творчество И. Франко. Впоследствии, ознакомившись с подборкой его стихотворений, М. Халитова обнаружила в указанных текстах «немало всечеловеческих и восточных мотивов». При этом В. Грабовский, передавший композитору упомянутые стихотворения, вовсе не стремился отыскать соответствующие «мотивы» – его привлекала поэтическая образность И. Франко как художника-гуманиста [5, с. 49].

Основой для «франковского» цикла М. Халитовой явились три стихотворения украинского классика: «Лице небесне прояснилось» («Лик небесный просветлел») – одна из «Веснянок», представленных в сборнике «С вершин и низин» (1880); «Як почувеш в ночі» («Как услышишь в ночи») и «Чорте, демоне розлуки» («Дьявол, демон расставань») из сборника «Увядша листва» (1895–1896). В лирической поэзии И. Франко «композитора заинтересовали, очевидно, глубокие мотивы интимных переживаний поэта, выраженных в изысканной форме родственных образов» [5, с. 49]. Речь идёт о приёме, типичном для поэта-лирика, – сопоставлении-параллелизме образов природы и человеческих чувств (адекватных либо контрастных, вплоть до противоположности), навеянных этими образами.

Во «франковском» цикле М. Халитова сохраняет приверженность своему излюбленному подходу, определяемому «симфонической» трактовкой камерно-вокальных жанров и обобщённым претворением поэтического текста. Суть этого подхода заключается в сочетании подчеркнуто несложной и ясной вокальной мелодии, опирающейся на ритмику стиха, и традиционной куплетно-строфической структуры с интенсивной разработкой фактурно-гармонического потенциала инструментальной партии, в данной ситуации – изначально фортепианной. В музыкальном языке рассматриваемого триптиха ощущается индивидуальный стиль М. Халитовой, однако её интерпретации поэтической образности И. Франко словно «вуалируют» характерную для этого стиля ориентальную интонационность и неофольклорную красочную «жесткость», связанную с доминированием гармонической диссонантности.

Уже в первом романсе – «Лик небесный просветлел» – вокальная линия, включающая вполне привычный набор «интонаций-

парадигм» (К. Рикман – см.: [6]; подразумеваются гаммообразные ходы, чередуемые со скачками, трихорды, секвенции и др.), сопрягается с изысканной колористической и тонкой психологической нюансировкой фортепианной партии. Как и в освещаемых выше романсах, М. Халитова уделяет первостепенное внимание комплексу монотематических выразительных средств, концентрируемых в инструментальных вступлениях – «зачинах». Вступление к названной пьесе преломляет, в соответствии с «фольклорным контекстом», обычное для автора сочетание гомофонного наигрыша (образ «веснянки») и остигато-подголосочной гармонической ткани. Весьма интересным представляется тональный план романса, коль скоро секундовое соотношение тональностей – *ре* (запев) и *ми* (припев) – «запрограммировано» уже в аккордовых вертикалях вступления. В сопровождении с момента экспонирования вокальной партии фактически отсутствует повторность: изложение постоянно обновляется за счёт гомофонных, подголосочно-полифонических и гармонико-ритмических элементов. Наряду с чётко обозначенными гармоническими центрами (басовая линия у фортепиано), аккордовые пласты в инструментальной партии, что вообще свойственно композиторскому стилю М. Халитовой, насыщены изысканной малосекундовой диссонантностью; в отдельных случаях даже возникают политональные эффекты. Всё вышеперечисленное в совокупности придаёт форме романса восходящую динамику, соотносимую с эмоциональным нагнетанием в стихотворении Франко: исходный тезис («Лик небесный просветлел») насыщается драматическим пафосом («вот моё отчаянье, тоска неутолимая»), что и запечатлено музыкальными средствами – напряжённым сочетанием статики вокального напева и динамики инструментального сопровождения.

Второй романс – «Как услышишь в ночи» – стилистически трактован композитором в аналогичном плане. Однако масштабы образно-драматургического развития, в связи с «крещендирующей динамикой» упомянутого стихотворения И. Франко, здесь иные. Если первый романс – психологическая миниатюра-зарисовка, то второй – масштабная вокально-фортепианная поэма, характеризующаяся весомой ролью сюжетно-образной линии. В кратком фортепианном вступлении обозначены интонационно-тематические и фактурно-гармонические «формулы» дальнейшего развития «по восходящей линии»: сначала экспонируется песенный тезис в тональности *ми* (диатоническая основа параллельно-переменного лада *ми-соль*), затем следует ладовая замена *соль* мажора

одноимённым минором. Аналогичный тональный сдвиг присутствует и в первом романсе, где он представляется драматургически более глубоким и непосредственно воссоздающим эмоциональную динамику стихотворения, которое изобилует резкими сменами образных ассоциаций: «что-то плачет и всхлипывает тяжело», «надежды румянцем пылает», «словно парус на далёком море, вынырнула маленькая тучка» – и завершается итоговым вопросом: «что защемило в сердце твоём в этот миг? Или малой земли бескрайнее и непроглядное горе?»

Любовно-лирический по содержанию финальный романс цикла – «Дьявол, демон расставанья» – интерпретирован в присущей композитору психологической манере музыкального высказывания. Здесь подразумевается особая внутренняя образно-эмоциональная напряжённость, которую обретает внешне простая, лаконичная с точки зрения используемых средств интонационная форма. Исходя из этого, динамика развития в упомянутом романсе несколько отличается от двух предыдущих. В тексте И. Франко нет последовательного воссоздания происходящих событий, авторское слово-обращение воспринимается как страстный «монолог души», тяготеющий к самоуглублённости и подчиняемый одной навязчивой мысли: «за любовь её и ласку отдам я небо, рай, весь мир».

Монологическая природа стихотворения, выбранного композитором, закономерно порождает соответствующее музыкальное решение. Вокальная партия завершающего романса в целом отличается значительно большей индивидуализацией, чем это свойственно предшествующим частям триптиха. Композитор, вслед за поэтом, как бы говорит от своего лица, что, в частности, проявляется и в использовании характерных элементов крымско-татарского мелоса, гибко и убедительно сопрягаемых с образами стихотворения. В мелодике вокальной партии преобладает речитативно-декламационный стиль, которому чужда размеренная песенная повторность. Каждый оборот напева отличается индивидуальным своеобразием, что позволяет чутко передать «музыкальную динамику» и смысловые оттенки поэтической речи.

Начальное обращение («Дьявол, демон расставанья...») представлено как бы в двух версиях – инструментальной и вокальной. Инструментальная «преамбула» соотносится с обобщённым восприятием «слова Франко», запечатлеваемого сквозь призму стиля М. Халитовой – лирика и симфониста по природе мышления. С одной стороны, вступление репрезентирует в сжатом виде интонационный комплекс романса, с другой, – здесь присутствуют и «полярность»

регистровых зон, и многообразие инструментальных фигураций, порождаемых гомофонно-гармоническим складом во взаимодействии с регулярно вводимыми подголосками-контрапунктами (здесь обнаруживаются связи с традициями восточного инструментализма). Вокальная мелодия развивается на основе уже прозвучавших во вступлении вертикализованных «тематических формул»; последние тяготеют к весьма активному вариантному обновлению, тем самым воссоздавая процесс непрерывного развёртывания музыкальной ткани как зримого единства участников авторского «монолога-диалога» («двуголосого слова», по М. Бахтину [3]) – поэта и его «души», а в музыкальном контексте – поэта и композитора.

Заслуживает внимания и ладовая специфика упомянутого напева. Здесь в завуалированной форме, при внешней опоре на «классическую» тональность до-диез минор, сохраняемую от начала до конца, присутствует диатоническая модуляционность с многообразно подчёркиваемыми звуками нисходящего тритона *ре-диез* – *ля*. Помимо этого, в процессе развития активизируется (поначалу неявно, а затем более настойчиво) нисходящая увеличенная секунда *си-диез* – *ля*, которая сопутствует граням синтаксических построений. В этом романсе обнаруживаются и черты упоминаемой выше тематической гармонии, хотя здесь они уже не акцентируются композитором. Направленность процессов гармонического и фактурного развития всецело определяется логикой ступенчатого восхождения мелодии к генеральной кульминации, достигаемой *subito* (*фа-диез* второй октавы, мелодическая структура «вершина-источник», подчёркивающая смысл слов: «коль с тобою – вечной муче я готов себя отдать...»). Этот музыкальный материал повторяется далее в коде с другим текстом, что сообщает форме черты строфической куплетности. Подобные приёмы восходят к истокам песенного жанра, претворяемого в профессиональном композиторском творчестве.

Выводы. Камерно-вокальный стиль М. Халитовой значительно расширяет семантическое поле крымско-татарской песни и романса, выводя национальную стилистику на уровень академических профессиональных жанров. Это касается и многообразия интерпретируемых поэтических текстов (М. Волошин, крымско-татарские поэты, И. Франко), и тематических сфер, доминирующих в камерно-вокальной лирике данного композитора, – темы природы, темы Родины, любовно-лирической темы, весьма тесно сопряжённых друг с другом. Общая направленность стилистики в романсах

М. Халитовой характеризуется углублением психологического подтекста, переходом от внешней звукоизобразительности и традиционной песенности к индивидуализации средств музыкального языка. Сохранив приверженность наиболее существенным тенденциям «волошинских» романсов (прежде всего, в сферах вокальной мелодики и фактурно-гармонического развития инструментальной партии), М. Халитова в триптихе на стихи И. Франко достигает подлинного единства музыкально-

поэтического выражения, чему способствуют авторское «омузыкаленное прочтение» стиха, предельная концентрированность художественного высказывания «от первого лица». Стиль М. Халитовой-симфониста, преломляемый в условиях камерно-интимной лирики, становится изысканным и детализированным, обретает надлежащую гибкость и утонченность, приближаясь к лучшим образцам романсовой классики – как национальной, так и интернациональной, прежде всего, русской и украинской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф. Композитор Мерзие Халитова. URL: <http://www.goloskrima.com/?p=247>.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 422 с.
4. Гизекинг В. Мысли художника // Советская музыка. 1970. № 7. С. 72–78.
5. Грабовський В. Франкове слово у новій музичній інтерпретації // Музика. 2012. № 4. С. 48–49
6. Рикман К. Ладointонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с. [Рикман К. Ладointонационная ситуационность в музыке современных украинских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2003. 17 с.]

REFERENCES

1. Aliev F. Kompozitor Merzie Khalitova [Composer Merzie Halitova]. URL: <http://www.goloskrima.com/?p=247>.
2. Asaf'ev B. O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
3. Bakhtin M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creative Work]. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. 422 p.
4. Gizeking V. Mysli khudozhnika [Thoughts of the Artist]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1970. No. 7. P. 72–78.
5. Grabovs'kyi V. Frankove slovo u noviy muzychniy interpretatsii (In Ukrainian) [The Poems by Ivan Franko in a New Musical Interpretation]. Muzyka [Music]. 2012. No. 4. P. 48–49.
6. Rikman K. Ladointonatsiyyna sytuatsiynist' v muzytsi suchasnykh ukraiyins'kykh kompozytoriv (In Ukrainian): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva [The Mode-intonation Situation in the Music of Contemporary Ukrainian Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyjiv, 2003. 17 p.

КРЫМСКО-ТАТАРСКИЕ И РУССКО-УКРАИНСКИЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М. ХАЛИТОВОЙ

В статье обозначены истоки и влияния, определяющие своеобразие вокальной лирики одного из крупнейших композиторов современного Крыма – М. Халитовой. Автором даны обобщающие аналитические характеристики основных произведений композитора в песенно-романсовом жанре. Комплексное рассмотрение вокальной лирики М. Халитовой охватывает три жанрово-стилистических «блока» – классический (академический) в виде романсов-поэм на тексты русского поэта-симво-

листа М. Волошина; почвенно-национальный (на стихи крымско-татарских поэтов); синтезирующий, претворенный в триптихе на стихи украинского классика И. Франко. Песенно-романсовая составляющая стиля М. Халитовой рассмотрена в контексте целостного мышления видного композитора-симфониста.

Ключевые слова: М. Халитова, камерно-вокальная лирика, песенно-романсовый стиль, музыкально-поэтическое высказывание, симфоническое мышление.

CRIMEAN TATAR AND RUSSIAN-UKRAINIAN
ORIGINS OF M. KHALITOVA'S VOCAL LYRICS

The article emphasizes the origins and influences which determine vocal lyrics features of one of the greatest modern Crimean composers M. Khalitova. Summarized analytical characteristics of main composer's works in song-romance genre are given by the author. Complex reviewing of M. Khalitova's vocal lyrics includes three genre-stylistic blocks – classical (academical) in the form of poem romances by Russian poet-symbolist

M. Voloshin's lyrics; groundwork-national (based on Crimean Tatar poets' poems); synthesizing, turned into the Triptych on Ukrainian poet I. Franko's poems. M. Khalitova's song-romance style constituent is examined in a context of integral thinking of the prominent composer-symphonist.

Keywords: M. Khalitova, chamber and vocal lyrics, song-romance style, musical and poetical expression, symphonic thinking.

Алимова (Гумарова) Эльвина Смагиловна

преподаватель кафедры музыкального искусства

e-mail: elvina_ibraimova@mail.ru

Крымский инженерно-педагогический университет

Россия, Республика Крым, 95015, Симферополь

