

Э. С. Алимova

Крымско-татарские и русско-украинские истоки вокальной лирики Мерзие Халитовой

Аннотация:

В статье рассмотрены истоки и влияния, определяющие особенности вокальной лирики одного из ведущих композиторов современного Крыма — М. И. Халитовой, даны обобщающие аналитические характеристики основных произведений композитора в песенно-романсовом жанре. Статья является первым опытом рассмотрения вокальной лирики Халитовой: романсов-«поэм» на тексты русского поэта-символиста М. Волошина; романсов на стихи крымско-татарских поэтов; триптиха на стихи украинского классика И. Франко. Песенно-романсовая составляющая стиля Халитовой рассмотрена в контексте целостного стиля композитора, своим творчеством способствующего широкому признанию крымско-татарской музыки как оригинального и самобытного явления в системе современной художественной культуры.

Ключевые слова: крымско-татарские композиторы, вокальная лирика М. Халитовой.

E. S. Alimova

Crimean-Tatar and Russian-Ukrainian roots of Mersie Khalitova's vocal lyricism

Abstract:

The article examines the origin and sources of influence that determined features of vocal lyricism of M. I. Khalitova — one of the leading composers of contemporary Crimea. It also summarizes analytical characteristics of the composer's main works in the song-romance genre. The article is the first attempt of review of M. Khalitova's vocal lyricism: romances based on poems by Russian symbolist poet Maximilian Voloshin; poems by Crimean-Tatar poets; a triptych based on Ukrainian poet I. Franko's poems. The song and romance component of M. I. Khalitova's style is examined in a context of all works by the composer, who contributed to the world recognition of Crimean Tatar music as an original and distinctive phenomenon in the system of contemporary art.

Keywords: Crimean-Tatar composers, M. Khalitova's vocal lyricism

Мерзие Халитова¹ — один из ведущих представителей музыкальной культуры крымско-татарского народа, самобытный композитор, получивший международное признание. В силу целого ряда обстоятельств — не в последнюю очередь вследствие тех испытаний, которые выпали на долю крымско-татарского народа и сказались на судьбах многих его представителей, — осознание безусловной значимости творчества Халитовой наступило достаточно поздно. Ныне Мерзие Халитова — композитор, получивший заслуженное признание, узнаваемый слушателем и имеющий свою публику². Между тем специальных исследований, посвященных рассмотрению стиливого своеобразия музыки Халитовой, по-прежнему нет.

Сделав предметом изучения камерно-вокальную лирику Халитовой, хотелось бы заметить, что известность композитору принесли сочинения, которые камерными назвать трудно: Халитова — это, прежде всего, симфонист, автор монументальных инструментальных полотен: симфонической поэмы «Память» («Хатыра»), Симфонии № 1 («Возрождение»), Увертюры-фантазии, Симфонии для камерного оркестра в 4-х частях, «Эпитафии», Концерта для оркестра в 4-х частях «Ожерелье городов Крыма» и ряда других оркестровых сочинений. Показательно высказывание самой Мерзие Халитовой: «...симфоническая музыка — это целая философия, глубокое объемное музыкальное размышление, это контраст разных настроений, мыслей, чувств, здесь присутствует все — зарождение мысли, драма, кульминация и завершенность идей»³.

Отмечая для себя значимость именно симфонических жанров, Халитова отнюдь не замыкается в них. Если же говорить о предмете рассмотрения настоящей статьи — камерно-вокальной музыке, то ее место в ряду композиторских предпочтений Халитовой можно уподобить лирическому дневнику, к которому она обращается на протяжении всего творческого пути.

Камерная музыка дает возможность исследователю сосредоточиться на тех чертах стиля композитора, которые оказываются концентрированным выражением «субъективно-личностного начала» (Б. Асафьев)⁴, — предельно индивидуализированными и специфичными только для этого художника. Однако у камерно-вокальной лирики Халитовой есть как минимум еще одна черта, делающая предмет рассмотрения в высшей степени интересным. В вокальном творчестве Халитовой как нельзя более ярко проявилась стилевая многоплановость мышления композитора — уникальный в своем роде музыкальный и вербальный «полилингвизм». Заслуживает внимания уже тот факт, что в своей вокальной лирике Мерзие Халитова совершенно свободно обращается к текстам на разных языках — русском, крымско-татарском, украинском. В связи с выбором стихотворений,

написанных на разных языках, устанавливаются основные стилистические «блоки» песен и романсов композитора: 1) «классический» (академический), обращенный к русской музыкальной культуре; 2) «почвенно-национальный», связанный с аутентичным фольклором и — шире — с традиционной культурой крымских татар и 3) «стилистически-синтетический», в котором композитор свободно сочетает условно «восточные» элементы (уже без этнографически выверенного локального крымского колорита) и языковые средства европейской академической музыки. Музыкально-стилистические различия этих трех групп романсов очевидны, как и различная языковая принадлежность поэтических текстов — русского, крымско-татарского и украинского. И тем не менее все три тематических блока объединяет ряд сквозных тем, важнейшей из которых является тема Родины, родного края, в данном случае Крыма с его неповторимой природой и культурой.

В свое время известный немецкий пианист Вальтер Гизекинг заметил: «Некоторые композиторы кажутся мне до такой степени связанными с родной природой, что их музыка воспринимается как нечто географически-климатическое»⁵. Тема природы трактуется М. Халитовой не в звукоизобразительном и уж тем более не в «географически-климатическом» плане, а в психологически-углубленном. В ее романсах природа предстает в символистском ключе, как знак-символ определенного душевного состояния. Это относится как к романсам на стихи русского поэта-символиста Максимилиана Волошина («классический блок»), так и к миниатюрам на стихи крымско-татарских авторов («почвенно-национальный блок») и к триптиху на стихи Ивана Франко («стилистически-синтетический блок»).

«Волошинские» романсы первоначально были написаны для голоса с оркестром, редакция для голоса и фортепиано появилась позже. Оркестровое мышление автора накладывает свой отпечаток на фактуру, которую в романсах на стихи Волошина трудно назвать просто «ак-

1
Moderato

компанементом». В целом инструментальные партии в вокальной лирике Халитовой живут самостоятельной жизнью, отражая, досказывая, комментируя, углубляя содержание вокальной партии, реагируя на образные смены в поэтическом тексте.

В романсе «Портрет», где поэтический текст Волошина начинается словами «Я вся — тона жемчужной акварели...», «акварельная» звукопись устанавливается в фортепианном вступлении, в фактурной организации которого можно выделить два компонента — фигурационно-гармонический и аккордово-гетерофонный. Оба компонента фактуры дополняют друг друга в создании первоначального образа, в котором ностальгическая грусть метафорически воплощается через символы внешнего мира. «Капли» гармонической фигурации как бы падают на диссонантные созвучия, движущиеся ленточно. Одновременно устанавливается расширенный лад с основной тоникой «ми», меняющий свой объем и окраску от строки к строке, от одной музыкально-поэтической строфы к другой (пример 1).

Первая строка-предложение диатонична по мелодике, однако достаточно остро динамизирована аккордами диссонантных (почти всегда с малой секундой) гармоний в инструментальной партии. Роль вертикалей здесь не только колористическая, окрашивающая — часто они имеют вид тематической гармонии и вбирают в себя мелодические фразы и попевки, прямо переводя ладомелодический комплекс в терпкую гармоническую вертикаль. Во второй строке-предложении, следуя за новой метафорой в поэтическом тексте («Я — легкость стройная обвисшей мягкой ели...»), мелодико-гармонический комплекс романса становится более многосложным. В инструментальной партии появляются орнаментальные хроматизированные пассажи, а в вокальной — декламационные интонации нисходящих секст (пример 2).

Следующий раздел формы, преодолевающей куплетную строфичность (впрочем, на это наталкивает репризная трехчастность самого стихотворения М. Волошина), представляет собой контрастную середину простой трехчастной

2

но - го, я лёг-кость строй-на-я об-вис-шей мяг-кой

е - ли, я из - мо-розь за - ри, мер-

цань - е дна морс-ко - го.

формы. Здесь меняется размер — 6/8 вместо 4/4, что также связано со сменой стихотворного размера, а в музыке возникает вальсовый по характеру моноритм сплошных восьмых длительностей, лишь постепенно преодолеваемый к концу данного раздела. Характерная особенность середины формы «Портрета» — диалогическая перекличка вокальной и инстру-

ментальной партий, решенная как свободная имитация. Фортепиано не только «заполняет» зоны вокальных пауз, необходимых здесь из-за высокой тесситур в начале мелодической темы, но и ведет реальный диалог с постепенно дробящейся, переходящей в декламацию в виде коротких фраз, партией вокалиста.

На инструментальную партию приходит-

ся и драматическая кульминация этого романа-«поэмы», расположенная в зоне «золотого сечения». Характер образа не предполагает драматического накала, поэтому массивная аккор-

дика с низкими басами быстро снимается, чередуясь с мелодическим двухголосием в верхних регистрах. Реприза (Moderato) возвращает нас в первоначальную образную сферу, представ-

3

Moderato

mp

Кос - тёр мой до - го - рал на бе - ре

f *mp*

гу пус - ты - ни, шур - ша ли ше - лес - ты стру - ис - то - го стек - ла. И

горь - ка - я ду - ша тос - ку - ю - щей по - лы - ни

11

в ис - том - ной мгле ка - ча - лась и тек - ла.

ленную в экспозиции.

Во втором волошинском романсе — «Полынь» продолжена стилистическая линия первого, однако «акварельная» палитра и созерцательная пейзажность, присущие «Портрету», в «Полыни» сменяются драматизмом (пример 3).

Романс как музыкально-поэтическое целое приобретает черты драматического вокального монолога, в котором свободное последование строк как бы размывает границы стихотворной и музыкальной структур. При этом изменяется и характер тематического комплекса. Вокальная мелодия развивается на основе исходных ариозных интонаций небольшого диапазона с последующими гаммообразными взлетами и уступчатыми спадом к исходной позиции (первый раздел романса). В мелодике вокальной партии и гармонической фигурации баса четко прослушивается тональность соль минор. Однако в верхних голосах фортепианного аккомпанемента наблюдается уже знакомая по романсу «Портрет» диссонанзация аккордовых вертикалей, основанная на включении в них попевочного комплекса из мелодии, «свернутого» в вертикаль. Наряду с гомофонно-гармонической логикой в организации фактуры, в «Полыни» ощущается стремление композитора усложнить гармоническую ткань за счет полифонии пластов оркестрового типа, которые сначала звучат как заставки к разделам формы, а затем начинают вторгаться и в ладово-динамизированную вокальную партию.

Стилистика и поэтика волошинских романсов прямо указывает на то, что в них Халитова наследует традиции русского классического романса — главным образом лирики Чайковского и Рахманинова. Думается, что это непосредственно вытекает из образности волошинского текста, где используется традиционная символика «костра», «пламени», «ночи», «одинокого голоса», «полынной горечи», «страдающей души». Вместе с тем опора на элегическую лирику Чайковского сочетается в песенно-романсовом стиле Халитовой с восточной красочностью, которая в русской камерно-вокальной музыке была неотъемлемым признаком

т.н. характерного романса, типичного для творчества кучкистов. Ориентальные черты отчетливо проявляются в ладовом колорите мелодики (смены окрасок ступеней соль минора в среднем разделе романса), в диссонантных аккордовых вертикалях, в постоянно сохраняемом принципе регистровых переключек, идущем от оркестровости мышления композитора.

В аспекте вокально-исполнительском и «Портрет», и «Полынь» демонстрируют опору на классический вокал песенно-ариозного типа, где тесситурное напряжение всегда сочетается с возможностью гибкого и естественного дыхания. В вокальной партии (особенно в «Полыни») содержится ощутимый акцент на речитативной интонации, что особенно характерно для коды, где устанавливается ритмизированная повторность звуков, опускающихся к доминанте ре, после чего следует заключительный гаммообразный взлет к высшей тесситурной точке — си-бемоль второй октавы. Примерно такой же была вокальная тесситурно-артикуляционная логика и в «Портрете».

Вторую группу романсов Мерзие Халитовой представляют крымско-татарские миниатюры «Арыкъбаш этегинде» («У подножья Демерджи») на слова Э. Шемьи-Заде и «Эршей тышти озь ерине» («Все вернулось на круги своя») на стихи А. Эмировой. Как и «волошинские», они создавались первоначально для голоса с оркестром. Однако в интонационно-ладовой области крымско-татарские романсы показывают, что в данном случае автор обращается к иной традиции. Это проявляется в преимущественной опоре на диатонику, гораздо реже, чем в «волошинских» романсах, подвергаемую хроматическим и диссонантно-аккордовым модификациям.

В романсе «У подножья Демерджи» господствует пасторально-пленэрная звукопись, что показано сразу же в инструментальном вступлении. Здесь представлен наигрыш наподобие свирельного на фоне вертикалей, которые, что характерно для гармонической стилистики Халитовой, организованы по принципу тематической гармонии и содержат интонации

последующей вокальной партии, сведенные в вертикаль. Со вступлением вокальной партии наигрыш в аккомпанементе на время исчезает с целью выделить неприхотливую, но очень пластичную мелодию в духе степных крымско-татарских песен с минимумом ладовой хроматизации и внутрислоговых распевов.

В тексте стихотворения Э. Шемьи-Заде речь идет о молодом «кедае» — поэте-сказителе, читающем своей девушке стихи, обещающем ей «радости голубого неба, вечного счастья». Фоном любовно-лирического признания выступают образы природы — горы, небо, струи горной реки. Все это определяет соотношение лаконичной и нарочито непритязательной мелодии вокальной партии, состоящей из достаточно коротких фраз небольшого диапазона (лишь в кульминации объем фразы достигает сексты — септимы, в остальных случаях он ограничен диапазоном квинты — кварты), с многозвучным инструментальным сопровождением.

Второй из крымско-татарских романсов «Эршей тюшти озь ерине» («Все вернулось на круги своя») на слова А. Эмировой (1997) — воплощение темы Родины, некогда утраченной и вновь обретенной. Показательно уже название романа: «Все вернулось на круги своя» — крымско-татарский народ, его поэты и композиторы вернулись на Родину, сбылись «мечты о счастье», и даже «камни родной земли» приветствуют бывлых изгнанников. «Эршей тюшти озь ерине» являет собой род вокально-инструментальной фрески, где основную роль играет инструментальная партия, разработанная автором с поистине симфоническим размахом. От массивных октавных унисонов вступления до аналогичных по фактурному решению кульминации и последних тактов коды в инструментальной партии идет интенсивная разработка основного тематического материала. Что же касается вокальной партии, то она представляет собой лапидарную песню-марш, сопровождающую мерное, исполненное величия шествие. На это указывает и авторское обозначение темпа и характера движения: «Moderato, maestoso».

Парные повторы мелодических фраз в сочетании с постоянно обновляемой фактурой сопровождения сообщают романсу черты сквозной формы, преодолевающей куплетную строфичность, что в целом характерно для вокально-инструментального стиля Халитовой. В романсе-фреске «Эршей тюшти озь ерине» значительность патриотической темы потребовала от композитора более отчетливой опоры на типовую крымско-татарскую ладовую лексику, что выражено через лад с увеличенной секундой, трихорд в уменьшенной кварте, которые постоянно присутствуют в кадансовых формулах и внутри вокального напева. Обновляется при повторах и сам его мелодический рисунок — возникают тесситурные перебросы, орнаментика в кадансировании. Подобные «расцвечивания», характерные для мелодики песен («тюркю») южнобережной полосы Крыма, составляют основу виртуозного стиля национального пения⁶.

Расширение семантического поля романсового жанра, наблюдаемое в творчестве Халитовой, происходит и за счет обращения к украинской культуре. В числе последних по времени создания произведений композитора — микроцикл-триптих на стихи Ивана Франко (2011). Мысль о создании этого цикла возникла у Мерзие Халитовой в ходе бесед с дрогобычским музыковедом Владимиром Грабовским, который и привлек внимание композитора к Франко. Заинтересовавшись творчеством Франко, Халитова обнаружила в его наследии «...немало всечеловеческих и восточных мотивов». Впрочем, сам Грабовский замечает, что, остановив свой выбор на поэтических циклах «З вершин і низин» и «Зів'яле листя», лирические миниатюры из которых и были им рекомендованы Халитовой, он руководствовался куда в большей степени личными пристрастиями, нежели наличием или отсутствием «темы Востока» у Франко. И в целом поэзия украинского классика оказалась близка как музыковеду, так и композитору, в первую очередь, в силу исключительно высоких художественных достоинств Франкова слова, непосредственности лирического выска-

звания и гуманистической направленности творчества поэта⁷.

Во франковский триптих Халитовой вошли три стихотворения украинского классика: «Лице небесне прояснилось» — одна из «Веснянок» сборника «3 вершин і низин» (1880); «Як

почуєш в ночі» и «Чорте, демоне розлуки» из сборника «Зів’яле листя» (1895—1896). В лирической поэзии Франко «...композитора заинтересовали, очевидно, глубокие мотивы интимных переживаний поэта, выраженных в изысканной форме родственных образов»⁸. Речь

The musical score is presented in four systems. The first system shows the piano accompaniment (Piano) in 4/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has chords. The second system continues the piano accompaniment, with a mezzo-piano (*p*) dynamic marking. The third system shows the vocal line (Voice) starting at measure 5 with the syllable 'Ли -' and the piano accompaniment (Pno.) below it. The fourth system shows the vocal line starting at measure 7 with the lyrics 'це не - бес - не про - яс - ни - лось і' and the piano accompaniment (Pno.) below it, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

идет о типичном для лирической поэзии сопоставлении-параллелизме образов природы и человеческих чувств, навеянных этими образами, в соответствии с ними или контрасте к ним.

Во франковском цикле М. Халитова остается верна своей творческой манере в работе с жанром романса и песни: ни в коем случае не пытаюсь рабски следовать за текстом и иллюстрировать музыкой то, чему поэт уже дал воплощение в слове, композитор предлагает музыкальное обобщение поэтического текста. Существо этого «обобщающего метода» можно представить следующим образом. Само поэтическое слово передается через выразительную и запоминающуюся мелодию вокальной партии, которая нередко заключается в рамки куплетно-строфической структуры. Однако традиционные для камерно-вокальной лирики средства выразительности обогащаются изысканной разработкой фактурно-гармонического комплекса инструментальной партии. В музыкальной лексике франковского триптиха ощутим почерк Халитовой-композитора, однако при обращении к поэтической лирике Франко Халитова стремится смягчить свойственную ее музыкальному языку ориентальную интонационность и неофольклорную терпкость гармонической вертикали.

Уже в первом романсе — «Лице небесне прояснилось» при простой, содержащей достаточно традиционный набор «интонаций-парадигм» (термин принадлежит К. Рикман)⁹ мелодии вокальной партии (гамообразные ходы после скачков, трихорды, секвенции и др.), инструментальное «оснащение» отличается изысканной колористической и тонкой психологической нюансировкой (пример 4). Как и в ранее рассмотренных романсах, Халитова уделяет первостепенное внимание комплексу монотематических фактурно-гармонических средств, демонстрируемых в инструментальных вступлениях — «зачинах». В данном романсе вступление построено по обычному для автора принципу сочетания гомофонного наигрыша (образ «веснянки») с остигато-подголосочной фоновой гармонической поддержкой.

Оригинально решен и тональный план романса, причем секундовое соотношение тоналностей ре (запев) и ми (припев) предвосхищается уже в вертикалях вступления. В сопровождении с момента вступления вокальной мелодии нет практически ни одного повторяемого фактурно такта. Изложение постоянно обновляется за счет гомофонных, подголосочно-полифонических и гармонико-ритмических элементов. Наряду с четко очерченными гармоническими центрами, показанными басами фортепиано, аккордовые пласты в партиях рук пианиста, как это типично для гармонического стиля М. Халитовой, насыщены изысканной малосекундовой диссонантностью, а в моментах противодвижения даже приближаются к политональности. Все это в комплексе придает форме романса восходящую динамику, раскрывающую образность «Франкова слова»: исходный тезис («лице небесне прояснилось») насыщается драматическим пафосом («се розлука моя, невтишима тоска»), что и передано в музыке через напряженное сочетание статики вокального напева и динамики инструментального сопровождения.

Второй романс — «Як почувеш в ночі» — стилистически решен в сходной манере (пример 5). Однако масштабы образного развития в связи с содержанием стихотворения И. Франко здесь иные. Если первый романс представляет собой психологическую миниатюру-зарисовку, то второй — развернутая вокально-фортепианная поэма, предполагающая элементы достаточно интенсивного сюжетно-образного развития. В кратком фортепианном вступлении тезисно намечены тематические и фактурно-гармонические формулы последующего развития, которое далее строится «по восходящей»: сначала экспонируется песенный тезис в тоналности «ми» с диатонической основой параллельно-переменного лада (ми и соль), а затем следует ладовая замена мажора «соль» на одноименный минор. Аналогичный тональный сдвиг был и в первом романсе, но в данном случае он драматургически более глубок и непосредственно вытекает из содержания текста стихотворения, насыщенно-го резкими сменами образных ассоциаций.

5 **Andante**

Piano *mf*

Pno.

Voice *mp*

Як по - чу - еш вно - чи край свой - о - го вік - на,

Pno. *mp*

Voice *mf*

що щось пла - че і хли - па - є важ - ко,

Pno. *mf*

Любовно-лирический по содержанию финальный романс цикла — «Чорте, демоне розлуки» (пример 6) решен Халитовой в присущей ей пси-

хологической манере музыкального высказывания: избегая даже намека на «театральность» и чураясь экзальтации, композитор стремится на-

6 **Moderato**

Piano

Pno.

Voice

Чор - те, де - мо - не роз - лу - ки, нес - пов - ни - мих ди - ких мрій,

не - дрі ма - ю - чо - ї му - ки - і не - справ - дже - них на - дій!

полнить внутренним напряжением довольно незамысловатую, на первый взгляд, интонационную форму.

Концентрация образно-эмоционального состояния в этом романсе несколько иная, чем

в двух предыдущих. Текст Франко не предполагает последовательного развертывания событий, а авторское слово-обращение есть страстный «монолог души», лишенный интонационного преувеличения и подчиненный ло-

гике изложения одной навязчивой мысли: «...за любов її і ласку дам я небо, рай, весь світ».

Монологическая природа поэтического слова вызывает к жизни соответствующее музыкальное воплощение. В вокальной мелодии романса гораздо больше индивидуализации, чем в двух предыдущих. Композитор, вслед за поэтом, как бы говорит от своего лица, что, в частности, отражено и в явных элементах крымско-татарского мелоса, уместно согласующегося с образностью стихотворения. В мелодике вокальной партии преобладает речитативно-декламационный стиль, которому чужда размеренная песенная повторность. Каждый оборот напева отличается индивидуализацией, гибко передающей музыку стиха и оттенки словесно-смысловых образов.

Начальное обращение: «Чорте, демоне розлуки...» представлено в двух версиях — инструментальной и вокальной. Инструментальная заставка обобщает целостный образ «Франкова слова», сразу же накладывает на него поэтику стиля Халитовой — симфониста по преимуществу, обратившегося к вокальной миниатюре и перенесшего опыт работы в масштабных инструментальных жанрах в область камерной музыки. Помимо того что во вступлении показан в сжатом виде весь интонационный комплекс романса, в нем присутствуют и полярность регистровых зон, и многообразие фактурных рисунков — гомофонно-гармонических с постоянным подключением подголосков-контрапунктов, идущих от инструментальной восточной практики. Сама мелодия развивается на основе установившихся во вступлении аккомпанементных формул, которые постоянно вариантно обновляются и создают непрерывное течение музыки в единстве двух участников этого «двуголосого», по М. Бахтину¹⁰, авторского «монолога-диалога» — поэта и его «души», а в музыкальном воплощении — поэта и композитора.

Обращает на себя внимание и ладовая специфика напева. В нем в завуалированной форме, при внешней опоре на неизменную тональность до-диез минор, сохраняется в данном

«монологическом» романсе от начала до конца, присутствует диатоническая модуляционность с выделением и подчеркиванием звуков нисходящего тритона ре-диез — ля. Одновременно активизируется сначала скрыто, а потом наглядно проявляемая увеличенная секунда си-диез — ля, данная в нисходящем движении при соединении фраз. В этом романсе также есть черты тематической гармонии, но они специально не акцентируются. Гармонико-фактурный процесс целиком подчиняется логике ладомелодического ступенчатого движения к общей кульминации, достигаемой subito (фа-диез второй октавы, мелодия типа «вершина-источник»); текст «...враз з тобою на страждання я готов навик піти...»). Этот материал повторен далее в коде на другой текст, что сообщает форме черты строфической куплетности, идущей от истоков жанра — песни, «солоспіву», претворяемого в профессиональном композиторском творчестве.

Песенно-романсовый стиль Халитовой значительно расширяет семантическое поле крымско-татарской песни и романса, выводит национальную стилистику на уровень академического профессионального выражения. Это касается и многообразия в выборе поэтических текстов (М. Волошин, крымско-татарские поэты, И. Франко), и тематических «блоков» камерно-вокальной лирики композитора, среди которой тремя основными являются тема природы, тема Родины, любовно-лирическая тема, тесно связанные между собой. Общая направленность стилистики в романсах Халитовой характеризуется углублением психологического подтекста, переходом от внешней звукоизобразительности и типовой песенности к индивидуализации средств музыкального языка. Сохраняя найденный в волошинских романсах стиль в области гармонии и мелодики, фактурно-гармонических решений в инструментальной партии, Халитова во франковских романсах приходит к комплексному музыкально-поэтическому выражению, к единству слова и музыки, основанному на авторском музыкальном прочтении стиха, усилению средств выражения «от первого лица». Стиль Халитовой-симфо-

ниста реализуется в романсах через камерно-интимную лирику, становится изысканным и детализированным, утрачивает (в хорошем смысле) некоторую оркестровую тяжеловесность, выходит на уровень лучших образцов романсовой классики — как «своей» национальной, так и интернациональной, прежде всего, русской и украинской.

Примечания

1. Мерзие Ибрагимовна Халитова родилась 5 июня 1956 г. в г. Янгиюль Ташкентской области Узбекской ССР (ныне Республика Узбекистан). В 1971 г. Мерзие Халитова поступила на теоретическое отделение Ташкентского музыкального училища им. С. Хамзы, занималась в классе композиции М. Таджиева. В 1978 г. поступает в Ташкентскую государственную консерваторию им. Мухтара Ашрафи на теоретико-композиторский факультет в класс профессора Г. Мушеля. В 1993 г. Халитова переезжает в Крым. Неоднократно была участником Киевского международного фестиваля. В 2000 г. удостоена Государственной премии Автономной республики Крым.
2. Халитова — неоднократный участник международных фестивалей, проводимых в Киеве. В 2003 г. Концерт для оркестра «Ожерелье городов Крыма» был удостоен высшей награды Украины, присуждаемой за достижения в области академической музыки, — Премии им. Н. В. Лысенко.
3. Цит. по: *Алиев Ф.* Композитор Мерзие Халитова: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.goloskrima.com/?p=247>.
4. *Асафьев Б. В.* О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 213.
5. *Гизекинг В.* Мысли художника // Советская музыка. 1970. № 7. С. 76.
6. Указание на виртуозность стиля «тюркю» как будто вступает в противоречие с основами фольклористики — виртуозность предполагает профессионализм, казалось бы, невозможный в народном творчестве. Между тем противоречие это мнимое. Заслуживают внимания слова Е. Карелиной: «Неразделимость исполнительского и композиторского начал характерна для жанров „высокой“ традиции целого ряда музыкальных культур Азии, отчего выделение собственно композиторской деятельности в этом синкретичном процессе затруднительно». (*Карелина Е.* Композиторская деятельность: к вопросу о типологии и проблемах изучения // Музыка: искусство — наука — практика. 2012. № 2(2). С. 55.
7. См.: *Грабовський В.* Франкове слово у новій музичній інтерпретації // Музыка. 2012. № 4. С. 49
8. Там же.
9. *Рікман К. Г.* Ладотонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: Спец. 17.00.03 — муз. мистецтво. Киев, 2003.
10. См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.