

Куртбединова Л. Т.

*Крымский инженерно-педагогический университет, соискатель Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского***НАРОДНО-НАЦИОНАЛЬНАЯ ОСНОВА СТИЛИСТИКИ СТРУННОГО КВАРТЕТА «ПАМЯТИ БЕКИРА ЧОБАН-ЗАДЕ» М. ХАЛИТОВОЙ**

УДК [787 : 785.74] : 781 "19"

Куртбединова Л. Т. Народно-национальная основа стилистики струнного квартета «Памяти Бекира Чобан-заде» М. Халитовой. В статье рассмотрены тенденции реализации творческого замысла в произведениях современного крымскотатарского композитора Мерзи Халитовой. Индивидуальный композиторский стиль автора основан на синтезе народно-национальных и инонациональных традиций. Исследованы драматургические и стилистические особенности струнного квартета: выявлены роль и место диссонантности, оркестральности и полифонизации фактуры в раскрытии философской концепции произведения. Обозначены основные средства музыкальной выразительности, направленные как на создание неповторимого национального колорита произведения (лады с увеличенной секундой, полиритмия, мелизмы с опеванием основного тона и т. д.), так и на поддержание устоявшихся традиций квартетного письма (полифоническое мотивно-тематическое развитие голосов, рассредоточенность тематических элементов по разным голосам, «мелкий» штрих письма и т. д.).

Ключевые слова: струнный квартет, народно-национальные традиции, диссонантность, оркестральность, голосоведение.
Куртбединова Л. Т. Народно-національні основи стилістики струнного квартету «Пам'яті Бекіра Чобан-заде» М. Халітової. У статті розглянуті тенденції реалізації творчого задуму у творах сучасного кримськотатарського композитора Мерзі Халітової. Індивідуальний композиторський стиль побудовано на синтезі народно-національних та інонаціональних традицій. Розкриті драматургічні та стиліові особливості струнного квартету: визначені роль та місце диссонантності, оркестральності та поліфонізації фактури у розкритті філософської концепції твору. Досліджені основні засоби музичної виразності, що спрямовані як на створення неповторного національного колориту твору (лади зі збільшеною секундою, поліритмія, мелізми з опісуванням основного тону та ін.), так і на дотримання сталих традицій квартетного письма (поліфонічний мотивно-тематичний розвиток голосів, розосередження тематичних елементів по різних голосам, «дрібний» штрих письма і т. п.).

Ключові слова: струнный квартет, народно-національні традиції, диссонантність, оркестральність, голосоведіння.
Kurtbedinova L. The folk-national basis of the string quartet style «In memory of Bekir Choban-zade» by M. Khalitova. The trends of the creative ideas implementation are considered in the works of modern Crimean Tatar composer Khalitova Merziye. Individual composing style of the author is based on a synthesis of folk and national traditions of other nationalities. Dramatic and stylistic features of the string quartet are studied; the role and place of dissonance and orchestral polyphony textures are revealed in the philosophical concept of the work. The main means of musical expression are outlined, both aimed to create the unique national color of the work and to maintain the old traditions of quartet writing.

Originality of Merziye Khalitova's art is fully revealed in Symphonic works (Symphony №3 «Dedication», Symphony №4 for a Flute («baglama») and String Orchestra, Overture-fantasy for Symphony Orchestra, the Music to the Obelisk «Revival» for Symphony Orchestra, Concert for Orchestra in four parts «Crimean Necklace of Cities», etc.), as well as in Chamber works. In spite of the prevailing value of symphonic music M. Khalitova consistently works in a chamber genre. Such works of the composer as «Narrative Poem -Memories», «Tunes of Chater Dagh» for a violin and a piano, «Sounds of Beshuya» for a flute and a piano, «In the rhythm of pinks» for a violin, a trombone and a piano; «Tribute for Shevchenko» for a violin and a piano, «Past, Present, Eternity» for two cellos and a string quartet should be

mentioned. Narrative poem-songs on M. Voloshin's poems, vocal miniatures on Ivan Franco's words, pieces for various instruments can be rightly regarded as the author's creative Lab.

M. Khalitova's String Quartet was founded in 2008 and dedicated to the famous poet of the Crimean Tatar classic literature, the famous scientist and specialist on Turkic, the authoritative leader of the education system of the Crimea - Bekir Choban -zade (1893-1937). The first performance of the quartet took place on the stage of International Music Festival «Kyiv Music Fest» (Kyiv, September. 2008. Quartet «Archi»).

Quartet «In Bekir Choban-Zade's Memory» - a program work. The author reveals dramatic idea of the work in the two-part cycle. In the words of the author the first part of the cycle was dedicated to the great appearance of Choban-zade, and the second part - our contemporaries' praise and veneration to him.

M. Khalitova's String Quartet is an example of a deep, concentrate, meditative music, which is fully contributed to the disclosure of the inner world of the poet, his intimate feelings and thoughts. In the work features of national characteristic are clearly displayed. Connection with the Crimean Tatar Folk Music is tangible in the national frets' thematic structure and its rhythmic and beat organization.

Here should be noted the middle section of the first part of the cycle where the relationship with the people's national origins manifested through freedom and melodic breadth of deployment, flexibility, rhythm, expressive patterned melodies, the abundance of grace-notes (melisma), etc. In the second part of the cycle features of folk dance music are revealed as the emphasis of the last beat of tact, the presentation of themes at a rate of 11/8 and others. M. Khalitova's Quartet - the deep modern product of «avant-garde». The musical language is dominated by the hard sound of dissonance. The arsenal of musical means of expression consists of the organ points on the dissonant combinations of sounds, sounding sharply harmonic leitmotif of the first part, parallel movement voices with dissonant intervals, rehearsal on dissonances, and polytonal combination of voices.

Modernity also affected on the texture of the work, that was reflected in extreme isolation of each party with amplification of the linearity beginning, which associated with the cult of dissonance.

The particular importance in the polyphonic sections was acquired by the energy of horizontal motions, which were veiling the sharp sound of dissonance.

However, in the product were clearly manifested the typical features of a letter quartet - polyphonic motive-thematic development of the votes dispersed thematic elements of different voices, «small» stroke letters, the differentiation of votes.

Thus, the strong thematic reliance on the folk music, combined with modern language features, made original style quartet.

Keywords: string quartet, folk traditions, dissonance, orchestral texture, part-writing.

Постановка проблеми. Диалектичність музикального мислення сучасних кримськотатарських композиторів оснований на глибоком осознанні національних і інонаціональних традицій. Взаємопроникнення фольклорного базиса і сучасних інтонаційно-стилевих оборотів дозволяє авторам музикальних опусів інтерпретувати перипетії соціально-культурних преобразований в обществі.

Самобытность творчества Мерзие Халитовой наиболее полно раскрывается как в симфонических произведениях (симфония № 3 «Посвящение», симфония № 4 для флейты (багламы) и струнного оркестра, «Эпитафия» для виолончели и камерного оркестра, Увертюра-фантазия для симфонического оркестра, музыка к обелиску «Возрождение» для симфонического оркестра, концерт для оркестра в четырех частях «Ожерелье городов Крыма» и т. д.), так и в камерных произведениях.

Несмотря на превалирующее значение симфонической музыки Халитова последовательно работает и в камерном жанре. Следует отметить такие сочинения композитора, как Поэма-Воспоминание для скрипки и фортепиано, напевы Чатыр-Дага для скрипки и фортепиано, Звуки Бешуя для флейты, в ритме розовых тонов для скрипки тромбона и фортепиано, Приношение Шевченко для скрипки и фортепиано, струнный квартет. Творческой лабораторией автора по праву можно считать романсы-поэмы на стихи М. Волошина, вокальные миниатюры на слова И. Франко, пьесы для различных инструментов (сонаты, трио, квартеты и т. д.).

Постоянно обогащая самобытный авторский стиль разнообразными приемами развития музыкального материала и средствами музыкальной выразительности, композитор раскрывает новые грани событийности.

Объект исследования — диалектика национального и инационального в камерно-инструментальном творчестве М. Халитовой.

Предмет исследования — полисемантические и полистилистические особенности музыкального мышления М. Халитовой (на примере струнного квартета «Памяти Бекира Чобан-заде»).

Задачи исследования:

- выявить предпосылки создания квартета;
- раскрыть драматургические особенности опуса;
- провести музыковедческий анализ квартета (выявление ладогармонических, ритмоинтонационных, фактурных особенностей);
- обозначить национальные (крымско-татарские) и инациональные черты.

Анализ последних исследований и публикаций. Творчество М. Халитовой на протяжении многих лет находится под пристальным вниманием музыковедов (Ф. Алимов, Э. Алимова, Г. Мамбетова, К. Рикман и т. д.). Особое место занимают исследования Г. Р. Мамбетовой [1] и Э. С. Алимовой (Гумаровой) [2], посвященные изучению особенностей формирования и развития индивидуального композиторского стиля (особенности взаимопроникновения современной кластерной техники письма и аутентичных интонационных истоков, роль полифоничности мышления в процессе создания и оркестровки произведений для симфонического оркестра,

семантический и ладоинтонационный анализ камерно-вокальных сочинений и т. д.).

Однако творчество данного композитора исследовано еще не в полной мере. Подтверждением сказанному является струнный квартет «Памяти Бекира Чобан-заде». Необходимость проведения детального музыковедческого анализа данного опуса и обусловила **актуальность** предложенного ракурса исследования.

Изложение основного материала исследования. Струнный квартет талантливого крымского композитора Мерзие Халитовой, созданный в 2008 году, посвящен известному поэту, классику крымско-татарской литературы, знаменитому ученому-тюркологу, авторитетному руководителю системы образования Крыма — Бекиру Чобан-заде (1893–1937). Жизненный путь поэта приходится на период великих потрясений первой половины XX века. Он был свидетелем нескольких революций, Первой мировой и Гражданской войны.

Первое исполнение квартета состоялось на подмостках международного музыкального фестиваля «Киев Мьюзик Фест» (г. Киев, сентябрь, 2008., квартет «*Arci*»). В ноябре 2014 года произведение прозвучало в рамках юбилейного фестиваля, посвященного 75-летию Ростовской организации Союза композиторов России (г. Ростов-на-Дону).

Квартет «Памяти Бекира Чобан-заде» имеет программный характер. Драматургическую идею произведения автор раскрывает в двухчастном цикле. Со слов автора, первая часть цикла посвящена облику великого Чобан-заде, а вторая часть — его славление и почитание нашими современниками.

Струнный квартет как жанр камерной музыки имеет свои специфические особенности. В этом жанре, как правило, воплощаются образы философски углубленные, одухотворенные, более субъективные. Г. Аберт в своей монографии о Моцарте писал: «<...> квартетный стиль проследживает тончайшие изгибы духовных процессов» [3: 162–163].

Струнный квартет М. Халитовой являет собой образец глубокой, сосредоточенной, медитативной музыки, что в полной мере способствует раскрытию внутреннего мира поэта, его сокровенных переживаний и мыслей. В произведении ярко высвечиваются черты национальной характеристики. Связь с народной крымско-татарской музыкой ощутима в ладоинтонационном строении тематизма и его метроритмической организации.

Квартет М. Халитовой — произведение глубоко современное, выдержанное в стиле «авангард». В музыкальном языке преобладают жесткие звучания диссонансов. В арсенале музыкально-выразительных средств — органые пункты на диссонирующих сочетаниях звуков (1–7 тт., 12–13 тт., 39–47 тт.), лейтгармония в

первой части (4 т.), параллельное движение голосов диссонирующими интервалами (97–98 тт.), репетиции на диссонансах (16, 85 тт.). Современность так же сказалась на фактуре произведения, что отразилось на чрезвычайной обособленности каждой партии (1–8 тт, 38–48 тт, 132–135 тт.) и усилении линейного начала, связанного с культом диссонантности. Особое значение в полифонических разделах приобрела энергия горизонтального движения, вуалирующая резкое звучание диссонансов. Этот процесс наблюдается как в имитационно-канонических эпизодах формы (17–36 тт., 76–83 тт., 95–98 тт., 107–114 тт., 139–143 тт., 155–165 тт.), так и в линейно-мелодических разделах (50–73 тт., 116–119 тт., 129–135 тт., 138–153 тт.). Тем не менее, ярко проявились типичные черты квартетного письма — полифоническое мотивно-тематическое развитие голосов, рассредоточенность тематических элементов по разным голосам, «мелкий» штрих письма, дифференцированность голосов.

Философское осмысление композитором личностных качеств Бекира Чобан-Заде, его внутренних устремлений и переживаний приводит к усилению роли музыки медитативного характера. Ведущее значение этот метод музыкального мышления занимает в среднем разделе первой части (50–73 тт.). В данном эпизоде, построенном на непрерывном развертывании музыкального материала, словно переданы мысли и устремления поэта. В полифоническом сплетении всех четырех голосов квартета выразительно звучат орнаментированные мелодические линии каждого голоса.

Напряженный колорит произведения пронизывается мелодиями с ярко выраженным национальным характером. Данная категория раскрывается благодаря следующим средствам музыкальной выразительности: увеличенная секунда, отвечающая за главенство определенных ладов (гармонический и дважды гармонический лады), метроритмическая изменчивость, форшлаги с опеванием основного тона (54–56 тт., 65–71 тт.) и полифонизация фактуры.

Во второй части — более активной и энергичной по характеру — возрастает роль полифонических средств музыкальной выразительности. Особо выделим имитацию и канон (95–98 тт., 107–114 тт., 138–143 тт.). Элементы разработочности проявляются в развитии ритмической формулы две шестнадцатые и восьмая и интонационного оборота в этом ритме (соль диэз — си — ля) из темы вступления (95 т.) в среднем разделе. Так, четкие ритмические гаммообразные обороты (107–110 тт.), энергичные волевые ритмоинтонации, пронизывающе экспозиционные и разработочные разделы, вовлекают слушателя в непрерывный процесс музыкального развертывания.

Таким образом, прочная опора тематизма на народную музыку в сочетании с современными

языковыми средствами составили самобытный стиль квартета. Слабая роль функциональной гармонии приводит к текучести, непрерывности развития всей формы в целом, к отсутствию четких граней между разделами.

Квартет состоит из двух контрастных частей. Первая часть — медленная (*Adagio*) — изложена в тональности ля минор. Вторая — подвижная (*Allegretto*) — изложена в ми миноре. Партитура произведения отличается оригинальностью музыкального языка, тематизма и формы. Программный характер опуса особенно ярко отобразился в первой части цикла. Последовательная смена контрастных эпизодов выражается изменчивостью метроритма (4/4, 2/4, 6/4), фактуры, темпа. По структуре данная часть представляет трехчастную форму со вступлением.

Вступление (1–16 тт.) — *Adagio* — глубоко трагично. Музыка ассоциируется с драматичными перипетиями жизни поэта. Трагедийный характер вступления раскрывается различными музыкально-выразительными средствами — диссонирующими гармониями (1–4 тт.), ползучими хроматизированными интонациями в низком регистре у виолончели (2, 5, 9, 10, 11 тт.), напряженным тремоло у альты на интервале увеличенной секунды (1–6 тт.).

Музыкальный образ рождается во взаимодействии всех партий. Особенно выразительным является нисходящее хроматическое движение в партии второй скрипки, альты и виолончели (10 т.). Драматический характер обостряет диссонирующая лейтгармония (си бемоль — ля — соль диэз), которая неоднократно повторяется в партии первой скрипки (4, 7, 9, 10, 13 тт.). Ее звучание на sforцандо (*sf*) резко контрастирует основному тематическому материалу. Короткая сумрачного характера фраза у виолончели (9–10 тт.) приобретает значение лейтмотива. Она четырежды проводится на протяжении первой части (9, 13, 42, 84 тт.). Интервал увеличенной секунды в мелодическом движении голосов придает музыке глубоко национальный колорит. Резкая смена динамики (14–16 тт.) в заключительных тактах вступления подготавливает последующее драматическое развитие музыкального материала основного раздела формы.

Первая часть трехчастной формы резко отграничена сменой темпа (*Allegretto*), размера (2/4), фактуры, музыкального образа. Музыкальное изложение приобретает тонально-определенный характер (ля минор). Моторного склада тему излагает первая скрипка. Четырехтактовая тема (17–20 тт.) звучит на форте (*f*) в одnogолосном изложении. На фоне трехкратного повторения темы у первой скрипки другие партии вступают поочередно с проведением этой же темы с интервалом в чистую кварту ниже друг от друга. Каждый голос, вступая в своей тональности, в последнем проведении (29–32 тт.) образует одновременное политональное сочетание голосов

(ля минор, ми минор, си минор, фа-диез минор). В четвертом проведении массивное звучание всех инструментов образует терпкое сочетание параллельного движения голосов в интервале кварты, септимы, квинтдецимы. Весь этот раздел (17–32 тт.) представляет собой своеобразные вариации на *soprano-ostinato*, которые завершаются четырехтактовым заключением (32–36 тт.) с параллельным звучанием всех голосов квартета.

Так, первоначально диатоническая народнотанцевального склада тема, обрастая диссонирующими голосами, приобретает напряженный характер. Этот образ утверждает резко звучащий в конце построения вводный септаккорд (37 т.) в соль мажоре.

Следующий связующий раздел (38–49 тт.) начинается со смены темпа (*Adagio*) и метроритма (4/4). Имеет место тот же принцип построения музыкальной фактуры с постепенным включением всех голосов квартета (скрипка I, скрипка II, альт, виолончель). Репетиции в партиях первой и второй скрипки построены на доминантовой и тонической функции соль минора, к которым у виолончели добавляется вторая низкая ступень. На этом напряженном гармоническом фоне виолончель и скрипка ведут свой диалог. Сумрачно звучит краткая фраза виолончели (42 т.), застывающая на доминантовом звуке лада. Эта фраза впервые прозвучала во вступлении (9 т.). Музыкальную мысль продолжает напряженная тема первой скрипки (43–47 тт.), изложенная в параллельном движении секст с резким звучанием двойных форшлагов. Национальный колорит музыки поддерживается увеличенными секундами. В конце построения происходит модулирование в тональность ми минор (47 т.). Восходящее движение четырех больших септим придает музыке трагический излом (46–47 тт.). Как суровый приговор звучит двухтактовое соло виолончели в миноре (48–49 тт.). Весомость этой фразы подчеркивается сменой метроритма на шестидольный размер (49 т.).

Центральный раздел трехчастной формы (50–75 тт.) контрастирует крайним частям (смена фактуры, лада; единство сквозного развития). Его полифоническая фактура основана на мотивно-тематическом развитии во всех четырех голосах квартета. Связь с народно-национальными истоками проявляется посредством свободы и широты мелодического развертывания, гибкости ритма, выразительной узорчатости мелоса, обилию форшлагов и т. д. Голоса приобретают полную самобытность, типичную для камерно-инструментальной музыки. Мелодические интонации воплощают образы глубокого сосредоточенного раздумья. Музыкальный образ постепенно усложняется в напряженном взаимодействии всех четырех голосов.

Диатоника в первоначальном изложении музыкального материала постепенно обогащается хроматизмами. Помимо обычного хроматизма

автор широко использовал хроматизмы на расстоянии (50, 54, 57, 58, 65, 70 тт.), свойственные крымско-татарской народной музыке. Например, хроматизированные интонации, отражающие тонкую изменчивость музыкальной мысли, присутствуют в мелодиях песен «Кефе Хораны», «Такъсим и пешраф», «Керем», «Порт-Артур», «Чора-батыр» и т. д.

В полифоническом переплетении голосов широко применена полиритмия (сочетание обычного движения восьмых и шестнадцатых с триолями, квинтолями, септолями). На данном приеме, стремящемся передать ритмически извилистую мелодическую линию крымско-татарских народных песен, построен практически каждый такт среднего раздела. В полифоническом развитии музыкального материала композитор применяет различные приемы голосоведения. Например, прямое, косвенное, противоположное движение голосов, а также параллельное движение секстами.

В процессе изложения фактура произведения постепенно уплотняется, усложняется гармонический план. Остро звучат диссонансы (52–53 тт.). Напряженность развития подчеркивается модуляцией из ми минора в ля минор (53–55 тт.). Партии первой и второй скрипок, насыщаясь хроматизмами, приобретают напряженный драматический характер.

В конце среднего раздела наступает некая разрядка напряженности (63–72 тт.), олицетворяющая конец повествования. На смену хроматике приходит диатоника (ми минор). Выразительное двухтактовое соло виолончели (63–64 тт.) подводит к органному пункту на тонике ля минора. На этом фоне поочередно проводятся темы первой, второй скрипками и альтом. Параллельно возникают органные пункты в верхних голосах. Динамическое нарастание в партии виолончели приводит к нежному звучанию материала в верхнем регистре у первой скрипки (65–67 тт.). Мелодия восточного склада, обильно украшенная форшлагами, представляет лирическую кульминацию. Тема первой скрипки — распетая и сильно орнаментированная — близка мелодиям народного песенного жанра «тюрку»¹. Этот двухтактовый фрагмент вобрал в себя наиболее яркие характерные черты народной крымско-татарской музыки — ладовую переменность, мелодическое движение с увеличенной секундой, хроматизмы на расстоянии, форшлаг с опеваниями основного тона (67–71 тт.). Мелодическое движение в партии второй скрипки и альта, постепенно ниспадающее в более низкий регистр, завершает повествование. Тонально неустойчивая концовка (72–73 тт.) подводит к репризе.

Как и первая часть формы, реприза предваряется предьктом (74–75 тт.), построенным на резком динамическом нарастании (*p-ff*) репе-

¹ Тюрку (жанр) — песни горцев — сложные по форме, распеты и сильно орнаментированы. В них господствуют лады с увеличенной секундой.

тиций во всех четырех партиях одновременно. Обороты, основанные на совмещении функций тоники и доминанты с пониженной V ступенью (ми бемоль), представляют собой диссонирующий комплекс. Он воссоздает напряженный характер репризы. Реприза (74–94 тт.) в сжатом виде повторяет материал первой части, в динамически контрастном варианте. Трагическая лейтинтонация у виолончели (84 т.) предваряет напряженный взрыв репетиций (85–86 тт.), словно олицетворяя свершившееся зло. Заключение строится на тихом замирании интонаций в четырех голосах квартета. В партиях струнных используются флажолеты, придающие звучанию сухую свистящую холодную тембровую окраску. Заключительный тонический аккорд звучит одновременно с мажорной и минорной терцией, подчеркивая ладовую неустойчивость. Гаммообразный восходящий ход у первой скрипки застывает на квинтовом тоне.

Вторая часть произведения (*Allegretto*) полностью контрастирует с Первой частью. Ей присущ оживленный характер, преобладание различных танцевальных ритмоформул. Вместе с тем, черты танцевальности не получают дальнейшего развития и не определяют характера музыки данной части. Музыкальный материал, изложенный также в трехчастной форме, разворачивается на едином дыхании сквозного развития. Ресурсы музыкально-выразительных средств направлены на раскрытие заложенной в ней программности. Через активные упругие ритмоформулы энергичной музыки (гаммообразное движение, ритмический оборот две шестнадцатые и восьмая) автор раскрывает величие образа поэта и ученого Бекира Чобан-заде.

Поступательный и уверенный характер музыкальному образу придают следующие средства: восходящее движение мелодии, наличие в ней восходящих скачков на терцию, кварту и квинту. Музыкальная фактура основана на чередовании оркестрально изложенных фрагментов с эпизодами полифонического плана. Симфонизм проявляется в моноритмически организованной фактуре, насыщенной удвоениями голосов, параллельным движением секстами (54–55, 57–58–59 тт.). Эпизоды полифонического плана выявляют характерный признак квартетного изложения — диалогичность. Так, мысль, начатая у одного инструмента, продолжает развиваться у другого (116–117, 124–126, 129 тт.).

Вторая часть также сохраняет тесную связь с крымско-татарской народной музыкой. Композитор широко использует гармонический минор с характерным ходом на увеличенную секунду, а также дважды гармонический минор (52 т.), переменные лады. В ритмической стороне тематизма проявляется тесная связь с ритмоинтонациями народной танцевальной музыки. Следует отметить характерную ритмическую фигуру — две шестнадцатые и восьмая. Свобода мелодического развертывания сказалась и на гибком чередовании

триолей, квинтолей, секстолей и септолей. Мелодическое движение обогащается характерными форшлагами с опеваниями основного тона.

Вступление трехчастной формы второй части вводит слушателя в активную образную сферу (95–106 тт.). Тема первоначально звучит одноступенно в партии первой скрипки (аналогично теме фуги). Волевою устремленностью ей придает начало с восходящего скачка на чистую кварту, четкость ритма, преимущественно восходящая направленность общего мотивного изложения. Тема изложена в характерном для крымско-татарской народной музыки размере 11/8 и по протяженности равна одному такту. На фоне ее трехкратного повторения поочередно вступает вторая скрипка, альт и виолончель с проведением этой же темы в других тональностях. Каждый последующий голос звучит на чистую кварту ниже предыдущего. Так, в четвертом проведении (98 т.) образуется сочетание четырех тональностей (ля минор, ми минор, си минор, фа-диез минор). Этот прием изложения был апробирован автором в первой части квартета. Резкая напряженность диссонансов продолжает доминировать в последующем изложении с четкой ритмической поступью (99–104 тт.). В последних тактах вступления (105–106 тт.) музыкальный материал приобретает тональную определенность (ми минор). Инструменты ведут свой диалог в пластичном голосоведении полифонической фактуры. Динамический спад (*mf*) подводит к следующему разделу формы.

Первый раздел трехчастной формы (107–119 тт.) отмечен сменой размера (на 9/8) и изменениями фактуры. Решительный характер теме придает чеканные гаммообразные движения голосов восьмыми длительностями на стаккато. Выразительное значение имеет ритмоформула «две шестнадцатые и восьмая». Тему сопровождает тоническая квинта (ми–си). Ее альтерация (ми бемоль — си бемоль) дает терпкий диссонанс. Исполнение штрихом стаккато ассоциируется с суховатым тембром народных инструментов. Тема построена на вариантном повторении первого двутакта (109–110, 113–114 тт.). Восьмитактовое построение (107–114 тт.) завершается ритмически упругими мотивами на фоне глиссандо альтя и виолончели. Ее динамизму контрастируют последующие такты (115–119 тт.). Напряженно звучащие хроматизированные построения переходят от одного инструмента к другому, сплетаясь в полифоническую вязь. В хроматическом движении просвечивает характерный ход на увеличенную секунду. В гармоническом сочетании голосов большая роль отводится диссонансам (117–118 тт.).

Динамическое нарастание подводит к следующему разделу формы — масштабной средней части (120–153 тт.). Напряженное звучание первых тактов предвосхищает последующий драматизм (120–123 тт.). Выразительное значение

играет акцентирование последней доли такта, характерное для народно-танцевальной музыки. Раздел этот отличается ритмической четкостью и упругостью. Подобного плана эпизоды, пронизывающие всю середину (127, 132, 136 тт.), усиливают ее активный и целеустремленный характер. Важное значение в создании образа, как уже было замечено ранее, играет применяемый штрих стакато.

Средняя часть носит разработочный характер. В ней получают развитие наиболее яркие тематические элементы из вступления (122, 124, 153 тт.) и первого раздела (127, 128, 153 тт.). Следует отметить восходящие терцовые мотивы в упругом ритме, присутствующие в теме вступления. Особое место отводится гаммообразным восходящим и нисходящим построениям восьмью длительностями на штрихе стакато (141, 151, 153 тт.). Тематические элементы, многократно изменяясь и варьируясь, сохраняют активный наступательный характер. В ладотональном отношении этому разделу свойственна тональная неустойчивость. Очерчивается круг близких тональностей: си минор (122–123 тт., 150–152 тт.), ми минор гармонический, ми минор с повышенной четвертой ступенью (147 т.), соль минор (131–135 т.), ля минор (137–140 тт.), ля минор, ля минор (IV[#] ступень) (140–142 тт.). Мелодическое движение пронизано ходами на увеличенную секунду.

Музыкальный материал развивается в результате тесного взаимодействия всех четырех голосов квартета. Фактура произведения включает эпизоды аккордового склада (120–123, 127–128, 136–138 тт.) и полифонического плана (129, 140–141, 147–148 тт.). В полифонических разделах использованы параллельное, противоположное движение, имитации. Следует отметить взаимодействие канонического изложения двухтактной темы (138–139), которая первоначально проводится у второй скрипки, затем на октаву выше у первой скрипки, в третий раз в низком регистре у виолончели стретто и сокращенное повторение у альты. Энергичную тему отличает упругое ритмическое движение (138 т.). Поступательный активный характер ей придает восходящая направленность мелодического движения. Три волны динамических нарастаний (128, 136, 146 тт.) подводят к кульминации. Кульминационный момент отмечен модуляцией в си минор (149–152 тт.). Наиболее весомыми являются чеканные восходящие гаммообразные линии на фоне тремоло в верхних голосах (151 т.).

Итогом развития музыкальной идеи является динамическая реприза (154–165 тт.), которая начинается одноголосным проведением темы у виолончели в главной тональности ми минор (154 т.). На протяжении одного такта динамика расширяется от пиано (p) до форте (f). Во втором такте остальные голоса квартета вступают поочередно (альт, вторая скрипка, первая скрипка)

– каждая на чистую кварту. Голоса проводятся в параллельном движении чистых кварт (155–159 тт.). В этом массивном движении голосов вновь проявляется оркестральность фактуры. Композитором применены лады с повышенной четвертой ступенью, что еще глубже высвечивает национальный характер музыки. Последние такты (160–165 тт.) строятся на чередовании полифонического сплетения голосов с чеканной поступью восьмых. Завершается квартет утверждением энергичного волевого начала.

Подчеркнем, что данный квартет требует от исполнителей большого технического мастерства. Широкий арсенал музыкально-выразительных средств направлен на передачу глубины содержания произведения. В особенности это касается первой части произведения, где доминирует музыкальный материал серьезного и сосредоточенного характера. Исполнителям необходимо становиться непосредственными участниками драматических событий, выполняя особую роль, отведенную каждому инструменту.

Среди исполнительских средств, способствующих реализации замысла, следует отнести технически сложный эпизод в партии первой скрипки (43–47 тт.). Параллельное движение секстами и форшлага двойными нотами на широкие интервалы требуют от исполнителя точной интонационной выверенности.

Сложным метроритмическим сплетением голосов отличается средний полифонизированный раздел первой части квартета (50–75 тт.). Здесь каждый исполнитель, соблюдая изменчивую ритмику своей партии, является участником полиритмического ансамбля. Сосредоточенного внимания от музыкантов требуют чередования триолей, квинтолей, секстолей, септолей и их ансамблевое полиритмическое сочетание. В этом полифоническом сплетении индивидуализированных голосов каждый исполнитель является участником своеобразной исповеди поэта.

Также следует отметить широкое применение синкоп, которые способствуют сцеплению материала в единое целостное построение. Исполнители должны достигать максимальной ансамблевой слаженности, когда нить повествования переходит от одной партии к другой.

В ритмически четких и упругих темах первой и второй частей (17–37 тт., 95–104 тт.) важное значение приобретает коллективный ритм ансамбля, единство фразировки, правильная артикуляция. Каждая из четырех партий струнного квартета, не обладая чрезмерной виртуозностью, участвует в сложном процессе ретрансляции музыкального образа, что требует от инструменталистов решения задачи синхронного четкого исполнения шестнадцатых. (25–36 тт., 76–84 тт., 97–98 тт., 155–159 тт.).

Определенную сложность для музыкантов представляет и полифоническая фактура с полиритмическим рисунком в среднем разделе первой

части. Каждый участник ансамбля должен быть предельно внимателен к своей партии, чутко взаимодействуя с остальными.

Выводы. Каждое новое произведение М. Халитовой индивидуально и неповторимо по замыслу. Соответственно, самобытны и найденные композитором музыкально-выразительные средства. В квартете «Памяти Бекира Чобан-заде» ярко проявляется характерная черта стиля композитора — неразрывная связь с народно-национальной музыкой крымских татар. Ярко очерчена ладоинтонационная сфера квартета, которая проявляется в последовательной и настойчивой опоре на лады с увеличенной секундой.

В каждом своем произведении композитор находит индивидуальное решение для синтеза народно-национальных элементов и современных музыкально-интонационных средств. Квартет отличается ярким национальным мелодизмом, остротой современного музыкального языка, который проявился в широком применении сферы диссонантности и в тяготении к полифоничности изложения.

Перспективы дальнейших исследований. Дальнейшее углубленное исследование и систематизация народно-национальных особенностей и современных техник письма в творчестве М. Халитовой, направленных в том числе и на преобладание диссонантности и ослабление функциональных связей в гармонии, представляется одной из насущных задач отечественного музыкознания.

Литература:

1. Мамбетова Г. Р. Полифонические приемы и техника современной композиции Концерта для трубы с оркестром «У подножия Демирджи» Мерзие Халитовой / Г. Р. Мамбетова // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. — 2012. — № 9. — С. 165–172.
2. Алимова (Гумарова) Э. С. Крымско-татарские и русско-украинские истоки вокальной лирики М. Халитовой / Э. С. Алимова (Гумарова) // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2014. — № 1 (14). — С. 31–37.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт. — М.: Музыка, 1983. — Кн. 1. — Ч. 2. — 513 с.
4. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века / Л. Н. Раабен. — Л.: СК, 1986. — 200 с.

Рецензент статті: Підпорінова К. В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського