

**ОСОБЕННОСТИ
КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ
«РОНДО-ХАЙТАРМА» Н. АМЕДОВА**

Открытую страницу в отечественном музыкознании представляет камерно-инструментальное творчество композиторов Крыма XX–XXI веков. Одним из ярких представителей современного крымского композиторского искусства является Назим Амедов (р. 1958), чьи произведения звучат не только на Украине, но и за рубежом. Рассмотрение одного из самых известных авторских сочинений для скрипки и фортепиано «Рондо-хайтарма»¹ позволяет выявить черты индивидуального композиторского почерка, что определяет **актуальность** избранной темы.

Объектом исследования становится камерно-инструментальное наследие Н. Амедова; **предметом** – композиторские средства, определяющие композиционно-драматургический профиль произведения для скрипки и фортепиано «Рондо-хайтарма»; **целью** – выявление и осмысление характерных особенности авторского решения, отражающих специфику композиторского мышления и влияющих на исполнительскую интерпретацию.

Назим Амедов² является автором ряда сочинений, среди которых назовем пьесы для симфонического и камерного оркестра, сю-

¹ Особое отношение композитора к данному сочинению подтверждается осуществлением авторского переложения «Рондо-Хайтарма» для скрипки и симфонического оркестра.

² Назим Амедов родился в 1958 году в Ташкенте, где окончил специальную музыкальную школу им. В. А. Успенского по классу скрипки. Затем поступил в Московскую консерваторию в класс профессора В. П. Бронина. В 1981 году Н. Амедов окончил консерваторию под руководством профессора А. Б. Корсакова и стал лауреатом Республиканского конкурса скрипачей в Ташкенте. В 1985 году поступил в аспирантуру при Московской консерватории в класс профессора И. С. Безродного. С 1987 года по 1990-е годы Н. Амедов преподавал в Ташкентской консерватории и руководил камерным оркестром. С 1995 года по 1997 год стажировался по дирижированию в классе профессора Ф. Ш. Мансурова при Казанской консерватории. С 1990 года композитор живет в Ялте, совмещая работу в симфоническом оркестре

иту для струнного квартета, сборник «Крымско-татарские песни» для голоса и фортепиано, «Детский альбом» для юных скрипачей, сборник «Детская галактика» для юных пианистов, пьесы для фортепиано, виртуозные пьесы для скрипки соло, различные ансамбли и аранжировки.

Отдельное место в творческом наследии композитора занимают камерно-инструментальные произведения, отличающиеся свежестью и новизной музыкального языка. В их числе, например, сочинения, написанные для скрипки и фортепиано: «Агыр ава ве Хайтарма», «Вальс сновидений», «Эпитафия», «Рондо-хайтарма». В этих произведениях композитор опирается на характерные черты крымско-татарской народной музыки, что проявляется, в частности, в метроритмическом и ладовом строении тематизма, в характерных мелодических оборотах, в подражании звучанию таких народных инструментов, как саз³, кеманче⁴, даре⁵, кавала⁶, тулуп-зурны⁷. Сочинения Н. Амедова привлекают новизной музыкального языка, включающего элементы национального и современных методов изложения.

Широкую известность получило произведение концертного плана «Рондо-Хайтарма» для скрипки и фортепиано (Ялта, 2009), которое было презентовано на XX Международном фестивале современной музыки «Музыкальные премьеры сезона», проходившем в Киеве

и преподавание в Крымском гуманитарном университете; ведет активную концертную деятельность, гастролируя в Германии, Венгрии, Турции, Южной Корее. Член Союза композиторов Украины с 2008 года [3, с. 49 (обложка)].

³ Саз – струнный щипковый инструмент с глубоким грушевидным корпусом и длинной шейкой. Играют на сазе плектром, сделанным из коры вишневого дерева, защищая все струны одновременно, что создает постоянный гармонический фон.

⁴ Кеманче – разновидность струнного смычкового инструмента.

⁵ Даре – бубен, на одной стороне которого натянута мембрана из бараньей, козьей кожи. Исполнительское искусство даристов требует большой виртуозности. Даре был особенно распространен в степной части Крыма; без него не обходилось ни одно собрание молодежи.

⁶ Кавал представляет собой разновидность духового флейтового инструмента, делается из тонкого камышового тростника. В стволе вырезаются 7 отверстий на одинаковом расстоянии друг от друга. Звук кавала сильный, но в то же время мягкий. Он был распространен преимущественно среди пастухов.

⁷ Тулуп зурна – пастушеский инструмент (волынка). Меха тулуп-зурны делаются из цельной козьей или овечьей шкуры, снятой как для бурдюка.

с 5-го по 12-е апреля 2010-го года⁸. Это крупное полотно, написанное в форме рондо-сонаты, разворачивается на едином дыхании в непрерывном развитии музыкального материала. Главную роль в раскрытии основной идеи произведения играет тема-рефрен, тесно связанная с жанром крымско-татарского народного танца «Хайтарма». Обращение композитора к форме рондо-сонаты представляется логично обусловленным и естественным, несмотря на то, что данная разновидность формы чаще встречается в финалах циклических произведений и лишь изредка применяется в качестве формы нециклического произведения. Вместе с тем, именно данная форма способствует максимальному раскрытию основной идеи «Рондо-хайтармы», где ведущим образом является тема народного танца; позволяет многогранно высветить национально-самобытный характер главной темы, сконцентрировать на ней основное внимание. Произведение Н. Амедова не носит конфликтного драматического характера. Здесь все внимание уделено развитию темы-хайтармы; через ее многократное проведение в динамическом измененном виде, в сопоставлении с побочными темами утверждается зажигательный танцевальный образ, пронизанный энергией упругого волевого ритма.

Уточним, что «Хайтарма» – это один из самых популярных народных танцев крымских татар⁹. Его отличает радостно-оживленный характер, выраженный в метрической пульсации 7/8 с акцентированием первой и пятой долей (4/8 + 3/8). Этот танец занимает в жизни татарского народа место аналогичное «Лезгинки» у народов Кавказа, «Гопака» у украинского народа или же «Лязги» у узбекского народа и т. д.¹⁰. Так, в «Антологии крымской народной музыки» Ф. Алиев

⁸ Отметим, что география фестиваля была достаточно широкой – Россия, Азербайджан, Грузия, Литва, Германия, Италия, Польша и США. Украинскую сторону представляли такие известные имена, как В. Сильвестров, Е. Станкович, М. Скорик, Л. Дычко, Ю. Ищенко, С. Крутиков, И. Щербаков, Н. Амедов и др. [6].

⁹ Знаковость данного танца косвенно подтверждается также созданием в 2012 году полнометражного художественного фильма под названием «Хайтарма: история одного народа», посвященного трагическим событиям в истории крымских татар, связанном со сталинской депортацией (премьера состоялась 18 мая 2013 года).

¹⁰ Известный крымско-татарский поэт Макъсуд Сулейман подчёркнул значение этого танца в жизни народа в следующих строках: «Украина “Гопак”-нен // чалгыны талдыры, // Мен сеннен “Хайтарма”! // Кавказлы “Лезгинка” // Чалдырса озуне, //

пишет: «Можно уверенно сказать, что среди всех крымско-татарских танцев самым популярным является быстрая темпераментная «Хайтарма», которая имеет размер 7/8 или 7/16 <...>. Исполнение мелодии «Хайтарма» требует от музыкантов большой виртуозности и часто связано с почти непреодолимыми трудностями для музыкантов других национальностей ввиду специфических особенностей метроритма. Хорошо понимая это, великий А. Спендиаров в своих партитурах записывал «Хайтарму» в размерах 3/4 или 3/8 для удобства исполнения европейскими музыкантами, хотя знал, что это неправильно» [2, с. 13–14.]. Этот танец в народе имеет много вариантов, часть из которых встречается с названиями: «Старокрымская хайтарма», «Таракташская хайтарма», «Пастушья хайтарма», «Бахчисарайская хайтарма», «Симферопольская хайтарма» и др. В «Антологии крымской народной музыки» приводятся примеры 110 вариантов мелодий «Хайтармы», исполняемой на свадьбах.

В народном музыкальном творчестве танец «Хайтарма» состоит из двух частей и фигурирует под названием «Агъыр ава ве Хайтарма». Первая часть – «Агъыр ава» – представляет собой главный величавый танец, выражающий благородство простого человека. Вторая же часть, собственно, «Хайтарма» – стремительная и темпераментная – олицетворяет в мужском исполнении силу духа и темперамента, а в женском – грациозность. Смысл танца заключается в том, что девушка грациозными движениями завлекает партнёра, а тот стремится покорить ее своей удалью, ловкостью и благородством¹¹.

В произведении «Рондо-Хайтарма» Н. Амедов намеренно опускает медленную часть (Агъыр ава) данного народного цикла и об-

Мен сени “Хайтарма”!», что в переводе означает: «Украинец “Топакон” // Музыку оживит, // Я тобой “Хайтарма”! // Кавказцы исполняют “Лезгинку”, // Я тебя “Хайтарма”!» [7] (перевод автора статьи – Л. К.).

¹¹ До сегодняшнего дня «Агъыр ава ве Хайтарма» среди крымских татар является обязательным танцем различных торжеств, концертов, но особое значение приобретает на свадебном торжестве. В процессе свадебного пиршества «Агъыр ава ве Хайтарма» исполняется неоднократно. Под эту музыку танцуют родственники, друзья, «аякъчылар» (парни-официанты), сваты. Завершается свадьба опять-таки исполнением этого танца женихом и невестой. Поэтому можно сказать, что «Агъыр ава ве хайтарма» приобретает на свадьбе значение ритуального танца, обозначая её кульминационные моменты.

ращает внимание на вторую быструю часть танца. Композитор сохраняет связи с характерными элементами народной музыки, однако, избегая прямого цитирования, создает собственную тему, опираясь на заданную метроритмическую основу $7/8$, быстрый темп, ритмические группы, подчёркивающие внутритактовую пульсацию восьмых: $4/8 + 3/8$. В «Рондо-Хайтарма» ярко отражена ладовая сторона крымско-татарской народной музыки, это, прежде всего, обращение композитора к ладам с увеличенной секундой, а также дорийскому и фригийскому с повышенной IV-й ступенью.

Музыкальная ткань произведения развивается в непрерывном движении моторного ритма. Господство моторной ритмики, безостановочное движение, широкое применение оstinатных приемов вызывают явные ассоциации с жанром токкаты. Элементы народной танцевальности композитор вводит в русло энергичного токкатного движения. Как и в токкате, темы, варьируясь, многократно повторяются. Но в произведении Н. Амедова эти особенности ритма подчиняются метроритму народного танца «Хайтарма». В ритмической энергии музыки слышится воплощение стихии темпераментного народного танца. Композитор свежо и современно преломляет особенности народной музыки. Динамика моторного движения словно воссоздает образ необузданного архаичного варварского танца. Здесь композитор обильно применяет различные стаккатные штрихи, всевозможные акценты, приемы игры *martellato*, скачки на широкие интервалы в партиях скрипки и фортепиано. Опираясь на традиционные народно-национальные музыкальные приемы и одновременно привнося в музыкальное изложение современные языковые средства, композитор из жизнерадостного зажигательного татарского танца «вылепливает» новый образ «Хайтармы», который отдаленно напоминает образы «Allegro» Б. Бартока, «Наваждения» С. Прокофьева, «Токкаты» А. Хачатуряна.

Важным фактором драматургического действия в произведении является своеобразный метроритм, ярко проявившийся уже в экспозиции. В главной партии обыгрываются ритмические фигурации, связанные с характерным для «Хайтармы» размером $7/8$ ($4/8 + 3/8$), где в чередовании восьмых длительностей мягким акцентом выделяется первая и пятая доли такта. Трели и морденты, часто приме-

няемые композитором, также подчеркивают специфику национально-самобытной метрической организации темы, выполняя функцию *quasi*-акцентов. В теме побочной партии (эпизод D¹²) композитор дает зеркальное отражение метрической структуры размера 7/8 (3/8+4/8). Это один из приемов динамизации музыкальной ткани. Разработка насыщена новыми ритмическими оборотами. Здесь использованы синкопированные ритмы в развитии темы главной партии, в теме фугато (эпизод O). В кульминационном же разделе (эпизод X) тема главной партии (ГП) излагается в новом варианте 7/8, с иным расположением акцентов (2/4+2/4+3/8+3/8), что на фоне безостановочного движения восьмых создает яркий динамичный танцевальный образ.

Произведение открывается 4-х тактовым вступлением фортепиано в одноголосном изложении. Специфическую окраску вступлению придает фригийский лад с повышенной IV-й ступенью и характерным ходом на увеличенную кварту. В четвертом такте кадансовый восходящий оборот с упором в тонику «ре» подводит к дорийскому ладу, в котором излагается тема ГП «хайтармы» (рефрен). Упругий ритм вступления подготавливает темпераментный, активный характер основной темы.

Экспозиция, отличающаяся трехчастным строением (эпизоды А, В, С), включает изложение основного музыкального образа. Для нее характерна прозрачность фактуры, четкость музыкальных построений, квадратная структура периодов, ясная завершенность разделов. Рефрен, он же ГП, репрезентирующий основной образ «Хайтармы», излагается в простой трехчастной репризной форме.

Энергичный наступательный характер теме придает ее изложение в партии скрипки от вершины «d²» через нисходящее гаммообразное движение мелодии с акцентированным возвращением к исходной вершине. Восьмитактовая тема первого раздела (эпизод А) представляет собой период квадратного строения (4+4) с репризным повторением¹³. Основная тема изложена в «ре» дорийском с повышенной IV-й ступе-

¹² Буквенное обозначение приводится в соответствии с авторским по рукописи из архива композитора, подготовленной к изданию.

¹³ Репризное повторение можно назвать условно динамизированным, поскольку, следуя авторской ремарке, во второй раз скрипка звучит на октаву выше.

нию, также имеются черты ладовой переменности (дорийского и фригийского). Ярко национальный колорит теме придает нисходящий ход на увеличенную секунду. Период завершается троекратным повторением тоники «ре», с акцентом на последнем звуке, что подчеркивает затонувшую в теме энергию и восточный темперамент.

В партии фортепиано, выполняющей функцию сопровождения, следует выделить: удержание органного пункта «*d*» в басу; каноническую имитацию темы (такт 6); полифонизацию фактуры посредством «зеркального» отражения тематических интонаций (такты 5, 7, 9), имитационного проведения начального *initio* секундой выше (такт 8); динамическое укрупнение партии скрипки при помощи дублирования фрагментов мелодии в басу (такт 6).

Серединный раздел ГП неконтрастный (эпизод В). В нем наблюдается такое же упругое нисходящее движение, но в ином ритмическом варианте. Мелодическим «зерном» остается «ритмически укрупненная» начальная нисходящая интонация «*d-c*»; мелодия перепоручается партии фортепиано (такты 14–17) и затем октавно удваивается дублирующей ее партией скрипки (такты 18–21). Заметим, что в партии фортепиано условно сохраняется органный пункт, который смещается на «*as*». По структуре серединный раздел ГП также представляет период квадратного строения (4+4), но разомкнутый: нисходящими гаммообразными пассажами сливается с репризой трехчастной формы. В репризе почти без изменений повторяется материал первого раздела рефрена; основная тема звучит неизменно, с той лишь разницей, что партия скрипки изначально проводится октавой выше, что придает звучанию большую напряженность. Таким образом, рефрен представляет собой замкнутое построение в *d*-дорийском. Восточный колорит создается хроматическими ходами (II-II низкая, «*e-es*»), и наличием в мелодии увеличенной секунды «*gis-f*». Партии фортепиано и скрипки, дополняя друг друга, органически сливаются.

Связующее 8-тактовое построение (такты 30–37), базирующееся на теме вступления звучит у фортепиано. Настойчиво повторяющиеся обороты в партии правой руки, в основе которых лежат интонации малой секунды, тритона и чистой квинты, приводят к двум динамическим волнам (*p-mp*; *mf-f*), на гребнях которых звучит заключительный мотив основной темы ГП с троекратным утверждением «*d*».

Побочная партия (эпизод D) невелика по масштабу (всего 16 тактов). Представляя собой новый музыкальный материал, эта тема образно не контрастирует главной, а дополняет ее. Здесь используются аналогичные главной теме метроритмические фигурации, однако «зеркально» меняется внутритактовая ритмическая пульсация ($3/8+2/8+2/8$ вместо $2/8+2/8+3/8$)¹⁴, возрастает роль акцентов и скачкообразного движения в партии скрипки. Тема тонально не устойчива, изобилует хроматизмами; как и в рефрене, сохраняется выразительность движения на увеличенную секунду. Партия фортепиано выполняет здесь функцию сопроводительного гармонического фона, неустойчивого и изменяющегося, однако выдержанного в едином ритмическом рисунке. С позиции формы рондо-сонаты ПП является эпизодом, построенным в форме квадратного периода повторного строения (8+8). Его разомкнутая структура естественно перетекает в повторение рефрена (ГП), в котором первый раздел (эпизод E) излагается в измененном виде. Упругие повторяющиеся ритмические обороты в нижнем голосе в партии фортепиано, родственные фактуре связующего построения (см. партию правой руки такты 30–32), реализуют идею сквозного развития музыкального материала. Вместе с тем, тема ГП «испытывает» воздействие темы ПП, вовлекается в процесс развития и динамизируется. При этом динамическое нарастание от эпизода ПП к рефрену (ГП) дает первую кульминацию в развитии танцевального образа (эпизод E). Помимо появления новых ритмов в партии фортепиано, здесь следует отметить обновление колорита основной темы: композитор вводит в мелодическое движение еще один ход на увеличенную секунду (*es-fis*). Остальные разделы рефрена также подвергаются изменениям. Так, серединная тема получает дальнейшее развитие в партии фортепиано (эпизод F), при этом в партии скрипки проводится каноническая имитация первого четырехтакта темы. Реприза же рефрена звучит в «первозданном» варианте с относительно прозрачной фактурой, что позволяет сделать вывод о том, что второе проведе-

¹⁴ Заметим, что сам Назим Амедов в личной беседе с автором статьи подчеркивал использование «зеркального» ритма как одного из специфических средств выразительности данного сочинения.

ние рефрена (перед разработкой) является «зеркальным» отражением первого, образуя арку, скрепляющую экспозицию. Завершается рефрен на *diminuendo*, что создает эффект отдаления хайтармы: восходящий «костаивающий» гаммообразный пассаж у фортепиано вводит в следующий раздел (эпизод Н).

Разработка обширна и включает три крупных раздела, где крайние – развивают материал ГП (рефрена) и темы вступления, а средний – представляет собой раздел лирического песенного характера (эпизод R), построенный на новом тематическом материале. На протяжении разработки постепенно усиливается токкатное движение. Так, в партии скрипки интенсивней становится скачкообразное движение, особенно подчеркнуты скачки на ундециму и дуодециму. Многократно использованы выразительные возможности органного пункта, например, остинатные фигурации и репетиции в партии фортепиано.

Начало разработки (эпизод Н) тонально неустойчиво, представляет собой полифоническое сплетение тематических элементов вступления в партии скрипки с варьированием темы ГП в партии фортепиано. У скрипки тема развивается в широких скачкообразных ходах мелодии, у фортепиано выразительное значение получают органные пункты на субдоминанте, остинатное звучание аккордов, характерные ходы на увеличенные секунды. Динамическое нарастание подводит к резкой смене тональности – лидийский *B-dur* (эпизод J), в котором проводится основная тема рефрена с вариантными изменениями. Затем композитор возвращается к первоначальному образу и проводит тему ГП в основной тональности (*d*-дорийском), но тема середины все же вариационно изменена. Н. Амедов вновь использует полифоническое сплетение разных тем. Так, тема срединного раздела рефрена, варьируясь в партии скрипки, сопровождается фортепианным аккомпанементом, построенным на теме вступления. Весь этот раздел завершается упорным утверждением тоники главной тональности (эпизод M). Следующий раздел (эпизод N) является преддыктом к фугато. Заметим, что в этих эпизодах (M, N) основное выразительное значение имеют органные пункты и репетиции на тонике «*d*» у фортепиано, к которым впоследствии присоединяется скрипка. К примеру, басовый органный пункт в партии фортепиано (такты 136–161) может

ассоциироваться со звуками давула¹⁵. На фоне широких восходящих и нисходящих октавных скачков и репетиций у скрипки в партии фортепиано проходит раздел с фугато (эпизод O), изложенный в основной тональности (*d*-дорийском с повышенной IV-й ступенью). Тема двухголосного фугато построена на первом тематическом элементе ГП. В заключительном разделе фугато (эпизод P) тема развивается в партии скрипки, переплетаясь с подголосками у фортепиано. Тихое отдаленное звучание танца сменяется нарастанием динамики и напряженности, которые приводят к первой яркой кульминации (эпизод Q), что подчеркнуто сменой тональности (*c-moll*). На *forte* фактурно выделенные фрагменты темы ГП проводятся в партии скрипки в параллельном движении терций и других широких интервалов.

Полифоническое сплетение голосов скрипки и фортепиано сменяется оstinатно повторяющейся темой в партии фортепиано (эпизод R), построенной на вариантно измененной теме ГП. На протяжении всего эпизода (такты 207–258) контрапунктирующая тема ГП многократно повторяется у фортепиано в партии правой руки, рождая эффект «хождения по кругу»¹⁶. Это начало эпизода в разработке, в основу которого положена мелодия крымско-татарской народной песни «Элиф дедим»¹⁷. Обратившись к этой мелодии, композитор сохраняет ее лад (*d*-фригийский), мелодические контуры, опуская распевные слоги. В эпизоде образуется своеобразная полиметрия: оstinатная тема-противосложение фортепиано в размере 7/8, а тема-мелодия скрипки в размере 4/4, именно так ее исполняет и мыслит сам автор. Однако для удобства исполнения композитор записал песенную тему в размере 7/8. Эта выразительная лирическая мелодия исполняется на одной струне, что придает ей характер «надрыва». Заметим, что в оригинале народная песня изложена в переменном размере 4/4, 3/2.

¹⁵ Давул – народный ударный музыкальный инструмент крымских татар, представляющий собой большой барабан [4].

¹⁶ Возможно, подобный эффект связан также с сакральным значением самого танца «хайтарма», символизирующего цикличность вечного движения и возвращения жизни, единение человека, неба и земли.

¹⁷ Содержание народной песни «Элиф дедим» глубоко драматично и представляет собой обращение умирающего сына-солдата к родителям.

Структура эпизода имеет симметричную трехчастную композицию (14+24+14 тактов), где середина представляет собой вариационное проведение основной песенной темы, реприза же обогащена октавными ходами в басовом голосе в партии фортепиано. Выразительной «опознавательной» интонацией темы-песни является начальный мотив, построенный на восходящем квартовом скачке от доминанты к тонике. После небольшого интонационного подъема мелодия следует в нисходящем движении, включая различные опевания и выразительный ход на увеличенную секунду. Серединный раздел эпизода, завершающийся на доминанте, звучит октавой выше, что придает музыке более напряженный характер. Реприза продолжает развивать основную тему эпизода с преобладанием нисходящего движения и возвращением к тонике. Используя в фортепианной партии сопровождения остинатную тему из ГП, композитор создает целостность («центростремительность») композиции произведения.

В третьем разделе разработки эмоциональное напряжение нарастает (эпизоды S–Z). Вновь в свои права вступают активные, действенные обороты тем вступления и ГП. Толчок к новому витку музыкального развития дает проведение темы вступления в партии скрипки в *d*-фригийском с повышенной IV-й ступенью, которое звучит в фортепианном сопровождении изысканного ритмического рисунка четвертей в партии правой руки на фоне тремолирующих октав в басу. Активное динамическое нарастание с настойчивым утверждением тоники («*d*») обрывается паузой. Это знаменует переход к третьей волне динамического развития. Затаенно, на *piano* начинается этюдного характера движение в партии фортепиано (эпизод T), которое затем подхватывается скрипкой. На этом фоне мелькают отдельные «сколки» темы ГП. Данный эпизод (такты 267–322) отличается «клочковатостью» изложения, создается впечатление, будто обрывки рефрена прорываются сквозь музыкальную ткань. На «гребне» третьей волны основная тема ГП проводится в более усложненной фактуре, в размере 7/4, в ритмически измененном виде (эпизод X), что демонстрирует новый интонационный вариант темы, выделенный из контекста изменением штрихов и акцентов, введением имитационных переключек в партиях скрипки и фортепиано. Показательно, что здесь существенно обогащается штриховая

палитра скрипки – это *detache*, *legato*, *staccato*, рикошет, *pizzicato*, трели, скачки на широкие интервалы, игра у подставки, *glissando*. Некоторые из этих приемов нацелены на имитацию звучания народных инструментов¹⁸. В тактах 336–337 в партии фортепиано обыгрываются элементы темы ГП, вновь восстанавливается основной метроритм 7/8, последующее изложение переходит в общие формы движения. К концу разработки (эпизоды X–Z) звучание приобретает безостановочный моторный характер.

Завершает разработку эпизод *Lamento*, в котором токкатное движение приостанавливается. Выразительно звучат в партии скрипки нисходящие жалобные интонации. Эпизод тонально неустойчив. Его фразы проходят по тональностям *gis-moll*, *a-moll*, *F-dur*, *C-dur*. Альтерации ступеней (второй и шестой пониженных) дают выразительное звучание увеличенной секунды в нисходящем движении. В этом эпизоде скрипка вновь исполняет тему на одной струне, однако на этот раз данный прием придает ей характер скорбного плача. Весь отрезок формы проходит на общем динамическом спаде от *f* до *pp*.

Небольшое четырехтактовое связующее построение в партии фортепиано, опирающееся на интонации ГП, подводит к репризе рондо-сонаты (эпизод Aa). Реприза динамизирована и сокращена, в частности тема III претерпевает кардинальные изменения и ужимается (такты 412–416). Большое внимание уделено теме вступления, основные разделы проводятся в ином порядке. Фактура насыщена, изобилует двойными нотами в партии скрипки, где помимо обычного звукоизвлечения применен прием *sul ponticello*. Партия фортепиано наполняется различными аккордами и кластерами, тремоло и двойными нотами, которые звучат в упругой ритмической пульсации, что подчеркивает неумное танцевальное начало хайтармы, «не ведающей устали». Особую пряность звучанию придает одновременное сочетание в партиях скрипки и фортепиано в разных октавах одних и тех же ступеней (такты 387–396) в натуральном и альтерированном виде (например, *es-e*). Такое сочетание непосредственно связано со свойством восточных ладов, в которых отдельные звуки в разных октавах изменяют свою высоту. Общее динамическое нарастание под-

¹⁸ Например, игра *sul ponticello* имитирует звучание кеманчи.

водит к кульминационной вершине (*ff*) в развитии главного танцевального образа «Хайтармы» (эпизод *Ff*). Произведение завершается кодой (эпизод *Gg*), построенной на темах вступления и ГП, в которой в токкатном движении многократно утверждается тоника. Начинаясь затаенно и тихо с репетиций в партии скрипки, в последующем интенсивном динамическом нарастании кода закрепляет оптимистическое начало.

В произведении для скрипки и фортепиано «Рондо-Хайтарма» Назим Амедов выступает выразителем национальных особенностей художественного мышления крымско-татарского народа. Используя различные музыкально-выразительные средства, композитор многогранно высвечивает основной национально-танцевальный образ произведения в его сквозном развитии, выводя на первый план то настойчиво энергичный и экспрессивный, то более мягкий и лирический облик темы, утверждая в конце ее экстатически восторженный характер.

Особо следует отметить многообразное проявление в рамках приемов «зеркальности», которая распространяется на интонационные особенности тематизма, ритмическую организацию, построение формы целого, что, в свою очередь, отражает **специфику композиторского мышления** Н. Амедова, выступая одной из характерных черт его авторского почерка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алиев Ф. Къырым хайтармасы / Ф. Алиев // Крым : газета. — 2006. — 16 авг. (№ 70). — С. 7.
2. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки / сборник, исслед., сост. Ф. М. Алиев. — Симферополь : Крымучпедгиз, 2001. — 599 с.
3. Амедов Н. Детский альбом для юных скрипачей : [Ноты] / Н. Амедов. — Ялта : РИО КГУ, 2009. — 48 с.
4. Асанова Е. Танцевальное искусство крымских татар / Е. Асанова // Диалог : газета. — 2006. — № 26 (40). — С. 9.
5. Информационный центр крымских татар [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://cidct.org.ua>. — Загл. с экрана.
6. Меметова В. Музыка Назима Амедова в «Музыкальных премьерх сезона» / В. Меметова // Голос Крыма : газета. — 2010. — 7 мая. — С. 7.

7. Фазыл Р. Хайтарма / Р. Фазыл // *Ленин байрагы : газета*. — 1968. — 22 авг. — С. 3.

8. Черкезова Э. Агъыр ава ве хайтарма / Э. Черкезова // *Голос Крыма : газета*. — 2002. — 19 сент.

9. Шерфетдинов Я. Звучит хайтарма / Я. Шерфетдинов. — *Ташкент : Изд-во лит. Гафура Гуляма*, 1978. — С. 9–12.

Куртбединова Л. Т. Особенности композиционно-драматургического решения «Рондо-Хайтарма» Н. Амедова. В статье рассматриваются особенности формообразования и образно-художественного содержания сочинения для скрипки и фортепиано «Рондо-Хайтарма» современного крымского композитора Назима Амедова; выявляются и осмысливаются характерные особенности авторского решения, отражающие специфику композиторского мышления и влияющие на исполнительскую интерпретацию.

Ключевые слова: Назим Амедов, хайтарма, рондо-соната, штрихи, камерно-инструментальная музыка, крымско-татарская культура.

Куртбединова Л. Т. Особливості композиційно-драматургічного рішення “Рондо-Хайтарма” Н. Амедова. В статті розглядаються особливості формоутворення та образно-художнього змісту твору для скрипки і фортепіано «Рондо-хайтарма» сучасного кримського композитора Назима Амедова; виявляються та осмислюються характерні особливості авторського рішення, що відображають специфіку композиторського мислення та впливають на виконавську інтерпретацію.

Ключові слова: Назим Амедов, хайтарма, рондо-соната, штрихи, камерно-інструментальна музика, кримсько-татарська культура.

Kurtbedinova L. T. The peculiarities of composition and dramatic solution of “Rondo Khaytarma” of N. Amedov. The article considers the features of shaping and figurative-art content of a composition for violin and piano «Rondo Khaytarma» of modern Crimean composer Nazim Amedov, identified and conceptualized the characteristics of the author’s solution, reflecting the specific composer’s thinking and it affects on the performing interpretation.

Key words: N. Amedov, Haytarma, rondo-sonata, strokes, chamber and instrumental music, the Crimean Tatar culture.