

Я.А. КАБАЛЕВСКАЯ*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2083-6548*

Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира

В статье рассматриваются особенности воплощения мадригальной традиции в цикле сонетов М. Таривердиева на тексты У. Шекспира из художественного кинофильма «Адам женится на Еве». Представлен обзор «мадригального» периода в творчестве композитора; рассмотрено влияние различных типов мадригалов: полифонического позднеренессансного, сольного барочного. Подчёркивается особая роль композитора в кадре, вызывающая ассоциацию с партией рассказчика («testo») из некоторых поздних мадригалов первой половины XVII века, существовавших параллельно с первыми операми и представлявших собой скорее драматические сцены.

В сонетах осуществлён анализ мелодии, гармонии, формообразующих и фактурных средств. Систематизированы приёмы мадригальной техники, использованные композитором: риторические фигуры и символы («мадригализмы»), имитации, канонические секвенции и т.д. Приведены музыкальные примеры. Делается вывод о том, что в рассмотренных сонетах из кинофильма «Адам женится на Еве» встречается немало параллелей с мадригалами XVI – начала XVII века. Это является красноречивым доказательством того, что именно особенности композиторского дарования Таривердиева роднят его с творцами столь отдалённой по времени, но близкой его сердцу эпохи.

Ключевые слова: Таривердиев, Шекспир, музыка, искусство, кино, кинематограф, сонеты, мадригал.

Для цитирования / For citation: Кабалеvская Я.А. Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 82–94. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.082-094. EDN: KXPPKE.

YAROSLAVA A. KABALEVSKAYA*Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-2083-6548*

Implementing the Madrigal Tradition in Sonnets by M. Tariverdiev to the Text by W. Shakespeare

The article is devoted to the embodiment of the madrigal tradition in the cycle of sonnets by M. Tariverdiev from the film “Adam Marries Eve” based on the text by W. Shakespeare. It is presented the overview of the “madrigal” period in the composer’s work. The article considers the influence of various types of madrigals: polyphonic late Renaissance, solo baroque. It is emphasized the special



composer's role in the frame, which is associated with the part of the narrator ("testo") from some late madrigals of the first half of the 17th century, which had already existed in parallel with the first operas and were, rather, dramatic scenes.

The article carries out the analysis of melody, harmony, formative and textural means in sonnets. It systematizes the madrigal technique methods used by the composer – rhetorical figures and symbols ("madrigalisms"), imitations, canonical sequences, etc. Musical examples are given. It is said in conclusion that in the considered sonnets from the film "Adam Marries Eve" there are plenty of parallels with madrigals of the 16th–early 17th centuries. It is eloquent proof that these are the peculiarities of Tariverdiev's compositional talent that make him similar to the creators of an era so distant in time but close to his heart.

Keywords: Tariverdiev, Shakespeare, music, art, cinema, cinematography, sonnets, madrigal.

Одной из ключевых тенденций музыки второй половины XX века является обращение к наследию прошлого, ассимиляция смыслов, языковых формул, формообразующих моделей прежде созданных опусов. Интертекстуальные связи с музыкой разных эпох и стилей, характеризующие эстетику поставангарда и вносящие в партитуру дополнительные смыслы, порой используются и композиторами, которые, на первый взгляд, отдавали предпочтение «лёгкому» жанру. В их числе – М. Таривердиев, имя которого прочно ассоциируется с киномузыкой. Долгое время вопросы композиторской техники в сочинениях Таривердиева почти не затрагивались исследователями-музыковедами¹. В последние десятилетия ситуация меняется – известные музыканты всё чаще обращаются к творческому наследию композитора: исполняются его органное сочинения, оперы, симфоническая музыка, инструментальные концерты; появляются научные статьи и исследования. Более ёмко, разносторонне рассматриваются сегодня и шедевры таривердиевской киномузыки. Перечислим некоторые из научных трудов: кандидатская диссертация Н.В. Пинтверене «Музыкальная дра-

матургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов» [11]; статьи: Е.А. Зубаревой «У. Шекспир, М. Таривердиев: музыка к фильму "Адам женится на Еве"» [3], В.В. Мусиенко «Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева» [8], А.П. Недоспасовой «"Вре́мён связующая нить". Киномузыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля "Insula Magica"» [9], А.М. Цукера «По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева» [15] и «Синтетичность художественных исканий. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева» [16].

Цель настоящего исследования – рассмотрение и изучение признаков мадригала в цикле «Адам женится на Еве» на стихи Шекспира. Именно мадригал, судя по всему, явился ключевым в выборе целого ряда фактурных, тембровых, мелодико-гармонических особенностей, принципов соотношения музыки и слова и сообщил особую, возвышенную атмосферу авторскому высказыванию.

Проблеме воплощения мадригальной традиции в композиторском творчестве посвящён ряд трудов, в том числе ра-

¹ По словам вдовы композитора и исследователя его творчества В.Г. Таривердиевой, «видимая простота настораживала его коллег, музыковедов и критиков, ставила в тупик мнимым отсутствием материала для анализа» [13, с. 545].

боты А.Г. Коробовой «Мадригал как новая “Carmen Pastorale” в музыкальном искусстве Ренессанса» [6] и «Мадригал как форма “просвещённых досугов” и его роль в становлении светской музыкальной культуры эпохи Возрождения» [7]. В XX веке мадригальная традиция вновь входит в композиторскую и концертно-исполнительскую практику (упомянем творчество П. Хиндемита, И. Стравинского, Б. Мартину и других).

Трудно назвать имена композиторов, которых бы не затронуло искусство Шекспира. Г. Пёрселл и Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз и Я. Сибелиус, Дж. Верди и Ш. Гуно, П. Чайковский и С. Прокофьев вдохновлялись творчеством великого драматурга. Музыка на тексты сонетов Шекспира написали Б. Бриттен, Р. Уэнрайт, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Т. Хренников, А. Пирумов, Р. Паулс, С. Никитин, М. Броннер, К. Волков.

Таривердиев обращался к творчеству Шекспира дважды. В 1980 году он создал музыку к кинофильму Виктора Титова «Адам женится на Еве» по одноимённой пьесе Р. Штраля, где сонеты Шекспира звучат в переводе С. Маршака. Премьера фильма состоялась в 1981 году. В конце жизни композитор написал музыку к анимационному фильму «Отелло» Н. Серебрякова из просветительской серии ВВС «Шекспир: великие трагедии и комедии» (1994).

Каждый композитор, обращаясь к творчеству Шекспира, свободен в выборе близких ему идей и образов. Думается, Микаэла Леоновича Таривердиева сближает с английским драматургом так называемый универсальный тип личности, особое «синтетическое» отношение к жизни во всех её проявлениях, к искусству; открытость разным культурам, гармоничное

творческое, социальное, физическое развитие, верность высоким художественным идеалам. Действительно, по словам Таривердиева, «музыка – одна из сторон моей жизни, есть масса других проблем и дел. Есть ещё рассвет, ещё есть ночь, есть море, есть океан, есть водные лыжи, есть многое, что мне очень интересно. Есть ещё любовь. И музыка – один из аспектов моей жизни» [13, с. 249].

Таривердиева, подобно великому барду Страдфорд-он-Эйвона, также можно назвать бардом, автором-сказителем, придающим каждому музыкальному высказыванию законченную форму; к обоим можно отнести фразу Гамлета «Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учиться сдержанности, которая придаёт всему стройность» [17, с. 139]. И, конечно, обоих сближает вдохновение любовью и победа любви, несмотря на невзгоды. Недаром Шекспир провозглашает: «Любовь – над бурей поднятый маяк» (Сонет № 116).

Выбор сонетов Шекспира режиссёром фильма Виктором Титовым был неслучайным. Он тоже говорит о близости двух творческих гениев: «Мне показалось, что в пьесе Штраля можно найти многоэтажность и построить на её основе сложное произведение, которое бы заставило зрителя размышлять, расширило круг его представлений, мир его добра, справедливости. Словом, нам бы хотелось сделать картину, которая, говоря о любви, затрагивала бы более сложные проблемы. Для этого нужно было отказаться от водевильности пьесы, от песенок, которые там предполагались, и ввести вместо них совершенно иной музыкально-поэтический голос. Я обратился к Таривердиеву – он один из самых кинематографических композиторов из тех, кого мне доводилось встречать. Кроме того, он чрезвычайно одарён мелодическим талантом, ярко и ре-



льефно ощущает интонацию до мельчайших частностей, умеет музыкой раскрыть тончайшие оттенки чувств, ощущений, заложенных в поэтическом тексте. Литературной основой его музыки должны были стать сонеты Шекспира, которые именно такого отношения и требовали» [13, с. 557–558].

В фильме звучат девять сонетов: «Люблю», «Любовь слепа», «Пылающую голову рассвет», «Не изменяйся, будь самим собой», «Сонет о курице», «Сонет о яблоке», «Увы, мой стих не блещет новизной», «Я виноват», «Мешать соединению двух сердец». Очевидно, что музыка повлияла на весь постановочный процесс, на повороты сюжета, на смысловую кульминацию. Сонеты, исполненные в кадре самим автором, придали фильму глубокий философский смысл, изменили ракурс пьесы Штраля.

В фильме много театральных приёмов. Среди них – создание внутреннего спектакля («театр в театре»), условность в соединении барочных аллегорических фигур судей и современных молодых героев, которых «ждёт такси». Важное место в картине уделено проблеме воплощения законов единства места и, особенно, времени; его «знаки» в тексте фильма проявляются на разных уровнях. Так, первый сонет цикла Таривердиева «Любовь слепа» начинается с мерных ударов, отсчитывающих время. Ими и завершается цикл. Стук колёс поезда рефреном возвращается в узловых моментах картины (ещё один символ времени). Герои постоянно говорят о времени и о том, что они опаздывают; о том, что знакомы уже три недели, что встретились в кемпинге и через три дня подружились после грозы (вспомним бури в решающих моментах шекспировских пьес). И даже в словах прокурора (актриса Татьяна Васильева) звучит символика вре-

мени и числа три: «Наш брак длился не более, чем серенада герцога из “Риголетто”». То есть иносказательно три минуты.

Как «многоэтажен» визуальный ряд, так и музыка в фильме наполнена скрытыми смыслами и подтекстами. Тембр расстроенного рояля вновь отсылает нас к эпохе барокко с её нетемперированным строем. Микаэл Таривердиев, сидя за белоснежным роялем на фоне картины Микеланджело «Адам и Ева», эпически пророчит благополучный исход разворачивающимся событиям.

В целом в этом эпизоде можно говорить о форме аллегорического представления или маски, распространённой в шекспировском театре. Музыка в маске придавалась особая эстетическая функция. По словам Р.И. Грубера, «английская маска – представление обычно на аллегорический или мифологический сюжет, комбинирующее поэзию, вокальную или инструментальную музыку, сценическое действие, танцы, сложную театральную машинную систему и пышные костюмы и декорации» [2, с. 233]. Присутствие комических фигур – подвыпившего секретаря и защитника – также соотносятся с традициями маски. Интересно, что роль шута-защитника сыграл Александр Калягин, спустя двадцать лет перевоплотившийся в сурового волшебника Просперо в спектакле театра *Et Cetera* на сюжет «Бури» Шекспира.

Важнейшим принципом ряда исследований последних лет стало проведение параллелей между сочинениями композитора и разнообразными культурно-историческими явлениями прошлого (вокальное наследие Ренессанса и барокко, органная музыка барочных мастеров, классическая опера *buffa* и другие). Таковы работы М.В. Базилевич, О.С. Кузенной и Н.А. Семешко «Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения тради-

ций опера-buffa в XX веке» [1], А.М. Цукера «По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве М. Таривердиева» [15] и другие. Тонкие взаимосвязи со старинной музыкой заметны и в вокальных миниатюрах Таривердиева для кинофильмов, видимая простота высказывания и доступность восприятия которых, тем не менее, содержат разнообразные композиторские находки.

Жанр вокальной миниатюры в творчестве многих композиторов часто становится лирической исповедью, дневником откровений. Вспомним творчество М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Ф. Шуберта. Наследие М. Таривердиева – также яркий тому пример. Принципы взаимодействия поэтического текста и его музыкального оформления в вокальных опусах, написанных для ряда фильмов 1970–1980-х годов, исследователи справедливо сравнивают с текстомузыкальной формой мадригала². Аналогия с этим старинным жанром не является лишь красивой метафорой: композитор весьма методично претворял в вокальных циклах некоторые черты музыки позднего Ренессанса и барокко. В.Г. Таривердиева подтверждает его особый пиетет и внутреннюю тягу к этому культурно-историческому периоду: «Весь слой старинной добаховской музыки чрезвычайно ему близок» [13, с. 544]. Более того, по её мнению, несколько вокальных сочинений Таривердиева образуют «матригальный период» в его творчестве. Назовём музыку из кинофильма «Ирония судьбы...», вокальные циклы на стихи Андрея Вознесенского («Запомни этот мир»),

Вадима Коростылёва (четыре баллады из кинофильма «Ученик лекаря»)³. «Матригальный период» творчества Таривердиева завершается последним обращением композитора к поэтическому тексту – циклом «Пять песен на стихи Марины Цветаевой».

Связь стилистики сочинения Таривердиева с жанром мадригала раскрывается в особом внимании композитора к поэтическому слову, усилении психологического подтекста, переданного музыкальными средствами. Вокальная мелодия отражает оттенки речевых интонаций. Фактурное оформление миниатюр характеризуется прозрачностью: сольная вокальная партия сопровождается поддержкой небольшого инструментального ансамбля, который либо вторит основной мелодии, либо дополняет её гармонически и контрапунктически. Все перечисленные особенности сообщают миниатюрам Таривердиева признаки жанра мадригала, трактованного сквозь призму музыки XX века. Связь с отдалёнными по времени эпохами дополнительно обеспечивает клавесин, который Таривердиев первым ввёл в советскую киномузыку⁴. Параллель между мадригалами рубежа XVI–XVII веков и музыкой для кино в XX веке весьма симптоматична: обе сферы могут быть причислены к так называемой «лёгкой» музыке, способной непосредственно воздействовать на человеческие эмоции и без слов передавать тонкие переходы настроений⁵.

В цикле «Восемь сонетов Шекспира» из саундтрека к кинофильму «Адам женится на Еве» матригальные черты проявлены наиболее ярко. При этом Таривердиев не

² По словам В. Таривердиевой, «многие его вокальные вещи <...> называются то песнями, то монологами, но по сути это современные мадригалы» [13, с. 545].

³ К этому ряду автор монографии также относит Восемь сонетов Шекспира из к/ф «Адам женится на Еве», две песни на слова Николая Добронравова из к/ф «Предчувствие любви», «Любовь, не покидай меня» на стихи Пабло Неруды из к/ф «Медный ангел» [13, с. 544].

⁴ На это обращает внимание А.П. Недоспасова в статье «Времени связующая нить». Киномузыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля «Insula Magica» [10, с. 37].

⁵ Например, Томас Морли, выдающийся английский композитор и теоретик, современник Шекспира, противопоставляет «мотетный» и «матригальный» стили, характеризуя последний как «лёгкую музыку» [4, с. 188].



ограничивается стилизацией одного старинного жанра: в данной партитуре помимо признаков мадригала сосуществуют и органично переплетаются друг с другом средства выразительности классицистской инструментальной фактуры, интонации лирического романса, мелодические и гармонические приёмы, используемые в киномузыке и эстрадных песнях, и даже джазовые элементы⁶.

Вероятно, обращению композитора к мадригальной стилистике в цикле сонетов способствовал сам факт соприкосновения с поэзией Шекспира, творившего в то время, на которое пришёл один из этапов расцвета жанра мадригала. Кроме того, сонет как твёрдая поэтическая форма весьма часто встречался в мадригальном жанре. В целом музыка таривердиевских сонетов может быть сопоставлена, скорее, с сольным мадригалом начала XVII века. Об этом свидетельствуют организация фактуры (гомофонно-гармонической с включением полифонических элементов), направленной на максимально ясную передачу поэтического слова, исполнительский состав (вокальная партия в сопровождении *continuo* и нескольких сольных инструментов), особенности мелодики, родственной живой речи, с её паузами, обозначением долгих и кратких слогов. В некоторых сонетах мелодика становится особенно взволнованной и напоминает о типичном для опер и поздних мадригалов К. Монтеверди *stile concitato*. Яркий пример – начальные строки сонета «Любовь слепа»: в первой из них буквально каждое слово отделено от соседних паузами. Во второй строке паузы чле-

нят построение либо так же на отдельные слова, либо на фразы⁷.

При этом анализ партитуры сонетов Таривердиева позволяет обнаружить в них и черты более раннего – полифонического мадригала второй половины XVI века (собственно, шекспировского времени).

С мадригалом *a cappella* второй половины XVI века таривердиевские сонеты роднят имитационные приёмы, встроенные в фактуру естественным образом, практически незаметно. Краткие имитационные построения вплетены в инструментальные партии, которые предвосхищают вокальную линию или «подражают» ей с небольшим временным опозданием, а в концертных эпизодах, где вокальная партия паузирует, служат важным средством изложения или развития материала. В частности, в сонете «Мешать соединенью двух сердец» приём превращения простой секвенции (тт. 19–20, партия клавесина) в каноническую (тт. 20–21, распределена между клавесином и контрабасом) вкупе с текстовым повтором (троекратное проведение слова «определяет») способствует достижению местной кульминации (см. пример 1, звенья секвенции в нём выделены скобками).

Имитационными приёмами обогащена фактура сонета «Увы, мой стих не блещет новизной». Например, его начальное построение может напомнить о характерном для ренессансной полифонии типе имитации – *fuga ad minimam*⁸. Дабы не перегружать фактуру сложным приёмом, композитор лишь обозначает имитационное вступление голосов (в примере 2 оно отмечено скобками), после чего инструмен-

⁶ Некоторые примеры сочетания различных стилистических элементов в цикле сонетов М. Таривердиева рассмотрены в статье Е. Зубаревой «У. Шекспир, М. Таривердиев: музыка к фильму «Адам женится на Еве» [3, с. 37–46].

⁷ К примеру, в итальянских источниках XVII века высказывается важнейшая идея о необходимости точного соблюдения композитором просодии, правила долготы и краткости слога, которую, в частности, акцентирует М. Лобанова [4, с. 78].

⁸ Канон с расстоянием в минимальную длительность [12]. Термин «фуга» здесь трактуется в значении имитации, согласно источникам эпохи Ренессанса и раннего барокко. Минима в полифонии Возрождения транскрибируется как современная половинная длительность; в сонете Таривердиева такой «минимальной» длительностью служит одна восьмая.

тальная линия начинает дублировать вокальную (пример 2).⁹

Теснейшая связь с жанром мадригала (как полифонического позднеренессансного, так и сольного барочного) отражена и в использовании композитором мадригализмов – фигур, живописно отражающих в музыке смысл отдельных слов поэтического текста. Весьма часто это бывают фигуры мелодического типа. Так, в «Сонете о покинутой любви» фигура «бега» (аутентичный термин – *fuga*¹⁰) в инструментальном сопровождении возникает как иллюстрация текстовой строки «гонясь за тем, что убегает прочь» (пример 3).

Буквально отражает текст, наполненный символами, в одной из строк сонета «Мешать соединенью двух сердец» мелодическая фигура восклицания (в эпоху барокко за ней закрепилось название “*exclamatio*”) – восходящий секстовый скачок в вокальной партии точно ассоциируется с «поднятым маяком» (пример 4).

В сонете «Любовь слепа» первая строка, в которой господствует драматичное настроение, насыщена яркими метафорами («любовь слепа», «нас лишает глаз»). Композитор усиливает их воздействие за счёт применения фигур восклицания (*exclamatio*) и «жестковатого скачка» (*saltus duriusculus*) (пример 5).

Пример 1.

«Мешать соединенью двух сердец»
(партитура), тт. 19–21⁹

Пример 2.

«Увы, мой стих не блещет новизной». Т. 1–2

Пример 3.

«Сонет о покинутой любви»,
клавирная версия. Т. 15–17

⁹ Здесь и далее нотные примеры приводятся согласно партитурной и клавирной версиям сонетов Таривердиева, опубликованных на сайте нотного архива Б. Тараканова.

¹⁰ В данном случае, в отличие от рассмотренного в предыдущем примере приёма “*fuga ad minimam*”, термин “*fuga*” не связан с имитационной структурой (в некоторых источниках, дабы отделить фугу-имитацию от фуги – фигуры бега, использовался термин “*fuga alio nempe sensu*”, «фуга в другом смысле»).



Зачастую главным средством «музыкальной живописи» в сонетах становится гармония: выбранные композитором аккордовые последовательности и резкие модуляции усиливают эффект вербального текста. Хотя этот приём трактуется композитором сквозь призму тональной (а не модальной, как в старинном мадригале) гармонии, сам принцип “*imitazione delle parole*”¹¹, предполагающий ведущую роль поэтического слова по отношению к музыке, претворяется в сонетах весьма отчётливо. В особенности ярко мадригализмы гармонической природы проявляются, когда в сонетах речь заходит о лжи. В сонете «Мешать соединенью двух сердец» текст «А если я не прав и лжёт мой стих» иллюстрируется последовательностью созвучий, заимствованных из сферы мажоро-минора (непосредственное сочетание мажорной субдоминанты и неаполитанской гармонии) (пример 6).

Подобные мажоро-минорные гармонические сочетания содержит сонет «Увы, мой стих не блещет новизной»: резкое появление мажорных трезвучий от тонов *c* и *es* (второй низкой и четвёртой низкой ступеней соответственно) в рамках *h-moll* точно иллюстрируют текстовые фразы «приёмов новых, сочетаний странных».

Ещё один текстовый фрагмент, который сопровождается яркими гармоническими красками, —

Пример 4.

«Мешать соединенью двух сердец»,
вокальная партия. Т. 12–14

Example 4 shows a vocal line starting at measure 12. The lyrics are: Лю-бовь над бу-рей под-ня-тый ма-як, не. An *exclamatio* bracket is placed over the final notes.

Пример 5.

«Любовь слепа», вокальная партия. Т. 12–15

Example 5 shows a vocal line starting at measure 12. The lyrics are: Лю-бовь сле-па и нас ли-ша-ет глаз. Brackets for *exclamatio* and *saltus duriusculus* are placed over the lyrics.

Пример 6.

«Мешать соединенью двух сердец», партии
голоса и клавесина. Т. 34–37

Example 6 shows a vocal line starting at measure 34 and a keyboard accompaniment. The lyrics are: А ес-ли я не-прав и лжёт мой стих, то нет люб-ви, то нет люб-ви, то. Brackets for *exclamatio* and *saltus duriusculus* are placed over the lyrics.

Пример 7.

«Пылающую голову рассвет...»,
партии голоса и клавесина. Т. 48–50

Example 7 shows a vocal line starting at measure 48 and a keyboard accompaniment. The lyrics are: и ни-ког-да не во-ца-рит-ся в нём ды-хань-е смер-ти, го-рес-ти и тьмы. Brackets for *exclamatio* and *saltus duriusculus* are placed over the lyrics.

¹¹ Музыкальное подражание слову, по аналогии с принципом античного искусства “*Imitazione della natura*” («подражание природе»), восходящим к Платону.

строка «дыханье смерти, горести и тьмы» в сонете «Пылающую голову рассвет...». На фоне остальных тексто-музыкальных строк, где господствуют диатонические гармонии, последовательность диссонирующих аккордов, не получающих разрешения, воспринимается весьма резко и драматично (пример 7).

Индивидуальное гармоническое решение получил срединный раздел сонета «Любовь слепа». Ярко живописуя повествование о том, как заблуждался автор строк в своих воззрениях, как «и ложь его объяла, как чума»¹², композитор прибегает к неожиданным модуляциям и сопоставлениям далёких тональностей. Так, после каденции первой части в основной тональности (e-moll) срединный раздел неожиданно начинается с B-dur'ного аккорда (тритонанта по отношению к тональному центру сонета) и в дальнейшем насыщается эллиптическими оборотами и цепью отклонений в различные тональности, благодаря чему вплоть до репризы фактически теряется ощущение e-moll как тональной опоры.

Помимо мелодических и гармонических приёмов «музыкальной живописи», активно используемых композитором во всех миниатюрах цикла, отметим также формообразующие и фактурные средства, прямо отражающие смысл вербального текста. Они характерны, в частности, для сонета «Увы, мой стих не блещет новизной». Так, словам «я повторяю прежде опять» соответствует возвращение

к изначальной музыкальной теме сонета, а в строке «в одежде старой появляюсь снова» фактура сопровождения ещё более явно, чем прежде, начинает подражать барочным инструментальным сочинениям.

В литературе о сонетах Таривердиева справедливо подчёркивается особая роль композитора в кадре, который явился не только исполнителем собственных вокальных миниатюр, но и полноценным героем киноленты. Он комментирует события, размышляет над возникающими как их следствие извечными вопросами, выводит внимание зрителей с бытового пласта на уровень философских обобщений. Такой персонаж-комментатор в фильме прочно ассоциируется с партией рассказчика (“testo”), появляющегося в некоторых поздних мадригалах первой половины XVII века, существовавших уже параллельно с первыми операми и представлявших собой скорее драматические сцены¹³.

Перечисленные параллели сонетов из кинофильма «Адам женится на Еве» с мадригалами позднего Возрождения и раннего барокко позволили некоторым исполнителям составлять интересные концертные программы, в которые вошли как произведения композиторов XVI–XVII столетий, так и музыка Таривердиева. В частности, новосибирский ансамбль ранней музыки “Insula Magica” в сотрудничестве с В.Г. Таривердиевой создал с этой целью программы «Времени связующая нить» и «Мадригалы XX века». Благодаря этому

¹² Полный текст раздела:

И если взгляды сердце завели
И якорь бросили в такие воды,
Где многие проходят корабли,
Зачем ему ты не даёшь свободы.
Как сердцу моему проезжий двор
Казаться мог усадьбою счастливой,
Но всё, что видел, отрицал мой взор,
Подкрашивая правдой облик лживый.
Правдивый свет мне заслонила тьма,
И ложь меня объяла, как чума.

¹³ Одним из наиболее ярких образцов подобного плана является знаменитый мадригал К. Монтеверди «Поединок Танкреды и Клоринды».



уникальному проекту, например, прозвучали в виде небольшого цикла пьес *attaca* таривердиевский «Сонет о яблоке» («Что ж, буду жить, приемля, как условие...») и инструментальные сочинения Энтони Хольборна, современника шекспировского театра¹⁴.

Притягательность сонетов для классических музыкантов проявилась также в интересном опыте переложения вокальной партии для академического голоса. Премьера цикла в исполнении Екатерины Скусниченко (сопрано) и Юлии Куприяновой (фортепиано) состоялась в 2022 году в Санкт-Петербурге в музее-квартире Л. Бенуа¹⁵.

Близость звучания музыки Таривердиева и произведений творцов XVI–XVII веков зиждется на особенностях его композиторского мышления. Потому важен не только и не столько факт использования идиом старинной музыки, сообщающих таривердиевским сонетам признаки мадригала, но и само отношение композитора к заимствованиям. В отличие от многих других авторов XX века, обращавшихся к наследию прошлого, Таривердиев

использует эти элементы музыкального языка не как «чужой» материал, не противопоставляет его современному звучанию. Напротив, он как бы «присваивает» заимствованный материал, встраивает его в разнообразную палитру собственных композиторских приёмов. По словам В.Г. Таривердиевой, он «разговаривает на этом языке, как на своём, а не как на иностранном» [13, с. 560]. Ровно так же поступает и композитор эпохи Ренессанса и раннего барокко, работая с *cantus prius factus*¹⁶: вне зависимости от того, каково происхождение и изначальное предназначение первоисточника, он адаптирует его звучание к собственному музыкальному языку, наделяет необходимыми для своего нового сочинения мелодическими, ритмическими, гармоническими, контрапунктическими свойствами. Рассмотренные параллели сонетов из кинофильма «Адам женится на Еве» с мадригалами XVI–начала XVII века являются красноречивым доказательством того, что именно особенности композиторского дарования Таривердиева роднят его с творцами столь отдалённой по времени, но близкой его сердцу эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базилевич М.В., Кузённая О.С., Семешко Н.А. Опера М.Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций опера-buffa в XX веке // Вестник музыкальной науки. Т. 11. № 1. 2023. С. 35–47.
2. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 2. М., 1959. 492 с.
3. Зубарева Е.А. У. Шекспир, М. Таривердиев: музыка к фильму «Адам женится на Еве» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2020, № 1 (21). С. 37–46.
4. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
5. Кабалевская Я.А. Санкт-Петербургской консерватории – 160 лет // Российский музыкант. 2022, № 8 (1391). С. 4–5.

¹⁴ Этому посвящена статья Недоспасовой А.П. [9, стр. 36–43].

¹⁵ Подробнее об этом: в статье Я.А. Кабалевской [5, с. 1].

¹⁶ Прежде созданный напев (лаг). Работа с заимствованным тематизмом, как известно, является одним из основных композиционных принципов старинной музыки.

6. Коробова А.Г. Мадригал как новая «Carmen Pastorale» в музыкальном искусстве Ренессанса // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 15–24.
7. Коробова А.Г. Мадригал как форма «просвещённых досугов» и его роль в становлении светской музыкальной культуры эпохи Возрождения // Тридцать три этюда о музыке: Liber Amicorum: сб. ст. / ред.-сост. А.Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2015. С. 272–293.
8. Мусиенко В.В. Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Пермь, 12–14 октября 2022 года. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2022. С. 706–710.
9. Недоспасова А.П. «Времени связующая нить». Киномузыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля “Insula Magica” // Вестник музыкальной науки. 2017. № 2 (16). С. 36–43.
10. Недоспасова А.П. Органные хоральные прелюдии М. Таривердиева – музыка прошлого, настоящего и будущего // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2 (20). С. 68–73.
11. Пинтверене Н.В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2012. 304 с.
12. Таривердиев М. 8 сонетов Шекспира // URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vosemi-sonetov-shekspira/?ysclid=lp8obn5r4017499391> (дата обращения: 09.02.2024).
13. Таривердиев М. «Я просто живу». Таривердиева В.Г. «Биография музыки». М.: КоЛибри, 2017. 736 с.
14. Цукер А.М. Микаэл Таривердиев: монография. М.: Сов. композитор, 1985. 306 с.
15. Цукер А.М. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции, Краснодар, 17 апреля 2020 года. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. С. 7–14.
16. Цукер А.М. Синтетичность художественных исканий. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Единый мир музыки: избранные ст. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2003. С. 204–221.
17. Шекспир У. Трагическая история о Гамлете, принце Датском // Шекспир У. Собрание избранных произведений. Т. 1 / сост. Ян Юа. СПб.: Terra Fantastica, Корвус, КЭМ, 1992. С. 6–291.

Об авторе:

Кабалевская Ярослава Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2083-6548**, yaroslava_kab@mail.ru

REFERENCES

1. Bazilevich M.V., Kuzennaya O.S., Semeshko N.A. Opera M.L. Tariverdieva «Graf Kaliostro» kak opyt pretvoreniya traditsiy opera-buffa v XX veke [Opera by M.L. Tariverdiev “Count Cagliostro” as an Experience of Implementing the Traditions of Opera Buffa in the 20th Century]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. Vol. 11. No. 1. 2023, pp. 35–47.
2. Gruber R.I. *Istoriya muzykal'noy kul'tury. Tom 2. Chast' 2* [History of Musical Culture. Vol. 2. Part 2]. Moscow, 1959. 492 p.



3. Zubareva E.A. U. Shekspir, M. Tariverdiev: muzyka k fil'mu «Adam zhenitsya na Eve» [M. Tariverdiev: Music for the Film “Adam Marries Eve”]. *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Musical Journal of the European North]. 2020, No 1 (21), pp. 37–46.
4. Lobanova M.N. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 320 p.
5. Kabalevskaya Ya.A. Sankt-Peterburgskoy konservatorii – 160 let [St. Petersburg Conservatory – 160 Years]. *Rossiyskiy muzykant* [Russian Musician]. 2022. No. 8 (1391), pp. 4–5.
6. Korobova A.G. Madrigal kak novaya «Carmen Pastorale» v muzykal'nom iskusstve Renessansa [Madrigal as a New “Carmen Pastorale” in the Musical Art of the Renaissance]. *Starinnaya muzyka* [Old Music]. 2008, No. 1–2, pp. 15–24.
7. Korobova A.G. Madrigal kak forma «prosveshchennykh dosugov» i ego rol' v stanovlenii svetskoy muzykal'noy kul'tury epokhi Vozrozhdeniya [Madrigal as a Form of “Enlightened Leisure” and Its Role in the Formation of Secular Musical Culture of the Renaissance]. *Tridtsat' tri etyuda o muzyke: Liber Amicorum: sbornik statey* [Thirty-Three Etudes on Music: Liber Amicorum: a collection of articles]. Edited by A.G. Korobova. Ekaterinburg: Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo, 2015, pp. 272–293.
8. Musienko V.V. Vokal'nyy monolog v kinomuzyke M. Tariverdieva [Vocal Monologue in Film Music by M. Tariverdiev]. *Dialogi o kul'ture i iskusstve. Materialy XII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem), Perm', 12–14 oktyabrya 2022 goda* [Dialogues About Culture and Art. Materials of the XII All-Russian Scientific and Practical Conference (with international participation), Perm, 12–14 October 2022]. Perm: Permskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2022, pp. 706–710.
9. Nedospasova A.P. «Vremen svyazuyushchaya nit'». Kinomuzyka M. Tariverdieva v kontsertnykh programmakh ansamblya «Insula Magica» [“The Connecting Thread of Time”. Film Music by M. Tariverdiev in the Concert Programs of the Ensemble “Insula Magica”]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2017. No. 2 (16), pp. 36–43.
10. Nedospasova A.P. Organnye khoral'nye prelyudii M. Tariverdieva – muzyka proshlogo, nastoyashchego i budushchego [Organ Choral Preludes by M. Tariverdiev – Music of the Past, Present and Future]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2018. No. 2 (20), pp. 68–73.
11. Pintverene N.V. *Muzykal'naya dramaturgiya M. Tariverdieva v otechestvennom kinematografe 1960-kh godov: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Musical Dramaturgy of M. Tariverdiev in Domestic Cinema of the 1960s: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gumanitarnyy universitet profsoyuzov, 2012. 304 p.
12. Tariverdiev M. *8 sonetov Shekspira* [8 Sonnets of Shakespeare]. URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vosemi-sonetov-shekspira/?ysclid=lp8o6n5r4017499391> (09.02.2024).
13. Tariverdiev M.L. «Ya prosto zhivu» [I Just Live]. Tariverdieva V.G. «*Biografiya muzyki*» [Biography of Music]. Moscow: KoLibri, 2017. 736 p.
14. Tsuker A.M. *Mikael Tariverdiev: monografiya* [Mikael Tariverdiev: a monograph]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 306 p.
15. Tsuker A.M. Po zakonam polifonii. Muzyka fil'ma i vokal'nyy tsikl v tvorchestve Mikaela Tariverdieva [According to the Laws of Polyphony. The Music of the Film and the Vocal Cycle in the Work of Mikael Tariverdiyev]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury: sbornik statey po materialam Sed'moy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Krasnodar, 17 aprelya 2020 goda* [Music in the Space of Media Culture: a collection of articles on the materials of the Seventh International Scientific and Practical Conference, Krasnodar, 17 April 2020]. Krasnodar: Krasnodarskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2020, pp. 7–14.

16. Tsuker A.M. Sintetichnost' khudozhestvennykh iskaniy. Muzyka fil'ma i vokal'nyy tsikl v tvorchestve Mikaela Tariverdieva [The Synthetics of Artistic Pursuits. The Music of the Film and the Vocal Cycle in the Work of Mikael Tariverdiyev]. *Edinyy mir muzyki: izbrannyye stat'i* [United World of Music: Selected articles]. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni S.V. Rakhmaninova, 2003, pp. 204–221.

17. Shekspir U. Tragicheskaya istoriya o Gamlete, printse Datskom [The Tragic Tale of Hamlet, Prince of Denmark]. Shekspir U. *Sobranie izbrannykh proizvedeniy. Tom 1* [Shakespeare W. Collected Selected Works. Vol. 1] Compiler Yang Yua. St. Petersburg: Terra Fantastika, Korvus, KEM, 1992, pp. 6–291.

About the author:

Yaroslava A. Kabalevskaya, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2083-6548**, yaroslava_kab@mail.ru

