



УДК 792.8

РАБОТА КОМПОЗИТОРА СО СЛОВОМ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА НА СТИХИ Б. АХМАДУЛИНОЙ И М. ЦВЕТАЕВОЙ

Н.В. ПЕРЕПИЧ

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье рассматриваются интереснейшие образцы камерно-вокального творчества отечественного композитора Микаэла Таривердиева (1931–1996) – вокальные циклы на стихи выдающихся поэтов Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой. Поэтический и музыкальный язык этих сочинений ещё не становился предметом отдельного исследовательского внимания, хотя современные исполнители демонстрируют всё большую увлечённость данным репертуаром, включая его в свои концертные программы. В противоположность широкой популярности эстрадных песен и киномузыки М. Таривердиева существенный пласт его творчества мало изучен. Данное обстоятельство подтверждает актуальность обращения к обозначенным произведениям и заявленной проблематике. Основная цель работы – выявление особенностей и приёмов работы композитора с текстом оригинала. С применением лексического и синтаксического методов разбора художественного текста, сравнительного анализа и музыкально-аналитического подхода было установлено наличие в вокальных циклах сложившихся приёмов работы М. Таривердиева со словом, что позволило ему бережно интерпретировать талантливые стихи и, дополнив их новыми смысловыми нюансами, сделать истоком своей «музыкальной поэзии».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: вокальная музыка, М. Таривердиев, М. Цветаева, Б. Ахмадулина, поэтический текст.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

COMPOSER'S WORK WITH THE TEXT IN M. TARIVERDIEV'S VOCAL CYCLES ON POEMS BY B. AKHMADULINA AND M. TSVETAEVA

N.V. PEREPICH

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. This article discusses fascinating vocal compositions by Soviet composer of Armenian descent Mikael Tariverdiev (1931–1996): vocal cycles based on poems by Tsvetaeva and Akhmadulina written in 1957, 1971 and 1986. The main purpose of the article is identifying the unique techniques of the composer's treatment of the original text. The poetic and musical language of their compositions has not yet been the subject of dedicated research. But performers are increasingly keen on this repertoire, incorporating it more often into their concert programs. The study applied lexical and syntactic methods of parsing the artistic text, as well as comparative analysis and musical-analytical approach. These compositions revealed Tariverdiev's established methods of working with poetic originals that helped him to carefully interpret brilliant poems and supplementing them with new semantic nuances, make them the source of his "musical poetry".

KEYWORDS: vocal music, M. Tariverdiev, M. Tsvetaeva, B. Akhmadulina, poetic text.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Микаэл Леонович Таривердиев (1931–1996) – выдающийся отечественный композитор и разносторонний музыкально-общественный деятель, завоевавший при жизни большую популярность. Его эстрадные песни и киномузыка хорошо знакомы широкой аудитории, однако оперы, балеты, инструментальные сочинения, романсы и вокальные циклы автора ещё не получили исчерпывающего осмысления в работах исследователей.

Благодатной областью его творчества и для исполнителей, и для музыковедов в последние годы является вокальная музыка – своего рода, «автобиография», отражающая «поиск себя»; «музыкальная поэзия», проникнутая «неповторимой таривердиевской интонацией» [6, с. 3]. «Музыкальная поэзия» – очень точное определение вокальных произведений Микаэла Леоновича. Прежде всего, потому, что для него было характерно полное погружение в сферу современной ему поэзии, новой по языку и приёмам, и её глубокое прочтение. Применительно к сочинениям 1970-х – 1980-х гг. «музыкальная поэзия» может трактоваться также и как условное жанровое обозначение: как пишет В. Таривердиев, это «определённо не песни», и здесь «невозможно обращаться к готовым формальным клише песни – романс» [6, с. 5]. По сути, они представляют собой настоящие монологи.

При том, что камерно-вокальная музыка композитора сегодня достаточно часто звучит в концертных программах, она ещё ожидает равноценного музыковедческого внимания. Между тем, данный материал обнаруживает актуальность и высокий потенциал для его изучения в различных аспектах. На сегодняшний день романсы и вокальные циклы М. Таривердиева на тексты разных поэтов рассматривались: в автобиографии композитора [3], трудах В.А. Васиной-Гроссман (о песнях: [1]), М.И. Овсепян (о драматургии таривердиевской камерно-вокальной музыки: [2]), В.Г. Таривердиевой (книге [4] и статьях о вокальной музыке: [5; 6]), А.М. Цукера (о вокальном цикле: [7]; к 90-летию: [8]; монографии: [9]).

Объектом предлагаемого исследования послужили вокальные циклы М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой. Специфика их организа-

ции в цикл, музыкальный язык, обращение автора к «женской» поэзии не освещались отдельно в упомянутых источниках. Однако данная проблематика чересчур велика для рамок научной статьи. Поэтому основной целью в ней стало выявление особенностей работы композитора с поэтическим оригиналом, что обусловило применение элементов лексического и синтаксического, сравнительного методов анализа стихотворений, а также музыкально-аналитического подхода к вокальным произведениям.

Такая постановка цели объяснима: представители русской композиторской школы и советской эпохи славились своими находками в камерно-вокальных жанрах, по-разному решая задачи достижения союза слова и музыки. В то же время, к избранию именно этого ракурса побудила неоднократно высказанная В. Таривердиевой идея о «присваивании поэзии» [4, с. 364, 378, 394] как некоем творческом принципе мастера. Не случайно Р. Щедрин характеризовал его как «композитора, который загорается от слова» [9, с. 3]. Сам Микаэл Леонович отмечал, что особое внимание к поэзии было свойственно ему с ранних лет. С детства он много читал, в часы занятий на фортепиано импровизируя с книгой на пюпитре. В пятнадцатилетнем возрасте постановление «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (1946), коснувшееся творчества А. Ахматовой и М. Зощенко, отчётливо отложилось в памяти юноши (см. об этом: [3, с. 24]). Период же его профессионального формирования сопровождался интенсивным расцветом советского поэтического искусства.

Микаэл Таривердиев не обращался к так называемым универсальным текстам: «Мне всегда трудно сочинять музыку на стихи, написанные ямбом или хореом, в точной метрической структуре, ровные, закруглённые по своему ритму. Они диктуют какое-то ритмическое решение, которое мне не нравится, раздражает» [3, с. 50]. Напротив, его привлекала подлинная, высокая поэзия, «замешенная, – по выражению самого композитора, – на дрожжах философской глубины» [9, с. 182], и, по определению А.М. Цукера, «сложная»: с «особой смысловой ёмкостью, <...> наполненная множеством семантических обертонов»;



со сложной структурной организацией, лексикой и ритмикой, «подчас лишённая рифм, метрической регулярности, предельно прозаизированная» [там же], отличающаяся «сложной оркестровкой стиха, драматургией сочетания разных смыслов» [4, с. 362].

М.Таривердиев является автором романсов и песен на слова Л.Ашкенази, Н.Добронравова, Е.Евтушенко, А.Исаакяна, М.Малишевского, В.Орлова, Б.Пастернака, Р.Рождественского и других, а также вокальных циклов на стихи Б.Ахмадулиной, Е.Винокурова, А.Вознесенского, С.Кирсанова, Л.Мартынова, В.Маяковского, Г.Поженяна, М.Светлова, М.Цветаевой, средневековых японских поэтов (пер. А.Глускиной и В.Маркиной), Э.Хемингуэя (пер. А.Вознесенского), У.Шекспира (пер. С.Маршака).

В данном перечислении – всего два женских имени талантливейших поэтесс своего времени: на музыку композитором положены пять стихотворений Б.Ахмадулиной (1937–2010) и около десяти – М.Цветаевой (1892–1941). На стихи современницы мастер сочинял впервые, прокладывая «новые пути для союза поэтического слова с музыкальной интонацией времени» [9, с. 3]. «Исходя из внутренней интонации, буквально расшифровывая текст», он создал вокальные циклы, «которые переворачивают представления о возможностях сочетания слова и музыки, возможностях музыкальной трактовки слова» [4, с. 452]. В них примечательно его внимание к стихам, в которых претворяется образ женщины XX столетия с её размышлениями и переживаниями, и стремление к воплощению этого образа в музыке – но не таким реалистичным и, безусловно, биографичным, каким он предстал у Б.Ахмадулиной и М.Цветаевой. Женский образ глазами М.Таривердиева получился «с иного ракурса»: облагороженным, с явным переосмыслением, с отказом от биографической конкретики в пользу эстетического обобщения. Подобное наблюдалось и при работе композитора над монооперой «Ожидание» (1982 г.): «После паузы Роберт говорит: “Старик, а я не об этом написал”. “Как не об этом?” – удивляюсь я. “У тебя эта женщина получилась с большой буквы”. “А у тебя она чем была?” “Более обыкновенная, что ли”. “С такой концовкой?” “Концовку ты выделил”» [4, с. 231].

Универсализм дарования композитора обусловил возможность его творческой работы со словом, отличающейся скрупулёзным подходом к тексту во-

кального сочинения. Конечно, можно процитировать строки из автобиографии Микаэла Леоновича о том, что он считал «высшей бестактностью менять созданные поэтом стихи» [3, с. 91]. Однако его творческое наследие свидетельствует об устойчивой практике внесения органичных изменений. Обращение М.Таривердиева к произведениям больших поэтов происходило, как подчёркивал Р.Рождественский, с «исключительным вкусом, тактом, по-рыцарски бережным отношением к ткани стиха, умением музыкально дополнить и развить его» [9, с. 182]. В ряде случаев он интуитивно шёл дальше: «Любое стихотворение нельзя формально перенести в музыку. Соединяясь с ней, оно может менять направленность, приобретать новые проблемы» [3, с. 90]. Прочтение первоисточника выступало импульсом для вызревания нового художественного явления, часто с обогащённым содержанием и иной трактовкой образов.

Остановимся на особенностях работы М.Таривердиева со словом в обозначенных вокальных циклах. Для своих сочинений композитор избрал стихи разных лет, не входящие в один сборник. Так, для цикла на слова Б.Ахмадулиной были взяты два опуса 1957 года («Не уделяй мне много времени» и «Я думала, что ты мой враг») и «Стихотворение, написанное давным-давно» («Пятнадцать мальчиков», 1950 г.) в качестве заключительного номера. Соблюдение хронологического порядка не являлось принципиальным также и в циклах на тексты М.Цветаевой. В опус «Два романа на стихи М.Цветаевой» (1971 г.) автор включил «Вчера ещё в глаза глядел» (1920 г.) и «Как живётся вам с другою» (1924 г.), а «Пять песен на стихи М.Цветаевой» (1986 г.) составили «Откуда такая нежность?» и «Вот опять окно» (1916 г.), «Проста моя осанка» (1920 г.), «Мне тебя уже не надо» (1918 г.), «Быть нежной, бешеной и шумной» (1913 г.).

Прежде всего, рассуждая о знакомстве с первоисточником, композитор отмечал, что стихотворения «должны читаться про себя. Тогда возникают внутри свои аллитерации, ты успеваешь заметить оркестровку стиха, как сочетаются гласные и согласные, как шипящие и ударные соединяются с мягкими и возникает ещё один образ» [3, с. 56]. В дальнейшем процессе сочинения М.Таривердиев выделял в качестве наиболее существенных три аспекта: 1) «Проблема, которую несёт в себе поэзия. Можно писать



Пример 1. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Попытка ревности», тт. 33-37



Пример 2. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Мой милый, что тебе я сделала?», тт. 28-32

музыку в соответствии с ней. Но можно создать свой смысловой план, свою достаточно самостоятельную образную версию»; 2) «Проблема решения строчки в её ритмическом и структурном восприятии»; 3) «Интонационное слово» [3, с. 89–90].

Созданием собственной образной версии (первый аспект) обусловлено решение композитора о **смене заглавия** некоторых стихов при введении их в цикл: «Старинный романс» («Не уделяй мне много времени» Б.Ахмадулиной), «Мой милый, что тебе я сделала?» («Вчера ещё в глаза глядел» М.Цветаевой), «Островитянка» («Проста моя осанка» М.Цветаевой), «Забыть?» (у М.Цветаевой «Быть нежной, бешеной и шумной»). Кроме того, М.Таривердиев использует приём **купюры** избранных строк и – реже – строк поэтического текста, стремясь избежать излишних для его трактовки подробностей, связанных с биографией поэтов, исключить отсылку к персонажу, который не вписывается в условный сюжет музыкального произведения, а также фрагменты, обесценивающие образ или намекающие на иронию.

Так, в сочинении «Пятнадцать мальчиков» на текст Б.Ахмадулиной в строках *«приветствуют <...> при встрече своё освобождение»* отсутствует продолжение *«нормальный сон и пишу»*. В песню «Вот опять окно» на стихи М.Цветаевой не введены итоговые для стихотворения строки *«Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнём!»*. В романсе «Мой милый, что тебе я сделала?» изъята третья строфа, повествующая в оригинале о болезненном разрыве, детоубийстве, немилости и цене жизни «в копейку ржавую». В романсе «Попытка ревности» сокращены шесть строк (в них содержится негативная, сниженная характеристика ушедшего героя – *«бедняка»* с *«пошиной бессмертной пошлости»* и *«язвою бессмертной совести»* – и его новой избранницы – *«чужой», «подобия», «земной женщины без шестых чувств»*), в песне «Мне тебя уже не надо» исключена одна строфа, в «Забыть?» – две с половиной.

Изменение масштабов стихотворения согласно воплощению «своего смыслового плана» непосредственно затрагивает структуру первоисточника. Работая с организацией поэтического текста, ком-



позитор, помимо купюры, прибегает к **повторению значимого слова или стихотворной строки**. В третьей строфе романа «Попытка ревности» он дважды вводит троекратный повтор *«Вам, Вам, Вам»*, позволяющий максимально подчеркнуть принадлежность последующей характеристики *«– избранному моему!»* (пример 1). В песне «Мне тебя уже не надо» заглавная фраза звучит восемь раз, хотя в оригинале появлялась трижды. В романсе-монологе «Мой милый, что тебе я сделала?» риторический вопрос, вынесенный в название и завершающий каждую строфу, дополнен троекратным повтором обращения *«мой милый»*, в результате чего вопросительность становится второстепенной и на первый план выступает выражение чувств героини к охладевшему к ней возлюбленному¹ (пример 2).

Благодаря как последовательному, так и рассредоточенному повтору строф М.Таривердиев создаёт иную композицию, складывающуюся под воздействием закономерностей музыкальной формы и жанра. Так, двукратное повторение последней строки каждого куплета, присущее песне и бытовому романсу, встречается в «Старинном романсе», а в сочинениях «Мне тебя уже не надо» и «Забыть?» дважды исполняются последняя строфа и финальная строка, что свойственно песенному жанру. В песне «Вот опять окно» вследствие возвращения первой строфы образуется обрамление.

В романсе «Я думала, что ты мне враг» композитор укрупняет заключительную строку третьей строфы *«Кружилось надо мной враньё, похожее на вороньё»* до самостоятельного раздела², имеющего важное значение в музыкальном развитии: слово *«кружилось»* звучит четырежды, фраза *«кружилось, кружилось надо мной враньё»* – дважды. Одним из наиболее интересных примеров оказывается орга-

низация текста в романсе «Откуда такая нежность?»: автор распределяет четыре строфы по принципу ABCBDA³ – в чём свободно претворяется идея зеркальности – с открытым окончанием в виде риторического вопроса (в то же время обнаруживающим логику обрамления с самим заглавием сочинения).

Решая в работе с поэтическим текстом задачи, связанные с ритмической и структурной организацией строки (второй аспект), и сохраняя верность «не букве, а духу избранной поэзии» [9, с. 45], М.Таривердиев использует приём **инверсии**, акцентируя высказывание героини о самой себе: *«у самых очей моих»* («Откуда такая нежность?»); вместо *«моих очей»*), *«иные красивее, иные некрасивее, чем я»* («Старинный романс», в оригинале *«иные красивее, чем я, иные некрасивее»*). Ярким примером кардинальной перемены смысла по причине инверсии становится заключительная строфа романа «Я думала, что ты мне враг», где композитор меняет местами наречия *«напрасно – нелепо; направо – налево»*, смягчая драматизм, заданный в оригинале, и инвертируя саму суть антитезы «тебе – мне»: *«Но как же всё нелепо, но как же всё напрасно! Тебе идти налево. Мне идти направо»*.

Не нарушая ритмической организации поэтического текста и раскрывая новые смысловые оттенки в трактовке образов, М.Таривердиев прибегает к **замене слов и словосочетаний**. Благодаря этому в сочинениях на стихи Б.Ахмадулиной возникают новые случаи противопоставления (антитезы) и отрицания – основополагающих в поэтике рассматриваемых вокальных циклов. Во фразе *«Я думала, что ты (мой) мне враг»* вместо притяжательного местоимения, свидетельствующего о принадлежности объекта, вводится личное, образуя антитезу «ты – мне»; в строке *«а (вышло-так:) ты не враг, ты просто враль»* противопоставление «враг – враль» усиливается также и наличием отрицания. Отличается и написание названий объектов: в *«площади Манежн(ая)ой»* изменение падежа делает повествование более плавным, снимает скрытый акцент на указании места, а упоминание про *«Музей изобразительных искусств»*, напротив, конкретизируется после замены строчной буквы на заглавную.

¹ Повторность приобретает особое значение и в музыке. В монологах «Мой милый, что тебе я сделала?», «Откуда такая нежность?» и «Попытка ревности» неоднократно возвращается ключевой вопрос, который открывает романс и звучит в разных разделах, в том числе завершающих. Показательно его бытование в вокальной партии, передача в инструментальную партию без слов, проведение в сопровождении в момент пропевания солистом другого текста. Эти признаки указывают на формирование лейтмотива вопроса, предпосылкой чего стало наличие в стихах стилистической фигуры «риторический вопрос».

² Начало данного раздела протяжённостью 21 такт подчёркнуто авторской ремаркой «Грубо, как городской духовой оркестр».

³ При этом в музыкальной форме прослеживаются закономерности строфической на основе трёхчастной репризной.



В стихотворении «Пятнадцать мальчиков» замена слов связана с характеристикой образов «ухажёров»: с *«надломленными испуганными голосами»*, исполнивших *«тяжёлую повинность подснежников отчаяния, отчаянья слёз и писем»*. Подобные приёмы фигурируют и применительно к стихам М.Цветаевой. *«Как живётся Вам с другою? Проще ведь ли?»* (привносится интонация сомнения), *«Тяжче-ли, так же ли, как мне с другим?»* (сравнение замещается сопоставлением). Стремлением к претворению простоты и лиричности в образах героев обусловлены замены: *«ещё не такие гимны песни я слушала»* («Откуда такая нежность?»), *«взошёл зашёл – так и живи»*, *«луну заманим достанем с неба»* («Островитянка»), *«строки, писанные с грустью, <...> расколдуешь прочитаешь не один»* («Мне тебя уже не надо»). При этом упрощённая трактовка облагораживается: *«проста горда моя осанка нищ-мой-домашний-кров и нижней мачты кров»* («Островитянка»).

Интересными примерами лексических замен являются следующие. По сюжету стихотворения «Мне тебя уже не надо», героиня отправила бывшему возлюбленному послание (записанное в стихах – этот момент купирован композитором, что определило необходимость изменений): *«над неясностью заглавных моих согласных вы вздохнёте, наклонясь»*. А в монологе «Забудь?» благодаря замене заключительная фраза приобретает исторический ракурс и иной масштаб – *«когда прочтётся этот юный прелестный двадцатый век»*.

Помимо замены слов, в поэтических текстах вокальных циклов М.Таривердиева обнаруживаются **введение заглавной буквы** (обращение *«Вам»* – «Попытка ревности»; *«согреть Чужому»* ужин – «Островитянка»), **оформление прямой речи**, способствующее персонификации (*«который скажет: “Пить”»* – «Островитянка»), **проставление в тексте смыслового ударения** (*«ну а ушёл – как не был»* – там же), **выделение курсивом** значимых слов (*«простою* женщиною», *«без* божеств», «вот что *ты*, милый, сделал мне»⁵).

Последние два приёма ориентированы, прежде всего, на исполнителя и отвечают задачам «интонирования слова» (третий аспект, согласно пояснению композитора). Здесь особенно раскрывается мастерство М.Таривердиева – он «прокладывает русло речевым интонациям, музыкально решает каждую фразу, знаки препинания: запятые, точки, многоточия» [9, с. 186]. Прочитывая первоисточник и интонируя текст соответственно собственному замыслу, он в ряде случаев прибегает к **замене знака препинания**: точка, присущая утвердительному высказыванию, замещается связанной с перечислением запятой, восклицательным знаком или троеточием, которое служит выражению неуверенности, сомнения, условным символом открытого окончания – и наоборот, в зависимости от контекста. В романсе «Мой милый, что тебе я сделала?» риторический вопрос, выполняющий функцию припева, завершается сначала знаком «?», за вторым разом, с нагнетанием эмоции – «?!», в то время как в оригинале их порядок противоположен.

В своих вокальных циклах М.Таривердиев идёт «по пути индивидуализации, детализации текста, повышенного внимания к слову, что естественно влечёт за собой усиление декламационного начала» [9, с. 182]. Оно претворяется многообразно – от преобладания мелодии декламационного типа до речитации и ритмодекламации. Е.Камбунова отмечала, что композитор интерпретирует стихи как драматический актёр⁶ [9, с. 186]. Сам автор объяснял свой метод тем, что интонация слова – это первооснова музыкальной интонации, и ему важно почувствовать и раскрыть её [3, с. 89–90]. Стремясь приблизиться к передаче звучания речи – от мерной повествовательной до рваной и импульсивной – и преодолевая метрическую регулярность, он применяет смену темпа, переменный размер, частое и неравномерное паузирование посреди фраз и мотивов, речитацию на одном тоне в сочетании с ходами на широкий интервал в кульминациях, активно использует секундовые обороты, мелкие длительности, акцен-

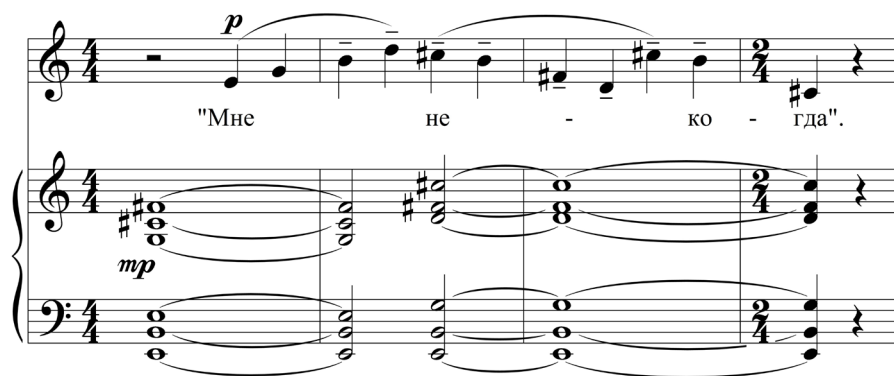
⁴ «Чужой» у поэтессы – прилагательное, указывающее на принадлежность героя к группе «других» (не имеющих отношения к «нам»), а характеристика композитора придает слову «Чужой» свойства существительного, качества персоны, мужского образа.

⁵ Примеры приведены из сочинений «Попытка ревности» и «Мой милый, что тебе я сделала?».

⁶ Об этом свидетельствуют и ремарки, оставленные им для исполнителей: «с грустью», «грубо», «сквозь стиснутые зубы», «рассказывая», «резко», «печально», «почти выкрикивая», «почти сказать», «с горечью», «напевая», «с нежностью», «энергично».



Пример 3. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Старинный романс», тт. 35-39



Пример 4. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Пятнадцать мальчиков», тт. 16-19

тирование значимых тонов и целых фраз.

Музыкальный язык рассматриваемых вокальных циклов на стихи отечественных поэтов и композиторские решения, касающиеся взаимодействия поэзии и музыки (в том числе и общие для разных опусов), заслуживают углублённого рассмотрения в рамках отдельного исследования. В данной статье остановимся лишь на некоторых из них, наиболее показательных в контексте заявленной проблематики.

В хорошей поэзии смысл – глубже, «в полутонах», «не на поверхности», – подчёркивал М.Таривердиев (см. об этом: [3, с. 92]). Интерпретируя первоисточник, он тонко улавливал сосуществование двух текстов – вербального и внутреннего: «есть текст, выраженный и облечённый в слова, звуки <...>, а есть текст внутри текста, <...> это то, что мы часто называем подтекстом» [4, с. 452]. Появление же музыкального плана создавало «полифонию,

укрупняя, проясняя смысл стихов – не вербальный смысл, а собственно тот, что составляет суть поэзии» [там же, с. 381].

Работая со стихотворной фразировкой, автор нередко нарушает заданную конструкцию, расставляя иные смысловые акценты. Он **продлевает посредством распева слова и фразы**, имеющие ключевое для него значение в тексте. В «Старинном романсе» на стихи Б.Ахмадулиной – «не задевай», «ничего» (продолжительность – 4 такта, распев включает 6 звуков в диапазоне малой септимы), «горести» (пример 3); в «Я думала, что ты мне враг» «вся игра» (3 т., 5 зв., кварта), «люблю я или нет» (5 т., 5 зв., большая секунда), «что и я солгу» (4 т., 5 зв., квинта), «враньё» (3 т., малая терция), «всё напрасно» (12 т., 7 зв., ундецима), «мне идти направо» (15 т., 16 зв., малая нона). В монологе «Пятнадцать мальчиков» распеваются слова «мне не-



Пример 5. М.Таривердиев, Пять песен на стихи М.Цветаевой:
«Мне тебя уже не надо!», тт. 23-26



Пример 6. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Я думала, что ты мне враг», тт. 77-79

когда» (пример 4) и «посмотрим» (3 т., 11 зв., малая нона). В сочинениях на стихи М.Цветаевой данный приём встречается реже: на словах «воплъ», «стон» («Мой милый...») и «двадцатый век» («Забудь?»).

Акцентирование важных фраз осуществляется, вместе с тем, и благодаря ритмодекламации на при-близительной высоте (фраза «над неясностью моих согласных», тт. 24-26 «Мне тебя уже не надо», пример 5), а также речитации на одном тоне а саррелла (фраза «[враньё] похожее на вороньё», тт. 77-79 «Я думала, что ты мне враг», пример 6)⁷.

В ряде случаев композитор добивается несоот-ветствия интонации в поэтическом и музыкальном

тексте. Например, в «Островитянке» решительное восклицание в партии солистки «*жильё своё спалю!*» сопровождается оборотом D₂-T₆ (т. 24), смягчающим заключительную интонацию построения (пример 7). В «Старинном романсе» частое использование отрицаний-запретов («не уделяй», «не задавай», «не задевай», «снова не получится»), убедительное при прочтении в стихотворении, в вокальной партии озвучивается интонациями неуверенности, сомнения – в тексте поэтическом и музыкальном транслируются разные смыслы, что обнаруживает их полифоничность.

В сочинении «Попытка ревности» образуется противопоставление двух типов высказывания: в начале строф – учтивая и благочинная речь, «принятая в обществе», а далее – экспрессивное повествование героини, раскрывающее её состо-

⁷ Это свидетельствует и о наличии в анализируемых сочи-нениях театральных приёмов, что приближает их к вокальной сцене сквозного строения.



Пример 7. М.Таривердиев, Пять песен на стихи М.Цветаевой.
«Островитянка», тт. 20-24



Пример 8. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Я думала, что ты мне враг», тт. 41-42; 50-56

яние. Главный и «острый» вопрос стихотворения, *«как живётся Вам с другою»*, открывающий каждую строфу – напевный и размеренный – контрастирует с дальнейшим развитием, где максимальна концентрация речевых интонаций.

Среди оригинальных находок М.Таривердиева – приём **энгармонической замены пропеваемого тона**, связанный с антитезой в содержании: в монологе «Я думала, что ты мне враг» текст *«шарфом ноги мне обматывал...»* (тт. 41–49) исполняется с опорой на тон b^1 – а продолжение «а всё обманивал» (т. 50) начинается повторением в мелодии его энгармонической замены a^{is1} и мыслится в диатонической сфере. Переосмысление одного образа в сюжете

произведения в данном случае подчёркнуто даже средствами нотации (пример 8).

Нередко музыкальная фактура в анализируемых сочинениях **организуется по принципу диалога или с воссозданием эффекта «эхо»** благодаря передаче оборотов и тематических образований из солирующей партии в аккомпанирующую. Так, инструментальные подголоски вторят фразам в вокальной партии в песне «Вот опять окно». В репризе романса «Откуда такая нежность?» лейтмотив вопроса неоднократно проводится в сопровождении на тех же тонах, на которых звучал в мелодии, обуславливая отсылку к подразумеваемому тексту. В третьей строфе сочинения «Попытка ревности» лейтмотив



Пример 9. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Попытка ревности», тт. 3-5; 53-54; 89-93

вопроса также передаётся в партию рояля. Интересно, что на его мелодию (за предыдущие повторения слившуюся в памяти с соответствующей фразой) и её варианты в партии солистки накладываются уже иные вопросительные формулировки (пример 9).

Таким образом, работе М.Таривердиева с поэтическим первоисточником в вокальных циклах на стихи Б.Ахмадулиной и М.Цветаевой свойственны детальность, творческое прочтение и поиск оригинальных решений для претворения своего замысла. В каждом слове, по справедливому замечанию Р.Щедрина, он ищет особое звучание, смысл, корневую основу, интонацию [9, с. 3]. Поэзия выступает импульсом «в процессе его интуитивного поиска себя, своей музыкальной интонации, а главное – способа поймать в звуках то, что между строк, между определений, нечто невысказываемое, что, собственно, и составляет существо всякой поэзии, будь то поэзия сама по себе или поэзия музыки» [4, с. 361–362].

Благодаря сложившемуся методу композитор начинает творить ещё до сочинения музыки. Соответственно обозначенным в автобиографии трём аспектам [3, с. 89–90] в его «музыкальной поэзии» [6] формируется многообразие приёмов. Они охватывают все уровни текста: поэтического – знаки препинания, буквы, слова, фразы и строфы;

музыкального – нотацию, интонации, тематизм, гармонические обороты, фактуру и структуру.

В целом, можно согласиться с идеей Е.Винокурова о рождении из поэтического оригинала собственных стихов М.Таривердиева⁸, распространив её на всё камерно-вокальное творчество композитора. Его «удивительная, уникальная способность вложить себя в написанные другим <...> строки так, что они становятся собственными. То есть присвоить их» (цит. по: [4, с. 400]) – в рассмотренных вокальных циклах на слова М. Цветаевой и Б.Ахмадулиной помогает достижению высокого замысла: благородно и жизненно преподнести образ Женщины, найдя нужную глубину и выйдя на уровень философско-эстетического обобщения.

⁸ Поэт, в числе прочего, сказал о творческом методе композитора следующее: «Цикл, возникший на основе моих стихов, является совершенно самостоятельным произведением, имеющим ко мне весьма косвенное отношение» [4, с. 394].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Васина-Гроссман В.А. О песнях Микаэла Таривердиева // Мастера советской песни. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 1. С. 125–149.
- 2/ Овсепян М.И. Особенности драматургии камерно-вокальной музыки М.Таривердиева // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2015. № 2. С. 1–7.
- 3/ Таривердиев М.Л. Я просто живу: автобиография. М.: Эксмо, 2011. 383 с.
- 4/ Таривердиева В.Г. Биография музыки // Таривердиев М.Л., Таривердиева В.Г. Я просто живу. Биография музыки. М.: КоЛибри, 2017. С. 319–736.
- 5/ Таривердиева В.Г. О вокальных циклах // Композитор Микаэл Таривердиев [сайт]. URL: <https://tariverdiev.ru/public/?id=2> (дата обращения: 26.03.2024).
- 6/ Таривердиева В.Г. Человеческий голос. Музыкальная поэзия Микаэла Таривердиева // Микаэл Таривердиев. Музыкальная поэзия: 12 вокальных циклов для голоса и ф-но. СПб.: Композитор, 2002. С. 3–6.
- 7/ Цукер А.М. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Седьмой Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 17 апр. 2020 г. Краснодар, 2020. С. 7–14.
- 8/ Цукер А.М. Микаэл Таривердиев крупным планом: к 90-летию со дня рождения // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 156–169.
- 9/ Цукер А.М. Микаэл Таривердиев. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

REFERENCES

- 1/ Ovsepyan, M.I. (2015), "Features of dramaturgy of chamber-vocal music by M.Tariverdiev", Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture, no. 2, pp. 1–7. (In Russ.)
- 2/ Tariverdiev, M.L. (2011), Ya prosto zhivu: avtobiografiya [I just live: an autobiography], Eksmo, Moscow, 383 p. (In Russ.)
- 3/ Tariverdieva, V.G. (2002), "A human voice. Musical poetry by Mikael Tariverdiev", M.Tariverdiev. Muzykal'naya poeziya: 12 vokal'nyh ciklov dlya golosa i f-no [Musical

Poetry: 12 vocal cycles for voice and piano], Kompozitor, Saint Petersburg, pp. 3–6. (In Russ.)

- 4/ Tariverdieva, V.G. (2010), "On vocal cycles", Kompozitor Mikael Tariverdiev [Composer Mikael Tariverdiev]. Available at: <https://tariverdiev.ru/public/?id=2> (Accessed 23 March 2024). (In Russ.)
- 5/ Tariverdieva, V.G. (2017), "Music Biography", Tariverdiev M.L., Tariverdieva V.G. Ya prosto zhivu. Biografiya muzyki [I'm just living. Music Biography], KoLibri, Moscow, pp. 319–736. (In Russ.)
- 6/ Tsuker, A.M. (1985), Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev], Sov. compositor, Moscow, 288 p. (In Russ.)
- 7/ Tsuker, A.M. (2020), "According to the laws of polyphony. Film music and vocal cycle in the work of Mikael Tariverdiev", Muzyka v prostranstve mediakultury: sb. st. po materialam Sed'moj Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Krasnodar, 17 apr. 2020 g. [Music in the space of media culture: collection of articles on the materials of the Seventh International Scientific and Practical Conference], Krasnodar, pp. 7–14. (In Russ.)
- 8/ Tsuker, A.M. (2021), "Mikael Tariverdiev close-up: on the 90th anniversary of his birth", Music Academy, no. 3 (775), pp. 156–169. (In Russ.)
- 9/ Vasina-Grossman, V.A. (1977), "About Mikael Tariverdiev's songs", Masters of Soviet Song, Iss. 1, Sov. compositor, Moscow, pp. 125–149. (In Russ.)

Сведения об авторе

Перепич Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: muza97@mail.ru

Author information

Natalia V.Perepich, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Theory Music Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
E-mail: muza97@mail.ru