

На правах рукописи



Хоробрых Наталья Владимировна

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ
МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2026

Работа выполнена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Мальцева Анастасия Александровна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
доцент кафедры истории музыки
и этномузыкознания, доцент кафедры теории
музыки и композиции

Официальные оппоненты: **Лукина Галима Ураловна**
доктор искусствоведения, кандидат
философских наук, доцент,
ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания», заместитель директора
по научной работе

Ковалевский Георгий Викторович
кандидат искусствоведения,
ФГБНИУ «Российский институт истории
искусств», научный сотрудник сектора музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория им. С.В. Рахманинова», кафедра
теории музыки и композиции

Защита состоится «25» ноября 2026 года в 14.00 часов на заседании
совета 23.2.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени
кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу:
630099, г. Новосибирск, ул. Советская, д. 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки» <https://www.nsmlinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 20__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Имя Микаэла Таривердиева наиболее известно, прежде всего, благодаря его музыкально-театральным, вокальным произведениям и музыке для кино, однако до настоящего времени на периферии внимания исследователей оставались его инструментальные концерты. Следует отметить важность этого жанра в наследии композитора, систематически появлявшегося на протяжении всего творчества М. Таривердиева. Начиная свой композиторский путь в 1950-е годы созданием вокальных и инструментальных сочинений, М. Таривердиев в дальнейшем и вплоть до 1993 года обращался к жанру инструментального концерта. Семь концертов М. Таривердиева являются отражением эволюции его инструментального письма и композиторского стиля в целом. Разнообразие темброво-исполнительских решений при выборе солиста (женский голос¹, скрипка, орган, альт), обращение к разным исполнительским составам (концерты для солирующих инструментов с оркестром, концерты для органа), динамика внутренних композиционно-драматургических решений свидетельствуют об эволюции концертного письма композитора.

Инструментальные концерты М. Таривердиева – важная веха в истории развития этого жанра. В музыке отечественных композиторов XX столетия наблюдается проявление устойчивого интереса к инструментальному концерту для солирующего тембра и оркестра. Концепция соревновательного жанра в эпоху глобальных перемен явилась отражением нового мировосприятия, что потребовало от композиторов существенных изменений в области инструментальной музыки, в числе которых – стремление выразить иррациональное начало. В контексте этих тенденций второй половины века, в том числе проявленных в русле неоромантизма, инструментальные концерты М. Таривердиева оказались во многом созвучны изменившемуся мироощущению.

Степень разработанности темы. Немало научных статей посвящено изучению киномузыки, музыкально-театральных и камерно-вокальных жанров. В числе работ обобщающего характера – монография А. М. Цукера, труды В. Г. Таривердиевой и самого М. Л. Таривердиева. Среди исследований начала XXI века выделяются работы Н. В. Пинтверене о музыкальной драматургии М. Таривердиева в *кинематографе*. К этой области обращались Т. М. Асташко, Т. К. Егорова, Е. А. Зубарева, И. В. Маевская, И. В. Мотеюнайте, В. В. Мусиенко, А. П. Недоспасова, М. А. Новоселова, Ю. С. Яшина и другие

¹ Речь идет о Концерте для голоса с оркестром (1958), где голос трактуется как солирующий тембр.

авторы, рассматривая жанровую и стилевую специфику кинематографических сочинений М. Таривердиева, проявление в них феномена вокального монолога, практику исполнения киномузыки в репертуарах современных коллективов в недавние годы. Отдельное направление в изучении композиторского наследия М. Таривердиева связано с *оперной музыкой*. Этой области творчества посвящены как критические статьи, так и исследовательские работы М. А. Авакян и М. А. Старостина, М. В. Базилевич, О. С. Кузённой и Н. А. Семешко, У. А. Донниковой и Е. А. Богатыревой, Е. А. Магницкой, Н. И. Мещеряковой, Е. А. Приходовской, Л. Сюй, Е. В. Толстиковой, в которых затрагиваются жанр монооперы и особенности претворения в нем женских образов, а также драматургические задачи в трактовке темы одиночества; литературные первоисточники при изучении жанровых традиций в комической опере композитора и другие аспекты. Подобно интересу к киномузыке, за недавнее десятилетие увеличилось число работ о *камерно-вокальной музыке*. Вопросам интерпретации поэтического текста, сочетания стихотворной и музыкальной линий, внемузыкальных факторов и жанрово-стилистических особенностей лирики М. Таривердиева посвящены статьи Н. О. Антоненко, Е. Г. Басаргиной и Н. В. Крет, А. А. Давидюка и С. И. Слипакова, Е. А. Зубаревой, Я. А. Кабалевской, С. Г. Каневской, Т. Г. Мариупольской, Н. В. Перепич, Е. Н. Тимофеева и В. А. Власовой, О. Л. Старковой и других. В меньшей степени исследована *инструментальная* и, в том числе *органный музыка*. Аналитический ракурс рассмотрения присутствует в статьях Е. А. Фалиновой и А. П. Недоспасовой. К органному и фортепианному наследию обращается С. С. Коробейников в связи с изучением вопросов стилевого моделирования. Цикл «24 настроения» рассматривается в статье Е. Г. Дубатовской в педагогическом аспекте.

Немногочисленны аналитические наблюдения, касающиеся инструментальных концертов: отдельные упоминания о Первом скрипичном концерте присутствуют в двух статьях И. В. Гребневой, посвященных скрипичной музыке XX века, и в ее докторской диссертации. В ранее упомянутой монографии А. М. Цукера представлены первые образцы сочинений М. Таривердиева в этом жанре – Концерт для голоса с оркестром и Первый скрипичный концерт: музыковед рассматривает их в аспектах формообразования и образно-эмоционального содержания. Первый и Второй скрипичные концерты охарактеризованы в статье А. А. Картавой и О. В. Синельниковой с позиции жанра. В диссертации А. А. Петровой Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» рассматривается с драматургической и композиционной сторон.

На сегодняшний момент следует констатировать отсутствие специального исследования, посвященного комплексному анализу инструментальных, в том числе органных концертов М. Таривердиева. В его концертах наблюдается проявление характерных тенденций отечественной инструментальной музыки второй половины XX века с ее тяготением к облегчению смыслов и снятию жанрово-стилистической «ответственности», но, в то же время, стремлением отразить в звучании вневременную парадигму чувствительного и иррационального.

Основополагающими векторами рассмотрения инструментальных концертов М. Таривердиева предстают: диалогичность и монологичность как основные типы высказывания; их терминологическое осмысление, сопоставление с тенденциями времени (неоромантизм, необарокко) и преломление в инструментальном письме М. Таривердиева; реализация принципа концертирования, воплощение которого у М. Таривердиева граничит с монологическим типом высказывания – внутренним диалогом; анализ интонационной драматургии, логики построения кульминаций, исследование средств передачи пребывания во «вневременном» пространстве, «диктующем» свои тембровые особенности и условия организации музыкальной формы; вопросы драматургии и жанровой атрибуции концертов. Отсутствие в музыкознании научных разработок по данной проблематике свидетельствует о необходимости комплексного изучения инструментальных концертов М. Таривердиева.

Актуальность исследования определяется следующими факторами: 1) необходимостью введения в научный обиход инструментальных концертов М. Таривердиева как важной исторической вехи развития концертного жанра в отечественной музыкальной культуре последней четверти XX века; 2) отсутствием исследования, специально посвященного многоаспектному изучению инструментальных концертов М. Таривердиева; 3) с учетом того, что в XX – начале XXI века в отечественном музыкознании непрерывно поднимаются проблемы, связанные с поиском путей анализа жанра концерта (это обусловлено, прежде всего, обилием произведений, выходящих за привычные рамки типологии жанра, и необходимостью терминологически уточнять новые явления в музыке), остаются открытыми вопросы методологии жанра инструментального концерта. Индивидуальность композиторского подхода диктует необходимость исследования феномена *внутреннего диалога*, образующегося на стыке монологического и диалогического типов высказывания в произведениях концертного жанра 1980–1990-х годов.

Материал исследования² образуют все сохранившиеся инструментальные концерты М. Таривердиева: Концерт для голоса с оркестром (1958), Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1982), Концерт для органа № 1 «Кассандра» (1985), Концерт для органа № 2 «Полифоническая тетрадь» (1987), Концерт для органа № 3 «Четыре пьесы для органа» (1989), Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1991) и Концерт для альты и струнных в романтическом стиле (1993).

Объектом исследования являются инструментальные концерты М. Таривердиева. **Предмет исследования** образуют типы музыкального высказывания (диалогичность, монологичность) и жанрово-драматургические закономерности инструментальных концертов М. Таривердиева. **Цель** диссертационного исследования – создание целостного представления об инструментальных концертах М. Таривердиева в аспекте диалогического и монологического типов музыкального высказывания и жанрово-драматургических закономерностей.

Поставленной целью определены **задачи** исследования: 1) рассмотреть понимание в музыкознании монологичности как компонента диалогической природы жанра инструментального концерта в контексте тенденций неоромантизма; 2) исследовать роль монологического начала в концепциях музыкального времени; 3) проанализировать и осмыслить специфику монологического типа высказывания и роли импровизационного начала в инструментальных концертах М. Таривердиева; 4) для выработки инструментария исследования выявить аналитические подходы и существующую терминологическую панораму при изучении диалогичности концертного жанра; 5) рассмотреть в предложенном фокусе методологического подхода проявление концертирования в органных концертах и концертах для солиста и оркестра; функциональных соотношений солиста и оркестра в концертах М. Таривердиева; 6) исследовать закономерности организации и развития интонационно-тематической драматургии в концертах М. Таривердиева; 7) раскрыть жанрово-драматургические закономерности инструментальных концертов М. Таривердиева, проанализировав построение кульминаций, принципы формообразования, особенности тембровой и сонорной организации; 8) изучить специфику жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева.

Методология исследования представлена отечественной традицией исторического и теоретического музыкознания с опорой на историко-стилевой, сравнительно-аналитический, системный и типологический методы.

² Автор диссертации благодарит Веру Гориславовну Таривердиеву за возможность работы с электронными копиями рукописей М. Л. Таривердиева.

Фундаментом для осмысления жанра инструментального концерта в творчестве М. Таривердиева явились работы, существующие в области аналитики концертного жанра (И. В. Алексеева, А. В. Анисимов, И. В. Гребнева, Г. А. Демешко, О. М. Зароднюк, М. А. Зварич, Т. Н. Левая, А. М. Понькина, Л. Н. Раабен, Е. М. Самойленко, М. Е. Тараканов, А. Н. Уткин и др.), вопросов формообразования (И. В. Аппалонина, Б. В. Асафьев, В. П. Бобровский, С. С. Гончаренко, Г. А. Демешко, А. С. Молчанов, Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Тюлин, Т. В. Франтова, В. Н. Холопова и др.), тематизма (В. Б. Валькова, Г. А. Демешко, Ю. Д. Златковский, Е. А. Ручьевская, И. С. Стогний и др.).

Компоненты **научной новизны** заключаются в следующем. Впервые в музыкознании: 1) предпринято комплексное исследование, специально посвященное анализу и осмыслению всех инструментальных концертов М. Таривердиева; 2) рассмотрен вопрос претворения монологичности и диалогичности и, в том числе гибридной их формы – внутреннего диалога – как основополагающих типов музыкального высказывания в концертном жанре; 3) выявлена динамика преобразования интонационной природы тематизма от ранних концертов М. Таривердиева к поздним; 4) установлены принципы формообразования концертов и специфика темброво-сонорных решений в сольно-оркестровых и органых концертах; 5) обоснована гибридность в трактовке жанра ряда концертов М. Таривердиева.

Теоретическая значимость работы определяется: уточнением методологии жанра (жанрообразования) инструментального концерта, связанной с понятиями «монологичность» и «диалогичность»; апробацией термина «внутренний диалог» в процессе анализа Альтового концерта М. Таривердиева и определением в результате детального исследования инструментальных концертов М. Таривердиева своеобразия их трактовки и места в эволюции жанра инструментального концерта в отечественной музыке второй половины XX века. **Практическая значимость** работы состоит в том, что результаты исследования могут быть востребованы в учебных курсах истории русской музыки, музыкальной формы, анализа музыкальных произведений, а также в исполнительской практике.

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), а именно, п. 15. Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику; п. 16. История музыки; п. 19. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 20. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; п. 27. История и теория музыковедения, музыкальной критики.

Достоверность результатов определяется тем, что материалом исследования послужили все инструментальные концерты М. Таривердиева, методологической основой – репрезентативные для проблематики исследования труды представителей отечественного музыкознания в области истории и теории музыки, в том числе исследования недавних лет.

Положения, выносимые на защиту: 1) каждый концерт М. Таривердиева отмечен присутствием монологического развития. Его специфика проявлена в медленных частях (во второй части Первого скрипичного концерта, вторых частях органых концертов). Монолог появляется в качестве раздела формы Концерта для голоса и Второго скрипичного концерта. В Альтовом концерте масштабы монологов разрастаются, переходя в феномен внутреннего диалога, модифицируя таким образом диалогическую природу концертного жанра; 2) в концертах прослеживается процесс изменений интонационной природы тематизма – от вокальной логики изложения с органичной фразировкой, предугадываемыми слухом последовательными нарастаниями и спадами мелодических линий в ранних концертах (Концерт для голоса, Первый скрипичный концерт) к моделированию импровизационности и инструментальному типу музыкальной речи в 1990-е годы (Альтовый концерт); 3) диалогичность в инструментальных концертах М. Таривердиева проявляется в последовательном применении концертирования и дифференциации взаимодействия солиста и оркестра; 4) сонористическое начало в концертных сочинениях М. Таривердиева реализуется благодаря широкому применению терпких секундовых звучаний. Они имеют существенное значение для организации горизонтали, проявляясь в интонациях тематизма, и тенденцию «преобразования» в вертикаль. Секунды используются композитором в сочетании со снятием метрических цезур, служат высвобождению иррационального начала в тематизме и выступают доминирующими свойствами мелодики его инструментальных концертов последней трети XX века; 5) динамика в трактовке жанра инструментального концерта М. Таривердиевым проявляется в следующем: композитор развивает соревновательный жанр от форм открытого контрастного и конфликтного столкновения к лидерству солирующего инструмента, от концертирования как перехватывания инициативы (Первый скрипичный концерт) к сосредоточению диалогичности в партии солиста (Альтовый концерт); от диалогического типа высказывания к внутреннему диалогу, непосредственно смыкающемуся с монологическим типом высказывания; 6) в инструментальных концертах М. Таривердиева наблюдается развитие двух разнонаправленных тенденций формообразования: стремление к структурной ясности, с одной стороны,

и размывание внутренних границ музыкальной формы, с другой. В циклических произведениях композитор использует способы объединения цикла (реминисценции, интонационно-тематические связи, тональная драматургия), способствующие архитектонической устойчивости формы; в поздних концертных сочинениях, где монологическое начало «прорывается» на уровень формы, композитор отходит от нормативных законов построения концертного цикла: всевозможные «рамки» (метрические цезуры, зоны кадансирования и импровизации солиста, тонально-гармонические опоры, фактурная устойчивость) «стираются» за счет обильного проникновения средств передачи исповедального и иррационального начала; 7) в ряде инструментальных концертов М. Таривердиева наблюдается жанровая гибридность: признаки *concerto grosso* проявляются во Втором скрипичном концерте, признаки романтической поэмности – в Концерте для голоса с оркестром (монотематизм, образная трансформация) и Альтовом концерте (наличие лейттемы, сквозное нелинейное развитие).

Апробация положений и выводов диссертации осуществлялась на всех этапах ее подготовки на кафедре истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Основные положения исследования отражены в семи публикациях, пять из которых в рецензируемых журналах, рекомендованных экспертным советом ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Результаты исследования были представлены в пяти докладах на всероссийских и международных научно-практических конференциях. Были проведены лекции о концертах М. Таривердиева в курсе педагогической практики аспирантов по истории русской музыки (Новосибирская консерватория, 2024–2025 учебный год).

Последовательное решение поставленных задач определило порядок глав. **Структура исследования** включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы и Приложение, содержащее аналитические схемы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, осуществлен обзор исследований, отражающий степень разработанности темы, сформулированы цель и задачи работы, определены ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, сформулированы выносимые на защиту положения, отражена степень достоверности исследования, приведены сведения об апробации, изложена структура работы.

Глава 1. «Монологичность в концертах М. Таривердиева».

Автор исходит из того, что монологичность и диалогичность как типы музыкального высказывания, определяющие специфику музыкального развития, являются значимыми аспектами рассмотрения инструментальных концертов М. Таривердиева. Понятия «диалога» и «монолога» неоднократно становились объектами внимания исследователей-лингвистов (О. С. Ахманова, М. М. Бахтин, Н. В. Изотова, М. Н. Кожина, Л. П. Якубинский и др.). Выделяются промежуточные формы между диалогом и монологом («внутренний диалог»; «монологический диалог»). Неразрывное сосуществование в диалоге двух разновекторных языковых единиц отмечает М. М. Бахтин.

В § 1. «Монологичность и неоромантические тенденции концертного жанра» неоромантизм исследуется как один из «ключей» к пониманию музыки М. Таривердиева. Важное для конца XX века стилевое направление представлено в исповедальности музыкального высказывания, генетически восходящего к романтической традиции. При характеристике музыки последней трети XX века востребованы понятия «тишина» и «молчание». Понятие «монологичность» в музыковедении фигурирует в контексте проблематики и терминологии: «речитативно-монологические разделы формы», «монологическое концертное музицирование» (И. В. Гребнева), «речевой инструментализм» (Г. А. Демешко), «монологическое высказывание / исповедальность / монологический симфонизм» (Е. Н. Денисова), «концертный монологизм» (А. Н. Уткин). В качестве ведущих тенденций выделяются *монологическое концертное музицирование и внутренний диалог*. Процесс гибкой дифференциации терминологического аппарата при описании аспектов монологичности связан с многообразием исследовательских подходов. Делается вывод о том, что в последней трети XX века усиление монологического начала ведет к обновлению типологических черт инструментального концерта, благодаря чему этот жанр, изначально построенный на соревновательности и атмосфере игры, становится исходным моментом для внутренней рефлексии.

В § 2. «Монологичность в аспекте художественного времени» исследуются вопросы музыкального времени, поскольку именно в концертах М. Таривердиева в построениях, основанных на монологичности высказывания, музыкальное время претерпевает наибольшее количество изменений. Проблема моделирования музыкального времени предстает в многообразии философских (Д. И. Бахтзина, А. Бергсон и др.), культурологических (Я. Ф. Аскин, М. С. Каган, О. И. Притыкина и др.) и музыковедческих подходов (Б. В. Асафьев, Н. С. Бажанов, М. Ш. Бонфельд, Е. В. Борисова, З. М. Денисова,

А. С. Молчанов, И. М. Некрасова и др.). Как указывает О. И. Притыкина, понятия «континуальность» / «непрерывность», «дискретность» / «прерывность», «необратимость», «одномерность» и другие раскрывают сущностные характеристики внутреннего движения музыкальной мысли. Проблемы амбивалентности музыкального времени с точки зрения форм (замкнутый круг или цикл и линейно-векторное движение), показ их совместимости через феномен повторности (А. С. Молчанов), осмысление времени как проявления музыкальной событийности (Н. С. Бажанов, Г. А. Орлов) и другие подходы демонстрируют сложность рассмотрения музыкального времени, многообразие понятий, образующих смысловые пересечения. При наличии векторного / дискретного и ненаправленного / континуального времени обнаруживается по-разному обозначаемое исследователями смысловое поле, демонстрирующее потенциал изменчивости «музыкальной событийности», в которой процессы «дления» и «остановки» могут сосуществовать. В контексте изучения монологичности в музыке особую значимость приобретает проблема описания внутреннего музыкального времени – континуальное мышление (М. Ш. Бонфельд), медитативность (З. М. Денисова), эффект статичного состояния (Е. В. Борисова).

Внутренняя природа монологичности, свойственная концертам М. Таривердиева, проявляется в *остановке времени и одновременном его расширении* за счет избегания активно-событийных факторов развития. Как пишет В. Г. Таривердиева, «это то остановленное, “нефактическое” время, присущее и подвластное только музыке. Время словно вовсе перестает существовать. Или оно растягивается, и ты мгновение ощущаешь как бесконечность»³.

В § 3. «Монологичность и импровизационное начало в концертах М. Таривердиева» рассматриваются монологические темы, которые в сравнении с другими темами воспринимаются как единый музыкальный пласт, объединенный между собой общими свойствами: отсутствие цезур при частой смене метра; повторяемость основного ритмо-интонационного мотива при постоянном его обновлении; волновой принцип драматургии, предполагающий развитие от прозрачного до полновесного оркестрового звучания; отсутствие квадратности в структуре мелодической линии монолога, которое зачастую нивелирует какую-либо предзаданность.

Степень выражения диалогического начала существенным образом оказывает влияние на присутствие монологических разделов внутри

³ Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. С. 576.

концертной формы. Монологи появляются как часть концерта (Первый скрипичный концерт, II ч.; Первый органнй концерт «Кассандра», II ч. *Aria*; Второй органнй концерт, I ч., *тема В* и III ч. *Chorale*; Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», III ч. *Chorale*), как составная часть формы (монолог солиста в Концерте для голоса с оркестром; монолог-вступление, монолог-дуэт, монолог-исповедь во Втором скрипичном концерте) и как музыкальное целое концерта (одночастный Альтовый концерт), подчиняющее себе диалогическую природу жанра. Непрерывный процесс обновления интонационной природы монолога свидетельствует об изменениях музыкального стиля композитора. Применяя в Концерте для голоса с оркестром *вокально-декламационный тип интонации*, М. Таривердиев в раннем концертном сочинении исследует возможности человеческого голоса и речевого выражения через непрерывно развивающуюся линию монолога.

Медленные части концертов, созданных в период с 1982 по 1989 год (Первый концерт для скрипки с оркестром, органнй концерты), построены на *многоэлементном тематизме вокальной природы*, организованном по принципу бесконечной мелодии. Через преодоление метрической равномерности и интонационных устоев, попытки «выхода» мелодии за пределы угадываемой слухом фразировки обнаруживаются *процессы динамизации вокальной природы* монолога. Монолог в позднем творчестве М. Таривердиева (1990-е годы) становится ведущим типом высказывания. Композитор и в пределах одной части концертного цикла, и в масштабах целого произведения выстраивает драматургическую волну; при этом степень динамизации музыкального материала обуславливается его тембровым, громкостным и контрапунктическим обогащением. Итогом подобной драматургической волны становится зона монолога, выражающего реакцию на внешние и внутренние процессы. В построении драматургической волны М. Таривердиеву представляется важным достичь максимального накала эмоционального напряжения, довести развитие до уровня катастрофы, до полного истощения, завершив процесс авторской реакцией на происходящие события – живой монологизированной речью. Многосоставная вокальная речь в Первом скрипичном концерте сменяется инструментальной формой внутренней контрастной речи; последняя изначально концентрируется в небольших монологических зонах как реакция на происходящее (Второй скрипичный концерт), в дальнейшем охватывая интонационную форму произведения в целом (Альтовый концерт).

Для музыки позднего М. Таривердиева характерна спонтанность, импровизационность развертывания интонационной ткани. Нерегулярность ритмики, резкие смены динамических эффектов, отсутствие повторности,

ощущение «безначальности» интонационных импульсов не позволяют представить эту музыку в качестве единой упорядоченной структуры. При сравнении темы из II части Первого скрипичного концерта и основной темы Альтового концерта обнаруживается осязаемое *различие типов интонирования*. Композитор переходит к письму *«иррациональному», функционирующему в новом звуковом пространстве*.

Хронологическая последовательность инструментальных концертов не позволяет сделать вывод о целенаправленном возрастании удельного веса монологичности в этом жанре: уже в наиболее раннем образце – Концерте для голоса с оркестром – обнаруживается тяготение к ярко выраженной монологизации, после чего композитор, напротив, ограничивает «пространство монолога» только II частью цикла, впоследствии вновь раздвигая его границы.

Глава 2. «Диалогичность в концертах М. Таривердиева»

В § 1. «Проявления диалогичности» анализируется круг понятий, используемый в музыкознании для описания диалогического начала в инструментальных концертах: «концертность» (Б. В. Асафьев), «концертирование» (Б. В. Асафьев, А. Н. Уткин, М. Е. Тараканов, У. В. Журавлева и др.), «принцип соревновательности / состязательности» (М. Е. Тараканов, А. В. Анисимов), «концепция игры» (М. А. Зварич), «концертный диалог» (М. Е. Тараканов) и «диалогичность» (Г. А. Демешко, Е. Н. Денисова). Анализ точек зрения исследователей показал, что диалогичность как культурно-философская категория является органичной для описания специфики развития концертного жанра в XX веке, репрезентирующей инструментальный концерт как своеобразную форму диалога, обусловленную внутренними столкновениями, противоречиями и, зачастую, представленную во взаимосвязи с монологическим типом высказывания.

В § 2. «Концертирование в органных концертах М. Таривердиева в контексте необарокко» речь идет о том, что своеобразие *концертирования в условиях неконфликтной драматургии* в органных концертах М. Таривердиева зиждется на эстетических установках стиля необарокко. Три органных концерта – Первый органнй концерт «Кассандра» (1985), Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» (1987), Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа»: «Отражения», «Движение», «Хорал», «Прогулка в до-мажоре» (1989) – были написаны в период между созданием Первого и Второго скрипичных концертов – в то время, когда авторский стиль композитора претерпевал значительные изменения.

Каждый из трех органных концертов организован как четырехчастный цикл, объединенный по принципу *контрастно-составной формы*. В крупном

плане *жанровая определенность* органных сочинений варьируется в зависимости от степени полифонизации формы: импровизационно-сюитный тип построения («Кассандра»), полифонически-сюитный («Полифоническая тетрадь») и сюитный («Четыре пьесы для органа»). Внутреннее наполнение концертов, за исключением завершающего цикла, приводит к переосмыслению старинных жанров. В органных концертах последовательно воплощается характерное для барочного мышления акцентирование контрастов. Между частями обнаруживаются темповые, жанровые, тематические и регистровые переключения, благодаря которым композитор обновляет звуковой образ каждой части.

Организация I части Третьего органного концерта представляет собой диалогическое сопоставление двух линий. По мере развития М. Таривердиев обогащает их выписанными динамическими нюансами, дополнительными голосами, расширением интонационно-ритмической структуры. Имея при этом потенциальные возможности для открытого столкновения, композитор всячески избегает конфликтности как таковой. И в этом видится *иное прочтение диалогической природы концертного жанра, основанной на неконфликтной драматургии*, когда состязательность, провоцирующая конфликт, сменяется на такой способ ведения «беседы», при котором сохраняется и, более того, развивается индивидуальность каждого «оппонента». В данном случае М. Таривердиев реализует диалогическое построение формы через «вневременные» компоненты музыкального языка: частую сбивчивость метра и ритма, насыщение мотивов сонористическими, секундово-терпкими звучаниями и ослабление тонально-гармонических опор.

Вектор диалога поколений в Первом органном концерте связан с именем Дж. Фрескобальди (1583–1643), посвящение которому было приведено в первой версии концерта, но от которого М. Таривердиев впоследствии отказался, оставив магистральной линией замысла, ведущую к античной мифологии. Музыкальная организация сочинения отмечена концертным взаимодействием контрастных интонационных пластов, где важную роль играет прием концертирования. Быстрота темповых, фактурных, тембровых, интонационных переключений создает мозаичность письма, вызывая параллели с фрагментарностью и дискретностью формы Дж. Фрескобальди – доминирующими проявлениями его музыкального языка (Е. В. Бурундуковская).

Рассмотрение органных концертов М. Таривердиева показывает индивидуальное преломление композитором тенденций необарокко: он не прибегает к единой стилевой модели, приемам цитирования и полистилистики. В его музыке проникновение компонентов «чужого»

воспринимается как моделирование отдельных стилевых элементов прошлого при опоре на композиционную технику современности.

§ 3. «Концертирование в концертах М. Таривердиева для солиста и оркестра». Диалогический потенциал концертного жанра в инструментальном творчестве М. Таривердиева ярко раскрывается в двух концертах для скрипки (1982, 1991) и Концерте для альта (1993). В разработочном разделе Первого скрипичного концерта присутствуют три импровизационных эпизода, основанных на материале главной партии, где партия солиста выходит на первый план. *Концертирование как прием* реализуется здесь посредством выхода в сферу виртуозности. Подобный образец концертирования встречается в репризе I части. Во II монологической части этого сочинения прием концертирования обнаруживается в последнем кульминационном построении: в партию солиста проникает импровизационно-свободное письмо, которое не привносит в основную тему нового индивидуализированного тематизма, а, скорее, обогащает ее виртуозным расцвечиванием с опорой на мелодический остов.

Концертирование как принцип диалога (диалог двух солистов) реализуется в разработке I части Первого скрипичного концерта. Композитор выделяет тематизм главной партии, подвергая фактуру расслоению на несколько пластов, применяет темброво-регистровое переосмысление. Например, во втором проведении темы композитор следующим образом дифференцирует материал: первые, самые узнаваемые мотивы, он отдает вибрафону, продолжение темы остается у солиста. Наделение оркестрового инструмента сольными качествами приводит к созданию *диалога двух солистов*, что является одним из проявлений принципа концертирования. В работе с солирующими тембрами для М. Таривердиева характерно добавление к монологическому высказыванию голоса «собеседника». В процессе реализации приема и принципа концертирования композитор всячески «продлевает» звучание монологической речи солирующего инструмента: его музыкальная мысль продолжает звучать даже в тех случаях, когда солист «умолкает».

Концертирование как принцип соревновательности (перехватывание инициативы) наглядно представлено во Втором скрипичном концерте: в первом разделе первой фазы развития на первый план выходит новая тема у гобоя. Солирующая скрипка в этот момент исполняет виртуозные секстоли шестнадцатыми длительностями, звучащие в условиях постоянной смены метрической сетки. Во Втором скрипичном концерте музыкальные события несут на себе отпечаток медитативного, континуального времени: диалогическая сторона концертирования оказывается подчиненной логике

монологичности. В Альтовом концерте тотальность проявления монологичности не исключает диалогического типа высказывания, свидетельствующего о проявлении *внутреннего (монологизированного) диалога*. В данном сочинении соотношение диалогической и монологической структур, которое изначально основывалось на координации солиста и оркестра, переходит на тематический уровень.

В § 4. «Функциональные соотношения солиста и оркестра» с позиции оркестровки исследуется процесс динамизации концертной формы и преобладания в поздних сочинениях (Второй скрипичный концерт, Альтовый концерт) монологического типа высказывания. Комплексное представление о многообразии драматургических решений в концертах М. Таривердиева формируется на основе аналитического изучения *типов функциональных соотношений* солиста и оркестра (по А. В. Анисимову: аккомпанемент, соперничество, союзничество, лидерство).

После господства типов лидерства, союзничества и соперничества, выраженных в Концерте для голоса и Первом скрипичном концерте, функциональные отношения партий солиста и оркестра предстают в большей дифференцированности. Во Втором скрипичном концерте *тип соперничества* характеризуется нарочитым контрастным разграничением компонентов музыкальной ткани солиста и оркестра. Паритетность (*тип союзничества*) предстает в двух подтипах: в подтипе «А» оркестр становится непосредственным участником развития действия в качестве плотного оркестрового *tutti* или дифференцированного расслоения фактуры на отдельные пласты, сохраняя при этом однородность с партией солиста; типичный вариант взаимодействия в концертном жанре предстает в подтипе «Б», являясь *прямой апелляцией к принципу концертирования* – смене функциональных ролей в партиях солиста и оркестра. *Тип ансамблевости*, как самостоятельная разновидность взаимодействия солиста и оркестра, в данном сочинении не представлен. Доминирование оркестра – *тип лидерства* – характеризуется реакцией оркестра в ответ на монолог или союзническое взаимодействие.

В Альтовом концерте М. Таривердиев, опираясь на тип лидерства солирующего инструмента, вводит продолжительные зоны «договаривания». Они, с одной стороны, становятся звеньями внутреннего диалога и проявляют себя в тех фрагментах формы, где монологическая речь сменяется контртемой; с другой стороны, монолог в качестве сольного высказывания выходит за пределы диалектической «беседы», оставляя за собой право на тихую рефлекссию. Таковы вступление, квази-каденция, зоны кульминации и кодовый раздел формы.

Инструментальные концерты М. Таривердиева являют собой пример непрерывного развития и обновления качества взаимодействия оркестра и солиста и оркестровых групп. От типа лидерства, господствующего в *tutti* Концерта для голоса, через усиление типа союзничества во Втором скрипичном концерте, композитор приходит к выражению лидерства солирующего тембра в Альтовом концерте. Углубление взаимосвязи между инструментами в концертах М. Таривердиева является причиной еще большей дифференциации типов функциональных соотношений, что терминологически отражено нами в *добавлении двух подтипов союзничества* к имеющейся классификации А. В. Анисимова. Таким образом, исследование типов функциональных соотношений солиста и оркестра позволяет выявить эволюцию концертного жанра в творчестве М. Таривердиева, проявляющуюся в динамике роли оркестра и солиста, в крупном смысле — от соревновательности к лидерству соло, от диалогичности к монологичности.

Глава 3. «Жанрово-драматургические закономерности концертов М. Таривердиева» включает четыре раздела, в которых комплексно рассматриваются вопросы тематического развития, построения кульминаций, формообразования и жанровой атрибуции концертов М. Таривердиева.

В § 1. «Интонационная драматургия и приемы работы с тематизмом» излагаются основные аналитические положения, касающиеся интонационного развития в инструментальных концертах М. Таривердиева.

Интонационно-мелодическое начало в ряде концертов является стержнем драматургии. В Концерте для голоса с оркестром в условиях сонатной формы с чертами поэмности последовательно применяется принцип монотематизма. Тесное интонационное родство, производимое путем комбинаторики элементов основной темы (*a, b, c, d, e*), создает эффект переплетения всех тем между собой, что *определяет специфику «живой» интонации М. Таривердиева*. Несмотря на наличие пауз, композитор нигде не прерывает музыкальную мысль — он интуитивно ранжирует ее течение посредством комбинаторики и частичной вариантности исходных интонационных ячеек.

Иррегулярные периодические возвращения к одной и той же разветвленной теме, а также ее насыщение в темпоритмических, громкостно-динамических, темброво-регистровых вариантах обнаруживаются в Первом скрипичном концерте: М. Таривердиев, вариантно развивая интонационный материал лирических тем, сохраняет ладовые опоры в качестве интонационного остова. Во Втором скрипичном концерте М. Таривердиев создает *интонационно-ритмические конструкции*: начиная с цифры 3 постепенно выстраивается музыкальная горизонталь темы: сочетание долгого звука и его дробления с разными ритмическими вариантами, достижение

вершины и стремительное ниспадание, двойная линейность темы – все это создает *контраст предзаданного и импровизационного* в одном интонационно-ритмическом образовании.

В Альтовом концерте факторами интонационной драматургии выступают: изменение интонационного материала при конфликтном взаимодействии контробразов (тема и контртема); «включение» и «выключение» монологического типа высказывания, моделирование коммуникации как живого здесь и сейчас осуществляемого процесса. Отметим, что сквозное развитие лейттемы и ее кардинальных модификаций (контртемы) ведут к пониманию тесной диалектической взаимосвязи, общности и одновременно различности тематизма, развитого во внутренний диалог. После фантазийного (второго) проведения контртемы монолог начинает качественно видоизменяться: речь солиста становится прерывистой и ломаной, приводя к *смене типа интонирования*. Раннее связное движение мелодической линии сменяется спонтанностью речитативно-декламационных высказываний.

В данном параграфе исследуется значение *секунды как интонации и созвучия*. М. Таривердиев использует секунды в функции задержания; секунды, наделенные свойствами мелизмов; нередко акцентирует внимание на секундах, проводя их крупными длительностями, а также сопровождая фермой. Они встраиваются в гармоническую вертикаль во вступительных разделах формы, участвуют в преобразовании основного тематизма концертов в «иной», антагонистический образ, появляются в гармоническом виде в основных темах в партии солиста, влияют на повышение уровня диссонантности, где острота и терпкость звучания воспринимаются в качестве нормы. Вариант *секунды-созвучия* и *секунды-задержания* закрепляется, преимущественно, в основных темах органических сочинений М. Таривердиева. В этом смысле органические концерты можно назвать своеобразной «энциклопедией» секундовых созвучий.

Интонационная основа тематизма. Наибольшая образная разнородность тематизма обнаруживается в Первом скрипичном концерте, где присутствуют *лирические* (I ч. главная партия, побочная партия), *концертно-виртуозные* (I ч. эпизоды в разработке), *гротесковые* или *контртемы* (I ч. связующая партия, заключительная партия, III ч. тема рефрена, эпизоды) и *темы-монологи* (II ч. основная тема). М. Таривердиев, пользуясь законами классической формы, создает в раннем концертном сочинении яркие узнаваемые образы, развитие музыкального материала сосредоточивает на разрешении диалектических законов противостояния тезиса-антитезиса, столь характерных для сонатного мышления.

Роль жанрового тематизма велика в органных концертах, где, помимо монологических центров формы, М. Таривердиев пишет части с опорой на фантазийные (Третий органнй концерт, III ч.) и маршевые образы (Третий органнй концерт, IV ч.). Начиная со Второго скрипичного концерта музыкальный язык композитора существенно меняется: на место развитых тем Первого концерта приходят интонационно-ритмические конструкции (кроме трех маркеров лейттемы); каденционно-гармонические структуры сменяются делением разделов «метрическими абзацами» (термин В. Г. Таривердиевой), а вместо контрастного концертно-виртуозного материала появляется насыщенная монологическая речь.

В § 2. «Построение кульминаций и принципы формообразования» представлены драматургические закономерности подхода М. Таривердиева к построению кульминационных зон, раскрываются две ведущие тенденции формообразования его концертов.

В Концерте для голоса с оркестром кульминационные волны сопряжены с изменениями *ритмической структуры* и определяются ритмо-динамическими зонами нарастаний и спадов. Всякий раз после кульминационной волны следует фаза реакции, подкреплённая снижением громкости звучания и укрупнением ритмических групп. Основой для построения кульминаций выступает *волновой принцип развития*. Зоны *crescendo* – это зоны, которые образованы «высказываниями» солиста и линейными контрапунктами в партиях оркестра, зоны спада – это звучание солирующего инструмента. Так становится видна закономерность, где *диалогичность структуры проявляется в расширении динамической волны, а монологичность высказывания обрамляет каждую из них*. В Альтовом концерте логика волнового принципа реализуется посредством *развития тематизма* благодаря возвращению лейттемы и ее модификаций.

Одной из важнейших особенностей в построении предкульминационных и кульминационных зон является применение *контрастной полифонии*. В органных концертах М. Таривердиев использует напластования контрастных или дополняющих друг друга фактурных ярусов для усиления концентрации тематизма. В среднем разделе токкаты (IV ч.) из Второго органного концерта композитор усиливает динамичность развития благодаря стретте на материале основной темы. Далее М. Таривердиев развивает тему посредством сопоставления диезных и бемольных тональностей, подвергает ее мотивно-импровизационному развитию, при этом свободные голоса образуют ритмоинтонационный контраст. Итогом насыщенного «трехъярусного» письма служит ритмическое переосмысление основной темы и завершение цикла на гребне кульминационной волны. В зонах повышенного напряжения

использование полифонических приемов позволяет реализовывать идею суммирования как одновременный показ контрастных тематических образований.

В области формообразования *стремление к структурной ясности* проявляется в использовании М. Таривердиевым в Первом скрипичном и органном концертах некоторых способов объединения цикла: реминисценции, интонационно-тематические связи, тональная драматургия. В Первом скрипичном концерте каждая часть имеет функциональное значение, характерное для классического (по И. В. Гребневой) типа концерта. Несомненно, *функциональная принадлежность частей влияет на тональную драматургию*.

Тенденция *размывания внутренних границ музыкальной формы* заметна в поздних концертных сочинениях, где монологическое начало «прорывается» на уровень формы. М. Таривердиев естественным образом отходит от нормативных законов построения концертного цикла в пользу развертывания единой интонационной линии. Всевозможные «рамки» (метрические цезуры, зоны кадансирования и импровизации солиста, тонально-гармонические устои, фактурная устойчивость) в определенном смысле «стираются» за счет обильного проникновения исповедального, иррационального начала.

В § 3. «Аспекты тембровой и сонорной организации» выявляются темброво-сонорные закономерности инструментальных концертов М. Таривердиева. *Тембровое переосмысление* используется композитором как средство динамизации материала во фрагментах формы, отмеченных интенсивным развитием: в Концерте для голоса с оркестром в кульминационных зонах дважды переосмысливается звучание тематизма медной группы; в разработке I части Первого скрипичного концерта элементы главной партии солиста переосмысливаются в тембре вибrafона.

Особенности тембровых решений, «мелькание кадров», наряду с ритмической сбивчивостью и акцентностью ритма, являются зримыми приметами композиторского стиля М. Таривердиева 1950-х годов. В Концерте для голоса с оркестром, при общей продолжительности звучания 16 минут, композитор в результате частой смены фактуры и оркестрового колорита создает интенсивное развитие, которое напоминает быстро сменяющиеся кинокадры. Опираясь на тройной состав оркестра с расширением медно-духовой и ударной групп, он применяет смену красочных тембровых пар: в экспонировании основного материала сочетаются деревянно-духовая и струнная группы; в развитии отдельных элементов темы используются тембровые перестановки; при подготовке кульминационных зон ударные

инструменты звучат вместе с медно-духовой группой (ритмический дуэт малого барабана и тромбона). Таким образом, в развитии одночастного Концерта для голоса с многосоставной макротемой (термин В. Б. Вальковой) наблюдается «драматургическое модулирование».

В последующих концертных сочинениях в оркестровом письме заметен отход от внешней кинематографичности, при этом сохраняется и углубляется работа с фактурными пластами, создающими контраст уже не на уровне линейного сопоставления тем (идея сменяющихся кадров), а через выстраивание многоярусных «систем» звучания (особо отметим в этой связи органные концерты).

Секундовые созвучия предстают в органных и оркестровых концертах в качестве последовательного применения сонористики. В Первом органном концерте «Кассандра» композитор выстраивает «диалог времен» с помощью камерного звучания в духе старинной музыки и экспрессивного *сонорного письма* XX века, итогом которого оказываются краткие звуковые области-темы, напряженно сосуществующие друг с другом. Во Втором скрипичном концерте струнные инструменты с постепенным глиссандированием образуют колористический фон, на котором в высокой тесситуре проигрываются различные интервальные цепочки. Сонористические звучания, имеющие существенное значение для горизонтали и тенденцию «преобразования» в вертикаль, используются композитором вместе со снятием метрических цезур, высвобождением иррационального начала в тематизме и выступают доминирующими свойствами инструментальных сочинений М. Таривердиева последней трети XX века.

В § 4. «Жанровые разновидности концертов» изложен анализ инструментальных концертов М. Таривердиева с позиции классического (Л. Н. Раабен, М. Е. Тараканов, А. В. Анисимов) и новаторского (Е. М. Самойленко, М. А. Зварич, И. В. Гребнева) рассмотрения их жанровой атрибуции.

С точки зрения определения жанра в музыковедческой литературе подробно проанализирован Первый скрипичный концерт (А. М. Цукер). Музыковед относит его к *виртуозному типу*, выделяя действенность, диалогичность, соревновательность. В этом сочинении также присутствуют черты симфонизированного концерта. Обнаружение *принципа сквозного развития*, выраженного лейтмотивными качествами связующей темы из I части, непрерывным развертыванием интонационного ядра во II части при избегании смысловых цезур и глубинной трансформацией главной партии в разработочном разделе I части, позволяет говорить о Первом скрипичном концерте как о произведении, сочетающем в себе композиционные и

драматургические особенности и первой, и второй ветвей инструментальных концертов, предложенных Л. Н. Раабеном. И. В. Гребнева относит Первый скрипичный концерт к традиционному типу, подчеркивая его архетипические черты.

Ранний Концерт для голоса с оркестром и последующие сочинения М. Таривердиева для солирующих инструментов – Второй скрипичный концерт, Альтовый концерт – соотносятся по классификации И. В. Гребневой с *кенотипическим типом*. В этих произведениях композитор сохраняет традиционные способы организации материала: дифференциация формы на разделы (наличие вступления, нескольких фаз развития, каденции и (или) коды), наличие лейтмотивов, использование волнового принципа драматургии как главного фактора динамизации формы. Все это в сочетании с неповторимостью каждого сочинения создает *смешанный жанровый тип*, в котором традиционные (архетипические) стороны взаимодействуют с новаторскими (кенотипическими).

Одним из важных аспектов жанровой атрибуции в контексте вопроса о соотношении традиций и новаций является *жанровая гибридность*. В сочинениях М. Таривердиева наблюдаются драматургические взаимосвязи жанра концерта и *concerto grosso* (Первый органнй концерт «Кассандра» (1985), Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» (1987)), жанра концерта и симфонизированной поэмы (Концерт для голоса с оркестром, Альтовый концерт).

Отдельное внимание в данном параграфе уделено *симфонизму и концерттированию* в контексте жанровых проявлений. Признаки симфонизации в инструментальных концертах М. Таривердиева отражены: в наличии лейтмотивной системы (Альтовый концерт) и ее отдельных проявлений (Первый и Второй скрипичные концерты); в антитетичном характере тематических отношений, доходящем до открытого проявления конфликтности (Концерт для голоса), а также внутреннего конфликта (лейттема Альтового концерта); в преобразовании тематизма в ходе противостояния и борьбы (главная партия в репризе I части Первого скрипичного концерта; смена интонационной основы в Альтовом концерте; волновой принцип драматургии, представленный в каждом из рассматриваемых сочинений).

В свою очередь, дух соревновательности на уровне инструментов и тематических отношений к органнм сочинениям существенно ослабевает: от внешних проявлений жанра М. Таривердиев уходит в сторону внутреннего обогащения. При снижении соревновательных качеств наблюдается сохранение коренного свойства концертного жанра – его диалогичности, процесс

динамизации которой к Альтовому концерту приходит к крайней точке в выражении концертности – созданию внутреннего диалога.

При изучении формообразования обнаруживается динамика в направлении преобладания одночастности и проявлении признаков поэмности, в интонационном плане – усиление монологического типа высказывания, на драматургическом уровне – применение волнового принципа развития и принципа концертирования с возрастающим углублением взаимодействия солиста и оркестра, а также оркестровых групп (черты *concerto grosso*). Эти наблюдения позволяют сделать вывод о том, что композитор сохраняет в рассмотренных сочинениях жанровые признаки инструментального концерта и удерживает в своих произведениях основание концертного жанра – его диалогическую природу высказывания.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. В работе предпринято комплексное изучение инструментальных концертов М. Таривердиева в аспекте диалогического и монологического типов музыкального высказывания и жанрово-драматургических закономерностей. Основные выводы и результаты работы следующие: 1) инструментальные концерты М. Таривердиева демонстрируют постепенное прорастание в диалогическом жанре концерта монологического типа высказывания. Полностью захватывая и подчиняя «территорию», когда-то принадлежащую виртуозно-концертному письму, монолог в поздних инструментальных сочинениях композитора (1990-е) преодолевает свою статичную «предзаданность» и выходит на уровень иррационального импровизационного высказывания. Монологический тип высказывания выражен в концертах М. Таривердиева в организации тематизма, где существенным становится повторяемость мотивов при постоянном обновлении, отсутствие цезур и квадратности, использование волнового принципа развития. Динамика интонационной природы монолога позволяет наблюдать процесс изменения музыкального стиля композитора, где все большую роль начинает играть создание *вневременного музыкального пространства*. За счет избегания активно-событийных факторов развития, нивелирования какой-либо интонационной или ритмической предзаданности, в структуре мелодической линии монолога М. Таривердиев открывает потенциал для свободного нелинейного интонационного развития; 2) диалогичность в инструментальных концертах М. Таривердиева выступает важнейшим смыслообразующим признаком жанра. Путем последовательного применения принципа концертирования и углубления процесса взаимодействия солиста и оркестра композитор открывает многообразные приемы развития соревновательного диалога. Принципы состязательности / соревновательности (Е. М. Тараканов, А. В. Анисимов) и игры (М. А. Зварич), выраженные через

виртуозность и конфликтность оркестрового письма, в сочинениях 1950–1980-х годов существенным образом детализируются посредством приема тембровой персонификации, многообразия диалогов между инструментами; 3) использованные в ранних сочинениях приемы мелькания кадров, тембрового переосмысления исчезают в музыке концертов 1980–1990-х годов. Это связано, прежде всего, с отходом от «внешней» событийности, углублением фактурных преобразований, благодаря которым создается контраст посредством выстраивания многоярусных структур, в том числе с применением сонористических приемов в организации горизонтали и тенденции «преобразования» горизонтали в вертикаль; 4) в инструментальных концертах М. Таривердиев последовательно работает с выстраиванием кульминаций, используя *громкостную драматургию* в качестве самостоятельного «информационного» пласта; 5) суммируя наблюдения об инструментальных концертах М. Таривердиева, отметим тенденцию к одночастности с проявлениями жанровой гибридности. При этом композитор сохраняет жанровые признаки концерта, всякий раз подчиняя их внутренней логике развития музыкальной мысли. В качестве ведущей магистрали М. Таривердиев удерживает основание диалогической природы концертного жанра. Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что инструментальные концерты М. Таривердиева явились значимой исторической вехой в развитии отечественного инструментального концерта последней четверти XX века.

Жанр инструментального концерта привлекал и продолжает привлекать внимание исследователей. Видятся перспективными шаги в направлении дальнейшего уточнения методологических подходов к анализу жанра концерта и совершенствования понятийного аппарата. Погружение в музыкальный мир концертов М. Таривердиева влечет за собой многообразие векторов и направлений, связанных также и с аналитическим осмыслением других инструментальных произведений. Формирование представлений о драматургии и музыкальном языке оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, рассмотрение реализации в них принципа концертирования и его соотношения с монологическим типом высказывания могли бы не только открыть новые грани в понимании концертного творчества М. Таривердиева, но и послужить импульсом к дальнейшему осмыслению места его инструментальных сочинений в контексте отечественной музыки второй половины XX столетия.

Дальнейшего изучения и осмысления заслуживает проблема авторского стиля композитора, предполагающая расширение представлений о «таривердиевской» интонации. Перспективным в контексте проблемы авторского стиля М. Таривердиева видится рассмотрение в сочинениях различных жанров как композиторских универсалий, так и неповторимых

стилевых идиом. Особый исследовательский интерес представляет лирическая линия музыки М. Таривердиева, пронизывающая все его творчество. Богатство преломления монолога в различных жанровых проявлениях открывает путь к изучению закономерностей монологического письма композитора в условиях «бессловесных» инструментальных сочинений и сочинений со словом. Продуктивным видится рассмотрение концертов М. Таривердиева в связи с феноменом музыкального времени. Результаты исследования в данном направлении будут способствовать уточнению специфики монологического музыкального мышления М. Таривердиева.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Хоробрых, Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей / Н. В. Хоробрых // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 4. – С. 74–83. (0,8 п.л.).

2. Хоробрых, Н. В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений / Н. В. Хоробрых // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12, № 2. – С. 25–32. (0,6 п.л.).

3. Хоробрых, Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 4. – С. 58–66. (0,6 п.л.).

4. Хоробрых, Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Вестник музыкальной науки. – 2026. – Т. 14, № 2. – С. 84–95. (0,8 п.л.).

5. Хоробрых, Н. В., Мальцева, А. А. «Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых, А. А. Мальцева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2026. – № 3. – С. 112–123. (0,8 п.л.).

2. Публикации в сборниках материалов международных и всероссийских конференций

6. Хоробрых, Н. В. Принцип концертирования в двух скрипичных концертах М. Л. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Музыкознание. История и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (11–12 окт. 2021 г.). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2021. – С. 207–216. (0,4 п.л.).

7. Хоробрых, Н. В. Симфонизм и виртуозная концертность в инструментальной музыке М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Музыкознание: История и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов VII Всерос. науч.-практ. конф. (5–6 ноября 2025 г.) – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2025. – С. 180–188. (0,4 п.л.).

