

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

На правах рукописи



Хоробрых Наталья Владимировна

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ
МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Мальцева Анастасия Александровна

Новосибирск 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МОНОЛОГИЧНОСТЬ В КОНЦЕРТАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА.....	19
§ 1. Монологичность и неоромантические тенденции концертного жанра.....	22
§ 2. Монологичность в аспекте художественного времени.....	30
§ 3. Монологичность и импровизационное начало в концертах М. Таривердиева.....	36
ГЛАВА 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ В КОНЦЕРТАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА.....	51
§ 1. Проявления диалогичности.....	51
§ 2. Концертирование в органнх концертах М. Таривердиева в контексте необарокко.....	62
§ 3. Концертирование в концертах М. Таривердиева для солиста и оркестра.....	74
§ 4. Функциональные соотношения солиста и оркестра.....	82
ГЛАВА 3. ЖАНРОВО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ КОНЦЕРТОВ М.ТАРИВЕРДИЕВА.....	90
§ 1. Интонационная драматургия и приемы работы с тематизмом.....	90
§ 2. Построение кульминаций и принципы формообразования.....	107
§ 3. Аспекты тембровой и сонорной организации.....	119
§ 4. Жанровые разновидности концертов.....	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	148
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	155
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	174
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	178

ВВЕДЕНИЕ

Имя Микаэла Таривердиева (1931–1996) наиболее известно, прежде всего, благодаря его музыкально-театральным и вокальным произведениям (пять опер, более 100 песен и романсов) и музыки для кино (свыше 130 работ), однако до настоящего времени на периферии внимания исследователей оставались его инструментальные концерты. Представленное в диссертации специальное исследование инструментальных концертов М. Таривердиева, призвано отчасти заполнить эту лакуну.

Следует отметить важность этого жанра в наследии композитора, систематически появляющегося 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.

В то же время инструментальные концерты М. Таривердиева оказались важной вехой в истории развития этого жанра. В музыке отечественных композиторов XX столетия наблюдается проявление устойчивого интереса к

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

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 («бессловесной») музыки, в том числе связанных со стремлением выразить иррациональное начало. В контексте этих тенденций второй половины века, в том числе проявленных в русле неоромантизма, инструментальные концерты М. Таривердиева выступают важным отражением изменившегося мироощущения. В этих сочинениях линия диалогичности расширилась проникновением монологического начала, что, в свою очередь, потребовало расширения устоявшихся терминологических позиций.

Степень разработанности темы². Прежде чем обратиться к исследованиям, напрямую связанным с жанром инструментального концерта М. Таривердиева, обозначим монографические труды и коснемся работ недавних лет, посвященных изучению киномузыки, музыкально-театральных и камерно-вокальных жанров.

В числе работ обобщающего характера – монография А. М. Цукера³, труды В. Г. Таривердиевой и самого М. Л. Таривердиева⁴. А. М. Цукер в хронологическом порядке представляет аналитические очерки о произведениях, созданных до 1986 года⁵, работа В. Г. Таривердиевой содержит богатство живых

² См. также: Хоробрых Н. В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 25–32.

³ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

⁴ Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 736 с.

⁵ А. М. Цукеру принадлежит ряд статей критического и научного содержания, посвященных творческой личности М. Таривердиева (Цукер А. М. Микаэл Таривердиев, каким я его знал // Музыковедение и жизнь: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 204–209; он же. Микаэл Таривердиев крупным планом. К 90-летию со дня рождения // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 156–169), произведениям со словом (он же «Граф Калиостро» в камерном театре // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1988. С. 184–193; он же. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Музыка в пространстве медиаккультуры. Сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. С. 7–14) и киномузыке (он же. Синтетичность художественных исканий. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла

наблюдений, передает образно-смысловое наполнение произведений, представляет хронологическую панораму событий, предшествовавших написанию того или иного сочинения, освещает творческий путь композитора. Автобиография приоткрывает пласт размышлений о музыке, о музыкальных явлениях его времени⁶.

Среди исследований начала XXI века выделяются работы Н. В. Пинтверене – диссертация⁷ и ряд статей, созданных в период с 2011 по 2014 год, посвященных музыкальной драматургии М. Таривердиева в *кинематографе*⁸. 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. Яшина⁹ и другие авторы, рассматривая жанровую и стилевую специфику

Таривердиева // Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 204–221).

⁶ Также в ряду исследований обобщающего плана назовем статью Т. К. Егоровой о композиторах-шестидесятниках, в которой также рассматривается музыка М. Таривердиева (Егорова Т. К. Советская музыка кино. Второе поколение – композиторы-шестидесятники // PAN-ART. 2021. Т. 1, № 2. С. 34–44), а также статьи Муржа Г. Ш. Жанрово-стилевой диапазон творческого наследия М. Таривердиева // Культура и время перемен. 2024. № 3 (46). С. 16–28; Хоробрых Н. В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений. С. 25–32 и др.

⁷ Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. 304 с.

⁸ См., например, Пинтверене Н. В. Особенности музыкальной драматургии кинооперы М. Таривердиева «Король-олень» // Вестник костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Кострома. 2012. Т. 18, № 1. С. 213–217; она же. Кинематограф М. Таривердиева 1960-х гг.: Прорыв в «Будущее звуковой фильмы» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 88–96; она же М. Таривердиев. Семнадцать мгновений весны. Музыкальная поэтика детективного сериала // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 1. С. 74–85; она же. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х гг. Эксперименты и открытия: Брошюра. СПб.: Ленинградское издательство, 2012. 24 с.; она же. М. Таривердиев. Фильм «Ольга Сергеевна». Драматургическая организация музыкального материала // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 5–13 и др.

⁹ См., например, Асташко Т. М. Кинотворчество М. Таривердиева в фильме «Семнадцать мгновений весны» // Проблемы и перспективы современного музыкального образования. М.: Ритм, 2016. С. 36–45; Егорова Т. К. Советская музыка кино. Второе поколение – композиторы-шестидесятники. С. 34–44; Зубарева Е. А. У. Шекспир, М. Таривердиев: музыка к фильму «Адам женится на Еве» // Музыкальный журнал европейского севера. 2020. №1 (21). С. 37–46; Маевская И. В. М. Таривердиев, песня из фильма «Предчувствие любви»: жанрово-стилевой анализ // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 1 (60). С. 74–79; Мотеюнайте И. В. Мгновения Штандартенфюрера СС фон Штирлица и секунды лауреатов государственной премии СССР Р. Рождественского и М. Таривердиева // Мгновение как сюжет: Статьи и

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. Толстиковой¹⁰, в которых затрагиваются жанр монооперы и особенности претворения в нем женских образов, а также

материалы. Сер. «Время как сюжет». Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. С. 345–356; Мусиенко В. В. Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (12–14 окт. 2022 г.). Пермь: Пермский государственный институт культуры. С. 706–710; Недоспасова А. П. «Вре́мён связующая нить». Киномузыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля «Insulamagica» // Вестник музыкальной науки. 2017. № 2 (16). С. 36–43; Новоселова М. А. Особенности музыкальной драматургии кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром» // Дневник науки. 2020. № 8 (44). С. 1–8; Яшина Ю. С. Музыка Микаэла Таривердиева в отечественном кинематографе // Армения: Притяжение культуры: Материалы Междунар. науч.-практ. форума в рамках «Дней Армении в РФ» и в ознаменование Международного десятилетия ООН по сближению культур в цикле культурно-образовательной программы «Культура, объединяющая мир» (22–30 ноября 2019 г.). Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. С. 590–600 и др.

¹⁰См., например, Авакян М. А., Старостина М. А. Моноопера «Ожидание» в контексте оперного творчества М. Л. Таривердиева // Культура. Искусство. Образование. 2024. № 2 (7). С. 8–19; Базилевич М. В., Кузённая О. С., Семешко Н. А. Опера М. Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций опера-buffa в XX в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 35–47; Донникова У. А., Богатырева Е. А. М. Таривердиев. Опера «Граф Калиостро». Трактровка литературного первоисточника // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (12–14 окт. 2022 г.). Пермь: Пермский государственный институт культуры. С. 448–452; Магницкая Е. А. От Таривердиева к Моцарту. Вечер одноактных опер в камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского // Музыкант-классик. 2013. № 9–10. С. 12–15; Мещерякова Н. И. Музыкальная драматургия женского образа в моноопере М. Таривердиева «Ожидание» // Актуальные вопросы современного музыкального творчества, исполнительства, образования. Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2020. С. 74–77; Приходовская Е. А. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы // Вестник томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 117–125; Сюй Л. Драматургические особенности монооперы М. Таривердиева «Ожидание» // Музыкальное образование и наука. 2023. № 1 (18). С. 16–19; Толстикова Е. В. Отражение черт вокального стиля М. Л. Таривердиева в моноопере «Ожидание» // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (6 февраля 2025 г.). Белгород: БКИИК, 2025. Т. 1. С. 126–129 и др.

драматургические задачи в трактовке темы одиночества; литературные первоисточники при изучении жанровых традиций в комической опере композитора («Граф Калиостро») и др.

Подобно интересу к киномузыке, за последнее десятилетие (2015–2025) увеличилось число работ, посвященных *камерно-вокальной музыке* композитора. 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. Старковой¹¹ и др.

¹¹ См., например, Антоненко Н. О. Роль внемузыкального фактора в интерпретации вокального произведения (на примере вокального цикла М. Таривердиева на стихи Л. Мартынова) // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Том 2. Сборник трудов международной научной конференции (11–15 апр. 2019 г.). Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. С. 351–361; Басаргина Е. Г., Крет Н. В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 80–90; Давидюк А. А., Слипаков С. И. Ностальгия как один из ведущих мотивов топоса человека в совокупном поэтическом тексте «Книги песен» Микаэла Таривердиева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2013. Т. 3. С. 1516–1520; Зубарева Е. А. Цикл М. Таривердиева на стихи Е. Винокурова: музыкально-поэтический диссонанс // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 6. С. 59–68; она же. «Сонеты Шекспира» Микаэла Таривердиева: между И. С. Бахом и Ф. Леем // Исследования молодых музыковедов: Сборник статей по материалам X Международной научной конференции (11–12 апр. 2012 г.). М.: Пробел, 2000. С. 41–48; Кабалевская Я. А. Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 82–94; Каневская С. Г. Романсы М. Таривердиева на стихи поэтов серебряного века в контексте эпохи // Искусство и наука третьего тысячелетия: Материалы X Международной научно-творческой конференции (15–16 нояб. 2021 г.). Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Антиква», 2021. С. 38–42; Мариупольская Т. Г. Микаэл Таривердиев. Штрихи к портрету композитора // Проблемы и перспективы современного музыкального образования: Материалы Международной научно-практической конференции в рамках Международного фестиваля-конкурса, посвящённого году российского кино (19.12.2016 г.). М.: Ритм, 2016. С. 30–36; Перепич Н. В. Работа композитора со словом в вокальных циклах М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 3. С. 5–15; Тимофеева Е. Н., Власова В. А. Музыковедческий обзор произведения «Мне нравится, что вы больны не мной» (музыка М. Таривердиева, слова М. Цветаевой) // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. 2022. № 17. С. 72–78; Старкова О. Л. Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (20 марта 2023 г.). Краснодар: Краснодарский

В меньшей степени исследована *инструментальная* и, в том числе *органная музыка*¹². Существуют отдельные статьи, посвященные камерно-инструментальным произведениям композитора. Аналитический ракурс рассмотрения присутствует в статьях Е. А. Фалиновой¹³ (анализируется Фортепианное трио (1994) с позиций формообразования, образно-интонационного склада и исполнительской интерпретации) и А. П. Недоспасовой¹⁴ (цикл хоральных прелюдий «Подражание старым мастерам» (1993) предстает в свете его композиционных и мелодико-фактурных особенностей). К органному и фортепианному наследию обращается С. С. Коробейников¹⁵ в связи с изучением вопросов стилового моделирования (в статье упоминаются органные миниатюры М. Таривердиева – хоральные прелюдии № 3, 5 (1993), а также пьеса «Картина старого мастера» из фортепианного цикла «24 настроения» (1986). Этот же цикл рассматривается в статье Е. Г. Дубатовской в педагогическом аспекте.

Немногочисленны аналитические наблюдения, касающиеся инструментальных концертов: отдельные упоминания о Первом скрипичном концерте как о произведении, относящимся к традиционному жанровому типу¹⁶,

государственный институт культуры, 2023. С. 220–225; Старкова О. Л. О принципе контраста в драматургии цикла «Акварели» М. Таривердиева // Музыкаведение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. (13 марта 2024 г.). Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2024. С. 143–146 и др.

¹² Исполнительский интерес к органному творчеству композитора связан, в том числе с Международным конкурсом органистов имени Микаэла Таривердиева, с 1999 г. проходящим каждые два года в Калининграде. Об этом подробнее см. Баландина Н. П. Международный конкурс органистов им. М. Таривердиева // Музыка и время. 2005. № 3. С. 13–16; а также Международный конкурс органистов имени Микаэла Таривердиева. URL: <https://www.organcompetition.ru/> (дата обращения: 12.12.2025).

¹³ Фалинова Е. А. Незнакомый Таривердиев: фортепианное трио // Музыкальный журнал европейского севера. 2020. № 3 (23). С. 23–43.

¹⁴ Недоспасова А. П. Органные хоральные прелюдии М. Таривердиева – музыка прошлого, настоящего и будущего // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2 (20). С. 68–73.

¹⁵ Коробейников С. С. Стилевой диалог в органных фугах Макса Регера // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1 (3). С. 37–44.

¹⁶ И. В. Гребнева пишет: «немало концертов, созданных в последние три десятилетия, не говоря уже о сочинениях предшествующего периода, сохраняют все черты традиционного концертного цикла. В их числе произведения Г. Гореловой (1979), А. Петрова (1980), Л. Вишкарева (1981), М. Таривердиева (1981), Э. Тамберга (1981), Л. Балады (1982, Концерт № 1), Т. Кёриса (Концерт № 1, 1985), Ф. Гласса (1987), Н. Море (1988), А. Алмила (1989), Дж. Адамса (1993), Э. Альберга (2001), С. Лиллебьерки (2001), С. Клейберга (2005), Т. Лансино (2005), Х. Лопеса Марина (Концерт № 1, 2006)» (Гребнева И. В. Классический жанр сегодня:

присутствуют в двух статьях И. В. Гребневой, посвященных скрипичной музыке XX века¹⁷, и в ее докторской диссертации¹⁸. В ранее упомянутой монографии А. М. Цукера представлены первые образцы сочинений М. Таривердиева в этом жанре – Концерт для голоса с оркестром (1958) и Первый скрипичный концерт (1982): музыковед рассматривает их в аспектах формообразования и образно-эмоционального содержания. Первый и Второй скрипичные концерты охарактеризованы в статье А. А. Картавой и О. В. Синельниковой¹⁹ с позиции жанра. В диссертации А. А. Петровой²⁰ Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» (1987) рассматривается с драматургической и композиционной сторон, особое внимание автор уделяет тематическим связям внутри цикла.

На сегодняшний момент следует констатировать отсутствие специального исследования, посвященного комплексному анализу инструментальных, в том числе органнх концертов М. Таривердиева. Помимо демократичности музыкального языка²¹, в инструментальных концертах М. Таривердиева 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 чувственного и иррационального.

скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010. № 1 (729). С. 162–168).

¹⁷ Там же. С. 162–168; она же. О кенотипических вариантах скрипичного концерта в музыке XX века // Музыка и время. 2010. № 10. С. 33–36.

¹⁸ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2011. 426 с.

¹⁹ Картава А. А., Синельникова О. В. Концерты для скрипки с оркестром Микаэла Таривердиева: трактовка жанра // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. Кемерово: КемГИК, 2023. Т. 2. С. 96–105.

²⁰ Петрова А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: дис. ... канд. иск. М., 2001. 206 с.

²¹ «В концерте ясно ощущается присущая Таривердиеву направленность на самую широкую слушательскую аудиторию, демократизм, проявляющийся, прежде всего, в опоре на жанровые и, в первую очередь, песенные истоки» (Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 275).

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)²², остаются открытыми вопросы методологии жанра инструментального концерта. Индивидуальность композиторского подхода диктует необходимость исследования феномена *внутреннего диалога*, образующегося на стыке

²² См., например, работы таких авторов, как А. В. Анисимов, И. В. Гребнева, Г. А. Демешко, М. А. Зварич, Л. Н. Раабен, М. А. Реченко, Е. М. Самойленко, М. Е. Тараканов, А. Н. Уткин и др.

монологического и диалогического типов высказывания в произведениях концертного жанра 1980–1990-х годов.

Материал исследования²³ образуют все сохранившиеся²⁴ 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 альта 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.

²³ Автор диссертации благодарит Веру Гориславовну Таривердиеву за возможность работы с электронными копиями рукописей М. Л. Таривердиева.

²⁴ По словам В. Г. Таривердиевой, Концерт для тромбона с оркестром (1954) не сохранился (из письма В. Г. Таривердиевой от 14.06.2023 года автору данной работы).

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, принципов формообразования, особенности тембровой и сонорной организации.

8. Изучить специфику жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева.

В XX – начале XXI века в отечественном музыкознании непрерывно поднимаются проблемы, связанные с поиском путей анализа жанра инструментального концерта. Это обусловлено, прежде всего, обилием произведений, выходящих за привычные рамки типологии жанра, и необходимостью уточнять терминологический аппарат для описания новых явлений в музыке. **Методология исследования** представлена отечественной традицией исторического и теоретического музыкознания с опорой на историко-стилевую, сравнительно-аналитический, системный и типологический методы. Фундаментом для осмысления жанра инструментального концерта в творчестве М. Таривердиева явились работы, существующие в области аналитики концертного жанра (И. В. Алексеева²⁵, А. В. Анисимов²⁶, И. В. Гребнева²⁷,

²⁵ Алексеева И. В. Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 215–219.

²⁶ Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2011. 23 с.; он же. Симфония виртуоза: о четвертом скрипичном концерте А. Вьетана // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 131–137.

²⁷ Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков. С. 162–168; она же. Неоклассический скрипичный концерт как объект

Г. А. Демешко²⁸, О. М. Зароднюк²⁹, М. А. Зварич³⁰, Т. Н. Левая³¹,
А. М. Понькина³², Л. Н. Раабен³³, Е. М. Самойленко³⁴, М. Е. Тараканов³⁵,
А. Н. Уткин³⁶ и др.), вопросов формообразования (И. В. Аппалонина³⁷,
Б. В. Асафьев³⁸, В. П. Бобровский³⁹, С. С. Гончаренко⁴⁰, Г. А. Демешко⁴¹,
А. С. Молчанов⁴², Е. В. Назайкинский⁴³, Ю. Н. Тюлин⁴⁴, В. Н. Холопова⁴⁵ и др.),

интертекстуального анализа // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 3. С. 196–204; она же. О кенотипических вариантах скрипичного концерта в музыке XX века. С. 33–36; она же. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. 426 с.

²⁸ Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра. иск. Новосибирск, 2002. 334 с.

²⁹ Зароднюк О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 232 с.

³⁰ Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011. 229 с.

³¹ Левая Т. Н. Возрождение традиции (жанр *concerto grosso* в современной советской музыке) // Музыка России: Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации / Сост. А. Григорьева. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1986. С. 156–187.

³² Понькина А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX начала XXI века: автореф. ... д-ра. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 37 с.

³³ Раабен, Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. Л.: Музыка, 1978. 199 с.; он же. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 306 с.

³⁴ Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. М., 2003. 415 с.

³⁵ Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. М.: Знание, 1986. 56 с.; он же. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания: Ежегодник. М.: Музгиз, 1956. Т. 2. С. 207–227; он же. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1998. 271 с.

³⁶ Уткин А. Н. О концерттировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. Л.: ЛГИТМИК, 1979. С. 64–84.

³⁷ Аппалонина И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2009. 29 с.

³⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л.: Музыка, 1963. 379 с.

³⁹ Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М. Музыка, 1971. С. 26–64; он же. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

⁴⁰ Гончаренко С. С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Монография. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2025. 480 с.; она же. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века // Вестник музыкальной науки. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2018. № 1 (19). С. 31–38.

⁴¹ Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра. иск. 334 с.; она же. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. Монография. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. 343 с.

⁴² Молчанов А. С. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2026. 495 с.

⁴³ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 391 с.

тематизма (В. Б. Валькова⁴⁶, Г. А. Демешко⁴⁷, Ю. Д. Златковский⁴⁸, Е. А. Ручьевская⁴⁹, И. С. Стогний⁵⁰ и др.).

Компоненты **научной новизны** заключаются в следующем. Впервые в музыковедении: 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

⁴⁴ Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. М: Музыка, 1965. 395 с.

⁴⁵ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

⁴⁶ Валькова В. Б. «Распределенная тема»: пути отечественного музыковедения в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 16–21; она же. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 186–191.

⁴⁷ Демешко Г. А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: мелодия и контрапункт: курс лекций. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. 213 с.

⁴⁸ Златковский Ю. Д. Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995. 25 с.

⁴⁹ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.

⁵⁰ Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2013. 55 с.

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 послужили 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 архитектурной 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 им. М. И. Глинки. Основные положения исследования отражены в семи публикациях, пять из которых в рецензируемых журналах, рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ⁵¹.

Результаты исследования были представлены в докладах на всероссийских и международных научно-практических конференциях:

- V Всероссийская научная конференция «Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых» (НГК им. М. И. Глинки, г. Новосибирск, 11–12 октября 2021 г.), тема доклада – «Принцип концертирования в двух скрипичных концертах М. Л. Таривердиева»;

- V Всероссийская научная конференция «Проблемы синтеза в музыкальном искусстве: на пересечении жанров и стилей» (РГК им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, 1–3 апреля 2024 г.), тема доклада – «К вопросу о монологе в инструментальном творчестве М. Л. Таривердиева»;

⁵¹ Хоробрых Н. В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений. С. 25–32; она же. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 58–66; она же. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83; она же. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 84–95; она же, Мальцева А. А. «Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 89–100.

- VII Всероссийская научно-практическая конференция «Музыказнание: история и современность глазами молодых ученых», (НГК им. М. И. Глинки, г. Новосибирск, 5–6 ноября 2025 г.), тема доклада – «Симфонизм и виртуозная концертность в инструментальной музыке М. Таривердиева»;

- XVI Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке» (МГИМ им. А. Г. Шнитке, г. Москва, 24–25 ноября 2025 г.), тема доклада – «Тематизм и интонационные связи в инструментальных концертах М. Таривердиева»;

- Межвузовская научно-просветительская студенческая конференция с международным участием «Духовно-нравственная культура: историческая память и национальное самосознание», (НГК им. М. И. Глинки, г. Новосибирск, 17 февраля 2025 г.), тема доклада – «Музыкальная вселенная М. Таривердиева».

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.

ГЛАВА 1

МОНОЛОГИЧНОСТЬ В КОНЦЕРТАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА

Вся его музыка, монологичная по своей природе, искала и сознательно облачалась им в форму понятную, внятную, рассчитанную на диалог, на то, что она должна быть услышанной.

В. Г. Таривердиева⁵²

Понятия «диалога» и «монолога» неоднократно становились объектом внимания в научной и специализированной справочной литературе⁵³. Их соотношение многоаспектно анализируется исследователями языка: сложившееся противопоставление между диалогом и монологом обусловлено различием в направленности речевого высказывания. Согласно О. С. Ахмановой, речь в форме диалога всегда имеет прямого адресата и обращена к конкретному собеседнику⁵⁴. В определении же монолога фигурирует «оформление речи как обращенной

⁵² Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. С. 518–519.

⁵³ См., например: Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969. 608 с.; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.; Изотова Н. В. Диалог и монолог как формы речи: сравнительная характеристика // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 1. С. 60–67; Кожина М. Н. О диалогичности письменной научной речи. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1986. С. 77–83; Колкер Я. М., Устинова Е. С. «Развернутая реплика» и «монолог» как виды устного дискурса // Иностранные языки в высшей школе, 2006. Вып. 3. С. 83–89; Савич З. Э. К вопросу о категориях диалогичности и монологичности текста // Thesaurus. Збірник наукових прац. Магілеў, 2015. Вып. 1. С. 184–188 и др.

⁵⁴ Ахманова О. С. Указ. соч. С. 127.

прежде всего к самому себе, не рассчитанной на словесную реакцию собеседника»⁵⁵.

Несмотря на существование многочисленных критериев, направленных на различение понятий диалога и монолога⁵⁶, существуют положения, по которым они пересекаются: Т. Г. Винокур пишет о том, что «любой отрывок монологической речи в той или иной мере “диалогизирован”, т. е. содержит показатели (главным образом внешние – обращение, риторические вопросы и т. п.) стремления говорящего повысить активность адресата»⁵⁷. Также в самой языковой практике исследователи наблюдают размывание понятийных границ из-за социальной сущности самого языка, его коммуникативной природы, которая приводит, по мнению М. Н. Кожиной, «к диалогичности монолога, известной условности его выделения и определения»⁵⁸.

Эта закономерность заметна в дифференциации диалогических форм. При смене субъекта в научных текстах различаются следующие структуры диалога (по М. Н. Кожиной):

- разговор автора с каким-либо собеседником как выражение согласия-несогласия (я – он, они);
- вовлечение в беседу, в ход рассуждений и доказательств (я – ты, вы; мы с вами);
- внутренний диалог, разговор со своим вторым «я» (я¹ – я²)⁵⁹.

Также выделяются промежуточные формы между диалогом и монологом, в центре которых «находится “такой случай, когда диалог становится обменом

⁵⁵ Там же. С. 239.

⁵⁶ Например, по Н. В. Изотовой, критерии различения диалога и монолога следующие: «протяженность (объем) высказывания»; «полнота тематического содержания монолога в отличие от более узкого тематического содержания диалога»; «смысловая законченность монолога и “открытость” реплик диалога (семантический критерий)»; «синтаксическая сложность построения монолога в отличие от простоты синтаксического построения диалога»; «текстовая организация монолога и отсутствие таковой в диалоге» (Изотова Н. В. Указ. соч. С. 61–63).

⁵⁷ Винокур Т. Г. Монологическая речь // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 310. Цит. по: Изотова Н. В. Указ. соч. С. 64.

⁵⁸ Кожина М. Н. Указ. соч. С. 79.

⁵⁹ Там же. С. 78–79.

монологами”. Л. П. Якубинский назвал этот вид диалога “монологическим диалогом”⁶⁰.

В ракурсе лингвистического рассмотрения диалога и монолога следует упомянуть некоторые важные положения М. М. Бахтина. В частности, высказываясь о качестве диалогической формы Ф. М. Достоевского, автор подчеркивает неразрывное сосуществование в нем двух разноректорных языковых единиц: «роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого»⁶¹. Исследователь на основе анализа полифонической формы письма Ф. М. Достоевского выделяет взаимодействие по принципу «Я» – «Другой». Преимуществом полифонических романов писателя выступает сама структура, которая «не может быть имманентизирована внутрь абстрагированного от реальных личностей единого “всеобщего” сознания. Ценности полифонической структуры реализуются в *точке соприкосновения* двух или нескольких сознаний; их бытие не *вне*-индивидуально, но *меж*-индивидуально. Персоналистический дуализм – условие восприятия такой структуры, ведь само ее существование задано доверием к наличию Абсолютного Другого»⁶². Представленные точки зрения с позиций литературоведения демонстрируют ранее отмеченное нами наличие промежуточных форм высказывания и присутствие монологизированного внутреннего диалога, позволяющего создавать коммуникативное отражение мыслей одного участника беседы в «Другом».

Таким образом, рассматривая вербальный пласт, можно сделать вывод о многообразии промежуточных форм («внутренний диалог»; «монологический диалог»), существующих наряду с диалогом и монологом. Обе формы речевого высказывания имеют внутреннюю логику, которая, при их взаимопроникновении,

⁶⁰ Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Сборник статей под редакцией Л. В. Щербы. Сб. 1. Петроград: Фонетич. ин-т практич. изучения языков, 1923. С. 26. Цит. по: Изотова Н. В. Указ. соч. С. 66.

⁶¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 29.

⁶² Гоготишвили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 127.

обрастает новыми гибридными вариантами. Литературоведение не дает исчерпывающего ответа на вопрос о соотношении этих понятий, но в отдельных работах отмечается превалирование распространения диалогической формы над монологической. Согласно Л. П. Якубинскому, «всякое взаимодействие <...> хочет быть “диалогичным” и “бежит от монолога” <...> Так же дело обстоит с речевым монологическим воздействием <...> всякое речевое раздражение <...> толкает на реагирование»⁶³.

Монологичность и диалогичность как типы музыкального высказывания, определяющие специфику музыкального развития, являются значимыми аспектами рассмотрения инструментальных концертов М. Таривердиева. При этом особую роль, наряду с монологичностью (Первая глава) и диалогичностью (Вторая глава), играет гибридный тип внутреннего диалога (Вторая глава).

§1. Монологичность и неоромантические тенденции концертного жанра⁶⁴

В творчестве М. Таривердиева движение в сторону субъективной рефлексии проявилось через монологичность – одну из особенностей неоромантического стиля его музыки. Следует отметить, что влияние тенденций неоромантизма отразилось в целом на жанре инструментального концерта второй половины XX века. О. В. Синельникова подчеркивает изменившуюся реальность мира термином «постмодернистская чувствительность», который «отражает характерную для философии постмодернизма и для культуры постмодерна в целом парадигмальную установку на восприятие мира как хаоса и утрату веры во все ранее существовавшие ценности. Постмодернисты полагают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. На уровне композиции

⁶³ Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Сборник статей под редакцией Л. В. Щербы. Сб. 1. Петроград: Фонетич. ин-т практич. изучения языков, 1923. С. 133–134. Цит. по: Кожина М. Н. Указ. соч. С. 78–79.

⁶⁴ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 58–66.

постмодернистский взгляд на мир выразился в стремлении воссоздать хаос жизни искусственно организованным хаосом принципиально фрагментарного повествования»⁶⁵. Эти тенденции нашли свое преломление в музыке отечественных композиторов, в том числе – неоромантизме в последней трети XX столетия.

В отечественном музыкознании за термином «романтическое» закрепилось несколько устойчивых коннотаций, которые условно могут быть обобщены в две основные: романтизм как стиль⁶⁶ и романтизм как форма мышления / «универсалия культурного опыта»⁶⁷.

Преломление особенностей романтического искусства XIX столетия на новой исторической основе базируется на понимании неоромантизма как важного для конца XX века стилевого направления⁶⁸, где идея монологичности представлена в исповедальности музыкального высказывания, генетически восходящего к романтической традиции⁶⁹. Она явилась одной из плодородных почв для музыки XX столетия, в последней трети которого начались процессы «переориентации культуры экстравертного типа с ее устремленностью к внешнему на культуру интровертную, обращенную к внутреннему миру человека и глубинам его души»⁷⁰.

⁶⁵ Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск. М., 2013. С. 70.

⁶⁶ Об этом смотреть, например: Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2006. С. 302–303.

⁶⁷ «“Романтическое”» есть необходимая, постоянная, не отторгаемая грань сознания людей вообще и сущностное качество творческого мышления в особенности. “Романтическое”, собственно, не привязано к некоему периоду либо локальной культурной среде, это одна из универсалий культурного опыта» (Шевляков Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 1998. С. 84).

⁶⁸ См, например: Еременко Г. А. «Романтическое» и его модификации в музыкальном искусстве XX века // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 41–55; Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. М. 2001. 261 с.; Шевляков Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? С. 84–86.

⁶⁹ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 72.

⁷⁰ Денисова З. М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX в. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 13.

Возможно именно поэтому в отечественном музыкознании при характеристике композиторского творчества последней трети XX века такими востребованными оказываются понятия «тишина» и «молчание». В это время наблюдается мировоззренческое «качание маятника»: человеческий слух привыкает к восприятию сложных звуковых конструкторов, и по этой причине закономерно возрастает потребность во внутренней тишине: «к рубежу XX и XXI века влияние шума на человека и культуру существенно возросло, формы противостояния шуму усложнились, как и технологии его преодоления <...> Так как вместе с появлением машин слух научился воспринимать разные звуки, то появление шума в контексте музыки является детерминированным развитием культуры»⁷¹. И. М. Некрасова использует термин «тишина» для описания внутренних изменений музыкальной действительности: в сочинениях XX столетия тишина становится «новой тониной», фактической «нормой, устойчивой чертой стиля многих композиторов»⁷². Особенно явно эти тенденции прослеживаются в неоромантизме последней трети XX столетия, что обуславливается стремлением воспроизвести экспрессивную картину мира с индивидуальным отражением нюансов человеческой души⁷³.

Неоромантизм – один из «ключей» к пониманию музыки М. Таривердиева. Наряду с адресованными широкой аудитории музыкально-театральными жанрами и музыкой к кинофильмам, некоторые произведения он создавал, прежде всего, «для себя». В. Г. Таривердиева специально подчеркивает эту особенность: «“У меня две жизни, – не раз признавался он в публичных высказываниях, – одна жизнь в кино, другая – для себя. Я пишу в стол”. За этим, казалось бы, дуализмом – один из основополагающих принципов его творчества»⁷⁴. По мнению А. М. Цукера, «крупным планом Таривердиев – это человек, расположенный

⁷¹ Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2020. С. 19–20.

⁷² Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 12.

⁷³ Денисова Е. Н. Роль традиции в современном творчестве и неоромантическое направление в отечественной музыке XX века // Достижения вузовской науки: сб. ст. по итогам Международного науч.-практ. конкурса. Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 229–233.

⁷⁴ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 656.

к диалогу. Он любил свою публичность, хоть она ему и мешала. В то же самое время, Таривердиев был субъективен внутри. У него была отдельная линия монолога, которая не выплескивалась наружу, он ее не делал публичной, но она в нем всегда существовала. И в его творчестве присутствуют как театральность, театр представления, произведения открытые, диалогичные, так и монодрама со своим внутренним течением мысли»⁷⁵. В музыке М. Таривердиева монологичность занимает важное место, однако, прежде чем обратиться к ее проявлениям в отдельных сочинениях композитора, рассмотрим трактовку этого термина в отечественном музыкознании.

Понятие «монологичность» в музыковедческой литературе фигурирует в различного рода терминологии: «монологическое высказывание / исповедальность / монологический симфонизм»⁷⁶, «речитативно-монологические разделы формы»⁷⁷, «концертный монологизм»⁷⁸, «монологическое концертное»⁷⁹, «речевой инструментализм»⁸⁰. Процесс гибкой дифференциации терминологического аппарата, применяемого для описания музыки последней трети XX века, связан с многообразием исследовательских подходов. Так, соотношение понятий и терминов, применяемых учеными-гуманитариями второй половины прошедшего и начала текущего столетия⁸¹ для описания характерных черт монологизации концертного жанра, представлено

⁷⁵ Из беседы Н. В. Хоробрых с А. М. Цукером от 02.04.2024 года.

⁷⁶ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 72–73.

⁷⁷ Гребнева И. В. О кенотипических вариантах скрипичного концерта в музыке XX века // Музыка и время. 2010. № 10. С. 75.

⁷⁸ Уткин А. Н. О концертном и его формах в современной инструментальной музыке // Стилистические тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. Л.: ЛГИТМИК, 1979. С. 79.

⁷⁹ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. М., 2011. С. 27.

⁸⁰ Демешко Г. А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: мелодия и контрапункт: курс лекций. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. С. 61–64.

⁸¹ В данном параграфе, помимо музыковедческих работ, привлекается философское исследование: Смирнова Т. Н. Указ. соч. 29 с.

далее в Схеме 1⁸². При этом в качестве ведущих тенденций выделяются *монологическое концертное музицирование* и *внутренний диалог*.

Схема 1. Неоромантические тенденции концертного жанра



⁸² Схема 1 составлена в опоре на следующие источники: Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2011. 426 с.; Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. Монография. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. 343 с.; Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. 261 с.; Денисова Е. Н. Роль традиции в современном творчестве и неоромантическое направление в отечественной музыке XX века. С. 229–233; Денисова З. М. Указ. соч. С. 12–21; Зароднюк О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 22 с.; Некрасова И. М. Указ. соч. 24 с.; Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2003. 26 с.; Смирнова Т. Н. Указ. соч. 29 с.; Уткин А. Н. Указ. соч. С. 64–84.

И. В. Гребнева⁸³ рассматривает наиболее значимые свойства монолога, присущие концертному жанру: медитативность, континуальность мысли, линейность, полифонизация, внутренний диалог и другие (см. Схему 1). Широко распространенная в современной научной литературе констатация медитативных свойств музыкальной речи обстоятельно освещается А. Н. Уткиным, предложившим для описания музыки XX столетия термин «концертный монологизм»⁸⁴, и Е. Н. Денисовой, чья диссертационная работа связана с определением неоромантических аспектов в жанре концерта⁸⁵.

Медитативность влечет изменения в художественном мироощущении, воздействует на внутреннюю речь, зачастую выражаемую посредством молчания⁸⁶ или тишины⁸⁷, проникает в драматургические процессы музыкального произведения⁸⁸, оказывает влияние на формообразование⁸⁹ и непосредственно на строение мелодики⁹⁰.

Также Е. Н. Денисова замечает важнейшую особенность музыки последней трети XX столетия, связанную эффектом совместного присутствия композитора и

⁸³ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. 426 с.

⁸⁴ Уткин А. Н. Указ. соч. С. 77.

⁸⁵ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. 262 с.

⁸⁶ Смирнова Т. Н. Указ. соч. 29 с.

⁸⁷ Некрасова И. М. Указ. соч. 24 с.

⁸⁸ Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. Монография. 343 с.; Демешко Г. А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: мелодия и контрапункт: курс лекций. 213 с.

⁸⁹ Денисова Е. Н. Роль традиции в современном творчестве и неоромантическое направление в отечественной музыке XX века. С. 229–233; Зароднюк О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. иск. 232 с.; Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. 415 с.

⁹⁰ Г. А. Демешко о новом типе интонации XX столетия – речевом инструментализме – пишет следующее: «новый тип мелоса, утрачивая многое по части линейности, объединяет в себе свойства гомофонной и полифонической мелодики. От первой заимствуется содержательный план мелодического развертывания, связанный с интонационно-тематической рельефностью и тенденцией к структурной завершенности. От второй – принцип текучести, свободно-фазового развертывания, преодоления структурности посредством непрерывных интонационных переплетений и мутаций» (Демешко Г. А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: мелодия и контрапункт: курс лекций. С. 64).

слушателя в общем пространстве создания и постижения произведения⁹¹. И. М. Некрасова описывает феномен «модулирования во времени и пространстве», который возникает благодаря резкому переключению драматургии произведения «из сферы острых переживаний в ирреальный план звучаний, общий “пограничный” звук связывает реальное и иллюзорное, временное и вневременное»⁹².

Обозревая подходы отечественных авторов к инструментальной музыке, созданной в русле тенденций неоромантизма, становятся обозримы актуальные проблемы монологизации концертного жанра: *монолог* как компонент / составная часть диалога является одним из проявлений концертирования⁹³, отражающим *диалогическую природу* концертного жанра⁹⁴: «Концертирование, характер которого определяется стилевыми ориентирами и техникой композиции, становится одним из факторов индивидуализации сочинения. СК (скрипичный концерт. – Н. Х.) XX века использует все разновидности концертирования, возникавшие по мере продвижения по историческому вектору, привлекая соответствующую идиоматику, композиционные и исполнительские приемы. Все их разнообразие стягивается в конечном счете к двум основным модусам: вокально-декламационное (монологическое) и *in moto perpetuo*

⁹¹ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 72.

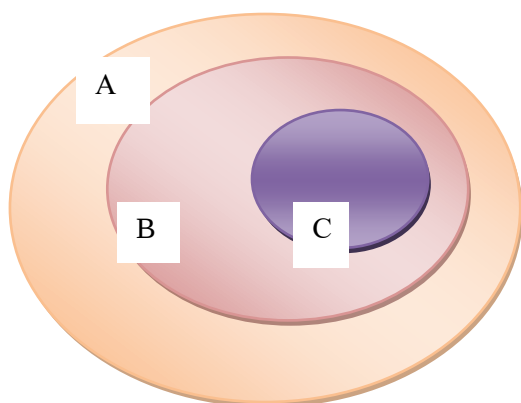
⁹² Приведенное высказывание касается музыки А. Шнитке, в частности, Второго квартета, Четвертой и Восьмой симфоний (см.: Некрасова И. М. Указ. соч. С. 14–15). Также подобные тенденции характерны и для позднего стиля Б. Тищенко. Г. П. Овсянкина и Е. Н. Яковлева в Сонате № 11 отмечают драматургию человеческого цикла с важной для XX столетия семантикой прощания: «драматургия Сонаты подобна человеческой жизни с ее зарождением, бурным развитием и уходом в небытие. Этот образ “ухода”, “бесплотности” не раз встречается в поздних сочинениях Тищенко. Достаточно привести в пример Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра, в котором, по словам С. В. Нестеровой, воплощено предчувствие конца» (Овсянкина Г. П., Яковлева Е. Н. Становление стиля в Сонате № 11 для фортепиано Б. И. Тищенко на основе метода моделирования // Университетский научный журнал. 2020. № 53. С. 45).

⁹³ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 27.

⁹⁴ Уткин А. Н. Указ. соч. С. 79.

(токатно-виртуозное, репетитивное)»⁹⁵. Для наглядности эти наблюдения можно представить в виде кругов Л. Эйлера (см. Схему 2):

Схема 2. Монологичность как компонент диалогической природы жанра



A – диалогический тип мышления

B – принцип концертирования

C – монологичность

Подобные тенденции говорят об определенном размывании границ, некогда определявших процессы музыкальной коммуникации – все это усложняет задачу дифференцирования диалогических и монологических признаков. Как пишет Е. Н. Денисова, «диалогически-игровая природа концерта сочетается с возможностью индивидуально монологического, а часто и исповедального высказывания. Причем в концерте нередко игровые приемы оказываются подчиненными идее монологического симфонизма»⁹⁶. При этом заметим, возвращаясь к Схеме 1 «Неоромантические тенденции концертного жанра», что внутренний диалог, на первый взгляд, открыто противопоставляется монологическому концертированию, однако внутренняя дифференциация монологической речи нередко приводит к внутреннему диалогу⁹⁷.

⁹⁵ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 27.

⁹⁶ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 73.

⁹⁷ В отечественном музыкознании известны примеры аналитического осмысления музыки через одновременное использование понятий «внутреннего диалога» и «принципа диалогичности». Например, Г. У. Лукина, исследуя специфику монотематизма С. И. Танеева, подчеркивает диалогическую основу его сочинений (Лукина Г. У. Особенности принципа монотематизма в музыке С. И. Танеева Исторические, философские, политические и юридические науки,

В последней трети XX века усиление монологического начала ведет к обновлению типологических черт инструментального концерта⁹⁸, благодаря чему этот жанр, изначально построенный на соревновательности и атмосфере игры, становится исходным моментом для внутренней рефлексии, переходящей из монолога во внутренний диалог⁹⁹.

§2. Монологичность в аспекте художественного времени¹⁰⁰

Инструментальное творчество М. Таривердиева 1980–1990-х годов явилось живым выражением культурной и мировоззренческой ситуации конца XX века, в которой *homo meditans*, по словам М. Г. Арановского, оказался «главным героем и симфонии времени, и музыки в целом»¹⁰¹. При анализе инструментальных концертов М. Таривердиева важным аспектом видится взгляд с позиции музыкального времени, поскольку именно в музыкальных построениях, основанных на монологичности высказывания, оно претерпевает наибольшее

культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. С. 133). Раскрывая многообразие функциональных ролей, автор отмечает присутствие внутреннего диалога: «в танеевских произведениях исходные функции “участников диалога” различны <...> В тематическом тезисе квинтета это – внутренний диалог, “разговор с самим собой”» (Лукина Г. У. Указ. соч. С. 133).

⁹⁸ О значимой роли монолога в концертах можно говорить в ряде концертов последней трети XX века, например: Концерт для виолончели (1964) и концерт для скрипки с оркестром (1969) Б. Чайковского, Скрипичный концерт № 2 *Violino Secondario* Б. Тищенко (1969), Концерт для скрипки с оркестром (1971), Концерт для виолончели с оркестром (1973) и Концерт для фортепиано с оркестром (1974) М. Носырева, Концерт для скрипки № 4 (1984), Альтовый концерт (1985), Концерты для виолончели № 1 (1986) и № 2 (1990) А. Шнитке и др.

⁹⁹ Как пишет Е. М. Самойленко, «по мере развития жанра трактовка антитетического в инструментальном концерте существенно менялась: от барочного со- и противопоставления через состязательность, борьбу, спор к открытому столкновению, схватке, войне на уничтожение. В музыке XX в. возможен любой из перечисленных вариантов. Даже диалогичность часто трансформируется в монологичность, либо диалог становится внутренним, переносится в психологический план. Нередко стремление сделать что-либо лучше другого подменяется попыткой выразить себя, излить душу, найти равновесие не во внешнем, а во внутреннем мире» (Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. М., 2003. С. 39).

¹⁰⁰ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева. С. 58–66.

¹⁰¹ Арановский М. Симфония и Время // Русская музыка и XX век. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 366. Цит. по: Борисова Е. В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 12.

количество изменений. 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»¹⁰².

Проблема моделирования музыкального времени предстает в исследовательской литературе многообразием философских (А. Бергсон, Д. И. Бахтизина и др.)¹⁰³, культурологических (Я. Ф. Аскин, М. С. Каган, О. И. Притыкина и др.)¹⁰⁴ и музыковедческих подходов (Б. В. Асафьев, М. Ш. Бонфельд, Е. В. Борисова, З. М. Денисова, А. С. Молчанов, Н. С. Бажанов, И. М. Некрасова и др.)¹⁰⁵. Феномен музыкального времени О. И. Притыкина описывает следующим образом: «обладая континуальностью, длительность вместе с тем не являет собой нечто застывшее, она есть следствие постоянного изменения существования. Диалектический подход к длительности связан с пониманием единства ее непрерывности (континуальности) и прерывности (дискретности). Это диалектическое единство в полной мере присуще и музыкальному времени. Сохраняемость и непрерывная последовательность изменений звуковой ткани, в которой между предшествующим и последующим звучанием существует внутренняя связь, создает общую непрерывность

¹⁰²Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 576.

¹⁰³Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / Пер. с франц. А. А. Франковского. Петербург: Academia, 1923. 154 с.; Бахтизина Д. И. Время в музыке // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 30–33.

¹⁰⁴Аскин Я. Ф. Время и творчество // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. С. 12–21; Каган М. С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. С. 22–28; Притыкина О. И. Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. С. 67–92.

¹⁰⁵Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л.: Музыка, 1963. 379 с.; Бонфельд М. Ш. Музыка как речь и как мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства): автореф. дис. ... д-ра иск. М., 1993. 42 с.; Борисова Е. В. Указ. соч. 24 с.; Денисова З. М. Указ. соч. С. 12–21; Молчанов А. С. К проблеме о соотношении повтора и времени в музыке в свете теоретических воззрений Виктора Цукеркандля // Университетский научный журнал, 2025. № 88. С. 40–51; он же. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2026. 495 с.; Бажанов Н. С. Время – метасюжет музыки // Идеи и идеалы. 2012. Т. 2, № 3 (13). С. 133–143; Некрасова И. М. Указ. соч. 24 с.

музыкального времени <...> Реальное бытие музыки выступает, таким образом, как единство непрерывного и прерывного»¹⁰⁶. Такие понятия, как «континуальность» / «непрерывность», «дискретность» / «прерывность», «необратимость», «одномерность» и др., раскрывают сущностные характеристики внутреннего движения музыкальной мысли¹⁰⁷. Здесь есть некоторая парадоксальность: «с одной стороны, музыка воспринимается как длящееся настоящее, что создает ощущение остановки времени, с другой – непрерывное движение рождает ощущение истекания времени, чему способствует сама процессуальность музыки»¹⁰⁸.

Амбивалентность времени также анализируется исследователями и с точки зрения форм (замкнутый круг или цикл и линейно-векторное движение)¹⁰⁹. А. С. Молчанов показывает их совместимость через *феномен повторности*: «он (этот вектор) скорее является вытянутой спиралью, в которой возникающие возвратные охваты наращиваются новыми событиями, образуя некоторую устремленность вперед. Но именно в таких условиях повтор, имеющий здесь место в значении периодичности, не противоречит времени, а логически встраивается в его ход, предстает неким инструментом, «прикладываемым ко времени», в попытке измерить его физическую длительность. По крайней мере, повтор не противоречит способности времени упорядочивать события в отношении «раньше чем», поскольку тождественные события могут происходить в разные моменты времени»¹¹⁰.

Музыка оперирует временем с помощью объективно измеримых компонентов (длительностей, ритма, темпа), она «разворачивает свои образы как в реальном времени»¹¹¹, так и в психологическом – на уровне музыкального восприятия, передачи внутреннего временного континуума. Любопытная точка

¹⁰⁶ Притыкина О. И. Указ. соч. С. 80.

¹⁰⁷ Подробнее об этом см.: там же. С. 75–77.

¹⁰⁸ Бахтизина Д. И. Время в музыке. С. 32.

¹⁰⁹ «Время как круг, цикл, постоянно возвращающийся и замкнутый, и время как вектор, линейно развивающийся и не предусматривающий возврата вспять» (Молчанов А. С. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... д-ра иск. С. 129).

¹¹⁰ Там же. С. 131.

¹¹¹ Каган М. С. Указ. соч. С. 26.

зрения о музыкальном времени как содержании нашего опыта представлена в статье А. С. Молчанова, где автор на основе теоретических разработок В. Цукеркандля приходит к выводам о том, что переживание музыкального ритма вполне соотносимо с переживанием времени. В таком случае, «соотношение между ритмом и метром, демонстрирующее своеобразное отношение между частями и целым предстает как упорядоченное действие сил времени, которое течет в самих длительностях. Кажущаяся метрическая равномерность движения на самом деле оказывается пульсирующим минициклом “раз-два” метрической волны. А музыка предстает, соответственно, как сформированное и организованное время»¹¹².

Осмысление музыкального времени через понятие «музыкальная событийность»¹¹³ предлагает Н. С. Бажанов: «событие разделяет время на длительности и конструирует время произведения. Событие имеет начало, дление, окончание. Событие начинается активной точкой во времени, продолжается спадом энергии и оканчивается началом новой точки. Чтобы началась новая длительность, новый отрезок времени, чтобы разрезать дление физическое и психическое на новые сегменты, необходимо затратить энергию интонирования, причем большую чем для звукопротяжения и продолжения существования самого тона»¹¹⁴.

Рассматривая термин «музыкальная событийность», отметим частое нарушение какой-либо предзаданности музыкальных событий, характерное для музыки XX века, влияющее на восприятие музыкального времени. В этой связи любопытно высказывание Г. А. Орлова, который отмечает, что в таком случае «ход музыкальных событий неизбежно опрокинет любую структурную модель из

¹¹² Молчанов А. С. К проблеме о соотношении повтора и времени в музыке в свете теоретических воззрений Виктора Цукеркандля. С. 44.

¹¹³ Рассмотрение музыкальной событийности встречается, например, в следующих работах: Яворский Б. Л. Письма. Письмо Протопопову С. В. 2 мая 1935 // Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1972. С. 467; Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Nomus musicus*: Альманах музыкальной психологии. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. С. 66; Бажанов Н. С. Указ. соч. С. 139 и др.

¹¹⁴ Бажанов Н. С. Указ. соч. С. 139.

тех, которыми слушатель располагает. Не происходит и перехода от событий низшего порядка к их группировкам более высоких порядков. На всем протяжении такого произведения единичным событием остается интервал – высотный, ритмический, тембровый, громкостный и т. п. – каждый новый момент звучания»¹¹⁵.

При рассмотрении пространственно-временных свойств *музыкальных произведений* различаются понятия «художественное время» и «музыкальное время». Например, О. И. Притыкина разграничивает «время в искусстве» и «художественное время», «время в музыке» и «музыкальное время»¹¹⁶. Последнее выступает одной из модификаций понятия «художественного времени» и связано с отражением имманентного пространственно-временного континуума¹¹⁷, где на перцептуальном уровне обнаруживается «внутреннее время», связанное, прежде всего, с процессами восприятия объективных свойств звучащей музыки. О. В. Борисова осмысливает музыкальное время как одно из проявлений времени художественного; она выделяет аспекты направленности и соотношения / совмещения временных модусов в качестве магистральных характеристик музыкального времени¹¹⁸.

Сложность рассмотрения художественного и (или) музыкального¹¹⁹ времени связана с многообразием применяемых понятий, образующих смысловые пересечения. На Схеме 3 при наличии векторного / дискретного и ненаправленного / континуального времени показано, что между ними обнаруживается по-разному обозначаемое исследователями смысловое поле, демонстрирующее потенциал изменчивости «музыкальной событийности», в которой процессы «дления» и «остановки» могут сосуществовать (см. Схему 3).

¹¹⁵ Орлов Г. А. Временные характеристики музыкального опыта. Неоднородность восприятия // Проблемы музыкального мышления / Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 301. Также важнейшие положения о музыкальном времени представлены в работе: Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон; Спб.: Н. А. Frager & Co; Сов. композитор, 1992. 409 с.

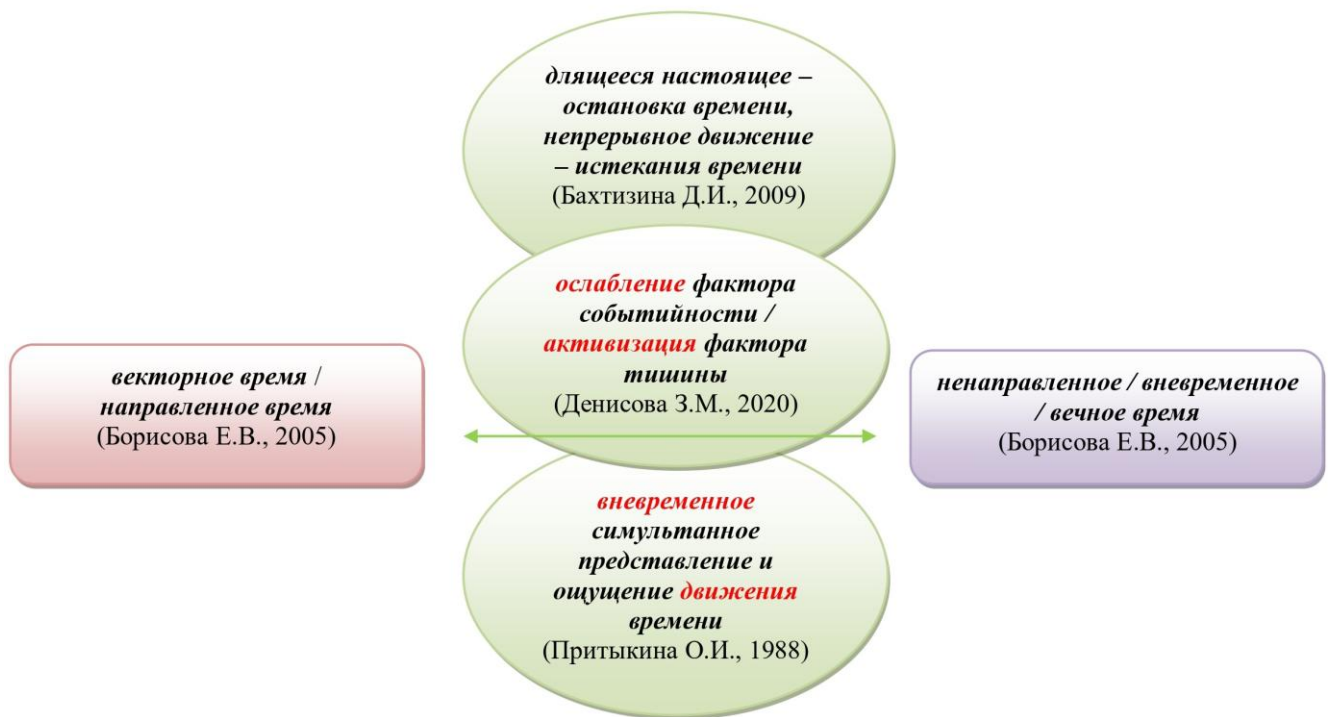
¹¹⁶ Притыкина О. И. Указ. соч. С. 68.

¹¹⁷ Там же. С. 68.

¹¹⁸ Борисова Е. В. Указ. соч. С. 6–7.

¹¹⁹ Присутствие обоих понятий определено сохранением терминологии, которой пользуется каждый из названных исследователей.

Схема 3. Терминологическое осмысление художественного /
музыкального времени



В контексте изучения монологичности в музыке особую значимость приобретает проблема описания *внутреннего музыкального времени*. Для *непрерывного*, скрытого от сознания *мыслительного процесса*, М. Ш. Бонфельд использует термин *континуальное мышление*: «Оно призвано отразить особую психическую реальность: существование, наряду с осознаваемым мышлением, активного целенаправленного мыслительного процесса, не опосредованного никаким знаковым субстратом (языком) и потому *нечленящегося*, подобно вербальному мышлению, на дискретные единицы; *автономного* по отношению к мышлению осознаваемому и смыкающегося с последним только на уровне результата деятельности»¹²⁰.

З. М. Денисова¹²¹ описывает новые грани в понимании процессов развертывания музыкальной мысли через *медитативность* как «особое свойство

¹²⁰ Бонфельд М. Ш. Указ. соч. С. 20.

¹²¹ Денисова З. М. Указ. соч. С. 12–21.

современного музыкального мышления»¹²². Автор выходит на обсуждение вопросов о «длении звукового процесса», своеобразном «отключении от суеты»¹²³, что соприкасается с понятием «ненаправленного времени» в работе Е. В. Борисовой, где через медитативность подчеркивается эффект статичного состояния.

Таким образом, внутренняя природа монологичности, в том числе свойственная и музыке инструментальных концертов М. Таривердиева, проявляется в *остановке времени и одновременном его расширении* за счет избегания активно-событийных факторов развития. На музыкально-содержательном уровне – это «внимание к деталям, минимализация в средствах выражения, ослабление фактора событийности, активизация фактора тишины, отказ от линейной логики в пользу логики децентрализованной, отсутствие конкретики, разреженность звуковой среды»¹²⁴. Мыслительные процессы, протекающие внутри монологического высказывания, в музыкальном искусстве выражаются через моделирование движения «вспять» или движения «по кругу», создание иллюзии возвращения и остановки¹²⁵.

§3. Монологичность

и импровизационное начало в концертах М. Таривердиева¹²⁶

У М. Таривердиева каждая тема монологического типа несет на себе отпечаток его индивидуального письма. Он прокладывает путь развития монологических тем таким образом, что они, в сравнении с другими темами, воспринимаются как единый музыкальный пласт, объединенный между собой общими свойствами.

¹²² Там же. С.15.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же. С. 16.

¹²⁵ Притыкина О. И. Указ. соч. С. 89.

¹²⁶ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева. С. 58–66; она же, Мальцева А. А. «Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 89–100.

В инструментальных концертах композитор создает такое движение музыкальной мысли, которое идентифицируется в разных жанровых проявлениях¹²⁷ как принадлежность его композиторского стиля.

Речь идет о монологическом изложении, для которого характерны¹²⁸:

- рефлексивный, исповедально-сосредоточенный способ музыкального высказывания;
- 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.

М. Таривердиев в монологическом высказывании всячески избегает любых форм точной повторности как на звуковысотном уровне, так и на уровне метроритмического оформления тем. Нарушая в новой строфе раннее звучащую тактовую структуру, композитор открывает потенциал для ее свободного развития. При насыщении музыкальной ткани импровизационными «отклонениями», само нарушение становится для него музыкальной нормой.

При анализе всех образцов музыкального монолога в концертах М. Таривердиева обнаруживается характер изменений и обновлений монологического музыкального мышления композитора.

¹²⁷ Подробнее см. Четвертый параграф Третьей главы, а также статью: Хоробрых Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83.

¹²⁸ Приведенные характеристики монологичности инструментального письма М. Таривердиева обнаруживаются также в его киномузыке. В частности, Н. В. Пинтверене отмечает среди основных черт его монологов следующее: «1. Камерность, интимность, исповедальная манера <...> 3. Свободное развитие музыкальной мысли, нарушение привычной симметрии в соотношении фраз <...> 4. Метрическая и ритмическая свобода, тонкая акцентировка, дающая ощущение естественности высказывания» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. С. 110).

Его инструментальные концерты различаются широтой проявления монологичности на уровне строения композиции. Степень выражения диалогического начала существенным образом оказывает влияние на присутствие монологических разделов внутри концертной формы. Так, монологи появляются как часть концерта (Первый скрипичный концерт, II ч. (1982); Первый органнй концерт «Кассандра», II ч. *Aria* (1985); Второй органнй концерт, I ч., *тема В* и III ч. *Chorale* (1987); Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», III ч. *Chorale* (1989)), как составная часть формы (монолог солиста в Концерте для голоса с оркестром (1958); монолог-вступление, монолог-дуэт, монолог-исповедь во Втором скрипичном концерте (1991)) и как музыкальное целое концерта (одночастный Альтовый концерт (1993)), подчиняющее себе диалогическую природу жанра.

Непрерывный процесс обновления интонационной природы монолога свидетельствует об изменениях музыкального стиля композитора. Применяя в **Концерте для голоса с оркестром (1958)**¹²⁹ *вокально-декламационный тип интонации*, М. Таривердиев, глубоко погружаясь в природу вокального мелоса¹³⁰, в раннем концертном сочинении исследует возможности человеческого голоса и речевого выражения через непрерывно развивающуюся линию монолога.

¹²⁹ Трактовка человеческого голоса в качестве тембрового инструмента в творческом наследии М. Таривердиева встречается в его киномузыке, например, в картине «Мой младший брат» (1962): «после выхода картины “Мой младший брат” критик Я. Харон отметил её бесспорные достоинства: “Особенно удачной представляется мне в этом отношении увертюра-песенка, построенная на баховских оборотах <...> Эта полифоническая тема ярка и броска именно тем, что её ‘баховская токатность’ совершенно неожиданна по исполнению: в качестве оркестровых голосов здесь применены два человеческих голоса”» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 37. В цитате приведен источник: Харон Я. Пришел молодой композитор // Искусство кино. 1962. № 3. С. 97).

В истории отечественной музыки известны примеры такого рода сочинений: Р. Глиэр, Концерт для колоратурного сопрано с оркестром (1943); С. Мухамеджанов, Концерт для голоса с оркестром (1959); Г. Читчян, Концерт для голоса с оркестром (1963); М. Жербин, Концерт для голоса с оркестром (1963, вторая редакция 1976); М. Абдраев, Концерт для голоса с оркестром (1971); Б. Гиенко, Концерт для голоса сопрано с симфоническим оркестром (1971); М. Жербин, Концерт № 2 для голоса с оркестром (1981); К. Петросян, Концерт для голоса и оркестра (1985).

¹³⁰ Вокальные циклы М. Таривердиева периода 1955–1958 гг.: Три романса на стихи А. Исаакяна (1955), Три сонета Шекспира (1956), Три песни на стихи В. Орлова (1957), «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов (1957), Вокальный цикл на стихи В. Маяковского (1958).

В рассматриваемом произведении монолог становится интонационно-семантическим выражением основной музыкальной мысли концерта. В звучании человеческого голоса эта музыка воспринимается как *живая речь* с характерным для нее иррациональным, лишенным упорядоченной структуры *нелинейным развитием*. Обращенная к слушателям своего времени, она естественным образом воспринимается в контексте развития инструментальной музыки середины и второй половины XX века¹³¹. Даже в тех фрагментах концерта, где темп ускоряется, интонация *не теряет своей певучести*.

В Концерте для голоса М. Таривердиев дважды вводит свободный монолог солиста (см. Приложение 1, Таблица 1. Ц. 12, 21) как прямое выражение мыслей и чувств¹³². Эти фрагменты выделяются особой *оркестровой «тишиной»*, что позволяет услышать озвученную голосом «прямую речь». Несмотря на то, что основная тема является источником интонационного материала всего концерта¹³³, ее элементы распространены и в оркестровой ткани: они звучат и во вступлении, и в оркестровых связках, и в драматургически важных участках формы (проведения темы и ее вариантов, кульминации), нередко становясь варьированными подголосками. Распространение постоянно обновляющихся элементов темы в инструментальных голосах и партии солиста создают эффект интонационно-смыслового единства – проживающего «внутреннюю жизнь» монологического высказывания.

¹³¹ Например, Первый концерт для скрипки с оркестром Д. Шостаковича (I ч., 1948), Концерт № 1 для виолончели с оркестром Б. Тищенко (1963), Концерт для скрипки с оркестром Ю. Фалика (1971), Третий концерт для фортепиано с оркестром Р. Щедрина (1973), «Сады радости и печали»: трио для флейты, альта и арфы (1980) и симфония «Слышу... Умолкло...» (1986) С. Губайдулиной, «Постлюдия для скрипки соло» В. Сильвестрова (1981) и др.

¹³² В эти же годы монологичность начинает использоваться М. Таривердиевым для решения разнообразных драматургических задач в кинематографе. Например, Н. В. Пинтверене пишет о фильме «Десять шагов к Востоку» (1960): «от данной работы тянутся нити к фильмам, основой которых становится монологичность. В этой картине наблюдаются её различные проявления: инструментальные соло, включение в пространство кино персонажа – повествователя, одновременно исполняющего роль в фильме. Его лирический монолог-рассуждение служит выражением авторской мысли. Функции монолога в музыке принимает на себя основная тема – инструментальная кантлена. Связанная с образом главного героя, она представляет собой исповедь, внутренний монолог – воспоминание» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 53).

¹³³ Интонационный материал Концерта для голоса с оркестром основан на многоэлементной теме А и ее различных вариантах. Подробнее об этом см. Первый параграф Третьей главы.

Примерами тем, построенных на *многоэлементном тематизме вокальной природы* и организованных по принципу бесконечной мелодии, являются медленные части инструментальных концертов, написанных в период с 1982 по 1989 год (**Первый скрипичный концерт, органные концерты**)¹³⁴. В каждом из них присутствие монолога определяется в качестве важного, иногда поворотного драматургического сдвига. Через преодоление метрической равномерности и интонационных устоев, попытки «выхода» мелодии за пределы угадываемой слухом фразировки обнаруживаются *процессы динамизации вокальной природы* монолога.

Так, **основная тема II ч. Первого скрипичного концерта (1982)** является пример многосоставной монологизированной вокальной речи, выстроенной по принципу бесконечной мелодии. В последней вообще не используются паузы, поскольку любой протяженный звук способствует непрерывному длению музыкального времени до вступления следующей фразы. М. Таривердиев обозначает крупными длительностями основные вехи мелодического развития, после чего многократно «дробит» и обогащает заданную интонационную «канву» с помощью разнообразных фигураций и экспрессивной мелизматике, излагаемой на сильных и слабых долях: каждая последующая фраза проводится в обновленном ритмико-гармоническом варианте.

Достижению очередной вершины сопутствует нисходящее окончание, что позволяет мелодии затем продвинуться еще дальше; таким естественным путем расширяется ее диапазон и достигается структурная многосоставность. Дальнейшие проведения сопровождаются изменениями регистровых, тембровых и фактурных характеристик темы. Эта интонация становится монологическим центром: она исполняется только солистом, чей диалог с самим собой протекает на уровне восприятия, отличном от I и III чч.

Так, например, **Третья часть Второго органного концерта (1987)** в определенном смысле «выбивается» из полифонической направленности цикла. Основой ее служит тема, которая развивается в согласии с жанровым обозначением части – *Chorale*. Как поясняет В. Г. Таривердиева, «хорал, хоральная прелюдия дает возможность проявлению чисто таривердиевской интонации, интимной, лирической, камерной, погружению в то состояние своей души, ее сердцевину, где он остается наедине с самим собой»¹³⁵.

¹³⁴ Подробнее анализ примеров см. далее в настоящей главе.

¹³⁵ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 682. Созданию и развитию хоральных тем М. Таривердиев в поздний период посвятит отдельное произведение – десять хоральных прелюдий для органа «Подражание старым мастерам» (1993). В данном же случае – это более ранний образец, но,

Основная тема, организованная в форме периода, многоэлементна, как и многие монологические темы М. Таривердиева (см. Пример 1).

Пример 1. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь»,

III ч., тт.1–6



М. Таривердиев сохраняет интонационное ядро на протяжении всей части – изменениям подвергаются только те разделы, где отсутствуют проведения хоральной темы (тт. 13–20). С музыкальной точки зрения он оставляет ее «неприкосновенной», лишь добавляя к ее исповедальному тону новые линии – гармонические «сонастройки», которые уплотняют общее звучание. С одной стороны, такой выбор обусловлен хоральной природой темы, которая воспринимается как мелодия, потенциально требующая гармонизации. С другой стороны, композитор совмещает два противоположных принципа: волновое развитие со стремлением к преодолению «предзаданности» в структуре темы и ощутимые в гармонии и метре остановки на сильных долях, свидетельствующие о временной стабильности.

При сохранении мелодического ядра в последующих проведениях темы¹³⁶ М. Таривердиев ни разу точно не повторяет ее структуру, что свидетельствует об импровизационной основе хоральной мелодии¹³⁷. Композитору удастся создать свободно развертывающуюся мелодию: ее развитие продиктовано внутренней логикой, она естественным образом

тем не менее, ярко контрастирующий на интонационно-смысловом уровне со всем предыдущим музыкальным материалом цикла.

¹³⁶ В III ч. основная тема появляется трижды: тт. 1–12, тт. 20–28, тт. 29–35.

¹³⁷ К моменту создания Второго органного концерта данная особенность в построении монологических структур уже присутствовала в инструментальной музыке композитора и потому не является результатом работы только лишь с конкретным органнм произведением (II ч. Первого скрипичного концерта (1982); II ч. *Aria* Первого органного концерта «Кассандра» (1985)).

«нарушает» константы любых «предзаданных» построений по причине своей импровизационной природы.

Сходное решение композитор предлагает в основной теме хорала из **Третьего органного концерта (1989)**: она появляется на сильной доле такта, более того, ее сопровождают дополнительные голоса, погружая в область медитативных размышлений. «Отделение» хоральной темы от свободных голосов происходит за счет ее фактурного, регистрового и ритмического оформления. Она в определенном смысле *«парит» над всеми голосами* и гармоническими вертикалями, воплощая свободу и непрерывность музыкальной мысли.

При повторениях темы особое внимание композитор уделяет первому мотиву: именно его возвращение (нередко с изменением) оформляет монологическую речь в музыкальную структуру. В каждом проведении хоральной мелодии М. Таривердиев обогащает ее новыми гармоническими красками: избегая модуляций в далекие тональности, он всякий раз возвращает музыкальный материал к первому мотиву в основной тональности. Это позволяет воссоздать движение музыкальной мысли, где к концу каждой строфы мелодия возвращается к основной тональности и как будто заходит «в тупик», из которого помогает выбраться обновленное, но узнаваемое проведение темы.

При переходе в интровертивную музыкальную область и усилении в интонационном письме тенденции к созданию «вневременного» пространства, в медленных частях повышается роль солирующих инструментов: в монологах-реакциях возрастает необходимость *в новом «собеседнике»*, чьи мелодические линии совпадают с интонациями солиста и служат диалогическим выражением поддержки и согласия, что находит проявление в Третьем органном концерте.

М. Таривердиев не всегда оставляет монологическую речь без ответа, иногда она имеет своего «собеседника», готового вступить с ней в диалог. В данном случае подобный разговор возникает между основной темой и одним из средних голосов, причем композитор варьирует «музыкальный ответ», отдавая его средним голосам или же оставляя в линии второго голоса, звучащего после хоральной темы. Само наличие такой «беседы» позволяет говорить о насыщении

инструментальной формы различными видами диалогических структур: композитор создает *диалог-соподчинение*, в котором хоральный голос задает тему, а голос собеседника продолжает мысль, не отклоняясь от «музыкального тезиса».

М. Таривердиев не использует диалогическую форму последовательно, «собеседник» с договариванием основной мысли появляется фрагментарно, когда этого требует внутренняя структура монолога. Это и провоцирует особое вслушивание в его интонации-тезисы и интонации-ответы (см. Пример 2)¹³⁸.

Пример 2. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа»,

III ч., тт. 31–36



Монолог в позднем творчестве М. Таривердиева (1990-е годы) становится ведущим типом высказывания¹³⁹. Инструментальные произведения этого периода

¹³⁸ Данный прием в контексте оркестровой ткани рассмотрим в Третьем параграфе Второй главы.

¹³⁹ Монолог как жанр и как тип музыкального высказывания неоднократно встречается в творчестве М. Таривердиева. Например, Н. В. Пинтверене представляет киномузыку композитора с конкретной жанровой дифференциацией: ««До свидания, мальчики» – фильм-монолог с элементами притчи, где все события подчиняются логике воспоминания» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 63). «Картина «До свидания, мальчики» – музыкально-поэтический монолог. Музыкальным воплощением внутреннего монолога героя становится лейттема мечты, приобретающая ряд смысловых оттенков <...> Присущие этой теме речевая выразительность, доверительность эмоционального тона станут отличительным свойством

были написаны вслед за симфонией «Чернобыль». Согласно комментарию В. Г. Таривердиевой, «это самоопределение душой пространства, в которое она попала <...> Это настраивание “инструмента” на нечто новое, что за пределами того, что мы ощущаем, как реальность. Но это уже иная реальность. Это из области “воспоминаний о настоящем”¹⁴⁰. Это первое соприкосновение с той далекой родиной, звездной страной, ностальгия по которой всегда окрашивала всю прежнюю музыку»¹⁴¹.

Общие черты в поздних концертах связаны с преобладанием волнового принципа развития¹⁴². 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 исчерпания, завершив процесс авторской реакцией на происходящие события – живой монологизированной речью. Во **Втором скрипичном (1991)** и **Альтовом концертах (1993)** зоны монолога изначально формируются в условиях тишины, музыкального

мелодики М. Таривердиева» (Там же, С. 78). О фильме «Прощай» она пишет: «Жанр фильма – музыкально-поэтический монолог. Принцип полифоничности, монологичности явились мощным средством творческого самовыражения» (Там же, С. 100).

¹⁴⁰ Музыку двух поздних концертов М. Таривердиева возможно воспринять с точки зрения идеи постлюдийного завершения инструментальных циклов, идеи договаривания, которая приобрела особое значение в неоромантической музыке конца XX столетия: «идея постлюдийности впервые появляется в творчестве В. Сильвестрова в произведениях 70-х годов в качестве развернутых многозначительных код, отыгрышей, завершений, послесловий. В эти годы, после активного освоения языковых возможностей авангарда, а затем – полистилистических экспериментов, композитор приходит к музыке совершенно иного плана, к музыке тишины, покоя, статики и медитации <...> Семантика жанра постлюдии реализует столь необходимую для постмодернистского сознания контекстуальность. Ведь главное событие происходит еще за пределами музыкального текста, а сам текст – послесловие к случившемуся (Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск. С. 76).

¹⁴¹ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 721–722.

¹⁴² Подробнее об этом см. Второй параграф Третьей главы.

бездвременья. Такие построения лишены метрической организации и какой-либо строго упорядоченной системы¹⁴³ (см. Пример 3).

Пример 3. Второй скрипичный концерт, вторая фаза развития, т. 94



Ощущение от этой музыки созвучно размышлениям И. М. Некрасовой о том, как произведение «подчиняет себе музыкальное время, “обездвиживая” его, замыкая в круг формы. “Бесконечность” формы влияет на особенности начала и окончания музыки, которая появляется “ниоткуда” и растворяется, уходит “в никуда”. Подобная неопределенность, бесконечность времени адекватно выражает внутреннюю суть образа тишины, его вневременной характер»¹⁴⁴. Допустимо говорить об *изменении природы монологичности* (см. Таблицу 1).

¹⁴³ До создания Второго скрипичного и Альтивого концертов М. Таривердиев в кинематографе уже пользовался подобными драматургически-выразительными приемами. Так, например, в фильме «Прощай» (1966) в монологах «Я такое дерево» и «Сосны» полностью отсутствует активно-действенное начало: «в них нет действия, всё внимание сконцентрировано на состоянии героя: драматургически мотивированная остановка действия, время для осознания и переживания чувства одиночества, предощущение ухода» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 107). По принципу динамической волны в этом фильме выстроен драматический монолог «Вот так улетают птицы»: «неожиданные гармонические сопоставления сдержанных, как бы отстранённых, бесстрастных аккордов в начале, мелодическая точность речевой интонации, ритмическая свобода, остановки на неустойчивых звуках, паузы – всё это способствует созданию ощущения внутреннего монолога героя со свойственными ему остановками, прерывающими на время ход мысли. Музыкальное развитие идёт по пути динамического нарастания к кульминации <...> Это достигается повторением обострённых речитативных интонаций, уплотнением фортепианной фактуры, крещендирующей динамикой. Создается необходимая для кульминации степень контраста между началом и окончанием монолога» (Там же. С. 107).

¹⁴⁴ Некрасова И. М. Указ. соч. С. 18–19.

Таблица 1. Монолог в инструментальных концертах М. Таривердиева

Названия произведений	Композиционный уровень	Интонационная природа ¹⁴⁵	Комментарии
Концерт для голоса с оркестром (1958)	форма, раздел (монолог солиста)	вокально-декламационный тип с ясной фразировкой	иррациональное нелинейное развитие; присутствие оркестровой «тишины»
Первый скрипичный концерт (1982), органье концерты (1985, 1987, 1989)	часть: II ч. (1982); II ч., <i>Aria</i> (1985); I ч., <i>тема B</i> (1987); III ч., <i>Chorale</i> (1987); III ч., <i>Chorale</i> (1989)	многоэлементный тематизм вокальной природы, организованный по принципу бесконечной мелодии	континуальность, эмоционально-насыщенный характер речи
Второй скрипичный концерт (1991)	раздел: монолог-вступление (т. 3; Ц. 2; Ц. 25, тт. 165–183), монолог-дуэт (Ц. 13, 25, 30), монолог-исповедь (Ц. 16, тт. 94–95; тт. 330–331, 332–334)	тип внутренней контрастной речи ¹⁴⁶	«синтаксис устной речи» ¹⁴⁷ : отрывочность, незавершенность суждений, намеки на «слова»
Альтовый концерт (1993)	форма (монолог-медитация)	внутренний диалог ¹⁴⁸ , медитативный инструментальный тип речи ¹⁴⁹	пребывание в состоянии «остановленного времени», снятие «метрических абзацев» ¹⁵⁰

¹⁴⁵ Обратим внимание на то, что тембр солирующего инструмента (скрипка, орган и др.) не является определяющим фактором интонационной природы тематизма в монологических участках концертов.

¹⁴⁶ «Контрастная внутренняя речь, претворенная в инструментальном речитативе, имеет свой комплекс признаков, среди которых: мозаичная непредсказуемая мотивная структура, отсутствие в мелодии единства, цельности, короткозвучие мотивов, их редуцированность, контрасты регистров, динамики, способов артикуляции, направлений мелодического движения и т. д.» (Златковский Ю. Д. Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995. С. 8).

¹⁴⁷ «Вторая форма отличается упразднением синтаксиса устной речи, сокращенностью, отрывочностью, тенденцией к пропускам и “коротким замыканиям”, скачками, быстрым и изменчивым течением мыслей, незавершенностью рассуждения и суждений, переходящих в отдельные слова и даже “намеки” на слова» (Там же. С. 7).

¹⁴⁸ О внутреннем диалоге в Альтовом концерте см. Третий параграф Второй главы.

¹⁴⁹ «Первая форма отличается замедленностью течения образов или мыслей, частым их возвращением вплоть до поглощенности сознания ими, единством эмоционального состояния, нередко тихого и успокоенного» (Там же. С. 7).

Многосоставная вокальная речь в Первом скрипичном концерте сменяется инструментальной формой внутренней контрастной речи¹⁵¹; последняя изначально концентрируется в небольших монологических зонах как реакция на происходящее (Второй скрипичный концерт), в дальнейшем охватывая интонационную форму произведения в целом (Альтовый концерт). Не случайно Ю. Д. Златковский, описывая характерные черты внутренней контрастной речи, указывал, что она отличается «сокращенностью, отрывочностью, тенденцией к пропускам и “коротким замыканиям”, скачками, быстрым и изменчивым течением мыслей, незавершенностью рассуждений и суждений, переходящих в отдельные слова и даже “намеки” на слова»¹⁵². Это описание во многом передает изменившееся интонационное письмо композитора¹⁵³, которое оказывается близким идее «рассредоточенного тематизма»¹⁵⁴. В. Б. Валькова, представляя панораму научных изысканий отечественного музыковедения по вопросам тематизма, добавляет важную ремарку о том, что в качестве рассредоточенной темы в музыке выступают «не только короткие сквозные мотивы, но и фактурные,

¹⁵⁰ Термин В. Г. Таривердиевой: «в начале сочинения, в первой его четверти, тактовые черты лишь подчеркивают начало нового смыслового этапа. Это своего рода “абзацы”» (Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 725).

¹⁵¹ Подобные тенденции сближают инструментальное письмо М. Таривердиева с концертными сочинениями отечественных авторов. Например, Г. А. Демешко, исследуя тенденции концертного жанра второй половины XX века, отмечает качественно новые проявления монолога: «во-первых, он занимает здесь все большее музыкальное “пространство”, отодвигая иные, немоналогические формы изложения. А во-вторых, развивая традиции декламационного интонирования (“речевого инструментализма”), выступает как специфически *прозаический* способ отражения действительности» (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 42).

¹⁵² Златковский Ю. Д. Указ. соч. С. 7.

¹⁵³ Наиболее оформившийся вариант такого типа речи встречается в его киноработе «Семнадцать мгновений весны» (1973), где одна из лейттем (тема «икр») выстроена на «сопоставлении четкой, линейной графики мелодической линии, разреженной паузами и прерывающих её диссонирующих аккордов клавирина, как бы сдерживающих продвижение темы. Это “противостояние” создаёт ощущение внутреннего бесстрастного монолога» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 134).

¹⁵⁴ По В. П. Бобровскому, «выразительное начало не сосредоточено в этих случаях в теме, а рассредоточено по всему произведению или его части. Образуется как бы распыленная в музыкальном “пространстве” цепь мотивов (фраз), носителей отдельных сторон музыкального образа» (Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. С. 134).

тембровые, ритмические элементы формы»¹⁵⁵. В то же время обращает на себя внимание и семантическое значение сложноорганизованного речевого инструментализма, где, по мнению Г. А. Демешко, «внеположного герою начала вообще не существует, ибо все коллизии – это проблемы его собственного сознания»¹⁵⁶.

Сложность восприятия музыки позднего М. Таривердиева связана со спонтанностью, импровизационностью развертывания интонационной ткани его произведений. Нерегулярность ритмики, резкие смены динамических эффектов, отсутствие повторности в сопоставлениях музыкальных фрагментов, ощущение «безначальности» интонационных импульсов не позволяют представить эту музыку в качестве единой упорядоченной структуры. Однако при сравнении темы из II ч. Первого скрипичного концерта и основной темы Альтового концерта обнаруживается ощутимое *различие типов интонирования*. Природа изложения в сочинениях 1980-х годов теснейшим образом еще связанная с вокализацией, со словом – не произносимым, но подразумеваемым – позднее сменяется в Альтовом концерте на *инструментальный тип музыкальной речи*, утрачивая прежнюю целенаправленность, органичную фразировку и предугадываемые слуховым восприятием линии последовательных нарастаний и спадов. То есть в 1990-е годы композитор стремится радикально преобразовать саму интонацию, которая становится инструментальной по своей природе: провоцируемый рост напряжения и его ослабление в совокупности уже не формируют последовательной внутренней фразировки. М. Таривердиев переходит к письму *«иррациональному», функционирующему в новом звуковом пространстве*, которое не только дезориентирует солиста весьма непривычными музыкально-структурными отношениями, но и для слушателя фактически отождествляется с его собственной реакцией на современность¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 17.

¹⁵⁶ Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). С. 41.

¹⁵⁷ В этой связи стоит отметить общее качество поздних концертов М. Таривердиева, а именно – стирание дистанции между авторским высказыванием и позицией солиста-героя, что

Изменения музыкального стиля композитора были созвучны тенденциям времени. Как отмечает Л. В. Саввина: «рассматривая музыкальное искусство XX века в исторической перспективе, следует отметить, что порядок и неупорядоченность вступают в сложные взаимодействия: неупорядоченность по отношению к предыдущей организации предстает как порядок в новом виде речи»¹⁵⁸.

Аналитическое освещение монологичности в рассмотренных выше инструментальных концертах М. Таривердиева позволяет выявить некоторые универсальные приемы художественного высказывания, индивидуальные особенности письма, которые прослеживаются в сочинениях разных периодов. Одним из основополагающих качеств является *моделирование импровизационности*. Оно проявляется на уровне тематизма в процессе развертывания неквадратной музыкальной темы, лишенной привычной фразировки и регулярного членения. Монологичные темы, как правило, излагаются с многочисленными повторениями отдельных мотивов и нарушениями метрической сетки – к таковым относится, например, основная тема II части Первого скрипичного концерта, медленные части органных концертов.

Во Втором скрипичном концерте наблюдаются существенные изменения композиторского письма: импровизационность постепенно проникает в монологическую речь, придавая ей большую свободу и спонтанность. В определенном смысле преодоление «статики» уже состоялось, потому монолог воспринимается как *живая импровизация* с потактовой сменой ритма и метра; в мелодии, уподобляемой бесконечному изложению единой мысли, не

способствует усилению лично-исповедального тона художественного высказывания. В этом обнаруживается параллель концертного письма М. Таривердиева с инструментальными сочинениями Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной через создание «одной ценностно временной плоскости <...> композитор с миром его реалий – музыкальный герой и его окружение – слушатель и его действительность» (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). С. 40).

¹⁵⁸ Саввина Л. В. Коммуникативные процессы музыкальных текстов XX – начала XXI века // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019 г. Т. I. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 112.

предусмотрены цезуры и остановки. На протяжении упомянутого концерта М. Таривердиев запечатлевает резкое столкновение двух миров, и человеческая интонация, противостоящая натиску могучих разрушительных сил внеличного начала, воплощается посредством эмоционально хрупкого, трепетного монолога. Позднее, в Альтовом концерте, импровизационность, реализуемая через отдельные виртуозные проявления, полностью «растворяется» в тематизме – сама тема теперь является импровизацией, и своеобразие каждого из повторений основной мысли представляется не столько драматургически заданным, сколько произрастающим из внутреннего импульса, который формируется естественным иррациональным путем.

Привлекает внимание значимая функция монологической речи, присутствующей в каждом из концертов М. Таривердиева, несмотря на индивидуальность претворения концертной формы (от классических образцов до жанровых микстов с чертами *concerto grosso* и принципами романтической поэмности¹⁵⁹) и использование разноплановых оркестровых составов (от камерных «версий» до тройного оркестра и монолитного органного звучания). *Хронологическая последовательность инструментальных концертов не позволяет сделать вывод о целенаправленном возрастании удельного веса монологичности в этом жанре: уже наиболее ранний образец – Концерт для голоса с оркестром – обнаруживает тяготение к ярко выраженной монологизации, после чего композитор, напротив, ограничивает «пространство монолога» только II ч. цикла, позднее вновь раздвигая его границы.*

¹⁵⁹ Подробнее об этом см. Четвертый параграф Третьей главы, а также статью: Хоробрых Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей. С. 74–83.

ГЛАВА 2

ДИАЛОГИЧНОСТЬ В КОНЦЕРТАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА

§1. Проявления диалогичности¹⁶⁰

Термин «диалогичность» широко распространен в музыкознании применительно к жанру инструментального концерта. Поскольку невозможно сформировать однозначное представление о трактовке этого понятия в методологии анализа жанра, в данном разделе будут представлены точки зрения исследователей о данном типе музыкального высказывания в жанре инструментального концерта.

Законы драматургии концерта, так или иначе, разворачиваются вокруг *диалога* инструментов: «диалог солиста и оркестра, соревнование между двумя партнерами, их противостояние и взаимодействие, спор и примирение друг с другом навсегда останутся тем определяющим фактором, который сделал скрипичный концерт столь любимым композиторами, исполнителями и слушателями»¹⁶¹.

В связи с этим диалогичность является существенным признаком жанра концерта. Данный термин нередко встречается в музыковедческих работах при описании принципа концертирования. Например, Е. М. Самойленко (2003), исследуя жанровую природу инструментального концерта, говорит об этом так:

¹⁶⁰ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 84–95.

¹⁶¹ Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2011. С. 21.

«концертирование – узкий, но наиболее яркий случай *проявления диалогичности* (курсив мой. – Н. Х.), которая в музыке представлена чрезвычайно широко»¹⁶².

Музыковеды по-разному отражают диалогическую природу инструментального концерта. В частности, особенно распространены такие термины, как: «концертность»¹⁶³, «концертирование»¹⁶⁴, «принцип соревновательности / состязательности»¹⁶⁵, «концепция игры»¹⁶⁶, «концертный диалог»¹⁶⁷ и «диалогичность»¹⁶⁸. Исходя из широты терминологического поля, методологически важным представляется рассмотрение подходов исследователей к трактовке взаимодействия солиста и оркестра и специфики избираемой в этой связи терминологии с целью выявления градаций их возможного соотношения.

Концертность. Раннее упоминание терминов «концертирующий стиль», «концертирование» и «концертность» присутствует в работах Б. В. Асафьева¹⁶⁹. «Концертность» он мыслит как «диалектик[у] музыкально-организующей и

¹⁶² Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2003. С. 10.

¹⁶³ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. М.: Музыка, 1977. С. 218.

¹⁶⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л.: Музыка, 1963. С. 254–322; он же. Книга о Стравинском. С. 172, 189; Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. Л.: ЛПИТМИК, 1979. С. 72; Тараканов М. Е. Инструментальный концерт // Новое в жизни, науке, технике. Искусство. 1986. № 1. С. 30; Журавлева У. В. Претворение концертного принципа в концерте для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 2 (16). С. 34; Гребнева, И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2011. С. 46–48, 61–63, 95–96.

¹⁶⁵ Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1998. С. 6; Анисимов А. В. Симфония виртуоза: о четвертом скрипичном концерте А. Вьетана // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 131.

¹⁶⁶ Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011. С. 6–7, 12–13; Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. М., 2003. С. 34–42.

¹⁶⁷ Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. С. 17, 30, 48, 53–54; он же. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. С. 8, С. 21–22.

¹⁶⁸ Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра. иск. Новосибирск, 2002. С. 114; Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. М., 2001. С. 76.

¹⁶⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. 379 с.; он же. Книга о Стравинском. 280 с.

оформляющей мысли»¹⁷⁰. Б. В. Асафьев рассматривает это явление не только лишь со стороны виртуозности и соревновательности, но в большей степени «в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей»¹⁷¹.

В его книге об И. Стравинском термин «концертирование» характеризуется приемами инструментального состязания, нередко используемые автором в русле традиции *concerto grosso*¹⁷². В «Пульчинелле» И. Стравинского исследователь подчеркивает «моменты инструментального и вокального “концертирования” в виде диалогов и сольных эпизодов и отвечающих им tutti»¹⁷³. Маленький концерт из «Сказки о беглом солдате и черте» он определяет как «состязание концертирующих инструментов»¹⁷⁴. Подчеркивая соперничество духовых и солирующей скрипки и противопоставление оркестрового *tutti* сольному звучанию, Б. В. Асафьев отмечает характерное для композитора сведение всего развития к «концертированию трех» (скрипка, кларнет, корнет))¹⁷⁵.

В дальнейшем термин «концертирование» применяется в музыковедческих работах, как минимум, в двух значениях: концертирование как *прием* и концертирование как *принцип*. Рассмотрим их сущностные свойства.

Концертирование как прием. Концертирование как прием отражает специфику виртуозно-импровизационной игры солиста. Отечественное музыковедение показывает востребованность этого термина по отношению к

¹⁷⁰ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. С. 218.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² «Концертирование самых разнообразных видов ни в каком случае нельзя объединять целиком с представлением – непременно – о виртуозности» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. С. 322).

¹⁷³ И далее: «в партитуре встречаются типичные для инструментального *concerto grosso* сочетания tutti струнных и выделенный концертирующий квинтет (две скрипки, альт, виолончель, контрабас) и духовые. Старинные приемы оформления используются как надежная опора с тем, чтобы показать их всеобъемлющие свойства и гибкость современной техники» (Асафьев, с. 189).

¹⁷⁴ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. С. 172.

¹⁷⁵ Там же.

музыке разных эпох, что демонстрируют многочисленные примеры. Приведем некоторые из них:

- В ракурсе виртуозности к приему концертирования обращается Л. Н. Раабен (1967). Анализируя скрипичные концерты, музыковед выделяет непрерывность концертирования скрипки в инструментальном письме П. И. Чайковского¹⁷⁶, Н. Я. Мясковского¹⁷⁷, Н. П. Ракова¹⁷⁸ и других; в организации концерта Ю. П. Юкечева – находит баховский принцип свободного концертирования¹⁷⁹.

- И. А. Алексеева (2013)¹⁸⁰, анализируя специфику барочного концерта¹⁸¹, использует термин «концертирование» для обозначения орнаментальной техники письма: «техника орнаментации в инструментальной музыке наиболее тесно связана с расцветом *концертирующего стиля барокко* (курсив мой. – Н. Х.). Здесь в виде устойчивого ситуативного знака – кочующего сюжета концертирования – складывается ситуация виртуозного солирования <...> Типологическими признаками названной ситуации в музыкальном тематизме являются метрически и синтаксически регламентированная фигурационная техника»¹⁸². Таким образом, под термином «концертирование» автор статьи понимает некую стилевую модель

¹⁷⁶ «Почти непрерывное концертирование скрипки происходит на фоне и при активной поддержке оркестра. Ткань разделена на концертную партию и фон, который, однако, не пассивен, но имеет важную драматургическую функцию» (Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. С. 14).

¹⁷⁷ «Мясковский-симфонист чувствует себя на каждом шагу, хотя скрипка почти непрерывно концертирует» (Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. Л.: Музыка, 1978. С. 156).

¹⁷⁸ «В концерте Ракова преобладают приемы виртуозного концертирования солиста, а не тематическая разработка симфонического или сонатного типа» (Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. С. 163)

¹⁷⁹ «В структурах его Концерта для скрипки, 18 духовых и ударных (1971), господствуют полиладовость, 12-ступенная диатоника. Это произведение построено по принципу свободного концертирования, напоминающего Бранденбургские концерты И. С. Баха» (там же. С. 29).

¹⁸⁰ Алексеева И. В. Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 215–219.

¹⁸¹ Выявлению фундаментальных свойств жанра *concerto grosso* посвящены работы Н. М. Зейфас разных лет. Среди них: Зейфас Н. М. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. 1975. Вып. 3. С. 379–406; она же. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 80 с.; она же. Песнопения. О творчестве Гии Канчели. Монография. М.: Сов. композитор, 1991. 280 с.

¹⁸² Там же. С. 216.

барочного инструментального концерта, сущностным атрибутом которой является виртуозная исполнительская техника.

- А. В. Анисимов (2008)¹⁸³ использует термин «концертирование», говоря об особенностях «большого скрипичного концерта», получившего свое распространение в Европе в первой половине XIX века: «музыкально-драматическое начало уступило место виртуозному концертированию; драматургия по существу приобрела “дивертисментный” характер. Во имя виртуозности последователи Паганини стали игнорировать музыкально-тематическую составляющую ради блеска сольной партии»¹⁸⁴. Так, в концертных сочинениях первой половины XIX века автор наблюдает тенденцию к переосмыслению жанра в направлении большей виртуозности, специфика которой определяет концертирование как олицетворение технически сложной игры и блестящей подачи сольного материала.

- А. М. Понькина (2020) пишет о том, как термин «концертирование» претерпевает изменения в связи с новыми композиционными техниками, что особенно ярко демонстрирует авангардная музыка¹⁸⁵.

Таким образом, суммируя представленные выше позиции в отношении анализа музыки разных эпох, следует заключить, что концертирование как прием отражает сущность инструментального концертного жанра, развитие которого сопровождали импровизационность и виртуозность.

Концертирование как принцип. Концертирование как принцип отражает характер взаимодействия солиста и оркестра, а также оркестровых групп между собой. В таком значении данный термин применяет А. Н. Уткин (1979)¹⁸⁶.

¹⁸³ Анисимов А. В. Симфония виртуоза: о четвертом скрипичном концерте А. Вьетана. С. 131–137.

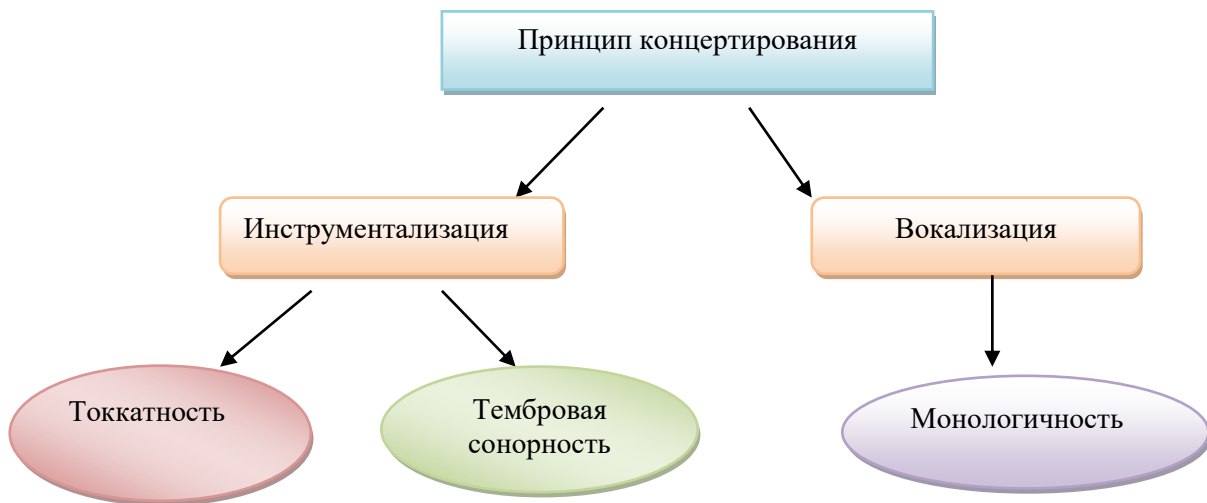
¹⁸⁴ Там же. С. 132.

¹⁸⁵ «Введение нетрадиционных исполнительских приемов темброво-сонорной, ударно-шумовой и моторно-тоновой сонорной групп, исполнение которых сопряжено с перестройкой игрового аппарата, привело к переосмыслению инструментальной виртуозности и специфическому преломлению признаков концертирования. Виртуозность стала определяться как умение исполнителя оперировать нетрадиционными средствами выразительности, а суть концертирования заключалась в противопоставлении нетрадиционных исполнительских средств – традиционным» (Понькина А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX начала XXI века: автореф. дис. ... д-ра. иск. Ростов-на-Дону, 2020. С. 19).

Согласно А. Н. Уткину, «концертирование – это диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнительстве»¹⁸⁷.

Формы концертирования являют собой действенный компонент концертного диалога и наглядно демонстрируют широту проявлений данного принципа в инструментальной музыке концертных жанров (см. Схему 1).

Схема 1. Компоненты принципа концертирования по А. Н. Уткину



Любопытно, что наряду с инструментальной линией концертирования (токкатность, тембровая сонорность) А. Н. Уткин вводит вокальную, где понятие «монолог» проникает в диалогическую структуру.

М. Е. Тараканов¹⁸⁸ (1986), характеризуя концертирование в музыке П. Хиндемита, пишет о том, что: «в ряде его сочинений подобного рода виртуозное концертирование с присущими ему различными *формами диалога* (курсив мой. – Н. Х.) музыкантов-исполнителей разворачивается в духе нового музыкального мироощущения»¹⁸⁹. Исследователь понимает этот принцип как совокупность различных форм «общения» оркестровых партий, преподнесенного

¹⁸⁶ Уткин А. Н. Указ. соч. С. 64–84.

¹⁸⁷ Там же. С. 72.

¹⁸⁸ Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. С. 56.

¹⁸⁹ Там же. С. 30.

в виртуозно-техническом исполнении. Он делает акцент на взаимодействии групп в оркестре, но не раскрывает сущность самого взаимодействия, намечая содержательные особенности данного принципа.

У. В. Журавлева (2016), исследуя формообразующие и оркестровые особенности «Озорных частушек» Р. Щедрина¹⁹⁰, говорит о «споре» инструментов, перехватывании инициативы, разноголосии, обилии сольных проведений с мимолетным и броским тематизмом, отсутствии развернутых соло и каденций инструментов¹⁹¹. Такие проявления отражают черты частушечного состязания, которое становится возможным благодаря различным *формам диалога* между отдельными инструментами оркестра, которые, в свою очередь, определяют сущность концертирования в данном произведении.

Пути выявления специфики взаимодействия оркестра и солиста в контексте методологии анализа жанра концерта не ограничиваются опорой на описательный инструментарий принципа концертирования. Это подтверждается обилием понятий, семантически близких «концертированию». Обратимся к подходам, опирающимся на понятия «принцип соревновательности / состязательности», «концепция игры», «концертный диалог» и рассмотрим механизм их действия.

Соревновательность. А. В. Анисимов видит в соревновательности основную причину многовековой популярности жанра концерта¹⁹². В качестве отличительной черты автор выделяет ««состязание» совместно играющих музыкантов, предполагающее одновременно с тем взаимное согласование их партий, рассчитанное на определенный состав исполнителей»¹⁹³. Рассматривая три модели концертного жанра (барокко, классицизм, романтизм),

¹⁹⁰ Журавлева У. В. Указ. соч. С. 31–36.

¹⁹¹ Там же. С. 34.

¹⁹² «Основная причина популярности инструментального концерта состоит в его уникальном принципе – яркой соревновательности солирующего инструмента и оркестра» (Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. С. 3).

¹⁹³ Там же.

А. В. Анисимов на основе классификации И. К. Кузнецова (1976)¹⁹⁴ выделяет четыре типа функциональных соотношений партий солиста и оркестра: «аккомпанемент (сопроводительная функция оркестровой партии при явном лидерстве солиста); соперничество (разграничение ролей оркестра и солиста на тематическом уровне; взаимодействие на основе контраста партий); союзничество (паритетное соотношение скрипки соло и оркестра); лидерство (доминирование оркестра в развитии основного материала произведения; подчинение партии скрипки задачам симфонического развития)»¹⁹⁵. В отношении же концертных сочинений XX века автор высказывается следующим образом: «взаимодействие *solo* и *tutti* в сочинениях XX века приходит к бицентрическому типу с преобладанием доминантно-оркестрового соотношения, что обусловлено симфоническим мышлением, пронизывавшим музыкальное искусство прошлого столетия. Доминантно-сольный вариант взаимодействия партий исчезает»¹⁹⁶. Таким образом, «принцип соревновательности» как существенный признак жанра инструментального концерта предполагает *выстраивание диалога*.

Концепция игры. Этот термин применяет М. А. Зварич (2011)¹⁹⁷ для характеристики соотношения солиста и оркестра¹⁹⁸. Автор отмечает, что данный принцип берет свое начало в музыке барокко¹⁹⁹ и в дальнейшем не утрачивает своего значения: «концерт как жанр сохраняет в течение трех столетий обязательное присутствие игровой стихии (при изменении правил “игры”), балансирование в композиции импровизационности (фактора свободы и субъективности) и нормативности (фактора необходимости). Концентрация

¹⁹⁴ Речь идет о работе: Кузнецов И. К. Концертирование как метод тематического развития // Проблемы музыкознания. Вып. 3. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1976. С. 37–48.

¹⁹⁵ Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. С. 4.

¹⁹⁶ Там же. С. 21.

¹⁹⁷ Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. 229 с.

¹⁹⁸ Также М. А. Зварич пользуется следующей терминологией: концепция «играющего бытия» (С. 6); «принцип игры» (С. 7); «игровая стихия» (С. 7); «игровое начало» (С. 12) (Там же).

¹⁹⁹ «Формирование концерта как жанра и его философские основы осуществлялись в тесной взаимосвязи с общими принципами барокко: принципами репрезентации, антиномичности, принципом игры и принципом смещения» (Там же. С. 7).

виртуозно-технических ресурсов своего времени присуща жанру концерта, подчеркивает идею сольности»²⁰⁰.

Само понятие «игра» М. А. Зварич определяет следующим образом: «под игрой в концертах мы понимаем особый тип взаимодействия инструментов и оркестра, инструментов оркестра между собой, компонентов музыкальной ткани, структурных элементов формы, интонационно-тематических комплексов, способных вызвать ассоциации с игровым действием»²⁰¹. Таким образом, сущность данного термина заключена во взаимодействии, проявляющемся на разных уровнях. Эта особенность принципа игры делает его сопоставимым с терминами «принцип соревновательности», «принцип концертирования», «концертный диалог».

Концертный диалог. М. Е. Тараканов (1986), говоря об усложнении структуры инструментальной музыки XVII века, выделяет одну из причин, существенно повлиявшую на развитие концертного жанра: «в условиях инструментального ансамбля, то есть содружества совместно играющих музыкантов, между солистами и остальными участниками концертного действия возникают определенные отношения в формах концертного диалога»²⁰². Он описывает характер отношений оркестра и солиста, говоря о том, что «чередование *solo* и *tutti* <...> стало родовой приметой концертного Аллегро»²⁰³.

²⁰⁰ Там же. Эта идея созвучна высказыванию Е. М. Самойленко (2003): «важной отличительной чертой любой игры является повторяемость как самого игрового действия, так и его отдельных компонентов. Это свойство временного ограничения проявилось уже в барочных концертах на уровне драматургии и формообразования. Двойная экспозиция по сути является проекцией диалогической (состязательной) природы жанра на драматургию. По мере развития концерта элементы повтора переходят на глубинные уровни музыкального языка (в основном композиционно-тематические), а принцип повторяемости в крупном плане реализуется лишь в незыблемости родовых свойств концерта. *Как бы далеко современный концерт ни ушёл от своего барочного прототипа, жанровая сущность неизменно сохраняется, как сохраняется и ориентация на жанровый канон* (курсив мой. – Н. Х.). Всё вышеизложенное позволяет утверждать, что, несмотря на игровую природу искусства вообще, *высшим проявлением игровых принципов в музыке является жанр инструментального концерта* (курсив мой. – Н. Х.)» (Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. С. 12–13).

²⁰¹ Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. С. 13.

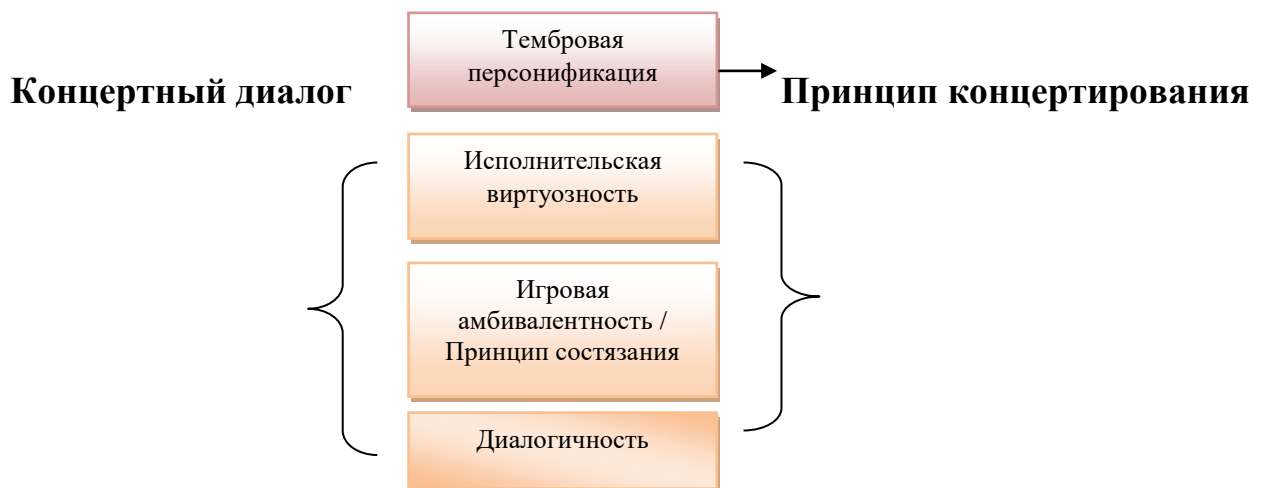
²⁰² Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. С. 10.

²⁰³ Там же.

Особенности такого диалога связаны с «перехватыванием инициативы», так как лидирующее положение солиста сменяется противостоянием со стороны других музыкантов. Раскрывая особенности диалогичности концерта, М. Е. Тараканов выделяет *принцип состязания*, как компонент концертного диалога²⁰⁴. Исследователь отмечает важную роль виртуозного начала²⁰⁵ и, наряду с привычным диалогическим соотношением солиста и оркестра, называет диалог двух солистов, именуя его «концертной беседой»²⁰⁶.

Как видно из приведенных точек зрения, понятие «концертный диалог» (М. Е. Тараканов) имеет точки соприкосновения с «принципом концертирования» (А. Н. Уткин). В частности, общность образуют высказывания о диалоге (диалогический принцип А. Н. Уткина) и виртуозности (см. Схему 2).

Схема 2. Соотношение концертного диалога и принципа концертирования



Диалогичность. Е. Н. Денисова (2001) рассматривает диалогичность как принцип, характерный для обновленной концертной формы XX века. Сосуществование диалогичности и монологичности в жанре инструментального концерта заостряет признаки этих столь разных типов мышления. В частности, автор указывает на расширение зоны диалога, которое проявляется «как на уровне формы, так и в масштабе всех средств музыкальной выразительности,

²⁰⁴ Там же. С. 15.

²⁰⁵ Там же. С. 16.

²⁰⁶ Там же. С. 17.

художественного языка»²⁰⁷. Диалог в XX веке проявляется на уровне образных сфер, при взаимодействии солиста и оркестра, сопоставлении диатоники и хроматики, классико-романтической тональности и выходе за ее пределы, регулярной и нерегулярной метрики.

Г. А. Демешко (2002), размышляя о диалогичности как о типе мышления XX века, обозначает диалог в качестве «нравственно-философской универсалии» и мыслит его как «интонируемое бытие»²⁰⁸. Она сопоставляет лингвистическую (М. М. Бахтин) и музыкальную языковые системы и отмечает наличие в диалоге рефлексующего начала, посредством которого диалог есть «пространство интонируемого “разномыслия”, концептуализируемая в интонационной рефлексии проблема соотношения ценностей»²⁰⁹. Согласно Г. А. Демешко, важная составляющая диалога – «актуализация сознания в сфере звучания», которая характеризуется не только посредством процессуальности, «но и через воспроизводимую музыкой способность сознания рефлексировать над собой. И тем самым – превращать музыкальную процессуальность из созерцательной непрерывности в наполненный внутренним нервом процесс общения человека с самим собой»²¹⁰. Сопоставляя диалогическое и монологическое интонирование, Г. А. Демешко отмечает и факторы, подчеркивающие разность этих типов высказывания: «если эстетический характер диалогической интонации напряжен, активен, развернут, то монологическое интонирование повествовательно, пассивно, смыслово замкнуто. Поэтому понимание диалога как *концепции изменений и процесса развития действия* позволяет противопоставить его монологу не как принципу “сольности”, моноструктурности и т. д., а как *концепции пребывания*, опирающейся на принцип самодвижения без сопоставления извне с другими типами выразительности»²¹¹.

²⁰⁷ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. М, 2001. С. 76.

²⁰⁸ Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра. иск. С. 114.

²⁰⁹ Там же. С. 107–108.

²¹⁰ Там же. С. 110–111.

²¹¹ Там же. С. 111.

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.

§2. Концертирование в органных концертах М. Таривердиева в контексте необарокко

Любопытно, иногда казалось, что он кому-то подражает. Что он подражает Баху или еще кому-то. Но на самом деле он абсолютно самостоятелен. Особенно когда подражает кому-то. Мне никогда не казалось ясным, как можно брать иногда так нахально интонацию баховского произведения, очевидно баховского произведения, и превращать ее в свое тут же, в первом же такте. Он как бы играл Баха, а на самом деле оказывался Таривердиев. Это чудо, которое нельзя разгадать, да и не надо разгадывать, но оно существует. Как в каждом большом художнике есть какие-то вещи неразгаданные, даже самим этим художником.

Б. А. Покровский²¹²

Черты необарочной стилистики находят отражение, прежде всего, в органных сочинениях М. Таривердиева. Как пишет В. Г. Таривердиева, «Микаэл Таривердиев никогда не был органистом. Но он был философом. Наверное, поэтому он писал музыку для органа <...> И наверное, потому, что его музыка – прежде всего отражение его жизни, познания себя и мира, к органу он обратился лишь в 1985 году, когда того потребовала логика познания, когда внутри него появилось нечто новое – новое ощущение себя, мира, себя в мире, новый взгляд

²¹² Цит. по: Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. С. 603–604. В интервью Б. А. Покровский не поясняет, о каком именно произведении М. Таривердиева идет речь.

на него»²¹³. Примечательно, что композитор обратился к созданию органной музыки в тот период, когда были завершены его основные сочинения в области вокально-театральных жанров²¹⁴. 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 промежуток между созданием Первого и Второго скрипичных концертов – в то время, когда авторский стиль композитора претерпевал значительные изменения.

Своеобразие *концертирования в условиях неконфликтной драматургии* в органных концертах М. Таривердиева зиждется на эстетических установках стиля необарокко (о рецепции барокко см. работы: С. С. Гончаренко²¹⁵, С. С. Коробейникова²¹⁶, О. А. Урванцевой²¹⁷ и А. Ю. Шпагиной²¹⁸ и других авторов), включающего семантический уровень, уровень стилистических принципов и приемов, а также уровень формообразования, компонентов музыкальной организации и уровень жанра.

Прежде чем обратиться к проявлению *концертирования в условиях неконфликтной драматургии* в органных концертах М. Таривердиева, рассмотрим некоторые эстетические положения необарокко, а также представим их через призму пяти аналитических уровней (семантический уровень, уровень

²¹³ Там же. С. 655.

²¹⁴ Музыкально-театральные сочинения: «Кто ты?» (1966), «Граф Калиостро» (1981) «Ожидание» (1982); балет «Герника» (1984); вокальные циклы: Три романса на стихи А. Исаакяна (1955), Три сонета Шекспира (1956), Три песни на стихи В. Орлова (1957), «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов (1957), Вокальный цикл на стихи В. Маяковского (1958), Вокальный цикл на стихи Л. Мартынова (1962), «Скирли» на стихи М. Малишевского (1964), Восемь сонетов Шекспира (1980) и др.

²¹⁵ Гончаренко С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 31–38; она же. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Монография. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2025. 480 с.

²¹⁶ Коробейников С. С. Стилевой диалог в органных фугах Макса Регера // Вестник музыкальной науки. № 1 (3). 2014. С. 37–43.

²¹⁷ Урванцева О. А. Преломление барочной стилистики в музыке романтиков (на примере Реквиема Шумана) // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 413–428.

²¹⁸ Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1980-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. СПб, 2006. 22 с.

стилистических принципов и приемов, уровень формообразования, уровень компонентов музыкальной организации и уровень жанра) в опоре на исследования С. С. Гончаренко²¹⁹, С. С. Коробейникова²²⁰, О. А. Урванцевой²²¹ и А. Ю. Шпагиной²²² и других.

Кризис смыслов в искусстве XX столетия, наступивший после авангардного периода, был связан, прежде всего, с разрывом причинно-следственных отношений между новыми завоеваниями и традицией – культурными кодами, которые долгое время являлись своеобразными смысловыми «колоннами», удерживающими на себе эволюцию музыкальной истории. Как пишет С. И. Савенко, «принцип иерархии явлений и предметов <...> отвергнут постмодернистской философией в пользу представления о “децентрализованном мире”, где каждый отдельно взятый культурный организм обладает независимой самодовлеющей ценностью. Мирное сосуществование таких организмов самого разнообразного свойства и происхождения составляет важнейшую отличительную черту постмодернистского “пейзажа после битвы”»²²³. На этой почве в искусстве второй половины XX столетия, когда стали востребованы различные способы «общения» с предшествующими эпохами, взаимодействие традиций прошлого с композиторскими идеями настоящего проявилось в создании так называемого «“пространства” стилевых диалогов»²²⁴.

Картина мира в искусстве отечественного постмодерна предстает в широком многообразии различных способов работы с собственным и «чужим» текстом. Е. Я. Лианская обозначает *игровое* и *медитативное* направления, отмечая их отдаленность друг от друга «в диапазоне от преувеличенной

²¹⁹ Гончаренко С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века. С. 31–38; она же. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. 480 с.

²²⁰ Коробейников С. С. Указ. соч. С. 37–43.

²²¹ Урванцева О. А. Указ. соч. С. 413–428.

²²² Шпагина А. Ю. Указ. соч. 22 с.

²²³ Савенко С. И. В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник. СПб.: Композитор, 2005. С. 542.

²²⁴ Скрябина А. С. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 1 (18). С. 74.

демонстративности до высшей естественности»²²⁵. Проявление медитативности, о которой пишет автор²²⁶, соотносится с принципами стиливого моделирования (Е. Н. Денисова, О. А. Кузьменкова)²²⁷ / стилистического синтеза (И. М. Некрасова)²²⁸, при которых композиторы находят для себя устойчивую (культурную, национальную, жанровую) музыкальную основу для последующего воплощения собственных смыслов и в определенном роде «договаривают» (термин А. Соколова)²²⁹ идеи стиливого диалога²³⁰ с той степенью эклектичности и гибридности, которая характерна для музыки конца XX столетия.

В отечественном музыкознании XX–XXI веков описание стиливых моделей в исследовательской литературе предстает в обилии смысловых коннотаций, что, в свою очередь, несколько размывает терминологические границы вовлекаемых в дискурс понятий. В частности, позиция В. Н. Грачева сводится к «синтезу, суммированию и обобщению»²³¹ неоклассицизма и необарокко. Автор объединяет оба эти направления в единое стиливое течение внутри интерпретирующего стиля²³², усматривая в них общую тенденцию, где «вся глобальная панорама мирового музыкального искусства (как в ретроспективной, так и в пространственных координатах) становится актуальной для творчества современного композитора»²³³. В свою очередь Е. Г. Шевляков, рассматривая преломление неоклассицизма в XX веке, пишет об устойчивом качестве

²²⁵ Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 10.

²²⁶ «Второе определяется большей метафизической обобщенностью и размытостью культурного background'a, специфическим отношением к категориям звука, времени и пространства, новым пониманием "банального" (В. Сильвестров, А. Кнайфель, Г. Канчели, А. Вустин)» (там же. С. 10).

²²⁷ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 27; Кузьменкова О. А. Стиливое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2004. С. 4.

²²⁸ Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2005. С. 7.

²²⁹ Соколов А. С. Музыкальная хронология XX века // Теория музыкальной композиции XX века: Учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. С. 15.

²³⁰ Коробейников С. С. Указ. соч. С. 42.

²³¹ Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: дис. ... канд. иск. М., 1992. С. 41.

²³² Там же. С. 35.

²³³ Там же. С. 160.

музыкальной культуры – о потребности «взгляда вспять», который «старше и первозданней неоклассицизма, онтологически предшествует ему, а он, в свою очередь, является одним из его частных проявлений»²³⁴. Музыковед представляет нео-тенденции XX века в общем ряду (неоклассицизм, неоренессанс, неоромантизм, а также «объемные духовно-культурные сферы»²³⁵), обнаруживая в них стилевую открытость, приводящую к неизбежным формам взаимодействия²³⁶.

А. Ю. Шпагина осмысливает всю русскую культуру постмодерна как культуру необарокко, для которой «в высшей степени свойственно применять такие барочные доминанты, как игра, диалог, театрализация, абсурдность, оксюморон, антиномичность, странность, гибридизация и т. д.»²³⁷.

А. Ю. Кудряшов подчеркивает ведущее значение необарокко в триаде: модернизм – неоклассика – необарокко, отмечая доминирование последнего для всего XX столетия²³⁸. Такое же стилевое разграничение представлено в монографии С. С. Гончаренко²³⁹. Автор подчеркивает, что особенности взаимодействия со стилями классико-романтической традиции и новыми формами XX века создают для необарокко «прессинг с двух сторон: прошедшего времени и настоящего»²⁴⁰. Таким образом, как указывает С. С. Гончаренко, «одни композиционные модели, кристаллизовавшиеся в барокко, и в новых условиях функционируют совершенно полноправно. Реагируя на сменяющие друг друга

²³⁴ Шевляков Е. Г. Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 60–80-х годов. Дис. ... д-ра иск. М., 1993. С. 15.

²³⁵ «Неоклассицизм наших дней с неизбежностью взаимодействует с другими формами музыкальных ретроспекций, имеющими в истоках то крупные музыкально-исторические пласты / например, “неоренессанс”, “неоромантизм” /, то объемные духовно-культурные сферы / скажем, христианский опыт в разных его ипостасях /, то национальные традиции, включая фольклор» (Там же. С. 15–16).

²³⁶ Там же.

²³⁷ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 8.

²³⁸ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. С. 413.

²³⁹ «В общественных отношениях, стиле жизни и состоянии культуры черты барокко вновь ясно обозначаются, они выходят в эпицентр творчества, что и служит основанием назвать этот феномен “необарокко” и оценить его как самостоятельное, независимое от неоклассицизма направление» (Гончаренко С. С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. С. 255).

²⁴⁰ Там же. С. 257.

языковые перипетии (стиль модернизма), они сохраняют прочный, устойчивый статус. Другие композиционные модели, заявляя о своих правах, активно вбирают в себя недавний и современный опыт музыкального формообразования <...> Возникают два класса текстов: построенные по специфическим барочным моделям и гибридные, симбиотические формы»²⁴¹. И те, и другие формы именуются в работе необарочными моделями. Музыка М. Таривердиева в процессе анализа обнаруживает устойчивые смысловые координаты этого неостиля.

Так, *семантический уровень* его произведений представлен различными способами сопоставления мира прошлого и мира настоящего посредством драматургической идеи «путешествия во времени»²⁴², через «принцип игры эпохальными и индивидуальными стилями»²⁴³ и наличие вариативной структуры, позволяющей композитору сочетать как конкретные программные компоненты музыкального содержания, так и обобщенно жанровые «блики» в том числе, старинных танцев²⁴⁴. Для *стилистических принципов и приемов* необарочной традиции характерным является обращение к диалогическим принципам концертирования²⁴⁵ и поэтике контраста в «уподоблении макро- и микрокосмоса»²⁴⁶, которые в XX столетии нередко расцениваются как ретроспектива антитетического мышления более ранних эпох.

Особенность *формообразования* барочной традиции отражена в бесконфликтном сопоставлении аффектов в условиях контрастно-составной формы; «развертывани[и] одной идеи в протяженных одночастных концепциях»

²⁴¹ Там же. С. 257–258.

²⁴² Гончаренко С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века. С. 136.

²⁴³ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 9.

²⁴⁴ Гончаренко С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века. С. 2.

²⁴⁵ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. М., 2011. С. 13.

²⁴⁶ Урванцева О. А. Указ. соч. С. 5.

посредством вариационно-остинатных композиций²⁴⁷; в наличии форм второго плана (включение хоралов, речитативов и монологов)²⁴⁸.

Инструментальное письмо *в целях организации компонентов музыкальной ткани* насыщается диалектическими формами высказывания: полифонические техники сочетаются с новациями в области фактуры через смыкание имитационной техники и сонористики посредством микрополифонии и использования полифонии пластов²⁴⁹, в то время как гармонический язык балансирует между ясной функциональностью и ее преодолением – «между равномерностью смены неустоев и устоев и напряженной эллиптичностью»²⁵⁰.

Необарочный метод диалога характеризуется, с одной стороны, отказом «от точного воспроизведения жанровой модели»²⁵¹, с другой – попыткой удержать ее через архетипические признаки²⁵².

Рядом приведенных признаков отмечен **Первый органнй концерт «Кассандра» (1985)**. В органнх концертах М. Таривердиев полностью отказывается от оркестра. А. А. Петрова подчеркивает: «это сольные сочинения, предоставляющие возможность раскрыть все оркестровые способности органа»²⁵³. Его музыкальные тезисы направлены во внешний мир и демонстрируют силу и могущество ораторского высказывания. Содержательный компонент произведения отражает музыкальный диалог поколений, где, с одной стороны, представлена культура античности, с другой – барокко в ее современном

²⁴⁷ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 5.

²⁴⁸ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 9.

²⁴⁹ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 5.

²⁵⁰ Коробейников С. С. Стилевой диалог в органнх фугах Макса Регера. С. 3.

²⁵¹ Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 5.

²⁵² Шпагина А. Ю. Указ. соч. С. 10; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 5; Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 15.

²⁵³ Петрова А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: дис. ... канд. иск. М., 2001. С. 165.

восприятию композитором XX века²⁵⁴. Подзаголовок к концерту напрямую связан с впечатлением, полученным композитором при посещении выставки Кристофа Нисса²⁵⁵.

«Вот что он написал перед премьерой “Кассандры” в Большом зале Московской консерватории и Западном Берлине: /.../ Год назад я приехал в Западный Берлин, где в числе очень интересных явлений культурной жизни этого удивительного города я попал на выставку, которая экспонировала картины прекрасного художника Кристофа Нисса. Серия картин, объединенных общим названием “Кассандра”, меня особенно поразила. Образ героини античной трагедии, предупреждающей нас, сегодняшних жителей планеты, о нависшей над нами угрозе войны, прозвучал в картинах западно-берлинского мастера с новой силой. Но если Кассандра времен эллинов предупреждала об опасности гибели своих соотечественников, то сегодня такая опасность угрожает всем нам, всей планете, где уже не будет ни победивших, ни побежденных. Я вернулся в Москву, и мне захотелось передать эти ощущения в музыке. Так появился Концерт для органа»²⁵⁶.

Наличие авторского комментария дает возможность реконструировать первоначальные драматургические идеи и смысловое наполнение концерта. Второй вектор диалога поколений связан с именем итальянского раннебарочного композитора Джироламо 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.

В нотном тексте обращение к эпохе итальянского барокко выражено не через цитирование старинной музыки в новых стилевых условиях, а, по словам В. Г. Таривердиевой, через обращение к интонационному строю «как к некому

²⁵⁴ По словам В. Г. Таривердиевой, «он шел за логикой своего воображения, скорее апеллируя к образу музыки и строю мысли старых мастеров, превращая их в персонажи своего собственного музыкального языка, своего музыкального театра» (Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 663).

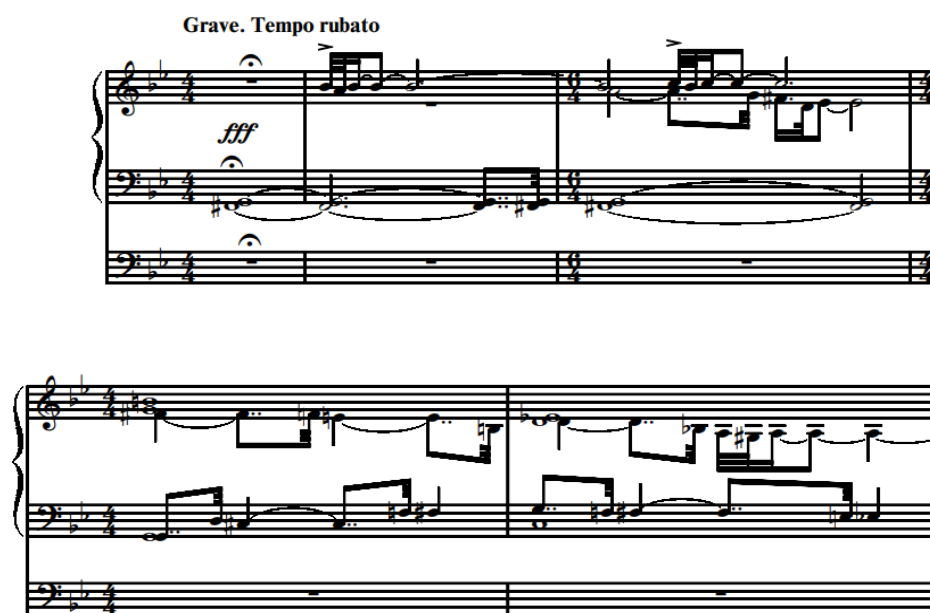
²⁵⁵ Кристоф Нисс (1940–2008) – немецкий художник; учился в Штутгартской академии у Г. Гольвитцера, в Берлинской высшей школе изобразительного искусства у Х. Йениша и Э. Баргхеера. Автор серии картин «Клики Кассандры» (нем. *Kassandra-Rufe*), ставшей программной основой для одноименного инструментального цикла Греты фон Цириц (1986) и Концерта для органа № 1 «Кассандра» М. Таривердиева (1985).

²⁵⁶ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 665.

образу из прошлого, которое есть и настоящее, некая устремленность автора к преодолению разорванности времени»²⁵⁷. Таким образом, М. Таривердиев «озвучивает» время настоящее посредством обращения к прошлому.

Музыкальная организация Первого органного концерта отмечена концертным взаимодействием контрастных интонационных пластов²⁵⁸, где важную роль играет прием концертирования (см. Пример 1).

Пример 1. Первый органный концерт «Кассандра», тт. 1–5, тема А



Так, например, I ч. цикла **Первого органного концерта «Кассандры»** (см. Пример 1) является носителем основной идеи всего концерта: она выражена через диалог нескольких тем, соотносящихся друг с другом по принципу контрастного сопоставления. Их диалогу сопутствует свободное изложение материала контрастно-составной формы с неоднородным развитием тематизма, темповыми, регистровыми и структурными несовпадениями. Первая тема (А) отличается плакатным письмом,

²⁵⁷ Там же. С. 663.

²⁵⁸ О принципе контрастного сопоставления эпизодов в киномузыке пишет Н. В. Пинтверене. Например, в первой части фильма «Последний жулик» «он (контраст. – Н. Х.) выявляется, прежде всего, на тематическом уровне, поскольку наряду с традиционными, инструментальными и песенными номерами, используются лаконичные звуковые образования, выступающие в функции микротемы (ритмическая последовательность, арпеджио, фрулато трубы и т.д.), природа которых определяется движениями и жестами персонажей. В силу лапидарности, краткости, они выступают как эквивалент слова в картине, где речь сведена к минимуму» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. С. 96). В фильме «Король-олень» встречается «контраст сопоставления, проявляющийся на уровне тематизма, инструментовки (использование tutti – solo), стилистики музыкального материала, а также при сопоставлении актерской игры и параллельно развивающейся игры масок» (там же. С. 124).

плотностью звуковой подачи и сигнальными²⁵⁹ громкостными характеристиками (см. Пример 1).

Вторая тема (В) появляется как антитезис на уровне звукового восприятия и основных структурных элементов. Она привносит изменение темпа, динамики, фактурного изложения и, главное, переключение регистра на органе. В отличие от темы А, эта музыка не воспринимается как речь, направленная в массы, в то же время, она имеет ту же интонационную основу – нисходящую, хроматизированную направленность, что и первая тема. Именно поэтому в данном случае можно говорить об ином звуковом измерении, *неконфликтном, но с выраженным контрастным проявлением* нового тембрового звучания (см. Пример 2).

Пример 2. Первый органный концерт «Кассандра», тт. 14–17, тема В



Третья тема (С) имеет свободную импровизационную структуру. На протяжении ее звучания (12 тактов) не наблюдается повторения тематизма, напротив, для изложения характерна частая смена фактуры и мелодико-ритмических ячеек. Взаимосвязь третьего тематического комплекса с первым выражена нисходящей направленностью движения и заостренным пунктирным рисунком ритма, пронизывающим всю музыкальную ткань первой части (см. Пример 3).

²⁵⁹ В первом такте концерта композитор фиксирует громкость звучания тройного *forte* и удерживает его на протяжении развития первой темы.

Пример 3. Первый органнй концерт «Кассандра», тт. 18-22, тема С



Последующие переплетения тематических сфер I ч. являют собой характерный для стиля Дж. Фрескобальди и барокко в целом пример *динамических контрастов*. Как пишет Е. В. Бурундуковская, фрагментарность и дискретность формы являются доминирующими проявлениями музыкального языка Дж. Фрескобальди²⁶⁰. Они демонстрируют «ту “непредсказуемость” в разворачивании формы в сочетании с ее своеобразной целостностью, которые скрывают в себе зерно, ключ к пониманию “феномена Фрескобальди”»²⁶¹. У М. Таривердиева быстрота темповых, фактурных, тембровых, интонационных переключений создает мозаичность письма. Оно состоит из кратких музыкальных фрагментов, которые М. Таривердиев своеобразно «расписывает» разными оттенками, сохраняя единую линию развития композиции.

Организация I ч. **Третьего органного концерта (1987)** представляет собой диалогическое сопоставление двух линий. По мере развития М. Таривердиев обогащает их выписанными динамическими нюансами, дополнительными голосами, расширением интонационно-ритмической структуры, при этом, имея 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 языка²⁶²: частую сбивчивость метра и ритма,

²⁶⁰ Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI–XVII веков: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2009. С. 19.

²⁶¹ Там же.

²⁶² О проблематике музыкального времени см. подробнее Второй параграф Первой главы.

насыщение мотивов сонористическими, секундово-терпкими звучаниями и ослабление тонально-гармонических опор.

Каждый из трех органых концертов организован как четырехчастный цикл, объединенный по принципу *контрастно-составной формы*, в которой присутствуют, в том числе монологические части с ярко выраженным декламационным письмом: в Концерте «Кассандра» II ч. – *Aria*; в концертах «Полифоническая тетрадь» и «Четыре пьесы для органа» III чч. – *Chorale*. В крупном плане *жанровая определенность* органых 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 органых концертах М. Таривердиева последовательно воплощается характерное для барочного мышления акцентирование контрастов. Между частями обнаруживаются темповые²⁶³, жанровые, тематические и регистровые переключения, благодаря которым композитор обновляет звуковой образ каждой из них.

В I ч. **Третьего органного концерта** контраст проявляется в сочетании двух различных типов фактурного изложения: дискретного сонористического и процессуального полифонического. Свободное построение части основано на сопоставлении – «диалоге» двух мелодических линий. Вторая представляет собой нисходящее движение с ритмическими задержаниями, звуковысотная структура которой напоминает первую тему *Basso ostinato*. К ним впоследствии добавляется удержанный бас, являющийся центром устойчивости между двумя противоположными друг другу интонационно-ритмическими полюсами.

При рассмотрении органых концертов можно сделать вывод об индивидуальном преломлении композитором тенденций необарокко: он не

²⁶³ Например, таково строение Второго органного концерта: *Basso ostinato (Grave doloroso)*, *Fugue (Allegro energico)*, *Chorale (Andante)*, *Toccata (Allegro non troppo)*.

прибегает к единой стилевой модели, приемам цитирования и полистилистики. В этом видится взаимосвязь с «рассредоточенным неоклассицизмом» (термин Е. Г. Шевлякова), широко понимаемым в качестве приемов «работы со старинным материалом, в которых прямого моделирования либо нет вовсе, либо оно весьма опосредовано <...> Для творчески плодотворного использования опыта старых времен не обязательна нарочитая ориентация на прошлое. Не меньшие / если не большие / перспективы раскрываются, когда оно в виде разного рода цитат, “стилевых реконструкций”, аллюзий и т. п., входит составной частью в нынешнее музыкальное сознание, прочно закрепляется и тысячью нитей сплетается с ним»²⁶⁴. Таким образом, в музыке М. Таривердиева 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 оркестра²⁶⁵

Диалогический потенциал концертного жанра в инструментальном творчестве М. Таривердиева ярко раскрывается в двух концертах для скрипки (1982, 1991) и Альтином концерте (1993), обнаруживая последовательное претворение концертирования как комплекса приемов и как принципа формообразования.

Концертирование как прием. В разработочном разделе **Первого скрипичного концерта (1982)** присутствуют три импровизационных эпизода,

²⁶⁴ Шевляков Е. Г. Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 60–80-х автореф. дис. ... д-ра иск. С. 18.

²⁶⁵ Об этом также: Хоробрых Н. В. Принцип концертирования в двух скрипичных концертах М. Л. Таривердиева // Музыказнание. История и современность глазами молодых учёных: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (11–12 окт. 2021 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2021. С. 207–216; Хоробрых Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева. С. 84–95.

основанных на материале главной партии, где партия солиста выходит на первый план. Концертирование как прием²⁶⁶ реализуется здесь посредством виртуозности (см. Пример 4). Подобный образец концертирования встречается в репризе I ч.

Пример 4. Первый скрипичный концерт, I ч., разработка, тт. 266–271

Во второй (монологической) части сочинения прием концертирования обнаруживает себя в последнем кульминационном построении: в партию солиста проникает импровизационно-свободное письмо, которое не привносит в основную тему нового индивидуализированного тематизма, а обогащает ее виртуозным расцвечиванием с опорой на мелодический остов (см. Пример 5).

Пример 5. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 61–68

²⁶⁶ В таком качестве концертирование встречается, например, в Концерте для скрипки с оркестром (1931) И. Стравинского, Концерте для фортепиано с оркестром (1931) Б. Бартока, Первом скрипичном концерте Д. Шостаковича (1948), Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского (1970), Концерте для фортепиано с оркестром Д. Лигети (1988) и в др.

Концертирование как принцип диалога: диалог двух солистов²⁶⁷.

В разработке I ч. **Первого скрипичного концерта** М. Таривердиев особо выделяет тематизм главной партии, подвергая его расслоению фактуры на несколько пластов и темброво-регистровым переосмыслениям (см. Пример 6)²⁶⁸.

Пример 6. Первый скрипичный концерт, I ч., разработка, тт. 168–186

²⁶⁷ Отметим, что концертирование как принцип присутствует в Концерте для фортепиано, духового оркестра, литавр и контрабасов (1923–1924) и Концерте для камерного оркестра «Дамбартон-Окс» (1938) И. Стравинского, Фортепианном концерте М. Равеля (1931), Концерте для оркестра (1943) Б. Бартока, *Concerto Grosso* № 1 А. Шнитке (1977) и др.

²⁶⁸ Применительно к концертам Д. Д. Шостаковича М. А. Зварич отмечает этот феномен как темброво-фактурное преобразование тем (Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. С. 13). Д. Р. Загидуллина одним из оркестровых приемов формообразования в пятой симфонии Н. Жиганова называет «тембровое обновление при изложении темы» (Загидуллина Д. Р. Особенности темброфактурной организации Пятой симфонии Н. Жиганова (опыт оркестрового анализа) // Современные проблемы ансамблево-оркестрового мышления. Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2018. С. 38). Также данный термин фигурирует в статье: Давиденкова-Хмара Е. Ш. Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 2 (69). С. 313.

Например, во втором проведении (тт. 168–186) 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 (см. Пример 6).

Во II ч. **Первого скрипичного концерта** М. Таривердиев сосредотачивает внимание на выразительных возможностях струнной группы и поручает виолончели роль «собеседника», ведущего разговор с главным действующим лицом – солистом. На протяжении этой части диалог будет существенно углубляться, а реплики разрастаться до масштабов самостоятельных высказываний, как, например, в кодовом разделе (см. Пример 7, тт. 108–118). В этом примере видится аналогия с театральностью, где персонификация тембров является средством создания условных персонажей, ведущих «беседу»²⁶⁹.

Пример 7. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 108–118

Таким образом, в работе М. Таривердиева с солирующими тембрами в оркестре характерно добавление к монологическому высказыванию голоса «собеседника». Интонационное наполнение подголосков или фрагментов «договаривания» зачастую основано на материале партии солиста. В процессе

²⁶⁹ «В качестве знаков внутренней театральности могут выступать принципы, атрибуты, приёмы, символы, которые имманентно присущи театральному искусству, но не являются органичными для других искусств. Главное из них – игровая условность действия и её наиболее яркие проявления (характеристичность, персонификация, сюжетность, диалогичность, режиссёрское начало в драматургии, обострение контрастов, импровизационность, тембровая дифференциация, пластические элементы и др.)» (Ивачева Д. А. Семантика театральности и формы её проявления в фортепианном искусстве XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2022. С. 7).

реализации приема и принципа концертирования посредством оркестрового письма композитор всячески «продлевает» звучание монологической речи солирующего инструмента: его музыкальная мысль продолжает звучать даже в тех случаях, когда солист «умолкает»²⁷⁰.

Концертирование как принцип соревновательности: перехватывание инициативы. Во **Втором скрипичном концерте (1991)**, в первом разделе первой фазы развития, начиная с Ц. 7 (см. Приложение, Схему 3) на первый план выходит новая тема у гобоя (в партитуре тембр отмечен ремаркой *solo*, что подчеркивает его главенствующую роль). Солирующая скрипка в этот момент исполняет виртуозные секстоли шестнадцатыми длительностями, звучащие в условиях постоянной смены метрической сетки.

Принцип концертирования проявляется в тембровой персонификации гобоя посредством приобретения оркестровым инструментом лидерской позиции, изначально принадлежавшей солисту-скрипачу. *Перехватывая инициативу*, гобой меняет свою функцию в партитуре оркестра. Концертирование выражается в соревновательности, благодаря чему выявляются новые возможности инструментов. В частности, солирующая скрипка демонстрирует высокотехничную игру: звучание инструмента обретает новую грань виртуозности, выраженную в непрерывном движении триолей с преобладанием в мелодике скрытого двухголосия (см. Пример 8).

Пример 8. Второй скрипичный концерт, первый раздел, тт.39–41

The musical score for Example 8 shows measures 39, 40, and 41 of the first movement of the Second Violin Concerto. Measure 39 is marked with a '3' and a '7' in a box. Measure 40 is marked with a '7' in a box. Measure 41 is marked with a '3'. The oboe part starts in measure 40 with a 'Solo' marking and a 'mp' dynamic. The violin solo part continues with a '3' marking and a 'f' dynamic. The woodwinds and strings provide harmonic support.

²⁷⁰ Также примеры тому мы находим в Концерте для голоса с оркестром, Концерте для органа № 1 (II ч.), Концерте для органа № 2 (III ч.), Концерте для органа № 3 (III ч.), во **Втором скрипичном концерте** (цц. 7, 11, 24, 30, тт. 342–363).

Диалогическая сторона концертирования во Втором скрипичном концерте оказывается подчиненной логике монологичности²⁷¹, благодаря чему события, протекающие в музыкальном тексте, несут на себе отпечаток медитативного, континуального времени.

В Альтовом концерте (1993) соответствующие «зоны монологичности» по сравнению со Вторым скрипичным концертом расширяются до масштабов всей формы²⁷². М. Таривердиев создает музыкальный мир, в котором подобный монолог предельно органичен. Он больше не «конкурирует» с традиционными сольно-оркестровыми диалогами, утверждаясь в своей непрерывности и нерегламентированности, столь важной для полноценного развертывания внутренней речи²⁷³.

Тотальность проявления монологичности не исключает диалогического типа высказывания, свидетельствующего о проявлении *внутреннего (монологизированного) диалога*. Отход от монологического письма с инерцией «возвращения» в концертность связан с трехкратным введением контртем²⁷⁴. Появляясь дважды в первой фазе развития²⁷⁵ и один раз во второй (см.

²⁷¹ О монологичности в контексте музыкального времени см. Второй параграф Первой главы.

²⁷² Это соприкасается с концертным монологическим письмом Б. Тищенко. Как пишет Б. А. Кац, «Первый виолончельный концерт относится к типу концертов-монологов <...> тембр виолончели представляет здесь субъекта высказывания, героя драмы <...> Традиционное место каденции в концерте – в районе кульминации, располагающейся обычно где-то в последней трети или четверти формы. У Тищенко же каденция оказалась в начале сочинения. И виолончель начинает свой монолог в том высоком регистре, который тоже принято приберегать для кульминации» (Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. С. 51).

²⁷³ Подробнее см. Третий параграф Первой главы.

²⁷⁴ Подробнее о строении контртем²⁷⁵ см. Первый параграф Третьей главы.

²⁷⁵ Здесь и далее наименование раздела формы как «фазы» (термин Е. А. Ручьевской) развития присутствует в качестве характеристики волновой природы «интонационно-фазной» (С. М. Петриков) формы концертов М. Таривердиева. Говоря о волновой природе интонационно-фазной формы, С. Петриков обращает внимание на функциональное подобие волнового становления с процессом динамизированно-прорастающего формообразования. Корень подобия этих разномасштабных явлений определяется, по его мнению, единой динамизированной вариантной природой, где «каждая последующая волна (или прорастание) продолжает общую линию музыкального становления с 'отталкиванием' от исходного интонационного (или шире – интонационно-смыслового) тезиса» (Пазычева, И. В. Проблема вариантности в теоретическом музыкознании // Harmony. 2016, № 15. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=680&s=1> (дата обращения: 10.03.2026). В цитате приведен источник: Петриков С. М. Об интонационно-фазной форме в

Приложение, Схему 4, цц. 5, 9, 14), она является выражением принципа концертирования, представленного на уровне тематизма. Воплощением контртемы выступает не определенный мотив или набор мотивов, а комплекс средств музыкальной выразительности, ярко противопоставленный заложенному во вступлении непрерывно-монологическому движению мысли, причем в каждом отдельном случае контртема имеет качественно новую модификацию. Композитор не только расцветчивает музыкальный материал новым звуковым содержанием, но и создает своеобразный диалог между контрастными темами.

Специфика взаимодействия диалога и монолога в Альтовом концерте проявляется в следующем – *соотношение диалогической и монологической структур, которое изначально основывалось на координации солиста и оркестра, переходит на тематический уровень*. Партия альта трижды перестраивается на иной звуковой комплекс, создавая тот образ, который впоследствии вызывает реакцию монологического высказывания. Контртема приносит дисбаланс, и в то же время ее присутствие «провоцирует» на диалог. В партитуре концерта речь солиста прерывается путем внедрения нового звукового материала, создавая ситуацию диалога. Помимо этого, второй, фантазийный материал оказывает прямое воздействие на монологичность альтовой партии, что в конечном итоге приводит к созданию качественно нового «коммуникативного продукта».

Концерт имеет открытый финал²⁷⁶ – произведение завершается лейттемой, которая звучит без разрешения, после чего М. Таривердиев пишет еще несколько звуков, разрезая их паузами. Здесь мы можем наблюдать *присутствие паузы как символа внутренней речи*²⁷⁷, как части единого разговора-монолога с собой, в

инструментальных произведениях Б. Тищенко. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М.: Сов. композитор, 1989. С. 174–180).

²⁷⁶ Н. В. Пинтверене отмечает открытый финал в киноработах «Десять шагов к Востоку», «До свидания, мальчики!», «Любить», который в драматургии М. Таривердиева «закрепляется как устойчивый драматургический прием» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 78).

²⁷⁷ В. Н. Сыров пишет о качестве тишины в инструментальной музыке Б. Тищенко следующее: «Тишина появляется как отзвук, иногда как проявление внутренней музыки. У Тищенко тишина выступает чаще всего как образ, отображение этой внутренней музыки. Это может быть

котором наличие ответа на неразрешенное внутреннее напряжение (лейттема) если и присутствует, то в скрытом виде. Эта модель в построении кодового раздела сближается с идеей о «незамкнутой диалогичности»²⁷⁸, при которой солист, концентрируясь на внутреннем разговоре, не имеет внешнего оппонента, ясно заданных ценностных ориентиров, ясно определенных точек начала-импульса и завершения (см. Пример 9).

Пример 9. Альтовый концерт, кода, тт. 223–226

The musical score for Example 9, Coda of the Viola Concerto, measures 223–226, is presented in a system of six staves. The staves are labeled: Viola S., V-ni I, V-ni II, V-li, V-Celli, and C-Bassi. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Lontano, leggiero'. The score includes dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. Performance instructions include 'ritardando' and '(pizz.)'. The Viola Solo part begins with a *pp* dynamic and a half note G4. The Violoncello and Contrabass parts have *p* and *pp* dynamics and include 'ritardando' and '(pizz.)' markings.

последнейственный катарсис, осмысление происшедших драматических событий, как в Первом виолончельном концерте; иногда это преддействие, начальная стадия некой медитации или глубокого раздумья (зачины Первого виолончельного и Флейтового концертов. Третьей и Пятой симфоний и др.); а иногда – интермедия, “передышка” в цепи драматургических событий (медленные части Первой и Пятой симфоний. Intermezzo из Арфового концерта). Во всех этих случаях образы “тишины” имеют ярко выраженную драматургическую окраску <...> это не состояния вообще, что наблюдается в медитативной практике других композиторов, а именно переходы, сцепления разных состояний» (Сыров В. Н. Борис Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник. СПб: Композитор, 2005. С. 150). Г. В. Ковалевский, исследуя музыку А. Шнитке, подчеркивает в ней ослабление процессуальности: «трагизм поздних сочинений А. Шнитке становится уже явлением надсобытийного плана, как некая изначальная данность. Финалы последних симфоний и концерты гросси – застывание, аннигиляция, исчезновение, прекращение существования самой звуковой материи. Динамическая концепция музыкальной формы у Шнитке изживает себя. И единственный выход разомкнуть круговую обреченность – выйти на принципиально иную точку отсчета, увидеть “лес времен” (А. Шнитке) одновременно...» (Ковалевский, Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. С. 24).

²⁷⁸ Термин «незамкнутая диалогичность» применяется Г. А. Демешко в статье, посвященной инструментальному письму в концертах второй половины XX века (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 43).

§ 4. Функциональные соотношения солиста и оркестра²⁷⁹

При анализе концертных сочинений М. Таривердиева обращает на себя внимание использование разнообразных типов взаимодействия солиста и оркестра в оркестровой ткани. Рассмотрение оркестровых экспериментов и тембровых решений композитора позволяет с позиции оркестровки исследовать процесс динамизации концертной формы и преобладание в поздних сочинениях (Второй скрипичный концерт, Альтовый концерт) монологического типа высказывания.

Изучение в концертах М. Таривердиева *типов функциональных соотношений* солиста и оркестра (аккомпанемент, соперничество, союзничество, лидерство)²⁸⁰ позволяет сформировать комплексное представление о многообразии драматургических решений.

Так, в **Концерте для голоса с оркестром (1958)** тип *лидерства оркестра* проявляется двумя способами: при создании первых двух кульминаций (тт. 78–90; 190 т.) через обострение конфликта между двумя образно-тематическими сферами и при обогащении оркестровых партий элементами основной темы²⁸¹. *Тип союзничества* действует там, где оркестр «озвучивает» элементы человеческой речи, но с меньшим количеством самостоятельных голосов. Он демонстрирует связность партий, которая сосредоточена при появлении элементов темы в первой (Ц. 1) и заключительной фазах развития (Ц. 21, 22, т. 352). В этих участках формы в большей степени утверждается господство

²⁷⁹ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева. С. 84–95.

²⁸⁰ Речь идет о классификации типов взаимодействия солиста и оркестра, представленной в работе Анисимова А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2011. 23 с.

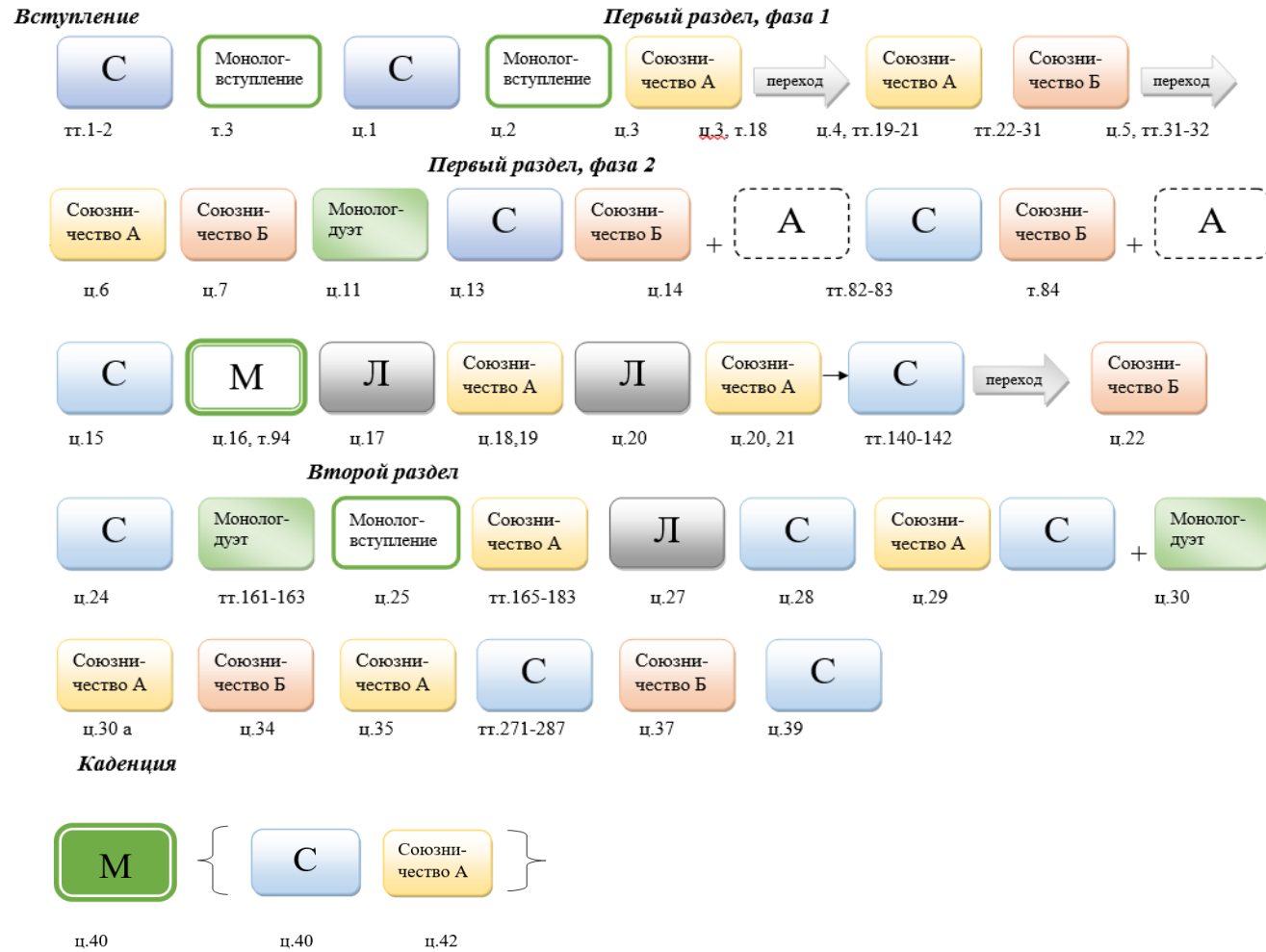
²⁸¹ В первой кульминационной зоне (тт. 78–90) контрастное сопоставление тем A_1 (солист) и B (струнная и деревянно-духовая группы) усиливается тембровым переосмыслением: тема A_1 в тт. 84–86 звучит у трех труб в динамике ff и таким же образом появляется с элементами основной темы в тт. 190–191, подготавливая таким образом будущую кульминацию всей формы, основанную на гротескном тематизме.

монологического высказывания²⁸². Тип соперничества проявляется в предкульминационных зонах (Ц. 6, 9, 13, 17), где в оркестре постепенно наращивается оstinatность ритма, а *сопроводительная функция оркестра (аккомпанемент)* встречается реже всех остальных, присутствуя лишь во вступительных проведениях темы (Ц. 3, 4) и в зонах каденции солиста (Ц. 12, 24).

После господства типов лидерства, союзничества и соперничества, выраженных в **Концерте для голоса с оркестром и Первом скрипичном концерте (1982)**, функциональные отношения партий солиста и оркестра предстают в большей дифференцированности, что является характерной чертой инструментальных концертов 1980–1990-х годов²⁸³. Лидерство, ансамблевость, паритетность и соперничество солиста и оркестра во **Втором скрипичном концерте (1991)** обнаруживаются в различных сочетаниях и подтипах (см. Схему 3).

²⁸² Подробнее о проявлениях монологичности в концертах М. Таривердиева см. статью: Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024, № 4. С. 58–66.

²⁸³ Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. С. 72.

Схема 3. Типы функциональных соотношений во Втором скрипичном концерте²⁸⁴

²⁸⁴ Условные обозначения: «С» – соперничество, «Союзничество А» – первый подтип союзничества, «Союзничество Б» – второй подтип союзничества, «Л» – лидерство, «А» – аккомпанемент, «М» – монолог.

На Схеме 5 представлена организация концерта с позиции реализации в нем четырех типов функциональных соотношений солиста и оркестра. *Тип соперничества* характеризуется нарочитым контрастным разграничением компонентов музыкальной ткани солиста и оркестра. В кульминации первого раздела второй фазы развития громоподобные сонористические аккорды оркестра и акцентированная речитация солиста (цц. 22–24) становятся наглядным проявлением данного типа взаимодействия (Пример 10).

Пример 10. Второй скрипичный концерт,
первый раздел, вторая фаза развития, Ц. 24

Паритетность (*тип союзничества*) солиста и оркестра в данном сочинении предстает в двух подтипах. *Союзничество, подтип «А»*, характеризуется тем, что оркестр становится непосредственным участником развития действия в качестве плотного оркестрового *tutti* или дифференцированного расслоения фактуры на отдельные пласты. Подтип союзничества «А» присутствует как в начальных экспозиционных построениях формы (цц. 3–4; тт. 19–21, тт. 22–31), так и в срединных, более напряженных участках (цц. 6–7, цц. 18–19, цц. 21–22, Ц. 27,

Ц. 29, Ц. 30а, Ц. 35), сохраняя при этом однородность с партией солиста (см. Пример 11), как, например, в первом разделе второй фазы развития.

Пример 11. Второй скрипичный концерт,
первый раздел, вторая фаза развития

102 18

The musical score is for the second phase of development of the first section of the Second Violin Concerto. It is in 4/4 time. The solo violin part (Vln. Solo) is marked with a '3' and a 'mf' dynamic. The orchestra parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Triangle (Tri.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes.

Соотношение солиста и оркестра, проявленное в союзничестве с активной ролью оркестра, нередко переходит в соперничество. Грань между этими типами функциональных соотношений начинает размываться при смене однородности материала на ярко контрастное его противопоставление в одном или нескольких музыкальных пластах (см. Приложение, Схему 3, цц. 20–21, тт. 140–142). В данном случае этот эффект создается за счет смен ритмической пульсации (ритм оркестра и солиста передает открытое соперничество контр-образов) и разграничения партий в регистровом и штриховом отношении, что отражает стремительное переключение на другой тип взаимодействия (см. Пример 12).

Пример 12. Второй скрипичный концерт, первый раздел,
вторая фаза развития

Союзничество, подтип «Б», представляет собой типичный вариант взаимодействия в концертном жанре, являясь *прямой апелляцией к принципу концертирования* – смене функциональных ролей в партиях солиста и оркестра. Во Втором концерте присутствует семь фрагментов, организованных подобным образом (Ц. 5, тт. 31–32; Ц. 11; Ц. 14; т. 84; Ц. 22; Ц. 34; Ц. 37). Следует отметить, что концертничество в виде тембрового обновления исчезает полностью в каденции, поскольку в ней наблюдается перестройка внутренней логики концерта (см. Приложение, Схему 3).

Тип ансамблевости, как самостоятельная разновидность взаимодействия солиста и оркестра, в данном сочинении не представлен. Он фигурирует дважды в паре с подтипом союзничества «Б».

Доминирование оркестра – *тип лидерства* – во Втором концерте не связан с симфоническими задачами: в большей степени автономные фрагменты оркестровой музыки подчинены диалогическому процессу, в котором оркестр в крупном плане трижды обретает свободные высказывания (см. Схему 6, Ц. 17, 20, 27). Оркестр «реагирует» в ответ на монолог или союзническое взаимодействие

(см. Приложение, Схему 3), что позволяет говорить о принципе концертирования²⁸⁵, проявляющемся на макроуровне формы концерта.

В **Альтовом концерте (1993)** преобладающим является *тип лидерства солирующего инструмента*, поскольку в нем М. Таривердиев существенно расширяет пределы влияния монолога. Объяснение тому обнаруживается в природе тематизма: его текучести и непрерывности, что в свою очередь находит отражение в характере взаимодействия партий.

Стоит отметить, что здесь оркестровая ткань не противопоставлена солисту, не занимает лидерскую позицию и также не находится в прямом подчинении. Качество соотношения *solo* и *tutti* становится более взаимосвязанным, благодаря чему композитору удается многопланово работать с дифференциацией интонационных элементов. М. Таривердиев, опираясь на тип лидерства солирующего инструмента, в своем последнем концертном сочинении вводит продолжительные зоны «договаривания». Они проявляют себя двояко: с одной стороны, являются звеньями внутреннего диалога и проявляют себя в тех фрагментах формы, где монологическая речь сменяется контр-темой²⁸⁶ (см. Приложение, Схему 4, цц. 10–13). С другой стороны, монолог в качестве сольного высказывания выходит за пределы диалектической «беседы», оставляя за собой право на тихую рефлексю. Таковы вступление, квази-каденция (Ц. 8, 10), зоны кульминации (цц. 11–13) и кодовый раздел формы (цц. 19–21).

Подводя итоги, следует отметить, что рассмотренные подходы к трактовке феномена «диалогичности» позволяют с методологической точки зрения точнее осмысливать динамику изменений концертного письма М. Таривердиева. Так, в отношении диалогичности «принципы состязательности / соревновательности» (Е. М. Тараканов, А. В. Анисимов), «игры» (М. А. Зварич) и приемы концертирования (А. Н. Уткин) обнаруживаются в сочинениях 1950–1980-х годов, в которых природа диалогического письма выражается через виртуозность

²⁸⁵ О проявлении принципа концертирования в концертах М. Таривердиева подробнее см. Второй и Третий параграфы данной главы.

²⁸⁶ Это своего рода проявление принципа концертирования, который осуществляется на уровне тематизма сольной партии.

солиста, открытую конфликтность (Концерт для голоса) и противопоставление вокального и танцевально-игрового тематизма (Первый скрипичный концерт). Диалоги инструментов (М. Е. Тараканов), тембровые персонификации солистов (А. Н. Уткин) представлены через принцип концертирования во Втором скрипичном концерте (1991).

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 композитора, 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

§1. Интонационная драматургия и приемы работы с тематизмом²⁸⁷

Особенности развития тематизма. Тематическое развитие передает в инструментальных концертах образ озвученной мысли, что делает в ряде сочинений М. Таривердиева интонационно-мелодическое начало²⁸⁸ стержнем драматургии.

Эта особенность обнаруживается в интонационной драматургии **Концерта для голоса с оркестром (1958)**, где в условиях сонатной формы с чертами поэжности последовательно применяется принцип монотематизма. Многоэлементность основной темы концерта, представляющего широкую панораму лирических образов²⁸⁹, позволяет М. Таривердиеву использовать ее «интонационный запас» для создания всего последующего материала. Первая фраза развития темы (см. Пример 1) содержит три интонационные ячейки.

²⁸⁷ См. также: Хоробрых Н. В., Мальцева А. А. «Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 3. С. 89–100.

²⁸⁸ В отношении смежности понятий темы и интонации показательны слова Е. А. Ручьевской о том, что «в художественном произведении тема в подавляющем большинстве случаев является носителем образного содержания <...> тема художественного произведения всегда интонационна» (Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. С. 12).

²⁸⁹ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 35.

Пример 1. Концерт для голоса с оркестром, строение основной темы

Музыкальный пример, состоящий из четырех фраз, записанных на нотном стане (треугольный ключ, ключ «фа»):

- Первая фраза:** Начинается с двух тактов молчания, за которыми следуют ноты: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Фраза заканчивается паузой.
- Вторая фраза:** Начинается с ноты B3, за которой следуют: A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Фраза заканчивается паузой.
- Третья фраза:** Начинается с ноты B1, за которой следуют: A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Фраза заканчивается паузой.
- Четвертая фраза:** Начинается с ноты B-1, за которой следуют: A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. Фраза заканчивается паузой.

Этот музыкальный материал в дальнейшем будет носителем содержательного стержня концерта, основой для последующих драматургически важных разделов формы. Строение основной темы соприкасается с третьим функциональным типом тематизма по классификации Е. А. Ручьевской, где «тема представлена инвариантами одного или (порознь) нескольких составляющих ее мотивов, реже фраз или предложений. В этом случае в процессе развития фрагмент (мотив, субмотив, фраза, предложение) представляют от первоначального изложения темы как часть от целого, а целое узнается по части»²⁹⁰. Разрастание темы, обострение ее квартовым скачком (с ритмическим укрупнением) и утверждением острого звучания (ре-диез) свидетельствует о ее потенциале, который проявится в производном материале – теме-гротеске²⁹¹. Вторая фраза представляет собой развернутую мелодическую линию с двойным закреплением новой опорной точки (ре). Последующий музыкальный материал темы частично содержит как новые интонации, так и элементы из первых двух фраз²⁹².

²⁹⁰ Ручьевская Е. А. Указ. соч. С. 83.

²⁹¹ Тема-гротеск (т. 228 и далее) будет основана на хроматизме и последующем расширением квартового скачка.

²⁹² В третьей кульминационной фразе (точка золотого сечения) закрепляется октавный элемент, впервые появившийся во второй фразе, и нисходящее движение из второй фразы. Четвертая фраза основана на трихордовой интонации, перекликающейся с начальной интонацией темы.

В основной теме концерта можно условно выделить не только фразы, но и более мелкие элементы, обозначенные нами буквами (всего в *теме А* выделены пять элементов (*a, b, c, d, e*) и один производный из A_4 (*f*), см. Схему 1). Интонационные элементы, выходя за пределы *темы А*, обретают свою самостоятельность, становясь производным материалом для всех последующих интонационных образований (*тема В, темы А₁–А₄*).

Наблюдаемые в Концерте для голоса с оркестром приемы мотивной работы вызывают параллели с проявлениями интроверсивной имманентной семантики, которые, по словам И. С. Стогний, «обладают выраженной “материальной” природой, заключающейся в динамичном становлении мелких текстовых элементов и их прорыве из “теневого” структуры в “поверхностную”. Результатом подобного движения является превращение коннотаций в денотации (и наоборот). Эти свойства коннотаций осуществляют важную драматургическую стратегию музыкального произведения»²⁹³. Так, *тема В*, несмотря на то что она интонационно «собрана» из элементов *c, a, d, d¹* основной темы и производит впечатление ее «переинтонирования», имеет самостоятельное значение благодаря ритмическому и темповому контрасту по отношению к *теме А*²⁹⁴. Заметим также: этот материал (см. строку *Тема В* в Схеме 1) будет звучать в репризе²⁹⁵, что свидетельствует не только о его семантической, но и формообразующей функции.

²⁹³ Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2013. С. 47.

²⁹⁴ В партитуре нет темпового указания для начала концерта (присутствует ремарка *Serioso, non troppo*), однако *тема В* дана с указанием темпа *Allegro*.

²⁹⁵ Речь идет о первом ее элементе, который появится в репризе в партии солиста и у контрабаса в основной тональности концерта (ми минор, тт. 352–356).

Схема 1. Интонационная основа Концерта для голоса с оркестром

The image displays a musical score for a Concerto for Voice and Orchestra, illustrating the intonational basis. The score is organized into nine staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled on the left as follows:

- V-lli (Violoncelli)
- Canto (Canto 1)
- Canto (Canto 2)
- Canto (Canto 3)
- Canto (Canto 4)
- Canto (Canto 5)
- Canto (Canto 6)
- Canto (Canto 7)
- Tb (Tromba)

The score is divided into sections by labels above the staves:

- Вступление** (Introduction) - marked with a red 'a'.
- Тема А** (Theme A) - marked with a red 'a', a green 'b', an orange 'c', and a blue 'd'.
- Тема В** (Theme B) - marked with an orange 'c', a red 'a', a blue 'd', and a blue 'd¹'.
- Тема А₁** (Theme A₁) - marked with a red 'a', a green 'b', and a red 'a'.
- Тема А₂** (Theme A₂) - marked with a purple 'e' and a red 'a'.
- Тема А₃** (Theme A₃) - marked with an orange 'c', a purple 'e', an orange 'c', a purple 'e', and a red 'a'.
- Тема А₄** (Theme A₄) - marked with an orange 'c', an orange 'c', an orange 'c', a green 'b', and a black 'f'.
- Тема-Гротеск** (Theme-Grotesque) - marked with a black 'f'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f* for fortissimo). The intonational basis is highlighted by colored boxes and labels (a, b, c, d, e, f) placed above the notes, indicating specific intonational elements or themes.

В вариантах *темы А* (A_1 – A_4), основанных на элементах основной темы (см. Схему 1), посредством интонационного и ритмического варьирования (в том числе, использования остановок-пауз) расширяются границы непрерывного течения единой музыкальной мысли. Тесное интонационное родство, производимое путем комбинаторики элементов основной темы, создает эффект переплетения всех тем между собой. Это, на наш взгляд, и *определяет специфику «живой» интонации* М. Таривердиева, где текучесть интонационного развития передает содержательную детерминированность. Несмотря на наличие пауз, композитор нигде не прерывает музыкальную мысль – он интуитивно ранжирует ее течение посредством комбинаторики и частичной вариантности исходных интонационных ячеек.

В **Первом скрипичном концерте (1982)** значимость тематического развития проявляется в обилии интонационных связей как между темами внутри частей, так и между частями цикла. Здесь М. Таривердиев, вариантно развивая интонационный материал лирических тем, сохраняет важные для него ладовые опоры в качестве интонационного остова, позволяющего всякий раз обновлять интонационно-ритмические компоненты темы, избегая при этом точной повторности (см. Пример 2.1).

Пример 2.1. Первый скрипичный концерт,

I ч., главная партия, тт. 44–50²⁹⁶



²⁹⁶ Такты приводятся по партитуре Первого скрипичного концерта (нотный пример взят из партии скрипки).

Элемент главной партии, на границе 15 и 16 тактов, в основе своей имеет движение по звукам нисходящего квартсекстаккорда. Похожая структура используется М. Таривердиевым в построении основной темы II ч.: ритмически расширяя мелодическую ячейку, композитор сохраняет общую направленность движения и опору на устойчивые ступени (в данном случае – на звуки нисходящего трезвучия) (Пример 2.2).

Пример 2.2. Первый скрипичный концерт,
II ч., основная тема, тт. 1–13



Такое построение интонационных линий характерно для композитора: иррегулярные периодические возвращения к одной и той же разветвленной теме позволяют обрести многообразную и насыщенную «музыкальную жизнь» в различных вариантах – темпоритмических, громкостно-динамических, темброво-регистровых.

Также отметим тему связующей партии, которая в I ч. цикла приобретает черты лейтмотива. Она трижды появляется в экспозиции (см. Приложение, Схему 2): сначала кратко звучит (4 такта) после главной партии, затем элементы в более развернутом виде перед темой побочной партии, далее в конце экспозиции она проводится в туттийном варианте. В репризе тема связующей партии появляется дважды, и именно ее звучанием М. Таривердиев завершает I ч. Ее многократное проведение, наделенное лейтмотивными качествами, отчасти способствует размыванию классической структуры сонатной формы.

Во **Втором скрипичном концерте (1991)** композитор, отходя от традиционного типа концертной формы Первого скрипичного концерта, в новых

звуковых условиях создает *интонационно-ритмические конструкции*, частота возникновения которых отмечается нами в таблице обозначением основной темы – *T* (см. Приложение, Схему 3). Начиная с Ц. 3 постепенно выстраивается ее музыкальная горизонталь: сочетание долгого звука и его дробления с разными ритмическими вариантами, достижение вершины и стремительное ниспадание, двойная линейность темы²⁹⁷ – все это создает *контрастность предзаданного и импровизационного* в одном интонационно-ритмическом образовании (см. Пример 3).

Пример 3. Второй скрипичный концерт,
первый раздел, первая фаза развития, Ц. 3



Функция основной темы во Втором скрипичном концерте связана не столько с ее точным звуковысотным повторением, сколько с сохранением ритмоинтонационного контура. На основе ее возвращения М. Таривердиев разделяет форму концерта на несколько сегментов: в качестве интонационного «водораздела» и собирательного ритмоинтонационного комплекса эта тема звучит еще дважды (см. Приложение, Схему 3, Ц. 21, 39). Ее проведения сопровождаются ритмическими и регистровыми сдвигами, изменениями мелодического изгиба. При этом в мелодике нет ярко выраженных цезур и интонационных контрастов, поскольку другие мелодические ячейки развивают ритмоинтонационные черты основной темы – поступенность и хроматические «сползания», импровизационность и ритмическое дробление. Музыка звучит

²⁹⁷ Линия хроматического движения крупными длительностями сочетается с волнообразными колебаниями более мелких.

одним потоком как человеческая речь, наполненная богатством музыкальных «событий»²⁹⁸.

В **Альтовом концерте (1993)** лейттема содержит в себе идею динамического напряжения (интонации септимы и секунды) и его ослабления. Впервые она появляется во вступлении (см. Пример 4).

Пример 4. Альтовый концерт, вступление

М.Л.Таривердиев
соч. № 102

Вступление Viola Solo до цифры I - 55 сек.
Espressivo, a piacere, legatissimo

Viola Solo

Лейттема подвергается модификациям (без разрешения (ЛТ–1), лейттема с перекombинацией звуков (ЛТ–2), лейттема с энгармонической заменой звуков (ЛТ–3), см. Приложение, Схему 4). Все эти варианты лейттемы в каждом конкретном случае высветляют одну из граней единого интонационного комплекса и позволяют проследить драматургическую логику всего концерта.

Контртема появляется трижды: два раза в первой фазе (Ц. 5, 9) и один раз во второй (Ц. 14). Носителем контртематизма выступает не определенная интонация или интонационный комплекс мотивных структур, а совокупность компонентов музыкального языка, ярко противопоставленных заложенному во вступлении непрерывно-монологическому изложению. В каждом случае она обретает качественно новую модификацию, рассмотрим первые два проведения.

При первом появлении в Ц. 5 контртема отмечена характеристикой *Bussando, sforzo* (стучащий активный штрих, исполняемый с выделением

²⁹⁸ Это соприкасается с идеей, представленной в статье Н. С. Бажанова: «событие разделяет время на длительности и конструирует время произведения. Событие имеет начало, дление, окончание. Событие начинается активной точкой во времени, продолжается спадом энергии и оканчивается началом новой точки. Чтобы началась новая длительность, новый отрезок времени, чтобы разрезать дление физическое и психическое на новые сегменты, необходимо затратить энергию интонирования, причем большую чем для звукопротяжения и продолжения существования самого тона» (Бажанов Н. С. *Время – метасюжет музыки // Идеи и идеалы*. 2012. Т. 2, № 3 (13). С. 139).

каждого отдельно взятого звука). Такты 62–68 образуют зону напряжения: монотонно звучащая тема альты разрушает мерное движение монолога, поскольку практически каждый такт перестраивается метрическая сетка, возрастает динамика, усиливается хроматическая сонорика струнных (см. Пример 5).

Пример 5. Альтовый концерт, первая фаза развития, Ц. 5

Второе появление контртематки приносит новое образное содержание, которое больше напоминает характерную зарисовку, нежели конфликтное столкновение с обозначениями фантазийности и комичности (*Fantastico, Burlesco, mesto*) М. Таривердиев создает непринужденно легкий, мимолетный танец с использованием акцентных штрихов, многочисленных пауз, скачкообразных мелодических линий и тремолирующих педалей. Второе проведение контртематки, также как и первое, представлено во взаимодействии *solo* и *tutti*. Можно сказать, что это своеобразная театральная сценка, но ее подлинное значение раскрывается после завершения.

Появление контртематки – это своего рода речь «собеседника». При первом проведении она прерывает, но не изменяет внутреннюю структуру монолога. После фантазийного второго проведения монолог начинает качественно видоизменяться: речь солиста становится прерывистой и ломаной, приводя к смене типа интонирования²⁹⁹ (см. Приложение, Схему 2, цц. 10–12, обозначение: смена типа интонирования – С. Т. И.). Раннее связанное движение мелодической

²⁹⁹ Подробнее о типах интонирования см. Третий параграф Первой главы.

линии сменяется спонтанностью речитативно-декламационных высказываний (см. Пример 6).

Пример 6. Альтовый концерт, вторая фаза развития, Ц. 11



Таким образом, влияние контртемы имеет большое значение для понимания интонационной динамики основного тематизма Альтового концерта. М. Таривердиев не только расцветчивает музыкальный материал новым содержанием, но и создает драматургически значимый диалог между контрастными темами.

Факторами интонационной драматургии в этом концерте 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 кардинальные модификации (контртемы) ведет к пониманию тесной диалектической взаимосвязи, общности и одновременно различности тематизма развитого во внутренний диалог³⁰⁰.

Секунда как интонация и созвучие. В музыкальном языке инструментальных концертов М. Таривердиева обращает на себя внимание особая роль секундовых интонаций и созвучий. Композитор разнообразно использует интервал секунды, помещая его в различный интонационно-драматургический контекст. Анализ тематизма концертов позволил выявить то,

³⁰⁰ В отечественном музыкознании процессы монологизации концертного жанра отражаются также через понятие «монологическое концертное творчество». В отношении Первого виолончельного концерта Б. Тищенко и Второго скрипичного концерта А. Шнитке Г. А. Демешко пишет о том, что «средствами монологического развертывания авторам удастся передать не только диалектику мыслительного процесса во всех ее тончайших деталях, но и глубинные проблемы человеческого духа, обозначить “разные грани одной и той же личности, сознание которой разрывается в ожесточенном противоборстве ‘pro et contra’» (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика Теория. Практика. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 42).

что М. Таривердиев использует: секунды в функции задержания; секунды, наделенные свойствами мелизмов. Отдельно следует отметить, что композитор нередко акцентирует внимание на секундах, проводя их крупными длительностями, а также сопровождая фермой. Значимы интонации нисходящий секунды, а также секунды-созвучия, образующие гармоническую вертикаль, как, например, в основной теме III ч. Первого скрипичного концерта (см. Пример 7).

Пример 7. Первый скрипичный концерт, III ч., тт. 9–14



Примечательно, что данный интервал встречается у М. Таривердиева в сочинениях и других жанров³⁰¹. Результаты аналитических наблюдений, касающихся секунды-интонации и секунды-созвучия в инструментальных концертах, изложены нами в Схеме 5 (см. Приложение, Схему 5). Секунда в виде *нисходящего движения* нередко выполняет функцию важного интонационно-тематического элемента. Композитор помещает нисходящие секундовые ходы в различные метроритмические условия, используя, например:

- в ровном движении восьмыми длительностями (Первый скрипичный концерт, I ч., тт. 44–49, см. Пример 8);
- с опорой на начальный звук (Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 49, 52, 60–61, 76–80; Пример 9);

³⁰¹ Например, В. Г. Таривердиева отмечает в вокальном цикле «Акварели» использование «мягких “подкрашивающих” секунд» (Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. С. 367), М. Таривердиев подчеркивает красоту причитающих секунд, примененных в музыке к фильму «Семнадцать мгновений весны» (там же. С. 511). Н. В. Пинтверене отмечает «восходящую цепь мотивов-тритонов с острыми секундовыми окончаниями» в теме «икр» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. С. 135), а также «нисходящее секундовое движение» в теме «провала» (там же); секундовый мотив присутствует в качестве основной интонации в известной музыке «Снег над Ленинградом».

- с ритмическим дроблением первой доли, приближая звучание к мелизму (Первый органнй концерт «Кассандра», ч. I, тт. 3, 5–6, 11–13, 30–32, 34–38, 58–59; см. Пример 10; IV ч., тт. 24–25, 32–33; см. Пример 11),

- в триольном ритме (Второй скрипичный концерт, тт. 3, 6, 103, 105, 115, 118–119, 122–125; 164, 182–183; см. Пример 12).

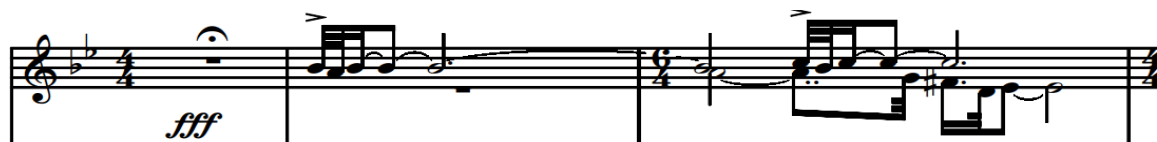
Пример 8. Первый скрипичный концерт, тт. 44–45



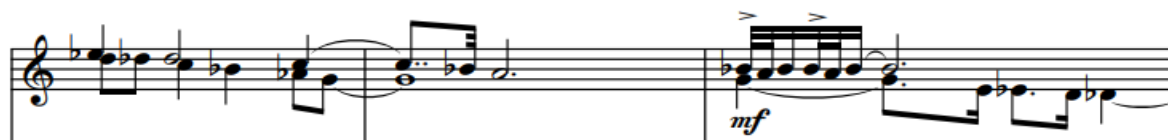
Пример 9. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 1–9



Пример 10. Первый органнй концерт «Кассандра», I ч., тт. 1–3



Пример 11. Первый органнй концерт «Кассандра», IV ч., тт. 20–22



Пример 12. Второй скрипичный концерт, тт. 22–25



Композитор не воспринимает нисходящую секунду исключительно как эмблему *lamento*. Он широко и многообразно трактует ее выразительные возможности.

Говоря о значимости для стиля М. Таривердиева *секундовых созвучий*, следует отметить, что они встраиваются в гармоническую вертикаль во вступительных разделах формы³⁰², участвуют в преобразовании основного тематизма концертов в «иной», антагонистический образ³⁰³, а также появляются в гармоническом виде в основных темах в партии солиста (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Секундовые созвучия (в гармоническом варианте) в партии солиста в инструментальных концертах М. Таривердиева

Первый скрипичный концерт	Первый органнй концерт	Второй органнй концерт	Третий органнй концерт	Второй скрипичный концерт
I ч. ГП, тт. 44–49, 56; 87–88 ЗП , тт. 39–150; СП , тт. 309–316; ЗП , Ц.10, тт. 342–345, 350–355;	I ч. первая тема , тт. 3, 5–6, 11–13, 30–32, 34–38, 58–59 вторая тема , тт. 14, 24–26, 29, третья тема , тт. 42, 45, 47, 50, 53, 56–57	I ч. первая тема , тт. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 31–33, 35, 36, 40–41, 44, 51–52, 54, 65, 66, 68, 69; вторая тема , тт. 13–14, 65;	–	основная тема , тт. 3, 6, 103, 105, 115, 118– 119, 122–125; 164, 182–183
II ч. основная тема , тт. 49, 52, 60–61, 76–80;	II ч. основная тема , тт. 13, 16–21, 23, 33–35, 41, 45–46;	–	–	
III ч. основная тема , тт. 11, 15, 32, 74, 77, 144, 147, 186	III ч. основная тема , тт. 1, 3–5, 8, 18, 20–21, 24;	III ч. основная тема , тт. 3–4, 14–15, 19, 29–32, 35;	III ч. основная тема , тт. 6–7, 9–10, 12–14, 17–18, 28, 30, 32, 36–37;	

³⁰² В частности, в Первом скрипичном концерте секундовые созвучия присутствуют во вступлении к I ч. в партии виолончели (тт. 3–12), партиях вибратона и альты (тт. 12–16), фортепиано (тт. 17–40).

³⁰³ Это обнаруживается в Первом скрипичном концерте в теме заключительной партии у скрипок (тт. 142–150), чембало (тт. 150–158), вибратона (тт. 151–154), в теме главной партии у вибратона и альты (Ц. 7, тт. 289–292), скрипичной группы инструментов (тт. 291–296) и ее элементов у ксилофона и чембало (Ц. 6, тт. 239–243). Также преобразованный «враждебный» тематизм представлен секундовым гармоническим созвучием в III ч. в звучании основной темы у ксилофона: тт. 59–63, 168–172, 198–102, 205–208.

	IV ч. основная тема, тт. 24–25, 32–33	IV ч. основная тема, тт. 19–20	IV ч. основная тема, тт. 16–17, 22, 26, 32, 33	
--	--	---	---	--

Секундовые созвучия влияют на повышение уровня диссонантности, где острота и терпкость звучания воспринимаются в качестве нормы. Вариант *секунды-созвучия* и *секунды-задержания*³⁰⁴ закрепляется преимущественно в основных темах органических сочинений М. Таривердиева. В этом смысле органические концерты можно назвать своеобразной «энциклопедией» секундовых созвучий.

В оркестровых концертах они сосредоточены в оркестровой ткани. Заметим, что секунды в мелодическом движении, представленные крупными длительностями или с фермой, служат для передачи сонористически выдержанного звукового пространства, отражающего ощущение «безвременья»³⁰⁵.

В результате анализа секундовых интонаций и созвучий удалось установить, что в поздних концертах секунда больше используется в качестве интонационного элемента. В Альтовом концерте почти отсутствует применение секунд в звуковой вертикали³⁰⁶. Таким образом, секунды как интонации и как созвучия являются значимым маркером, позволяющим наблюдать развитие и изменение интонационно-гармонического письма композитора.

Темы с крупными длительностями. Присутствие крупных длительностей в начале изложения ряда тем становится своеобразным интонационным якорем, удерживающим последующее движение мелодии. Данного рода прием мы наблюдаем во II ч. Первого скрипичного концерта; II ч. Первого органического концерта, I ч. Второго органического и III ч. Третьего органического концертах (см. Примеры 13–16).

³⁰⁴ Например, Первый органический концерт, I ч. (первая тема, т. 4, вторая тема, т. 40, первая тема, т. 68); II ч. (основная тема, тт. 25–26); III ч. (тт. 6, 10–11, 13, 22, 25; IV ч., т. 21); Второй органический концерт, III ч. (основная тема, тт. 8, 27); Третий органический концерт, III ч. (основная тема, тт. 15, 22, 25); IV ч. (основная тема, тт. 15, 18, 22, 24).

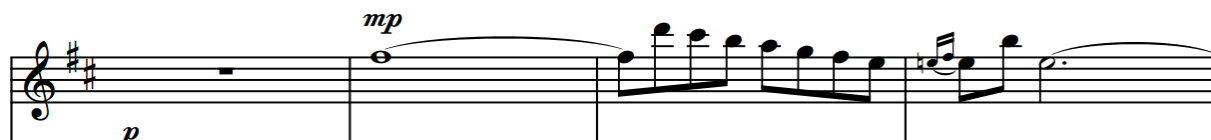
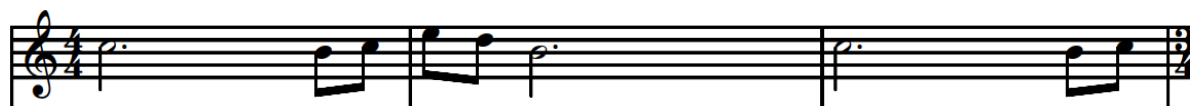
³⁰⁵ О музыкальном времени см. подробнее Второй параграф Первой главы.

³⁰⁶ В Альтовом концерте удалось обнаружить присутствие только некоторых секундовых созвучий, выраженных крупными длительностями или на ферме в партии альты (7), виолончели (14), скрипок (15, 25, 33, 147, 156, 160–161, 177), в дуэте скрипок и альты (10, 169).

Пример 13. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 1–5



Пример 14. Первый органнй концерт «Кассандра», II ч., тт. 5–8

Пример 15. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь»,
I ч., вторая тема, тт. 10–12Пример 16. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа»,
III ч., тт. 1–3

Интонационная основа тематизма. Выводы. Наибольшее многообразие тематизма в образном отношении обнаруживается в **Первом скрипичном концерте**, где присутствуют *лирические* (I ч. главная партия, побочная партия), *концертно-виртуозные* (I ч. эпизоды в разработке: разделы: «За», «Е», 6 т. до раздела «бс», см. Приложение, Схему 1), *гротесковые* или *контртематические* (I ч., связующая партия, заключительная партия, разработка, главная партия в разделе «F», 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 сосредотачивает на разрешении диалектических законов противостояния тезиса-антитезиса, столь характерных для сонатного мышления.

*Музыкальные события разворачиваются в тематизме: его изменения, столкновения, трансформация (главная партия в конце разработки), появления в других частях цикла (реминисценция в пятом эпизоде III ч., где возникают тема главной партии и основная тема II ч.)*³⁰⁷. М. Таривердиев выводит на авансцену интонационно-семантические «архетипы», через их взаимодействие разворачивает музыкальную форму, продолжая тем самым линию классико-романтической традиции.

Роль жанрового тематизма заметна 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, переходя к иной музыкально-временной парадигме. На место развитых тем Первого концерта приходят интонационно-ритмические конструкции (кроме трех маркеров лейттемы), каденционно-гармонические структуры сменяются делением разделов «метрическими абзацами», а вместо контрастного концертно-виртуозного материала появляется насыщенная монологическая речь (см. Таблицу 2).

От вокальной природы тематизма Концерта для голоса с оркестром М. Таривердиев переходит к инструментальному типу речи, где зачастую отсутствует узнаваемая песенная или монологическая закругленность и рельефность тем³⁰⁸. Активное изменение и обновление интонационного письма М. Таривердиева позволяет проследить метаморфозы художественного мышления композитора.

³⁰⁷ Подробнее об этом см. Второй параграф Третьей главы.

³⁰⁸ Подробнее об этом см. Третий параграф Первой главы.

Таблица 2. Образная и интонационная основа тематизма в инструментальных концертах М. Таривердиева

Тематизм / образность	Концерт для голоса с оркестром	Концерт № 1 для скрипки с оркестром	Концерт для органа № 1	Концерт для органа № 2	Концерт для органа № 3	Концерт № 2 для скрипки с оркестром	Концерт для альта в романтическом стиле
	монотематизм	лирические темы, концертно- виртуозные, гротесковые / контртематика, темы-монологи	жанровый тематизм инструментального типа	жанровый тематизм инструментального типа	жанровый тематизм инструментального типа	лейттема (появляется трижды)	лейттема и ее варианты, две контртематика
Интонационная основа / жанр	вокально- декламационный тип с ясной фразировкой	песенная (ГП, ПП) и инструментальная основа (СП, ЗП); многоэлементный тематизм вокальной природы	I ч. – <i>Intrada</i> , II ч. – <i>Aria</i> многоэлементный тематизм вокальной природы, III ч. – <i>Inventio</i> , IV ч. – <i>Finale</i>	I ч. – <i>Basso ostinato</i> , II ч. – <i>Fugue</i> , III ч. – <i>Chorale</i> многоэлементный тематизм вокальной природы, IV ч. – <i>Toccata</i>	I ч. – <i>Reflections</i> II ч. – <i>Movement</i> III ч. – <i>Choral</i> многоэлементный тематизм вокальной природы, IV ч. – <i>Promenade in C major</i>	тип внутренней контрастной речи	внутренний диалог, медитативный инструментальный тип речи

§ 2. Построение кульминаций и принципы формообразования³⁰⁹

Кульминации

В данном параграфе обратимся к особенностям построения кульминаций в концертах М. Таривердиева. В **Концерте для голоса с оркестром (1958)** кульминационные волны сопряжены с *изменениями ритмической структуры* и определяются ритмо-динамическими зонами нарастаний и спадов. Всякий раз после кульминационной волны следует фаза реакции, подкрепленная снижением громкости звучания и укрупнением ритмических групп. В этом раннем концертном сочинении наблюдается общая закономерность в подготовке кульминаций: ритмо-динамическое накопление происходит за счет удерживания и наслаивания друг на друга нескольких оstinatных формул (см. Таблицу 3).

Таблица 3. Ритфомормулы в Концерте для голоса с оркестром³¹⁰

	Ц. 2, тт. 28–34, струнные Ц. 4, тт. 49–53, кларнеты Ц. 24, тт. 286–304, струнные Ц. 28, тт. 335–346, струнные Ц. 29, тт. 361–362, струнные
	Ц. 5, тт. 58–71, струнные Ц. 13, тт. 150 – Ц. 19, тт. 227, струнные Ц. 16, тт. 184 – Ц. 19, тт. 227, струнные Ц. 22, тт. 258 – тт. 271, виолончель
	Ц. 9, тт. 105–112, флейта

³⁰⁹ Об этом см. статьи: Хоробрых Н. В. Симфонизм и виртуозная концертность в инструментальной музыке М. Таривердиева // Музыказнание: 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; она же. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 84–95; она же. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 25–32.

³¹⁰ Черным цветом в Таблице 3 отмечено появление ритмоморфм в зонах нарастания, красным цветом – появление ритмоморфм, данных в контрапунктировании в кульминационных зонах, зеленым цветом – появление ритфомормул в зонах реакций (зонах динамического спада).

	Ц. 9, тт. 105–112, арфа Ц. 20, тт. 236–244, фортепиано, кларнет, альт Ц. 22, тт. 258–271, тарелка, большой барабан
	Ц. 18, тт. 200–244, духовые, скрипка, медные
	Ц. 22, тт. 258–271, тромбон, струнные Ц. 29, тт. 357–358, флейта piccolo, фортепиано

Как показано в Таблице 3, М. Таривердиев в Концерте для голоса с оркестром выбирает несколько ведущих ритмоформул, возвращение и удержание которых влияет на драматургическую линию развития и приводит к кульминационным построениям.

В Ц. 16 у струнной группы устанавливается оstinatное движение восьмыми длительностями, затем добавляются деревянно-духовые и низкие струнные; фортепиано включается в развитие через удерживание пульсации четвертными. Солирующие инструменты (гобой (т. 167 и далее), кларнет (т. 169 и далее) и флейта (т. 172 и далее)) сменяют друг друга, образуя контрапункты к партии солиста. Интонационный элемент *a*³¹¹, появившись у солиста, вытесняется тембровым наслоением: композитор добавляет к основному составу оркестра инструменты деревянно-духовой группы, фортепиано и ударные³¹², которые берут на себя основную функцию ритмического нагнетания. Этот эпизод (см. Приложение, Схема 1, т. 190 и далее) является предкульминационной зоной, после нее М. Таривердиев удваивает интенсивность музыкальной событийности, что существенным образом влияет на ощущение музыкального времени³¹³. С Ц. 18 добавляется пунктирный ритм темы-гротеска; одновременное развитие нескольких оstinatных групп дважды приводит к кульминационным вспышкам (см. Приложение, Схема 1, тт. 228–244 и Ц. 22, тт. 258–271).

Ритмическая конструкция, впервые появившаяся в Ц. 2 служит маркером возвращения основной темы, с помощью которого всякий раз уравнивается драматическое нагнетание кульминационных волн.

³¹¹ Подробнее о тематической организации Концерта для голоса с оркестром см. Первый параграф данной главы.

³¹² Литавры, подвесная тарелка, треугольник, большой барабан.

³¹³ Подробнее о трактовке музыкального времени см. Второй параграф Первой главы.

В кульминациях процессы динамизации у М. Таривердиева зачастую связаны с *фактурными и громкостными изменениями*. В этом отношении показателен финал **Первого скрипичного концерта (1982)**. Основная тема (рефрен) в экспозиции III ч. имеет танцевально-жанровую основу: для нее характерно сосуществование статичного и динамичного начал, ритмическая сбивчивость, акцентность и нерегулярность.

Экспозицию финала предваряет оркестровое вступление. Оно оформлено в виде четкой *ритмической пульсации ударных и низких духовых*, к которым подключается стихийная партия солиста. Финал буквально «врывается» в застывшую звуковую тишину второй части, «как будто возобновляется танец, прерванный внезапно. Только он еще более стремительный»³¹⁴.

Рефрен представляет собой образец объективной, светлой танцевальности в музыке М. Таривердиева, которая выражена в духе *свободной импровизации*. Композитор «нанизывает» различные танцевально-ритмические элементы, сцепляя их между собой в единую тематическую ткань. В интонационном плане рефрена выделяются несколько характерных фигур: хроматизированное сползание *с метрическим нарушением структуры такта*, скачкообразное покачивание от секунды к приме. Тема отличается легкостью и ощущением простора: границы рефрена удается обнаружить только благодаря зонам доминантового кадансирования.

Композитор искусно пишет партию солиста, которая по степени технической и интонационной сложности материала выходит на первый план и является главным действующим лицом всех происходящих событий. По словам В. Г. Таривердиевой, «виртуозная сольная партия – в ней композитор как будто пробует солиста на прочность, на его выживаемость в условиях стремительнейшего темпа и количества нот, смен ритмических фигур, штрихов, акцентов»³¹⁵. Это высказывание вполне характеризует третью часть – эпицентр

³¹⁴ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 577.

³¹⁵ Там же. С. 573.

виртуозности и ритмической изобретательности (см. Пример 17), где развитие выстроено по принципу все большего ритмического усложнения.

Пример 17. Первый скрипичный концерт,

III ч., раздел В

Кульминация финала сосредоточена в предпоследнем проведении темы, которое отличается масштабностью звучания. М. Таривердиев выделяет центральное проведение темы ритмическим увеличением, усилением громкости динамики, поручая озвучить тему шести партиям инструментов оркестра. Все эти возможности музыкального языка в комплексе образуют кульминационное проведение основной темы³¹⁶.

В Первом органном концерте «Кассандра» (1985) в начале разработочного раздела (см. Схему 5, т. 31 и далее), средний голос берет на себя функцию аккордовой статики, в то время как в верхнем голосе активному тонально-гармоническому и звуковысотному преобразованию подвергается мотив шестнадцатых из темы В³¹⁷. Большая ритмическая свобода второй темы способствует рельефному выделению разработочного раздела новым динамическим сдвигом: посредством ритмического дробления композитор ускоряет общий темп развития, процессы

³¹⁶ Завершается Первый скрипичный концерт кодовым разделом, где солист вновь демонстрирует свое превосходство над оркестром, побеждая «соперника».

³¹⁷ Подробнее об этом см. Третий параграф Второй главы.

динамизации усиливаются громкостью звучания и фактурным усложнением³¹⁸, что приводит к первой кульминации.

Во II ч **Второго органного концерта «Полифоническая тетрадь» (1987)** основная кульминация приходится на границу репризного и кодового разделов, где материал первой темы фуги (II ч.) возвращается на громкости *fff*. Данный фрагмент позволяет наблюдать *громкостную экспрессию*, удерживаемую композитором на протяжении пятнадцати тактов до самого завершения части (см. Пример 18, тт. 71–85).

Пример 18. Второй органный концерт
«Полифоническая тетрадь, II ч.



Первая тема фуги в завершении части излагается в тугийном варианте на трех мануалах, после чего композитор дважды проводит ее в верхнем голосе на фоне гармонически сменяющегося органного пункта в басу (тт. 71–85).

Основой для построения кульминаций выступает **волновой принцип развития**. Генеральные кульминации определяют фазы развития, при этом как уже было отмечено, важная роль отдается ритмическим ресурсам организации.

Во **втором органном концерте «Полифоническая тетрадь»** волновой принцип развития реализуется в том числе в громкостной (динамической драматургии). Композитор выстраивает форму III ч. (хорал) с помощью громкостных характеристик как четыре фазы развития. Постепенное усиление громкости сопровождается фактурным уплотнением. Кульминация части приходится на третью фазу в динамике *fortissimo* (тт. 29–35), в следствии чего образуется единая линия развития от прозрачного до полновесно-оркестрового звучания.

Во **Втором скрипичном концерте (1991)** свобода метра проявляется в тех фрагментах произведения, где звучат сольные высказывания скрипки. Композитор разграничивает композиционные построения с помощью

³¹⁸ В тт. 36–38 мотив из *темы В* звучит на *ff* с добавлением контрапунктирующих линий, в результате чего развитие музыкального материала приводит к шестиголосной вертикали.

метрических «абзацев» (термин В. Г. Таривердиевой). В каждой зоне монолога (см. Приложение, Схему 3) исчезает метрическое деление и вновь возобновляется при подключении оркестра. Благодаря этой логике композитору удается отделить друг от друга узловых разделы формы, не прибегая к тематическому и каденционному высветлению новых фаз развития (см. Примеры 19.1 и 19.2).

Пример 19.1. Второй скрипичный концерт, монолог, т. 94



Пример 19.2. Второй скрипичный концерт, монолог, т. 333



В каждой фазе развития **Второго скрипичного концерта** есть одна или несколько кульминаций. Волны развития реализованы в последовательном динамическом нарастании, пик которого приходится на вторую фазу первого раздела (см. Приложение, Схему 3), после чего волны идут на спад, образуя симметричность в громкостном отношении.

Общая логика развития концерта, представленная впервые во вступлении, моделируется в первой и второй фазах (см. Приложение, Схему 3). Крещендирующая монодраматургия (термин В. Н. Холоповой)³¹⁹ динамических спадов и нарастаний многократно закрепляется на уровне формы: перед кульминационной зоной в двух фазах происходит смена функций *solo* и оркестра (см. Приложение, Схема 3, ц. 7, ц. 14, ц. 18, ц. 22). После наивысшей точки напряжения появляется фрагмент сольного звучания скрипки (см. Приложение, Схема 3, ц. 24, т. 161–163).

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.*

³¹⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001. С. 456.

В **Альтовом концерте (1993)** логика волнового принципа реализуется посредством *развития тематизма* благодаря возвращению лейттемы и ее модификаций³²⁰. Композитор модифицирует тему через перекомбинацию звуков, энгармонизмы, а также путем ее сокращения до одного элемента. Все эти варианты лейттемы соотносятся с кульминациями волнового развития (см. Приложение, Схема 4, тт. 39–46; тт. 56–69; тт. 70–79).

Одной из важнейших особенностей в построении предкульминационных и кульминационных зон является применение *контрастной полифонии*. Заметим, что в различных сочинениях, предшествовавших органным концертам, композитор использовал для себя контрапунктическое совмещение контрастных линий в качестве магистрального способа развития. А. М. Цукер отмечает, что *«стремление к образной полифонии, двуплановости, к параллельному развитию различных смысловых начал* (курсив мой. – Н. Х.) *в целом характерно для Таривердиева. Оно проявилось в его камерно-вокальных сочинениях (в соотношении поэтического и музыкального “рядов”, вокальной и фортепианной партий), начиная с самых ранних. Кино же в этом направлении предоставляло новые, почти неограниченные возможности»*³²¹. По словам В. Г. Таривердиевой, *«полифоническое мышление* (курсив мой. – Н. Х.), *полифоническое сочетание материала очевидно и в сопряжении тембров, их соединении, прорисованности и слышимости каждой линии, и в развитии, по принципу инвенции, материала. Необычное сочетание современных, характерных для этого времени тембров (pizzicato контрабаса, ударный рояль, ритмический барабан, ионика) и барочного типа развертывания мелодики и формы, с возникающими по ходу в голосах имитациями, сменой типа изложения (рояль с аккордов переключается на*

³²⁰ Помимо основного варианта лейттемы встречается несколько ее разновидностей. На Схеме 4 можно заметить, что большее их разнообразие присутствует в первой половине формы (см. Приложение, Схема 4, начальная фаза, квази-каденция).

³²¹ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. М.: Сов. композитор, 1985. С. 131. Также А. М. Цукер указывает: «Музыкальная ткань трио в целом предельно полифонизирована. Композитор *прибегает к самым разнообразным приемам полифонической техники* (курсив мой. – Н. Х.): использует сложные контрапункты, соединяет различные варианты темы – в увеличении, в обращении и т. п.» (там же. С. 33).

линейность контрабасовой партии), жесткой *структурированностью формы, движущейся по направлению к кульминации и сведению ее на нет*»³²².

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 (тт. 27–38)³²³. Далее М. Таривердиев развивает тему посредством сопоставления диезных и бемольных тональностей, подвергает мотивно-импровизационному развитию, при этом свободные голоса образуют ритмоинтонационный контраст (см. Пример 20). Итогом насыщенного «трехъярусного» письма служит ритмическое переосмысление основной темы и завершение цикла на гребне кульминационной волны.

Пример 20. Второй органный концерт «Полифоническая тетрадь»,
IV ч., тт. 33–36



³²² Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 512. В цитате речь идет о музыке к фильму «Семнадцать мгновений весны».

³²³ В теме Токкаты представлены два типа движения – широкие скачки мелодии и движение в беглом ритме шестнадцатых, заполняющее диапазон темы.

В зонах повышенного напряжения использование полифонических приемов позволяет реализовывать идею суммирования как одновременный показ контрастных тематических образований.

Формообразование

В инструментальных концертах М. Таривердиева наблюдается развитие двух разнонаправленных тенденций формообразования, обусловленных драматургией. Одну можно условно обозначить как *стремление к структурной ясности*, другую – к *размыванию внутренних границ музыкальной формы*. Рассмотрим эти тенденции подробнее.

Стремление к структурной ясности. В концертах композитор использует способы объединения цикла (реминисценции, интонационно-тематические связи, тональная драматургия), способствующие архитектонической рельефности и выверенности формы. Наиболее показательное их проявление в Первом скрипичном концерте в контексте драматургии открытого столкновения³²⁴ и органых концертах, для которых характерен бесконфликтный тип драматургии³²⁵.

Так, в финальной части **Первого скрипичного концерта** после второго проведения рефрена наблюдается использование *приема реминисценции*. В пятом эпизоде (см. Приложение, Схему 2) проводятся темы из I и II ч. концерта: главная партия I ч. и основная тема II ч. (см. Пример 21).

³²⁴ Под драматургией открытого столкновения в данной работе понимается конфликтный тип развертывания музыкальных «событий», заключающий в себе качественное взаимодействие противоположных друг другу сил, существенным образом влияющее на их дальнейшее развитие. Подробнее об этом: Тараканов М. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания: Ежегодник. М.: Музгиз, 1956. Т. 2. С. 207–227; Еременко Г. А. Ключи к проникновению в содержательный план музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2014. № 2 (4). С. 42–51.

³²⁵ При рассмотрении типов музыкальной драматургии автор работы опирается на исследования: Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров М., 1971. С. 26–64; Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982, 391 с.; Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке М.: Музыка, 1984. 144 с. и др.

Первый скрипичный концерт, III ч., тт.119–129

М. Таривердиев сначала проводит дважды первый элемент темы главной партии I ч., помещая ее в ритмический контекст финала, но, тем не менее, сохраняя ее основные приметы: нижнее опевание терцового тона основной тональности, движение по t_{64} . Затем в т. 121 появляется основная тема из II ч. в «своей» тональности (*h-moll*). Композитор сохраняет тему, изменяя только последний звук. Таким образом, он суммирует панораму тем Первого концерта в финале, скрепляя основной тематизм в единую интонационную структуру.

Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» по своему строению приближен к полифонически-сюитному типу формы (термин Н. В. Милешиной)³²⁶. В нем присутствуют драматургические «скрепы», благодаря которым цикл, при всей внутренней контрастности и индивидуальности, воспринимается целостно.

В первую очередь, обращает на себя внимание характерный для старинной формы *темповый контраст частей*: *Grave doloroso* (I), *Allegro energico* (II), *Andante* (III), *Allegro non troppo* (IV). Подобный принцип построения формирует внешний контраст между частями, который композитор углубляет через контрастность тематизма (наличие структурно оформленных тем и монологических), фактурных приемов (смена полифонического письма на гомофонное), тональностей (*e-moll*, *G-dur*, *e-moll*, *G-dur*).

Наряду с этим в цикле присутствуют *интонационно-тематические связи*, позволяющие проследить развитие выбранных им интонаций. Тематические арки связывают I и II части посредством общности темы C,

³²⁶ Милешина Н. В. Органное творчество советских композиторов (вопросы жанрово-стилевого становления): дис. ... канд. иск. Киев, 1989. С. 98. Цит. по: Петрова А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2001. С. 157.

появляющейся перед репризой в I ч. цикла и в качестве второй темы фуги³²⁷ во II ч.

Также М. Таривердиев в финальной части напоминает первую тему фуги в обращении в качестве нисходящего движения голосов во вступлении к Токкате, что свидетельствует о претворении *приема реминисценции*. В этом процессе тематических связей и удержании интонационного «лидерства»³²⁸ не участвуют темы монологического типа (тема В I ч., основная тема хорала)³²⁹.

Стремление к структурной ясности при опоре на драматургию открытого столкновения, проявляется и в тональном видении циклов. В частности, это заметно в Первом скрипичном концерте, где каждая часть имеет функциональное значение, характерное для классического типа концерта (по И. В. Гребневой)³³⁰. Несомненно, *функциональная принадлежность частей влияет на тональную драматургию*.

Тональная драматургия цикла Первого скрипичного концерта следующая: *a-moll – h-moll – C-dur*. От I к III ч. выстраивается единая драматургическая логика, где каждая тональность берет на себя определенную семантическую нагрузку, которую следует рассматривать только с позиции последующей и предыдущей частей. *Тональность III ч. является «ответом» на исход борьбы*. Светлый, оптимистичный мажор не появляется сам по себе: это, в определенном смысле, накопленные силы для борьбы, почерпнутые во II ч. Семантика финала достаточно ясная: рефрен ставит точку в драматургическом развитии цикла, которую он удерживает весь финал в контрастном взаимодействии с эпизодами.

³²⁷ В разработочной фазе развития (тт. 30–70) особое внимание привлекает мотив, который ранее использовался композитором в качестве темы *C* в *basso ostinato*. Планомерное его проведение по всем голосам свидетельствует о том, что М. Таривердиев мыслит его во второй части в качестве полноценной второй темы фуги. Также стоит отметить, что композитор вводит контраст громкости при его вступлении и, более того, выделяет его ремарками *cantabile* (тт. 34–35) и *dolce* (тт. 50–51).

³²⁸ Речь идет о теме А из первой части, которая присутствует в качестве контрапункта в экспозиционном разделе (тт. 1–30), в кульминационной зоне в аккордовом варианте (тт. 39–45), в кодовом разделе (тт. 70–79).

³²⁹ Возможно, это связано с их импровизационно-медитативной природой. М. Таривердиев таким образом выделяет монологические темы из общего ряда емких, драматургически конкретных тематических образований, позволяем им контрастировать с общей линией развития цикла, показывая при этом, что у монологических тем есть своя линия развития, несовпадающая с другими.

³³⁰ I – действенная, постановка проблемы; II – медитативная, уход от конфликтного взаимодействия тем; III – выход в оптимистичный финал (Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. М., 2011. С. 14).

Отметим также, что в I ч. Первого скрипичного концерта наблюдается обилие тонально неустойчивых разделов внутри «антагонистической» образной сферы (связующая партия и заключительная партия; эпизоды в разработке). II ч. однотональна, монологична: в ней совершенно отсутствует тональное развитие. III ч. отличается активным тональным движением. Неизменным является рефрен, который удерживает мажорное равновесие всей части, но все эпизоды написаны в минорных, зачастую, далеких тональностях, благодаря которым ярче видится контраст между основной темой и обилием эпизодических разделов.

Тенденция размыwania внутренних границ музыкальной формы.

В поздних концертных сочинениях, где монологическое начало прорывается на уровень формы (см. Таблицу 1), 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.

Альтовый концерт, вслед за Вторым скрипичным концертом, имеет одночастное строение. Здесь, также как и в предыдущем концертном сочинении, композитор продолжает усиливать единство музыкального материала. Это, в свою очередь, оказывает влияние на структуру всей формы. В частности, можно говорить о том, что в Альтовом концерте созданию неразрывной музыкальной ткани с богатством внутренних событий способствуют тесно взаимосвязанные между собой разнообразные уровни музыкальной организации, такие как динамика, лейтмотивная организация, смена интонационной природы языка, штриховые акценты, чередование *solo* и *tutti*, смена зон напряжения и ослабления.

Так, в крупном плане форма Альтового концерта представляет собой две фазы, обе из которых завершаются разделами каденции солиста: в первом случае – квази-каденцией, во втором – основной каденцией (см. Приложение, Схема 4). В Схеме 4 отражено насыщение каденционных зон сольными эпизодами. Это пространство *личного высказывания*, при этом оркестровые и оркестрово-сольные

фрагменты композитор сохраняет для более напряженных участков формы. Монолог как договаривание мысли, как ответная реакция на происходящие события, присутствовавшая во Втором концерте, здесь вырастает до масштабов самостоятельных разделов, которые в полной мере оказывают влияние на драматургические и формообразующие процессы. Это позволяет увидеть определенного рода арочность и замкнутость формы: вступление и кода, представленные в сольном высказывании альты, открывают и завершают музыкальное целое концерта.

Ряд наблюдений, касающихся характеристики оркестрового состава, формы частей, тематизма, интонационной основы, приемов и принципов развития, а также жанровой атрибуции инструментальных концертов М. Таривердиева (об этом см. параграф 4), суммирован далее в Таблице 5.

§ 3. Аспекты тембровой и сонорной организации³³¹

*Тембровое переосмысление*³³². При работе с оркестровыми группами М. Таривердиев использует прием тембрового переосмысления как средство динамизации материала во фрагментах формы с интенсивным развитием³³³.

³³¹ См. также: Хоробрых Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева. С. 84–95.

³³² В отечественном музыкознании встречаются схожие термины, отражающие процессы изменения тембровых решений. Например, Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман в отношении тембровой драматургии *Adagio* Седьмой симфонии Д. Шостаковича используют термин «тембровое преобразование», при исследовании «Камаринской» М. Глинки – «тембровая переработка», скерцо Пятой симфонии Д. Шостаковича – «переинструментовка» и «тембровое изменение», Девятой симфонии Л. Бетховена – «тембровое отклонение»; Третьей симфонии Л. Бетховена – «тембро-фактурное обновление». В процессе анализа *Adagio* Второго фортепианного концерта С. Рахманинова применяются термины «тембровое обновление» и «тембровый сдвиг» (Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. С. 324, 325, 325–326, 460, 622, 724, 723).

³³³ В кинодраматургии М. Таривердиева тембровое переосмысление встречается в фильме «Семнадцать мгновений весны», когда «тема “провала” звучит попеременно у контрабаса и бас-гитары, завершаясь аккордовыми ударами фортепиано <...> Смена тембров сообщает теме

Например, в **Концерте для голоса с оркестром (1958)** звучание тематизма медной группы дважды переосмысливается в кульминационных зонах³³⁴.

Начальный элемент из партии солирующего инструмента – женского голоса – появляется в первой кульминационной зоне в экспозиционной фазе развития (см. Приложение, Схему 1, т. 77) и через несколько тактов появляется у трех труб (т. 88). Его присутствие у медной группы усиливается акцентами на каждом звуке и неотступным ритмическим остinato, различимым в остальных оркестровых партиях. Подобное тембровое переосмысление существенным образом влияет на драматургию концерта – появляется антагонистический образ, двукратные конфликтные столкновения с которым приносят дисбаланс в облик основной темы³³⁵ (см. Пример 22 и 23).

“провала” новую выразительность» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 136). И далее автор пишет: «В 12 серии в номере “Проезд Кэт и Штирлица к границе” тема дороги поручается электрогитаре и струнным <...> Прием введения контрастного тембра композитор использовал и ранее, чтобы акцентировать появление нового образа. Электрогитара занимает особое положение среди солирующих инструментов, используемых композитором. Его звучание в заключительной серии привнесло особый романтический дух свободного музыкального высказывания» (Там же. 142).

³³⁴ Подобная трактовка инструментов оркестра соприкасается с особенностью концертного письма Бартока: «Тембровые ансамбли ударных – важный прием бартоковского концертирования. Они свидетельствуют об отходе от аккомпанирующей функции и наделении ударных инструментов (что акцентирует Э. Денисов) *тематической нагрузкой*. Это становится возможным благодаря *тембровой персонификации и изобретательным ритмическим решениям*» (Еременко Г. А. Концертный симфонизм Бартока. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2024. С. 27).

³³⁵ Особенности применения переосмысления тембра трубы в Концерте для голоса вызывают параллели с идеей Г. А. Демешко о перемещении тембрового контраста на более высокий уровень осмысления, при котором «амбивалентность тембра (когда он одновременно является и инструментом-соперником и тематическим элементом, участвующим в образно-смысловой оппозиции), становится основой *диалогической модуляции*» (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). С. 38).

Пример 22. Концерт для голоса с оркестром, экспозиционная фаза,

тт. 77–82

Cor. 1.2.F

Cor. 3.4.F

Tr-ni 1.2.

T-ro

Canto

Vln. I

Vln. II

VI.

Пример 23. Концерт для голоса с оркестром, экспозиционная фаза,

тт. 83–88

Cor. 1.2.F

Cor. 3.4.F

3 Tr-be B

Tr-ni 1.2.

Tr-ne 3. Tb.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Во второй фазе кульминации (см. Приложение, Схема 1, ц. 19, т. 228 – ц. 20) вновь у медной группы появляется враждебный образ, в данном случае – это уже тема-гротеск, представленная тематизмом, составленным из элементов основной темы концерта. К звучанию трех труб добавляются три тромбона и туба, а также ударные инструменты, усиливающие ритмическое остинато³³⁶ (см. Пример 24).

Пример 24. Концерт для голоса с оркестром,
фаза срединного построения, тт. 228–233

Таким образом, композитор в условиях одночастной формы с помощью тембрового переосмысления основной темы солиста создает непрерывность развития и обновления интонационного материала. Также тембровое переосмысление обнаруживается в разработке I ч. Первого скрипичного концерта, где элементы главной партии солиста звучат у вибратона (тт. 168–186), а также на стыке разработки и репризы.

М. Таривердиев как тонкий мастер оркестрового письма насыщает музыкальную ткань детальной событийностью, в которой особое место занимают сочетания духовой и струнной групп с ударными инструментами³³⁷. Сразу же после экспонирования основной темы (тт. 49–52) атмосфера воодушевленного подъема достигается за счет многочисленных темброво-ритмических наслоений: остинатные линии, присутствие частых пауз, штриховые и динамические акценты создают впечатление громкого гула (см. Пример 5). М. Таривердиев

³³⁶ Подвесные тарелки, малый и большой барабаны.

³³⁷ Литавры, тарелки, клавесин, треугольник, малый барабан, тамбурин, ксилофон, цимбалы, арфа.

переосмысливает песенную интонацию главной партии с помощью тембровых³³⁸, мелодических и ритмических изменений³³⁹ (см. Пример 25).

Пример 25. Первый скрипичный концерт, III ч., тт. 49–52

³³⁸ Тема проводится на октаву выше с добавлением резких секундовых созвучий у струнных инструментов, ведущих ГП. Обновление основной темы также связано с добавлением отдельных нот: в т. 2 заполнена сильная доля, четыре повторения IV ступени вместо двух; отсутствие верхнего опевания IV ступени.

³³⁹ Проводится у деревянной и струнной групп на звучности *ff* (тт. 289–296). К ним, в виде ритмического остинато, присоединяются медно-духовые инструменты. Такое обновление темы позволяет выявить заложенный в ней зловещий характер, что, в свою очередь, напоминает технику Д. Д. Шостаковича, в частности, его третью тему ГП (тему-оборотень) из Пятой симфонии. Как пишет М. С. Друскин, «некогда я высказал соображение, что Шостакович часто применяет в своей музыке “темы-оборотни”; в процессе развития их семантическое значение кардинально трансформируется, приобретая противоположный смысл» (Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. М.: Сов. композитор, 1987, С. 52).

Особенности тембровых решений, «мелькание кадров». В оркестровой ткани ранних концертов, на которых не могла не отразиться интенсивная работа композитора в кино³⁴⁰, наблюдается привнесение кинематографических приемов³⁴¹, что проявляется, в том числе, в группировке тембров. В **Концерте для голоса с оркестром**, при общей продолжительности звучания 16 минут, М. Таривердиев в результате частой смены фактуры и оркестрового колорита создает интенсивное развитие (см. Приложение, Схему 1), которое напоминает быстро сменяющиеся кинокадры³⁴². Опираясь на тройной состав оркестра с

³⁴⁰ «Из пепла» (реж. Г. Дзюба), Центральное телевидение, 1958; «Десять шагов к Востоку» (реж. В. Зак и Х. Агаханов), Туркменфильм, 1959; «Человек идет за солнцем» (реж. М. Калик), Молдовафильм, 1959; «Длинный день» (реж. А. Гольдин), Свердловская киностудия, 1960; «Мой младший брат» (реж. А. Зархи), Студия им. Горького, 1961; «Длинный день» (реж. Р. Гольдин), Свердловская студия, 1961; «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Климов), Мосфильм, 1962; «Большая руда» (реж. В. Ордынский), Мосфильм, 1963; «До свидания, мальчики!» (реж. М. Калик), студия Горького, 1964; «Прощай» (реж. Г. Поженян), Одесская студия, 1965; «Разбудите Мухина» (реж. Я. Сегель), студия им. Горького, 1966; «Любить» (реж. М. Калик), студия им. Горького, 1966; «Спасите утопающего» (реж. П. Арсенов), студия им. Горького, 1967; «Последний жулик» (режиссер Я. Эбнер), Рижская киностудия, 1966; «Король-олень» (реж. П. Арсенов), студия им. Горького, 1968; «Пассажир с экватора» (реж. Б. Рыцарев), студия им. Горького, 1968; «Судьба резидента» (реж. В. Дорман), студия им. Горького, 1970; «Цена» (реж. М. Калик), студия им. Горького, 1970; «Пятнадцатая весна» (реж. И. Туманян), студия им. Горького, 1971; «Возвращение резидента», «Ошибка резидента» (реж. В. Дорман), студия им. Горького, 1972; «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова), студия им. Горького, 1973; «Звездная минута» (реж. Л. Кулиджанов), студия им. Горького, 1974; «Ирония судьбы, или С легким паром» (реж. Э. Рязанов), Мосфильм, 1974; «Конец операции резидент» (реж. В. Дорман), студия им. Горького, 1974; «Ольга Сергеевна» (реж. А. Прошкин), Мосфильм, 1975; «Пропавшая экспедиция» (реж. В. Дорман), студия им. Горького, 1976; «Золотая речка» (реж. В. Дорман), студия им. Горького, 1976; «Старомодная комедия» (реж. Э. Савельева и Т. Березанцева), Мосфильм, 1978; «Медный ангел» (реж. В. Дорман), студия Горького, 1979 и др.

³⁴¹ О проблематике кинематографических приемах в инструментальной музыке см.: Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 200 с. (см. Главу 6 «Музыкальная режиссура», С. 167–193); Мурзина Н. Монтажная брейкинг-форма Ч. Айвза в диалоге с художественными поисками XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. статей. Т. 1. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 1999. С. 98–111; Савенко С. И. Кино и симфония // Советская музыка 70–80-х годов. Стили и стилевые диалоги. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 30–53; Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора): автореф. дис. ... канд. иск. М., 2004. 36 с. и др.

³⁴² Об использовании в инструментальных сочинениях приемов киномузыки Г. В. Ковалевский пишет следующее в отношении творчества А. Шнитке: «приемы кинодраматургии становятся одним из важнейших факторов выразительности Первой симфонии, на что исследователями уже обращалось внимание. “Стремительный темп монтажа, плакатная выпуклость интонационно-фабульных ситуаций, быстрое мелькание ‘кинокадров’ (медитативная третья часть в этой круговерти ассоциируется с замедленной съемкой) создают в дискретном тексте

расширением медно-духовой³⁴³ и ударной³⁴⁴ групп, композитор применяет смену красочных тембровых пар: в экспонировании основного материала сочетаются деревянно-духовая и струнная группы, при этом в развитии отдельных элементов темы используются тембровые перестановки³⁴⁵; при подготовке кульминационных зон ударные инструменты звучат вместе с медно-духовой группой. Например, ритмический дуэт малого барабана и тромбона (тт. 216–217, 223–225, 228–233 с литаврами). Таким образом в развитии одночастного концерта для голоса с многосоставной макротемой (термин В. Б. Вальковой³⁴⁶) у М. Таривердиева наблюдается «драматургическое модулирование»:

От конфликтной драматургии в экспозиционной и серединой фазах развития (см. Приложение, Схему 1, тт. 78–90, Ц. 17–21) композитор переходит к внешней событийности. Это осуществляется с помощью введения нового тематического материала. Появившись из «ниоткуда» на гребне заключительной кульминационной волны³⁴⁷, она берет на себя функцию отстранения, что позволяет М. Таривердиеву перевести интенсивность активного движения в русло неконфликтного контрастного сопоставления (см. Пример 26).

некоторую вторичную континуальность – по аналогии с художественным языком кино: прерывность оборачивается непрерывностью» (Ковалевский Г. В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 302. В цитате приведен источник: Вобликова А. Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: Параллели и контрапункты // Мир искусств. Альманах. М., 1991. С. 254–255).

³⁴³ М. Таривердиев использует в оркестре четыре валторны.

³⁴⁴ Литавры, треугольник, подвесная тарелка, тамтам, малый барабан, большой барабан.

³⁴⁵ Тема гобоя (тт. 59–65), звучащая на фоне струнной группы, подготавливает дуэт солиста и кларнета (Ц. 6, тт. 65–71); диалог-договаривание между струнной группой, гобоем и солистом (тт. 100–105); совместное экспонирование обновленной (варьированной) темы у солиста и фagота (функция договаривания и подголоска) (Ц. 10, тт. 113 – Ц. 11, т. 126); дуэт фagотов и виолончелей, проведение варьированного элемента *a* (Ц. 11, тт. 127 – Ц. 12, 135); диалог-сближение варьированных элементов у гобоя (затем кларнета) и начальный элемент темы солиста, движущихся навстречу друг к другу (тт. 167–171).

³⁴⁶ Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 186.

³⁴⁷ Впервые эти мотивы появились в Ц. 3 у деревянно-духовых инструментов.

Пример 26. Концерт для голоса с оркестром, тт. 259–263

Здесь материал основной темы представлен в функции развития³⁴⁸. Зоны реакции (см. Приложение, Схему 1, Ц. 21), следующие за вторым конфликтным столкновением, композитор насыщает отстраняющим эпизодом с легкими ритмическими построениями, в звучании которых все внимание обращено к расширенной ударной группе. Такая драматургическая интенсивность (конфликтное столкновение, реакция, эпизод развития в новом темброво-ритмическом звучании) напоминает «контрастное контрапунктирование»³⁴⁹, встречающееся в кинематографических работах М. Таривердиева в сочетаниях звукового и зрительного рядов³⁵⁰.

Применение сонористики³⁵¹. Секундовые созвучия. В концертных сочинениях М. Таривердиева обращает на себя внимание последовательное

³⁴⁸ Развивается нисходящая интонация первого элемента из темы В. Подробнее см. Первый параграф Третьей главы.

³⁴⁹ Термин применяется в диссертации Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. С. 11.

³⁵⁰ Подробнее об этом см.: там же.

³⁵¹ Н. В. Пинтверене отмечает присутствие сонорного звучания в музыке к кинофильму «Семнадцать мгновений весны» (1973), написанной до создания органных циклов: «Пример

применение сонористики. В органных (1985–1989) и оркестровых концертах (1991–1993) это обнаруживается в частом использовании терпких секундовых созвучий. Представленные в качестве удержанной гармонической вертикали, они существенным образом влияют на звуковой облик концертов (см. Приложение, Схему 5). Обобщая результаты аналитики в этом аспекте всех инструментальных М. Таривердиева, изложим полученные наблюдения.

Так, в **Первом органном концерте «Кассандра»** (см. Приложение, Схему 5, III/1 III/2, III/3, III/4) композитор выстраивает «диалог времен» с помощью камерного звучания в духе старинной музыки³⁵² и экспрессивного *сонорного письма* XX века, итогом которого оказываются краткие звуковые области-темы, напряженно сосуществующие друг с другом.

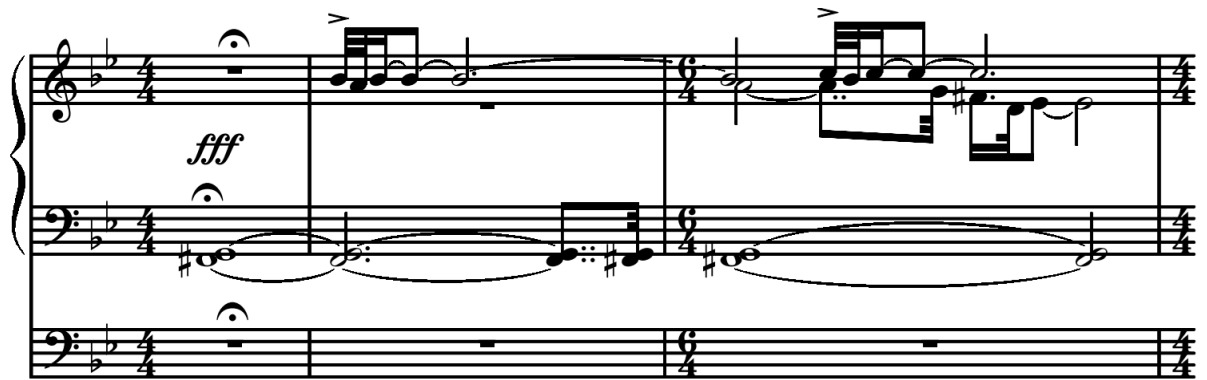
М. Таривердиев, минуя любые звуковые преамбулы, начинает органной концерт с темы, в которой отражен «голос», направленный вовне и воспринимающийся как ораторская речь. В I ч. первая тема (А) отличается плакатным письмом, плотностью звуковой подачи и сигнальными громкостными характеристиками³⁵³. Особенность данной темы связана с *выстраиванием вертикали и горизонтали на хроматической основе*. Все звуковые наложения по вертикали образуют в своем массиве удерживаемый музыкальный тезис, открывающийся сигнальным элементом в виде нижнего опевания основного тона (см. Пример 27).

интонационного единства материала, когда каждая новая тема формируется в рамках предыдущей, не был характерен киномузыке рассматриваемого периода. Композитор использует *тембровый сонорный тематизм* (курсив мой. – Н. Х.). Музыкальная ткань формируется на основе переплетающихся тем-реплик деревянных духовых инструментов, всплесков арфы, протяженных диссонирующих созвучий струнных инструментов. Возникает ощущение гула, вибрирующего музыкального пространства» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С.133).

³⁵² Подробнее см. Второй параграф Второй главы.

³⁵³ В первом такте концерта композитор фиксирует громкость звучания тройного *forte* и удерживает его на протяжении развития первой темы.

Пример 27. Первый органный концерт «Кассандра», I ч.



В Концерте для органа № 2 «Полифоническая тетрадь» М. Таривердиевым наиболее полнозвучно воспроизводится *темброво-сонорный тип работы*. Выстраивая аккордовую линию, композитор утверждает интонационное господство темы, созданной в духе барочного времени. В завершении I ч. мотив основной темы, звучащий на *fff* в аккордовых напластованиях нижних и средних голосов, трижды подтверждает свое магистральное значение. В это время в верхних голосах звучит секундовое сочетание, происходящее из второй темы. Здесь, как и в других фрагментах формы I ч., М. Таривердиев *использует секундовое звучание не в значении задержания, а в значении особого диссонантного качества многослойной вертикали музыкальной фактуры*³⁵⁴. Оно необходимо композитору для создания напряженно сонорной окраски тембра (см. Пример 28).

³⁵⁴ Наблюдаемые тенденции в инструментальной музыке М. Таривердиева сопоставимы с изменившимся музыкальным мироощущением XX столетия. Применительно к использованию диссонансов Т. В. Франтова пишет об этом следующее: «употребление свободных диссонансов не отменяет принципа системности в современном тональном (неотональном) контрапункте, в котором возвышаются роль опорности основного тона и организующая роль линейных (секундовых) форм горизонтальных мелодических компонентов. Само же появление свободных диссонансов не только перестает быть критерием правильности (или неправильности) контрапункта, но и оказывается результатом свойств гармонической (звукорисовой) системы (диссонанс входит в состав сложных аккордов как их часть, может быть отражением горизонтали, свернутой в вертикаль)» (Франтова Т. В. Контрапункт XX века – открытая система // Вестник Академии балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 178).

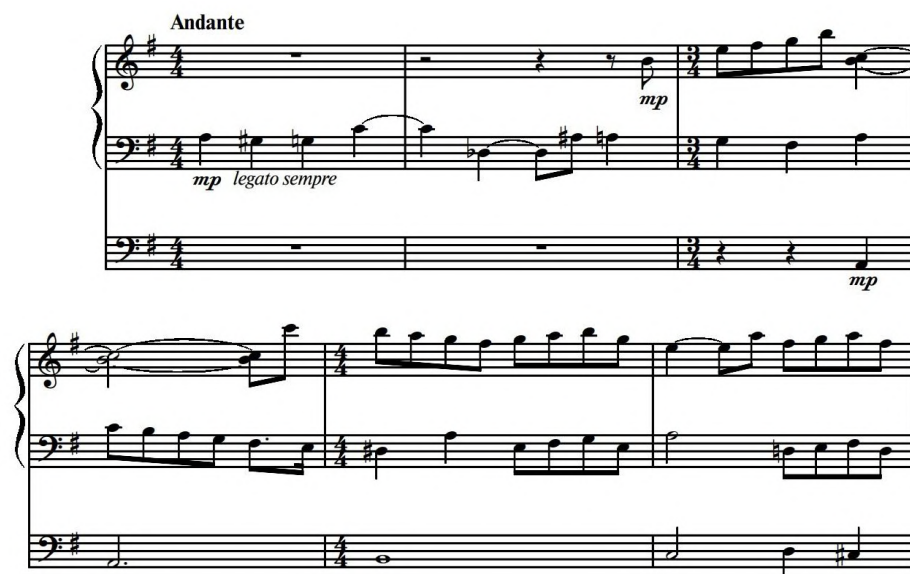
Пример 28. Второй органный концерт
«Полифоническая тетрадь», I ч.



Секундовое созвучие обращает на себя внимание в III ч. цикла (см. Пример 29). М. Таривердиев, используя секунду в качестве мелодической особенности линейной темы, акцентирует на ней внимание с помощью метроритмического оформления. Секунда, в определенном смысле, и вертикаль, и горизонталь, с помощью нее композитор сгущает напряжение в необходимый ему драматургический момент, а также рассеивает и смягчает фактуру, оставляя терпкое созвучие в качестве не ответченного, неразрешенного вопроса внутри монологической темы.

Пример 29.

Второй органный концерт «Полифоническая тетрадь», III ч.



М. Таривердиев завершает III ч. кодовым разделом (тт. 36–47), в котором на длительной педали собираются звучащие ранее по горизонтали первая затактовая интонация темы (см. Пример 30, синий цвет) и ее секундовая вертикаль в средних голосах (см. Пример 8, красный цвет). Композитор, наслаивая мелодические ячейки друг на друга, многократно закрепляет их одновременное звучание в кодовом разделе части.

Пример 30. Второй органный концерт «Полифоническая тетрадь»,

III ч.



В Третьем органном концерте композитор пользуется возможностями разнообразного органного звучания, создавая не только лирически-сосредоточенные и полифонически-маршевые темы, но и фантастические, с той мечтательностью и легкостью, которая способна возвысится над реальным миром. В целом можно говорить о том, что в данном цикле преобладает идея создания надвременного и надреального музыкального пространства.

Первые интервальные взлеты мелодии вверх (I ч.) воспринимаются как некое вступление, как мотивы, предвещающие тему. Лишенная какой-либо устойчивости эта мелодия с частым паузированием, с ритмической сбивчивостью, с наличием хроматических секундовых сочетаний определяет фантастически-ирреальную семантику, ранее не обнаруживавшуюся в инструментальной музыке М. Таривердиева (см. Пример 31).

Пример 31. Третий органный концерт «Четыре пьесы для органа», I ч.



Во **Втором скрипичном концерте** (см. Приложение, Схему 5, VI) струнные инструменты с постепенным глиссандированием образуют колористический фон, на котором в высокой тесситуре проигрываются различные интервальные цепочки.

Дуэтное звучание флейты и гобоя в септиму с наложением струнной группы, создают *сонористическую материю*. Подобные музыкальные конструкции будут встречаться несколько раз на протяжении всего концерта в качестве фрагментов, представляющих взаимодействие *solo* и *tutti* (см. Пример 32).

Пример 32. Второй скрипичный концерт, т. 1

Таким образом, подводя итоги, отметим наиболее характерные особенности композиторского письма. В частности, рассмотренные приемы мелькания кадров, наряду с ритмической сбивчивостью и акцентностью ритма, являются зримыми приметами его композиторского стиля 1950-х годов. В последующих концертных сочинениях в оркестровом письме наблюдается 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 (в особенности, отметим в этой связи органные концерты).

В инструментальных концертах 1980–1990-х годов подключение дополнительного голоса к солирующему инструменту во фрагментах,

насыщенных монологическим высказыванием, является одним из типичных проявлений его оркестрового стиля, наблюдаемого в каждом инструментальном концерте (к Альтовому концерту фрагменты «договаривания» выходят на уровень всей композиционной формы). 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 его инструментальных сочинений последней трети XX века.

§4. Жанровые разновидности концертов³⁵⁵

В музыкознании XXI века одновременно сосуществуют позиции классического и новаторского рассмотрения жанровой атрибуции инструментальных концертов. С одной стороны, продолжает сохранять актуальность исторически ранний подход Л. Н. Раабена с бинарной типологией (виртуозный и симфонизированный типы концертов)³⁵⁶ (1967)³⁵⁷; распространены классификации, опирающиеся на стилевые компоненты – симфонический (применительно к творчеству Л. Бетховена)³⁵⁸, симфонизированный (применительно к романтикам)³⁵⁹, классико-романтический сольный концерт³⁶⁰,

³⁵⁵ См. также: Хоробрых Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83.

³⁵⁶ «К середине XIX века жанр концерта условно делится на два вида: виртуозный и симфонизированный. Виртуозное музицирование и симфоническое развертывание мысли предопределили дифференциацию жанра на два типа. Симфоничность и концертность предстали как противоположные силы» (Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков веков: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2011. С. 16–17).

³⁵⁷ Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 306 с.

³⁵⁸ Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков веков: автореф. дис. ... канд. иск. С. 11.

³⁵⁹ Там же. С.16.

³⁶⁰ Тараканов М. Е. Инструментальный концерт // Новое в жизни, науке, технике. Искусство. 1986. № 1. С. 56.

неоклассический³⁶¹ / виртуозно-романтический концерт с симфоническими чертами³⁶² / скрипичный концерт с чертами неофольклоризма / импрессионизма / экспрессионизма³⁶³.

С другой стороны, развиваются классификационные модели на основе систематизации жанровых признаков³⁶⁴, поиска нового синтеза различных видов искусства³⁶⁵, классификации процессуального типа с выделением этапов развития жанра в XX столетии³⁶⁶ и подходы, основанные на идее жанровой гибридности статических и динамических характеристик концерта (архетипа и кенотипа)³⁶⁷.

Жанровые особенности концертов. В контексте анализа произведений М. Таривердиева, относящихся к середине и, в большей степени, концу XX столетия, видится необходимым использовать дифференцированный подход к жанровой атрибуции инструментальных концертов. С точки зрения определения жанра в музыковедческой литературе аналитически представлен **Первый скрипичный концерт (1982)**. А. М. Цукер относит его к *виртуозному типу*³⁶⁸, выделяя в нем действенность, диалогичность, соревновательность.

На музыкально-семантическом уровне это подтверждается «*избеганием*» *симфонической драматургии* в разработке I ч., где эпизоды стихийно-драматического характера контрастируют с основными темами экспозиции;

³⁶¹ Гребнева И. В. Неоклассический скрипичный концерт как объект интертекстуального анализа // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 3. С. 196; Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011. С. 8.

³⁶² Анисимов А. В. Симфония виртуоза: о четвертом скрипичном концерте А. Вьетана // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 132.

³⁶³ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в зеркале стилей «новой музыки» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 2. С. 214.

³⁶⁴ Такие, как состав, концепция, стилистика, чистота жанра, масштаб, форма, взаимодействие сольной и оркестровой партий (Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2003. С. 14–18).

³⁶⁵ Как, например, межжанровый, внутрижанровый, полижанровый (Зварич М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск., С. 8).

³⁶⁶ Например, традиционная линия развития, концерты-портреты, экспериментальный концерт (там же).

³⁶⁷ «Если архетип есть “первообраз” жанра, то кенотип – как его “новообраз” – представляет собой обновленную конфигурацию типических признаков жанра, возникшую как обобщение нового исторического опыта» (Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 5).

³⁶⁸ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 276.

*принципом концертирования*³⁶⁹ (по А. Н. Уткину), представленном через свободно-импровизационные разделы (разработка I ч., побочная партия в репризе, эпизоды в III ч.); использованием импровизации как способа изложения музыкального материала с применением диалогичности, линейности и полифонизации формы (II ч.); тембровой персонификацией солиста и оркестра в III ч., что позволяет говорить еще и о *принципе театрализации*.

По словам А. М. Цукера, «подобно тому, как в концертах XVII–XVIII вв. основой был динамический принцип противопоставления солирующего инструмента (или группы инструментов в *concerto grosso*) и звучности всего оркестра, у Таривердиева главная драматургическая антитеза заключена между концертирующей скрипкой и оркестром, с тем только существенным различием, что взаимоотношения их здесь несравненно более поляризованы. Кроме того, композитор образно, интонационно *персонифицирует* этих двух “участников” музыкального действия, наделяет каждого лишь ему присущими индивидуальными чертами и сталкивает в ярких “сценах-диалогах”. В этом и состоит, прежде всего, *театрализация концерта* у Таривердиева (курсив мой. – Н.Х.)»³⁷⁰.

В то же время, в Первом скрипичном концерте присутствуют и противоположные виртуозному типу черты симфонизированного концерта. Обнаружение *принципа сквозного развития*, выраженного лейтмотивными качествами связующей темы из I ч.³⁷¹, непрерывным развертыванием интонационного ядра во II ч., при избегании смысловых цезур, и глубинной трансформацией главной партии в разработочном разделе I ч.³⁷² 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. В Таблице 4 нами представлены

³⁶⁹ Подробнее см. Третий параграф Первой главы.

³⁷⁰ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 280.

³⁷¹ Связующая партия I части вызревает постепенно. Она трижды звучит в экспозиционном разделе формы (тт. 55–59), но в законченном, завершенном варианте появляется только в конце раздела (тт. 87–94, раздел 2F).

³⁷² Разработка I части является примером глубокой трансформации главной партии, которая осуществляется посредством тембрового, интонационного, ритмического, регистрового преобразования темы, благодаря чему достигается полное переосмысление основного образа.

характеристики классического концерта³⁷³ и их соотношение со структурными компонентами рассматриваемого сочинения. Отдельные нюансы композиторского письма демонстрируют, насколько М. Таривердиев следует традиционной (архетипической) модели в новых музыкально-стилистических условиях развития жанра. Именно поэтому, при всем многообразии внутренних музыкальных событий, Первый скрипичный концерт правомерно рассматривать как традиционный тип концертного жанра (см. Таблицу 4).

Таблица 4. Первый концерт М. Таривердиева и традиционный тип концерта

Традиционный тип концерта	Первый концерт М. Таривердиева
Состав исполнителей	
Солирующая скрипка и оркестр разного состава – большой симфонический, камерный, струнный	Первая редакция – для большого состава, вторая редакция – для камерного состава
Соотношения солиста и оркестра	
Виртуозно-концертный характер партии солиста (диалог солиста и оркестра / ансамбля); наличие каденций солиста	Принцип концертирования на уровне <i>tutti</i> / <i>solo</i> , каденция солиста в III ч. цикла
Циклическая структура условно-симметричного типа: трехчастность с темпами в зонах «(умеренно) быстро – медленно – быстро» с циклическими функциями частей ³⁷⁴ , несущими определенную семантическую нагрузку (проблема-рефлексия-разрешение)	Трехчастный цикл с сохранением традиционных функциональных особенностей частей
Авторская номинация произведения как скрипичного концерта (СК) ³⁷⁵	Концерт для скрипки с оркестром № 1

Ранний **Концерт для голоса (1958)** и последующие сочинения М. Таривердиева для солирующих инструментов – **Второй скрипичный**

³⁷³ Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010. № 1 (729). С. 162–168.

³⁷⁴ 1– сонатность; динамизм, драматизм, разноплановость, 2– лирический центр, жанровая определенность (пассакалия, ария и т.д.) 3 – позитивное утверждение единства (Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. С. 14).

³⁷⁵ Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков. С. 162.

концерт (1991), Альтовый концерт (1993) – соотносятся по классификации И. В. Гребневой с *кенотипическим типом*. В этих произведениях, при всей индивидуализации музыкальных процессов, М. Таривердиев сохраняет традиционные способы организации материала: дифференциация формы на разделы (наличие вступления, нескольких фаз развития, каденции и (или) коды), наличие лейтмотивной системы, 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).

Касаясь вопроса о жанровой атрибуции Второго скрипичного концерта, видится необходимым рассматривать его основные особенности в сравнении с Первым скрипичным концертом, поскольку индивидуализация письма, выраженная в тяготении к монологической форме высказывания³⁷⁶, интонационной однородности (II ч.), сквозном развитии основной темы (главной партии), движении в сторону свободного высказывания (импровизационные эпизоды в каждой части), тембровом и регистровом концертном звучании, проявилась еще в Первом скрипичном концерте. Все эти признаки стали основой кенотипического типа следующего концертного сочинения, где на место классических структур пришло новое ощущение времени, предпосылки к которому были слышны раньше. Децентрализация тональной основы, выход за пределы сонатного формообразования, дление «остановленного» времени в монологах в сочетании с дифференциацией оркестрово-сольных эпизодов говорят об эволюции концертного письма М. Таривердиева.

Одним из важных аспектов жанровой атрибуции в контексте вопроса о соотношении традиций и новаций является *жанровая гибридность*. И. В. Гребнева подразделяет кенотипические варианты на поэмность, двухфазную рапсодичность, структуру барочной сонаты *da chieza* и симфонический

³⁷⁶ Подробнее о монологической форме высказывания в концертах М. Таривердиева см.: Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 58–66.

концерт³⁷⁷. Следует отметить, что жанр инструментального концерта еще со времени своего формирования тесно соприкасался с теми формами инструментальной музыки, которые развивались параллельно с ним в разные исторические периоды. Но помимо симфонизации инструментального концерта и открытия в нем характерных признаков виртуозного исполнительства, инструментальный концерт в XX в. становится местом пересечения различных жанровых исканий. В сочинениях М. Таривердиева наблюдаются драматургические взаимосвязи жанра концерта и *concerto grosso* (Первый органнй концерт «Кассандра» (1985), Второй органнй концерт № 2 «Полифоническая тетрадь» (1987)), жанра концерта и симфонизированной поэмы (Концерт для голоса с оркестром, Альтовый концерт).

Черты concerto grosso обнаруживаются в органнх сочинениях 1980–1990-х гг. В **Первом органном концерте «Кассандра» (1985)** принцип контраста, выраженный через концертирование разных групп инструментов, проявляется на тематическом и стилистическом уровнях. Композитор в пределах одной части создает разноплановый тематизм, размещая его на нескольких музыкальных ярусах. Контрастность усиливается за счет частых регистровых переключений, что, в свою очередь, обостряет различие тем. Так М. Таривердиев разграничивает две крупные фазы музыкального высказывания: первую с направленностью вовне (ораторская речь), и вторую – вовнутрь (монолог).

А. А. Петрова упоминает «Кассандру» как образец импровизационно-сюитного типа построения³⁷⁸. Переплетение стилистик барокко и современности образует *одновременное сочетание* контрастных друг другу музыкально-языковых структур, слитность которых рождает плакатное письмо органного концерта, в котором принцип контраста проявляется на темповом, жанровом и тембровом уровнях. Таким образом, сама интенсивность музыкальной

³⁷⁷ Гребнева И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков. С. 162–168.

³⁷⁸ Петрова А. А. Указ. соч. С. 166.

событийности достигается не столько «динамикой развития, но динамикой контрастного сопоставления»³⁷⁹.

Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» (1987) – единственный цикл в творчестве М. Таривердиева, в котором каноны старинных форм воплощены наиболее последовательно³⁸⁰. Здесь черты *concerto grosso* проявляются через *контрастное разграничение разделов формы* посредством изменений их громкостного, тембрового, тематического, темпового и фактурного наполнения. Наряду с этим М. Таривердиев, пользуясь композиционными моделями построения старинных форм, в большей степени подчиняет их внутренним законам своего музыкального времени, в котором *органично сочетаются* принципы чередования имитационной горизонтали и аккордово-сонорной вертикали вертикали, т.е. монологическая импровизационная линейность и строгая заданность, приемы усиления и сдерживания общего динамического процесса.

Во **Втором скрипичном концерте** черты *concerto grosso* имеют несколько внешних и внутренних признаков. В частности, состав концерта с выделением группы «любимых инструментов»³⁸¹ композитора, по сути своей является второй оркестровой группой. В партитуре можно увидеть зоны включения и выключения этого ансамбля, представленного в основном без треугольника (он практически не появляется в партитуре, кроме как в завершении каденции). В начальных фазах ансамбль деревянных духовых практически всегда отсутствует, чаще можно заметить сольные проведения инструментов, а сам ансамбль включается в звуковой процесс концерта в кульминационных зонах. Именно в них можно *наблюдать игру двух групп оркестра*³⁸² (деревянных и струнных), в которой господствует одно эмоционально-смысловое поле.

³⁷⁹ Высоцкая М. С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 10.

³⁸⁰ В данном случае речь идет о формах, проявившихся в ранней музыке: *basso ostinato*, *fugue*, *chorale*, *toccata*.

³⁸¹ Он представлен такими инструментами, как флейта, гобой, фагот, треугольник (Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 725).

³⁸² Здесь видится соприкосновение с идеей «централизованного полисолирования – в объединении целых групп солирующих инструментов в тематические супертемы А со

Также стоит отметить *процессы концертирования* в виде смены функций отдельных инструментов, которые представлены у группы деревянных духовых. В концерте можно выделить несколько эпизодов, где ансамбль «любимых тембров» взаимодействует с солистом, рождая новые тембровые сочетания (см. Приложение, Схема 3, ц.7, ц. 22, ц. 37; в каденции ц. 43). Характерные для *concerto grosso* проявления состязательности между двумя группами, влияющие на ход драматургического развития, в данном сочинении не представлены³⁸³. Потому можно говорить, что М. Таривердиев, добавляя ансамблевую группу, показывает специфику взаимодействия инструментов между собой, развивающихся по законам концертного жанра и не выходящих за пределы установленной жанровой модели.

*Черты поэмности*³⁸⁴ обнаруживаются в **Концерте для голоса с оркестром**³⁸⁵ в монотематизме, проявленном в «единстве множества, возникающем на образно-тематическом уровне»³⁸⁶. Многоэлементность темы

своими корифеями во главе» (Демешко Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). С. 39).

³⁸³ «Подчеркнем, что главной формообразующей силой произведений является динамическая пульсация, логика сгущений и разрядок, обеспечиваемая тембровыми сопоставлениями *tutti-solo*, *tutti-concertino*, то есть “генеральным” принципом *concerto grosso*» (Левая Т. Н. Возрождение традиции (жанр *concerto grosso* в современной советской музыке) // Музыка России: Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации / Сост. А. Григорьева. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1986. С. 162).

³⁸⁴ В данной работе поэмность рассматривается в опоре на такие труды, как: Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 310 с.; Шапошников И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2016. 25 с.; Механошина О. В. Повествовательные жанры инструментальной музыки: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1999. 22 с.; Аппалонина И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2009. 29 с. и др.

³⁸⁵ В отношении формообразования Концерта для голоса с оркестром, А. М. Цукер подчеркивает одночастность с чертами «сонатности и романтической поэмности, с характерным для последней контрастным чередованием эпизодов и их монотематическим объединением» (Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 35).

³⁸⁶ Аппалонина И. В. Указ. соч. С. 16.

позволяет композитору использовать ее интонационный потенциал в качестве основы для всех последующих тем³⁸⁷.

Стоит отметить присутствие Концерте для голоса с оркестром *образной трансформации*: речь идет о драматургическом потенциале основной темы, где выявляется внутренний конфликт³⁸⁸ произведения без дополнительного контрастного интонационного материала. В то же время М. Таривердиев дважды на протяжении концерта «разворачивает» лирическую тему в противоположную сторону. Лишая ее человеческого выражения, он раскрывает в ней иную грань – антагонистическую³⁸⁹. Также обращает на себя внимание модель построения кульминации. Использованное сопряжение динамического накопления и спада в экспозиционной фазе развития, повторится в разработочной части формы, где, согласно законам волновой драматургии³⁹⁰, степень напряжения будет выше.

Поэмность как драматургический принцип в **Альтовом концерте** обнаруживается через противопоставление контрастных тематических образований, представленных коммуникативными отношениями лейттемы и контртемы; использование сквозного нелинейного развития, проявляющегося в быстрой смене музыкальных событий (темпы, штриховые и громкостные обозначения, тематизм, чередование *solo / tutti*) и непрерывной корректировки («лепки») музыкального материала, что ведет в сторону индивидуализации

³⁸⁷ В киномузыке М. Таривердиева одночастная поэмая форма с лейтмотивной системой встречается в фильме «Человек идет за солнцем», где, по мнению Н. В. Пинтверене, «идея взаимосвязи явлений воплощается в монотематическом принципе, предполагающем контраст образов на основе единства тематического ядра, утверждение основной музыкальной мысли в конце композиции. М. Таривердиев стал одним из первых, кто показал, что музыкальная форма способна внести целенаправленность в развитие, подвести к кульминации. Особенно в картине с отсутствующим сюжетом» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. С. 60).

³⁸⁸ Трактовка термина по: Тараканов М. Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке. С. 212.

³⁸⁹ Впервые это происходит в середине экспозиционной фазы развития. Заданный темой В ускоренный темп распространяется на последующий материал (в *теме А₁* сохраняется ритмическая упругость оркестра, возникшая в *теме В*) и способствует накоплению динамического напряжения. Оно вскрывает себя в появлении *элемента а* основной темы концерта у тромбонов.

³⁹⁰ Третья из представленных характеристик формы романтической поэмности.

драматургии (она проявляется в смешанной / свободной форме³⁹¹ и выводит весь процесс в «иррациональную интуитивную сферу»³⁹². На протяжении всего концерта общая линия развития нигде не приостанавливается. При всей яркости драматургических изменений М. Таривердиев разворачивает одну непрерывающуюся мысль, заключенную в лейттеме концерта.

В Альтовом концерте не обнаружены потенциальная программность и принцип «выводного ряда как способ развертывания основного образа»³⁹³: интонационное зерно в данном сочинении развивается на уровне драматургических процессов сопряжения динамики и статики, именно поэтому в концерте нет тематических прорастаний. Таким образом, в рассматриваемом произведении проявляются отдельные признаки поэмности, которые имеют индивидуальное преломление в общей драматургии всей формы. Ряд наблюдений, касающихся характеристики оркестрового состава, формы частей, тематизма, интонационной основы, приемов и принципов развития, а также жанровой атрибуции инструментальных концертов М. Таривердиева суммирован в Таблице 5.

³⁹¹ Шапошников И. А. Указ. соч. С. 14.

³⁹² Там же. С. 15.

³⁹³ Там же. С. 13.

Таблица 5. Таблица-обобщение. Инструментальные концерты М. Таривердиева

	Концерт для голоса с оркестром	Концерт № 1 для скрипки с оркестром	Концерт для органа № 1	Концерт для органа № 2	Концерт для органа № 3	Концерт № 2 для скрипки с оркестром	Концерт для альта в романтическом стиле
Оркестровый состав	тройной состав с расширением медно-духовой ³⁹⁴ и ударной ³⁹⁵ групп	1 редакция – большой состав оркестра, 2 редакция – камерный оркестр	орган	орган	орган	струнный оркестр с добавлением четырех солистов (флейта, гобой, фагот, треугольник)	камерный (струнный) оркестр
Хронометраж	16 минут	28 минут	18 минут (18.19)	20 минут	12 минут	35 минут (35.50)	24 минуты
Формы частей	одночастный цикл с чертами поэмности	трехчастный цикл: I ч. сонатная ф., II ч. вариантная ф. III ч. свободное рондо	четырёхчастный сюитный цикл	четырёхчастный полифонический цикл	I ч. вариантная ф. II ч. свободное фугато, III ч. вариантная ф. IV ч. простая 3-хч. ф.	одночастный концерт (два раздела со вступлением и каденцией)	одночастный концерт (два раздела со вступлением и кодой)
Драматургия	конфликтный тип с модуляцией в неконфликтную контрастную драматургию	неконфликтная контрастная драматургия.	неконфликтная контрастная драматургия	неконфликтная контрастная драматургия	неконфликтная контрастная драматургия	крещендирующая монодраматургия	крещендирующая монодраматургия с двукратным конфликтным столкновением
Тематизм /образность	монотематизм, макротема	лирические темы, концертно-виртуозные, гротесковые / контртем, темы-монологи	жанровый тематизм инструментального типа	жанровый тематизм инструментального типа	жанровый тематизм инструментального типа	лейттема (появляется трижды)	лейттема и ее варианты ³⁹⁶ , две контртем
Интонационная основа / жанр	вокализированный декламационный тип с ясной	песенная (ГП, ПП) и инструментальная основа (СП, ЗП);				тип внутренней контрастной речи (по Ю.Д.	медитативный инструментальный тип музыкальной

³⁹⁴ М. Таривердиев использует четыре валторны в оркестре.

³⁹⁵ Литавры, треугольник, подвесная тарелка, там-там, малый барабан, большой барабан.

³⁹⁶ Лейттема без разрешения; лейттема с перекомбинацией звуков; лейттема с энгармонической заменой звуков.

	фразировкой	многоэлементный тематизм вокальной природы				Златковскому)	речи (по Ю.Д. Златковскому)
Приемы и принципы развития	Диалогичность						
	—	концертирование как прием и как принцип; диалогичность на уровне тематизма	сопоставление ораторской речи и внутреннего диалога	—	—	концертирование как принцип; диалогичность на уровне тембровой драматургии	концертирование как принцип на уровне тематизма: <i>внутреннего диалога;</i> диалогичность на уровне тематизма
	Монологичность						
	на уровне формы	на уровне части	на уровне части цикла (II ч.)	на уровне части цикла (II ч.)	на уровне части цикла (III ч.)	на уровне разделов (монолог- вступление, <i>монолог-дуэт,</i> монолог-исповедь)	на уровне формы
	Тип построения концерта						
Жанровая идентификация	кенотипический вариант концерта (И. В. Гребнева)	тип виртуозного концерта (А. М. Цукер) классический тип концерта (И. В. Гребнева)	импровизационно- сюитный тип построения (А. А. Петрова)	полифонически- сюитный тип построения (Н. В. Милешина / А. А. Петрова)	сюитный тип построения	кенотипический вариант концерта (И. В. Гребнева)	кенотипический вариант концерта (И. В. Гребнева)

Симфонизм и концертное музицирование. Говоря о жанровой идентификации концертов, видится необходимым также обратиться к вопросу о соотношении концертного музицирования (концертности) и симфонизма. Два самостоятельно сложившихся жанра – концерт и симфония – существенным образом повлияли друг на друга, в связи с чем можно говорить «о симфонизме во многих классических концертах <...> и о чертах концертности в иных симфониях»³⁹⁷. Если сторона концертного воплощения не оставляет вопросов, то симфонизм, распространивший свое влияние на смежный ему инструментальный жанр, требует терминологической определенности.

В отечественном музыкознании определение симфонизма, созданное Б. В. Асафьевым, до сих пор оказывается жизнеспособным. Музыковед определяет симфонизм как «непрерывность музыкального ... сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных»³⁹⁸.

В свою очередь, применительно к инструментальным концертам, влияние симфонизма определяется понятием творческий метод³⁹⁹ и включает в себе распространение основного свойства симфонической музыки – процесса «развертывания музыкального движения путем противоположностей, т.е. как движения антитетического»⁴⁰⁰. С ним же соотносится понятие «динамического сопряжения»⁴⁰¹, которое отражает качество преобразований тематического материала в процессе непрерывного развития.

³⁹⁷ Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1998. С. 3.

³⁹⁸ Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке; предисл. А. Н. Дмитриева. Л.: Музыка, 1981. С. 11.

³⁹⁹ «Если речь идет о созидании художественных ценностей, а точнее, об особенностях творческого процесса композитора, мыслящего симфонически, то речь должна идти о симфонизме как методе» (Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. С. 16).

⁴⁰⁰ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). М., 1978. С. 120–121. Цит. по: Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. С. 17.

⁴⁰¹ «Это, по существу, связанное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы» (Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. М: Музыка, 1965. С. 32).

А. Н. Уткин в статье, посвященной концертированию, рассматривает его в паре с симфонизмом, показывая их дифференциацию. Кратко представим положения статьи А. Н. Уткина в виде сравнительной таблицы для последующего сравнения соотношения симфонизма и концертирования в инструментальных концертах М. Таривердиева (см. Таблицу 6).

Таблица 6. Симфонизм и концертирование по А. Н. Уткину⁴⁰²

Симфонизм	Концертирование
Смысловое ядро	
Авторская монологичность: повествование о неких событиях и явлениях от лица композитора	Диалогичность музыкальной мысли: выражение авторской идеи через столкновение
Типы музыкально-драматургической диалектики	
Принцип динамического сопряжения, в основе которого выступает тематизм	Принцип динамического сопряжения, в основе которого выступает тембровая интонационность
Атрибуты жанра	
Аналитическая мотивная разработка	Броская выразительность тембра, напряженная ритмическая пульсация
Характер социального функционирования музыкального произведения	
Дифференциация функций композитора и исполнителя	Тяготение к синкретизму
Проблема контактов различных музыкальных культур	
Разрыв между серьезной и легкой музыкой	Стилевая мобильность

При рассмотрении инструментальных, в особенности, оркестровых, концертов М. Таривердиева (см. Таблицу 5) обращает на себя внимание присутствие нескольких важнейших признаков симфонизации жанра:

- наличие лейтмотивной системы (Альтовый концерт) и ее отдельных проявлений (Первый и Второй скрипичные концерты) непосредственно связывает концертные сочинения со *сквозным принципом развития*;

⁴⁰² Таблица составлена на основе статьи: Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. С. 64–84.

- антитетический характер тематических отношений, доходящий до открытого проявления конфликтности (Концерт для голоса) а также внутренний конфликт (лейттема Альтового концерта);

- преобразование тематизма в ходе противостояния и борьбы (ГП в репризе Первого концерта; смена интонационной основы в Альтовом концерте (см. Приложение, Схема 4, цц. 11–13));

- волновой принцип драматургии, представленный в каждом из рассматриваемых сочинений.

Помимо симфонизации жанра, инструментальные концерты М. Таривердиева несут на себе отпечаток *яркой концертности*. Virtuозность письма от Первого концерта к Альтовому существенно ослабевает. Наиболее разнообразные варианты диалога инструментов, концертирования (как принципа и как приема), каденционной импровизационности, тембровые переосмысления, а также разнообразные типы соотношений *tutti* и *solo* представлены в Концерте для голоса, Первом и во Втором скрипичном концертах. Дух соревновательности на уровне инструментов и тематических отношений к органным сочинениям существенно ослабевает: от внешних проявлений жанра М. Таривердиев уходит в сторону внутреннего обогащения. При снижении соревновательных качеств жанра наблюдается сохранение коренного свойства – его диалогичности, процесс динамизации которой к Альтовому концерту приходит к крайней точке в выражении концертирования – созданию внутреннего диалога, который, в свою очередь, является итогом монологизации жанра.

Подводя итоги вышеизложенных наблюдений, стоит отметить, что проблематика жанровой атрибуции разновидностей инструментального концерта продолжает вызывать в отечественном музыкознании неугасающий исследовательский интерес. Это связано, в первую очередь, с интенсивностью аналитического осмысления в музыкознании вопросов жанрообразования. В то же время, обращение к малоизученным образцам инструментального концерта позволяет по-новому оценить исторически устоявшиеся теоретические позиции, что естественным образом создает условия для пересечения различных подходов.

При рассмотрении вопросов атрибуции жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева обращают на себя внимание внутренние взаимосвязи, возникающие между сочинениями разного времени с присущими им идейно-смысловыми и композиционными особенностями. Наблюдая за формообразованием, можно заметить динамику 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.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одно из главных, сущностных качеств музыки Микаэла Таривердиева, в каком бы жанре он ни писал, – это то, что она всегда дает почву для наших рефлексий. Она эмоциональна, она конкретна по внутреннему сюжету. Это музыка прямого действия еще и потому, что она – всегда способ общения.

В. Г. Таривердиева⁴⁰³

Я знаю, есть такие теории, что композитор пишет музыку для самого себя, и она может существовать вне связи со слушателем. Это бессмысленная позиция. Музыка рождается для того, чтобы ее слушали.

М. Л. Таривердиев⁴⁰⁴

Наблюдаемая эволюция концертного письма М. Таривердиева многообразно отражает творческий облик самого автора музыки. Тяготение к исповедально-личностному тону высказывания с присущим М. Таривердиеву стремлением к рефлексии внешнего во внутреннем «монологе-диалоге» и к обретению общения с оппонентом-собеседником или слушателем свидетельствуют о глубинных процессах самопостижения. Они со всей искренностью, эмоционально-психологической сложностью в непрерывном биении музыкальной мысли предстают в инструментальных концертах. Обратимся к итогам изучения инструментальных концертов М. Таривердиева.

1. В последней четверти XX столетия заметно обновление типологических черт инструментального концерта, связанное с проникновением

⁴⁰³ Таривердиев М. Л. Я просто живу: автобиография. Таривердиева В. Г. Биография музыки: воспоминания. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. С. 656.

⁴⁰⁴ Там же. С. 233.

неоромантических тенденций, существенно обогативших жанр концерта рефлексирующим монологическим типом высказывания. 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 (от вокально-декламационного типа к инструментальному типу музыкальной речи) 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. Насыщая музыкальную ткань импровизационными «отклонениями», он фактически закрепляет нарушение в качестве своей новой музыкальной нормы.

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 в жанре. Выраженные через виртуозность и конфликтность оркестрового письма принципы состязательности / соревновательности (Е. М. Тараканов, А. В. Анисимов) и игры (М. А. Зварич) в сочинениях 1950–1980-х годов существенным образом детализируются посредством приема тембровой

персонификации, многообразия диалогов между инструментами. Во Втором скрипичном концерте в функциональных соотношениях солиста и оркестра наблюдается дифференциация организации типа союзничества. (выделяется подтип «А», в котором оркестр предстает в качестве непосредственного «участника» действия – плотное оркестровое *tutti* или фактурные расслоения; и подтип «Б» со сменой функциональных ролей солиста и оркестра). Завершающее концертное сочинение (Альтовый концерт) переводит соотношение диалогичности и монологичности, ранее основанное на координации солиста и оркестра, на уровень внутреннего (монологизированного) диалога.

3. Обобщение драматургических закономерностей инструментальных концертов М. Таривердиева с позиции оркестровых и фактурных приемов, приемов построения кульминаций и принципов формообразования позволило прийти к следующим выводам. Использованные М. Таривердиевым в ранних сочинениях приемы мелькания кадров, тембрового переосмысления, наряду со сбивчивостью и акцентностью ритма—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 (органные и поздние оркестрово-сольные концерты). Одним из типичных проявлений оркестрового стиля М. Таривердиева является подключение к солирующему инструменту дополнительного голоса – голоса «собеседника» – во фрагментах с монологическим типом высказывания. Интонационное наполнение подголосков или фрагментов «договаривания» зачастую основано на материале партии солиста. Композитор средствами оркестрового письма всячески «продлевает» звучание монологической речи солирующего инструмента: его музыкальная мысль продолжает звучать даже в тех случаях, когда солист умолкает.

4. В своих инструментальных концертах М. Таривердиев последовательно работает с выстраиванием кульминаций, используя *громкостную драматургию* в

качестве самостоятельного «информационного» пласта. В этом контексте важную роль играет волновой принцип развития, реализованный в условиях преобладания диалогического (например, Первый скрипичный концерт) и монологического типов мышления (Альтовый концерт). Используя полифонические приемы в зонах повышенного напряжения, композитор демонстрирует богатство драматургических решений, разнопланово передавая возможности жанра инструментального концерта.

5. Суммируя наблюдения об инструментальных концертах М. Таривердиева, отметим тенденцию к одночастности с проявлениями жанровой гибридности и постепенный выход на инструментальный тип речевого высказывания. При этом композитор сохраняет жанровые признаки концерта, всякий раз подчиняя их внутренней логике развития музыкальной мысли. В качестве ведущей магистрали, при всей разнообразности палитры композиционно-драматургических решений, М. Таривердиев в своих концертных сочинениях удерживает основание диалогической природы концертного жанра. Соотношение Первого скрипичного и Альтового концертов демонстрирует драматургическую и жанровую полярность этих сочинений: одно – образец проявления виртуозности и концертной состязательности; другое – проявление рефлексии, отраженной во внутреннем диалоге. 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.

Перспективы исследования.

Жанр инструментального концерта привлекал и продолжает привлекать внимание исследователей. В музыковедческих работах разных лет наблюдается подвижность терминологического аппарата, многообразие терминов для описания одних и тех же музыкальных явлений и открытость их коннотаций. Вместе с изменением музыкального языка и способов воплощения идей музыкальными средствами, модификациям подвергается и музыковедческая терминология, применяемая для описания новых явлений и процессов. Вследствие этого видятся

перспективными в исследуемой теме шаги в направлении дальнейшего уточнения методологических подходов к анализу жанра концерта и совершенствования понятийного аппарата, применяемого в процессе анализа концертной инструментальной музыки.

Погружение в музыкальный мир концертов М. Таривердиева влечет за собой многообразие векторов и направлений, связанных также и с аналитическим осмыслением других инструментальных произведений⁴⁰⁵, которые еще не имеют подробного освещения в музыковедческой литературе. 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. Стремление осмыслить этот аспект заметно на страницах исследований о музыке М. Таривердиева⁴⁰⁶. В. Г. Таривердиева в

⁴⁰⁵ Помимо семи рассмотренных концертов, инструментальная музыка М. Таривердиева, представлена сочинениями других жанров: Восемь мимолетностей на народную тему (1953), Девять новеллет (1953), Соната для валторны (1954), Полифоническое трио (1957), цикл 24 пьесы для фортепиано «Настроения» (1968), симфония «Чернобыль» (1987), Десять хоральных прелюдий для органа «Подражание старым мастерам» (1993), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1994).

⁴⁰⁶ «Искренность, интеллигентность, щемящая ностальгическая интонация, созвучная его мироощущению – вот те качества, по которым мы узнаем автора – Микаэла Таривердиева» (Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2012. С. 4); «для Микаэла Таривердиева (1931–1996) музыка кино стала естественным продолжением и расширением пространства творчества. Знакомство с режиссером Михаилом Калик <...> оказалось созвучным внутреннему мироощущению молодого композитора и позволило ему с первых шагов в кино найти ту именно “таривердиевскую” интонацию, которая и сейчас позволяет определять его авторство во всех жанрах, будь то опера, балет, симфония, инструментальный концерт, вокальный цикл, романс, песня, музыка для драматического спектакля и музыка кино» (Егорова Т. К. Советская музыка кино. Второе поколение – композиторы-шестидесятники // Pan-Art. 2021. Т. 1, № 2. С. 41); «наряду с инструментальными миниатюрами (помимо фортепианных Таривердиев

качестве признаков авторского стиля М. Таривердиева называет импровизационное начало, линейность музыкального языка композитора, подчеркнутое паузирование и естественную фразировку с принципиальным отходом от квадратности⁴⁰⁷. А. М. Цукер обращает внимание на тембровую выразительность оркестровых голосов⁴⁰⁸, Н. В. Пинтверене – на проявление принципа контрастного контрапунктирования⁴⁰⁹. Осуществленный анализ концертов позволяет наполнить конкретными наблюдениями процессы «обновления интонационного строя», выведения музыки «из живой разговорной речи»⁴¹⁰ и внутреннем тяготении композитора к интонированию «каждой составляющей, каждого элемента звучащего пространства»⁴¹¹. 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: оперу, камерно-вокальные циклы, инструментальные сочинения, киномузыку. Богатство преломления монолога в различных жанровых вариантах (опера-монолог, фильм-монолог, романс-монолог) открывает путь к изучению закономерностей монологического письма композитора и проявления монологичности в условиях «бессловесных» инструментальных сочинений и сочинений со словом. Продуктивным видится рассмотрение концертов М. Таривердиева в связи с феноменом музыкального

пишет пьесы для скрипки, виолончели) все большее место в его творчестве занимают произведения крупных жанров, такие, как Соната для валторны и фортепиано, Концерт для тромбона с оркестром, Фортепианное трио, Концерт для голоса с оркестром. Два последних сочинения представляют определенный интерес с точки зрения поиска композитором своего круга образов, индивидуального почерка» (Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 32).

⁴⁰⁷ «Он создал свой стиль, который можно узнать, отличить с первых тактов. И в этом он шел не за “внешними” представлениями, не за тем, что звучит вовне, а за тем, что он слышал в себе. Именно это звучание, свое, внутреннее, искал Микаэл Таривердиев в своем диалоге с инструментами» (Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 366).

⁴⁰⁸ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 124.

⁴⁰⁹ Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2012. С. 11.

⁴¹⁰ Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. С. 183.

⁴¹¹ Таривердиев М. Л. Указ. соч. С. 402.

времени (в контексте понятий «ненаправленного времени» (Е. В. Борисова) / «длени звукового процесса» (З. М. Денисова) / «музыкальной событийности» (Н. С. Бажанов) / повторности (А. С. Молчанов). Результаты исследования в данном направлении будут способствовать уточнению специфики монологического музыкального мышления М. Таривердиева.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авакян, М. А., Старостина, М. А. Моноопера «Ожидание» в контексте оперного творчества М. Л. Таривердиева / М. А. Авакян, М. А. Старостина // Культура. Искусство. Образование. – 2024. – № 2 (7). – С. 8–19.
2. Алексеева, И. В. Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки / И. В. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1 (12). – С. 215–219.
3. Анисимов, А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Александр Владимирович Анисимов. – Магнитогорск, 2011. – 23 с.
4. Анисимов, А. В. Симфония виртуоза: о четвертом скрипичном концерте А. Вьетана / А. В. Анисимов // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2 (3). – С. 131–137.
5. Антоненко, Н. О. Роль немзыкального фактора в интерпретации вокального произведения (на примере вокального цикла М. Таривердиева на стихи Л. Мартынова) / Н. О. Антоненко // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Том 2. Сборник трудов международной научной конференции (11–15 апр. 2019 г.). – Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – С. 351–361.
6. Аппалонova, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ирина Викторовна Аппалонova. – Саратов, 2009. – 29 с.
7. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 280 с.
8. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1963. – 379 с.
9. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев; предисл. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка, 1981. – 216 с.

10. Аскин, Я. Ф. Время и творчество / Я. Ф. Аскин // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. – Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. – С. 12–21.
11. Асташко, Т. М. Кинотворчество М. Таривердиева в фильме «Семнадцать мгновений весны» / Т. М. Асташко // Проблемы и перспективы современного музыкального образования. – М. : Ритм, 2016. – С. 36–45.
12. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
13. Бажанов, Н. С. Время – метасюжет музыки / Н. С. Бажанов // Идеи и идеалы. – 2012. – Т. 2, № 3. – С. 133–143.
14. Базилевич, М. В., Кузённая, О. С., Семешко, Н. А. Опера М. Л. Таривердиева «Граф Калиостро» как опыт претворения традиций операбuffa в XX в. / М. В. Базилевич, О. С. Кузённая, Н. А. Семешко // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 1. – С. 35–47.
15. Баландина, Н. П. Международный конкурс органистов им. М. Таривердиева / Н. П. Баландина // Музыка и время. – 2005. – № 3. – С. 13–16.
16. Басаргина, Е. Г., Крет, Н. В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в. / Е. Г. Басаргина, Н. В. Крет // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 1, – С. 80–90.
17. Бахтизина, Д. И. Время в музыке / Д. И. Бахтизина // Вестник Омского университета. – 2009. – № 4. – С. 30–33.
18. Бахтизина, Д. И. Проблемы поэтики Достоевского / Д. И. Бахтизина. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
19. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
20. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1972. – 472 с.

21. Бергсон, А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / А. Бергсон / Пер. с французского А. А. Франковского. – СПб. : Academia, 1923. – 154 с.
22. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 26–64.
23. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
24. Бонфельд, М. Ш. Музыка как речь и как мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства): автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Морис Шлемович Бонфельд. – М., 1993. – 42 с.
25. Борисова, Е. В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Елена Васильевна Борисова. – М., 2005. – 24 с.
26. Бурундуковская, Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI–XVII веков: автореф. ... дис. канд. иск. : 17.00.02 / Елена Викторовна Бурундуковская. – М., 2009. – 47 с.
27. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гардарики, 2006. – С. 302–303.
28. Валькова, В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия / В. Б. Валькова // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 2 (19). – С. 16–21.
29. Валькова, В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1978. – С. 186–191.
30. Высоцкая, М. С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей *Orgelbewegung* / М. С. Высоцкая // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1 (42). – С. 8–18.
31. Гоготишвили, Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина / Л. А. Гоготишвили // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 115–133.

32. Гончаренко, С. С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Монография / С. С. Гончаренко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2025. – 480 с.

33. Гончаренко, С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века / С. С. Гончаренко // Вестник музыкальной науки. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2018. – № 1 (19). – С. 31–38.

34. Грачев, В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Вячеслав Николаевич Грачев. – М., 1992. – 205 с.

35. Гребнева, И. В. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков / И. В. Гребнева // Музыкальная академия. – 2010. – № 1 (729). – С. 162–168.

36. Гребнева, И. В. Неоклассический скрипичный концерт как объект интертекстуального анализа / И. В. Гребнева // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2010. – № 3. – С. 196–204.

37. Гребнева, И. В. О кенотипических вариантах скрипичного концерта в музыке XX века / И. В. Гребнева // Музыка и время. – 2010. – № 10. – С. 33–36.

38. Гребнева, И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Ирина Владимировна Гребнева. – М., 2011. – 426 с.

39. Гребнева, И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Ирина Владимировна Гребнева. – М., 2011. – 41 с.

40. Давиденкова-Хмара, Е. Ш. Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования / Е. Ш. Давиденкова-Хмара // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 2 (69). – С. 312–314.

41. Давидюк, А. А., Слипаков, С. И. Ностальгия как один из ведущих мотивов топоса человека в совокупном поэтическом тексте «Книги песен» Микаэла Таривердиева / А. А. Давидюк, С. И. Слипаков // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – Т. 3. – С. 1516–1520.

42. Демешко, Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. Монография / Г. А. Демешко – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. – 343 с.

43. Демешко, Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Галина Андреевна Демешко. – Новосибирск, 2002. – 334 с.

44. Демешко, Г. А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) / Г. А. Демешко // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – С. 32–50.

45. Демешко, Г. А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: мелодия и контрапункт: курс лекций / Г. А. Демешко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2012. – 213 с.

46. Денисова, Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Елена Николаевна Денисова. – М., 2001. – 261 с.

47. Денисова, Е. Н. Роль традиции в современном творчестве и неоромантическое направление в отечественной музыке XX века / Е. Н. Денисова // Достижения вузовской науки: сб. ст. по итогам Международного науч.-практ. конкурса. – Пенза : Наука и Просвещение, 2018. – С. 229–233.

48. Денисова, З. М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX в. / З. М. Денисова // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 1. – С. 12–21.

49. Донникова, У. А., Богатырева, Е. А. М. Таривердиев. Опера «Граф Калиостро». Трактовка литературного первоисточника / У. А. Донникова, Е. А. Богатырева // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (12–14 окт. 2022 г.). – Пермь : Пермский государственный институт культуры. – С. 448–452.

50. Друскин, М. С. Очерки. Статьи. Заметки / М. С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1987. – 299 с.
51. Дубатовская, Е. Г. М. Таривердиев. «24 настроения» для фортепиано / Е. Г. Дубатовская // Из опыта работы педагога-музыканта. – Уфа : Уфимский государственный ин-т искусств им. Загира Исмагилова, 2015. – С. 51–55.
52. Егорова, Т. К. Советская музыка кино. Второе поколение – композиторы-шестидесятники / Т. К. Егорова // PAN-ART. – 2021. – Т. 1, № 2. – С. 34–44.
53. Еременко, Г. А. «Романтическое» и его модификации в музыкальном искусстве XX века / Г. А. Еременко // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 3. – С. 41–55.
54. Еременко, Г. А. Ключи к проникновению в содержательный план музыкального произведения / Г. А. Еременко // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 2 (4). – С. 42–51.
55. Еременко, Г. А. Концертный симфонизм Бартока / Г. А. Еременко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2024. – 93 с.
56. Журавлева, У. В. Претворение концертного принципа в концерте для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина / У. В. Журавлева // Искусствознание: теория, история, практика. – 2016. – № 2 (16). – С. 31–36.
57. Загидуллина, Д. Р. Особенности темброфактурной организации Пятой симфонии Н. Жиганова (опыт оркестрового анализа) / Д. Р. Загидуллина // Современные проблемы ансамблево-оркестрового мышления. – Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2018. – С. 80–92.
58. Зароднюк, О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Оксана Михайловна Зароднюк. – Нижний Новгород, 2006. – 232 с.
59. Зароднюк, О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Оксана Михайловна Зароднюк. – Нижний Новгород, 2006. – 22 с.

60. Зварич, М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мария Александровна Зварич. – Ростов-на-Дону, 2011. – 20 с.

61. Зварич, М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мария Александровна Зварич. – Ростов-на-Дону, 2011. – 229 с.

62. Зейфас Н. М. Concerto grosso в музыке барокко / Н. М. Зейфас // Проблемы музыкальной науки, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.

63. Зейфас, Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя / Н. М. Зейфас. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

64. Зейфас, Н. М. Песнопения. О творчестве Гии Канчели. Монография / Н. М. Зейфас. – М. : Сов. композитор, 1991. – 280 с.

65. Златковский, Ю. Д. Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Юрий Дмитриевич Златковский. – М., 1995. – 25 с.

66. Зубарева, Е. А. «Сонеты Шекспира» Микаэла Таривердиева: между И. С. Бахом и Ф. Леем / Е. А. Зубарева // Исследования молодых музыковедов: Сборник статей по материалам X Международной научной конференции (11–12 апр. 2012). – М. : Пробел, 2000. – С. 41–48.

67. Зубарева, Е. А. У. Шекспир, М. Таривердиев: музыка к фильму «Адам женится на Еве» / Е. А. Зубарева // Музыкальный журнал европейского севера. – 2020. – № 1 (21). – С. 37–46.

68. Зубарева, Е. А. Цикл М. Таривердиева на стихи Е. Винокурова: музыкально-поэтический диссонанс / Е. А. Зубарева // Исследования молодых музыковедов. – 2020. – № 6. – С. 59–68.

69. Ивачева, Д. А. Семантика театральности и формы её проявления в фортепианном искусстве XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дарина Андреевна Ивачева. – Новосибирск, 2022. – 20 с.

70. Изотова, Н. В. Диалог и монолог как формы речи: сравнительная характеристика / Н. В. Изотова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 1. – С. 60–67.

71. Кабалевская, Я. А. Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира / Я. А. Кабалевская // Проблемы музыкальной науки. – 2024. – № 2 (55). – С. 82–94.

72. Каган, М. С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени / М. С. Каган // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. – Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. – С. 22–28.

73. Каневская, С. Г. Романсы М. Таривердиева на стихи поэтов серебряного века в контексте эпохи / С. Г. Каневская // Искусство и наука третьего тысячелетия: Материалы X Международной научно-творческой конференции (15–16 нояб. 2021 г.). – Симферополь : Общество с ограниченной ответственностью «Антиква», 2021. – С. 38–42.

74. Картавая, А. А., Синельникова, О. В. Концерты для скрипки с оркестром Микаэла Таривердиева: трактовка жанра / А. А. Картавая, О. В. Синельникова // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2023. – Т. 2. – С. 96–105.

75. Кац, Б. А. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования / Б. А. Кац. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 168 с.

76. Ковалевский, Г. В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества / Г. В. Ковалевский // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2014. – С. 299–311.

77. Ковалевский, Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Георгий Викторович Ковалевский. – Нижний Новгород, 2006. – 27 с.

78. Кожина, М. Н. О диалогичности письменной научной речи / М. Н. Кожина. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1986. – С. 77–83.

79. Колкер, Я. М., Устинова Е. С. «Развернутая реплика» и «монолог» как виды устного дискурса / Я. М. Колкер, Е. С. Устинова // Иностранные языки в высшей школе, 2006. – Вып. 3. – С. 83–89.

80. Коробейников, С. С. Стилевой диалог в органных фугах Макса Регера / С. С. Коробейников // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 1 (3). – С. 37–44.

81. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века / Г. В. Крауклис. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 310 с.

82. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 427 с.

83. Кузнецов, И. К. Концертирование как метод тематического развития / И. К. Кузнецов // Проблемы музыкознания. – Вып. 3. – М. : Моск. гос. консерватория. им. П. И. Чайковского, 1976. – С. 37–48.

84. Кузьменкова, О. А. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ольга Александровна Кузьменкова. – СПб., 2004. – 24 с.

85. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 200 с.

86. Левая, Т. Н. Возрождение традиции (жанр concerto grosso в современной советской музыке) / Т. Н. Левая // Музыка России: Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации / Сост. А. Григорьева. Вып. 6. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 156–187.

87. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Евгения Яковлевна Лианская. – Нижний Новгород, 2003. – 24 с.

88. Лукина, Г. У. Особенности принципа монотематизма в музыке С. И. Танеева / Г. У. Лукина // Исторические, философские, политические

и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. – С. 131–134.

89. Магницкая, Е. А. От Таривердиева к Моцарту. Вечер одноактных опер в камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского / Е. А. Магницкая // Музыкант-классик. – 2013. – № 9–10. – С. 12–15.

90. Маевская, И. В. М. Таривердиев, песня из фильма «Предчувствие любви»: жанрово-стилевой анализ / И. В. Маевская // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 1 (60). – С. 74–79.

91. Мазель, Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.

92. Мариупольская, Т. Г. Микаэл Таривердиев. Штрихи к портрету композитора / Т. Г. Мариупольская // Проблемы и перспективы современного музыкального образования: Материалы Международной научно-практической конференции в рамках Международного фестиваля-конкурса, посвящённого году российского кино (19.12.2016 г.). – М. : Ритм, 2016. – С. 30–36.

93. Механошина, О. В. Повествовательные жанры инструментальной музыки: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ольга Владимировна Механошина. – М., 1999. – 22 с.

94. Мещерякова, Н. И. Музыкальная драматургия женского образа в моноопере М. Таривердиева «Ожидание» / Н. И. Мещерякова // Актуальные вопросы современного музыкального творчества, исполнительства, образования. – Киров : Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2020. – С. 74–77.

95. Молчанов, А. С. К проблеме о соотношении повтора и времени в музыке в свете теоретических воззрений Виктора Цукеркандля / А. С. Молчанов // Университетский научный журнал, 2025. – № 88. – С. 40–51.

96. Молчанов, А. С. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Андрей Сергеевич Молчанов. – Новосибирск, 2026. – 495 с.

97. Мотеюнайте, И. В. Мгновения Штандартенфюрера СС фон Штирлица и секунды лауреатов государственной премии СССР Р. Рождественского и М. Таривердиева / И. В. Мотеюнайте // Мгновение как сюжет: Статьи и материалы. Сер. «Время как сюжет». – Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2017. – С. 345–356.
98. Муржа, Г. Ш. Жанрово-стилевой диапазон творческого наследия М. Таривердиева / Г. Ш. Муржа // Культура и время перемен. – 2024. – № 3 (46). – С. 16–28.
99. Мусиенко, В. В. Вокальный монолог в киномузыке М. Таривердиева / В. В. Мусиенко // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (12–14 окт. 2022 г.). – Пермь : Пермский государственный институт культуры. – С. 706–710.
100. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 391 с.
101. Недоспасова, А. П. «Вре́мён связующая нить». Киномузыка М. Таривердиева в концертных программах ансамбля «Insulamagica» / А. П. Недоспасова // Вестник музыкальной науки. – 2017. – № 2 (16). – С. 36–43.
102. Недоспасова, А. П. Органные хоральные прелюдии М. Таривердиева – музыка прошлого, настоящего и будущего / А. П. Недоспасова // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 2 (20). – С. 68–73.
103. Некрасова, И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Инна Михайловна Некрасова. – М., 2005. – 24 с.
104. Новоселова, М. А. Особенности музыкальной драматургии кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром» / М. А. Новоселова // Дневник науки. – 2020. – № 8 (44). – С. 1–8.
105. Овсянкина, Г. П., Яковлева Е. Н. Становление стиля в Сонате № 11 для фортепиано Б. И. Тищенко на основе метода моделирования / Г. П. Овсянкина, Е. Н. Яковлева // Университетский научный журнал. – 2020. – № 53. – С. 43–51.

106. Орлов, Г. А. Временные характеристики музыкального опыта. Неоднородность восприятия / Г. А. Орлов // Проблемы музыкального мышления / Сост. М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – С. 272–302.

107. Орлов, Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов. – Вашингтон; СПб. : Н. А. Frager & Co; Сов. композитор, 1992. – 409 с.

108. Пазычева, И. В. Проблема вариантности в теоретическом музыкознании / И. В. Пазычева // Harmony. 2016. № 15. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=680&s=1> (дата обращения: 10.03.2026).

109. Перепич, Н. В. Работа композитора со словом в вокальных циклах М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой / Н. В. Перепич // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2024. – № 3. – С. 5–15.

110. Петрова, А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Анна Алексеевна Петрова. – М., 2001. – 206 с.

111. Пинтверене, Н. В. М. Таривердиев. Семнадцать мгновений весны. Музыкальная поэтика детективного сериала / Н. В. Пинтверене // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15 : Искусствоведение. – 2012. – Вып. 1. – С. 74–85.

112. Пинтверене, Н. В. Кинематограф М. Таривердиева 1960-х гг.: Прорыв в «Будущее звуковой фильмы» / Н. В. Пинтверене // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15 : Искусствоведение. – 2011. – Вып. 4. – С. 88–96.

113. Пинтверене, Н. В. М. Таривердиев. Фильм «Ольга Сергеевна». Драматургическая организация музыкального материала / Н. В. Пинтверене // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2014. – № 1. – С. 5–13.

114. Пинтверене, Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х гг. Эксперименты и открытия: Брошюра / Н. В. Пинтверене. – СПб. : Ленинградское издательство, 2012. – 24 с.

115. Пинтверене Н. В. Особенности музыкальной драматургии кинооперы М. Таривердиева «Король-олень» // Вестник костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Кострома. – 2012. – Т. 18, № 1. – С. 213–217.

116. Пинтверене, Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Наталья Витальевна Пинтверене. – СПб., 2012 – 304 с.

117. Пинтверене, Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Наталья Витальевна Пинтверене. – СПб., 2012 – 19 с.

118. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX начала XXI века: автореф... д-ра. иск. : 17.00.02 / Антонина Михайловна Понькина. – Ростов-на-Дону, 2020. – 37 с.

119. Притыкина, О. И. Музыкальное время: понятие и явление / О. И. Притыкина // Пространство и время в искусстве. Сб. научных трудов. – Л. : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1988. – С. 67–92.

120. Приходовская, Е. А. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы / Е. А. Приходовская // Вестник томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 4 (24). – С. 117–125.

121. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 306 с.

122. Раабен, Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1978. – 199 с.

123. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.

124. Саввина, Л. В. Коммуникативные процессы музыкальных текстов XX – начала XXI века / Л. В. Саввина // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019 г. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – Т. I. – С. 108–117.

125. Савенко, С. И. В ракурсе постмодерна / С. И. Савенко // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 541–554.

126. Савич, З. Э. К вопросу о категориях диалогичности и монологичности текста / З. Э. Савич // Thesaurus. Збірник наукових прац. – Магілёў, 2015. – Вып. 1. – С. 184–188.

127. Самойленко, Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Елена Марковна Самойленко. – М., 2003. – 415 с.

128. Самойленко, Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Елена Марковна Самойленко. – М., 2003. – 26 с.

129. Синельникова, О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора): автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ольга Владимировна Синельникова. – М., 2004. 36 с.

130. Синельникова, О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Ольга Владимировна Синельникова. – М., 2013. – 405 с.

131. Скрябина, А. С. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью / А. С. Скрябина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1 (18). – С. 74–79.

132. Смирнова, Т. Н. Экзистенциалы тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. : 09.00.13 / Татьяна Николаевна Смирнова. – Екатеринбург, 2020. – 29 с.

133. Соколов, А. С. Музыкальная хронология XX века / А. С. Соколов // Теория музыкальной композиции XX века: учеб. пособие. – М. : Музыка, 2005. – С. 2–23.

134. Старкова, О. Л. Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева / О. Л. Старкова // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (20 марта 2023 г.). – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2023. – С. 220–225.

135. Старкова, О. Л. О принципе контраста в драматургии цикла «Акварели» М. Таривердиева / О. Л. Старкова // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. (13 марта 2024 г.). – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2024. – С. 143–146.

136. Стогний, И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Ирина Самойловна Стогний. – М., 2013. – 55 с.

137. Сыров, В. Н. Борис Тищенко / В. Н. Сыров // История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник. СПб. : Композитор, 2005. С. 139–156.

138. Сюй, Л. Драматургические особенности монооперы М. Таривердиева «Ожидание» / Л. Сюй // Музыкальное образование и наука. – 2023. – № 1 (18). – С. 16–19.

139. Тараканов, М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М. : Знание, 1986. – 56 с.

140. Тараканов, М. Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке / М. Е. Тараканов // Вопросы музыкознания: Ежегодник. – М. : Музгиз, 1956. – Т. 2. – С. 207–227.

141. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки / М. Е. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1998. – 271 с.

142. Таривердиев, М. Л. Я просто живу: автобиография / М. Л. Таривердиев. Таривердиева, В. Г. Биография музыки: воспоминания / В. Г. Таривердиева. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. – 736 с.

143. Тимофеева, Е. Н., Власова, В. А. Музыковедческий обзор произведения «Мне нравится, что вы больны не мной» (музыка М. Таривердиева, слова М. Цветаевой) / Е. Н. Тимофеева, В. А. Власова // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2022. – № 17. – С. 72–78.

144. Толстикова, Е. В. Отражение черт вокального стиля М. Л. Таривердиева в моноопере «Ожидание» / Е. В. Толстикова // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (6 февраля 2025 г.). – Белгород : БКИИК, 2025. – Т. 1. – С. 126–129.

145. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1965. – 395 с.

146. Урванцева, О. А. Преломление барочной стилистики в музыке романтиков (на примере Реквиема Шумана) / О. А. Урванцева // Художественная культура. – 2020. – № 1 (32). – С. 413–428.

147. Уткин, А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. – Л. : ЛГИТМИК, 1979. – С. 64–84.

148. Фалинова, Е. А. Незнакомый Таривердиев: фортепианное трио / Е. А. Фалинова // Музыкальный журнал европейского севера. – 2020. – № 3 (23). – С. 23–43.

149. Франтова, Т. В. Контрапункт XX века – открытая система / Т. В. Франтова // Вестник Академии балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 5 (88). – С. 174–189.

150. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

151. Хоробрых, Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей / Н. В. Хоробрых // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13, № 4. – С. 74–83.

152. 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.

153. Хоробрых, Н. В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Вестник музыкальной науки. – 2026. – Т. 14, № 2. – С. 84–95.

154. Хоробрых, Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева / Н. В. Хоробрых // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 4. – С. 58–66.

155. 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.

156. 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. 89–100.

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

158. Цукер, А. М. «Граф Калиостро» в камерном театре / А. М. Цукер // Музыка России. – М. : Сов. композитор, 1988. – С. 184–193.

159. Цукер, А. М. Микаэл Таривердиев крупным планом. К 90-летию со дня рождения / А. М. Цукер // Музыкальная академия. – 2021. – № 3 (775). – С. 156–169.

160. Цукер, А. М. Микаэл Таривердиев, каким я его знал / А. М. Цукер // Музыковедение и жизнь: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 204–209.

161. Цукер, А. М. Микаэл Таривердиев: Монография / А. М. Цукер. – М. : Сов. композитор, 1985. – 288 с.

162. Цукер, А. М. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева / А. М. Цукер // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону : Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – С. 7–14.

163. Цукер, А. М. Синтетичность художественных исканий. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева / А. М. Цукер // Единый мир музыки: Избранные статьи. – Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 204–221.

164. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.

165. Шапошников, И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Иван Альбертович Шапошников. – Новосибирск, 2016. – 25 с.

166. Шевляков, Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? / Е. Г. Шевляков // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 1998. – С. 84–86.

167. Шевляков, Е. Г. Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 60–80-х автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Евгений Георгиевич Шевляков. – М., 1993. – 30 с.

168. Шпагина, А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1980-х годов: автореф. дис. канд. иск. : 17.00.02 / Анна Юрьевна Шпагина. – СПб, 2006. – 22 с.

169. Штокхаузен, К. Структура и время переживания / К. Штокхаузен // *Homo musicus: Альманах музыкальной психологии.* – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 76–95.

170. Яворский, Б. Л. Письма. Письмо Протопопову С. В. 2 мая 1935 / Б. Л. Яворский // Статьи. Воспоминания. Переписка. – Т. 1. – М. : Сов. композитор, 1972. – С. 465–469.

171. Яшина, Ю. С. Музыка Микаэла Таривердиева в отечественном кинематографе / Ю. С. Яшина // *Армения: Притяжение культуры: Материалы Междунар. науч.-практ. форума в рамках «Дней Армении в РФ» и в ознаменование Международного десятилетия ООН по сближению культур в цикле культурно-образовательной программы «Культура, объединяющая мир» (22–30 ноября 2019 г.).* – Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 590–600.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Перечень таблиц

ГЛАВА I

Таблица 1. Монолог в инструментальных концертах М. Таривердиева.....	46
--	----

ГЛАВА III

Таблица 1. Секундовые созвучия в партии солиста в инструментальных концертах М. Таривердиева.....	102
Таблица 2. Образная и интонационная основа тематизма в инструментальных концертах М. Таривердиева.....	106
Таблица 3. Ритфомормулы в Концерте для голоса с оркестром.....	107
Таблица 4. Первый концерт М. Таривердиева и традиционный тип концерта.....	135
Таблица 5. Таблица-обобщение Инструментальные концерты М. Таривердиева.....	142
Таблица 6. Симфонизм и концертное творчество по А. Н. Уткину.....	145

Перечень примеров

ГЛАВА I

Пример 1. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», III ч., тт. 1–6.....	41
Пример 2. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», III ч., тт. 31–36.....	43
Пример 3. Второй скрипичный концерт, вторая фаза развития, т. 94.....	45

ГЛАВА II

Пример 1. Первый органнй концерт «Кассандра», тт. 1–5, тема А.....	70
Пример 2. Первый органнй концерт «Кассандра», тт. 14–17, тема В.....	71
Пример 3. Первый органнй концерт «Кассандра», тт. 18–22, тема С.....	72
Пример 4. Первый скрипичный концерт, I ч., разработка, тт. 266–271.....	75
Пример 5. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 61–68.....	75
Пример 6. Первый скрипичный концерт, I ч., разработка, тт. 168–186.....	76
Пример 7. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 108–118.....	77
Пример 8. Второй скрипичный концерт, первый раздел, тт. 39–41.....	78
Пример 9. Альтовый концерт, кода, тт. 223–226.....	81
Пример 10. Второй скрипичный концерт, первый раздел, вторая фаза развития, Ц. 24.....	85
Пример 11. Второй скрипичный концерт, первый раздел, вторая фаза развития.....	86
Пример 12. Второй скрипичный концерт, первый раздел, вторая фаза развития.....	87

ГЛАВА III

Пример 1. Концерт для голоса с оркестром, строение основной темы.....	91
Пример 2.1. Первый скрипичный концерт, I ч., главная партия, тт. 44–50.....	94
Пример 2.2. Первый скрипичный концерт, II ч., основная тема, тт. 1–13.....	95
Пример 3. Второй скрипичный концерт, первый раздел,	

первая фаза развития, Ц. 3.....	96
Пример 4. Альтиный концерт, вступление.....	97
Пример 5. Альтиный концерт, первая фаза развития, Ц. 5.....	98
Пример 6. Альтиный концерт, вторая фаза развития, Ц. 11.....	99
Пример 7. Первый скрипичный концерт, III ч., тт. 9–14.....	100
Пример 8. Первый скрипичный концерт, тт. 44–45.....	101
Пример 9. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 1–9.....	101
Пример 10. Первый органнй концерт «Кассандра», I ч., тт. 1–3.....	101
Пример 11. Первый органнй концерт «Кассандра», IV ч., тт. 20–22.....	101
Пример 12. Второй скрипичный концерт, тт. 22–25.....	101
Пример 13. Первый скрипичный концерт, II ч., тт. 1–5.....	104
Пример 14. Первый органнй концерт «Кассандра», II ч., тт. 5–8	104
Пример 15. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», I ч., вторая тема, тт. 10–12.....	104
Пример 16. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», III ч., тт. 1–3.....	104
Пример 17. Первый скрипичный концерт, III ч., раздел В.....	110
Пример 18. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», II ч.....	111
Пример 19.1. Второй скрипичный концерт, монолог, т. 94.....	112
Пример 19.2. Второй скрипичный концерт, монолог, т. 333.....	112
Пример 20. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», IV ч., тт. 33–36.....	114
Пример 21. Первый скрипичный концерт, III ч., тт. 119–129.....	116
Пример 22. Концерт для голоса с оркестром, экспозиционная фаза, тт. 77–82.....	121
Пример 23. Концерт для голоса с оркестром, экспозиционная фаза, тт. 83–88.....	121
Пример 24. Концерт для голоса с оркестром,	

фаза срединного построения, тт. 228–233.....	122
Пример 25. Первый скрипичный концерт, III ч., тт. 49–52.....	123
Пример 26. Концерт для голоса с оркестром, тт. 259–263.....	126
Пример 27. Первый органнй концерт «Кассандра», I ч.....	128
Пример 28. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», I ч.....	129
Пример 29. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», III ч.	129
Пример 30. Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь», III ч.	130
Пример 31. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», I ч.....	130
Пример 32. Второй скрипичный концерт, т. 1.....	131

Перечень схем

ГЛАВА I

Схема 1. Неоромантические тенденции концертного жанра.....	26
Схема 2. Монологичность как компонент диалогической природы жанра.....	29
Схема 3. Терминологическое осмысление художественного / музыкального времени.....	35

ГЛАВА II

Схема 1. Компоненты принципа концертирования по А. Н. Уткину.....	56
Схема 2. Соотношение концертного диалога и принципа концертирования.....	60
Схема 3. Типы функциональных соотношений во Втором скрипичном концерте.....	84

ГЛАВА III

Схема 1. Интонационная основа Концерта для голоса с оркестром.....	93
--	----

ПРИЛОЖЕНИЕ

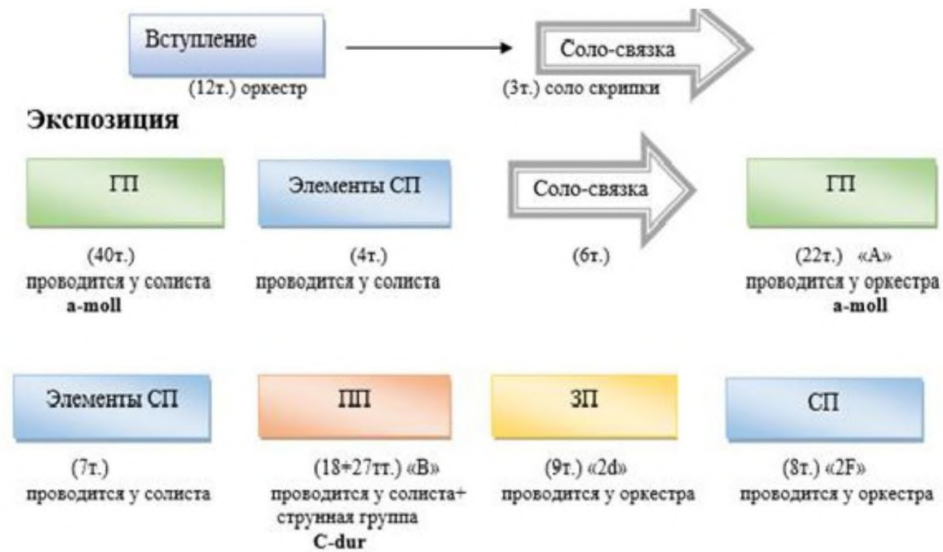
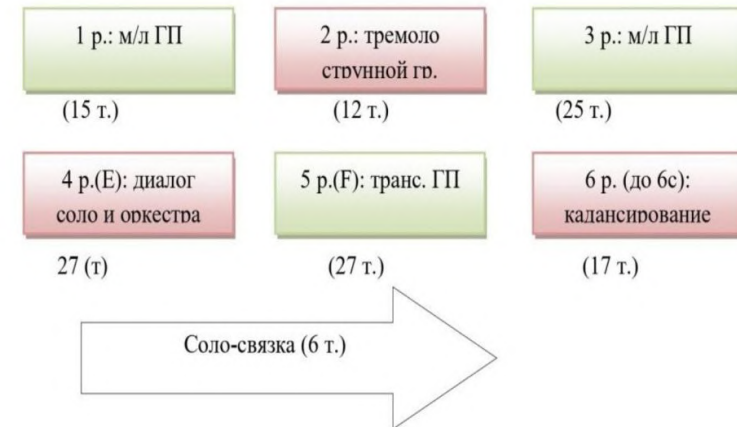
Схема 1. Концерт для голоса с оркестром (1958)

Разделы формы	Вступление	Фаза экспозиции									Каденция
Тематизм	Интонационная ячейка темы А	Тема А (e-moll)	Связка-переход	Тема В	Связка-переход	Тема А1	Интонационная ячейка темы А1, темы В¹¹	Связка-переход	Тема А2 (h-moll)	-	-
Солит/ оркестр ¹²	Лидерство оркестра	Союзничество	Акомпанемент	Акомпанемент – Союзничество	Лидерство оркестра	Соперничество	Лидерство оркестра	Лидерство оркестра	Соперничество	Лидерство оркестра	Акомпанемент
Инструментовка	Tam-tam, Vc, Cb.	8т. – струнный состав, п. 2 – духовые и струнные	Духовые и струнные с добавлением P-tto, Gr.c.(48т.)	Деревянно-духовые, струнные с добавлением Pno, Agra	Деревянно-духовые и струнные; соло Ob.	Духовые и струнные с добавлением T-ro, Agra; соло Cor.	Духовые (со всеми видовыми) и струнные с добавлением Timpr., P-tto, Pno; соло Tr-be	Духовые (со всеми видовыми) и струнные с добавлением P-tto, Pno	Духовые и струнные с добавлением Pno, Agra; соло Vc–Тема А, соло Fag.	Духовые и струнные с добавлением Agra; соло Fl., Cor., Vc.	Добавление струнной группы
Фактура	Линеарность	Линеарность	Переключки голосов, диалогичность	Разделениена несколько Платов фактуры	Разделениена несколько платов фактуры	Уплотнение фактуры, контр-кты: Cor. И Canto, Canto и струнные	Монолитность фактуры	Разделениемотивов по отдельным группам оркестра	Сочетание линеарности и вертикальности, конт-кт Fl. и Cor.	Сочетание линеарности и вертикальности, конт-кт Fl. и Cor., и Vc.	Линеарность
Зоны спада и нарастания,	<i>pp-p</i>	<i>p-mf</i>	Контрастная динамика в партиях	<i>mf</i>	<i>mf-f</i>	Нарастание динамики за счет фактуры: <i>mf-f-ff</i>	Зона кульминации: <i>ff</i>	Зона спада: <i>mf-p-pp</i>	Зона спада: <i>mp-pp</i>	Зона спада: <i>p-pp</i>	<i>f-mp</i>
Такты/цифры	1 т.	Ц.1	Ц.3	Ц.4	58 т.	Ц.6	78-90т.	Ц.8	Ц.9	Ц.11	Ц.12

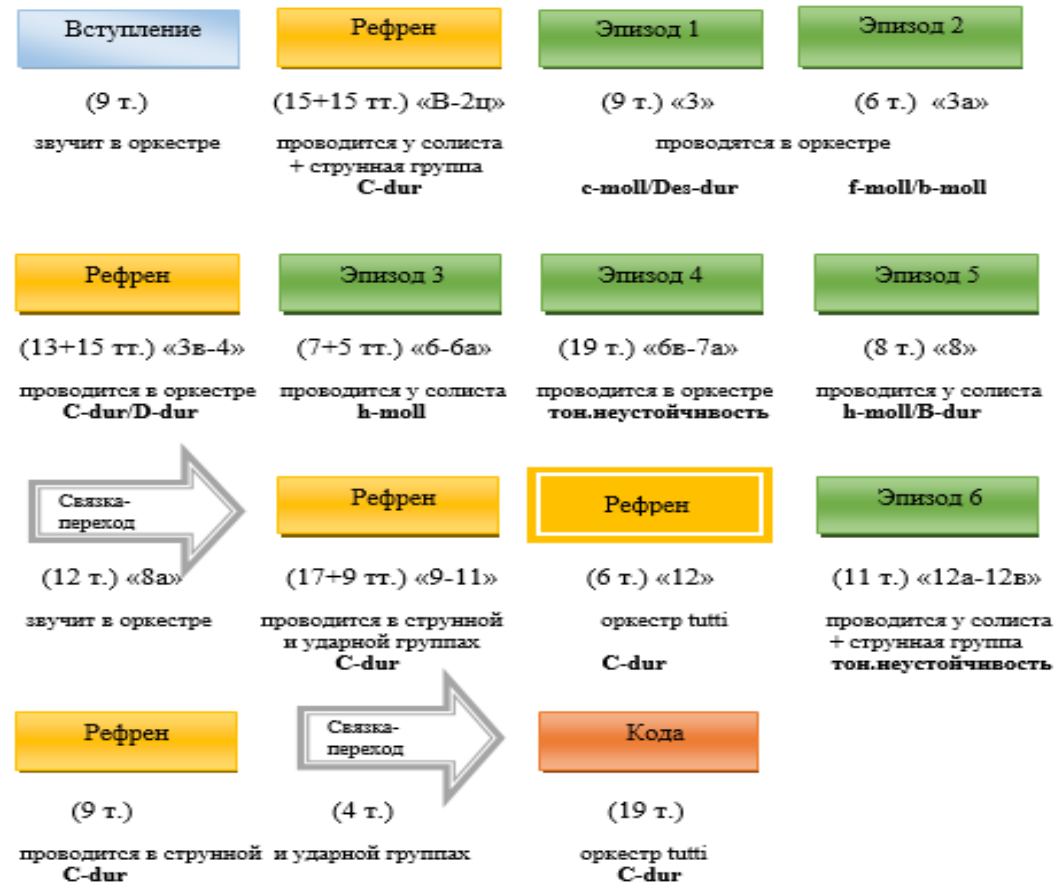
Разделы формы	Фаза срединного построения							Фаза репризного построения	
Тематизм	Тема А3	Интонационная ячейка темы А1(тип)	Тема А4	Гротескная тема у медно-духовых	-	-	Связка-переход	Тема А (e-moll) в середине	Элементы темы В (363т.)
Солит/ оркестр	Соперничество	Лидерство оркестра	Соперничество	Лидерство оркестра	Союзничество	Союзничество	Отдельные инструменты	Акомпанемент-Союзничество	Союзничество
Инструментовка	Духовые (все видовые) и струнные с добавлением Timpr., Pno; соло Cl., Ob. и Fl.	Духовые (все видовые) и струнные с добавлением Timpr., P-tto, T-ro, Gr.c., Pno	Духовые и струнные с добавлением T-ro; соло Fl., Ob, Cl., Fag.	Духовые (все видовые) и струнные с добавлением Timpr., P-tto, T-ro, Gr.c., Pno	Медно-духовые и струнные с добавлением Timpr.	Медно-духовые и струнные с добавлением всей ударной группы (Timpr., P-tto, T-ro, Gr.c., T-l.)	Pno, Fl., Cl.	Смешанный состав из трех групп ¹³ с добавлением Pno; соло Tr-be	Струнный квинтет с добавлением Picc., Pno, Tr-lo, T-t.; соло Cb.
Фактура	Преобладание вертикальной оstinатности, конт-кт двух линий Cl. с Ob. и Fl.	Монолитность фактуры, оstinатное проведение темы	Оstinатность струнных и новый тематизм духовых	Ритмическое оstinато в разных группах оркестра	Фактура разрушения, реакции	Ритмическое оstinато в разных группах оркестра	Отдельные подголоски	Сочетание линеарности и вертикальности (оstinатности)	Линеарность
Зоны спада и нарастания,	Нарастание динамики за счет фактуры: <i>mf-f</i>	Зона кульминации: <i>ff</i>	Нарастание динамики за счет фактуры: <i>mf-f-ff</i>	Зона кульминации: <i>ff</i>	Зона спада: <i>f-mf</i>	Зона кульминации: <i>mf-f-ff-pp</i>	Зона спада: <i>p</i>	Зона спада: <i>pp-</i>	Зона спада: <i>pp-</i>
Такты/цифры	Ц.13	190 т.	Ц.17	228 т.	Ц.21	Ц.22	279 т.	Ц.24	352 т.

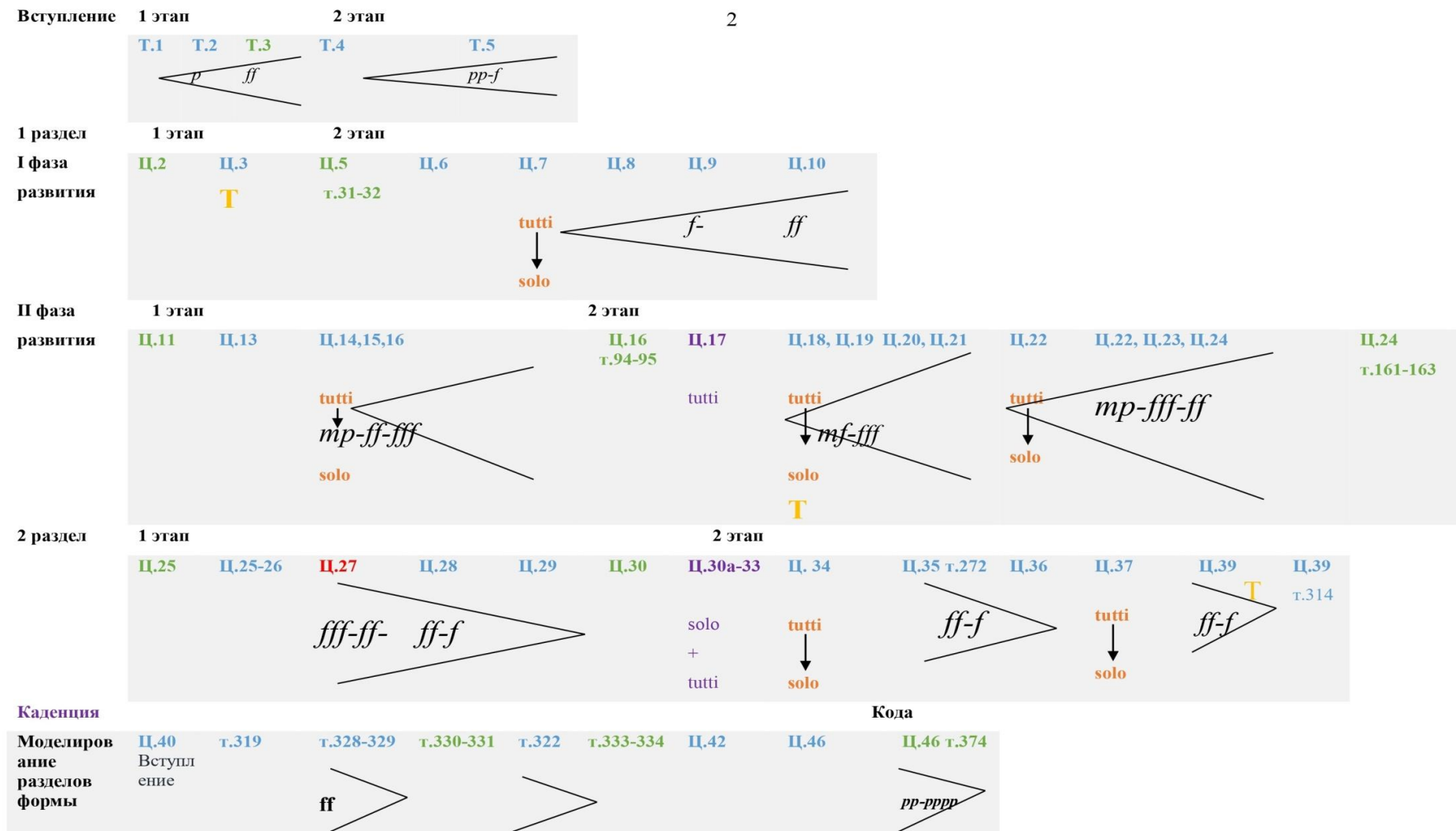
Схема 2. Первый скрипичный концерт (1982)

I ч.

**Реприза** — генеральная кульминация «G»**Разработка**







Вступле ние	Первая фаза развития							Квази-каденция		
	Ц.1	Ц.2	Ц.3	Ц.4	Ц.5	Ц.6	Ц.7	Ц.8	Ц.9,	Ц.10
<i>Espressivo, apiacere, legatissimo</i>	<i>Andante con moto, espressivo</i>	<i>Imperiosev ero</i>	<i>Tragico, affanato (Mesto)</i>	<i>Elevato, melodico</i>	<i>Bussando, sforzo</i>		<i>Nervoso, marcando</i>	<i>Con amarezza, mesto</i>	<i>Fantastico идалее Burlesco, mesto</i>	<i>mesto</i>
<u>ЛТ</u>	<u>ЛТ-3</u> в т. 1; <u>ЛТ-1</u> в т. 6				<u>КТ</u>		ЛТ-1 у вторых скрипок в тт.10.-11	<u>ЛТ</u> трижды в тт. 2-4	<u>КТ;</u> <u>ЛТ-2</u> в т. 10	<u>ЛТ-1</u> в т.1 С.Т.И.
<u>Non legato</u>	<i>Legato</i>	<i>Tremolo; <u>legato</u></i>	<i>Tremolo; <u>legato</u></i>	<i>Tremolo; <u>legato</u></i>	<u>Abgesetzt (II)</u>	<u>Legato</u>	<i>Legato</i>	<u>Tremolo</u>, pizz.		<i>Non legato</i>
mp	pp-p	ff-fff	ff	ff	f-ff	f	mf-ff	mp-p	ff	-
		<u>p-mp-f-mf</u>	<u>pp-mf</u>	<u>mf</u>			<u>mf</u>		<u>mf-ppp</u>	
<i>Solo</i>	<i>Solo+tutti</i>	<i>Tutti; solo+tutti</i>	<i>Tutti; solo+tutti</i>	<i>Tutti; solo+tutti</i>	<i>Solo+tutti</i>	<i>Solo+tutti</i>	<i>Tutti; solo+tutti</i>	<i>Solo</i>	<i>Solo+tutti</i>	<i>Solo</i>

⁴¹² Разновидности лейттемы: лейттема в основном виде (ЛТ); лейттема без разрешения (ЛТ-1); лейттема с перекомбинацией звуков (ЛТ-2); лейттема с энгармонической заменой звуков (ЛТ-3).

Вторая фаза развития					Каденция				
Кульминационная зона					Кода				
Ц.11, Ц.12	Ц.13	Ц.14	Ц.15	Ц.16	Ц.17	Ц.18	Ц.19	Ц.20	Ц.21
Tempo I. Sensibile, dolce	Con dolore		–	–	poco dim[inuendo]	Legatissimo	Calmando, mesto	–	Lontano, liggero
С.Т.И.	С.Т.И. ЛТ трижды в тт. 9–13; четырежды в тт. 20–22	КТ	ЛТ четырежды в тт. 2, 5-7	Стретта ЛТ в четырех голосах: альт (solo), две скрипки, виолончель	ЛТ в тт. 1–4.	ЛТ в т. 6.	ЛТ в т. 3–5.	ЛТ–1 у виолончели и контрабаса в т. 3.	ЛТ–1 в т.1
	ЛТ четырежды у Vc, Cb и у Vln. II в тт.10–16			ЛТ в тт.6-7	ЛТ у первых скрипок в т. 4				
Tremolo	Tremolo-legato	Tremolo	Legato	Legato -tremolo	Legato	Tremolo	Pizz. у отдельных голосов		
mp-ff	mp-ff-fff	mp-ff-fff	mf-f	ff	mp	mp-pp	p-mp	pp	pp-p-pp
	fff								
Solo+tutti	Solo+tutti	Solo+tutti	Solo+tutti	Solo+tutti	Solo+tutti	Solo+tutti	Solo		

Схема 5. Секунда в мелодике и фактуре инструментальных концертов М. Таривердиева⁴¹³

По месту нахождения По качеству выражения	Появление секунды в основных темах у солиста	Иной тематизм / преобразованный враждебный образ	Часть оркестровой партии при совместном звучании с солистом
Секунда в гармоническом варианте	<i>Вступительный раздел:</i> II/1 V-Celli 3–12; Vibr, V-li 12–16; Ph 17–40. II/1 ГП 44–49, 56, 87–88; ЗП 39–150, СП 309–316; ЗП Ц.10, 342–345, 350–355; II/2 основ. тема 49, 52, 60–61, 76–80; II/3 основ. тема 11, 15, 32, 74, 77, 144, 147, 186; III/1 1-я тема: 3, 5–6, 11–13, 30–32, 34–38, 58–59; 2-я тема 14, 24–26, 29; 3-я тема 42, 45, 47, 50, 53, 56–57; III/2 основ. тема 13,16–21, 23, 33–35, 41, 45–46; III/3 основ. тема 1, 3–5, 8, 18, 20–21, 24; III/4 основн. тема 22, 32–33; IV/1 1-я тема 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 31–33, 35, 36, 40–41, 44, 51–52, 54, 65, 66, 68, 69; 2-я тема 13–14,	II/1 ЗП V-ni 142–150; Cemb 150–158; Vibr 151–154; ГП Vibr, V-li, Ц. 7, 289–292; V-ni I-II, V-li, V-Celli 291–296; <i>Элементы ГП X-one, Cemb</i> Ц.6, 239–243; II/3 основ. тема Xyl.59–63, 168–172, 198–102, 205–208	I. Arpa, Vln.Ц. 11–12; II/1 Hp тт. 17–40, 97–103, 106–113; 127–141; V-ni 17–40, 72–83, 129–134; V-li 160–173, 305–307, 336, 340–341; V-Celli 17–27, 40, 42–56, 72–83, 215–216, 217–218, 225–229, 297–304, 308, 334–335; Vibr. solo 90–94; Ц. 2, тт. 97, 103; 106, 109–113, 218, 223, 235–256; Cemb 218; Hp 225, 228; 235–238; <i>Дуэты:</i> V-ni, V-li 173–186; V-li, V-Celli 187–201, 242–243, 256–263; Hp, V-li 224–229; Hp, Cemb 252–255; V-ni I-II 266–269; Cemb, V-ni solo 350–355; II/3Cemb. 3–4, 6–10, 140–142, 156–158; Xyl. 3, 7–9, 35, 116–119, 140–141; V-ni 10, 11–13, 15, 28–30, 32–43, 61, 63, 94,167, 179; V-li 167; V-Celli 44–52; <i>Дуэты:</i> V-ni, V-Celli 85–93; Cemb. V-ni,142–148; V-ni, V-li 174–175; Cemb., Xyl.198–102, 205–208; III/1 33; III/2 14, 20, 27; III/3 4; IV/3 10, 22, 27, 28, 30–31, 33, 34; IV/4 17, 74, 76–79; V/3 2–4, 8, 12, 16–17, 19–27, 33, 36–37; VI V-ni 36, 71, 134, 165–170, 184, 186–187; V-Celli 185; Vc 189–

⁴¹³ На Схеме 5 нумерация концертов соответствует их хронологии: Концерт для голоса с оркестром (I), Первый скрипичный концерт (II), Первый органнй концерт «Кассандра» (III), Второй органнй концерт «Полифоническая тетрадь» (IV), Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа» («Отражения», «Движение», «Хорал», «Прогулка в до-мажоре») (V), Второй скрипичный концерт (VI), Альтовый концерт (VII).

	65; IV/3 основн. тема 3–4, 14–15, 19, 29–32, 35; IV/4 основн. тема 19–20; V/3 основн. тема 6–7, 9–10, 12–14, 17–18, 28, 30, 32, 36–37; V/4 основн. тема 16–17, 22, 26, 32, 33; VI основн. тема 3, 6, 103, 105, 115, 118–119, 122–125; 164, 182–183		194; <i>Дуэты:</i> V-ni, V-li 110, 130–133, 136
Удержанные секунды крупными длительностями, на фермате / сонористические проявления	Вступление: II/2Vibr. , V-li 1–5; III/1 1–3; IV/4 4, 12; V/31–4 ; VI 1, 4. III/2 36–37; III/4 2–4, 6–7, 14–16, 35–46; IV/1 70–79; IV/4 38, 51–52; V/1 1–2, 8–9, 13–14, 20–23, 27–29	I. Tr-be in B II, 29, 345–351	I. Pno II, 23, 279–280 II/2Vibr. 11–12, 14, 54, 88–90, 95, 125–126, 136; V-li 11–13, 19–22, 54–57, 65–66, 75, 92, 108–110, 117; V-ni 16–19, 25–29, 36, 39–40, 45, 48–49, 67–70, 73, 76–77, 79–81; Cemb. 106–110; <i>Дуэты:</i> Vibr., V-li 10, 18; V-ni, V-li 30–32, 97–107, 114–118; V-ni, V-li, V-Celli 126–136; II/3Cemb.(Xyl.) 194–102, 205–208; III/1 9–11, 27–31, 57–59; III/2 28–35; III/4 2–4, 6–7, 34–38; VI V-li 160, 225–226, 303–304; V-Cello 305, 366; <i>Дуэты:</i> V-li, V-Cello 307, 311, 314 (+Vc); VII V-li 7, V-Celli 14; V-ni 15, 25, 33, 147, 156, 160–161, 177; <i>Дуэты:</i> V-ni, V-li 10, 169 Самостоятельный эпизод в форме: II/1 57–70; III/4 39–46; IV/1 70–79; IV/3 36–47; IV/4 96–97; V/338–43 ;

			V/4 43–53; VI 89–93, 315–322; (315–319, 328–329, 332)
Секундовое задержание	III/1 1-я тема 4, 3-я тема 40, 1-я тема 68; III/2 основ. тема 25–26; III/3 6,10–11,13, 22, 25; III/4 21; IV/3 основ. тема 8, 27; V/3 основ. тема 15, 22, 25; V/4 основ. тема 15, 18, 22, 24	II/2 V-li 71 V/3 14	III/1 14, 41, 47, 55; III/2 5–7, 11, 13, 16–17, 28–35; IV/1 9, 22; IV/3 14–15, 21, 22, 27, 34, 35; V/338
Секунда в виде украшения с обозначениями	II/1 ПП 115–117, Ц. 8, 319, 321, 323; II/2 основ. тема 10, 30, 67–68, 94, 103, 105; III/1 14, 27; III/2 основ. тема 8, 10, 28, 30, 32; V/4 основ. тема 14, 34, 40		II/2 V-Celli 34
Нисходящая секундовая мелодическая ячейка <i>как составная часть темы</i>	II/1 ГП <i>присутствует в большом количестве</i> II/2 основ. тема 6, 28, 100; III/1 1-я тема 2–3, 7, 10, 12, 30, 34, 57, 59; III/4 23 двукратная ячейка 24, 34, 36; V/4 основ. тема 14; VI 48-49, 71, 290, 292, 295, 296		