

© Хоробрых, Н.В., 2025

УДК 78.06

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ М. ТАРИВЕРДИЕВА: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ

Н.В. Хоробрых¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В центре внимания автора находится жанр инструментального концерта в наследии М. Таривердиева. Эта академическая область творчества советского и российского композитора пока еще не получила соразмерного ей исторического и теоретического освещения в современном отечественном музыкознании. Концерт для голоса, Первый скрипичный концерт, концерты для органа («Кассандра», «Полифоническая тетрадь», «Четыре пьесы для органа»), Второй скрипичный и Альтовый концерты объединены единым жанровым наименованием, однако созданы в разные периоды жизни композитора и опираются на различные стилистические и композиционно-драматургические принципы. Одним из возможных подходов к теоретическому рассмотрению инструментальной музыки М. Таривердиева является исследование жанровой специфики. В статье излагается методологическая проблематика, поднимаются вопросы жанровой атрибуции разновидностей инструментального концерта, существующих в отечественном музыкознании подходов к типологии этого жанра, и предпринимается многоаспектный анализ жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева. Автор приходит к выводам о наличии в ряде сочинений жанровой гибридности, о сочетании признаков концерта и *concerto grosso*, а также концерта и романтической поэмности. Вследствие применения поликритериального подхода выявляются внутренние жанрообразующие взаимосвязи органных концертов М. Таривердиева с концертами для оркестра и солирующего инструмента, где господство идеи диалога выступает в качестве магистральной линии развития концертного жанра.

Ключевые слова: Микаэл Леонович Таривердиев, инструментальная музыка, органная музыка, инструментальный концерт, музыкальный жанр, *concerto grosso*, поэмность, жанровая гибридность, музыка XX века

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хоробрых Н.В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83.

M. TARIVERDIEV'S INSTRUMENTAL CONCERTS: PROBLEMS OF ATTRIBUTION OF GENRE VARIETIES

N.V. Khorobrykh¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The author of this article focuses on the genre of instrumental concert in the legacy of M. Tariverdiev's. This academic field of creativity of the Soviet and Russian composer has not yet received a commensurate historical and theoretical coverage in modern Russian musicology. The Concerto for Voice, the First Violin Concerto, the organ concertos ("Cassandra", "Polyphonic Notebook", "Four Pieces for Organ"), the Second Violin Concerto and the Viola Concerto are united by a single genre name, however these compositions were created in different periods of the composer's life and are rely on different stylistic and compositional-dramatic principles. One of

the possible approaches to the theoretical consideration of M. Tariverdiev's instrumental music is the research of genre specifics. The article presents methodological issues, raises issues of genre attribution of varieties of instrumental concertos, existing approaches to the typology of this genre in Russian musicology, and undertakes a multidimensional analysis of genre varieties of instrumental concertos of M. Tariverdiev's. The author comes to conclusions about the presence of genre hybridity in a number of works, about the combination of signs of a concert and concerto grosso, as well as a concert and romantic poem. Due to the application of a polycriteria approach, the article reveals the internal genre-forming interrelations of organ concertos by M. Tariverdiev's with concertos for orchestra and solo instrument, where the dominance of the idea of dialogue acts as the main line of development of the concert genre.

Keywords: Mikael Leonovich Tariverdiev, instrumental music, organ music, instrumental concert, musical genre, concerto grosso, poem, genre flexibility, music of the XX century

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Khorobrykh, N.V. (2025), "M. Tariverdiev's instrumental concertos: problems of attribution of genre varieties", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 74–83. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83.

В музыкознании XXI в. 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) (1967)¹; распространены классификации, *опирающиеся на стилевые компоненты* – симфонический (применительно к творчеству Л. Бетховена), симфонизированный (применительно к романтикам) (Анисимов А., 2011, с. 16), классико-романтический сольный концерт (Тараканов М., 1998, с. 56), неоклассический (Гребнева И., 2010б, с. 196; Зварич М., 2011, с. 8) / виртуозно-романтический концерт с симфоническими чертами (Анисимов А., 2008, с. 132) / скрипичный концерт с чертами неофольклоризма / импрессионизма / экспрессионизма (Гребнева И., 2010в, с. 214).

С другой стороны, развиваются классификационные модели на основе систематизации жанровых признаков², поиска нового синтеза различных видов искусства³, классификации процессуального типа с выделением этапов развития жанра в XX столетии⁴ и подходы, основанные на идее жанровой гибридности статических и динамических характеристик концерта (архетипа и кенотипа)⁵.

По причине того, что существующие типологии жанра инструментального концерта не позволяют во всей полноте отразить сущностные характеристики рассматриваемых сочинений М. Таривердиева, **целью** настоящей статьи является изложение результатов атрибуции жанровых разновидностей инструментальных концертов композитора с учетом их музыкально-стилистических и драматургических особенностей. Видится **актуальным** обращение к инструментальной и органной сферам наследия М. Таривердиева в избранном аспекте, так как они исследованы далеко не исчерпывающим образом⁶. **Новизна** данной статьи определена тем, что впервые в музыкознании инструментальные концерты М. Таривердиева рассматриваются с позиции их жанровой специфики.

Первый биограф и исследователь музыки М. Таривердиева А.М. Цукер относит Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1982) (далее – Первый скрипичный концерт) к *виртуозному типу* (1985, с. 276), выделяя в нем действенность, диалогичность, соревновательность. На музыкально-семантическом уровне это подтверждается «избеганием» *симфонической драматургии* в разработке I части, где эпизоды стихийно-драматического характера контрастируют с основными темами экспозиции; *принципом концер-*

тирования (по А.Н. Уткину), представленном через свободно-импровизационные разделы (разработка I части, побочная партия в репризе, эпизоды в III части); использованием импровизации как способа изложения музыкального материала с применением диалогичности, линейности и полифонизации формы (II часть); тембровой персонификацией солиста и оркестра в III части, 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.)» (1985, с. 280).

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 части⁷, непрерывным развертыванием интонационного ядра во II части, при избегании смысловых цезур, и глубокой трансформацией главной партии в разработочном разделе I части⁸ позволяет говорить о Первом скрипичном концерте как о произведении, сочетающем в себе композиционные и драматургиче-

ские особенности и первой, и второй ветвей инструментальных концертов, предложенных Л.Н. Раабеном.

В связи с этим классификация И.В. Гребневой, выстроенная на сочетании архетипических и кенотипических качеств жанра концерта, видится более органичной. Музыковед относит Первый скрипичный концерт к традиционному типу, подчеркивая его архетипические черты. В таблице нами представлены характеристики классического концерта (Гребнева И., 2010а, с. 162–168) и их соотношение со структурными компонентами рассматриваемого сочинения. Отдельные нюансы композиторского письма демонстрируют, насколько М. Таривердиев следует традиционной (архитипической) 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*.

Ранний концерт для голоса (1958)¹⁰ и последующие сочинения М. Таривердиева для солирующих инструментов – Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1991) (далее – Второй скрипичный концерт), Концерт для альта и струнных в романтическом стиле (1993) (далее – Альтовый концерт) – 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 (архе-

Традиционный тип концерта по И.В. Гребневой и Первый скрипичный концерт М.Таривердиева
 Traditional type of concerto by I. V. Grebneva and the First Violin Concerto by M. Tariverdiev

Традиционный тип концерта	Первый концерт
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 / solo</i> Каденция солиста в III части цикла
Циклическая структура условно-симметричного типа: трехчастность с темпами в зонах «(умеренно) быстро – медленно – быстро» с циклическими функциями частей ⁹ , несущими определенную семантическую нагрузку (проблема-рефлексия-разрешение)	Трехчастный цикл с сохранением традиционных функциональных особенностей частей
Авторская номинация произведения как скрипичного концерта (Гребнева И., 2010а, с. 162)	Концерт для скрипки с оркестром № 1

типические) 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, потому как индивидуализация письма, выраженная в тяготении к монологической форме высказывания¹¹, интонационной однородности (II часть), сквозном развитии основной темы (главной партии), движении в сторону свободного высказывания (импровизационные эпизоды в каждой части), тембровом и регистровом концертировании, 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 chiesa* и симфонический концерт (2010а). 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* (Концерт для органа № 1 «Кассандра» (1985), Концерт для органа № 2 «Полифоническая тетрадь» (1987)), жанра концерта и *симфонизированной поэмы* (Концерт для голоса с оркестром, Альтовый концерт).

Обратимся к проявлениям жанровой гибридности в инструментальных концертах М. Таривердиева. Черты *concerto grosso* обнаруживаются в органных сочинениях 1980–1990-х гг. В «Кассандре» принцип контраста, выраженный через концертное разделение 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 во вне (ораторская речь), и вторую – вовнутрь (монолог).

А.А. Петрова упоминает «Кассандру» как образец импровизационно-сюитного типа построения (2001, с. 166). 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 событийности достигается не столько *«динамикой развития, но динамикой контрастного сопоставления»* (Высоцкая М., 2021, с. 10).

«Полифоническая тетрадь» – единственный цикл в творчестве М. Таривердиева, в котором каноны старинных форм воплощены наиболее последовательно¹². 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, 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»¹³ композитора по сути своей является второй оркестровой группой. В партитуре можно увидеть зоны включения и выключения этого ансамбля, представленного в основном без треугольника. В начальных фазах группа деревянных духовых практически всегда отсутствует, чаще слышны сольные проведения инструментов, а сам ансамбль включается в звуковой процесс в кульминационных зонах, именно в них можно наблюдать взаимодействие двух групп оркестра (деревянных и струнных).

Также стоит отметить *процессы концертного разделения* в виде смены функций инструментов. В концерте можно выделить несколько эпизодов, где ансамбль «любимых тембров» взаимодействует с солистом, рождая новые тембровые сочетания¹⁴. Характерные для *concerto grosso* проявления сопоставительности между двумя группами, влияющие на ход драматургического развития, в данном сочинении не представлены. По словам Т.Н. Левоу, «главной формообразующей силой произведений является динамическая пульсация, логика сгущений и разрезов, обеспечиваемая тембровыми сопоставлениями *tutti-solo, tutti-concertino*, то есть “генеральным” принципом *concerto grosso*» (1986, с. 162). Таким образом, 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 поэжности обнаруживаются в Концерте для голоса с оркестром¹⁵ в монотематизме, проявленном в «единстве множества, возникающем на образно-тематическом уровне» (Аппалонова И., 2009, с. 16). Многоэлементность темы¹⁶ позволяет композитору использовать ее интонационный потенциал в качестве основы для всех последующих тем.

Стоит отметить присутствие и *образной трансформации*: речь идет о драматургическом потенциале основной темы, где выявляется внутренний конфликт¹⁷ 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 – антагонистическую¹⁸. 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 драматургии¹⁹, степень напряжения будет выше.

Поэжность 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 индивиду-

ализации драматургии (она проявляется в смешанной / свободной форме (Шапошников И., 2016, с. 14) и выводит весь процесс в «иррациональную интуитивную сферу» (Шапошников И., 2016, с. 15). 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» (Шапошников И., 2016, с. 13): 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 поэжности, которые имеют индивидуальное преломление в общей драматургии всей формы.

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 сочи-

нениями разного времени с присущими им идейно-смысловыми и композиционными особенностями. Наблюдая на уровне формообразования динамику в направлении одночастности и проявлений признаков поэмности, на уровне интонации – усиление монологического типа высказывания, на драматургическом уровне – применение волнового принципа развития и принципа концер-

тирования с возрастающим углублением взаимодействия солиста и оркестра, а также оркестровых групп (черты *concerto grosso*), можно 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «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., 2011, с. 16–17).

² Такие, как состав, концепция, стилистика, чистота жанра, масштаб, форма, взаимодействие сольной и оркестровой партий (Самойленко Е., 2003, с.14–18).

³ Как, например, межжанровый, внутрижанровый, полижанровый (Зварич М., 2011, с. 8).

⁴ Например, традиционная линия развития, концерты-портреты, экспериментальный концерт (Зварич М., 2011, с. 8).

⁵ «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., 2011, с. 5).

⁶ Подробнее об изучении инструментальных сочинений М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2024а).

⁷ 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).

⁸ 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.

⁹ 1 – сонатность; динамизм, драматизм, разноплановость, 2 – лирический центр, жанровая определенность (пассакалья, ария и т.д.), 3 – позитивное утверждение единства (Гребнева И., 2011, с. 14).

¹⁰ 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).

¹¹ Подробнее о монологической форме высказывания в концертах М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2024б).

¹² В данном случае речь идет о формах, проявившихся в ранней музыке: *basso ostinato*, *fugue*, *chorale*, *toccata*.

¹³ Он представлен такими инструментами, как флейта, гобой, фагот, треугольник (Таривердиев М., 2017, с. 725).

¹⁴ Например, см. ц. 7, 22, 37, 43 (в каденции).

¹⁵ 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» (1985, с. 35).

¹⁶ Интонационный материал Концерта для голоса с оркестром основан на многоэлементной теме А и ее различных вариантах. Они обретают свою самостоятельность, становясь производным материалом для всех последующих интонационных образований (тема В, темы А₁–А₄). Всего в теме А выделяется 5 элементов (а, b, c, d, e) и один производный из А₄ (f).

¹⁷ Трактовка термина по М. Тараканову (1956, с. 212).

¹⁸ 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 спо-

способствует накоплению динамического напряжения. Оно вскрывает себя в появлении *элемента* а основной темы концерта у тромбонов.

¹⁹ Третья из представленных характеристик формы романтической поэчности.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимов А.В. Симфония виртуоза: О Четвертом скрипичном концерте А. Вьетана // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 131–137.

Анисимов А.В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 23 с.

Аппалонова И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009. 29 с.

Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18.

Гребнева И.В. Классический жанр сегодня: Скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010а. № 1. С. 162–168.

Гребнева И.В. Неоклассический скрипичный концерт как объект интертекстуального анализа // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010б. № 3. С. 196–204.

Гребнева И.В. Скрипичный концерт в зеркале стилей «новой музыки» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010в. № 2. С. 209–220.

Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 41 с.

Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2011. 20 с.

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

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

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

Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 26 с.

Тараканов М.Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания. М.: Музгиз, 1956. Т. 2. С. 207–227.

Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е

REFERENCES

Anisimov, A.V. (2008), "Virtuoso Symphony: on the Fourth Violin Concerto by A. Vieuxtemps", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science], no. 2, pp. 131–137. (in Russ.)

Anisimov, A.V. (2011), *Vzaimodeistvie solista i orkestra v zapadnoevropeiskom skripichnom kontserte XVII–XIX vekov* [Interaction of the soloist and the orchestra in the Western European violin concerto of the 17th – 19th centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 23 p. (in Russ.)

Appalsonova, I.V. (2009), *Zhanrovyyi kanon simfonicheskoi poemy i ego prelomlenie v instrumental'noi muzyke XIX – nachala XX veka* [Genre canon of symphonic poem and its refraction in instrumental music of the 19th – early 20th centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov, 29 p. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010a), "Classical genre today: violin concerto of the late 20th – early 21st centuries", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 162–168. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010b), "Neoclassical violin concerto as an object of intertextual analysis", *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. Cultural space], no. 3, pp. 196–204. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010c), "Violin Concerto in the mirror of the styles of «New Music»", *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. Cultural Space], no. 2, pp. 209–220. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2011), *Skipichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka* [Violin concerto in European music of the twentieth century], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 41 p. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2024a), "Composer's legacy of M. Tariverdiev's in the aspect of studying his instrumental works", *Journal of musical science*, vol. 12, no. 2, pp. 25–32. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2024b), "On the manifestations of monologue in the instrumental works of M. Tariverdiev", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], no. 4, pp. 58–66. (in Russ.)

Levaya, T.N. (1986), "Revival of tradition (the Concerto Grosso genre in contemporary Soviet music)", *Muzyka Rossii: Muzykal'noe tvorchestvo i muzykal'naya zhizn' respublik Rossiiskoi Federatsii* [Music of Russia: Music. creativity and music. life of the republic of the Russian Federation], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 156–187. (in Russ.)

Petrova, A.A. (2001), *Traditsionnye zhanry i formy v russkoi organnoi muzyke XX veka* [Traditional genres

годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1998. 271 с.

Таривердиев М.Л. Я просто живу: Автобиография; Таривердиева В.Г. Биография музыки: Воспоминания. М.: КоЛибри, 2017. 736 с.

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

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

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

Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке: Фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2016. 25 с.

and forms in Russian organ music of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 206 p. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1967), *Sovetskii instrumental'nyi kontsert* [Soviet instrumental concert], Muzyka, Leningrad, 306 p. (in Russ.)

Samoylenko, E.M. (2003), *Zhanrovaya priroda instrumental'nogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya* [Genre nature of the instrumental concert and concert creativity of A. Eshpai], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Shaposhnikov, I.A. (2016), *Poemnost' v romanticheskoi muzyke: fortepiannoe tvorchestvo F. Lista i F. Shopena* [Poem in Romantic music: Piano works of F. Liszt and F. Chopin], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 25 p. (in Russ.)

Tarakanov, M.E. (1956), "On the expression of conflicts in instrumental music", *Voprosy muzykoznaniya* [Questions of musicology], vol. 2, Muzgiz, Moscow, pp. 207–227. (in Russ.)

Tarakanov, M.E. (1998), *Simfoniya i instrumental'nyi kontsert russkoi sovetskoi muzyki (60–70-e gody). Puti razvitiya: Ocherki* [Symphony and instrumental concert of Russian Soviet music (60–70s) Paths of development: Essays], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Tariverdiev, M.L. (2017), *Ya prosto zhivu: Avtobiografiya, Tariverdieva, V.G. Biografiya muzyki: Vospominaniya* [I just live: Autobiography, Biography of music: Memories], KoLibri, Moscow, 736 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1985), *Mikaehl Tariverdiev* [Mikael Tariverdiev], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), "Organ works of Paul Hindemith in the context of the ideas of Orgelbewegung", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 1, pp. 8–18. (in Russ.)

Zvarich, M.A. (2011), *Instrumental'nye kontserty D.D. Shostakovicha v kontekste evolyutsii zhanra* [Instrumental concertos of D.D. Shostakovich in the context of the evolution of the genre], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov on Don, 20 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хоробрых Наталья Владимировна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент А.А. Мальцева)
E-mail: natashah_97@mail.ru

Author Information

Natalia V. Khorobrykh, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Docent A.A. Maltseva)
E-mail: natashah_97@mail.ru

Поступила в редакцию 15.09.2025

После доработки 30.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 15.09.2025

Revised 30.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025