

© Хоробрых, Н.В., 2026

УДК 78.06

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-84-95

О ПРОЯВЛЕНИЯХ ДИАЛОГИЧНОСТИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА

Н.В. Хоробрых¹

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

Аннотация. Статья посвящена исследованию одного из ключевых свойств инструментального письма М. Таривердиева – диалогичности. Находя свое отражение в киномузыке, музыке вокальных и театрально-сценических жанров, принципы выстраивания диалога естественным образом проникают в ткань инструментальных концертов, становясь смыслообразующими признаками этого жанра. Поскольку в отечественном музыкознании диалогичность фигурирует наряду со смежными с ним понятиями (концертирование, принцип соревновательности, концепция игры, концертный диалог), в статье представлены точки зрения исследователей по вопросу теоретического осмысления рассматриваемого явления. Законы драматургии жанра инструментального концерта, так или иначе, разворачиваются вокруг диалога инструментов, поэтому проявление диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева исследуется с позиции реализации в них типов функциональных соотношений солиста и оркестра, а также использования композитором приема и принципа концертирования. Инструментальные концерты М. Таривердиева являют собой пример непрерывного развития и обновления качества взаимодействия солиста и оркестра. Координация соотношения функциональных типов в концертах постепенно существенно обновляется за счет дифференциации типа союзничества (Второй скрипичный концерт), использования концертирования и контрастной полифонии для создания диалогов-сопоставлений (органные концерты). Автор статьи приходит к выводам об эволюции концертного письма М. Таривердиева: открытое столкновение в духе соревновательного жанра в ранних сочинениях (Концерт для голоса с оркестром, Первый скрипичный концерт) сменяется лидерством солиста (Альтовый концерт), концертирование в виде контрастного / конфликтного взаимодействия переходит на уровень внутреннего диалога, а диалогическая природа жанра подчиняется логике монологического типа высказывания.

Ключевые слова: Микаэл Таривердиев, инструментальная музыка, органная музыка, инструментальный концерт, диалогичность, концертирование, типы функциональных соотношений, сонористика, внутренний диалог

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хоробрых Н.В. О проявлениях диалогичности в инструментальных концертах М. Таривердиева // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 84–95. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-84-95.

ON THE MANIFESTATIONS OF DIALOGICITY IN THE INSTRUMENTAL CONCERTS BY M. TARIVERDIEV

N.V. Khorobrykh¹

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

Abstract. This article explores one of the key characteristics of M. Tariverdiev's instrumental writing: dialogism. Reflected in film music, vocal music, and theatrical performance, the principles of dialogue naturally permeate the fabric of instrumental concertos, becoming the genre's defining characteristics. Since dialogism appears alongside related concepts in Russian musicology (concerting, the principle of competition, the concept of

playing, and concert dialogue), this article presents scholarly perspectives on the theoretical understanding of this phenomenon. The dramatic laws of the instrumental concerto genre, in one way or another, revolve around the dialogue between instruments. Therefore, the author examines the manifestation of dialogism in M. Tariverdiev's instrumental concertos from the perspective of the implementation of functional relationships between soloist and orchestra, as well as from the composer's use of the technique and principle of concerting. M. Tariverdiev's instrumental concertos exemplify the continuous development and renewal of the quality of interaction between soloist and orchestra. The coordination of functional types in concertos is gradually significantly updated through the differentiation of the alliance type (Second Violin Concerto) and the use of concertante and contrasting polyphony to create juxtaposing dialogues (organ concertos). The author of the article comes to conclusions about the evolution of M. Tariverdiev's concert writing: an open clash in the spirit of a competitive genre in early compositions (Concerto for Voice and Orchestra, First Violin Concerto) is replaced by the soloist's leadership (Viola Concerto), concerting in the form of contrasting /conflict interaction moves to the level of internal dialogue, and the dialogic nature of the genre obeys the logic of monologue a type of utterance.

Keywords: Mikael Tariverdiev, instrumental music, organ music, instrumental concert, dialogicity, concertation, types of functional relationships, sonoristics, internal dialogue

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

For citation: Khorobrykh, N.V. (2026), "On the manifestations of dialogicity in the instrumental concertos by M. Tariverdiev", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 2, pp. 84–95. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-84-95.

Таривердиеву ближе оказывается тип виртуозного концерта, и это понятно <...> А виртуозный концерт своей зримостью музыкального «действия», диалогом-соревнованием солиста и оркестра во многом сродни театру. И эту заложенную в самой его природе особенность Таривердиев еще больше усиливает, подчеркивая все то, что создает характеристическую рельефность образов, яркость музыкальных «событий», что создает специфический дух лицедейства.

А.М. Цукер (1985, с. 276)

Несмотря на то что внимание исследователей творчества М. Таривердиева часто привлекает киномузыка и сочинения, связанные со словом, объектом музыковедческих изысканий неоднократно становилось инструментальное наследие композитора. Это статьи, посвященные фортепианному циклу «Настроения» (Дубатовская Е., 2015), позднему фортепианному трио (Фалинова Е., 2020), инструментальным концертам, где специально рассматриваются вопросы трактовки жанра (Картавая А., 2023; Хоробрых Н., 2025а), специфики инструментального письма, соотношения симфонизма и виртуозности (Хоробрых Н., 2024а; 2025б; 2021).

Отдельного изучения заслуживает диалогичность в концертах М. Таривердиева. Отметим, что данный аспект ра-

нее уже возникал при анализе музыкально-театральной, вокальной и киномузыки композитора. Например, А.М. Цукер отмечает «непринужденный игривый диалог» (1985, с. 43) между вокальной и фортепианной партиями в цикле «Акварели» (1957); «конкретность персонажей, живые голоса героев, их диалог-спор» (Цукер А., 1985, с. 219) в романсе на слова М. Светлова «В разведке» (1955); скрытую диалогичность (Цукер А., 1985, с. 106) в цикле «Старинный романс» на слова Б. Ахмадулиной (1963). В.Г. Таривердиева подчеркивает диалогическую природу жанра при разговоре об опере «Кто ты?» (1965)¹, а касаясь фильмографии композитора, выделяет сосуществование монологически одинокого звучания музыкальных тем и диалогической направленности драматургии².

Отметим, что специфика проявления диалогичности на материале всех семи инструментальных концертов М. Таривердиева ранее не рассматривалась, чем обусловлены **новизна** и **актуальность** настоящей статьи. Терминологическое осмысление диалогичности, а также смежных с ним понятий, и представление динамики в применении типов функциональных соотношений солиста и оркестра

в концертах М. Таривердиева, определяют **цель** данной статьи.

Говоря о терминологическом аспекте анализа инструментальных концертов в отечественном музыкознании, заметим, что важную роль в дискурсе о диалоге имеет понятие концертирования³. В ракурсе виртуозности значимость *концертирования как приема* фигурирует в работах Л.Н. Раабена (1967), И.В. Алексеевой (2013), А.В. Анисимова (2008), М.А. Зварич (2011), А.М. Понькиной (2020) и др. В качестве композиционного метода концертирование применяется А.Н. Уткиным (1979)⁴, отмечающим, наряду с инструментальной линией концертирования (токатность, тембровая сонорность), вокализацию (монологичность). М.Е. Тараканов (1986) видит концертирование как совокупность различных форм «общения» оркестровых партий, преподаваемого в виртуозно-техническом исполнении⁵. У.В. Журавлева подчеркивает проявление концертирования через спор инструментов, перехватывание инициативы, разноголосие, обилие сольных проведений с мимолетным и броским тематизмом (2016, с. 34).

Пути выявления специфики взаимодействия солиста и оркестра в контексте методологии анализа жанра концерта не ограничиваются опорой на описательный инструментальный принцип концертирования. Это подтверждается обилием семантически близких концертированию понятий, таких как «принцип соревновательности / состязательности» (Тараканов М., 1998, с. 6; Анисимов А., 2008, с. 131), «концепция игры» (Зварич М., 2011, с. 6–7, 12–13), «концертный диалог» (Тараканов М., 1986, с. 17, 30, 48, 53–54; 1998, с. 8, 21–22), «диалогичность» (Денисова Е., 2001, с. 76; Демешко Г., 2002, с. 158) и др.

Е.Н. Денисова (2001) трактует диалогичность как принцип, отражающий

обновление концертной формы XX столетия⁶. В свою очередь Г.А. Демешко подчеркивает «осознание глобального и универсального характера диалога в контексте Бытия культуры делает его не только *средством* развития философии и искусства, но и способом философско-художественного высказывания. Именно такова концепционная ветвь современного инструментального творчества. Вслед за сонатно-циклическими жанрами оно оказывается диалогичным *изнутри*, ибо *моделирует ситуацию возвращения культурного Бытия к его началу, мысли – к началу мысли, воссоздавая таким образом сам процесс мышления со свойственными ему процедурами диалога и открытия*. Поэтому данная ветвь творчества представляет в музыке сферу **ФИЛОСОФИИ ДИАЛОГА**» (2002, с. 158). Таким образом, диалогичность как культурно-философская категория является органичной для описания специфики развития концертного жанра в XX в., репрезентирующей инструментальный концерт как своеобразную форму диалога, а концертирование выступает одним из способов отражения природы жанра инструментального концерта.

Диалогический потенциал концертного жанра в инструментальном творчестве М. Таривердиева ярко раскрывается в его оркестровых сочинениях через использование разнообразных типов взаимодействия солиста и оркестра в оркестровой ткани. В **Концерте для голоса с оркестром** (1958) представлены все основные типы из классификации А.В. Анисимова (2011). Тип *лидерства оркестра* проявляется: 1) при создании первых двух кульминаций (тт. 78–90) через обострение конфликта между двумя образно-тематическими сферами; 2) при обогащении оркестровых партий элементами основной темы. Тип *союзничества* действует там, где оркестр «озвучивает» элементы

человеческой речи, но с меньшим количеством самостоятельных голосов. Он демонстрирует связь партий 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 монологического высказывания⁷. *Тип соперничества* проявляется в предкульминационных зонах (ц. 6, 9, 13, 17,), где в оркестре постепенно наращивается остинатность 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).

В Концерте для голоса (1958) и Первом скрипичном концерте (1982) наблюдается господство типов лидерства, союзничества и соперничества. Говоря о диалогичности в органичных сочинениях (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)), следующих хронологически за вышеназванными оркестровыми концертами, отметим, что в них последовательно воплощается характерное для барочного мышления подчеркивание контрастов, в связи с чем важную роль играет прием концертирования.

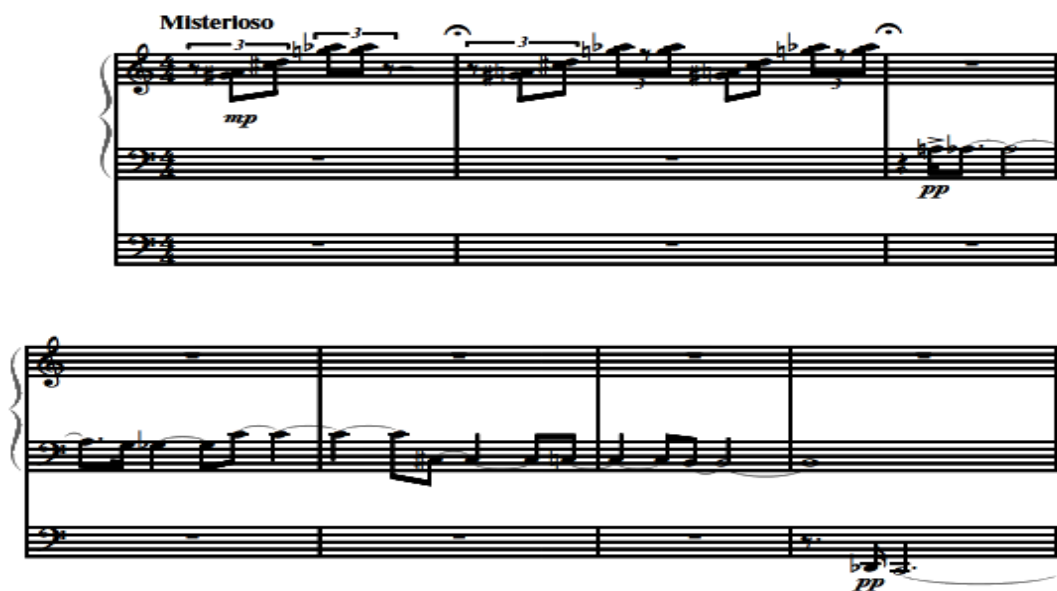
Так, например, организация I части **Концерта для органа № 3** представляет собой диалогическое сопоставление двух линий. По мере развития М. Таривердиев обогащает их выписанными динамическими нюансами, дополнительными голосами, расширением интонационно-ритмической структуры, при этом, имея потенциальные 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».

Контраст проявляется в сочетании двух различных типов фактурного изложения: дискретного сонористического и процессуального полифонического. Свободное построение части основано на сопоставлении – «диалоге» двух мелодических линий. Первая, состоящая из интервальных взлетов мелодии вверх, лишена 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. В ней композитор последовательно использует сонористику. Представленная в качестве мелодической и гармонической вертикали, она существенным образом влияет на звуковой облик концерта. Вторая представляет собой нисходящее движение с ритмическими задержаниями, звуковысотная структура которой напоминает первую тему I части *Basso ostinato*. К ним впоследствии добавляется удержанный бас, являющийся центром устойчивости между двумя противоположными друг другу интонационно-ритмическими полюсами (пример 1).

Приведенные в примере 1 терпкие секундовые созвучия весьма характерны для инструментальных концертов М. Таривердиева, при этом часто он использует *секундовое звучание как особое диссонантное качество многослойной вертикали музыкальной фактуры*. Оно необходимо композитору для создания фантазийного образа или напряженно сонорной окраски тембра.

Пример 1. Третий органнй концерт «Четыре пьесы для органа», I часть
Third Organ Concerto "Four Pieces for Organ", Part I



Возвращаясь к рассмотрению функциональных отношений партий солиста и оркестра, следует заметить: в последующих оркестровых концертах М. Таривердиева они предстают в большей дифференцированности. По наблюдению Е.Н. Денисовой, это является характерной чертой инструментального концерта 1980–1990-х гг. (2001, с. 72). Лидерство, ансамблевость, паритетность и соперничество солиста и оркестра во **Втором скрипичном концерте** (1991) обнаруживается в различных сочетаниях и подтипах. Реализация в этом концерте типов функциональных соотношений представлена на рисунке (см. приложение).

Тип соперничества характеризуется нарочитым контрастным разграничением 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 2).

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. Подтип союзничества А присутствует как в начальных экспозиционных построениях формы (ц. 3–4; тт. 19–21, 22–31), так и в срединных, более напряженных участках (ц. 6–7, 18–19, 21–22, 27, 29, 30а, 35), сохраняя при этом однородность с партией солиста (пример 3), как, например, в первом разделе второй фазы развития.

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 (ц. 20, 21 тт. 140–142).

Пример 2. Второй скрипичный концерт (1991), первый раздел, вторая фаза развития
 Second Violin Concerto (1991), first section, second phase of development

150 **24** *ad libitum*

Fl. 4/4

Ob. 4/4

Bsn. 4/4

Tri. 4/4

n.Solo 4/4

Vln. I 4/4

Vln. II 4/4

Vla. 4/4

Vc. 4/4

Cb. 4/4

sf *f* *ff*

div. 4 *div. 5* *div. 5* *div. 4*

Пример 3. Второй скрипичный концерт (1991), первый раздел, вторая фаза развития
 Second Violin Concerto (1991), First section, second phase of development

162 **18**

Fl. 4/4

Ob. 4/4

Bsn. 4/4

Tri. 4/4

Vln.Solo 4/4

Vln. I 4/4

Vln. II 4/4

Vla. 4/4

Vc. 4/4

Cb. 4/4

mf

3

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 скрипичном концерте присутствует семь фрагментов, организованных данным образом (ц. 5, тт. 31–32; ц. 11; ц. 14; т. 84; ц. 22, 34, 37). Следует отметить, что концертничество в виде тембрового обновления исчезает полностью в каденции, потому как в ней наблюдается перестройка внутренней логики концерта.

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 скрипичном 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. рисунок, ц. 17, 20, 27). Оркестр «реагирует» в ответ на монолог или союзническое взаимодействие, что позволяет говорить о *принципе концертирования*, проявляющемся на макроуровне формы концерта. Таким образом, диалогическая сторона концертирования во Втором скрипичном концерте оказывается подчиненной логике монологичности.

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. «Зоны монологичности», по сравнению со Вто-

рым скрипичным концертом, расширяются до масштабов всей формы. Стоит отметить, что здесь оркестровая ткань не противопоставлена солисту, она 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 этом заключительном концертном сочинении пишет продолжительные зоны «договаривания», в которых важную роль играет идея *внутреннего диалога*. Композитор создает музыкальный мир, в котором основой становится не конкурирование как сольно-оркестровые диалоги, а утверждение стихии непрерывности и нерегламентированности, столь важной для полноценного развертывания внутренней речи.

Инструментальные концерты М. Таривердиева являют собой пример непрерывного развития и обновления качества взаимодействия солиста и оркестра и оркестровых групп. От типа лидерства, господствующего в *tutti* Концерта для голоса и Первого скрипичного концерта, композитор, через усиление типа союзничества во Втором скрипичном концерте, приходит к выражению лидерства солирующего тембра в Альтовом концерте. Рассмотренные подходы к трактовке терминов «концертничество» и «диалогичность» позволяют с методологической точки зрения точнее осмысливать динамику изменений концертного письма М. Таривердиева.

Так, в отношении диалогичности принципы состязательности / соревновательности (М.Е. Тараканов, А.В. Анисимов), игры (М.А. Зварич) и приемы концертирования (А.Н. Уткин) обнаруживаются в сочинениях 1950–1980-х гг. (Концерт

для скрипки с оркестром, Первый скрипичный концерт), в которых природа диалогического письма выражается через виртуозность 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.

Углубление взаимосвязи между инструментами в концертах М. Таривердиева является причиной еще большей дифференциации типов функциональных соотношений, что терминологиче-

ски отражено нами в добавлении двух подтипов союзничества к классификации А.В. Анисимова. Таким образом, использование приема и принципа концертирования, а также различных типов соотношений солиста и оркестра позволяет выявить эволюцию концертного жанра в творчестве М. Таривердиева. Композитор многомерно развивает соревновательный жанр от форм открытого контрастного и конфликтного противопоставления к лидерству соло, от концертирования в перехватывании инициативы (Первый скрипичный концерт) к внутреннему диалогу (Альтовый концерт) от диалогического типа высказывания – к монологичности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «В отличие от монологов и речитативов, обращенных в себя, определяющих себя, опера “Кто ты?” диалогична. Не только потому, что в ней стремительно развивается действие, а герои вступают в диалоги, ансамбли и даже поют хором (единственный случай, когда композитор обращается к хоровому изложению). Она разомкнута принципиально, диалог – ее эстетика, ее стиль, способ, которым разговаривает автор» (Таривердиев М., 2017, с. 481).

² О фрагментах фильма «Ирония судьбы» В.Г. Таривердиева высказывается следующим образом: «Диалог исполнителей – диалог двух одиночеств, которые не пытаются нарушить одиночество друг друга. Для них оно – свершившийся факт, сиротство, переживаемое как блаженство» (Таривердиев М., 2017, с. 547).

³ Подробнее о концертировании в инструментальных концертах М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2021, с. 207–216).

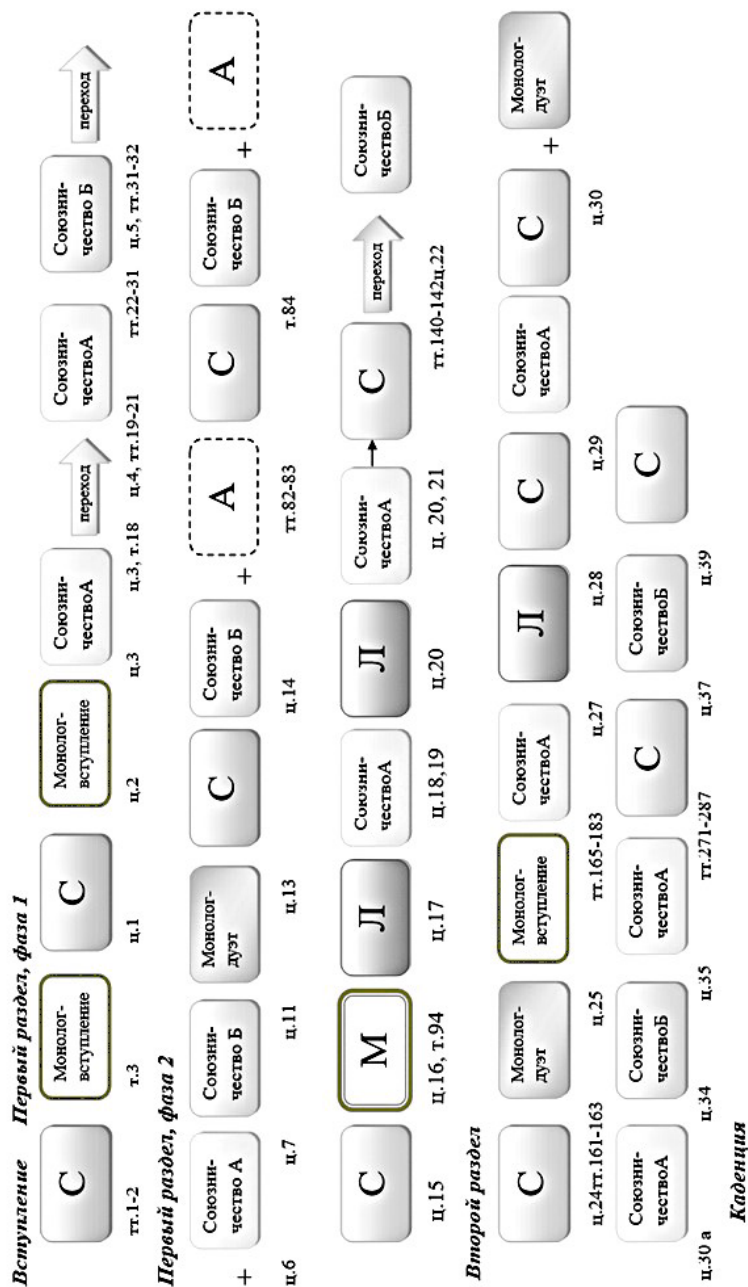
⁴ «Концертирование – это диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнении» (Уткин А., 1979, с. 72).

⁵ Характеризуя концертирование в музыке П. Хиндемита, М.Е. Тараканов пишет, что «в ряде его сочинений подобного рода виртуозное концертирование с присущими ему различными формами диалога музыкантов-исполнителей разворачивается в духе нового музыкального мироощущения» (1986, с. 30).

⁶ Он представлен «как на уровне формы, так и в масштабе всех средств музыкальной выразительности, художественного языка» (Денисова Е., 2001, с. 76).

⁷ Подробнее о проявлениях монологичности в концертах М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2024б).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Типы функциональных соотношений во Втором скрипичном концерте (1991)

Types of functional relationships in the Second Violin Concerto (1991)

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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.

Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: Моногр. 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. искусствоведения. М., 2001. 262 с.

Дубатовская Е.Г. М. Таривердиев. «24 настроения» для фортепиано // Из опыта работы педагога-музыканта. Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств им. З. Исмагилова, 2015. С. 51–55.

Журавлева У.В. Претворение концертного принципа в концерте для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина // Искусствознание: Теория, история, практика. 2016. № 2. С. 31–36.

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

Картаева А.А., Синельникова О.В. Концерты для скрипки с оркестром Микаэла Таривердиева: Трактровка жанра // Культура и искусство: Поиски и открытия: Сб. науч. ст. Кемерово: КемГИК, 2023. Т. 2. С. 96–105.

Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2020. 37 с.

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

Тараканов М.Е. Инструментальный концерт. М.: Знание, 1986. 56 с.

Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музы-

REFERENCES

Alekseeva, I.V. (2013), “Ornamental structures in the thematics of Western European Baroque compositions for violin soloing”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science], no. 1, pp. 215–219. (in Russ.)

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.)

Demeshko, G.A. (2002), *Dialogicheskie traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma* [Dialogical traditions of modern Russian instrumentalism], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 343 p. (in Russ.)

Denisova, E.N. (2001), *Neoromanticheskie aspekty v otechestvennom instrumental'nom kontserte posledney trety XX veka* [Neo-romantic aspects in the Russian instrumental concerto of the last third of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Dubatovskaya, E.G. (2015), “Tariverdiev. «24 Moods» for piano”, *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta* [From the experience of working as a music teacher], Ufa, pp. 51–55. (in Russ.)

Falinova, E.A. (2020), “Unfamiliar Tariverdiev: piano trio”, *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 3, pp. 23–43. (in Russ.)

Kartavaya, A.A., Sinelnikova, O.V. (2023), “Concerts for violin and orchestra Mikael Tariverdieva: interpretation of the genre”, *Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya* [Culture and art: searches and discoveries], Kemerovo, vol. 2, pp. 96–105. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2021), “The principle of concertizing in two violin concertos by M.L. Tariverdiev”, *Muzykoznanie. Istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh* [Musicology. History and modernity through the eyes of young scientists], Novosibirsk, pp. 207–216. (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.)

ке (60–70-е 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, Азбука-Аттикус, 2017. 736 с.

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. 64–84.

Фалинова Е.А. Незнакомый Таривердиев: Фортепианное трио // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2020. № 3. С. 23–43.

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

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.

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

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

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

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.)

Khorobrykh, N.V. (2025a), “M. Tariverdiev's instrumental concerts: problems of attribution of genre varieties”, *Journal of musical science*, vol. 13, no. 4, pp. 74–83. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2025b), “Symphonism and virtuoso concerto style in the instrumental music of M. Tariverdiev”, *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh* [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists], Novosibirsk, pp. 180–188. (in Russ.)

Ponkina, A.M. (2020), *Evolutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksofona vtoroi poloviny XIX – nachala XXI veka* [Evolution of Academic Music for Saxophone in the Second Half of the 19th Early 21st Century], Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 37 p. (in Russ.)

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

Tarakanov, M.E. (1986), *Instrumental'nyi kontsert* [Instrumental concert], Znaniye, Moscow, 56 p. (in Russ.)

Tarakanov, M.E. (1998), *Simfoniya i instrumental'nyi kontsert v 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. (2017), *Ya prosto zhibu: avtobiografiya* [I Just Live: an Autobiography]; Tariverdieva, V. *Biografiya muzyki: vospominaniya* [Biography of Music: memories], KoLibri, Azbuka-Attikus, Moscow, 736 p. (in Russ.)

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

Utkin, A.N. (1979), “On concerting and its forms in modern instrumental music”, *Stilisticheskiye tendentsii v sovetskoi muzyke 1960–1970-kh godov* [Stylistic tendencies in Soviet music of the 1960s – 1970s], Leningrad, pp. 64–84. (in Russ.)

Zhuravleva, U.V. (2016), “Realization of concert principle at the concert for orchestra “Naughty Ditties” by R. Shchedrin”, *Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika* [Art studies: Theory, History, Practice], no. 2, pp. 31–36. (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 15.04.2026

После доработки 13.05.2026

Принята к публикации 21.05.2026

Received 15.04.2026

Revised 13.05.2026

Accepted for publication 21.05.2026