

Музыка XX века

Научная статья

УДК 785

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123



«Таривердиевская» интонация: наблюдения об интонационной природе инструментальных концертов М. Таривердиева



Наталья Владимировна Хоробрых¹,
Анастасия Александровна Мальцева²

^{1,2}Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

¹natahah_97@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0114-1528>

²aamaltseva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>

Аннотация: В центре внимания авторов статьи — исследование интонационной драматургии и особенностей строения монологического высказывания в инструментальных концертах М. Таривердиева. Ранее этот аспект в отношении избранного материала исследования специально не изучался. Методологическая основа статьи, где применяется комплексный подход, сочетающий музыкально-исторический, теоретический и аналитические ракурсы, опирается на труды отечественных музыковедов (В. П. Бобровский, В. Б. Валькова, Ю. Д. Златковский, Е. А. Ручьевская, И. С. Стогний и др.), обращавшихся к вопросам интонационной драматургии и интонации как носителя смысла.

В результате анализа инструментальных концертов М. Таривердиева в статье делается вывод о том, что интонация и интонационное развитие являются стилиобразующим фактором. Комбинаторика элементов основной темы обеспечивает тесное интонационное родство и непрерывность интонационного развития последующего музыкального материала (Концерт для голоса с оркестром, Первый скрипичный концерт). Отмечается сохранение имманентных коннотативных свойств тематизма; постепенное изменение типа музыкального высказывания: от вокального типа интонирования в ранних концертах композитор переходит к декламационному или внутренне контрастному типу речи во Втором скрипичном и Альтовом концертах.

Ключевые слова: Микаэл Леонович Таривердиев, инструментальный концерт, тематизм, интонационная драматургия, музыкальная интонация, монологичность, композиторский стиль

Для цитирования: 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. 112–123. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123

© Хоробрых Н. В., Мальцева А. А., 2026

Music of the 20th century

Original article

"Tariverdiev" intonation: observations on the intonational nature of M. Tariverdiev's instrumental concerts

Natalia V. Khorobrykh¹, Anastasia A. Maltseva²

^{1,2}M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

¹natashah_97@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0114-1528>

²aamaltseva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>

Abstract: The authors of the article focus on the study of intonational drama and the peculiarities of the structure of monological statements in M. Tariverdiev's instrumental concerts. This aspect has not been specifically studied in relation to the chosen research material.

The methodological basis of the article, which uses a comprehensive approach combining musical-historical, theoretical and analytical perspectives, is based on the works of Russian musicologists (V. P. Bobrovsky, V. B. Valkova, Yu. D. Zlatkovsky, E. A. Ruchevskaya, I. S. Stogniy and others), who addressed the issues of intonational dramaturgy and intonation as a carrier of meaning.

Based on the analysis of M. Tariverdiev's instrumental concerts, the article concludes that intonation and intonational development are a style-forming factor. The combination of elements from the main theme ensures close intonational kinship and continuity of intonational development of the subsequent musical material (Concerto for Voice and Orchestra, First Violin Concerto). The preservation of the immanent connotative properties of thematism is noted; a gradual change in the type of musical utterance: from the vocal type of intonation in early concerts, the composer moves to a declamatory or internally contrasting type of speech in the Second violin and Viola concertos.

Keywords: Mikael Leonovich Tariverdiev, instrumental concerto, thematics, intonational dramaturgy, musical intonation, monologue, composer's style

For citation: Khorobrykh N. V., Maltseva A. A. "Tariverdiev" intonation: observations on the intonational nature of M. Tariverdiev's instrumental concerts. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(3):112-123. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-3-112-123

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.

В. Г. Таривердиева [1, 625]

В современном музыкознании наблюдается повышение интереса к музыкальному наследию М. Таривердиева. Об этом свидетельствуют научные исследования недавних лет, посвященные камерно-вокальной¹ и инстру-

¹ О. Л. Старкова. Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов V Всерос. науч.-практ.

ментальной музыке², оперному творчеству³, музыке для кино⁴. Продолжают появляться работы обзорного, историографического характера⁵.

Принимая во внимание панораму существующих исследований, стоит отметить, что отдельного внимания заслуживает проблема *авторского стиля композитора*. В различных контекстах она уже входила в поле зрения музыковедов. Так, В. Г. Таривердиева в качестве признаков авторского стиля М. Таривердиева называет импровизационное начало, линейность музыкального языка композитора, важное значение пауз и естественную фразировку с принципиальным отходом от квадратности⁶: *«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»* [1, 678]. А. М. Цукер обращает внимание на тембровую выразительность оркестровых голосов [3, 124], Н. В. Пинтверене — на проявление принципа контрастного контрапунктирования [4, 11].

Особенно значимыми в этом контексте нам представляются наблюдения об *«обновлении интонационного строя»*, выведении музыки *«из живой разговорной речи»* [3, 183] и внутреннем тяготении композитора к интонированию *«каждой составляющей, каждого элемента звучащего пространства»* [Там же].

Средства создания живой интонации, а вместе с тем и закономерности выстраивания интонационной драматургии являются ключом к раскрытию авторского стиля композитора. Стремление осмыслить этот аспект заметно на

конф. (20 марта 2023 г.). Краснодар: КГИК, 2023. С. 220–225; О. Л. Старкова. О принципе контраста в драматургии цикла «Акварели» М. Таривердиева // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. (13 марта 2024 г.). Краснодар: КГИК, 2024. С. 143–146; Я. А. Кабалевская. Претворение мадригальной традиции в сонетах М. Таривердиева на текст У. Шекспира // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2 (55). С. 82–94; Н. В. Перепич. 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 и др.

² А. А. Картавая, О. В. Синельникова. 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; Н. В. Хоробрых. О проявлениях моноличности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 58–66 ([2]) и др.

³ М. А. Авакян, М. А. Старостина. Моноопера «Ожидание» в контексте оперного творчества М. Л. Таривердиева // Культура. Искусство. Образование. 2024. № 2 (7). С. 8–19; 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: БКИИ, 2025. Т. 1. С. 126–129 и др.

⁴ В. В. Мусиенко. 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: ПГИК. С. 706–710 и др.

⁵ Г. Ш. Муржа. 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 // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 2. С. 25–32 и др.

⁶ См.: [1, 366].

страницах исследований о музыке М. Таривердиева. Так, Н. В. Пинтверене в исследовании о музыкальной кинодраматургии композитора подчеркивает: *«Искренность, интеллигентность, щемящая ностальгическая интонация, созвучная его мироощущению — вот те качества, по которым мы узнаем автора — Микаэла Таривердиева»* [4, 4]. Т. К. Егорова в статье, посвященной композиторам-шестидесятникам, пишет следующее: *«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»* [5, 41].

Свое яркое воплощение живая таривердиевская интонация находит в инструментальном творчестве композитора, особенно в Концерте для голоса с оркестром (1958)⁷, Первом и Втором концертах для скрипки с оркестром (1982, 1991), Концерте для альта и струнных в романтическом стиле (1993), трех органических концертах (1985, 1987, 1989), а также двух фортепианных трио (1957, 1994) и симфонии для органа «Чернобыль» (1987). Отметим, что специфика авторского стиля, проявленная в интонационной природе, ранее не рассматривалась по отношению к инструментальной музыке М. Таривердиева, чем обусловлена актуальность темы статьи. Исследование, во-первых, интонационной драматургии в концертах посредством выявления приемов работы с тематизмом и, во-вторых, специфики организации монологического высказывания как стихии проявления «таривердиевской интонации», определяет цель настоящей статьи.

Интонационная драматургия и приемы работы с тематизмом. Многоплановая работа с тематизмом позволяет композитору в условиях «бессловесного» жанра передавать биение музыкальной мысли, что делает интонационно-мелодическое начало стержнем драматургии. 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»* [6, 12]. В качестве примера обратимся к интонационной драматургии Концерта для голоса с оркестром⁸, где в условиях сонатной формы с чертами поэмности по-

⁷ По причине того, что в Концерте для голоса с оркестром композитор трактует голос в качестве сольного инструмента, акцентируя внимание на его тембре, считаем целесообразным привлечь это сочинение в качестве компонента материала исследования.

⁸ В истории отечественной музыки известны примеры такого рода сочинений: Р. Щедрин, «Клеопатра и змея» — драматическая сцена для женского голоса и симфонического оркестра на текст заключительной сцены трагедии У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» в переводе Б. Пастернака (1932); Р. Глиэр. Концерт для колоратурного сопрано с оркестром (1943); С. Мухамеджанов. Концерт для голоса с оркестром (1959); Г. Читчан. 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).

следовательно развивается принцип монотематизма. Многоэлементность основной темы концерта, представляющего собой широкую панораму лирических образов [3, 35], позволяет М. Таривердиеву использовать ее «интонационный запас» для создания всего последующего материала концерта. Первая фраза развития темы (пример 1) содержит три интонационные ячейки⁹.

Разрастание темы, обострение ее квартовым скачком (с ритмическим укрупнением) и утверждением острого звучания (*dis*) свидетельствует о потенциале темы, который проявится в производном материале¹⁰.

Пример 1. Концерт для голоса с оркестром, строение основной темы¹¹

Example 1. Concerto for voice and orchestra, structure of the main theme



В основной теме концерта можно условно выделить не только фразы, но и более мелкие элементы, обозначенные нами в схеме буквами (всего в теме *A* выделяются пять элементов (*a, b, c, d, e*) и один производный из A_4 (*f*), см. Схему). Они, выходя за пределы темы *A*, обретают свою самостоятельность, становясь производным материалом для всех последующих интонационных образований (тема *B*, темы A_1-A_4)¹².

Так, тема *B*, несмотря на то, что она интонационно «собрана» из элементов *c, a, d, d* основной темы и производит впечатление ее «переинтонирования», имеет самостоятельное значение благодаря ритмическому и темповому контрасту¹³.

⁹ Этот музыкальный материал в дальнейшем будет носителем содержательного стержня как основы для последующих драматургически важных разделов.

¹⁰ Гротескная тема (т. 228) будет основана на хроматизме и последующем расширении квартового скачка.

¹¹ Вторая фраза представляет собой развернутую мелодическую линию с двойным закреплением новой опорной точки (*d*). Последующий музыкальный материал темы частично содержит и новые интонации, и повторяющиеся элементы из первых двух фраз. Так, 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, перекликающееся с начальной интонацией темы.

¹² Строение основной темы Концерта для голоса относится, по Е. А. Ручьевской, к третьему функциональному типу тематизма, 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 собой от первоначального изложения темы как часть от целого, а целое узнается по части» [6, 83].

¹³ В партитуре нет темпового указания для начала концерта (присутствует ремарка *Serioso, non troppo*), однако тема *B* дана с указанием темпа *Allegro*.

Вторая особенность темы *B* связана с тем, что данный материал (см. строку «Тема *B*» в Схеме) будет звучать в репризе: речь идет о первом ее элементе, который появится в репризе в партии солиста и у контрабаса в основной тональности концерта (*e-moll*). Это позволяет обратить внимание не только на ее семантическую, но и на формообразующую функцию.

Схема. Интонационная основа Концерта для голоса с оркестром
 Scheme. Intonational basis of the Concerto for Voice and Orchestra

The diagram illustrates the intonational basis of the Concerto for Voice and Orchestra, showing the relationship between the vocal parts and the orchestral instruments. The score is organized into ten systems, each representing a different instrument or voice part. The parts are: V.II (Violoncello II), Canto (Soprano), Canto (Alto), Canto (Tenor), Canto (Bass), Canto (Soprano), Canto (Alto), Canto (Tenor), Canto (Bass), and Tb (Trombone). Each system contains a single melodic line with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first system is labeled 'Вступление' (Introduction) and the last system is labeled 'Тема-Промех' (Theme-Interlude). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z'.

Варианты темы A ($A_1 - A_4$) основаны на пяти элементах основной темы (см. Схему). В них посредством интонационного и ритмического варьирования (в том числе использования остановок-пауз) расширяются границы непрерывного течения музыкальной мысли. Тесное интонационное родство, создаваемое посредством 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. В этом отношении взгляд на движение музыкальной мысли продуктивен как взгляд на «поэзию мысли» — проявление «безобразной семантики», которая «реализуется на уровне грамматической формы (звука, гармонического оборота, ладотонального движения, фактурной ячейки и т.д.) и формообразующих структур. “Поэзия мысли” проявляется в логике развития конструктивной идеи, отдельного элемента, что и определяет сущность данного семантического пласта» [7, 69].

Несмотря на наличие пауз, М. Таривердиев нигде не прерывает музыкальную мысль — он интуитивно ранжирует ее течение посредством комбинаторики и частичной вариантности исходных интонационных ячеек. Например, в *Первом концерте для скрипки с оркестром* 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. примеры 2.1 и 2.2).

Пример 2.1. Первый концерт для скрипки с оркестром, I ч., главная партия

Example 2.1. First Violin Concerto, Part I, Principal Part



Пример 2.2. Первый концерт для скрипки с оркестром, II ч., основная тема

Example 2.2. First Violin Concerto, Part II, Main Theme



Выявленные приемы интонационного развития свойственны и последующим инструментальным концертам композитора, в особенности темам, в основе которых лежит *монологический тип высказывания*¹⁴.

Монологическое высказывание как стихия проявления «таривердиевской интонации». Композитор прокладывает путь развития монологических тем таким образом, что они, в сравнении с многообразием тем жанрово-танцевального и песенного склада¹⁵, воспринимаются как единый музыкальный пласт, объединенный между собой общими свойствами. В инструментальных концертах композитор создает такое движение музыкальной мысли, которое в разных жанровых проявлениях¹⁶ раскрывается через принадлежность его композиторского стиля.

Для монологического изложения в музыке инструментальных концертов характерны отсутствие цезур при частой смене метра, повторяемость основного ритмо-интонационного мотива при постоянном его обновлении, волновой принцип драматургии, предполагающий развитие от прозрачного звучания до полного оркестрового, отсутствие квадратности в структуре мелодической линии монолога, которое зачастую нивелирует структурную предзаданность.

М. Таривердиев в монологическом высказывании всячески избегает любых форм точной повторности как на уровне интонации, так и на уровне метро-ритмического оформления тем. Изменяя в новой строфе ранее звучащую тактовую структуру, композитор открывает потенциал для ее свободного развития. Именно поэтому монологические участки формы с потактовой сменой ритма и метра воспринимаются как *живые импровизации*, воссоздающие непрерывный процесс изложения единой музыкальной мысли.

Непрерывный процесс обновления интонационной природы монолога свидетельствует об изменениях музыкального стиля композитора. Применяя в Концерте для голоса с оркестром *вокально-декламационный тип интонации*, М. Таривердиев исследует возможности человеческого голоса и речевого выражения через непрерывно развивающуюся линию монолога.

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 концерт для скрипки с оркестром, органные концерты). В каждом из них монолог выполняет функцию-значимого, иногда поворотного драматургического сдвига. Через преодоление метрической равномерности и интонационных устоев обнаруживаются *процессы динамизации вокальной природы* монолога. Так, например, III ч. Второго органного концерта «Полифоническая тетрадь» выделяется из полифонической направ-

¹⁴ Подробнее см.: [2].

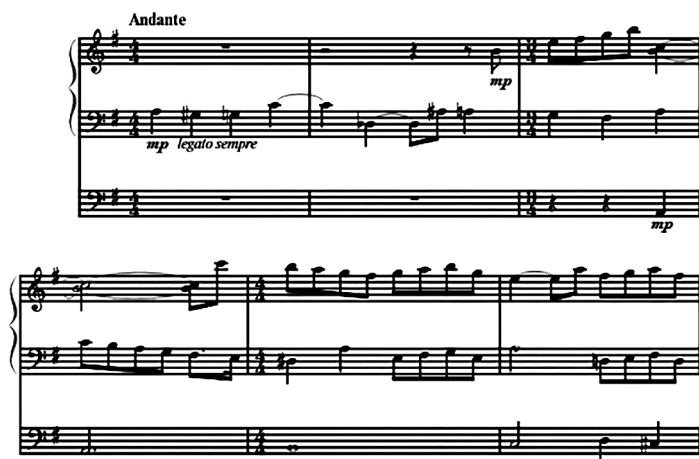
¹⁵ Речь идет, например, о следующих темах: г.п. и п.п., с.п. и з.п., и основная тема III ч. Первого скрипичного концерта (песенный, инструментальный и танцевальный тематизм). Жанровый тематизм инструментального типа присутствует в органных концертах (за исключением II ч. «Кассандры», темы В и III ч. «Полифонической тетради», III ч. Третьего органного концерта «Четыре пьесы для органа»).

¹⁶ Подробнее см.: [8].

ленности цикла. Основой ее служит многоэлементная тема, организованная в форме периода, которая развивается в согласии с жанровым обозначением части — *Chorale* (пример 3). Как поясняет В. Г. Таривердиева, «хорал, хоральная прелюдия дает возможность проявлению чисто таривердиевской интонации, интимной, лирической, камерной, погружению в то состояние своей души, ее сердцевины, где он остается наедине с самим собой» [1, 682]¹⁷.

Пример 3. Второй концерт для органа «Полифоническая тетрадь», II ч.

Example 3. Second organ concerto "Polyphonic Notebook", part II



М. Таривердиев сохраняет интонационное ядро на протяжении всей части — драматургическим изменениям подвергаются только те разделы, где отсутствуют проведения основной темы (тт. 13–20). С музыкальной точки зрения он оставляет ее «неприкосновенной», только лишь добавляя к ее исповедальному звучанию новые линии — гармонические «сонастройки», которые уплотняют общее звучание. С одной стороны, такой выбор обусловлен хоральной природой темы, которая воспринимается как мелодия, потенциально требующая гармонической обработки. С другой стороны, композитор совмещает два противоположных принципа: волновое развитие со стремлением к преодолению «предзаданности» в структуре темы и осязаемые в гармонии и метре остановки на сильных долях, свидетельствующие о временной стабильности. При сохранении мелодического ядра в последующих проведениях темы М. Таривердиев ни разу точно не повторяет ее структуру.

Во Втором скрипичном концерте и следующем за ним Альтером композитор переходит от вокального типа интонирования, господствовавшего в ранних концертах, к декламационному тематизму или, по Ю. Д. Златковскому, к типу

¹⁷ Созданию и развитию хоральных тем М. Таривердиев в поздний период посвятит отдельное произведение — десять хоральных прелюдий для органа «Подражание старым мастерам» (1993).

внутренней контрастной речи: «Сокращенность, отрывочность, тенденция к пропускам и “коротким замыканиям”, скачкам, быстрым и изменчивым течением мысли, незавершенность рассуждений и суждений, переходящих в отдельные слова и даже “намеки” на слова» [9, 7]. Это описание во многом характеризует изменившееся интонационное письмо композитора, которое оказывается близким идее «рассредоточенного тематизма»¹⁸. В. Б. Валькова, представляя панораму научных изысканий отечественного музыкознания по вопросу тематизма, добавляет важную ремарку о том, что в качестве рассредоточенной темы в музыке выступают «не только короткие сквозные мотивы, но и фактурные, тембровые, ритмические элементы формы» [11, 17]. Динамика монологического письма в концертах М. Таривердиева представлена в Таблице.

Таблица. Монолог в инструментальных концертах М. Таривердиева

Table. Monologue in M. Tariverdiev's instrumental concerts

Названия произведений	Композиционный уровень	Интонационная природа	Комментарии
Концерт для голоса с оркестром (1958)	форма, раздел (монолог солиста)	вокально-декламационный тип с ясной фразировкой	иррациональное нелинейное развитие; присутствие оркестровой «тишины»
Первый концерт для скрипки с оркестром (1982), органные 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 концерт для скрипки с оркестром (1991)	раздел: монолог-вступление, монолог-дуэт, монолог-исповедь	тип внутренней контрастной речи (по Ю. Д. Златковскому)	«синтаксис устной речи»: отрывочность, незавершенность суждений, намеки на «слова» (по Ю. Д. Златковскому)
Концерт для альта в романтическом стиле (1993)	форма (монологи-медитация)	внутренний диалог, медитативный инструментальный тип речи (по Ю. Д. Златковскому)	пребывание в состоянии «остановленного времени», снятие «метрических абзацев» (термин В. Г. Таривердиевой)

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 неупорядочен-

¹⁸ 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» [10, 134].

ность вступают в сложные взаимодействия: неупорядоченность по отношению к предыдущей организации предстает как порядок в новом виде речи» [12, 112].

Наблюдая в оркестровых и органнх концертах динамику развития музыкальной интонации, можно сделать вывод о том, что М. Таривердиев в тончайших градациях отразил богатство возможностей развития музыкальной интонации в инструментальных концертах. Благодаря вниманию к деталям и имманентным коннотативным свойствам интонации композитору удается передать рефлексию и эмоционально глубокое проживание внутренних состояний.

Таким образом, интонация в музыке М. Таривердиева выступает в качестве значимого стилеобразующего фактора, она является одним из основополагающих качеств его авторского стиля, согласно которому М. Таривердиева по праву можно назвать мелодистом XX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Таривердиев М. Л., Таривердиева В. Г. Я просто живу: Автобиография. Биография музыки: Воспоминания. — Москва: КоЛибри, 2017. — 736 с.
2. Хоробрых Н. В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2024. — № 4. — С. 58–66.
3. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев. — Москва: Советский композитор, 1985. — 288 с.
4. Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: автореф. дис... канд. искусствоведения. — СПб., — 2012. — 19 с.
5. Егорова Т. К. Советская музыка кино. Второе поколение — композиторы-шестидесятники // Pan-Art. — 2021. — Т. 1. — № 2. — С. 34–44.
6. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. — Л: Музыка, 1977. — 160 с.
7. Стогний И. С. Музыкальная семиология: история и практическая значимость // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2018. — № 4 (27). — С. 66–74.
8. Хоробрых Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. — 2025. — Т. 13. — № 4. — С. 74–83.
9. Златковский Ю. Д. Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 1995. — 25 с.
10. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — Москва: Музыка, 1978. — 332 с.
11. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 2. — С. 16–21.
12. 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 имени С. В. Рахманинова, 2019. — С. 108–117.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Наталья Владимировна Хоробрых — аспирантка Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Анастасия Александровна Мальцева — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Tariverdiev M. L., Tariverdieva V. G.* Ya prosto zhibu: avtobiografiya [I Just Live: an autobiography], Biografiya muzyki: vospominaniya [Biography of Music: memories]. Moscow: Kolibri, 2017. 736 p.
2. *Khorobrykh N. V.* O proyavleniyah monologichnosti v instrumental'nom tvorchestve M. Tariverdieva // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [On the manifestations of monologue in the instrumental works of M. Tariverdiev // South-Russian Musical Anthology], 2024. No 4. P. 58–66.
3. *Tsuker A. M.* Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1985. 288 p.
4. *Pintverene N. V.* Muzykal'naya dramaturgiya M. Tariverdieva v otechestvennom kinematografe 1960-h godov: avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya [Musical dramaturgy by M. Tariverdiev in Russian cinema of the 1960s. Abstract of a candidate of science dissertation in the field of Art History]. Saint Petersburg, 2012. 19 p.
5. *Egorova T. K.* Sovetskaya muzyka kino. Vtoroe pokolenie — kompozitory-shestidesyatniki // Pan-Art [Soviet Film Music: The Second Generation — Composers of the Sixties // Pan-Art], 2021. T.1. No 2. P. 34–44.
6. *Ruchyevskaya E. A.* Funktsii muzykal'noy temy [The Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 160 p.
7. *Stogniy I. S.* Muzykal'naya semiologiya: istoriya i prakticheskaya znachimost' // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh [Musical semiology: history and practical significance // Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music], 2018. No. 4 (27). P. 66–74.
8. *Khorobrykh N. V.* Instrumental'nye koncerty M. Tariverdieva: problemy atribucii zhanrovyh raznovidnostej // Vestnik muzykal'noj nauki [Instrumental concertos by M. Tariverdiev: problems of attribution of genre varieties // Journal of Musical Science], 2025. T. 13. No 4. P. 74–83
9. *Zlatkovsky Yu. D.* Instrumental'nyj rechitativ kak melodicheskij tip: avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya [Instrumental recitative as a melodic type. Abstract of a candidate of science dissertation in the field of Art History]. Moscow, 1995. 25 p.
10. *Bobrovsky V. P.* Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 332 p.
11. *Val'kova V. B.* "Rassredotochennaya tema": puti otechestvennogo muzykoznaniya v zerkale istorii odnogo ponyatiya // Problemy muzykal'noj nauki [The Dispersed Theme: the Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept // Music Scholarship], 2015. No 2. P. 16–21.
12. *Savvina L. V.* Kommunikativnye processy muzykal'nyh tekstov XX — nachala XXI veka [Communicative processes of musical texts of the 20th — early 21st centuries] / Problemy sinteza v sovremennoj muzykal'noj kul'ture: sbornik trudov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Rostov-on-Don, April 11–15, 2019. Rostov-on-Don: Rachmaninov State Conservatory, 2019. P. 108–117.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Natalia V. Khorobrykh — Postgraduate of M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Anastasia A. Maltseva — D. Sci. (Arts), Docent, Associate Professor of Music History, Associate Professor of Music Theory and Composition at M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 11.05.2026

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.05.2026

Принята к публикации / Accepted: 10.06.2026