

Н. В. ХОРОБРЫХ

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

**О ПРОЯВЛЕНИЯХ МОНОЛОГИЧНОСТИ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ТАРИВЕРДИЕВА**

Микаэл Таривердиев – автор музыки к широко известным кинофильмам и театральным спектаклям – вошел в историю отечественной академической музыки, прежде всего, как автор камерно-вокальных произведений и опер. Их популярность была значительной еще при жизни композитора, чему способствовала демократичность его музыкального языка, и сохраняется в наши дни. При этом академические инструментальные сочинения М. Таривердиева к настоящему времени изучены музыковедами и осмыслены исполнителями далеко не исчерпывающим образом. Один из возможных подходов к современному толкованию инструментальной музыки М. Таривердиева, предлагаемый в настоящей статье, опирается на монологичность как приоритетный фактор композиторского стиля. Начиная с 1950-х годов, инструментальные произведения воссоздают внутреннее течение мысли М. Таривердиева, его мироощущение, выражаемое посредством различных типов монологического высказывания. В частности, на протяжении десятилетий эволюционные процессы, характерные для художественного мышления М. Таривердиева, находят воплощение в его инструментальных концертах. Обращаясь к соответствующим опусам М. Таривердиева, созданным в разные периоды творчества (Концерту для голоса с оркестром, Первому и Второму скрипичному концертам, Альтовому концерту и др.), автор статьи рассматривает структурно-композиционные и драматургические особенности этих произведений как характерных образцов неоромантического стиля. Характеризуя соответствующие проявления монологичности, исследователь приходит к выводу о значимой роли импровизационных тенденций, присущих мелодическому письму М. Таривердиева. Импровизационные процессы, реализуемые в темах-монологих вокального и инструментального типа, направляют нелинейное развитие интонационной формы, что может быть названо одной из приоритетных черт индивидуального стиля композитора.

Ключевые слова: М. Таривердиев, инструментальная музыка, монологичность, неоромантизм, композиторский стиль, инструментальный концерт.

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

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_58

N. KHOROBRYKH

M. Glinka Novosibirsk State Conservatory

**ON THE MANIFESTATIONS OF MONOLOGUE
IN THE INSTRUMENTAL WORK BY M. TARIVERDIEV**

Mikael Tariverdiev, the author of music for widely known films and theatre plays, went down in history of Russian academic music primarily as the author of chamber vocal works and operas. Their popularity was significant during the composer's lifetime, which was facilitated by the democratic nature of his musical language, and it remains so today. At the same time, M. Tariverdiev's academic instrumental works have not been studied by musicologists and interpreted by performers in an exhaustive manner to date. One of the possible approaches to the modern interpretation of M. Tariverdiev's instrumental music, proposed in this article, is based on monologue as a priority factor in the composer's style. Beginning in the 1950s, instrumental works have recreated the inner flow of M. Tariverdiev's thought, his worldview, expressed through various types of monologue statements. In particular, over the course of decades, the evolutionary processes characteristic of M. Tariverdiev's artistic thinking have been embodied in his instrumental

concertos. Referring to the appropriate opuses by M. Tariverdiev, composed in different periods of his creative work (Concerto for voice and orchestra, First and Second Violin concertos, Viola concerto, etc.), the author of the article examines the structural-compositional and dramatic features of these works as characteristic examples of the neo-romantic style. Characterizing the corresponding manifestations of monologue, the researcher comes to the conclusion about the significant role of improvisational tendencies inherent in M. Tariverdiev's melodic writing. Improvisational processes, realized in the themes-monologues of vocal and instrumental type, direct the non-linear development of the intonation form, which can be called one of the priority features of the composer's individual style.

Keywords: M. Tariverdiev, instrumental music, monologue, neo-romanticism, composer's style, instrumental concerto.

For citation: Khorobrykh N. On the manifestations of monologue in the instrumental work by M. Tariverdiev. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 4. Pp. 58–66.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_58



В отечественном музыкознании композиторское творчество последней трети XX века нередко характеризуется при помощи таких понятий, как «тишина» и «молчание». По мнению ряда исследователей, в это время наблюдается мировоззренческое «качание маятника»: человеческий слух привыкает к восприятию сложных звуковых конструктов, и по этой причине закономерно возрастает потребность во внутренней тишине. Согласно утверждению Т. Смирновой, «к рубежу XX и XXI века влияние шума на человека и культуру существенно возросло, формы противостояния шуму усложнились, как и технологии его преодоления <...>. Так как вместе с появлением машин слух научился воспринимать разные звуки, то появление шума в контексте музыки является детерминированным развитием культуры» [1, с. 19–20]. И. Некрасова использует термин «тишина» для описания внутренних изменений музыкальной действительности. В сочинениях XX столетия тишина становится «новой тоникой», фактической «нормой, устойчивой чертой стиля многих композиторов» [2, с. 12]. Особенно явно эти тенденции прослеживаются в неоромантизме последней трети XX столетия, что обуславливается стремлением воспроизвести экспрессивную картину мира с индивидуальным отражением нюансов человеческой души [3].

Неоромантизм – один из «ключей» к пониманию музыки М. Таривердиева. Наряду с адресованными широкой аудитории музыкально-театральными жанрами и музыкой к кинофильмам, некоторые произведения он создавал прежде всего «для себя». В. Таривердиева специально подчеркивает указанную особенность: «“У меня две жизни, – не раз признавался он в публичных высказываниях, – одна жизнь в кино, другая – для себя. Я пишу в стол”. За этим, казалось бы, дуализмом – один из основополагающих принципов его творчества» [4, с. 656]. По мнению

А. Цукера, «крупным планом Таривердиев – это человек, расположенный к диалогу. Он любил свою публичность, хоть она ему и мешала. В то же самое время, Таривердиев был субъективен внутри. У него была отдельная линия монолога, которая не выплескивалась наружу, он ее не делал публичной, но она в нем всегда существовала. И в его творчестве присутствуют как театральность, театр представления, произведения открытые, диалогичные, так и монологизм со своим внутренним течением мысли»¹.

В музыке М. Таривердиева монологичность занимает важное место, однако, прежде чем обратиться к ее проявлениям в отдельных сочинениях данного композитора, необходимо рассмотреть трактовку соответствующего термина, утверждаемую отечественным музыкознанием. Процесс гибкой дифференциации терминологического аппарата, применяемого для описания музыки последней трети XX века, связан с многообразием исследовательских подходов. Так, соотношение понятий и терминов, применяемых учеными-гуманитариями второй половины прошедшего и начала текущего столетия² для описания характерных черт монологизации концертного жанра, представлено далее в Схеме 1. При этом в качестве ведущих тенденций выделяются *монологическое концерттирование и внутренний диалог*.

И. Гребнева [5] рассматривает наиболее значимые свойства монолога, присущие концертному жанру. Широко распространенная в современной научной литературе констатация медитативных свойств музыкальной речи обстоятельно освещается А. Уткиным, предложившего для музыки XX столетия термин «концертный монологизм» [6], и Е. Денисовой, чья диссертационная работа связана с определением неоромантических аспектов в жанре концерта [7]. Медитативность проникает в драматургические процессы музыкального произведения [8],

оказывает влияние на формообразование [3; 9; 10], благоприятствует изменениям в художественном мироощущении, а также воздействует на внутреннюю речь, зачастую выражаемую посредством молчания [1] или тишины [2].

На уровне *формообразования* Е. Денисова констатирует важнейшую особенность музыки последней трети XX столетия, связанную с эффектом совместного присутствия композитора и слушателя в общем пространстве создания и постижения конкретного произведения [3]. И. Некрасова описывает феномен «модулирования во времени и пространстве», который возникает благодаря резкому переключению драматургии произведения «...из сферы острых переживаний в ирреальный план звучаний, общий “пограничный” звук связывает реальное и иллюзорное, временное и вневременное»³ [2, с. 14–15].

В аспекте *соотношения тишины и звучания* исследователи обозначают такие границы современного произведения, которые в определенном смысле приближают слышимую музыку к «зазеркалью звука», где стирается грань тишины и озвученной речи, при этом «мыслимое звучание становится паузой» [Там же].

Обозревая наблюдения отечественных авторов, адресованные инструментальной музыке рассматриваемого периода, и рассматривая актуальные проблемы монологизации концертного жанра, следует заметить, что в ряду соотносимых понятий внутренний диалог, на первый взгляд, открыто противопоставляется монологическому концертному и его отдельным свойствам (см. Схему 1), однако внутренняя дифференциация монологической речи (см.: [10]) нередко приводит к внутреннему диалогу. Столь широкие коннотации, связанные с термином «монологичность», позволяют рассматривать его в числе коренных свойств концертного жанра. В последней трети XX века концерт тяготеет к обновлению собственных типологических характеристик с помощью внедрения монологического начала, благодаря чему жанр, изначально выстроенный в духе соревновательности и игры, становится исходным моментом для «внутреннего собеседования». В лингвистике выделяют такие промежуточные формы, позиционируемые между диалогом и монологом, которые переключаются с актуальными толкованиями процесса монологизации концертного жанра: «В центре этих промежуточных явлений находится такая ситуация, когда диалог становится “обменом монологами”. Л. Якубинский назвал этот вид диалога “монологическим диалогом”» [7, с. 66; ср.: 12]. В этом обнаруживается прямая взаимосвязь с коммуникативной природой че-

ловека: непосредственное воздействие провоцирует другую сторону и побуждает ее к ясно выраженной реакции⁴.

Инструментальная область творчества М. Таривердиева, с одной стороны, являет собой пример индивидуализации концертного жанра, позволяющий выявить глубинные свойства авторского музыкального стиля, той интонации, которая, по мнению современных комментаторов, звучит внутри самого художника⁵. С другой стороны, произведения, созданные в 1950-х – начале 1990-х годов, органично встраиваются в стилевую тенденцию неоромантизма, внутренне созвучную мироощущению композитора. Созданию произведений в академических инструментальных жанрах (см. Схему 2⁶) сопутствовало эволюционное развитие музыкального языка М. Таривердиева.

На примерах некоторых из вышеперечисленных инструментальных сочинений представляется возможным рассмотреть общие и индивидуальные закономерности в построении монологических разделов формы. Монолог может присутствовать внутри диалогической концертной формы *в качестве самостоятельной части*. Будучи выраженным при помощи медитативной сосредоточенности процесса линейного развертывания, преобладающей сольной функции оркестровых инструментов на протяжении указанной отдельной (как правило, медленной) части цикла, он присутствует в Первом скрипичном концерте и Концерте «Кассандра» для органа. В подобных ситуациях монолог запечатлевает иррациональное, медитативное содержание. Показателен пример II части из Первого скрипичного концерта: ее монологичность не обуславливается избранной формой, – эта музыка, на первый взгляд, не встраивается в контекст указанного произведения, она заставляет забыть обо всем, что ей предшествовало. Возникает живой монолог с яркими, узнаваемыми таривердиевскими интонациями (Пример 1).

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

варианте. Достижению очередной вершины сопутствует нисходящее окончание, что позволяет мелодии затем продвинуться еще дальше; таким естественным путем расширяется ее диапазон и достигается структурная многосоставность. Дальнейшие проведения сопровождаются изменениями регистровых, тембровых и фактурных характеристик темы. Эта интонация становится монологическим центром: она исполняется только солистом, чей диалог с самой собой протекает на уровне восприятия, отличном от I и III частей. В то же время, если сопоставить главную и побочную партии I части, а также основную тему II-й, их сравнительный анализ выявит мотивную комбинаторику. Такой путь построения интонационной формы для композитора достаточно характерен⁷: иррегулярные периодические возвращения к одной и той же разветвленной теме позволяют ей обрести многообразную и насыщенную «музыкальную жизнь» в различных вариантах – темпоритмических, громкостно-динамических, темброво-регистровых.

Монолог в позднем творчестве М. Таривердиева не ограничивается традиционными функциями в контексте диалогической формы и становится ведущим типом высказывания, что особенно характерно для сочинений 1990-х годов. Инструментальные произведения этого периода были написаны вслед за тремя органными концертами и симфонией «Чернобыль». Согласно комментарию В. Таривердиевой, речь идет о «...самоопределении душой пространства, в которое она попала. <...> Это настраивание “инструмента” на нечто новое... за пределами того, что мы ощущаем, как реальность. Это первое соприкосновение с той далекой родиной, звездной страной, ностальгия по которой всегда окрашивала всю его прежнюю музыку» [4, с. 721–722].

Общие черты в поздних концертах связаны с *преобладанием волнового принципа развития*. Композитор и в пределах одной части концертного цикла, и в масштабах целого произведения выстраивает драматургическую волну; при этом степень динамизации музыкального материала обуславливается его тембровым, громкостным и контрапунктическим обогащением. Итогом подобной драматургической волны становится зона монолога, выражающего реакцию на внешние и внутренние процессы.

В построении драматургической волны М. Таривердиеву представляется важным достичь максимального накала эмоционального напряжения, довести развитие до уровня катастрофы, до полного исчерпания, завершив процесс авторской реакцией на происходящие события – живой монологизированной речью. Во Втором скрипичном и Альтовом концертах

зоны монолога изначально формируются в условиях тишины, музыкального безвременья. Такие построения лишены метрической организации и какой-либо упорядоченной системы (Пример 2). Ощущение от этой музыки созвучно размышлениям И. Некрасовой о том, как произведение «...подчиняет себе музыкальное время, “обездвиживая” его, замыкая в круг формы. “Бесконечность” формы влияет на особенности начала и окончания музыки, которая появляется “ниоткуда” и растворяется, уходит “в никуда”. Подобная неопределенность, бесконечность времени адекватно выражает внутреннюю суть образа тишины, его вневременной характер» [2, с. 18–19].

Сложность восприятия музыки позднего М. Таривердиева связана со спонтанностью разворачивания интонационной ткани его произведений. Нерегулярность ритмики, резкие смены динамических эффектов, отсутствие повторности в сопоставлениях музыкальных фрагментов, ощущение «безначальности» интонационных импульсов не позволяет представить эту музыку в качестве единой упорядоченной структуры. Драматургическая логика Второго скрипичного и Альтового концертов преимущественно обуславливается непрерывными сменами всего, что звучит, и того, что претендует быть озвученным. Указанная логика, в сочинениях 1980-х годов теснейшим образом связанная с вокализацией, со словом, не произносимым, но подразумеваемым, позднее ориентируется на инструментальный тип музыкальной речи, утрачивая прежнюю целенаправленность, органичную фразировку и предугадываемые слуховым восприятием линии последовательных нарастаний и спадов. Вместо этого композитор переходит к письму «иррациональному», функционирующему в новом звуковом пространстве, которое не только дезориентирует солиста весьма непривычными музыкально-структурными отношениями, но и для слушателя фактически отождествляется с его собственной реакцией на современность.

В Альтовом концерте соответствующие «зоны монологичности» по сравнению со Вторым скрипичным концертом расширяются до масштабов всей формы. М. Таривердиев создает музыкальный мир, в котором подобный монолог предельно органичен. Этот монолог больше не «конкурирует» с традиционными сольно-оркестровыми диалогами, утверждаясь в своей непрерывности и нерегламентированности, столь важной для полноценного разворачивания внутренней речи. При сравнении основной темы Альтового концерта (Пример 3) и темы из II части Первого скрипичного концерта (Пример 1) обнаруживается видимое различие типов интонирования. Если ранее в партии солиста

доминировала многосоставная речь вокального типа, то в 1990-е годы композитор стремится радикально преобразовать саму интонацию – она становится инструментальной по своей внутренней природе: утрачиваются закономерные связи между звуками, провоцируемый рост напряжения и его ослабление в совокупности уже не формируют последовательной внутренней фразировки.

Наряду с индивидуальным претворением концертной формы (от классических образцов до жанровых микстов с чертами *concerto grosso* и принципами романтической поэмности), а также использованием разноплановых оркестровых составов (от камерных «версий» до тройного оркестра и монолитного органного звучания), привлекает внимание значимая функция монологической речи, присутствующей в каждом из характеризуемых выше произведений. Хронологическая последовательность инструментальных концертов не позволяет сделать вывод о целенаправленном возрастании удельного веса монологичности в этом жанре. Действительно, уже наиболее ранний образец – Концерт для голоса с оркестром – обнаруживает тяготение к ярко выраженной монологизации, после чего композитор, напротив, ограничивает «пространство монолога» только II частью цикла, позднее вновь раздвигая его границы.

Вместе с тем допустимо говорить об *изменении природы монологичности*: многосоставная вокальная речь в Первом скрипичном концерте сменяется инструментальной формой внутренней контрастной речи; последняя изначально концентрируется в небольших монологических зонах как реакция на происходящее (Второй скрипичный концерт), в дальнейшем охватывая интонационную форму произведения в целом (Альтовый концерт). Не случайно Ю. Златковский, описывая внутреннюю контрастную речь инструментального типа, указывал, что она характеризуется «...сокращенностью, отрывочностью, тенденцией к пропускам и “коротким замыканиям”, скачками, быстрым и изменчивым течением мыслей, незавершенностью рассуждений... переходящих в отдельные слова и даже “намеки” на слова» [13, с. 7].

Аналитическое освещение монологичности в рассмотренных выше инструментальных концертах М. Таривердиева позволяет выявить некоторые универсальные приемы художественного высказывания, индивидуальные особенности письма, которые прослеживаются в сочинениях разных периодов. Одним из основополагающих

качеств данного композиторского стиля является *импровизационность*. Она проявляется на уровне тематизма в процессе развертывания неквадратной музыкальной темы, лишенной привычной фразировки и регулярного членения. Указанная тема, как правило, излагается с многочисленными повторениями отдельных мотивов, нарушениями метрической сетки и заостренными акцентами – таковы, например, основные темы I и III частей Первого скрипичного концерта. Кроме того, в середине 1950-х годов М. Таривердиев создает темы-монологи, тесно связанные с вокальной речью. В дальнейшем происходят существенные изменения композиторского письма, закономерно обусловленные преодолением заданной ритмической пульсации: импровизационность постепенно проникает в монологическую речь, придавая ей большую свободу и спонтанность. Так, во Втором скрипичном концерте преодоление «статики» уже состоялось, монолог воспринимается как живая импровизация с потактовой сменой ритма и метра; в мелодии, уподобляемой бесконечному изложению одной мысли, не предусмотрены цезуры и остановки. На протяжении упомянутого Концерта М. Таривердиев запечатлевает резкое столкновение двух миров, и человеческая интонация, противостоящая натиску могучих разрушительных сил внеличного плана, воплощается посредством эмоционально хрупкого, трепетного монолога. Позднее, в Альтовом концерте, импровизационность, реализуемая посредством отдельных виртуозных проявлений, фактически исчезает, полностью «растворяясь» в тематизме. Собственно тема теперь является импровизацией, и своеобразие каждого из повторений основной мысли представляется не столько драматургически заданным, сколько произрастающим из внутреннего импульса, который формируется естественным иррациональным путем.

Таким образом, градации изменений внутренней речи композитора непосредственно соотносятся с эволюционными изменениями его музыкального языка, поскольку характеризуемые произведения создавались М. Таривердиевым преимущественно «для себя». «У него собственное разумение: “что такое хорошо и что такое плохо”, что нужно и что не нужно, своя мера вещей», – некогда заметил Р. Щедрин [14, с. 4–5]. Столь же индивидуальная мера импровизации и упорядоченности, главенствующая в музыке М. Таривердиева, с необходимой полнотой репрезентирует глубинную сущность его творческого облика.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из беседы автора статьи с А. М. Цукером от 02.04.2024 года.

² В данной статье, помимо музыковедческих работ, привлекаются философские и лингвистические исследования [1; 12].

³ Приведенное высказывание касается музыки А. Шнитке, в частности, Второго квартета, Четвертой и Восьмой симфоний.

⁴ «Диалогичность часто трансформируется в монологичность, либо диалог становится внутренним. Нередко стремление сделать что-либо лучше другого подменяется попыткой выразить себя, излить душу, найти равновесие не во внешнем, а во внутреннем пространстве» [10, с. 11].

⁵ «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... диалоге с инструментами, появившимися во второй половине XX века», – указывает В. Таривердиев [4, с. 660].

⁶ В таблицу не включены фортепианные циклы, созданные композитором в ранние студенческие годы: «Восемь мимолетностей на народную тему» (1953), «Девять новеллет» (1953). Полужирным шрифтом выделены произведения, которые рассматриваются в данной статье.

⁷ Подобным образом формируются основные темы, а также лейтинтонации в Концерте для голоса с оркестром (1958), Концерте № 2 для скрипки с оркестром (1991), «Концерте в романтическом стиле» для альта и струнных (1993).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1. Монологизация концертного жанра в контексте неоромантизма (современная исследовательская терминология)



Схема 2. Инструментальное творчество М. Таривердиева

1954	1957	1958	1982	1985	1986	1987	1987	1989	1991	1993	1993	1994
Соната для виолончли и фортепиано	Пифоническое трио для фортепиано, скрипки и виолончли	Концерт для голоса с оркестром	Концерт № 1 для скрипки с оркестром	Концерт № 1 «Кассандра» для органа	Цикл «Настояния» (24 пьесы) для фортепиано	Симфония «Чернобыль» для органа	Концерт № 2 «Пифоническая тетрадь» для органа	Концерт № 3 (Четыре пьесы) для органа	Концерт № 2 для скрипки с оркестром	Концерт в романтическом стиле для альта и струнных	Цикл «Подавание старым мастерам» (Десять х оральных прелюдий) для органа	Трио для фортепиано, скрипки и виолончли

Пример 1. М. Таривердиев.
Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1982). Ч. II, тт. 1–14



Пример 2. М. Таривердиев.
Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1991), т. 94



Пример 3. М. Таривердиев.
Концерт в романтическом стиле для альта и струнных (1993), т. 1



•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филос. наук (09.00.13). Екатеринбург, 2020. 29 с.
2. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2005. 24 с.
3. Денисова Е. Н. Роль традиции в современном творчестве и неоромантическое направление в отечественной музыке XX века // Достижения вузовской науки: сб. ст. по итогам Международного науч.-практ. конкурса. Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 229–233.
4. Таривердиев М. Л. Я просто живу: Автобиография; Таривердиева В. Г. Биография музыки: Воспоминания. М.: КоЛибри, 2017. 736 с.

5. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2011. 41 с.
6. Уткин А. Н. О концерттировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов: сб. сост. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 63–84.
7. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2001. 262 с.
8. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Новосибирск, 2002. 333 с.
9. Зароднюк О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–1990-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Н. Новгород, 2006. 22 с.
10. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Москва, 2003. 26 с.
11. Денисова З. М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2020. Т. 8. № 1. С. 12–21.
12. Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь: сб. ст. / под ред. Л. В. Щербы. Петроград: Фонетич. ин-т практич. изучения языков, 1923. Сб. 1. С. 96–194.
13. Златковский Ю. Д. Инструментальный речитатив как мелодический тип: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1995. 25 с.
14. Щедрин Р. К. Неповторимость таланта и личности // Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: монография. М.: Советский композитор, 1985. С. 3–7.

REFERENCES

1. Smirnova T. Ekzistentsial tishiny, molchaniya i shuma v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [The existential of silence, quietness and noise in the music of the second half of the 20th – early 21st centuries]: Abstract of Ph. D. Thesis (Philosophy). Ekaterinburg, 2020. 29 p.
2. Nekrasova I. Poetika tishiny v otechestvennoy muzyke 70–90-kh gg. XX veka [Poetics of silence in Russian music of the 1970s–1990s]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2005. 24 p.
3. Denisova E. Rol' traditsii v sovremennom tvorchestve i neoromanticheskoe napravlenie v otechestvennoy muzyke XX veka [The role of tradition in modern creative work and the neo-romantic tendency in Russian music of the 20th century]. In: Dostizheniya vuzovskoy nauki [Achievements of university science]: collected articles of the International research-practical competition. Penza: Nauka i Prosveshchenie, 2018. Pp. 229–233.
4. Tariverdiev M. Ya prosto zhivu: Avtobiografiya [I Just Live: An Autobiography]; Tariverdieva V. Biografiya muzyki: Vospominaniya [Biography of Music: memories]. Moscow: Kolibri, 2017. 736 p.
5. Grebneva I. Skripichnyy kontsert v evropeiskoy muzyke XX veka [Violin concerto in European music of the 20th century]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2011. 41 p.
6. Utkin A. O kontsertirovani i ego formakh v sovremennoy instrumental'noy muzyke [About concertizing and its forms in modern instrumental music]. In: Stilevye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960–1970-kh godov [Style tendencies in Soviet music of the 1960s–1970s]: collected articles. Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1979. Pp. 63–84.
7. Denisova E. 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]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2011. 262 p.
8. Demeshko G. Dialogicheskie traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma [Dialogical traditions of modern Russian instrumentalism]: Dr. of Sci. Thesis (Art). Novosibirsk, 2002. 333 p.
9. Zarodnyuk O. Fenomen kontsertnogo zhanra v otechestvennoy muzyke 1980–1990-kh godov [The phenomenon of the concerto genre in Russian music of the 1980s–1990s]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Nizhny Novgorod, 2006. 22 p.
10. Samoylenko E. Zhanrovaya priroda instrumental'nogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya [The genre essence of instrumental concerto and the concerto creative work by A. Eshpai]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2003. 26 p.
11. Denisova Z. Romanticheskie tendentsii v otechestvennoy muzyke posledney trety XX veka [Romantic tendencies in Russian music of the last third of the 20th century]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Journal of Musical Science (Novosibirsk)]. 2020. Vol. 8. No. 1. Pp. 12–21.

12. *Yakubinskiy L.* O dialogicheskoy rechi [On the dialogical speech]. In: *Russkaya rech'* [Russian Speech]: collected articles. Ed. by L. Shcherba. Petrograd: Phonetic Institute of Practical Learning of Languages, 1923. Issue 1. Pp. 96–194.
13. *Zlatkovskiy Yu.* Instrumental'nyj rechitativ kak melodicheskiy tip [Instrumental recitative as a melodic type]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 1995. 25 p.
14. *Shchedrin R.* Nepovtorimost' talanta i lichnosti [The uniqueness of talent and personality]. In: Tsuker A. Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Pp. 3–7.

Хоробрых Наталья Владимировна

аспирант кафедры истории музыки

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Россия, 630099, Новосибирск

natashah_97@mail.ru

ORCID: 0009-0006-0114-1528

Natalia V. Khorobrykh

Graduate student at the Department of Music History

M. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Russia, 630099, Novosibirsk

natashah_97@mail.ru

ORCID: 0009-0006-0114-1528