

УДК 787.2 (Произведения для альты, альтовой скрипки, виолы да гамба)

АЛТ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ МОСКОВСКОГО АВАНГАРДА

© 2023 М.Д. Радзецкая

Радзецкая Мария Дмитриевна, соискатель

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарева
Саранск, Россия

Статья поступила в редакцию 16.02.2023

В отечественном музыкальном искусстве второй половины XX в. сочинения для альты явились отражением культурных процессов современного общества и его мыслительных практик, коренным поворотом в сторону ранее не исследованных художественных территорий. Становление новой звуковой среды и ее эстетических установок существенно повлияли на формирование традиционных и экспериментальных граней альтового репертуара. В каждой из них присутствует своя эмоциональная краска и круг образов, ярко и мощно воплощаемых техническим арсеналом альты и разнообразием его тембровых средств. Благодаря небывалому взлету исполнительского искусства, появлению целой плеяды выдающихся исполнителей, во второй половине XX в. к инструменту возникает большой интерес среди композиторов-новаторов, ярких представителей советского авангарда. Эта тенденция оказывается во многом преемственной. Начиная с музыки Н.А. Рославца, продолжаясь в сочинениях А.М. Волконского и далее – С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова, А.Г. Шнитке («Московская тройка»), утверждается сольный статус альты и его способность передавать тонкие нюансы психологических состояний, глубину творческого замысла, аккумулировать вокруг себя пространство высокого мыслительного напряжения. В концертно-симфонических жанрах, в камерной музыке происходят настоящие открытия, ставшие знаковыми событиями эпохи, ее символами. Таким образом устанавливается органичная взаимосвязь композиторских поколений, не прерывающаяся и по настоящее время.

Ключевые слова: альт, музыка второй половины XX в., традиции, авангард, композиторы, исполнители
DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-90-88-115-121

Введение. Музыкальная культура второй половины XX века – пространство смелого эстетического эксперимента, новых жанровых воплощений и стилистических норм. Это – революции и открытия, создающие иную звуковую реальность, индивидуальные концепции и школы, о которых так точно и емко сказал в свое время Н.А. Рославец, призывая «...к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой музыкальной звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звука» [7, с. 35]. И в то же время это переосмысление традиции, возвращение к национальным истокам, неиссякаемой сокровищнице знаний, основе культурных процессов и их вариативного множества.

Во многом это очевидное деление «старой» музыки на «новую». И такое противопоставление создает должный импульс к ее изучению, понимаю фундаментальных процессов развития общего и частного, определению механизмов культурных трансформаций. Во второй половине XX в. «среда искусства предстает перед

современными композиторами как явление многоплановое» [4, с. 7]. И эта множественность актуализирует меру восприятия истории и культуры, ее этическую сторону, вызывает потребность переосмысления сложного коммуникативного ряда, а в целом вызывает стремление осознания и интерпретации музыкального мира с позиции единого творческого организма. Важную роль в этом процессе исполнил альт как инструмент, созвучный художественным граням эпохи, ставший ее символом и героем.

Методы исследования. Обзорный анализ: а) сочинений для альты, написанных во второй половине XX в.; б) музыковедческих источников; в) художественных тенденций и направлений в развитии инструмента.

История вопроса. Отечественное альтовое искусство второй половины XX в. – уникальное явление в культурной жизни страны, многообразное по своему проявлению и полифоническое по смысловому объему. Именно в этот период в музыке советских композиторов происходит обращении к ранее не востребуемым инструментам

и тембрам. В связи с этим формируется новая звуковая среда, что приводит к существенному расширению репертуара в камерных и концертных жанрах, к созданию интересных колористических созвучий и расширению диапазона технических средств.

Очевидна взаимосвязь между достижениями отечественной альтовой школы, плеяды исполнителей – В.В. Борисовского, Р.Б. Баршая, Ю.А. Башмета, А.В. Бобровского, И.И. Богуславского, Ф.С. Дружинина, Ю.М. Крамарова, М.Б. Кугеля, Е.В. Страхова, Ю.А. Тканова, М.Н. Толпыго и др. – и появлением целого ряда выдающихся сочинений для альты. Это концерты Э.А. Аристакесяна, В. Баркаускаса, В.М. Блока, Р.С. Бунина, А.И. Головина, Е.К. Голубева, С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова, Р.С. Леденева, Г.С. Фрида, В.И. Цытовича, А.В. Чайковского, А.Г. Шнитке, А.Я. Эшпая, симфония-концерт для альты, камерного оркестра, сопрано и баритона «Три взгляда на жизнь поэта» Г.П. Дмитриева, Литургия и «Styx» Г.А. Канчели, «Concerto dolce» Р.К. Щедрина, сонатные и сюитные циклы Э.А. Аристакесяна, А.М. Волконского, А.И. Головина, С.М. Слонимского, З.М. Ткач, Г.С. Фрида, В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича. Для альты-solo: М.С. Вайнберга, Г.П. Дмитриева, А.И. Хачатуряна, а также произведения Ф.С. Дружинина и др.

Альт развивается в двух проекциях: академической и авангардной, наиболее ярко проявляя себя именно в последней. Звучание инструмента, благородное и возвышенное, близкое к человеческой интонации, оказалось необыкновенно созвучным дыханию времени, его эстетике и философии. «Вместе с интересом к миру современных звучаний увлечение додекафонией, отчасти серийным методом в советской музыке 60-х гг. было всеобщим. К этой технике обратились Л.А. Грабовский, С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов, К. Караев, Н.Н. Каретников, Р.С. Леденев, В.В. Сильвестров, С.М. Слонимский, Б.И. Тищенко, Р.К. Щедрин, А.Я. Эшпай и многие композиторы этого и младшего поколения, так что трудно назвать того, кто остался в стороне» [9, с. 21].

Отсюда романтический настрой написанных в 50-е гг. Сонаты В.Я. Шебалина, мелодичной Сонаты Р.С. Бунина коренным образом отличается от дерзких устремлений будущих десятилетий. Интересными по замыслу и зрелыми по исполнению уже оказываются Соната В.М. Богданова-Безрезовского (1957) и Сюита для альты и

фортепиано С.М. Слонимского (1959) (Соната для альты и фортепиано В.Я. Шебалина датируется 1955 г. Еще раньше, в 1947 г., была создана Соната для скрипки и альты. Соната для альты и фортепиано Р.С. Бунина – в 1955 г.). Смысловые грани этих опусов резко противоположны и родственны друг другу лишь в демонстрации возросших исполнительских ресурсах инструмента.

С.А. Маршанский пишет: «Эволюция альтового тембра в 50-е – 70-е годы XX века в целом была направлена от романтической “гарольдовской” трактовки инструмента (сочинения для альты Б.И. Антюфеева, Р.С. Бунина, Е.К. Голубева, Б.И. Зейдмана и других) в сторону углубления психологической направленности художественных образов, лирико-философского размышления, драматической напряженности, активизации музыкально-ассоциативного ряда (Г.С. Фрид, М.С. Вайнберг, Д.Д. Шостакович). Постепенно расширялась темброво-семантическая палитра звуковых возможностей альты, появлялись оригинальные приемы музыкальной выразительности, возникали новые виртуозно-технические требования к исполнительскому мастерству» [5, с. 118].

Как заметил М.С. Вайнберг: «...в наше время происходит своего рода “раскрепощение” инструментов и освобождение их от незаслуженно приписываемым в прошлом характеристик. На примере виолончели мы видим, что лет сто тому назад у нее не было такого сольного репертуара, какой существует сейчас. По-моему, то же самое происходит и с альтом, и это, на мой взгляд, совершенно естественный исторический процесс» [6, с. 291]. Действительно, во второй половине XX в. альт стремительно завоевывает ведущие позиции как солирующий концертный инструмент. Пожалуй, одним из первых авангардных опусов можно назвать Сонату для альты и фортепиано (1955) А.М. Волконского. Ю.Н. Холопов подчеркивает, что именно «в его сочинениях обнаружился водораздел, обозначивший новый период – “советский авангард”» [8, с. 5]. Уже в консерваторские годы первые композиторские опыты А.М. Волконского были отмечены печатью зрелости – в Фортепианном трио (1950-51), кантатах «Русь» (по Гоголю) и «Лик мира» на слова Поля Элюара (1952), в Концерте для оркестра (1953) и Каприччио (1953-54). «Как он сам признавал, в тот период он находился под влиянием Прокофьева и Стравинского; додекафония и Шенберг пришли

несколько позже» [8, с. 7]. Другой сферой интересов стала доклассическая музыка (А.М. Волконский обучался композиции в классе Ю.А. Шапорина, но консерваторский курс так и не завершил).

В ряде камерных ансамблей раннего периода творчества, на что указывает Ю.Н. Холопов, существует определенная числовая закономерность в уменьшении их исполнительского состава: 1954 – Фортепианный квинтет (5), 1955 – Струнный квартет (4), 1955 – Соната для альта и фортепиано (2), 1956 – Трио для двух труб и тромбона (3), 1957 – Фантазия для фортепиано (1). В квинтете наблюдается близость к неоклассицистским чертам циклов Д.Д. Шостаковича («пассакаля в Восьмой симфонии, fuga в Фортепианном квинтете») [8, с. 8], но без какого-либо стилистического единства. В числе явных приоритетов – эксперименты с формой, органично отражающие процесс формирования художественного облика А.М. Волконского. Соната для альта и фортепиано также находится в нетрадиционной системе координат, что вызывает необходимость ее более подробного рассмотрения.

Цикл построен следующим образом: I. Largo (Прелюдия для альта соло без фортепиано), II. Allegretto quasi moderato, III. Toccata – Allegro marcato, IV. Apolalerion («Прощальная песнь») – A tempo di parte primo. Экспрессивны крайние части, в которых каждый звук необыкновенно значим и наполнен особой эмоциональной краской, заставляющей подробно, до последнего обертона ощутить их глубину. Партия альта в финале ничто иное, как первая часть, сыгранная в ракоходе от последней ноты к первой, но уже в сопровождении контрапункта рояля. В этом приеме, по мнению Ю.Н. Холопова, угадывается сходство с «Ludus tonalis» П. Хиндмита: «Дважды играемая, таким образом, первая часть, формально твердо стоящая в тональности C, вместе с тем строится на четырехзвуковой группе c-h-a-b (напоминает буквенную систему ВАСН) во всевозможных комбинациях тонов. Систематическое проведение группы сродни использованию четырехзвучной серии» [8, с. 9]. Вторая и третья части – фигурованное Allegretto и ритмически острая Toccata представляют яркий контраст по отношению к остальному материалу. Так, Toccata при размере 15/8 организована по принципу 4+4+4+3, что, в сочетании с маркированным штрихом и быстрым темпом, вносит в музыку элемент конфликтности и гротеска.

В одном из своих интервью А.М. Волконский был откровенен: «Серьезная и качественная музыка началась у меня с Альтовой сонаты, а до нее все было пробой пера. Я ее очень быстро написал, чуть ли не за три дня, для Баршая. Там в финале альт играет ракоход первой части. У меня даже в ранних сочинениях была зеркальность – например, в Квинтете. Я всегда, даже в раннем возрасте, думал о форме. В Квинтете есть недостатки в языке, много излишеств. Зеркальная реприза возникает в первой части, поскольку главная партия в конце, она же получается и кода» [2]. В дальнейшем увидели свет Соната для альта и фортепиано Ю.М. Буцко (1976), Соната-элегия для альта соло Н.Н. Сидельникова (1964), Сюита для альта соло Е.О. Фирсовой (1967) и др.

Величайшая вершина – последнее сочинение Д.Д. Шостаковича Соната для альта и фортепиано (1975), посвященная Ф.С. Дружинину. Известный факт: свое произведение Д.Д. Шостакович написал после знакомства с Первой сонатой ор. 62 Г.С. Фрида, созданной в 1971 г. также для Ф.С. Дружинина. По воспоминаниям композитора: «Для меня это было откровением. И, видимо, Дмитрию Дмитриевичу понравилось. Я не хочу сказать, что моя соната, но на него безусловно произвело очень большое впечатление исполнение. Я уверен, что именно после этого исполнения он решил написать сонату для альта. ... Я действительно так считаю, что не моя соната, а исполнение, звук Дружинина и манера игры Мунтяна действительно были замечательны» [1].

Помимо этого, перу Г.С. Фрида принадлежат два Концерта для альта (один с оркестром, другой с 15 струнными), Вторая соната для альта и фортепиано «Федра», одноименный квинтет для альта соло, двух скрипок, виолончели и фортепиано. Все сочинения собраны в ор. 78, (1985), а также Шесть пьес для альта, ор. 68 (1975).

Существует некоторая закономерность в построении частей Первой альтовой сонаты и Концерта №1. Крайние части циклов написаны в медленных темпах и представляют глубокое философское обрамление к контрастной середине. А.М. Цукер отмечает «принцип последовательного накопления интонационно-тематических элементов в начальной медленной части, раскрывающей процесс напряженного размышления, второй – быстрой, где они обнаруживают свою жесткую агрессивную сущность; такой «поворот событий» требует своего осмысления, и в медленном финале музыка вновь возвращается в русло лирики, но обогащенной и усложненной

драматическими коллизиями Allegro, приводящими все развитие к окрашенному в просветленно-скорбные тона выводу-резюме» [10, с. 203]. Подобного темпового соотношения частей придерживается в своем альтовом концерте А.Г. Шнитке. Еще одна характерная черта касается принципа монотематического развития, где основной материал, как правило, лирического характера, проходит серию трансформаций и выступает в новом драматическом облике.

Результаты исследования. В 80-х гг. – начале XXI в. тенденции в развитии альтового репертуара связываются с его количественным увеличением, с расширением смыслового диапазона, его символического ряда, специфических тембров и образов. Альт по-прежнему трактуется в синтезе академического и авангардного по своим невероятно возросшим художественным возможностям. Безграничность его творческого потенциала отражается в знаковых для данного времени сочинениях: Концерте для альта С.А. Губайдулиной (1996), Э.В. Денисова (1986), М.Г. Ермолаева (Коллонтай) (1979-1980), Г.А. Канчели (1999), М.Л. Таривердиева (1994), А.В. Чайковского (1979), А.Г. Шнитке (1986), А.Я. Эшпая (1987) и др.

Подробнее остановимся на произведениях композиторов «Московской тройки» – С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова, А.Г. Шнитке. Одним из самых ярких и часто исполняемых является Концерт А.Г. Шнитке (1985), единственный в творческом наследии мастера написанный для альта – великая фреска высоких материй и душевных переживаний, мировая вертикаль художественной правды и трагедийности (посвящен Ю.А. Башмету и впервые исполнен в январе 1986 г. в Амстердаме). Еще одно, более позднее сочинение А.Г. Шнитке – Концерт «на троих» (Konzert zu dritt) для скрипки, альта, виолончели и камерного оркестра, написанное для Г.М. Кремера, Ю.А. Башмета и М.Л. Ростроповича (1994). Неслучайным оказывается выбор солирующего инструмента, который на фоне оркестра, лишённого скрипичной группы, выглядит доминантно, стойко и мужественно. Оригинальная тембровая организация концептуально поддерживает медитативно-конфликтную идею драматургии с преобладанием первой, что в полной мере соответствует альтовой партии, насыщенной «монологами, каденциями и репликами. Присутствуя во всех частях цикла, они особенно

концентрируются в крайних, столь важных для концепции», неороматической по своей природе [9, с. 246].

Концерт состоит из трех частей: Largo. Allegro molto. Largo, во многом находящийся в условном для себя делении с тенденцией их одночастного восприятия. Интонационно-драматургическое ядро всего произведения – Первая часть, ощущаемая как бесконечная работа мысли и чувства, благодаря монологическому изложению альтовой партии, поделенной внутри этого монолита на несколько эмоциональных фаз: «медитация – препятствие – медитативное разрешение (преодоление, снятие)» [9, с. 246]. Подобная же последовательность проецируется на весь цикл. В главной теме Первой части, проходящей у альта, зашифрована фамилия «Башмет» – первого исполнителя концерта.

Лаконизм и краткость Первой части может восприниматься как прелюдия ко Второй, начинающейся резко и порывисто в остигатном движении шестнадцатых в партии альта. Сонатная форма характеризуется многоплановостью образных сфер – жесткой моторики, гротескной сатиры, танцевальности и лирики. Третья часть решена символично и по-театральному рельефно, совмещая функции репризы, коды и эпилога. При всей своей краткости, она является квинтэссенцией пройденного, прожитого, прочувствованного и не оставляет сомнений в трагичности финала, его болезненных итогах, утрате романтического идеала.

Э.В. Денисовым создано шесть произведений для альта в концертном и камерном жанрах. Первым из них следует считать Камерную музыку для альта, клавесина и струнных, написанное для Башмета в 1982 г. и исполненное 7 мая 1983 г. в Москве. Со слов автора, сочинение «небольшое, примерно на двенадцать минут, тихое, одночастное и неvirtуозное. Написано оно достаточно просто и немножко похоже на те мои концерты, которые можно назвать “концертами-монологами”. Здесь тоже есть соло альта, есть несколько quasi-соло клавесина, и даже есть каденция альта. Но это все-таки, если можно так сказать, только “концерт-минимонолог”, потому что элементов настоящей концертности здесь очень мало, а virtуозной музыки вообще почти нет. Та же каденция альта, например, – она совершенно неvirtуозна» [10, с. 294]. Интересная особенность: в процессе развития струнный оркестр уподобляется

камерному ансамблю с самостоятельной партией каждого инструмента. А полифонизм его фактуры поддерживается квазичитатой «из до-ми-норной фуги Баха, которая несколько раз звучит, все время изменяясь» [6, с. 257].

Другое сочинение Э.В. Денисова – Концерт для двух альтов, клавесина и струнных (1984), созданное для Ю.А. Башмета и О.М. Кагана. Впервые исполнено только 24 июня 1991 г. Солисты: Набуко Имаи (Япония) и Петра Вале (Голландия). Как и предыдущий опус, концерт состоит из одной части и родственен предыдущим аналогам по своему строению: *Lento*, *Poco agitato*, *Lento* и *Coda*. Отсутствие виртуозного блеска и контрастных сопоставлений придают музыкальной ткани камерный сосредоточенный характер, переходящий, порой, в эпизоды, напряженного и интенсивного размышления, инструментальных соло, диалоговых переключек альтовых партий клавесина и оркестра.

Интересен по своему решению цикл пьес «Три картины Пауля Клее» для концертирующего альтя и ансамбля в составе: гобой, валторна, вибратон, контрабас и фортепиано. Э.В. Денисов посвятил это произведение И.И. Богуславскому, который впервые исполнил его 27 января 1985 г. Первая картина – «Диана в осеннем ветре» – написана для альтя, фортепиано, вибратона и контрабаса. Взволнованно поэтичная инструментальная партия насыщена сольными эпизодами (развернутая каденция альтя) и ансамблевый диалогами альтя и вибратона, альтя и фортепиано, альтя и контрабаса, создающими своеобразные тембровые сочетания.

Вторая картина – «Senesio» (портрет мужчины, состоящий из разноцветных квадратов) – написана для солирующего альтя. Композитор создает сложное, насыщенное виртуозными приемами полотно. Последовательности двойных нот, хроматических пассажей, тремолирующих аккордовых последовательностей, глиссандо призваны отразить экспрессивную эмоциональную тональность пьесы, психологический надлом и остроту заданного состояния.

В третьей картине – «Ребенок на перроне» – альт лишен солирующего голоса и «представлен в пьесе вместе с пятью инструментами в виде ансамбля» [6, с. 258]. Э.В. Денисов уточняет «... здесь один очень важный для этого сочинения момент (в нем нет абсолютно никакой иллюстративности, и искать ее здесь – занятие совершенно бесполезное) – это все время только образ-

состояние, только образ-аллюзия и ничто другое» [10, с. 318].

В дальнейшем композитор пишет Дуэт для флейты и альтя (1985), увидевшего сцену только в 1989 г. (солисты Д.Э. Денисов – флейта и И.И. Богуславский – альт), а также «Вариации для альтя и камерного оркестра» (1986) на тему хорала И.С. Баха «*Es ist genug*». Ю.А. Башмету не удалось стать первым исполнителем. Премьера прошла в Люцерне 3 сентября 1989 г. после смерти автора. Солист – Кристоф Шиллер в сопровождении ансамбля «*Kamerata Bern*».

Важнейшее место в истории современной музыки принадлежит Концерту для альтя с оркестром, который считается одним из лучших в творчестве Э.В. Денисова. Он также посвящен Ю.А. Башмету, написан для фестиваля «*Berlinen Biennale*» и впервые сыгран 2 сентября 1986 г. в Берлине. Характерной чертой этого четырехчастного цикла является исполнение альтювых каденций в сопровождении отдельных инструментальных групп. В Первой части – ударных, в соло альтя перед генеральной кульминацией – тарелок. Во Второй части в оркестре звучат только струнные, а в одном из эпизодов – лишь дуэт скрипки и альтя. В Третьей части, контрастном скерцо, оркестровую ткань украшают маримбы и том-томы. Финал трактуется как драматургический центр Концерта, построенный в виде вариационного цикла на тему Экспромта Ф. Шуберта ор. 142. В начале тема изложена без изменений, в процессе своего развития дробится, утрачивает оригинальный облик и практически не прослеживается в среднем разделе. Однако после альтювой каденции вновь возвращается в репризе. По признанию самого Денисова: «Тема тихо звучит, на трех пиано <...>, но все время остается Шуберт – этот символ вечной красоты, символ искусства, если хотите...» [10, с. 329].

В Концерте С.А. Губайдулиной «Ночная песнь рыбы» (посвящен Ю.А. Башмету, премьера состоялась с симфоническим оркестром Кельнского радио) автор представил абсолютно новую тембровую краску солирующего инструмента, угадывающуюся с самых первых тактов монологического вступления. Сумрачно-депрессивная атмосфера музыкального действия усиливается взлетающими вверх альтювыми пассажами, траурными интонациями, пронзительными трелями и скорбными речитативами. В арсенале изобразительных приемов – широкие скачки, глиссандирование, пиццикато, навязчивые секундовые ряды. Вместе с мотивом «креста» они образуют

единое макротематическое ядро концерта. Трагедийность его масштаба достигает своей наивысшей точки в постепенном разрастании оркестровой звучности, усилении роли ударной группы, контрабасов и медных духовых инструментов.

С.А. Маршанский подчеркивает: «Глубокое проникновение в запредельные и “трансцендентные” звукообразы, в таинство альтового “тембра-хамелеона”, установка на раскрытие ранее немыслимой богатейшей красочной палитры инструмента влекут за собой создание виртуозности нового плана. Она ориентирована не на внешний блеск технического мастерства, а направлена внутрь процессов становления музыкальной ткани. В результате звук воспринимается как самостоятельная информационно-смысловая единица, а драматургическое развитие оказывается полностью сосредоточенным в области “звукового поля” инструмента» [5, с. 119].

И наконец, в конце 90-х (1998), вслед за Э.В. Денисовым, С.А. Губайдулина пишет концерт для двух альтов с оркестром «Две тропы» (посвящение Марии и Марфе), сопоставляя в пространстве одного сочинения разные тембровые ипостаси инструмента. Сакральным смыслом наполнен замысел музыки, возносящийся к идее жертвенности и любви. И в этом контексте ценным источником знания являются высказывания самого автора: «В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви – Марфы и Марии, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему – пройти вместе с Возлюбленным крестный путь

ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо» [3, с. 425].

Пройдя весь этот путь, на протяжении семи вариаций оба солирующих инструмента проживают цепочку психологических состояний и перевоплощений. Наиболее важным здесь оказывается не только техническая сторона партитуры, сколько необходимость глубокого духовного прочтения музыкального текста, погружение в его философию, что в полной мере оказывается созвучным тембровым возможностям альты. Объективными и точными являются мысли Ульриха Экхарда: «Губайдулина не следует никаким тенденциям, но творит из глубокой, оригинальной силы, которая имеет нечто метафизическое. Ее фундамент шире, глубже и также темнее, чем у других больших имен. В ее произведении эмоция, звук, также как мастерство и конструкция – в единстве» [11, с. 296].

Заключение. Таким образом, тенденции и направления в развитии альтового искусства второй половины XX в. связываются с поиском новых форм, переосмыслением традиций прошлого, формированием эстетических позиций будущего, находящихся между собой в живом и динамичном диалоге времен и поколений. Это всегда движение вперед, предвосхищающее момент истины, сопротивление и диссонанс, ставшие символами эпохи и его классикой. Альт в музыке отечественных композиторов раскрылся и ответил созвучием тембров и смыслов, по-прежнему актуальных в традиционных и авангардных проявлениях. Техническое совершенство и звуковое разнообразие инструмента позволило создать новую эстетическую краску, активно развивающуюся и поныне.

1. Артамонова, Е. А. Григорий Фрид в диалоге искусств. Из бесед с композитором / Е.А. Артамонова [Электронный ресурс]. – URL: [file:///D:/Documents/Downloads/1-2-%20разделы%20Iskusstvoznanie%202018.pdf](https://D:/Documents/Downloads/1-2-%20разделы%20Iskusstvoznanie%202018.pdf). (дата обращения: 06.01.2022).
2. Дубинец, Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни / Е.А. Дубинец [Электронный ресурс]. – URL: <https://biography.wikireading.ru/275489> (дата обращения: 07.01.2022).
3. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. – С.-Пб.: Композитор, 2005. – 556 с.
4. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
5. Маршанский, С. А. Тембр альты в музыке С. Губайдулиной / С.А. Маршанский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Издательство «Грамота», 2012. – №3 (17). – Ч. 2 – С. 117-120.
6. Понятовский, С. П. История альтового искусства / С.П. Понятовский. – М.: Музыка, 2007. – 335 с.
7. Сабанеев, Л. Л. Н.А. Рославец / Л.Л. Сабанеев // Современная музыка. – 1924. – №2. – С. 33-36.

8. Холопов, Ю. Н. Инициатор. О жизни и музыке Андрея Волконского / Ю.Н. Холопов // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. – М.: Композитор, 1994. – Выпуск 1. – 297 с.
9. Холопова, В. Н., Чигарева, Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В.Н. Холопова, Е.И. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.
10. Шульгин, Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. Монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М.: Композитор, 2004. – 430 с.
11. Kurts, M. Sofia Gubaidulina: eine biografie. – Stuttgart: Urachhaus, 2001. – 416 p.

VIOLA IN THE RUSSIAN MUSICAL ART OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: WORKS BY COMPOSERS OF THE MOSCOW ADVANCE-GUARD

© 2023 M.D. Radzetskaya

Maria D. Radzetskaya, applicant

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

National Research Ogarev Mordovia State University
Saransk, Russia

In the Russian musical art of the second half of the XX century, compositions for viola were a reflection of the cultural processes of modern society and its thinking practices, a radical turn towards previously unexplored artistic territories. The formation of a new sound environment and its aesthetic settings significantly influenced the formation of traditional and experimental facets of the viola repertoire. Each of them has its own emotional color and a range of images, vividly and powerfully embodied by the technical arsenal of the viola and the variety of its timbre means. Due to the unprecedented rise of the performing arts, the appearance of a whole galaxy of outstanding performers, in the second half of the XX century. There is great interest in the instrument among innovative composers, bright representatives of the Soviet avant-garde. This trend turns out to be, in many ways, a succession. Starting with the music of N.A. Roslavets, continuing in the works of A.M. Volkonsky and further, S.A. Gubaidulina, E.V. Denisov, A.G. Schnittke («Moscow Troika»), asserts the solo status of the viola and its ability to convey subtle nuances of psychological states, the depth of creative intent, to accumulate a space of high mental tension around itself. In concert and symphonic genres, in chamber music, real discoveries occur, which have become symbols of the epoch, its landmark events. Thus, an organic relationship of the composer's generations is established, which is not interrupted to the present day.

Keywords: viola, music of the second half of the XX century, traditions, avant-garde, composers, performers

DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-90-88-115-121

1. Artamonova, E. A. Grigorij Frid v dialoge iskusstv. Iz besed s kompozitorom (Gregory Fried in the Dialogue of the Arts. From conversations with the composer) / E.A. Artamonova [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://file:///D:/Documents/Downloads/1-2%20razdely%20Iskusstvovoznaniye%202018.pdf>. (data obrashheniya: 06.01.2022).
2. Dubinec, E. A. Knjaz' Andrej Volkonskij. Partitura zhizni (Prince Andrey Volkonsky. The score of life) / E.A. Dubinec [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://biography.wikireading.ru/275489> (data obrashheniya: 07.01.2022).
3. Istorija otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka (The history of Russian music of the second half of the XX century) / otv. red. T.N. Levaja. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2005. – 556 s.
4. Lobanova, M. N. Muzykal'nyj stil' i zhanr: istorija i sovremennost' (Musical style and genre: history and modernity) / M.N. Lobanova. – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1990. – 312 s.
5. Marshanskij, S. A. Tembr al'ta v muzyke S. Gubajdulinoj (The timbre of the viola in the music of S. Gubaidulina) / S.A. Marshanskij // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Izdatel'stvo «Gramota», 2012. – №3 (17). – Ch. 2 – S. 117-120.
6. Ponjatovskij, S. P. Istorija al'tovogo iskusstva (The history of viola art) / S.P. Ponjatovskij. – Moskva: Muzyka, 2007. – 335 s.
7. Sabaneev, L. L. N.A. Roslavec (N.A. Roslavets) / L.L. Sabaneev // Sovremennaja muzyka, 1924. – №2.
8. Holopov, Ju. N. Inicijator. O zhizni i muzyke Andreja Volkonskogo (About the life and music of Andrei Volkonsky) / Ju.N. Holopov // Muzyka iz byvshego SSSR. Sbornik statej. – Moskva: Kompozitor, 1994. – Vypusk 1. – 297 s.
9. Holopova, V. N., Chigareva, E. I. Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorcestva (Alfred Schnittke: An essay on life and creativity) / V.N. Holopova, E.I. Chigareva. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1990. – 350 s.
10. Shul'gin, D. I. Priznanie Jedisona Denisova. Po materialam besed. Monograficheskoe issledovanie (The confession of Edison Denisov. Based on the materials of conversations. Monographic research) / D.I. Shul'gin. – Moskva: Kompozitor, 2004. – 430 s.
11. Kurts, M. Sofia Gubaidulina: eine biografie. – Stuttgart: Urachhaus, 2001. – 416 p.