

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО Г. С. ФРИДА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

О. В. Радзецкая,

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия им. Маймонида»,
Москва, Российская Федерация, 117997

Аннотация. В статье рассматриваются стилистические и жанровые особенности Сонаты для альта и фортепиано (1971) известного московского композитора Г. С. Фрида. На сегодняшний день она редко выносится на концертную эстраду и практически не исполняется в классе камерного ансамбля. Как правило, её можно услышать в виде случайных записей, сделанных на любительскую камеру. Однако это один из наиболее талантливых образцов отечественного музыкального искусства советского периода, связанный с именами выдающихся исполнителей: Ф. С. Дружинина (альт), кому и посвящён данный опус, а также М. В. Мунтяна (фортепиано). В нём отражены актуальные тенденции последней трети XX века, определившие пути развития жанра в мировой художественной практике: поиск новых тембров и красок, расширение технического диапазона альта и его оригинального репертуара. Выбранное автором направление обращено к личности Г. С. Фрида – разносторонне одарённого композитора, художника, литератора и общественного деятеля, долгие годы руководившего Московским молодёжным музыкальным клубом при Союзе композиторов, где состоялось множество авангардных премьер Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной, А. Г. Шнитке и др. В центре внимания автора статьи – содержание, драматургия и образная канва циклической формы для альта и фортепиано – историко-теоретические грани, формирующие мыслительный объём и методологическую базу процесса воспитания всесторонне грамотного музыканта.

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, музыкальное образование, камерный ансамбль, Г. С. Фрид, композитор, соната для альта и фортепиано.

Благодарность. Автор благодарен доктору педагогических наук, профессору Эдуарду Борисовичу Абдуллину за поддержку творческих инициатив и радость

© Радзецкая О. В., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

научного общения, а редакционной коллегии журнала – за ценные советы в процессе подготовки публикации.

Для цитирования: Радзецкая О. В. Соната для альты и фортепиано Г. С. Фрида: историко-теоретические аспекты освоения учебного репертуара в классе камерного ансамбля // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т. 12. № 3. С. 77–95. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-77-95.

DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-77-95

SONATA FOR VIOLA AND PIANO BY G. S. FRID: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF MASTERING THE EDUCATIONAL REPERTOIRE IN THE CHAMBER ENSEMBLE CLASS

Olga V. Radzetskaya,

A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
Institute “Maimonides Academy”,
Moscow, Russian Federation, 117997

Abstract. The article examines the stylistic and genre features of the Sonata for Viola and Piano (1971) by the famous Moscow composer G. S. Frid. To date, it is rarely performed on the concert stage and is practically not performed in the chamber ensemble class. As a rule, it can be heard in the form of random recordings made on an amateur camera. However, this is one of the most talented examples of Russian musical art of the Soviet period, associated with the names of outstanding performers: F. S. Druzhinin (viola) and M. V. Muntyan (piano). This article is dedicated to F. S. Druzhinina. It reflects the current trends of the last third of the 20th century, which determined the ways of development of the genre in world artistic practice: the search for new timbres and colors, the expansion of the technical range of the viola and its original repertoire. The direction chosen by the author is addressed to the personality of G. S. Fried, a multitalented composer, artist, writer and public figure, who for many years led the Moscow Youth Music Club at the Union of Composers, where many avantgarde premieres of works by E. V. Denisov, S. A. Gubaidulina, A. G. Schnittke and others took place. The focus is on the content, drama and the figurative outline of the cyclic form for viola and piano – historical and theoretical aspects that form the mental scope and methodological basis of the process of educating a comprehensively literate musician.

Keywords: Russian musical art, musical education, chamber ensemble, G. S. Fried, composer, sonata for viola and piano.

Acknowledgement. The author is grateful to the Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Eduard Borisovich Abdullin for supporting creative initiatives and the joy

of scientific communication, and the editorial board of the journal for valuable advice in the process of preparing the publication.

For citation: Radzetskaya O. V. Sonata for Viola and Piano by G. S. Frid: Historical and Theoretical Aspects of Mastering the Educational Repertoire in the Chamber Ensemble Class // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2024, vol. 12, no. 3, pp. 77–95 (in Russian) DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-77-95.

Введение

Сонатная форма во второй половине XX века проходит интереснейший этап своего развития. Поиск новых средств выразительности во многом связывается с пересмотром жанрово-стилистической традиции, с разработкой индивидуальных концепций в отражении актуальных тенденций современного искусства. Интерес к альту возникает как отклик на разнообразие его художественных воплощений с возможностью выхода в другое творческое измерение, когда «тембр впервые отделяется от звуковысотности и становится самостоятельным параметром композиции» [1, с. 114].

В классе камерного ансамбля сочинения для альты и фортепиано отечественных композиторов второй половины XX века – явление достаточно редкое. Основное препятствие – сложность музыкального языка, технических и мыслительских задач, стоящих перед учащимися, отсутствие знаний об особенностях становления жанра, что в целом отражается на качестве интерпретации, её глубине и органичности.

В связи с этим освоение историко-теоретических аспектов изучаемого произведения представляется обязательным для «включения» исполнителя в его духовную тональность, создания пространственно-временной системы координат, в подробностях и обстоятельствах которой будет формироваться индивидуальная

мыслительная среда, настроенная на мироощущение и миропонимание автора. Путь к этому «единению» лежит через овладение техникой камерного ансамбля и мастерством музыкального диалога, что является главным направлением совместной работы преподавателя и обучающихся.

Достижение высокого художественного результата – процесс длительный и трудоёмкий. Гармоничное партнёрское взаимодействие формируется в единстве взглядов и намерений, в большой подготовительной работе, объединяющей музыкантов. Жизнь в тексте и вне текста связывается с погружением в образную среду и звуковое поле произведения, существующих в реальности и подсознании как единое целое. Данная слитность обладает способностью к трансформации в осознанное чувство сопричастности и ощущения эмоционально-чувственной и интеллектуальной основы музыкального материала, поэтому широкое многоаспектное рассмотрение культурно-исторических контекстов является актуальной задачей педагогики музыкального образования, освоения профессиональных знаний, умений и навыков.

Выявление общих и специфических граней сонатного цикла в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века становится основой для разработки алгоритма решения художественных задач в процессе освоения современного альтового репертуара в классе камерного ансамбля.

**Историко-культурологические
предпосылки новаторского
подхода в творчестве Г. С. Фрида
к персонификации альта
в 60–80-х годах XX столетия**

В 50–70-е годы XX столетия успех отечественной исполнительской школы и её представителей: Р. Б. Баршай, Ю. А. Башмета, И. И. Богуславского, Ф. С. Дружинина, Ю. М. Крамарова, М. Н. Топыго и др. – стимулирует создание ряда циклических сочинений для альта и фортепиано А. М. Волконским, В. М. Богдановым-Березовским, Р. С. Буниным. Альт представлен в них ярко, мощно и масштабно – в звучании и технике, в способности отразить целую гамму эмоций и чувств, в заострённой трансформации лексического строя.

Вектор эволюции образного восприятия альта идёт от романтически-приподнятой краски к авангарду, углублённым философским исканиям Д. Д. Шостаковича, М. С. Вайнберга, Г. С. Фрида, концептуально иным замыслам и решениям. И. М. Шабунова пишет: «Творческая практика XX века отмечена многообразием проявлений звуковой красочности: на одном полюсе находятся лейттемы, тембровая драматургия, театр инструментов, где по-разному претворяется принцип персонификации окраски инструментов-актёров...» [2, с. 1].

Одним из характерных опытов в данной области можно назвать сочинения Григория Самуиловича Фрида. Это два концерта: Первый написан для альта и камерного оркестра, Второй – для альта, фортепиано и струнного оркестра в количестве 15 инструментов, Шесть пьес для альта и фортепиано, две сонаты для альта и фортепиано. Вторая из них, «Федра», создаётся на основе музыки

к одноимённой драме Ж. Расина, поставленной Б. Львовым-Анохиным в Малом театре в 1985 году, а возникший в это время и под таким же названием Квнтет для солирующего альта, двух скрипок, виолончели и фортепиано входит вместе с сонатой в ор. 78.

Определяющими признаками композиторского стиля Г. С. Фрида становятся достижения нововенской школы, индивидуально переосмысленные, ставшие ориентиром для собственных атональных экспериментов, сыгравшие значительную роль в обогащении инструментальной фактуры хроматикой, сериями и кластерами. Все эти качества характеризуют зрелые сочинения мастера. По мнению Е. А. Артамоновой, «полистилизм, коллаж, метод музыкального цитирования и аллюзии, использовавшиеся в конце 1960-х годов в произведениях Лучано Берио, Дьёрдя Лигети, Анри Пуссёра, Альфреда Шнитке, Бернда Алоиса Циммермана, привнесли новую риторику в музыку Фрида к театральной постановке по “Федре” Расина...» [3].

Вместе с тем к моменту создания многих альтовых опусов Фрида в отечественной музыке уже сформировалась устойчивая эстетическая среда авангардного искусства. В 50–60-е годы серийной техникой были увлечены многие композиторы, сочинявшие в том числе и камерную музыку для различных инструментальных составов. Ещё раньше, в 1926 году и в 30-х годах XX века, были созданы две сонаты для альта и фортепиано Н. А. Рославца – ярчайшего представителя русского музыкального авангарда, но они остались неизвестны широкой слушательской аудитории.

Для альта время смелых художественных экспериментов началось с появлением в 1955–1956 годах сонаты А. М. Волконского. По выражению

Ю. Н. Холопова, «в его сочинениях обнаружился водораздел, обозначивший новый период – “советский авангард”. Без учёта деятельности Андрея Волконского – композитора, исполнителя, музыкального деятеля – была бы неполной картина послевоенной музыки в России» [4, с. 5]. В полной мере она повлияла на сочинения В. М. Богданова-Березовского, Р. С. Бунина и В. Я. Шебалина.

Как отмечает Л. Д. Никитина, «новые системы мышления, новые принципы, пересмотр традиционных моделей определили развитие камерных жанров в 60-е годы» [5, с. 170]. Действительно, созданием ярких и неординарных сочинений проявился всеобщий интерес к камерно-ансамблевой музыке, прежде всего основанной на специфически тембровых составах и оригинальных жанровых композициях, перекликающихся в отдельных случаях с выдающимися западноевропейскими образцами. Особой привлекательностью пользуется название «Музыка для...» по примеру различных вариантов «Камерной музыки» П. Хиндемита. Среди подобных сочинений можно также отметить ансамбли Р. С. Леденёва «Десять эскизов для камерного ансамбля» (1967), «Семь настроений» для камерного ансамбля, «Четыре зарисовки» для камерного ансамбля (1972) и др. В числе его альтовых опусов – Концерт-поэма для альты с оркестром (1964). Эта тенденция продолжилась и в более поздние годы в «Метаморфозах темы Иоганна Себастьяна Баха» для альты и струнного ансамбля (1993). В продолжение Э. В. Денисовым в 1985 году были написаны «Три картины Пауля Клее» для концертирующего альты и ансамбля из гобоя, валторны, вибратона, контрабаса и фортепиано (в 60-е годы композитор следовал традициям нововенской

школы и работал преимущественно в жанрах камерной музыки). В числе других камерных произведений соната для альты и фортепиано Ю. М. Буцко (1976); крупные циклические формы – концерты для альты с оркестром Э. Н. Артемьева (1960), Р. С. Бунина, С. А. Губайдулиной (1996), А. Г. Шнитке (1986), А. Я. Эшпая (1987), Ю. М. Буцко (1993) и др.

Альт в этом контексте оказывается одним из самых востребованных инструментов, в том числе и в области додекафонных экспериментов. Оценивая значение «нововенского периода» для своего творчества, Р. С. Леденёв отмечает его важность для себя: «Общеизвестна истина, что занятия камерной музыкой полезны для установления композиторского почерка» [6, с. 4].

Таким образом, ко времени создания своих произведений для альты в камерных и концертных жанрах Г. С. Фрид подошёл в русле тенденций и направлений не только мирового, но и отечественного искусства, напрямую связанных с ансамблевым музицированием. К этому времени он снискал репутацию интересного мыслящего композитора, художника «полифонического» звучания, за которым прочно закрепилось мнение о его больших заслугах в поддержке современного искусства и способности поддерживать талантливые инициативы молодых авторов.

Именно со зрелым периодом в жизни Григория Самуиловича в музыковедении связывается расцвет его творчества, обладавшего «лицом необщим выраженьем» и «...ознаменованного такими самобытными работами, как монооперы “Дневник Анны Франк” и “Письма Ван Гога”, вокальный цикл “Федерико Гарсиа Лорка. Поэзия”» [7, с. 11–12]. В этом же ряду –

камерно-инструментальные и камерно-ансамблевые сочинения: Пятый квартет, Шесть пьес для струнного квартета, Соната для альты и фортепиано (1971), Фортепианный квинтет и др. «Все эти произведения, принесшие широкую известность их автору, столь разительно отличались по своему образно-драматургическому замыслу, языковому решению от предшествующих, настолько стремительным был произошедший в них стилиевой перелом, что создавалось ощущение, будто перед нами два разных композитора», – отмечает А. М. Цукер [7, с. 12].

Способность к самообновлению – основа творческой жизни композитора. Синтез музыки, литературы и живописи подчёркивает философию формирования Г. С. Фрида как мастера и художника, многоплановость создаваемых им художественных образов. В каждом из своих сочинений он прежде всего автобиографичен и находится в поиске личного и единственно правильного пути.

Неслучайно главными в его музыкальной жизни называют 60–80-е годы, символизирующие новый этап развития. В фокусе этих перемен – камерные сочинения и монооперы – инструментальная музыка и музыкальный театр. В истории их создания отражена хронология событий, позволяющая осознать её закономерность, культурное значение и конкретный смысловой подтекст.

Каждое из созданных в этот период сочинений фиксирует определённое десятилетие в биографии композитора: «Дневник Анны Франк» (1969), «Письма Ван Гога» (1975), «Федра», Квинтет для солирующего альты, двух скрипок, виолончели и фортепиано (1985), Соната для альты и фортепиано № 2 («Федра», 1985). Последние значительные сочинения композитора: «Ладога», северная

поэма для оркестра русских народных инструментов (1987); Вокальный цикл «Зима» на стихи Л. Комоэнса (1990); Песни разных лет на стихи английских поэтов (1999).

Скрытый смысл этой периодики в музыке Г. С. Фрида подтверждает композитор А. К. Вустин: «Конец 70-х и 80-е отмечены углублённым “бетховенским” Пятым квартетом (основанным на темах Л. Бетховена. – О. Р.), Сонатой для двух фортепиано, Фортепианным квинтетом... Список этот неизбежно должен быть дополнен произведениями для альты – квинтетом “Федра”, сонатами, концертами – своего рода лейттеобра души их автора, и шире – лейттеобра времени (Фрид, Шостакович, Шнитке)» [8, с. 45–46].

Взаимоотношения композитора с представителями московского авангарда носили продолжительный характер. Именно в Московском молодёжном музыкальном клубе, созданном в 1965 году при Союзе композиторов, бессменным руководителем которого был Григорий Самуилович Фрид, состоялось множество премьер последователей нововенской школы, активно отрицаемых официальным крылом данной творческой организации. «Как признавался А. Шнитке, сочинения его самого и его друзей – Э. Денисова, С. Губайдулиной – исполнялись в 1970–80-х годах практически только в “Клубе Фрида” и на “понеделниках” Э. Денисова», – вспоминает Н. Г. Шахназарова [9, с. 42].

Эта атмосфера самым непосредственным образом повлияла на творчество Г. С. Фрида. Долгие годы он являлся активным сторонником и пропагандистом нового искусства. Например, Григорий Самуилович последовательно отстаивал и выступал в защиту 24 прелюдий и Десятой симфонии Д. Д. Шостаковича.

В своих воспоминаниях А. Я. Селицкий пишет: «Обсуждение этих сочинений в Союзе композиторов протекали с большим накалом, преобладали оценки негативно-критические, и приверженцы полуопального мастера представляли меньшинство» [10, с. 37]. И далее: «Именно в клубе Фрида состоялись премьеры десятков сочинений А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова. В частности, начиная с 1966 года прошло несколько авторских вечеров Шнитке, ряд заседаний – с его участием; клуб оказался единственным местом в стране, где было публично отмечено 50-летие композитора» [10, с. 37].

Альт всегда ассоциируется у Фрида с голосом эпохи. В своих беседах и интервью композитор неоднократно обращает внимание на его тембр, «который усиливает трагизм, остроту, нежность и чувствительность музыкальной темы, мотива», ощущается им как инструмент «для размышлений» [3, с. 92]. Символично, что моноопера «Письма Ван Гога» предваряется развёрнутым альтовым соло, им же она и заканчивается, являясь последним монологом художника и его посланием миру. Шесть пьес для альта и фортепиано, по мысли Г. С. Фрида, можно считать своеобразным эпиграфом к этой работе.

Для углубления и конкретизации историко-культурного подхода в анализе сочинений Г. С. Фрида для камерного ансамбля и систематизации теоретических знаний, способных создать базовый фундамент в их изучении, необходимо обратиться к характеристике Сонаты для альта и фортепиано (1971), написанной в один из самых плодотворных периодов творчества композитора. Важными для данного исследования станут смыслообразующие грани этого сочинения, их особая музыкальная интонация и образность.

Соната для альта и фортепиано (1971)

Г. С. Фрида: сфера образов, драматургия и композиция

Первая соната для альта и фортепиано (1971) – одно из самых известных сочинений Г. С. Фрида. По прошествии определённого количества лет автор оставил о нём интересные воспоминания, способные пролить свет на ряд специфических деталей: свою художественную позицию, личные приоритеты и мнения, – в первую очередь связанных с именами Ф. С. Дружинина и М. В. Мунтяна, исполнивших этот цикл на одной из встреч в доме Д. Д. Шостаковича. Именно тогда, по одной из версий, у Дмитрия Дмитриевича и возник первоначальный замысел также написать альтовую сонату. Сам же Григорий Самуилович, вспоминая данную встречу, подчёркивал, что это не его соната, «а исполнение, звук Дружинина и манера игры Мунтяна действительно были замечательны» [3, с. 94].

В размышлениях о музыке Г. С. Фрида известный московский музыковед С. И. Шлифштейн отмечает: «Камерность, как особый тип художественного высказывания, в сравнении, скажем, с концертностью или с симфоническим методом, открывает наибольший простор для субъективного, психологически-углублённого выражения, что, однако, вовсе не ведёт к ограничению жизненной проблематики творчества композитора, к сужению его представлений о мире» [11, с. 224–225].

Это отчётливо слышится в альтовой сонате, где камерный жанр «вырастает» до уровня большого симфонического полотна. Фрид предстаёт здесь как художник, тонко чувствующий глубину и сущность творческого процесса, раскрывающий многообразие его сокровенных

граней. Он предельно лаконичен в выборе выразительных средств, его музыка лишена ложного пафоса, а речь – фальшивых интонаций. С первых тактов в монологе альты, *con sordine*, создаётся особая философская краска размышления и переживания, нереальности происходящего. Театральность партитуры связывается с «говорящей» пустотой сценического пространства, наполненного мыслью и настроением, атмосферой подлинного авторского слова (пример 1).

Звуковая материя формируется в параллельном движении обеих партий, диалоговом неслиянии тембров. В неё вторгается «лейтмотив судьбы», звучащий как сигнал тревоги и её особый интонационный знак (пример 2).

Новый эпизод подчёркивается появлением ясного тонального центра. В строгой

поступи пунктирного ритма, в ми миноре звучит тема альты, сопровождаемая басовым остинато рояля (пример 3).

Мелодические каноны с обилием альтераций «размывают» систему ладовых тяготений. Восходящие терцовые последовательности, выступающие как гармонические опоры, формируют музыкальную ткань иногда в качестве отдельной остинатной структуры (пример 4).

Альт играет ведущую роль в разработке основных тематических элементов. Первоначальный характер музыки, отмеченный автором как *tranquillo a molto cantabile*, существенно видоизменяется за счёт расширения игрового диапазона, регистровых сопоставлений и ярких динамических акцентов. Как следствие, партитура приобретает другой звуковой объём (пример 5).

Tranquillo e molto cantabile (♩ = 80)

The image shows a musical score for Viola and Piano. The title is "Tranquillo e molto cantabile" with a tempo marking of quarter note = 80. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The Viola part is in the alto clef and starts with a piano (p) dynamic and a 'v' marking. The Piano part is in the grand staff and has a 'quasi celesta' section with an 8-measure rest and a 'con sord.' marking. A first ending bracket is shown above the Viola staff.

Пример 1. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть I. Фрагмент вступления

Example 1. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. A fragment of the introduction

Пример 2. Г. Фрид. Соната для альта и фортепиано. Часть I. Фрагмент вступления
 Example 2. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. A fragment of the introduction

Пример 3. Г. Фрид. Соната для альта и фортепиано. Часть I. Тема альта
 Example 3. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. Viola theme

Пример 4. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть I. Фрагмент

Example 4. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. The fragment

86

Рояль выполняет функцию сопровождения, временами ритмической активизации фактуры: в мерном аккордовом *ostinato*, синкопах, в звуковой серии, формирующей линию баса (пример 6).

На этом фоне особенно эффектно выглядят фортепианные секвенции в строгом рисунке нисходящих альтерных интонаций. Тональный центр окончательно утрачивается, а со вступлением флажолетов возникает ощущение пустоты – полного отсутствия жизненных сил и эмоций. Это оцепенение разрушают синкопированные аккорды рояля, на *attacca* предваряющие наступление следующей части (пример 7).

Вслед за Д. Шостаковичем Г. Фрид по-новому представляет драматургию циклической формы. Как пример, в его

Первом альтерном концерте названия частей выглядят следующим образом: I. «Соната»; II. «Рондо»; III. «Оstinато». У Шостаковича в Первом скрипичном концерте – I. «Ноктюрн»; II. «Скерцо»; III. «Пассакалья»; IV. «Бурлеска». В совокупности в них прослеживаются признаки явной жанровой трансформации (за исключением «Скерцо»). При сочинении альтерной сонаты op. 147 Шостакович следовал следующей программой: I. «Новелла»; II. «Скерцо»; III. «Adagio памяти Бетховена», но данная последовательность не вошла в итоговый вариант.

Острое гротескное скерцо роднит между собой альтерные циклы Д. Шостаковича и Г. Фрида. Между двумя медленными частями вставлена быстрая, контрастная

The image displays a musical score for a fragment of a Sonata for Viola and Piano by G. Fried. It is organized into four systems. Each system contains a single treble clef staff (representing the Viola) and a grand staff (representing the Piano). The first system begins with a box containing the number '3' and a 'pp' dynamic marking. The music features complex melodic lines with triplets and slurs, and piano accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include 'pp', 'v', 'Ped.', and asterisks.

Пример 5. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть I. Фрагмент
 Example 5. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. The fragment

Пример 6. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть I. Фрагмент
 Example 6. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. The fragment

Пример 7. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть I. Фрагмент
 Example 7. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. 1st Movement. The fragment

по интонационным краскам и штриховым решениям. Это наблюдается и в Фортепианном квинтете Фрида, где Первая часть – Adagio; Вторая – Moderato (с эпизодом Allegro moderato) и Третья – Lento (пример 8).

Моторика, пунктирный ритм, маркирование и оstinato создают образ активный и даже зловещий, присутствующий во многих камерных и концертных опусах композитора. Вторая часть сонаты передаёт состояние напряжённого «драматического натиска» [11, с. 225], усиленного ритмической пульсацией и жёсткими аккордами рояля (пример 9). Ведущим становится усечённый до минимума «мотив судьбы» из Первой части сонаты (пример 10).

Присутствие мотива судьбы ощущается в каждом новом эпизоде, в разнообразных тембрах и штрихах *senza sordine, sul ponticello* и восходящих дублях. Все *espressivo* насыщены и контрастны, создают яркую интонацион-

ную краску большой внутренней силы. Обращает на себя внимание тема альта в сопровождении аккордового *secco* рояля, близкая по своему эмоциональному настрою музыке Шостаковича (пример 11).

В Финале, написанном в свободной импровизационной манере, композитор сознательно уходит от тактовой и тональной системы. Это квинтэссенция цикла, пространство высокой философской мысли. Подобного рода монологические «острова» присутствуют и в финале Фортепианного квинтета в партиях струнных инструментов. Авторские ремарки, указывающие на свободу метра и сплошную аккордовую педаль, придают партитуре особую «кинематографичность» (пример 12).

Альт играет своё прощальное *solo* на фоне застывших, как будто отрешённых от всего земного, аккордах рояля (в нотном тексте содержится ремарка: «количество и длительность нот, заключённых в прямоугольник, – *ad libitum*»).

Adagio

Piano

p sostenuto

sim.

8-
sea

Пример 8. Г. Фрид. Фортепианный квинтет. Часть I. Партия фортепиано

Example 8. G. Fried. Piano Quintet. 1st Movement. The piano part

10

Пример 9. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть II. Фрагмент
 Example 9. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IInd Movement. The fragment

Allegro (♩ = 152) *senza sord.*

Пример 10. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть II. Фрагмент
 Example 10. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IInd Movement. The fragment

Пример 11. Г. Фрид. Соната для альта и фортепиано. Часть II. Фрагмент
 Example 11. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IInd Movement. The fragment

* ∞ метр неопределенный.
 Держать педаль все время, пока держатся аккорды.

Пример 12. Г. Фрид. Соната для альта и фортепиано. Часть III. Фрагмент
 Example 12. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IIIrd Movement. The fragment

Его одухотворённый монолог сообщает музыке «особую выразительность свободно текущего мелодического высказывания» [11, с. 226] (пример 13). Схожие приёмы можно обнаружить и в других сочинениях Г. С. Фрида: Альтовом концерте и Фортепианном квинтете.

Интонационная палитра формируется в контрастном сопоставле-

нии двух эмоциональных состояний. Каждая партия свободна в своём временном развитии. Альт звучит *con sordino*, в его последних репликах возникает оригинальный приём – четвертитоновые колебания, Си бемоль – До бемоль, берущиеся «одним пальцем (покачиванием)» [12, с. 22] (пример 14).

* Количество и длительность нот, заключенных в прямоугольник – ad libitum,

Пример 13. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть III. Фрагмент
 Example 13. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IIIrd Movement. The fragment

* ♭ – четверть тона. Си-бемоль – до-бемоль брать одним пальцем (покачиванием).

Пример 14. Г. Фрид. Соната для альты и фортепиано. Часть III. Фрагмент
 Example 14. G. Fried. Sonata for Viola and Piano. IIIrd Movement. The fragment

Заключение

Таким образом, умение слышать и чувствовать время и события, быть открытым новым художественным явлениям – одна из отличительных черт Г. С. Фрида как человека и композитора. Взаимозависимость этих величин обусловила особенности лексического строя, определила «диалектику музыкального развития» [13, с. 89] и эволюцию его авторского письма. Для Фрида альт во многом стал объектом развития концертного и камерно-ансамблевого репертуара, актуальности творческих поисков, инструментом оригинальной мыслительной системы и преемственности авангардным устремлениям 50-х годов в музыкально-историческом процессе.

«Исходя из эволюции музыкального языка» [14, с. 86], в Сонате для альты и фортепиано (1971) композитор предстаёт как зрелый мастер, драматург, по-своему

переосмысливающий циклическую форму, её концептуальное содержание, что связывается с иным прочтением темпо-ритмической организации, использованием арсенала серийной техники и других современных исполнительских приёмов – «подготавливающими переход к зарождению последующей системы и всё более явно выраженными её признаками» [15, с. 15]. Данные средства выразительности становятся знаковыми и для следующих сочинений Г. С. Фрида, созданных в более поздние годы.

В целом соната является важным этапом в понимании эволюции альтового исполнительства во второй половине XX века и отражает тенденции и направления в развитии отечественной музыки, поэтому её освоение способствует достижению высоких результатов образовательного процесса в части знакомства с лучшими образцами современного искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аникеева М. Д.* Сонорный тембр в музыке российских композиторов последней трети XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 113–120.
2. *Шабунова И. М.* О функциях тембра в современной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения, 1987. 24 с.
3. *Артамонова Е. А.* Григорий Фрид в диалоге искусств. Из бесед с композитором. URL: <https://file:///D:/Documents/Downloads/1-2%20разделы%20Iskusstvoznanie%202018.pdf>. (дата обращения: 27.03.2024).
4. *Холопов Ю. Н.* Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 5–23.
5. *Никитина Л. Д.* Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.
6. *Леденев Р. С.* Помогать обновлению общества. Беседа с Виктором Лихтом // Советская музыка. 1989. № 9. С. 4–11.
7. *Цукер А. М.* Вариации длиною в жизнь // Григорий Фрид. Вариации длиною в жизнь. М.: Композитор, 2015. С. 11–27.
8. *Вустин А. К.* Есть в дожде откровенье // Григорий Фрид. Вариации длиною в жизнь. М.: Композитор, 2015. С. 43–48.
9. *Шахназарова Н. Г.* Тридцать лет рядом // Григорий Фрид. Вариации длиною в жизнь. М.: Композитор, 2015. С. 39–42.

10. *Селицкий А. Я.* Девять десятых века // Григорий Фрид. Вариации длиной в жизнь. М.: Композитор, 2015. С. 28–37.
11. *Шлифштейн С. И.* О музыке Григория Фрида // Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1977. С. 224–232.
12. *Фрид Г. С.* Соната: Для альты и фортепиано. М.: Советский композитор, 1975. 22 с.
13. *Радзецкая О. В.* Историко-теоретические аспекты освоения учебного репертуара в классе камерного ансамбля на примере Сонаты для альты и фортепиано В. М. Богданова-Березовского // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 3. С. 73–89. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-3-73-89.
14. *Шкана Е. А.* Особенности взаимосвязи отечественного исторического музыкознания и учебной дисциплины «История музыки» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 1. С. 80–94. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-1-80-94.
15. *Николаева Е. В.* Исследование истории музыкального образования: «подводные рифы» на пути к «горным вершинам» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 4. С. 9–24. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-4-9-24.

Поступила 31.03.2024; принята к публикации 23.09.2024.

Об авторе:

Радзецкая Ольга Владимировна, профессор кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки Института «Академия имени Маймонида» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (ул. Садовническая, 33/1, Москва, Российская Федерация, 117997), доктор искусствоведения, профессор, olgabreman@yandex.ru

REFERENCES

1. Anikeeva M. D. Sonornyi tembr v muzyke rossiiskikh kompozitorov poslednei treti XX veka [Sonorous Timbre in the Music of Russian Composers of the Last Third of the XX Century]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2022, no. 3 (80), pp. 113–120 (in Russian).
2. Shabunova I. M. *O funktsiyakh tembra v sovremennoi muzyke* [On the Functions of Timbre in Modern Music]: Author's Abstract of the Candidate Dissertation of Art Criticism, 1987. 24 p. (in Russian).
3. Artamonova E. A. *Grigorii Fried v dialoge iskusstv. Iz besed s kompozitorom* [Grigory Fried in the Dialogue of Arts. From Conversations with the Composer]. Available at <https://file:///D:/Documents/Downloads/1-2%20разделы%20Iskusstvoznanie%202018.pdf>. (accessed: 27.03.2024) (in Russian).
4. Kholopov Y. N. Initiator: o zhizni i muzyke Andrey Volkonskogo [Initiator: about the Life and Music of Andrey Volkonsky]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Collection of Articles. Issue 1. Moscow: Publishing House “Composer”, 1994. Pp. 5–23 (in Russian).

5. Nikitina L. D. *Sovetskaya muzyka. Istoriya i sovremennost'* [Soviet Music. History and Modernity]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1991. 278 p. (in Russian).
6. Ledenev R. S. Pomogat' obnovleniyu obshchestva. Beseda s Viktorom Likhtom [To Help the Renewal of Society. A Conversation with Victor Licht]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1989, no. 9, pp. 4–11 (in Russian).
7. Zucker A. M. Variatsii dlinoyu v zhizn' [Variations of a Lifetime]. *Gregory Fried. Variatsii dlinoyu v zhizn'* [Gregory Fried. Variations of a Lifetime]. Moscow: Publishing House "Composer", 2015. Pp. 11–27 (in Russian).
8. Vustin A. K. Est' v dozhde otkroven'e [There is a Revelation in the Rain]. *Gregory Fried. Variatsii dlinoyu v zhizn'* [Gregory Fried. Variations of a Lifetime]. Moscow: Publishing House "Composer", 2015. Pp. 43–48 (in Russian).
9. Shakhnazarova N. G. Tritsats' let ryadom [Thirty Years Near]. *Gregory Fried. Variatsii dlinoyu v zhizn'* [Gregory Fried. Variations of a Lifetime]. Moscow: Publishing House "Composer", 2015. Pp. 39–42 (in Russian).
10. Selitsky A. Y. Devyat' desyatykh veka [Nine Tenths of the Century]. *Gregory Fried. Variatsii dlinoyu v zhizn'* [Gregory Fried. Variations of a Lifetime]. Moscow: Publishing House "Composer", 2015. Pp. 28–37 (in Russian).
11. Shlifshstein S. I. O muzyke Grigoriya Frieda [About the Music of Gregory Fried]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow: Publishing House "Soviet composer", 1977. Pp. 224–232 (in Russian).
12. Fried G. S. *Sonata: Dlya al'ta i fortepiano* [Sonata: For Viola and Piano]. Moscow: State Publishing House "Soviet Composer". 1975. 22 p. (in Russian).
13. Radzetskaya O. V. Istoriko-teoreticheskie aspekty osvoeniya uchebnogo repertuara v klasse kamernogo ansamblya na primere Sonaty dlya al'ta i fortepiano V. M. Bogdanova-Berezovskogo [Historical and Theoretical Aspects of Mastering the Educational Repertoire in the Classroom of a Chamber Ensemble on the Example of the Sonata for Viola and Piano by V. M. Bogdanov-Berezovsky]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2023, vol. 11, no. 3, pp. 73–89 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-3-73-89.
14. Shkapa E. A. Osobennosti vzaimosvyazi otechestvennogo istoricheskogo muzykoznaneya i uchebnoi distsipliny "Istoriya muzyki" [Relationship Features of Russian Historical Musicology and the Academic Discipline "History of Music"]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2023, vol. 11, no. 1, pp. 80–94 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-1-80-94.
15. Nikolaeva E. V. Issledovanie istorii muzykal'nogo obrazovaniya: «podvodnye rify» na puti k «gornym vershinam» [Research on the History of Music Education: "Underwater Reefs" on the Way to "Mountain Peaks"]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2022, vol. 10, no. 4, pp. 9–24 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-4-9-24.

Submitted 31.03.2024; revised 23.09.2024.

About the author:

Olga V. Radzetskaya, Professor of the Department of Piano Performance, Concertmaster Skills and Chamber Music of the Institute "Maimonides Academy" of the "Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)" (Sadovnicheskaya Street, 33/1, Moscow, Russian Federation, 117997), Doctor of Art History, Professor, olgabreman@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.