

*Н. Аустова*

**ВЯШЕБАЛИН**



*Н. Аистова*

# В. Я. ШЕБАЛИН

Москва

Всесоюзное издательство

«Советский композитор»

1982

ВСЕСОЮЗНЫЙ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Рецензенты  
доктор искусствоведения  
Т. Н. ЛИВАНОВА  
кандидат искусствоведения  
Т. Ф. МЮЛЛЕР

## ПРЕДИСЛОВИЕ

На редкость многогранны творческое наследие и обширная деятельность выдающегося советского композитора Виссариона Яковлевича Шебалина. Трудно назвать жанр, к которому бы не обращался композитор. Симфонии и хоры, инструментальные ансамбли и оперы, романсы, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам — все привлекало внимание музыканта. И на всем, что было им создано, лежал отпечаток большого таланта, высокого мастерства, безупречного вкуса. Искусство Шебалина глубоко по мысли, по этической направленности.

Шебалин был замечательным педагогом, продолжавшим традиции школы своего учителя Мясковского. Много сил он отдавал редактированию незавершенных произведений композиторов-классиков — можно назвать Симфонию на русские темы Глинки, «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, некоторые сочинения Чайковского, Танеева.

Вся многообразная деятельность Шебалина воссоздает облик большого музыканта и человека, художника-гражданина, неразрывно связанного с жизнью страны. О его творческой отзывчивости свидетельствовали и драматическая симфония «Ленин», написанная по одноименной поэме В. Маяковского, — одно из первых крупных сочинений в советской музыкальной Лениниане, созданное 29-летним композитором; и возникшие позже массовые песни; и Четвертая, «Перекопская» симфония, посвященная героям гражданской войны; и «Русская увертюра», явившаяся в 1941 году прямым ответом на вторжение в нашу страну фашистских захватчиков; и, наконец, поздние сочинения — Пятая симфония и вокальный цикл «Родная земля» на слова А. Твардовского, написанные уже тяжело больным композитором, не утратившим, однако, мужества, воли и светлого притяжения жизни.

По существу, все творчество Шебалина проникнуто горячей любовью к родной советской земле, посвящено ей. Глубоко народное по своим национальным истокам, по связям с традициями русской музыкальной классики, оно прежде всего современно как искусство большого художника наших дней.

О творчестве Шебалина до сих пор написано сравнительно мало. Это главным образом статьи об отдельных произведениях, отдельных жанрах его музыки. Назовем работы К. Кузнецова, В. Беркова, Э. Алексеева о камерных ансамблях; М. Сабининой о симфонии «Ленин»; В. Васиной-Гроссман о романсах (глава в книге «Мастера советского романса»); Т. Мюллера, К. Дмитриевской о хорах. Ряд высказываний о Шебалине содержится в трудах Б. Асафьева. Проблемам стиля, анализу отдельных приемов композитора посвящены работы Вл. Протопопова (например, «О вариационности в музыке Шебалина»). В 1970 году появилась книга «Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы». Среди музыковедческих статей сборника отсутствуют, однако, работы о важнейших у Шебалина жанрах — опере и симфонии. Можно назвать еще брошюры: об «Укрощении строптивой» (пояснение)

Е. Бонч-Осмоловской и единственную работу, в которой привлекается и биографический материал, — «В. Шебалин» И. Бэлзы. Но последняя не охватывает всего творческого пути композитора. Документальные автобиографические материалы содержит сравнительно недавно вышедший в свет сборник «Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие» (1975).

Предлагаемая книга задумана как монографическое исследование. Автор ставил своей задачей раскрыть жизненный и творческий путь Шебалина, по возможности осветить все сферы его многообразной деятельности, различные жанры его композиторского творчества. Один из аспектов работы — проследить процесс формирования и эволюции стиля Шебалина — явления сложного, неоднозначного; показать, как развивал Шебалин традиции народного искусства и русской музыкальной классики в условиях нашей современности.

Автор стремился выявить особенности музыкального языка Шебалина (на примере тематизма, полифонии, ладовых, конструктивных и других приемов), определить, как он по-своему решал общие задачи советского искусства (например, обращение к опере в 30-е годы). И одновременно показать, что лучшие достижения композитора влияли на развитие советской музыкальной культуры (например, в жанре квартета, хоровой музыки).

В работе над монографией автор привлекал документы из сборника «Литературное наследие» В. Шебалина, а также ряд неопубликованных материалов: нотные рукописи композитора, его неизданные письма, дневники и т. д. Многие в биографической части книги воссоздавались по устным рассказам тех, кто близко знал композитора.

Автор выражает глубокую благодарность коллегам по сектору истории музыки народов СССР Института искусствознания за советы и указания при обсуждении рукописи — А. Д. Алексееву, Э. Е. Алексееву, В. А. Васиной-Гроссман, Г. Л. Головинскому, Ю. В. Келдышу, О. Е. Левашевой, И. В. Нестьеву, М. Д. Сабининой.

За предоставление архивных материалов из наследия Шебалина автор благодарит А. М. Шебалину, а также сотрудников Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и Государственного центрального музея имени М. И. Глинки.

# Раздел I. ЮНОСТЬ МУЗЫКАНТА

---

## Глава I. ОМСКИЕ ГОДЫ

Родина Виссариона Яковлевича Шебалина — Сибирь, суровая и прекрасная земля. Ее могучая, величавая красота, щедрая природа, сильные духом, мужественные люди воспеты в народных песнях и легендах.

При впадении реки Омь в Иртыш широко раскинулся старинный город Омск — речной порт, один из крупных промышленных и культурных центров Западной Сибири. В начале XX века здесь насчитывалось 37 тысяч жителей. В городе был драматический театр, несколько средних учебных заведений, в числе их гимназия, сельскохозяйственное училище, фельдшерская школа. Будущие медики занимались в доме, расположенном на центральной площади города (Базарной). Во дворе школы стоял одноэтажный деревянный флигель. В нем жила семья Якова Васильевича Шебалина, преподавателя математики омской гимназии и фельдшерской школы. В этом скромном домике 11 июня 1902 года родился Виссарион Яковлевич Шебалин. Отец композитора был человек незаурядных способностей. Одаренный богато и разносторонне, он, помимо своей основной специальности, интересовался вопросами воспитания (писал об этом), увлекался рисованием, сочинял стихи и басни, но более всего посвящал часы досуга музыке, которую страстно любил. Вообще род Шебалиных отличался музыкальностью: два брата Якова Васильевича и два его племянника обладали, как и он сам, хорошими вокальными данными. Один из племянников, Виталий Петрович, окончил Киевскую консерваторию и пел затем в киевской опере. Вокальная музыка стала наиболее близким, любимым жанром и для Якова Васильевича. У него был тенор, и, по мнению знавших Я. В. Шебалина людей, он владел голосом с большим искусством. Эстонский композитор Лидия Аустер вспоминает: «Яков Васильевич был прирожденный артист. Ему было все под силу. Своим голосом он одинаково выразительно передавал тончайшую лирику и лукавство, сатиру и трагизм» (8, с. 230)<sup>1</sup>. Кроме того, он прекрасно знал хоровую музыку и умел дирижировать. Ему доставляло удовольствие руководить гимназическим хором, а позднее самостоятельными коллективами Сельскохо-

<sup>1</sup> Все ссылки на источники даны в конце книги в алфавитном порядке. Сборник «Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы» (М., 1970) в списке литературы назван «В. Я. Шебалин»; сборник «Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления» (М., 1975) — «Литературное наследие». Цитируемые из этих изданий статьи имеют в списке свою нумерацию, страницы же их приводятся по указанным сборникам.

заяственного училища, Ветеринарного института. Словом, он был человек неугасимой энергии, живой и общительный, как говорится, душа обещта.

Мать композитора Аполлинария Аполлоновна воспитывалась в семье, также не чуждой музыкальным занятиям: ее отец играл на скрипке. Она очень любила слушать музыку, особенно пьесы Грига, увлекалась литературой, умела хорошо, образно рассказывать, слыла замечательной искусницей в рукоделии.

Большая семья Шебалиных жила дружно. Кроме Виссариона, подрастали две его младшие сестры. Представительницей самого старшего поколения была бабушка Серафима (мать Аполлинарии Аполлоновны), часто и подолгу гостившая в семье.

Музичествование было излюбленным занятием в доме родителей композитора. Каждую субботу здесь обязательно устраивались вечера. Собирались знакомые любители музыки, большей частью из среды педагогов, товарищей Якова Васильевича. Исполнялась преимущественно вокальная музыка, реже — инструментальная (например, один из участников вечеров, педагог-историк, играл на скрипке).

На этих домашних музыкальных собраниях звучали романсы и песни Глинки, Чайковского, Кюи, Рубинштейна, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, причем первые три композитора включались в программу особенно часто. Исполнялись также оперные отрывки, русские народные песни. Нередко дома у Шебалиных происходили и хоровые репетиции. Хором дирижировал Яков Васильевич, всегда добываясь тщательной отделки произведений; многие из них звучали в его собственном переложении. Хоровой репертуар был довольно обширным. Так, пели, например, хор охотников из «Волшебного стрелка» Вебера, «В путь» Шуберта, «Ах, подруженьки» из «Аскольдовой могилы» Верстовского, «Белеет парус» Варламова, «Не шуми ты, рожь» Гурилева и многие народные песни, в том числе и революционные. Иногда, в летнее время, участники хора собирались на реке Омь. Плыли на лодках по течению реки, протекавшей через город, и своеобразный «открытый концерт» хоровой музыки собирал множество слушателей на берегу.

В доме Шебалиных много внимания и заботы уделялось детям. Для них нестоимый на выдумки Яков Васильевич устраивал домашний театр, ставил детские спектакли, шарады. Возможности для подобных затей еще более возросли, когда Шебалины переехали на новую квартиру при Сельскохозяйственном училище, где с 1914 года стал преподавать Яков Васильевич<sup>1</sup>. Он организовал здесь «Клуб юности». В каникулярное время юным артистам удавалось завладеть даже большим залом и на сдвинутых ученических столах соорудить сцену. Программы вечеров были обширны: после детского спектакля шел концерт (с участием детей и взрослых), затем устраивались танцы. В числе особо ответственных спектаклей были «Цыганы» и «Скупой рыцарь» Пушкина, декорации к которым с азартом писали ученики, будущие агрономы, а

<sup>1</sup> Позже, в 1918 году, семья переехала к родным на Надеждинскую улицу, в маленький и тесный домик.



все роли, и женские в том числе, с не меньшим азартом исполняли мальчишки. «Клуб юности» выпускал и свои журналы, которые способствовали развитию литературных способностей и вкуса у начинающих авторов. Во всем чувствовалась «направляющая рука» Якова Васильевича, его искренняя увлеченность умного и чуткого воспитателя.

В семье Шебалиных немалое место занимали и литературные интересы. Здесь любили Пушкина, в домашней библиотеке бережно хранились сочинения Шекспира, Блока, Сафо. Аполлинария Аполлоновна зачитывалась Лесковым, а Яков Васильевич восхищался прозой Короленко...

Много внимания обращали родители на воспитание в детях воли, смелости. Один эпизод запомнился маленькому Виссариону на всю жизнь. В летнюю пору в Омске часто бывали грозы, налетавшие внезапно, с огромной силой. Мальчика, росшего хрупким и застенчивым, они пугали. Как-то во время сильной грозы при особенно свирепых ударах грома он от страха забился под стол. Отец вытащил его оттуда и строго сказал: «Пойдем гулять!» Мольбы сына были напрасны. Яков Васильевич взял его за руку и пошел с ним под грозой по улицам города.

Огромное значение в формировании характера будущего музыканта имело общение с природой. Как мы упоминали, ряд лет семья Шебалиных жила при Сельскохозяйственном училище. Оно находилось за городом, в 5—6 километрах от Омска. При доме был небольшой участок, на котором Аполлинария Аполлоновна любовно выращивала цветы. С горы, где находилось училище, открывались широкие дали. Внизу протекала Иртыш, рядом начиналась большая роща, где от крон старых, высоких берез на землю ложилась густая тень. Места были очень красивы.

Иногда устраивались прогулки даже с ночевкой в лесу, где ставили палатки и разводили костры. Массу впечатлений давали поездки более дальние. Ранние из них связаны с селом Болотным (Томской губернии), где учительствовала бабушка Серафима. Позднее не одно лето семья провела в южноуральской станице Чебаркуль, славившейся большим прекрасным озером, раскинувшимся в степи.

Виссарион чутко прислушивался к народным песням. Впоследствии композитор вспоминал о Чебаркуле: «...там много и хорошо пели, в самобытной уральской манере. Конечно, ни записать, ни как следует запомнить слышанное я еще не мог, но интуитивно чувствовал непривычность этой манеры исполнения и оригинальность склада песен» (64, с. 18). Увлекательны были поездки с отцом в русские села и казахские аулы. Одна из них продолжалась довольно долго, так как Яков Васильевич участвовал в переписи населения. И вместе с образами природы в сознании мальчика запечатлелись образы музыкальные: «Тянется бескрайняя степь, убаюкивая, трясется кибитка, и вдруг ямщик-казак, сидящий на облучке, затягивает какую-то свою, необыкновенную, удивительную песню, от которой долго потом не можешь заснуть...» (там же, с. 18).

Так протекали детские и юные годы композитора. Его музыкальное

дарование проявилось рано, и, вероятно, непосредственным толчком к этому послужили домашние собрания. Однако регулярные занятия музыкой начались лишь в 8-летнем возрасте, поскольку дома сначала не было фортепиано. Купить его раньше Яков Васильевич не мог: материальные возможности большой семьи были ограничены. Музицировали же в доме под аккомпанемент фисгармонии и концертино. Но горячее желание отца дать своим детям музыкальное образование побудило его приобрести «настоящий» инструмент — пианино фирмы «Шмидт — Вегенер». Тогда же начались занятия маленького Виссариона с преподавательницей Лебедевой.

Первые шаги не принесли мальчику радости: Лебедева не сумела, должно быть, найти ключ к сердцу будущего композитора. Уроки очень тяготили его, и вскоре от них пришлось отказаться. Позже занятия продолжались в фортепианных классах РМО (см. ниже). Начав понемногу играть на фортепиано, Виссарион охотно стал принимать участие в домашних музыкальных вечерах в качестве аккомпаниатора. А однажды 9-летнему мальчику пришлось выступить уже публично — аккомпанировать отцу, а затем его хору в городском театре на торжественном концерте, посвященном 100-летию победы в Отечественной войне 1812 года.

Знакомство с музыкой происходило не только дома. К числу очень ранних впечатлений относятся оперные спектакли. Первыми из них были опера Рубинштейна «Демон»<sup>1</sup>, выбранная не очень-то удачно: маленький зритель не на шутку испугался «страшного» Демона, расплакался, и смущенные родители должны были увезти его домой. В дальнейшем посещение опер обходилось без происшествий: мальчик стал постарше. Характерно, что после спектакля, дома, ему непременно хотелось воспроизвести услышанное — он пел все подряд и, помимо того, стремился к «актерскому воплощению». Так, услышав в театре «Евгения Онегина», он пытался «поставить» сцену дуэли, в качестве единственного зрителя усадив бабушку. Использовалась сложная «сценическая техника»: на щетку с длинной палкой надевался гимназический мундир, сверху прикреплялся большой медный таз. Это была фигура «Ленского». Когда действие приближалось к роковому выстрелу, Висса — режиссер и исполнитель — тянул за веревочку, привязанную к палке. «Ленский» с грохотом падал на пол, а тоненький детский голос пытался передать басовую реплику Зарецкого: «У-бит». «Публика» же, то есть бабушка, учительница по профессии, не знала, какой из воспитательных приемов полезнее применить — поощрить или наказать внука.

«Князя Игоря» исполнять было гораздо проще: можно соорудить на голове подобие кокошника и спокойно петь «Плач Ярославны».

Восьми лет мальчик поступил в гимназию. Учение давалось ему чрезвычайно легко. Он схватывал все на лету, к занятиям относился весьма серьезно. Преподавательский состав гимназии был сильным. Географию интересно вел М. П. Логиновский, литературу — Трунев, обладатель большой, хорошей библиотеки; о преподавателе древних языков поэт Л. Мартынов вспоминал:

<sup>1</sup> В драматическом театре иногда гастролировала опера.

Мой учитель латыни якут Этагоров  
Горячо толковал о Природе Вешей...

Музыкальные и литературные интересы, в атмосфере которых воспитывался Шебалин дома, были присущи и гимназической среде. Здесь имелся свой хор и оркестр. Будущий музыкант стал участником обоих коллективов: пел в хоре, играл на альте Ес в оркестре, делал попытки освоить также технику исполнения на флейте и валторне. Не меньше увлекала игра на фортепиано в четыре руки с товарищами-гимназистами. Неизменным партнером Виссариона был Володя Бокарев. Их фортепианный дуэт существовал не только *pro domo sua*<sup>1</sup>, но и выступал в открытых гимназических концертах. Чувство ансамбля, проявившееся у Шебалина еще на домашних музыкальных вечерах, все более развивалось вместе с жадным стремлением открывать «новые земли» в музыкальном искусстве.

Многие гимназисты, серьезно увлекаясь литературой, образовали литературно-научный кружок, в который вошел и Шебалин. Его первые самостоятельные опыты в этой области начались еще в доме родителей. Среди товарищей-гимназистов пробовали свои силы в поэтическом творчестве братья Николай и Леонид Мартыновы, Николай Калмыков, Володя Чулков и др. В гимназических журналах стали появляться стихи Шебалина. Некоторые из них были подражанием Тютчеву, Блоку, другие — «из древнеримской жизни», третьи написаны в юмористической манере. Шебалин выступал тогда под разными псевдонимами — Береговая, Виктор Тепляков (последнее имя принадлежало одному из поэтов пушкинской поры, автору «Фракийских элегий»<sup>2</sup>). Юмористические стихотворения нередко подписывались псевдонимом Эраст Чайников, за которым скрывался коллектив авторов — помимо Шебалина, братья Мартыновы и Калмыков. Некоторые опусы Эраста Чайникова Шебалин положил на музыку (см. ниже). Другая с азартом осваивали каноны поэзии — писали сонеты на заданные рифмы и т. д.

Но все же юный Шебалин отдавал предпочтение лирике. Приведем два его стихотворения тех лет. По зрелости письма они стоят гораздо выше обычных ученических опытов, отличаются музыкальностью, тонкостью, отголосками античных мотивов.

Из цикла «И снова осень»:

Поля осенние, желтейте  
Под ясным небом сентября.  
Давно уж на осенней флейте  
Играет Пан, когда заря  
Восток оденет в пурпур нежный,  
Давно над омутом речным  
Блестит нарядом золотым  
И редкий строй ольхи прибрежной,  
Роняя листьев беглый рой.  
И хорошо, что я тропой  
Иду, по-прежнему счастливый,

<sup>1</sup> Для себя (*лат.*).

<sup>2</sup> В 1836 году Пушкин написал на них большую критическую статью, в которой в целом высоко оценил поэзию Теплякова (49, с. 82).

И пад осокой молчаливой  
Вкушаю сладостный покой<sup>1</sup>.

Для второго стихотворения (по-видимому, из того же цикла) автор избирает античный размер — гекзаметр:

Лету приходит конец. Утончаются грубые краски,  
Бледной цветут желтизной тихие купы берез.  
Однообразно шуршат под ногою заповревшие травы,  
Листья по ветру летят, к милой склоняясь земле.  
Сердце томится опять. Да помилуют грешника боги:  
Сам я не знаю, кого именем нежным назвать.

Шебалин обладал и способностями к рисованию. Толчком к их проявлению часто были литературные впечатления. Он делал зарисовки к прочитанному (например, к сочинениям Леонида Андреева), а стихи символистов вызывали желание иллюстрировать их в виде рисунков-карикатур. Наглядное представление об этих занятиях Шебалина дает небольшой альбом, сохранившийся у сестры композитора. Часть рисунков выполнена пером, черной тушью, в очень лаконичной манере. Такова резко очерченная голова, напоминающая Анатему; Дон-Кихот с копьем; полный сарказма «портрет» Сатаны на фоне готических башен. Другая серия — цветные рисунки, большей частью акварельные. Это своеобразный цикл карикатур — иллюстраций к пародиям на символистские стихи Вл. Соловьева. Каждый из шести рисунков поясняется стихотворными строками, например: «Горизонты вертикальные в шоколадных небесах». Наиболее острым получилось изображение разрисованного гиацинтами Пегаса на фоне серой, в розовом пламени льдины — как юмористический комментарий к следующему тексту:

Призрак льдины огнедышащей  
В ярком сумраке погас,  
И молчит меня не слышавший  
Гиацинтовый Пегас...

Шебалин и его гимназические друзья встречались с представителями омского литературного кружка, посещали литературные диспуты. В эту художественную среду входили А. Оленич-Гнененко — переводчик Э. По; Вс. Иванов, печатавший свои стихи под псевдонимом Тараканов; Евл. Минин, Г. Вяткин; профессор минералогии П. Драверт, сосланный в Омск после 1905 года, автор революционных стихов; А. Сорокин, художник В. Уфимцев и многие другие. Художественные устремления этой среды отражали новые веяния времени, связанные с приходом Октябрьской революции.

Омск был городом старых революционных традиций. Через него следовали тысячи ссыльных — от декабристов, Достоевского до большевиков. С начала XX века много «неблагонадежных» было среди рабочих железнодорожных мастерских, насчитывающих около двух тысяч человек. Большой общественный резонанс получил политический процесс 1907 года, в котором среди сорока шести обвиняемых был омский революционер Валериан Куйбышев.

<sup>1</sup> Стихотворение написано в альбом В. Уфимцева 24 марта 1921 г.

Революционные события 1917 года проходили в городе бурно. Семья учителя Я. В. Шебалина, демократа, прогрессивно мыслящего человека, с радостью принимала новые формы социальной жизни (заметим, что Яков Васильевич общался с рабочими железнодорожных мастерских: некоторые из них пели у него в хоре). Однако установление Советской власти в Омске было трудным. Город не раз переходил в руки белых, тяжело переживал террор Колчака, жестоко подавившего в 1918 году восстание рабочих-железнодорожников. В ноябре 1919 года Колчак был разгромлен, в Омске окончательно установилась Советская власть, и город стал центром деятельности Сибревкома.

Начался небывало бурный подъем культурной жизни. Это сказывалось во всех ее областях. Черты нового преобразили жизнь школы. Старшеклассник Шебалин был избран старостой, участвовал в шумных ученических собраниях и замечал, как ломались узкие каноны старой школы, как строгая дисциплинарная иерархия в отношениях между учителями и учениками сменялась отношениями простой дружбы. Позже он писал об этом: «Чувство свободы, сознание, что ты являешься человеческой индивидуальностью с собственной волей и достоинством, — вот что наполняло нас радостью, вот чем мы жили» (61).

Новые настроения захватили, конечно, и литературно-художественную среду Омска, представители которой уже были названы.

Мы футуристы невольные,  
Все, кто живем сейчас, —

утверждал тогда Леонид Мартынов. «Невольные футуристы» не писали манифестов или программ, но активно стремились понять, каким должно быть новое искусство. И в нетопленных комнатах, где железные печки разжигали остатками деревянных тротуаров, за чашкой едва желтого чая с ломтиком пайкового черного хлеба велись долгие и жаркие споры. Жизнь наполнялась новым, высоким содержанием.

Мы вьем из стихов разноцветные ленты  
И держим Всемирного творчества руль, —

воскликнул другой поэт из той же среды — Г. Топорнев.

Надо сказать, что юный Шебалин, с его строгой дисциплиной мысли, не сочувствовал ультралевым футуристическим увлечениям (в Омске были известны, например, чудачества Антона Сорокина). Но размышления о новых путях искусства не могли оставить его равнодушным.

Путь Шебалина-музыканта определяется не сразу. В 1919 году он оканчивает среднюю школу (она называлась теперь 10-й омской школой второй ступени). Затем некоторое время (полтора года) он занимается на агрономическом факультете Сельскохозяйственного института, единственного в то время вуза в Омске. Когда же открылся музыкальный техникум, Шебалин охотно расстался с изучением агрономических наук. Он был уже достаточно подготовлен, так как с 10 лет занимался в фортепианных классах Омского отделения Русского музыкального общества<sup>1</sup>. Состав педагогов в классах в те годы часто менял-

<sup>1</sup> Другим музыкальным учебным заведением была школа при Филармоническом обществе, организованная незадолго до революции.

ся, поэтому у Шебалина было несколько учителей по фортепиано. После француженки де Монфор занятия продолжались у датчанина Жоржа Лоранжа. Однажды, на одном из открытых ученических вечеров, Шебалин отлично сыграл трудный Четвертый концерт Сен-Санса. Лоранж, аккомпанировавший своему ученику, остался им доволен.

В 1920 году открылась Единая музыкальная школа 3-х ступеней, объединившая классы при РМО и школу при Филармоническом обществе. Вскоре она была реорганизована в техникум. Шебалин поступил туда — сначала на фортепианное отделение, в класс Б. М. Медведева. Когда же через год Виссарион избрал своей основной специальностью теорию музыки и композицию, занятия по фортепиано продолжались у О. Д. Семеновой (вплоть до окончания техникума). В ее классе Шебалин много играл Баха, концерты Моцарта (d-moll), Бетховена (Es-dur), Грига (a-moll), любил Скрябина (включал в свой репертуар прелюдии, поэмы op. 32). О. Д. Семенова отмечает, что Шебалин блестяще читал с листа, живо интересовался музыкальной литературой и был необычайно требователен к себе. Так, исполняя однажды на эстраде одну из прелюдий Баха, музыкант ошибся. Он не попытался исправить ошибку, прервал исполнение и тотчас ушел. Потом он объяснил: «Раз я ошибся, значит, вещь испорчена, и я дальше играть не могу»<sup>1</sup>.

Техникум постепенно приобрел в Омске значение музыкального центра, его деятельность стала неотделима от музыкально-общественной жизни города. Директором техникума был сначала В. И. Глинский-Софронов, затем М. И. Невитов — превосходный педагог и организатор, до приезда в Омск занимавшийся некоторое время у Глиэра и Танеева. Он умело подбирал преподавателей, создал студенческий оркестр, включавший около 40 человек (оркестром руководил впоследствии Н. П. Смагин). Довольно значительным был хор (до 50 человек), а весь коллектив насчитывал до 200 студентов. Во всем сильно сказывались приметы времени. Так, например, прием в профсоюз сопровождался экзаменом по профессиональному мастерству. Техникум часто давал выездные шефские концерты в рабочей и солдатской аудитории (клубы железнодорожников, «Металлист», Пехотное училище, Комклуб)<sup>2</sup>.

Шебалин нередко выступал в качестве концертмейстера, аккомпанировал певцам — профессионалам и любителям. Но не только солистам: в студенческие годы он некоторое время успешно работал концертмейстером Омского академического хора (руководителем этого коллектива стала впоследствии Е. В. Калугина). Живое приобщение Шебалина к хоровой музыке, которое началось еще с репетиций в доме отца, было плодотворно для будущего композитора: в дальнейшем этот жанр занял в его творчестве значительное место.

Не менее важной в познавательном отношении была работа Шебалина библиотекарем в оперном театре (1920—1921 годы): она давала возможность ближе познакомиться с оперой, с симфоническим оркестром.

<sup>1</sup> Из бесед В. М. Семенова с автором данной работы.

<sup>2</sup> Несколько позже, в 1925/26 учебном году, было дано 50 шефских концертов.

Среди студентов техникума у Шебалина появились новые друзья. Он всегда охотно отзывался, если кто-нибудь из товарищей просил его помочь в занятиях. Музыкант стал часто бывать в доме О. Д. Семенов, подружился с ее сыном Волей, который учился по классу скрипки и фортепиано. У Семеновых обычно собиралась молодежь. Много музицировали, ставили детские оперы и одно время очень агитировали Виссариона написать что-нибудь в этом жанре. А летом всей компанией плавали по Иртышу на Волиной парусной шлюпке «Рыбка». Затевали пикники, пекли на костре картошку и читали вслух стихи и прозу.

Через год после поступления в техникум, в 1921 году, Шебалин начинает заниматься по специальным теоретическим предметам и композиции у Михаила Ивановича Невитова. Встреча с этим человеком и определила основное направление всей последующей творческой деятельности музыканта. Тяга его к сочинению музыки не была неожиданным откровением: склонность к импровизации за роялем проявлялась и раньше, в детстве, как свидетельствуют о том сестры композитора. Многие основополагающие взгляды Невитова-музыканта были восприняты Шебалиным. Позже, в годы его учения у Мясковского, этот фундамент еще более укрепился, ибо принципы обоих учителей были родственны, и впоследствии во многом определили собственное credo композитора. Мы имеем в виду высокий профессионализм, требовательность, настоящее педагогическое мастерство, умение пробудить в учениках интерес к полифонии. Роль Невитова в своей биографии сам Шебалин определяет так: «Этому человеку я глубоко благодарен за то, что он приобщил меня к музыке как к профессии и научил упорно трудиться» (64, с. 9).

Невитов не только занимался со своим учеником гармонией, полифонией и композицией, он активно расширял его знание музыкальной литературы. Прежде чем уточнять, какие именно новые страницы открылись тогда Шебалину, поясним с каким «багажом» он пришел в класс своего учителя.

Музыкальная жизнь в Омске была разнообразна и довольно богата. До революции в городе не было постоянной оперной труппы, но нередко гастролировали различные оперные коллективы. В числе их можно назвать украинскую, грузинскую труппы (последняя — под руководством И. П. Палиашвили). После революции приехавшая в Омск московская труппа положила начало постоянному оперному коллективу. Исполнительские силы были хорошими. Здесь выступали М. Дейнека-Дейниченко, Д. Смирнов, А. Боначич, Гр. Пирогов, А. Кочергин, Н. Айзина, Бабаева и др. Оркестром дирижировали Б. Виткин, Ю. Юровецкий, К. Брауэр (из петербургского Мариинского театра). На сцене ставилось много русских и зарубежных классических произведений: «Русалка», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Царская невеста», «Евгений Онегин», «Демон», «Риголетто», «Тоска», «Богема», «Паяцы» и другие.

Организацией концертов ведало Русское музыкальное общество и Филармоническое общество<sup>1</sup>. Симфонические концерты были редки, за-

<sup>1</sup> Первое из них было основано в Омске еще в конце XIX века при активном участии И. Л. Янкелевича.

то камерные (фортепианные, квартетные вечера) устраивались очень часто. Среди пианистов выступали Б. Медведев, Б. Померанцев, П. Си-рота, О. Кадыш. Сильнейшее впечатление произвела на Шебалина игра квартета имени герцога Мекленбургского и чешского оркестра под управ-лением Вацлава Талиха. В программах концертов преобладала классика — Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Шопен; иногда звучали фортепианные пьесы Скрябина, квартеты Дебюсси и Равеля, романсы Метнера или мало известные широкой публике симфонические сочинения Дворжака, Сметаны.

Музыкальные вкусы и симпатии самого Шебалина тяготели к Чай-ковскому, Бетховену, Шуберту. Среди любимых опер была «Хованщи-на», хотя творчеством Мусоргского в целом Шебалин знал еще мало.

В классе Невитова музыкальные горизонты сильно раздвигаются — в частности, в сторону поздней романтической и современной музыки. Много играя с Невитовым в четыре руки, Шебалин знакомится с музы-кой Вагнера («Кольцо нибелунга»), Рихарда Штрауса («Дон-Жуан»), позднего Скрябина, А. Шёнберга (квартеты). Из советской музыки — с Пятой симфонией и первыми двумя сонатами Н. Мясковского, фортепи-анными сонатами и романсами Анатолия Александрова, романсами А. Крейна, с «Сиренами» и «Ильей Муромцем» Р. Глиэра.

Особенно увлекается Шебалин музыкой Скрябина (ее любил и Нев-итов), Мясковского. Круг новейших западных сочинений, по собствен-ному признанию, его «скорее интересовал, чем привлекал, и квартеты Шёнберга (Первый и Второй), игранные с Невитовым... просто не нра-вились» (64, с. 17).

Кроме профессиональной музыки, был еще один пласт — народное искусство, оказавшее влияние на формирование художественных взгля-дов юноши. Этот фольклорный пласт отличался в Омске большим свое-образием, так как город населяли люди многих национальностей. Здесь звучала не только русская песня. Вверх по Иртышу находились каза-чьи станицы; их жители пели свои песни, привезенные с Украины. В Омске жили латыши, поляки, немцы-колонисты, переселившиеся из Поволжья еще во времена Екатерины Второй. С началом войны 1914 го-да город наводнили пленные австрийцы, венгры, немцы. Наконец, по-всюду можно было услышать казахские, киргизские напевы жителей степных аулов. Этот сплав различных национальных элементов и оп-ределял характерные особенности фольклора большого сибирского го-рода. На воспитание слуха музыканта влиял, таким образом, очень ши-рокий круг интонаций.

Значительный интерес представляют первые юношеские сочинения Шебалина. Характерно, что он пробует свои силы сразу в различных жанрах — симфоническом, хоровом, камерном. Не менее показателна и интенсивность работы: за два года занятий у Невитова (1921—1923) молодой музыкант создает более 50 произведений: фортепианные пь-есы и романсы, оркестровые сочинения, хоры, пьесы для различных ин-струментов — скрипки с органом<sup>1</sup>, флейты, начало струнного квартета.

<sup>1</sup> В Омске было два органа: большой — в костеле и малый — в кирхе; следова-тельно, Шебалин мог познакомиться с этим инструментом.



В области фортепианной музыки жанровые границы также достаточно широки — от крохотных пьес до крупной сонатной формы (Соната-баллада, Скерцо, одночастная Quasi-соната<sup>1</sup>). Среди небольших пьес — прелюдии, фуги, вальсы, мазурка, поэмы, «Строфы»<sup>2</sup>. По типу интонаций, особенностям музыкального языка фортепианные сочинения этих лет довольно отчетливо делятся на две группы. Одна из них, хронологически, по-видимому, более ранняя, ясно тяготеет к тем русским национальным оборотам, которые сложились в творчестве кучкистов, Глазунова, Лядова, отчасти Рахманинова. Такова мазурка, возникшая в 1921 году, с ее легкой, воздушной первой темой и несколько сумрачной второй (пример 1а, б), прелюдии: *fis*-moll и *f*-moll (пример 2):

Con agevolezza Мазурка

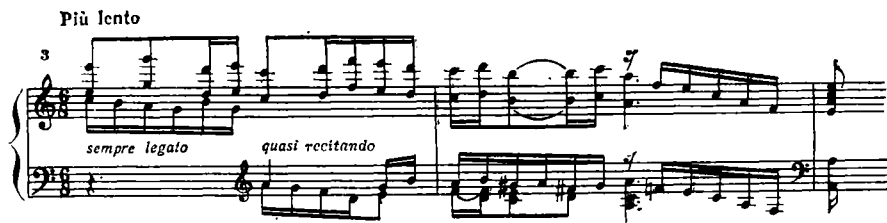
Meno mosso, poco tenebroso

2 Agitato Прелюдия

Несколько по-глазуновски звучит вторая тема Поэмы E-dur с ее переменной ладовой основой:

<sup>1</sup> Рукопись последней не сохранилась. Произведение известно нам в более поздней редакции: в 1926 году оно было издано под названием Рондо.

<sup>2</sup> Рукописи этих пьес хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 134 и оп. 2, ед. хр. 1.



Вальс *fis-moll* с его изящно выписанной фактурой напоминает миниатюры Лядова.

Другая группа пьес связана с иным влиянием — Скрябина — от его ранних произведений к более поздним. Отголоски скрябинских прелюдий опуса 11 слышны в прелюдиях *Ges-dur* или *E-dur*:

*Avec ravissement*

Они типичны и для первой темы в Поэме *E-dur*, которой предпослан эпиграф из Поля Верлена: «O, le frêle et frais murmure» («О, тихий и нежный лепет») (88, с. 153).

Заметим, что обращение к П. Верлену не было единичным: эпиграфом к другой пьесе, написанной в духе медленного вальса, избраны следующие его стихи:

Часы закрытых книг, дымящегося чая,  
усталость сладкая... (20, с. 33).

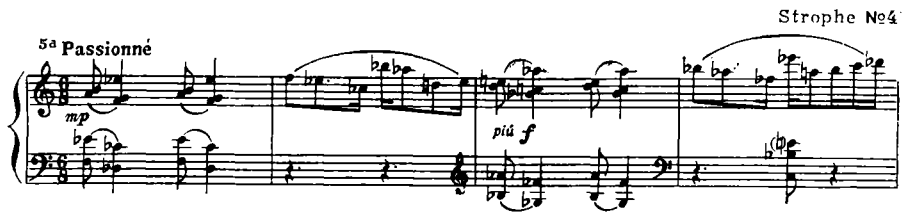
Изысканная фактура, словно в дымке истаивающие созвучия заставляют вспомнить манеру французских композиторов-импрессионистов.

Однако воображение юного Шебалина все более увлекает поздний Скрябин. Данью этому стилю являются «Строфы», одна из поэм, прелюдия. Характерны сами названия фортепианных пьес («Строфы», Поэма), а главное, музыкальные особенности: усложненная, хроматически насыщенная, неустойчивая гармония, напряженные интонации. В пьесах отсутствуют внутритематические контрасты, каждая из них передает одно настроение, развивает один образ. Особенно показательны в этом смысле «Строфы» — цикл из семи пьес-миниатюр, авторские ремарки к исполнению которых даны, как у Скрябина, на французском языке<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Позже, в Москве, цикл исполнялся в концерте в другом варианте (4 пьесы из 7) и по совету В. Держановского был назван иначе — «Заметы» (4 мелочи для фортепиано). Сам Шебалин впоследствии называл их просто «Маленькие пьески».

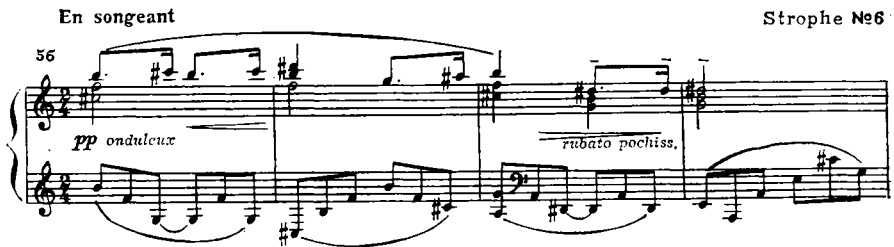
Вот некоторые из «Строф»:

5a **Passionné** Strophe №4

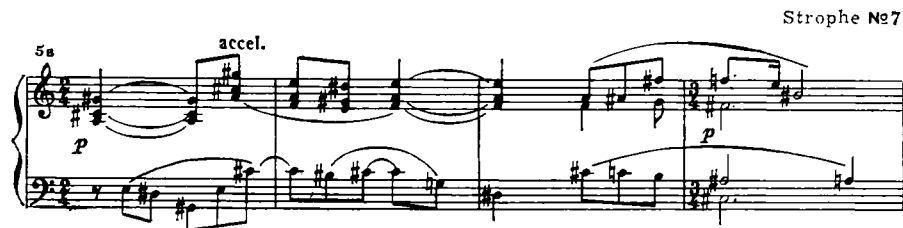


En songeant Strophe №6

56



5a **accel.** Strophe №7

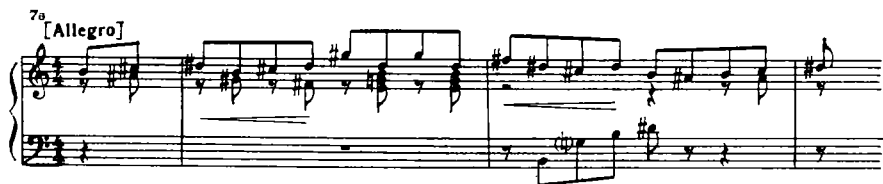


Шебалина привлекает жанр скерцо. В одном из них (H-dur), построенном на резком контрасте тем, особенно хороша вторая тема. В ее мягких контурах проступает образ светлой, хрупкой лирики, хотя опять-таки чуть скрябинской:

6 **[Allegro]**



Рукопись второго скерцо, к сожалению, не сохранилась полностью. Его музыка отличается оригинальностью и свежестью. Она далека от прямых скрябинизмов, в ней есть своя яркая динамика, ритмическая острота и привлекательная гармоническая терпкость. Здесь заметнее проступает индивидуальный почерк:



Из фортепианных пьес наиболее монументальна по форме Соната-баллада *fis-moll* — одно из лучших произведений этой поры. Судя по авторской пометке, она создавалась долго (сентябрь 1921 — август 1922 г.)<sup>1</sup>. В музыкальном языке, приемах этого крупного одночастного произведения скрещиваются различные влияния — раннего Скрябина, Метнера, Рахманинова. Метнеровское начало, идущее от его фортепианных сонат, сказывается в характере самой музыкальной ткани, насыщенной сложной мотивной разработкой тем, их полифоническими и ритмическими преобразованиями. Но своеобразная плотность фактуры отнюдь не затеняет мелодической яркости основных образов. Музыка сонаты пленяет романтичностью и непосредственностью высказывания. Зволнованно звучит главная партия, изложенная сочно, массивно:



Контрастом к ней служит прозрачная и задумчивая побочная партия, уводящая в мир скрябинской лирики:



<sup>1</sup> Соната посвящена Л. Оборину, исполнявшему ее (не издана).

В контрастных темах Шебалин находит общие интонационные и ритмические зерна, сближает обе партии в интенсивном развитии, широко используя разнообразные контрапунктические приемы. Каждая тема, каждый раздел сонатной формы изложены широко, как бы показаны крупным планом. Но при этом не теряется ощущение строгой соразмерности целого. Характерна фактура — насыщенная, многослойная, полнозвучная (кроме отдельных, контрастных эпизодов). Не случайно произведение названо автором сонатой-балладой: в ней есть элементы повествовательности. Вспомним об аналогичном названии одной из метнеровских сонат.

Поиски композитором своего языка шли не только через освоение различных стилей и приемов, сложившихся в русском музыкальном искусстве конца XIX — начала XX века. Следует выделить еще баховское начало. Вообще вопрос о месте полифонии в занятиях и сочинениях молодого музыканта заслуживает особого внимания. Он много и с увлечением занимался полифонией с Невитовым.

Сначала Невитов посвятил ученика в тайны строгого стиля. Сохранились упражнения, записанные Шебалиным на листках школьных тетрадей с аккуратно разлинованными нотными строчками. Здесь можно найти хоралы с вариантами гармонизации, различные каноны и т. д.

В свободном стиле он сочиняет ряд фортепианных фуг. Их мелодический, образный склад близок баховским интонациям. Один из ранних полифонических опытов — Прелюдия и трехголосная fuga G-dur посвящена Гале Хлебниковой, учившейся вместе с Шебалиным в музыкальном техникуме. Тема фуги построена на звуках *G — a — la*, соответствующих буквам ее имени.

Близким по замыслу является маленький квартет для медных духовых инструментов (труба, валторна, два тромбона). Шебалин сочинил его ко дню рождения М. И. Невитова. Поэтому тема каждого из трех разделов сочинения связана с его именем — с комбинацией из звуков *Mi—c—h—a—e—l(a)*. Шуточный квартет «Три фанфары» выдержан в полифоническом стиле, причем все разделы подчинены определенному техническому замыслу: в первом дана короткая четырехголосная fuga, во втором — вариации на сопрано-остинато, в третьем — имитации.

Приверженность композитора к полифонии, определившаяся в эти годы, сохранилась и в дальнейшем, а контрапунктическая техника прочно вошла в арсенал излюбленных выразительных средств.

В омский период Шебалин много внимания уделяет вокальной музыке — создает 25 романсов.

Уже в первых сочинениях виден тонкий вкус композитора к поэзии, внимательный выбор текстов. Круг поэтов широк и достаточно показателен для вокальной музыки 20-х годов. Шебалина привлекают русские классики XIX века — Пушкин, Тютчев, Фет, Баратынский; поэты-символисты — Блок, Ахматова, Ходасевич; античная поэтесса Сафо; французский романтик Теофиль Готье и немецкий поэт Рихард Демель<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Назовем эти романсы: «Последние цветы», «Есть роза дивная» на слова А. Пушкина; «Полдень», «Душа б хотела быть звездой», «Еще томлюсь тоской жела-

Почти все стихотворения, выбранные композитором, лирические. Одни из них, как, например, «Есть в осени» или «Полдень» Тютчева — выразительные и тонкие пейзажные зарисовки. В других раскрывается любовно-лирическая тема (назовем «Еще люблю» Фета, «Как всякий год» Блока, «Еще томлюсь тоской желаний» Тютчева). Иногда пейзажная созерцательная лирика стиха окрашена оттенком философского размышления («Молятся звезды»), или же в ней звучат отголоски античных мотивов («Полдень», «Есть роза дивная»). Некоторые произведения («Поэзия» и «Чудный град») затрагивают тему поэтического творчества.

Композитор обычно выбирает тексты небольшие по размеру и такие, где слышна «музыка стиха», к которой он очень чуток. Определяется характерный для Шебалина бережный подход к тексту: он дает его целиком, без сокращений или расширений за счет повторов отдельных строк или слов. Это внимание к стиху, к слову останется типичной чертой всей дальнейшей работы композитора в этом жанре, станет одним из принципов его творчества.

Какое же музыкальное претворение нашла у Шебалина лирика названных поэтов?

Некоторые романсы, подобно ряду фортепианных пьес, созданных в тот же период, написаны им в традициях русской классики. К их числу относятся «Ветер принес», «Облаком волнистым», «Молятся звезды», «Есть в осени первоначальной». Первые два романса, видимо, самые ранние по возникновению. Их отличает простой, функционально ясный гармонический язык, распевность вокальной партии, особенно в романсе «Облаком волнистым» (слова Фета), непосредственно связанном с интонационным строем русской народной песни:

10 *Andante lamentoso*

ний», «Поэзия»\*, «Есть в осени первоначальной»\* на слова Ф. Тютчева (первые четыре романса образуют цикл); «Облаком волнистым», «Молятся звезды», «Еще люблю»\* на слова А. Фета; «Чудный град»\* на слова Е. Баратынского; «Ветер принес», «Как всякий год» на слова А. Блока; «И в тайную дружбу» на слова А. Ахматовой; «Увы, дитя» на слова В. Ходасевича; «Голос вечера»\*, «Издали»\* на слова Р. Демеля; «Noël» на слова Т. Готье (на французском языке). Романсы, помеченные звездочкой, опубликованы; остальные в виде рукописей хранятся в ЦГАЛИ (ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 114, 115, 117, 119—121).

ни стым пыль вста ет в да ли.

Более сложны выразительные средства в романсах «Молятся звезды», «Как всякий год», «Есть в осени первоначальной». Они напоминают сочинения Аренского с их изяшной фактурой и закругленностью вокальной линии. Композитор тяготеет к развитой фортепианной партии, гармонической наполненности звучания, к тщательной отделке письма. Кое-где уже проглядывают скрябинские гармонии, но они еще мимолетны. Разнообразнее становятся структурные приемы.

Среди названных наиболее удачен романс «Есть в осени первоначальной»:

11 [Andantino] p

Есть

во се ни пер во на чаль ной, ко

— рот — ка — я, но дне — на — я по — ра.

В нем привлекает пластичная, выразительная мелодия, особая метроритмическая гибкость (введение переменного размера в средней части), тонкие приемы динамизации репризы.

Постепенно музыкальный язык вокальных произведений усложняется. Увлечение Скрябиным находит отражение в романсах «Есть роза дивная», «Душа б хотела быть звездой» или «Поэзия», относящихся к 1922—1923 годам.

Романс «Поэзия» по-своему яркий, хотя еще подражательный. Тютчевские образы «бунтующего моря», «клокочущих страстей», романтического порыва переданы в патетико-приподнятой скрябинской манере. Ремарка «Orageux» («бурно») точно определяет эмоциональный характер романса, его устремленность:

12 Orageux

Сре — ди гро — мов, сре — ди ог —  
ней, сре — ди кло — ко — чу — щих зы — бей.

Скрябинская гармония нарушает тональную устойчивость, интонации становятся напряженными, зыбкими. Мелодия голоса еще не утрачивает признаков распевности, как бы находясь на грани перехода от вокальной кантилены к декламационности.



Все внимательней становится отношение композитора к тексту, все непосредственнее и точнее — связь музыки и слова.

Проследим это на примере названного романа. Восемь строк тютчевского стихотворения не делятся на строфы. Оно необычно и расположением рифм, и редко встречающейся концовкой, рифма которой замыкает всю форму, отвечая начальным строкам:

Среди громов, среди огней,  
Среди клокочущих страстей,  
В стихийном, пламенном раздоре,  
Она с небес слетает к нам —  
Небесная к земным сынам,  
С лазурной ясностью во взоре —  
И на бунтующее море  
Льет примирительный слей.

Романс Шебалина также идет на «едином дыхании». Подобно тому как поэт выделяет последнюю строку, рифмующуюся с первой, начальной, Шебалин в музыке выделяет две заключительные строки стиха: краткое репризное построение вводит начальные интонации ромаса. Характерна и другая деталь: слова «с лазурной ясностью во взоре», воссоздающие светлый образ поэзии, резко выделены музыкально. Здесь наступает внезапное «прояснение» гармонии: единственный раз во всем сочинении среди вереницы септаккордов и нонаккордов звучит простой секстаккорд и затем трезвучие.

В другой манере написан романс «Чудный град». Мысль Баратынского о хрупкости поэтической мечты, разрушающейся от соприкосновения с суетой жизни, облечена в изящную, отточенную форму. Причудливые, мгновенно возникающие в сознании художника образы подобны неуловимым, изменчивым очертаниям облаков, исчезающих от легкого дуновения ветра. Текст подсказал композитору возможность импрессионистического решения темы (не без известных скрябинизмов). Прозрачная фортепианная партия как бы окутывает призрачными, зыбкими гармониями<sup>1</sup> вокальную мелодию, очерченную изящным контуром. Тонкая отделка фортепианной фактуры не лишена изобразительных деталей (скользящие порывы ветра):



<sup>1</sup> Особая роль здесь, в частности, принадлежит увеличенному трезвучию.

Чуд - ный град по - рой соль -

*cresc. pochiss.*

-ет - ся из ле - ту - чих об - ла - ков,

*f*

Не все романсы омского периода подражательны. Музыкальное мышление композитора становится постепенно более самостоятельным, о чем свидетельствуют другие вокальные страницы — «Последние цветы», «Еще люблю», «Голос вечера», «Издальи». «Последние цветы» — единая по настроению миниатюра лирико-созерцательного плана. Снова композитор вникает в особенности поэтического текста, «переводя» их на язык музыки. Например, две заключительные строки пушкинской строфы являются резюмирующими:

Так иногда разлуки час  
Живее сладкого свиданья.

И в романсе, хотя форма его миниатюрна, этим строкам соответствует небольшое репризное построение. Оно — итог музыкального развития, интонационный синтез предшествующих мелодических элементов. Отсюда мелодическая и структурная цельность, завершенность романса. Отметим в нем более самостоятельный гармонический язык (шел процесс освобождения от влияний), но при этом и некоторую вялость вокальной партии.

Иным свойством — яркой динамикой мелодического развития отличается один из лучших романсов этого периода «Еще люблю» на слова А. Фета. Мысль стихотворения о побеждающем торжестве жизни определила эмоциональный тонус романса — его упругие, волевые интонации, активность развития в равноправном дуэте голоса и фортепиано. Широко развертывающаяся вокальная мелодия, прерываемая паузами, создает впечатление страстной, взволнованной речи. Особый эффект нагнетания энергии возникает благодаря секвенции:

14 [Con moto]

Е - ще лю - блю, е - ще том -

- лось пе - ред все - мир - ной кра - со -

- то - ю и ни - за - что не от - ре - кусь

Иногда в романсах этой поры заметны некоторые модернистические устремления автора, сказавшиеся в выборе текстов, музыкальном языке. Таков цикл «Тени» (само название здесь показательно), состоящий из двух романсов на слова А. Ахматовой и В. Ходасевича, или два романса (также образующие цикл) на слова Р. Демеля — «Голос вечера», «Издали».

Интересна история создания последнего цикла. Она помогает понять особенности творчества Шебалина в жанрах, связанных со словом. Сначала композитор написал романсы на демелевские стихи в переводе В. Эльснера («Лучи у грани изнемогли» и «Ввечеру на небесный серый луг»). Тогда же Шебалин — и это снова свидетельствует о его литературной одаренности — сделал собственный русский перевод первого стихотворения Демеля. Но изданы романсы были впоследствии с переводом Д. Усова. Возможно, это произошло потому, что демелевский цикл

был первым сочинением, опубликованным Шебалиным<sup>1</sup>, и он не решился сразу выступить в роли композитора и поэта<sup>2</sup>. Однако рукопись перевода сохранилась, и мы можем судить о его достоинствах, тем более что оригинал стихотворения отличается значительным своеобразием. Перевод Шебалина экзиритмичен. Кроме того, композитор совершенно точно воспроизводит необычное соотношение рифмуемых строк, которое избирает Р. Демель (первая строка рифмуется с шестой и восьмой<sup>3</sup>, вторая — с третьей, пятой и девятой и т. д.).

Сопоставим оба варианта:

**Р. ДЕМЕЛЬ**

1. Die Flur will ruhn.
2. In Halmen, Zweigen
3. ein leises Reigen.
4. Dir ist, als hörst du
5. Die Nebel steigen.
6. Du hörst und nun:
7. dir ist als störst du
8. mit deinen Schuhn
9. ihr Schweigen.

**В. ШЕБАЛИН**

- В полях покой.  
Листвы звучанье,  
Стеблей качанье.  
Тумана словно  
Ты внял мерцанье.  
В тиши немой  
Не шаг ли ровный  
Смушает твой  
Молчанье?<sup>4</sup>

Для музыки демелевских романсов характерна некоторая разорванность мелодической линии вокальной партии, ее подчеркнутая декламационность, стремление к еще большей детализации стихотворного текста (отражение его ритмики, структуры). Основная смысловая нагрузка падает на партию фортепиано: в романсе «Голос вечера» объединяющим началом служат гулкие, мерные созвучия в низком регистре — своего рода «остинатный бас» всего произведения, создающий таинственный, сумрачный колорит:

15  
Медленно, затаенно

Вло-  
Die

<sup>1</sup> Опус, 1, 1926 год издания.

<sup>2</sup> Позже он делал переводы для своих романсов на слова Гейне.

<sup>3</sup> Ср. с тютчевской «Поззией».

<sup>4</sup> Перевод Д. Усова является более свободным прочтением оригинала:

Уж ночь идет.  
Колосья, травы  
стихают рано.  
Ты слышишь, будто  
Встают туманы;

Ты ждешь, и вот:  
Не твой ли чуткий  
тревожит ход.  
поляны?

лях по кой, Лист-  
Flur will - ruhn, In

вы звы ча нье, сте блей ка ча нье.  
Hal - men, Zwei - gen, ein leises Rei - gen.

Второй романс — «Издали», — более светлый по характеру, передает настроение созерцательной лирики и написан в той же манере.

Интерес композитора к античной поэзии явился своеобразным отражением общей тенденции в вокальной музыке 20-х годов (назовем романсы А. Шеншина, А. Дроздова). Шебалин пишет «Пять отрывков из Сафо» (в переводе Вяч. Иванова) — вокальный цикл из очень кратких стихотворных фрагментов. Последний из них воспринимается почти как афоризм. В этом смысле сама форма поэтического текста отвечала стремлению композитора к лаконизму. Свободная и гибкая метрика стиха создала благодатную почву для поисков автора в области музыкально-речевой выразительности.

Лирические стихотворения сопоставляются по принципу контраста. Первый романс — «Я негу люблю» — гимн светлым радостям жизни и красоте. Он похож на изящную арабеску с изысканным, чуть восточным узором письма:

16 Moderato

Я не - гу люб - лю, ю - ность люб.лю,

ра - дость люб.лю и солн - це.

Второй — «У меня ли девочка» — грациозный, капризно-шаловливый, с очень выразительными речевыми интонациями:

17 Allegretto non troppo

У ме - ня ли де - воч - ка есть род - на - я, зо - ло - та - я,

Глубоко контрастен по содержанию и распевной мелодии следующий романс — «Срок настанет» — сосредоточенное размышление о смерти и жизни, высказанное словно мрачное пророчество:

The image shows a musical score for a piano piece, numbered 18 and marked "Largamente". The score is written for voice and piano. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes lyrics: "Срок на - ста - нет, в зем - ле бу - дешь ле - жать,". The piano part features dynamic markings like "f" and "dim.".

Следуя за текстом, композитор в пределах очень небольшой формы сопоставляет аскетически суровые и импрессионистически красочные музыкальные образы.

Четвертый романс — «Вкруг пещеры нимф» — «аптичный пейзаж»,

где фортепианная партия передает «журчанье хладных струй» фонтана.

Последнее звено цикла — «Не дубы, налетев, буйный вихрь зашатал» — является его кульминацией. Это страстная «песнь о любви», в которой предельно лаконичный стихотворный текст находит интенсивное музыкальное развитие.

В «Пяти отрывках из Сафо» мелодика, несмотря на заметную тенденцию к декламационности, не утрачивает вокальной напевности. Фортепианная партия значительно перерастает роль сопровождения, и часто образ стиха прежде всего раскрывается ее средствами.

В дополнение следует сказать о «Двух триолетах», стоящих совсем особняком среди романсов омского периода. Это — юмористический опус. Он невольно напоминает подобные опыты Танеева, появившиеся за шуточной подписью Эхидона Невыносимого или Ядовитова в рукописном журнале «Захолустье», создававшемся в компании друзей композитора.

Автором текста «Триолетов» Шебалина в рукописи назван Эраст Чайников, а поскольку мы знаем, что этот псевдоним был коллективным, трудно определить, только ли музыканту принадлежит сочинение слов. По существу, «Триолеты» являются пародией на те традиционные приемы русского классического романса, которые стали стандартными для многих авторов-эпигонов. Вся острота пародии заключается в резком несоответствии характера музыки «Триолетов» — серьезной и возвышенной — и юмористического текста:

О, не тяни ко́та за хвост  
 И не дави его́ за шею!  
 Совет мой, несомненно, прост:  
 О, не тяни ко́та за хвост.

19

*Con dolore*

Второй из триолетов — «Пятьсот четырнадцать редисок» — юмористическая «огородная поэма».



Таким образом, в ранних романах Шебалин отдал дань и традиционным формам русской вокальной классики, и поискам нового языка на пути освоения стиля Скрябина, и, с другой стороны, в них наметилась становление индивидуальных композиторских черт.

Определяется углубленный подход автора к тексту, декламационный склад вокальной мелодии — отсюда эволюция от жанра романса к «стихотворению с музыкой». В то же время возрастает роль фортепианной партии, характерным становится тяготение к форме миниатюры, к сквозному развитию, к гармонически усложненному языку<sup>1</sup>. Эти черты связаны с веянием времени, они были данью эпохе. Но здесь выделяется важная особенность ранней вокальной лирики Шебалина: партия голоса — даже в тех случаях, когда она написана в декламационной манере, — не теряет своей естественной мелодической природы, остается гибкой, опирается на интонации живой, выразительной речи. Лишь в редких случаях мелодика становится вялой.

Другая черта — тяготение автора к структурной ясности формы. Тот и другой признак станут впоследствии важными, характерными элементами стиля композитора. В них — существенные приметы реалистической основы его творчества.

Помимо камерной вокальной музыки, Шебалин в те же годы пробует свои силы в хоровом жанре. Хоровых сочинений немного, но они интересны и показательны. Одно из них является примером овладения хоровой фактурой в рамках полифонического стиля. Это трехчастный мотет на латинский текст «O Venus regina» («О владычица Венера»). Мотет в строгом стиле написан для хора без сопровождения. Две первые его части — пятиголосные, последняя — для четырех голосов<sup>2</sup>.

Другие сочинения не связаны с полифоническими задачами. Это «Весеннее» на слова Блока<sup>3</sup> «Великий час лучистая заря» («Из утренних песен» Ю. Балтрушайтиса), «Гимн рабфаковцев». Их музыкальный язык далек от изысканной палитры многих фортепианных пьес и романсов тех лет, он гораздо проще, яснее.

Если «Великий час» — лирическая миниатюра (для четырехголосного хора a cappella) — написан в традициях русских классиков, то в «Гимне рабфаковцев» Шебалин ищет иные средства, соответствующие образам современной действительности. И поиски эти связаны с жанром массовой песни.

«Гимн рабфаковцев» раскрывает тему становления новой жизни после Октябрьской революции, тему освобождения народа:

Разбиты тяжкие оковы,  
Сильна рабочая рука,  
Гори же, утро жизни новой, —  
Земля светла и широка.

<sup>1</sup> Один из частных гармонических приемов — отсутствие тонического разрешения в конце произведения. Иногда «недосказанность» подчеркивается доминантой, заменяющей тонику, в других случаях тоника очень усложнена.

<sup>2</sup> Рукопись датирована 9—13 июня 1923 г., хранится в ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 135.

<sup>3</sup> Рукопись хора утрачена. Известно, что он исполнялся в концерте в омском техникуме и, должно быть, принадлежал к числу удачных сочинений автора.

Автор текста этой песни нам неизвестен. Возможно, что «Гимн» возник по просьбе отца Шебалина: он преподавал тогда на рабфаке и вряд ли стоял в стороне от музыкальной самодеятельности своих учеников.

«Гимн» сочинен для четырехголосного смешанного хора с аккомпанементом фортепиано. Музыка отличается четкая, маршевая поступь и типичный для массовой песни простой мелодико-гармонический стиль:

[Tempo di Marcia]

20 Раз - би - ты тяж.ки.е о - ко - вы, силь.на ра.бо.ча.я ру - ка.

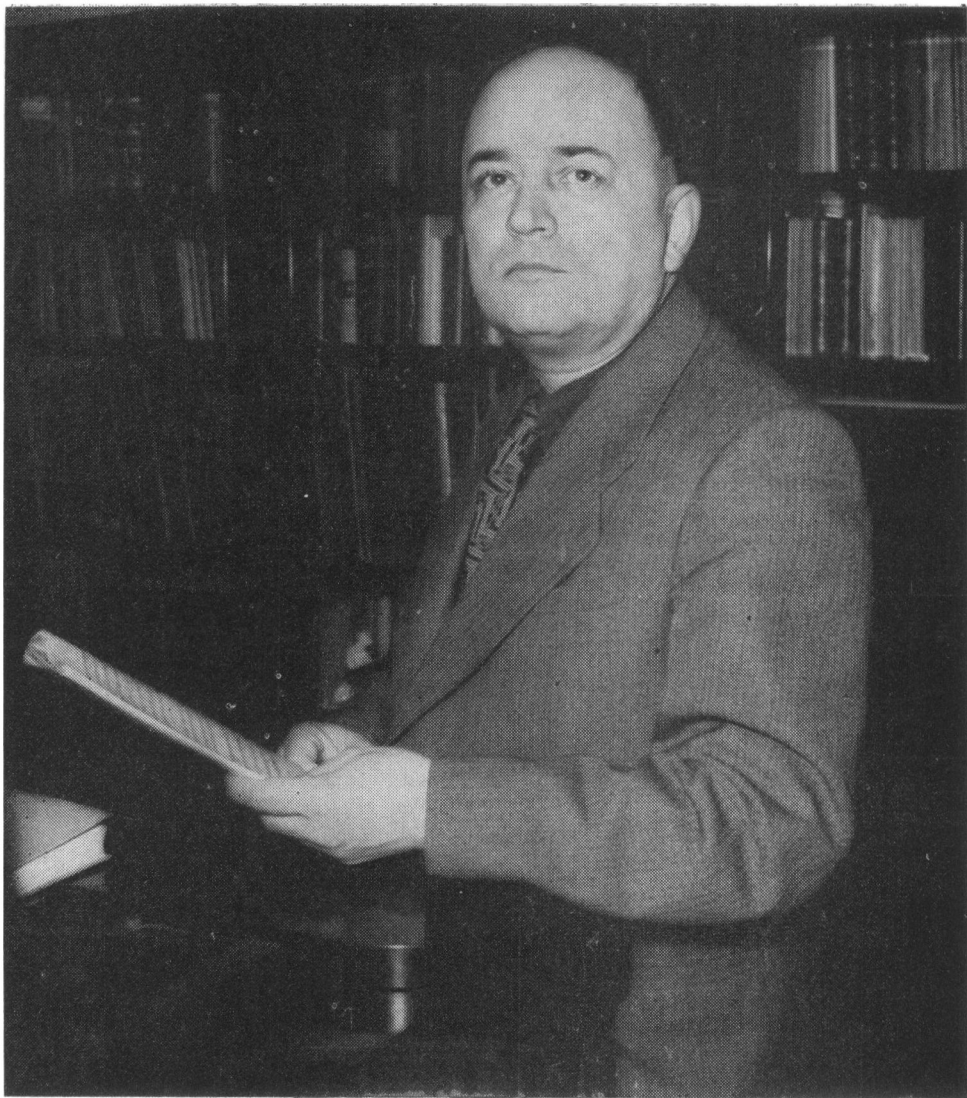
В омские годы Шебалин создает и оркестровые произведения. Композиторским опытам в этой области способствовало практическое ознакомление музыканта с оркестром: Шебалин, работая в библиотеке театра, не пропускал там ни одной репетиции.

Первое его произведение для вокального симфонического оркестра, которое предшествовало многим вокальным и фортепианным пьесам той поры, — Скерцо *h-moll*. Оно датировано июлем 1921 года, когда автор, по собственному замечанию, не знал еще ни гармонии, ни полифонии.

Музыка Скерцо, подобно первым фортепианным пьесам и романсам Шебалина, еще подражательна. Можно даже более конкретно указать сочинение, влияние которого здесь заметно, — Фортепианное скерцо *cis-moll* Мусоргского<sup>1</sup>. По чеканному же ритмическому рисунку первая тема несколько напоминает Прелюдию *g-moll* Рахманинова. Этой теме, волевой, упругой и стремительной, противопоставлены две контрастные, лирические: грациозная, чуть танцевальная мелодия и тема трио — плавная, широкая, расцвеченная гармоническими и оркестровыми красками (английский рожок на фоне валторн и пиццикато струнных).

И хотя тематический материал Скерцо еще несамостоятелен, но партитура его свидетельствует о быстром освоении автором оркестрового письма. Эта первая партитура по существу не вызывает каких-либо упреков и не содержит технических промахов. В ней заметно определяющееся у автора чувство тембрового колорита. Так, например, красочно не только экспозиционное изложение темы трио, но и ее развитие. Примечательно и тембровое противопоставление групп оркестра.

<sup>1</sup> Об этом упоминает сам композитор (см. 64, с. 16).



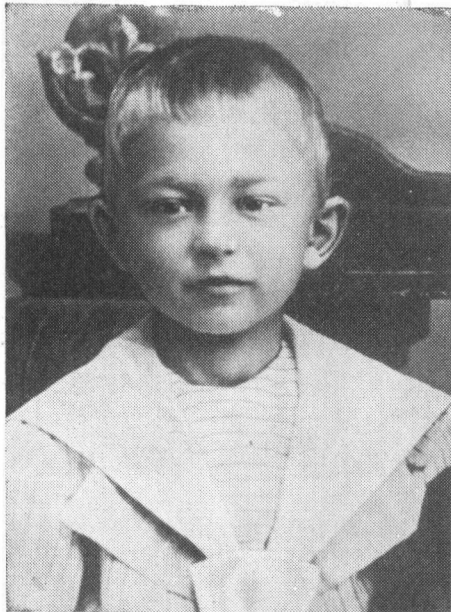
В. Я. Шебалин. 1954 г.



Аполлинаруя Аполлоновна Шебалина, мать композитора с детьми (справо налево: В. Шебалин и его сестры — Надя и Галя), 1912 г.

В. Шебалин в детстве, 1906 г.

Отец композитора — Яков Васильевич Шебалин.

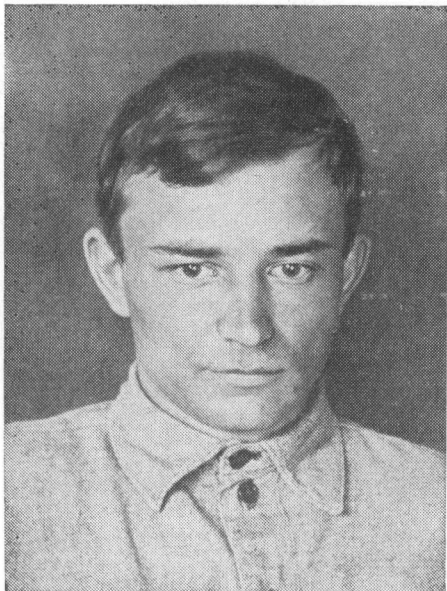




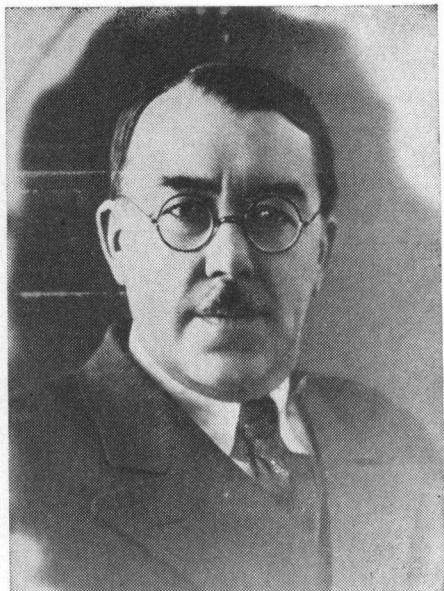
Омск, Надеждинская улица, дом 47. В этом доме Шебалин жил в юные годы. Окна слева — из комнаты, где стояло пианино.

Омск, Музыкальный техникум, в котором учился В. Шебалин.





**В. Шебалин в студенческие годы.**



**Михаил Иванович Невитов, педагог В. Шебалина в Омском музыкальном техникуме.**

**Николай Яковлевич Мясковский.**

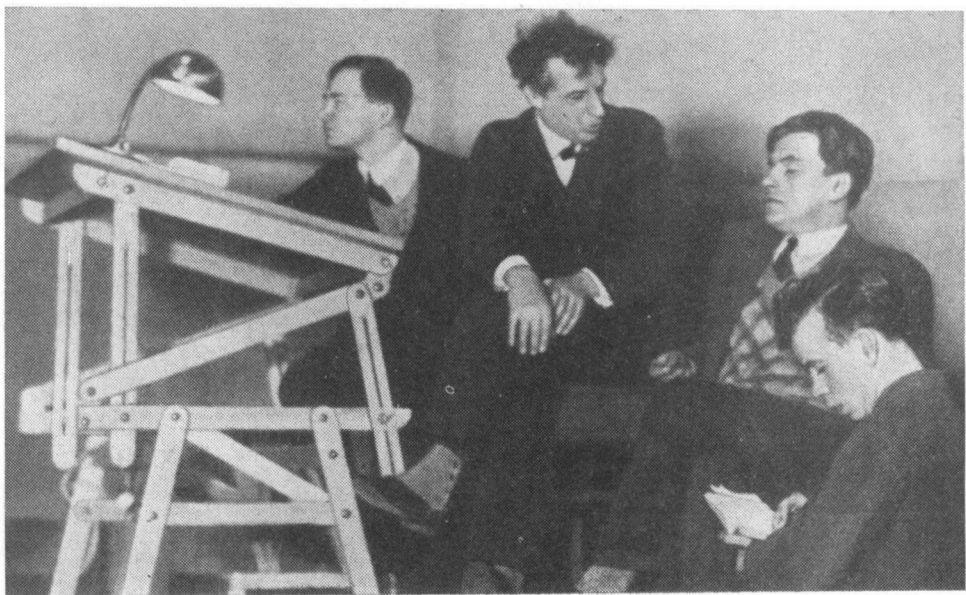


В. Шебалин, 1932 г.



Педагоги и студенты композиторского факультета Московской консерватории. 1934 г. Сидят: Ю. М. Яцевич, В. Я. Шебалин, Н. Я. Мясковский, Н. С. Жияев, Г. И. Литинский, А. И. Хачатурян. Стоят: Б. А. Мокроусов, А. Э. Спадавеккиа, Ю. С. Бирюков, А. А. Давиденко, Г. В. Киркор, Т. Н. Хренников, С. Ю. Урбах, С. З. Сендерей.





На репетиции спектакля «Баня» Маяковского в театре Мейерхольда. 1929 г. Слева направо: В. Шибалин, Вс. Мейерхольд, Вл. Маяковский, Б. Маслюков.

Встреча музыкантов с В. И. Немировичем-Данченко [1936—1939?]. Сидят: В. И. Немирович-Данченко, А. Б. Гольденвейзер, Д. Д. Шостакович, А. В. Гаук. Стоят: Д. Б. Кабалевский, П. А. Сергеев, В. Я. Шибалин, В. В. Нечаев, Л. В. Березовский, С. А. Самосуд.







Композиторы на стройке канала Москва—Волга. 1935 г. Слева направо: Т. Хренников, Н. Макарова, Л. Половинкин, В. Шебалин, Н. Мясковский, В. Белый, Д. Кабалевский, А. Хачатурян, В. Кочетов.

Кабинет директора консерватории. В. Я. Шебалин и С. С. Богатырев. 40-е годы.





После государственных экзаменов в Горьковской консерватории. А. А. Нестеров, В. Я. Шебалин, И. В. Способин.



В. Я. Шебалин.

В те же годы Шебалин сочиняет «Пастораль» и «Фрагмент». «Пастораль» существует в двух авторских вариантах. Первый — для скрипки с органом<sup>1</sup> — указывает на композиторские поиски интересных, необычных тембровых комбинаций. Эта пьеса послужила основой для другого, оркестрового варианта (скрипка с оркестром).

«Пастораль» — небольшая лирическая пьеса, музыкальному языку которой присуща изысканность. Первая тема, спокойная, чуть печальная, возможно, навеяна лирикой Грига, но затем музыка уводит в мир импрессионистски-хрупких звучаний, где коротенькие мелодические попевки растворяются в гармонии:

21a  
[Andante]

Fl. I V-no solo  
2 Cl. [p] V-le con sord.  
2 Fag.

V-no solo  
cresc.  
+V-le

316  
[Andante]

Celesta  
pp V-c. solo  
V-no solo sul G

<sup>1</sup> Рукопись датирована 19—21 ноября 1922 г.

Fl. picc. *ppp*

Cl. A *ppp*

V-no *p*

Cl. b. *p*

V-ni, V-le pizz.

I FL

Едва наметившееся в Скерцо тяготение автора к показу тембрового колорита раскрывается в «Пасторали» гораздо свободнее, ярче. Ее отличает красочное и прозрачное письмо. Сочинение написано для скрипки соло и малого состава оркестра, в пределах которого автор стремится максимально использовать выразительные тембровые особенности инструментов. Отсюда — выделение соло (не только скрипки), *divisi* струнной группы, использование флажолетов, игры *sul G*, введение арфы, челесты, бас-кларнета и т. д. Все это создает изысканность звучания, тонкую игру красок, нюансов, напоминающую манеру французских импрессионистов.

Последняя из трех оркестровых пьес омского периода — «Фрагмент» для большого симфонического оркестра. Посвящение пьесы Скрябину служит ключом для определения ее стилистического облика. Как считал впоследствии сам автор, «Симфонический фрагмент» «...был, пожалуй, последней данью поклонения этому композитору в момент «расставания» с ним...» (64, с. 19). Действительно, в этой одночастной лирической пьесе заметнее скрябинское влияние. Оно весьма ощутимо в основной теме «Фрагмента», как бы рождающейся из тишины (переключки двух солирующих флейт на фоне едва слышного — в *pianissimo* — тремоло скрипок):

22 *Andante*

V-ni I, II *ppp*

V-c. pizz. *pp*

Fl. I *p espressivo*



Но, нам думается, не одно скрябинское начало определяет стиль пьесы. В оркестровке, в целом гораздо более сочной, чем акварельное письмо «Пасторали», в мелодике и гармонии опять-таки заметно французское влияние (ранние сочинения Дебюсси, Равеля).

Таковы творческие итоги омского периода жизни Шебалина. В целом же два года, проведенные будущим композитором в классе Невитова, были периодом необычайно интенсивного музыкального развития. Прежде всего шел процесс активного накопления знаний — изучение широкого круга музыкальной литературы, быстрое овладение композиторской техникой (особенно следует выделить область полифонии и оркестровки). С другой стороны, в сфере композиции поражает весьма широкий охват жанров (правда, претворенных пока в довольно ограниченном круге лирических образов). Пусть ранние сочинения еще не свободны от влияний: определение своего музыкального языка, становление собственного почерка шло на первых порах через освоение различных творческих стилей. Это было естественно. Важно лишь выявить, как именно происходил процесс формирования музыканта, какие направления оставили след в его творческом сознании.

Но на пути многих скрешивающихся влияний (русская классика, Скрябин, импрессионисты) уже в эти, самые ранние годы появились и характерные черты собственного, самостоятельного почерка. Тяготение к лирике, глубокое внимание к проблеме «музыка и слово», к жанру «стихотворения с музыкой» в вокальных сочинениях; среди стилистических примет — склонность к полифоническим методам развития, стремление к архитектурной стройности, свидетельствующее о строгой дисциплине мысли; наконец, отмеченное нами желание композитора работать в самых различных жанрах — все это останется и в дальнейшем типичными признаками искусства Шебалина.

Большие успехи юного музыканта в композиции побудили М. И. Невитова серьезно задуматься о будущем своего ученика. Возникла идея его поездки в Москву, чтобы посоветоваться с крупными музыкантами — Н. Я. Мясковским, Р. М. Глиэром. В конце лета 1922 года Невитов обратился к ним с письмами, просил прослушать сочинения Шебалина и высказать о них мнение. Очень интересна характеристика, которую дает Шебалину в письме к Глиэру его первый учитель. Невитов отмечает, что Шебалин в течение одного года «проявил блестящую плодо-

витость... а вместе с тем и необычайно быструю эволюцию своего гармонического стиля. Хотя влияние Скрябина видно почти повсюду... но это все-таки не мешает заметить его стремление говорить гармоническим языком Скрябина о своем»<sup>1</sup> (разрядка моя. — Н. Л.).

Замечание это справедливо. Так, Шебалин пользуется скрябинским языком в жанре романса, совершенно чуждом самому Скрябину, по своему решая проблему вокальной музыки. Или в «Симфоническом фрагменте» скрябинские гармонии не мешают поискам импрессионистической звучности.

В августе 1922 года Шебалины отправились в Москву. Ехали втроем: Яков Васильевич, Виссарион и его старшая сестра. Юный композитор вез с собой толстую папку нотных рукописей.

Посещение Мясковского и Глиэра было решающим для судьбы начинающего музыканта. Его ранние опыты заслужили бесспорное одобрение. Шебалин показал Мясковскому вокальные и фортепианные пьесы (в том числе сонату). Мясковский писал Невитову, что они произвели на него «самое лучшее впечатление, несмотря на некоторые жесткости в гармонии и неловкости формы». Он признавал у Шебалина отличные данные: «...чувство гармонии (и притом весьма изысканной), формы, склонность к мелодическому рисунку, изобретательность изложения»<sup>2</sup>. А его устное заключение, высказанное смущенному автору, было категоричным: «Да, вам обязательно надо учиться дальше». Шебалин очень обрадовался, когда Мясковский обещал взять его через год в свой класс.

К Глиэру Шебалин отправился не один: его сопровождали работавший раньше в Омске пианист Б. В. Померанцев и флейтист В. И. Софронов-Глинский. Шебалин играл свои фортепианные и вокальные сочинения и аккомпанировал Софронову-Глинскому, исполнявшему мазурку для флейты.

Затем Глиэр сам сел за рояль и сыграл автору ряд сложнейших аккордов и модуляций, которые тот мгновенно определил. На другой день Померанцев написал в Омск Невитову, что музыка Виссариона произвела на Глиэра «отличное впечатление» и что «прием в консерваторию Глиэр считает для него обеспеченным»<sup>3</sup>. Таким образом, мнения Мясковского и Глиэра полностью совпали.

По возвращении в Омск Шебалин, ободренный успехом московской поездки, продолжал интенсивную композиторскую работу.

Приближался срок вступительного экзамена в консерваторию... Деятельный и заботливый Невитов готовил своего питомца в Москву. Одновременно он тревожился о материальных делах ученика: ведь родители не имели возможности ему помогать. Однажды Невитову пришла мысль организовать концерт, сбор с которого, как сообщали афи-

<sup>1</sup> Письмо М. И. Невитова к Р. М. Глиэру [август 1922 г.] (82, с. 303).

<sup>2</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к М. И. Невитову от 30 августа 1922 г. (82, с. 303).

<sup>3</sup> Письмо Б. В. Померанцева к М. И. Невитову от 26 августа 1922 г. (82, с. 304—305).

ши, должен был поступить «на отправку в Московскую консерваторию ученика техникума Шебалина В.»

Преподаватели техникума, артисты Омского театра охотно откликнулись на просьбу «ответственного руководителя» Невитова об участии в концерте. Среди них были певцы М. И. Бурлов, В. С. Вербицкий, В. С. Клопотовская, скрипач Ю. И. Янкелевич, хормейстер А. Н. Новиков. Концерт состоялся 25 августа 1923 года в здании Дворца «Молодой гвардии». Программа была разнообразна: классические оперные арии («Хованщина», «Царская невеста», «Тангейзер», «Паяцы»), скрипичные пьесы Сен-Санса, ряд хоровых номеров (из «Китежа», «Князя Игоря»). Шебалин выступал в концерте как композитор и исполнитель. Он играл свои фортепианные пьесы — мазурку и две прелюдии, аккомпанировал В. С. Клопотовской и хору. Клопотовская спела два шебалинских романса на слова Тютчева («Есть в осени первоначальной», «Еще толюсь тоской желаний»), хор — «Весеннее» на слова Блока. Концерт имел большой успех, и Шебалину был оказан теплый прием. Присутствующим запомнился финальный эпизод: Виссариону несут на сцену громадный букет белых астр, а он, взволнованный, растерявшийся, решительно не знает, что с ним делать, наклоняет его цветами вниз и, наконец, убегает в артистическую...

В семейном архиве Шебалиных сохранилась печатная афиша этого памятного концерта, а рядом с ней ее рукописная копия, сделанная Яковом Васильевичем, — пожелтевший от времени листок, на котором встают четкие строки, бережно переписанные рукой отца.

Виссарион готовился к отъезду в Москву. Но внезапная болезнь сломала все планы. Мечта о поступлении в консерваторию перестала казаться близкой, а мысль об отсрочке на целый год была нестерпима. Тогда большую папку с нотными рукописями Шебалина, число которых умножилось за последний год, отправили в Москву к Мясковскому. Скоро последовал ответ: Шебалин принят в Московскую консерваторию на основании представленных работ — заочно. Сам композитор прибыл несколько позднее, когда поправился после болезни. Выехать из Омска было трудно. Трое друзей — Шебалин, Семенов и Татур — долго хлопотали о железнодорожных билетах, а затем ехали в поезде, который не спеша, через пять суток, довез их до Москвы. На Ярославском вокзале друзья наняли тележку, погрузили на нее огромный ворох вещей, а сами шествовали пешком по Садовому кольцу до Плющихи. Там, в Седьмом Ростовском переулке, в маленькой комнатке, началась новая пора жизни Виссариона Шебалина — студента Московской консерватории.

## **Глава 2. В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Жизнь Шебалина в Москве налаживалась сначала довольно трудно. Хозяйка выселила нового жильца в проходную комнату. Чтобы иметь возможность заниматься, пришлось соорудить фанерную перегородку, затем добывать напрокат пианино. Но об этой крошечной «отдельной» комнатке, увы, нельзя было сказать словами поговорки:

«Мой дом — моя крепость». Виссарион жаловался в письме Невитову: «Писать приходится крадучись, когда соседей и хозяйки нет дома, а то погромить как следует не дают»<sup>1</sup>. Зато за тонкой перегородкой раздавались мощные раскаты гамм: хозяйка сдавала свой инструмент пианисту.

Занятия в консерватории шли успешно. Некоторые предметы Шебалина зачили без экзамена: гармонию, контрапункт и 1-ю инструментовку. У Мясковского одновременно со специальностью Шебалин проходил инструментовку (после нескольких уроков у Василенко) и фугу в свободном стиле. Чтение партитур и дирижерский класс вел К. С. Сарраджев, класс ознакомления с симфонической литературой — П. А. Ламм, анализ новейшей музыкальной литературы — А. Н. Александров, анализ форм — Г. Л. Катуар и Г. Э. Конюс. О своей «жизни в музыке» Шебалин постоянно рассказывает в письмах к Невитову и родным. Он с любопытством вникает в дирижерское искусство: в «классе ужасно смешно — все стоят и размахивают палочками, а один солирует перед играющим на рояле. Сперва махали *Andante* из Патетической Бетховена, а теперь проходим его Первую симфонию»<sup>2</sup>; «...Завтра предстоит комический эксперимент с дирижерской палочкой и *h-moll'*ной симфонией Шуберта...»<sup>3</sup>

Шебалина увлекают занятия в классе Ламма, там проигрывалось в переложении для двух роялей, в восемь рук, множество симфонических произведений. Он становится исполнителем в одном из фортепианных «квартетов». «Начали с симфоний Бородина, — пишет Шебалин, — я их не знал, и они мне здорово понравились, особенно Вторая, *h-moll'* затем играли симфонию Балакирева и будут играть дальше Чайковского, Глазунова и прочих русских авторов до Гедике и Мясковского включительно. Переложения все сделаны Ламмом, и каждый раз он приносит партитуры»<sup>4</sup>. Шебалин с интересом посещал лекции теоретика и композитора Г. Э. Конюса и даже, по собственному замечанию, порой с ним вступал в ожесточенный спор. Его привлекали публичные диспуты Г. Э. Конюса и Г. Л. Катуара, принципиальных противников в области теоретического анализа.

Студент-первокурсник с увлечением занимается фортепианной игрой в классе Н. Н. Кувшинникова и по временам лишь сетует, что играть приходится меньше, чем хотелось бы.

Но главным притягательным центром в консерватории был для Шебалина класс Н. Я. Мясковского. Его творчество вызвало интерес и симпатию юного музыканта еще в омские годы — «заочно». Личное знакомство еще более усилило ее.

Мясковский привлекал не только Шебалина. Композиторская молодежь стремилась в его класс, видя в нем музыканта и педагога ред

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову, б. д. Может быть отнесено к зиме 1923 г. (64 с. 90).

<sup>2</sup> Письмо к М. И. Невитову от 26 октября 1923 г. (дата штампа на конверте 64, с. 87).

<sup>3</sup> Письмо к М. И. Невитову от 12 февраля 1924 г. (64, с. 93).

<sup>4</sup> Письмо к М. И. Невитову от 26 октября 1923 г. (64, с. 88).



ких достоинств. Много лет спустя Шебалин, вспоминая студенческие годы, писал: «Деятельность Н. Я. Мясковского-педагога в истории советской музыки имеет столь же серьезное значение, какое в истории русской дореволюционной музыки имели школы Римского-Корсакова и Танеева» (64, с. 183). Мясковский был человеком исключительной эрудиции не только в музыке, но и других областях культуры. Было почти невозможно назвать музыкальное сочинение, ему неизвестное. Он помнил, например, по словам Л. Н. Оборина, более пятисот сонат Скарлатти или пьесы композиторов, о которых почти никто не знал. Однажды во время Великой Отечественной войны Л. Н. Оборин должен был исполнять в концерте пьесу малоизвестного американского композитора Лёфлера. Поднимаясь в артистическую, на лестнице он встретил Мясковского и решил удивить его новинкой. Но оказалось, что Мясковский знал Лёфлера, и хотя данную пьесу не слышал, тут же назвал ряд других его сочинений<sup>1</sup>.

Занятия происходили обычно дома у Мясковского, в большом кабинете. В середине его — рояль, по стенам — ряд шкафов, плотно заставленных книгами и нотами. О манере поведения Мясковского Шебалин вспоминал: «Николай Яковлевич говорит, непрерывно сопровождая свою речь движениями рук, отыскивающих что-то на полках...» (64, с. 25). Иногда он полушутя замечал: «Литературу надо знать для того, чтоб по неведению не сочинить то, что уже было сочинено раньше» (64, с. 185).

В своей педагогической работе Мясковский постоянно требовал от ученика расширения кругозора, знания прежде всего музыкальной литературы. Для этого использовались все возможности: самостоятельный просмотр сочинений, игра в 4 руки, концерты и т. д. В поле зрения включались также музыковедческие работы и художественная литература. Словом, воспитание не узкого музыканта-профессионала, владеющего композиторской техникой, а прежде всего музыканта с общей широкой культурой являлось одним из основополагающих педагогических принципов Мясковского. Другая важная черта заключалась в умении бережно выявить индивидуальность ученика, ни в какой мере не подавлять его собственными композиторскими приемами и вкусами (он никогда не цитировал на уроках своих сочинений). Занятия у Мясковского проходили живо, увлекательно, часто возникали импровизированные дискуссии, неизменной была атмосфера высокой требовательности.

В консерватории у Шебалина завязываются знакомства, прежде всего с учащимися композиторами и теоретиками. Среди его товарищей по классу Мясковского можно назвать Л. Н. Оборина, А. М. Веприка, В. Н. Крюкова, Д. Б. Кабалецкого, М. Л. Старокадомского; среди сверстников-музыковедов — В. Э. Фермана, Б. В. Левика. Шебалин с интересом знакомится с сочинениями своих товарищей, в частности сонатами Половинкина, Белого, экзаменационными работами Веприка (симфонической поэмой, кантатой), и, определяя их достоинства и недостатки, обнаруживает незаурядное критическое чутье. В консерватор-

<sup>1</sup> Л. Н. Оборин рассказывал об этом автору данной книги.

ской среде Шебалин сразу обратил на себя внимание солидной музыкальной подготовкой и обилием сочинений. «Здесь поражаются тому, — писал он Невитову, — что, сидя в Омске, я прошел с Вами больше, чем они в Москве...»<sup>1</sup> Катуар назвал тогда Шебалина «сибирским самородком».

Дружеские связи в кругу московских музыкантов-профессионалов и любителей постепенно расширялись. Раньше всего он стал бывать в доме Обориных, куда по субботам обычно приходили музицировать М. Л. Старокадомский, М. М. Черемухин, Ю. С. Никольский, М. В. Квадри.

Появление нового гостя привлекло внимание присутствующих: в дверь вошел юноша в черном кожаном полушубке на меху, в ушанке. «Богатырская» одежда на худенькой, хрупкой фигуре. Характерное, монгольского типа лицо. Шебалин беззвучно смеялся, потирая переносицу. Он казался страшно застенчивым, робким и в то же время несколько суровым. А хватка музыканта сразу выявилась за роялем, когда Шебалин стал показывать свои омские сочинения. Познания же в области полифонии (он знал уже «Подвижной контрапункт» Танеева!) окончательно покорили воображение товарищей, воздавших новичку дань почтительного уважения. В их маленьком кружке он был безоговорочно признан «мэтром». Уловив французские веяния в его музыке, они прозвали его «сибирским Равелем».

В кружке играли, конечно, не только свои сочинения, а всё, начиная от четырехручных переложений органного Баха, ставшего, по словам Шебалина, одним «из самых ярких и дорогих впечатлений... юности» (64, с. 22), до Брукнера и Штрауса. С Обориным Шебалин иногда вместе бывал в ГИМНе (Государственном институте музыкальной науки), где на созданном там четвертитонном фортепиано они пробовали играть музыку этого рода, отнюдь, однако, не пленявшую их воображения. В кружке Обориная новейшая музыка вообще «потреблялась» не безоговорочно, и в целом, пожалуй, преобладали классики. В доме Обориных Шебалин познакомился с Шостаковичем — тогда еще студентом Ленинградской консерватории, иногда приезжавшим в Москву.

Другой кружок, в который вошел композитор, группировался вокруг П. А. Ламма («ламмовские среды», или «Ламмсимфанс», как их называли). На этих вечерах бывали Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, Н. Г. Александрова (исполнявшая вокальную музыку), А. Ф. Гедике, К. С. Сараджев, В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин, В. В. Нецаев, С. Е. Фейнберг, С. С. Попов, А. А. Ефременков, Ю. С. Никольский, М. Г. Губе, А. М. Губе и многие другие<sup>2</sup>. Исполнительное ядро кружка составляли Ламм, Мясковский, Попов, Ефременков и Шебалин. Ламм делал множество превосходных фортепианных переложений симфонической литературы, обычно для 8 рук. Нотная библиотека его была огромна. Вечера проходили непринужденно, начинались в 8 часов с чаепития за столом, где уже красовался большой самовар. Потом, после

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову [сентябрь 1923 г.] (64, с. 86).

<sup>2</sup> См. статью О. Ламма «Воспоминания о Н. Я. Мясковском» (33, с. 209—210).

призыва Николая Яковлевича: «За работу, трудиаторы», все отправлялись в кабинет, к роялям. Программа чаще складывалась импровизационно. Много играли классиков — западных и русских. Моцарт и Малиер; оперы Римского-Корсакова, Мусоргского и сочинения Штрауса; все симфонии Глазунова, Танеева и «Весна священная» Стравинского — исполняли всё, хотя не всё вызывало симпатию. Так, например, к симфониям Малера (их переиграли полностью) относились довольно критически. Особую часть репертуара составляла советская музыка. Много из созданного в те годы впервые слушалось именно у Ламмов. Это относилось прежде всего к сочинениям Мясковского, в частности симфониям, переложения которых сразу делал Ламм, а впоследствии и к Шебалину. «Ламмовские среды», с их домашней обстановкой, способствовали сближению учителя и ученика, помогали Шебалину побороть свойственную ему застенчивость. И он был счастлив, когда Мясковский полусуто называл его «мастер».

Еще одним очагом музицирования был дом М. Г. и А. Ф. Губе, охотно посещавшийся многими композиторами. По поводу атмосферы, царившей на этих вечерах, Мясковский писал: «Музыкальный кружок, собирающийся у Вас (то есть Губе. — *Н. Л.*) и П. А. (Ламма. — *Н. Л.*), для меня лично является положительно душевным оазисом, благодаря тому глубоко художественному и любовному отношению к музыке «an und für sich» [«самой по себе»], какое там царит...»<sup>1</sup>

У Губе звучала преимущественно вокальная музыка, так как Максим Григорьевич был певцом-любителем. Он самозабвенно пел буквально все подряд: его обширный репертуар включал и классику, и поздних немецких авторов (Вольф, Регер), и только что написанные романсы советских композиторов. Аккомпанировал ему обычно Ламм или Шебалин.

Знакомство с семьей Губе сыграло роль не только в музыкальной биографии Шебалина: здесь он встретил Алису Максимовну — дочь Максима Григорьевича, ставшую вскоре его женой.

Характеризуя круг знакомств Шебалина в Москве, надо назвать еще композитора А. А. Шеншина. Человек редкой разносторонней культуры, знаток античности и истории искусства, он объединял вокруг себя людей, связанных не одними музыкальными интересами. Вечера у него Шебалин называл «литературно-музыкально-философскими бдениями». Здесь он встречался с философами, специалистами в области европейской литературы — античной (В. О. Нилендер), немецкой (А. Г. Габричевский), французской (С. В. Шервинский). И тогда с новой силой воскресло тяготение Шебалина к литературе, поэзии, проявившееся еще в Омске. Может быть, именно к периоду этих встреч относятся его рукописные странички, содержащие выписки из элегий Архилоха, из Софокла или собственные стихотворные строки из цикла «Ирония»:

Философических отрав  
Испей таинственную влагу,

<sup>1</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к М. Г. Губе от 16 июля 1920 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 208.

Возьми перо. Марай бумагу —  
Ты будешь важен, мудр и прав...<sup>1</sup>

Бывал Шебалин также в доме музыковеда Б. Л. Яворского — человека оригинального, острого, с горячим энтузиазмом отстаивавшего теорию ладового ритма. В кругу собиравшейся там молодежи нередко вспыхивали жаркие диспуты.

Таковы были знакомства Шебалина, о которых он мог бы с некоторым основанием сказать: «мой университеты». Но это близкое окружение не исчерпывало соприкосновения с разносторонней культурной жизнью Москвы 20-х годов, оказавшей влияние на формирование музыканта.

Немалую роль для Шебалина сыграло возникновение Ассоциации современной музыки. Она выросла из концертов, которые систематически организовывал В. В. Держановский, возглавлявший музыкальный отдел «Международной книги». Целью концертов, названных «музыкальными выставками», было знакомство с новыми произведениями — и советскими, и зарубежными. Для музыкантов, особенно молодежи, это представляло большой интерес: ведь империалистическая война на несколько лет прервала международные культурные связи, и сочинения зарубежных авторов во многом оставались у нас неизвестными. Шебалин, как и Мясковский, стал членом АСМ. Состав этой ассоциации был чрезвычайно неоднородным. Здесь раздавались формалистические, эпатажные декларации Л. Сабанеева, часто звучали «левые» речи Н. Рославца, ниспровергавшего основы классического наследия, или А. Мосолова, автора известного «Завода». Но вместе с ними в АСМ входили Асафьев и Беляев, Глиэр и Гнесин, Мясковский и Шостакович, которые, при всем различии их индивидуальностей, были чужды крайностям. Композиторы, группировавшиеся вокруг Мясковского, среди которых находился и Шебалин, продолжали развивать традиции «московской школы». Они по-своему искали новые пути, но одновременно противостояли разрушительным тенденциям и защищали профессионализм. Для Шебалина же, по его собственному признанию, АСМ была «обществом ознакомления с новой музыкой, своего рода «беспрограммным» обществом любителей музыки» (77, с. 76).

Попытаемся взглянуть на сложную и насыщенную музыкальную жизнь Москвы 20-х годов глазами юного Шебалина, понять, как кристаллизовались взгляды и вкусы композитора. Обратимся к его письмам. Шебалин слушает музыку самую разную, жадно и пылливо стремится узнать как можно больше. «Концертов очень много, я прямо-таки одурел от частого их посещения...»,<sup>2</sup> — признается он Невитову. Композитора привлекает классика — Гайдн, Моцарт, Бетховен. Он радостно сообщает, что «объявлен бетховенский цикл с Оскаром Фридом»; а в Девятой симфонии Бетховена под управлением Бруно Вальтера ему «понравилось скерцо и некоторые места из третьей части, а финал очень

<sup>1</sup> Рукопись. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Письмо к М. И. Невитову [зима 1923 г.] (64, с. 89).

утомляет, так что и не поймешь, хорошо это или нет»<sup>1</sup>. Он спешит послушать квартет Чайковского и, критикуя исполнявшуюся Эгоном Петри «Индусскую фантазию» Бузони («сплошная дрянь и водичка»), признается: «Куда как приятнее было слушать старичков, в особенности Генделя»<sup>2</sup>. Он посещает оперные спектакли — «Садко», «Царскую невесту», его захватывает «Пиковая дама». Но это лишь одна линия интересов. Продолжается начавшееся в Омске увлечение Шебалина французами: «Недавно в консерватории играли Квартет Равеля (прелесть!), Фортепианный квартет Роже-Дюкаса (хуже струнного в 100 000 раз)...»<sup>3</sup> Его совершенно очаровывает красота живого оркестрового звучания французских произведений, покоряют «Иберия», «Море», «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Испанская рапсодия» Равеля.

Письма полны сообщений о новейших композиторах. Он пишет о первоклассной музыке квартетов Бартока, выделяет романсы «Из Одиссеи» Шимановского.

Творчество Хиндемита, по признанию Шебалина, вызвало «интерес своей ритмической живостью, свежестью и новизной фактуры...» (64, с. 21). Композитор слушает два его ранних квартета, просматривает партитуры опер «Святая Сусанна», «Убийца — надежда женщин», присутствует на исполнении альтовой сонаты.

Музыка Малера, Рихарда Штрауса, Шёнберга познается с живой любознательностью профессионала, но симпатии не вызывает: «Очень поразил меня оркестровой звучностью Штраус (исполнялся «Дон-Жуан» и «Тиль Уленшпигель». — *Н. Л.*), зато музыка его неприятная, на границе пошлого»<sup>4</sup>. Сочинения Шёнберга не привлекали, хотя внимательно просматривались («Просветленная ночь», «Лунный Пьеро», «Пеллеас и Мелизанда»). «Петрушка» Стравинского, услышанный Шебалиным в Большом театре, несколько разочаровывает его: «...по-моему, некоторые места на фортепиано звучат лучше, чем в оркестре, быть может, это мне кажется потому, что оркестр вообще смягчает все гармонические резкости»<sup>5</sup>. Зато «Весна священная» заслуживает восторженную похвалу, захватывает воображение композитора «своими живыми ритмами, и остротой, и яркостью изложения»<sup>6</sup>.

Горячие симпатии вызывает музыка Мясковского, Прокофьева и Шостаковича. Сильнейшее впечатление производит на Шебалина Четвертая симфония его учителя. Он с увлечением слушает его романсы, а у Прокофьева выделяет «Скифскую сюиту», Скрипичный концерт, «Сказки старой бабушки» и романсы на стихи Ахматовой. Шебалин восхищается Первой симфонией Шостаковича.

Знакомство с музыкальной литературой осуществлялось не только в концертах. Письма этих лет буквально пестрят сообщениями о просмотре множества сочинений:

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову [зима 1923 г.] (64, с. 90).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Письмо к Невитову [от 10 января 1924 г.] (64, с. 91).

<sup>4</sup> Письмо к М. И. Невитову [зима 1923 г.] (64, с. 90).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Письмо к М. И. Невитову от 8 июля 1926 г. (64, с. 102).

«Сейчас завален нотами. Ник[олай] Яковл[евич] дает мне партитуры. Квадри тоже снабжает меня по мере сил...»<sup>1</sup> Партитурами «я обложился сейчас сверху донизу, и прямо не знаешь, с чего начать, так их много»<sup>2</sup>.

Из массы литературы одно принимается безоговорочно, другому сопутствуют критические замечания — даже по отношению к излюбленным в ту пору французским авторам и кумиру омских лет — Скрябину. Вот некоторые выдержки из писем:

«Третьего дня раздобыл «Александрийские песни» Александрова и распеваю их с таким увлечением, что забываю и свои недуги и печали»<sup>3</sup>.

«Купил Четвертую сонату Александрова (...Пятая лучше)...»<sup>4</sup>.

«Просматриваю квартет Дебюсси — значительно ниже равелевско-го...»<sup>5</sup>.

«Просматриваю... Сюиту и Сонатину Русселя (не нравится), четыре этюда Роже-Дюкаса (так себе) и «Jeux d'Eau» Равеля (очаровательно)»<sup>6</sup>.

Он просит Невитова купить пьесы последних опусов Скрябина и горячо увлекается «Китежем» Римского-Корсакова, впервые открыв для себя эту оперу.

Словом, практически воплощая наставления Мясковского, Шебалин активно использует все возможности для расширения музыкальных познаний: и концерты, и игру в ансамбле, и самостоятельный просмотр литературы.

При исключительной широте охвата сочинений, симпатии Шебалина все же мало обращены в сторону новейшей западной музыки и имеют довольно четкие границы: музыкальная классика — французские композиторы-импрессионисты — отчасти Стравинский — крупнейшие явления советской музыки. Шебалин интересуется и народным творчеством. Приехав во время летних каникул на Украину, он писал Невитову: «...по вечерам слушаю, как распевают в селе местные Одарки, Оксаны... гуляю по оркестрным ярмаркам...»<sup>7</sup>. Эти впечатления не прошли бесследно для будущего редактора «Сорочинской ярмарки» Мусоргского.

Примечательно, что, являясь членом АСМ, композитор не подчиняется ультралевому течению, а избирает свой собственный путь, который оказался в русле реалистического направления советской музыки<sup>8</sup>.

Среди писем студенческих лет одно представляет в данном аспекте особый интерес. Оно как бы подводит итог размышлениям Шебалина о путях развития музыкального искусства, определяет становление сего композитора. «...На многое мне пришлось переменить взгляды... — де-

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову [от 26 октября 1923 г.] (64, с. 88).

<sup>2</sup> Письмо к нему же [от 10 января 1924 г.] (64, с. 91).

<sup>3</sup> Письмо А. Ф. Губе от 18 сентября 1926 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>4</sup> Письмо к М. И. Невитову (зима 1923 г.) (64, с. 91).

<sup>5</sup> Письмо к М. И. Невитову [июль 1923 г.]. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 4, ед. хр. 51.

<sup>6</sup> Письмо к нему же [зима 1923 г.] (64, с. 91).

<sup>7</sup> Письмо из Балаклеи Полтавской области от 8 июля 1926 г. (64, с. 102).

<sup>8</sup> В 1929 году, вскоре после окончания консерватории, Шебалин писал, что современная русская музыка, по его мнению, имеет «соприкосновение с «европеизмом» лишь в формальной плоскости, а не в своем существе» (74, с. 19).

лится он с Невитовым. — Одно время казалось мне, вся современная музыка зашла в такой тупик, из которого не скоро выберешься, но знакомство с последними сочинениями Шёнберга и приезд в Москву Дариуса Мило отрезвили меня от моего пессимизма. Могу теперь с уверенностью сознаться, что атональная и политональная музыка потеряли для меня всякий вкус, и приходится ждать нового теоретического «Мессию», который подведет итоги и откроет нам новые лады, сейчас, может быть, никому не известные (в Яворского я уверовать боюсь)...»<sup>1</sup>

Так происходило формирование музыканта. Но Шебалину вовсе не свойственно было ограничивать себя рамками лишь музыкального искусства. Одной музыки для него было слишком мало, хотя он и отдавал ей все силы. «Ты подумай, — пишет он матери в день своего рождения, — уже 25 лет — это ведь не шутка, это обязывает к немалому...»<sup>2</sup> Пытливость ума, ненасытная потребность в знаниях раскрывается буквально в каждом письме. Он с энтузиазмом сообщает, что на Тверском бульваре открыли книжный рынок («книг выволокли — гибель!»<sup>3</sup>); собираясь на летние каникулы в Омск, просит отца подыскать ему преподавателя для усовершенствования в немецком языке (заметим, что три романа на слова Демеля, появившиеся в эту пору, были написаны на немецкий текст). Он успевает побродить по московским музеям, познакомиться с Абрамцевом, мечтает на неделю съездить в Псков и Новгород — посмотреть древнюю архитектуру. А две поездки в Ленинград произвели на композитора совершенно неизгладимое впечатление. «Музыкальное» и «немузыкальное» в них тесно переплеталось. Шебалин пишет родным об исполнении своей Первой симфонии, о незабываемом, «настоящем» «Борисе Годунове» Мусоргского, поставленном в подлинной, авторской редакции. И тут же рядом рассказывает об удивительной красоте города. Музыканта очаровывает прелесть чугунного кружева решеток, покрытых дымкой инея, и яркие блики солнца на закованной в гранит Неве. Он подмечает новые тона в окраске Зимнего дворца и все свободное время проводит в Эрмитаже и Русском музее.

Была еще одна область, неизменно и сильно привязывающая к себе, — природа. Шебалина часто тяготит «всякая суета» шумной жизни большого города, плен его каменных громад. Композитора трогают увиденные приметы бабьего лета или весенний ледоход на Москве-реке. Он вспоминает тогда величественную реку своей Сибири: «У вас, поди, Иртыш двинулся, большой ли нынче будет разлив?»<sup>4</sup> А приехав летом в Омск, жадно любителю красотой родных, любимых с детства мест — уходит бродить в степь, за Иртыш. В такие минуты он мог припомнить строки своего же стихотворения:

Нет, не страшна мечтам опасность,  
Здесь, в тишине у отчих Лар,

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову от 8 июля 1926 г. (64, с. 102).

<sup>2</sup> Письмо к матери от 11 июня 1927 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>3</sup> Письмо к ней же [весна 1927 г.]. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>4</sup> Письмо к родным в Омск от 19 апреля 1927 г. Архив А. М. Шебалиной.

Я сберегу родную ясность  
И сердца неостывший жар<sup>1</sup>.

В те же годы отчетливо выявляются многие типичные черты характера композитора. Его письма, при всей скупости выражений, пронизаны внимательнейшей заботой о родных. Он тревожится о здоровье матери, вечно хлопочет о книгах для младшей сестры, позже рассказывает им о своих семейных радостях — о жене, о первенце-сыне. Вместе с тем все больше закаляется его воля, обнаруживается настойчивость, твердая принципиальность. Он становится суровым, если речь идет о серьезных вопросах.

С первых лет жизни в Москве Шебалин, помимо занятий в консерватории, уделял время педагогической и отчасти литературно-критической работе. Преподавать он начал в школе имени Стасова (1923—1924), где вел сольфеджио и музграмоту. Аудитория была детская, на уроках сидели малыши, и начинающему застенчивому учителю не раз приходилось задумываться об искусстве воспитания.

Следующий этап — техникум имени Римского-Корсакова (1925—1928), находившийся под Москвой, в Тарасовке. Шебалин преподавал здесь гармонию, полифонию и инструментовку. Техникум был не совсем обычный: многие ребята пришли из детдомов, жили в интернате и осваивали музыкальную профессию.

Тогда же появились в печати, в журнале «Современная музыка», критические заметки Шебалина. Его рецензиям присущ лаконизм, ясность изложения, подчас критическая направленность. Самая первая из них посвящена Мясковскому. Автор радостно приветствует исполнение Четвертой и Седьмой симфоний своего учителя, считает их произведениями «совершенно исключительной силы» и отмечает органическую связь Мясковского с «основными направлениями русской музыкальной стихии» (66, с. 37).

Шебалин пишет о Фортепианной сонате Шостаковича ор. 12 (83, с. 289), о симфонических и фортепианных пьесах Оборина (69, с. 89—90 и 70, с. 288), обнаруживая уменье «поверить алгеброй гармонию». Свои статьи композитор часто подписывает псевдонимом Арион, остроумно придуманным Держановским (вторая половина имени Шебалина соответствует имени легендарного греческого поэта и музыканта).

В эти годы для Шебалина по-прежнему характерна необычайная интенсивность творчества. Едва закончив одно сочинение, он сразу принимается за следующее.

«...Успел закончить, правда вчерне, свою новую сонату... — пишет он матери жены, — во всяком случае, я удовлетворен уже тем, что можно приниматься за новый труд, а это всегда радует»<sup>2</sup>.

Охват различных жанров по сравнению с омскими годами еще более расширяется: фортепианные пьесы крупной и малой формы, в ча-

<sup>1</sup> Стихотворение Шебалина, первое четверостишие которого приводится, не датировано. Подписано псевдонимом В. Тепляков.

<sup>2</sup> Письмо к А. Ф. Губе от 18 сентября 1926 г. Архив А. М. Шебалиной.



# ОМСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕХНИКУМ.

В субботу 25-го августа 1923 г.

В здании Дворца „МОЛОДОЙ ГВАРДИИ“ против Гостеатра.

СОСТОИТСЯ

# КОНЦЕРТ

Содержание программы будет опубликовано в газете „Молодая Гвардия“

Шебалина В.

## ПРОГРАММА:

- |   |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 1. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 2. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 3. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 4. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 5. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 6. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 7. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 8. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 9. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). | 10. В. Шуберт: «Маленькая Соната» (Примечание: 2-й концерт). |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|

Начало концерта в 9 ч. вечера.

Билеты продаются в кассе Дворца „Молодой Гвардии“ с 12 до 1 ч. вечера и в Союзском Выпускном Институте с 12 до 1 ч. вечера в день концерта с 5 ч. вечера во Дворце „МОЛОДОЙ ГВАРДИИ“.

Цена билетов от 20 р. до 100 руб.

Ответственный распорядитель М. Навилов.

Афиша концерта 25 августа 1923 г. Омск.

стности фуги, романсы, инструментальные ансамбли (квартет, трио), Первая симфония.

Высказывания композитора ясно определяют направление его творческой работы. «Все более и более привлекает меня возможность излагать свои мысли более или менее полифонно, — писал он Невитову, — и все время ищу возможности выйти за предел унаследованных нами классических схем-форм, не уклоняясь, однако ж, с пути симфонизма (согласно определению этого понятия Иг. Глебовым) — пути, наиболее, до сих пор по крайней мере, близкого мне»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письмо к М. И. Невитову от 8 июля 1926 г. (64, с. 102).

Тяготение к полифонии находит претворение в разных жанрах, в частности, в фортепианной музыке.

В классе Мясковского Шебалин, вырабатывая навыки полифонической техники, сочиняет **немало фортепианных фуг**<sup>1</sup>. Фуги сочинялись с разным количеством голосов (от двух до пяти), были простыми или двойными, содержали различные виды полифонических комбинаций, особенно часто стретту. Заметен в них и известный лаконизм, экономность в развитии тематического материала.

В некоторых нотных рукописях композитора на свободных строчках, по-видимому, рукой Мясковского выписаны темы, которые легко узнать в фугах Шебалина. Таково происхождение двух фуг c-moll, а также A-dur, f-moll, e-moll (с ремаркой: «В пятиголосной»). Вероятно, о последней из них композитор «докладывал» Невитову: «...писал тройную, а теперь задана пятиголосная...»<sup>2</sup>.

Интонационная сфера их еще мало оригинальна, скорее баховского плана. Иногда мелодика несколько романтизирована, как это имеет место в четырехголосной фуге f-moll, где романтическое сгущение музыкальной ткани приводит к более острым звучаниям.

Свободное художественное претворение навыков полифонического письма можно видеть в Прелюдии и фуге, посвященной Шебалиным И. М. Губе (1926)<sup>3</sup>.

Выразительная, напевная тема прелюдии близка лирической народной протяжной песне (характерна авторская ремарка: «Не скоро, чтобы было похоже на песню»). Но ясный интонационный облик самой темы резко «затемняется» сложной ладогармонической сферой. Уже с первого такта в гармонизации простой попевки в a-moll появляется II низкая и IV высокая ступень лада, а в дальнейшем гармоническое развитие еще больше усложнено:



Преобладающий низкий регистр и приглушенная звучность усиливают мрачный колорит прелюдии.

Фуга глубоко контрастна по образу, она воспринимается как изящ-

<sup>1</sup> Среди неопубликованных рукописей композитора сохранилась папка с основной массой полифонических работ (ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 90). Обычно они не датированы, но, насколько можно судить, относятся главным образом к консерваторским годам.

<sup>2</sup> Письмо к Невитову [зима 1923 г.] (64, с. 89).

<sup>3</sup> На рукописи имеется надпись: «Сестрице Иринишке от брата. 4.I — 1926 г.» Сочинение не опубликовано, хранится в архиве А. М. Шебалиной.

ный гротеск. «Осторожно, тонко» (по ремарке композитора), словно легко прочерченный пером рисунок, возникает тема. Второй голос вступает уже с ее обращением, третий дает ее в увеличении — словом, вступления голосов сразу открывают серию богатых полифонических преобразований:



Самая заметная, острая интонация темы фуги (столь характерная в будущем для Шебалина!) — уменьшенная октава (или — как вариант — увеличенная) — во многом определяет жестковатость звучания пьесы, активно насыщая ее музыкальную ткань<sup>1</sup>. Как далека скупая линейность лаконичной фуги от сочных красок музыки Скрябина (о ней напоминают здесь лишь обозначения: «Осторожно, тонко», «Нежно, изысканно» и т. д.) или французских авторов, увлекавших юного Шебалина!

Среди фортепианных пьес этой поры есть два произведения крупной формы — Рондо и соната.

Рондо явилось первым опубликованным фортепианнымopusом Шебалина. Ранний вариант, названный Quasi-сонатой, был написан еще в омский период (рукопись не сохранилась). В Москве, в 1925 году Л. Н. Оборин рекомендовал автору внести в его одночастную сонату некоторые фактурные изменения. Во второй редакции произведение получило название Рондо<sup>2</sup>. Происхождение обоих названий понятно: по форме это рондо-соната.

Об ее омских истоках свидетельствует музыкальный язык — он возвращает нас к миру излюбленных в ту пору автором скрябинских образов, кое-где заметно влияние Метнера.

В Рондо три темы. Основная из них — стремительная, острая, с капризной сменой размера ( $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ) и колючими диссонансами:

<sup>1</sup> При всем образном контрасте прелюдии и фуги, можно заметить их связь: «обращенный» вариант темы фуги несколько напоминает мелодию прелюдии, и в ней же заложены (в гармонических соотношениях) интонации уменьшенной октавы.

<sup>2</sup> Оно впервые тогда же исполнялось Л. Н. Обориным, которому и было посвящено.

**Impetuoso, un poco severamente**  
25 poco accel. a tempo

*mp cresc. dim. p*

В характере скрябинских мелодий «томления» звучит вторая тема, красочно гармонизованная «пряными» нонаккордами:

26 **Meno mosso, carezzando**

*p*

Наконец, третья тема (второй эпизод), несколько метнеровская по облику, более спокойна и просветленна.

Сопоставление тем выявляет монотематические связи между ними, на первый взгляд не сразу заметные<sup>1</sup>.

Рондо — пример вдумчивой мотивной работы, осуществляемой, в частности, на основе вариантности (даже пассажи несут тематическую нагрузку). Здесь наглядно выявляется весьма характерный для Шебалина прием детализации, скрупулезной разработки материала. Отчетливо проступает начало интеллектуальное, хотя оно и не лишает пьесу эмоциональной окраски. Истоки приемов рондо (тематическое развитие) во многом восходят к Метнеру, напоминая о его сонатах.

Самое масштабное фортепианное произведение Шебалина в студенческие годы — Соната *es-moll* (op. 10), посвященная Н. С. Жилиеву. Она сочинялась нелегко. Композитор обратился к ней весной 1926 года. К лету работа была доведена до середины второй части, а затем прервана. Особую Шебалин закончил сонату, но, по его собственным словам, начерно. Композитор писал, что «возиться с ней еще придется, так как не все предположенное удалось, а может быть, и не удастся...»<sup>2</sup>. Он снова и снова возвращается к рукописи и в Москве, и во время летней поездки в Омск в 1927 году. Длительность работы свидетельство-

<sup>1</sup> Так, секундовые попевки, намеченные в рефрене, сохраняются при проведении второй темы в подголосочном элементе, причем приобретают тот вид, который станет затем основой третьей темы. Показателен и раздел из репризы, одновременно синтезирующий черты всех основных тем.

<sup>2</sup> Письмо А. Ф. Губе от 18 сентября 1926 г. Архив А. М. Шебалиной.

вала о требовательности автора к себе и его известной неудовлетворенности результатом.

В сонате еще более усиливается рациональное начало. Автор стремится найти свой самостоятельный язык, но в процессе напряженных поисков необычайно усложняет выразительные средства. От увлечения стилем Скрябина композитор уходит к противоположному «полюсу» — к поискам бескрасочного колорита, графическому, суховатому изложению (словно рисунок тушью).

Интересен замысел сонаты. Это — большая сложная композиция, трехчастный цикл с тематическими арками, цементирующими громадный материал. В общем характере музыки преобладает мрачный тон, и многие нити от сонаты ведут к сочинениям Мясковского.

Тематический материал как бы разделяется — в крупном плане — на две сферы. Одна из них связана с мелодиями изломанного рисунка, с резко обостренными, жестковатыми интонациями. Таковы, например, вступление в первой части, ее главная партия<sup>1</sup>:

Andante

27a

*p*

Allegro agitato

276

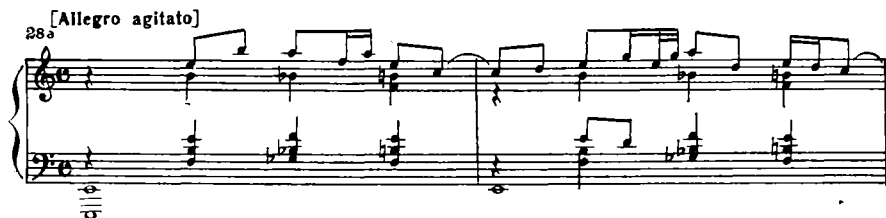
*p*

<sup>1</sup> Примеры 27—28 приводятся по авторской рукописи 1927 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 93.



К той же категории относится основная тема третьей части. В самом материале здесь заложены потенциальные возможности для его полифонической разработки.

Этому драматическому кругу образов противопоставлены темы более напевные, лирические. Назовем побочную партию первой части с мягкими, спокойными линиями или тему средней части, одnogолосный песенный запев которой воспринимается как образ сосредоточенного, печального раздумья:



Ко второй сфере принадлежит и подлинная песенная тема, важная для всей сонаты, впервые звучащая в заключение первой части на фоне мрачного «колокольного звона»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> В одном из писем жене [от 5 мая 1926 г.] Шебалин сообщает, что это тема народная, но установить ее название пока не удалось.



Эта мелодия заставляет вспомнить финал Шестой симфонии Мясковского с его народной песней «Расставание души с телом». Мясковским же навеян образный строй и некоторые детали (общая тональность es-moll или вступительные аккорды в начале сонаты). Более далекая ассоциация — мрачное симфоническое вступление к четвертому действию «Хованщины» Мусоргского.


Развитие лирических тем сонаты осуществляется в сфере общего для всего произведения очень сложного музыкального языка. Гармонические и полифонические комплексы как бы затемяют эту лирику, лишают ее народно-песенные образы непосредственности.

Какие же приемы формирования и развития материала избирает Шебалин в сонате?

Структура ее сложна. Прежде всего обращает внимание общность тематического материала в различных частях цикла.

Побочная партия первой части вводится в третью<sup>1</sup>, а народная тема появляется в различных вариантах во всех частях цикла. Композиционные приемы и в еще большей степени самый характер разработки материала вызывают ассоциации с монотематическими принципами Тансеева.

Тематические связи между частями прослеживаются не только в крупном плане. Иногда совсем небольшие интонационные обороты, видоизменяясь, проникают в различные разделы цикла, становятся общи-

ми. Объединяющую функцию несет и ритм. Так, оборот 

присутствует и в основных темах первой части, и во второй. Конструктивная роль этих арок очень важна, но не менее показателен самый метод развития мелодического материала. Активная мотивная разработка, многочисленные варианты трансформации тем и их отдельных попевок, осуществляемые в большой мере на полифонической основе, составляют типичные черты музыкального языка сонаты.

<sup>1</sup> Allegro fermamente является чрезвычайно развернутой частью. Она следует за Andante сразу, без цезуры. Подзаголовок «Третья часть» появляется в поздней авторской редакции. Сообщение о первоначальном структурном замысле содержится также в письме автора Невитову от 8 июля 1926 г.: «...соната предполагалась в двух частях...» (64, с. 101).

Нередко развитие приводит к значительной модификации образов. Примером может служить перевоплощение народно-песенной темы *e-moll* в первой и второй частях. Гармонический язык сонаты отличается усложненностью, вязкостью и терпкостью, а фактура, тщательно разрабатанная, представляет значительные пианистические трудности.

Соната — интересный и показательный опыт на пути творческого становления автора, но она не свободна, однако, от недостатков. Некоторая умозрительность, конструктивность, излишнее внимание к деталям довлеют над непосредственным выражением музыкальных мыслей. И все же наличие песенных тем (в том числе даже подлинной народной) в этом сложном сочинении — факт весьма примечательный. Именно данный интонационный пласт станет важнейшим для Шебалина антитеподом «конструктивизма». Не случайно в последний год жизни у композитора возник замысел новой редакции сонаты. На неопубликованной рукописи ее первоначального варианта сделаны авторские пометки (или вложены отдельные листки), относящиеся ко второй редакции. Изменения были направлены к прояснению стиля сонаты и большей компактности ее структуры<sup>1</sup>.

В студенческие годы Шебалин создает два камерных ансамбля, положивших начало работе в этом жанре. Это — Первый квартет *a-moll* (ор. 2) и Трио *g-moll* (ор. 4)<sup>2</sup>. Как и фортепианные пьесы, ансамбли не одинаковы по манере письма — эволюция стиля композитора происходила быстро. В квартете заметно его «омское происхождение» (две части были написаны там), музыка трио больше выдает ученика Мясковского.

Квартет — чрезвычайно привлекательное произведение молодого композитора, покоряющее прелестью ярких, живых красок, непосредственностью и щедростью мелодики, стройностью конструктивного замысла.

Самое характерное в квартете — сочетание народно-песенного начала с колористическими приемами французских импрессионистов. Очень верно это подметил В. Ширинский, оценивая первое исполнение квартета в концерте Ассоциации современной музыки (23 октября 1924 года). В своей рецензии он называет Шебалина хранителем «великих заветов «Могучей кучки», улавливает в квартете «отпечаток Мусоргского и Бородина» и одновременно причудливо-пряные равелевские краски (84, с. 114).

Темы первой части квартета сразу определяют лирический образный строй произведения. Обе они мягкие, певучие — и главная партия с ее изящным, легким мелодическим контуром, и очень близкая народной песне, напоминающая тему вступления из «Бориса Годунова» Мусоргского побочная:

<sup>1</sup> Показательна запись, сделанная А. М. Шебалиной в 1962 году со слов композитора: «Вторая часть сонаты останется как есть, первую часть и финал — переделать, упростить гармонии». Автор осуществил свои намерения, и произведение было опубликовано в 1964 году (после смерти композитора).

<sup>2</sup> Квартет посвящен М. И. Невитову, трио — М. Л. Старокадомскому.



29 **Allegro**

V-no I  
V-no II  
V.le  
V.c.

*p*

**Allegro**

30 **[Allegro]**

V-no I  
V-no II  
V.le  
V.c.

*p*

**[Allegro]**

Замечательный мелодический вариант побочной темы возникает в репризе, приобретая иногда оттенок фригийского лада (ц. 19)<sup>1</sup>.

Умело используя тембровые и технические возможности инструментов, Шебалин создает в заключение экспозиции красочное, утонченное, равелевское звучание:

31 **[Allegro]**

V-no I  
V-no II  
V.le  
V.c.

*f*

*sul G*

**[Allegro]**

V-no I  
V-no II  
V.le  
V.c.

*gliss.*

*(sul A)*

*(sul E)*

*marc.*

<sup>1</sup> Ссылки на цифры даны здесь (и во всех последующих квартетах) по двухтомному изданию партитур: Шебалин В. Квартеты. М., Музгиз, 1963.

Заметно и тяготение композитора к полифоническому развитию материала<sup>1</sup>.

Полна глубокого очарования музыка средней, медленной части квартета. Ее печальная тема в духе народной песни разворачивается спокойно и широко:

Andante tranquillo con espressione

Вторая тема не меняет общего характера повествования, она только ближе образцам другого жанра — причитаниям, заплачкам (ц. 6). Не только особенности мелодики Andante идут от народной песни: Шебалин активно использует приемы вариантного развития. По существу, вариантность заложена уже в строении обеих тем Andante, основанном на структуре типа  $aa_1$ . Мелодическое развитие голосов иногда приближается к подголосочному складу хоровой песни. Так, в примере 33 попевка «а» возникает четыре раза как переключка первой скрипки и альты, причем каждый раз в измененном виде, образуя, таким образом, вариантную цепь:  $aa_1a_2a_3$ . Партия виолончели наслаивает оstinатный контрапункт еще одной попевки-варианта:

[Andante]

<sup>1</sup> Так, в разработке дважды возникает свободная имитация на теме главной партии с различной вертикальной и горизонтальной перестановкой голосов (см. такт 3 после ц. 8 и ц. 13).

В том же смысле показателен и другой фрагмент (см. с. 8), где основная тема как бы переходит от одного голоса к другому (как в хоре), причем каждый из голосов варьирует напев. В образующейся структуре  $aba_1b_1$  элемент «b» является вариантом мелодии, очень близким народному.

Снова обращает внимание тенденция к созданию тематических арок в цикле: главная тема *Allegro* возникает в конце *Andante*; кроме того, отдельные обороты медленной части родственны побочной теме *Allegro*.

Третья часть квартета — скерцозный финал — отмечена некоторым влиянием Бородина. Подвижная, несколько танцевальная основная тема с острой, синкопированной ритмикой вносит контраст к предыдущим частям. Сама же она оттеняется введением лирических мелодий опять-таки народного склада. Особенно примечательна первая из них — чуть сумрачная, во фригийском ладу. Полифоническая разработка тем имеет уже не народно-подголосочный, а классический характер. Особенно интересна в этом смысле кода финала, построенная как своеобразное, полифоническое *crescendo*: четырехголосная fuga на главной теме сменяется контрапунктическим соединением ее со второй, затем с третьей темой, и, наконец, все они звучат одновременно.

Значительным произведением юного композитора является Струнное трио. Оно покоряет яркой экспрессией. Здесь нет уже и следа французских влияний, едва уловимы кое-где отголоски скрябинизмов, но отчетливо заметно, что властителем дум Шебалина был тогда Мясковский. Трио свидетельствует о формировании мастерства автора<sup>1</sup>. Показателен отзыв Мясковского: «Шебалин... сочинил превосходное струнное трио»<sup>2</sup>.

Мир образов трио — мрачный, иногда достигающий трагического колорита. Оттенки различны, но господствует темная гамма красок, и светлых бликов совсем немного. Цикл отличает большая цельность. Важнейшие тематические элементы даны сразу в медленном вступлении первой части. Оно открывается мелодией, развертывающейся напряженно, на неустойчивых, альтерированных гармониях:

34 Moderato

<sup>1</sup> Трио было написано в 1924 году, опубликовано значительно позже (1937) с некоторыми авторскими изменениями в партитуре. Судить о них отчасти позволяет рукопись, сохранившаяся в ЦГАЛИ (ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 92), датированная 1924 годом. Некоторые места в ней заклеены нотной бумагой с новым текстом. Но таких мест немного, и, видимо, новая редакция сравнительно мало отличалась от первоначальной. В анализе трио мы пользуемся опубликованным вариантом.

<sup>2</sup> Запись в дневнике 3 марта 1928 г. (82, с. 306).

Глубокий контраст вносит другой элемент — образ просветленной, тихой печали, созданный простыми, ясными и чистыми линиями:



Народно-песенные истоки ощутимы не только в мелодии, но и в гармоническом языке, связанном с натуральными ладами — фригийским, отчасти дорийским — своего рода лейтгармониями цикла.

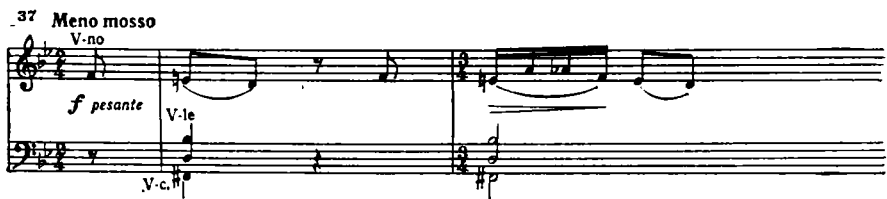
Из начального элемента вступления вырастает первая часть. Ее главная тема — волевая, упругая:



Вторая несколько мягче, но обе они выдержаны в одном характере (особенно драматично звучит заключение).

Следующая, медленная часть трио более других в цикле сближает и резко обостряет контрасты. Начало ее непосредственно связано с побочной темой первой части: на ее мелодических оборотах (в обращенном и основном виде) строится фугато. Тема народного склада, возникающая как цитата из первой части, вносит контраст. Затем его углубляют две лирические светлые мелодии — единственный оазис света во всем цикле.

В репризе контраст достигает более высокого напряжения: на тяжелых, стонущих интонациях звучит мелодия огромной выразительной силы, словно трагический речитатив:



Те же интонации развивает третья часть — скерцо, по-новому претворяющее мрачные образы трио. Его основная тема — тревожная, причудливая, с игрой скользящих малых терций, синкоп и VI дорийской ступенью в басовом pizzicato виолончели:

38 *Vivace con severita*

V-no *pp*

V.le  
V.c. *pizz.*

*cresc.* *mf* *dim.*

Показателен и выбор автором тональности *es-moll* (вспомним фортепианную сонату), и дальнейшее развитие вокально-выразительных, предельно драматизированных оборотов.

Тема финала — глубокое, скорбное *Lamento*. Его никнущая мелодия (*Largo*) несколько напоминает народно-песенный элемент из вступления. Цепь последующих вариаций развивает эту основную тему финала и одновременно синтезирует важнейшие тематические элементы всего цикла. Так, четвертая вариация (ц. 4 партитуры) связана с интонациями побочной партии первой части, шестая еще более приближается к ее основному облику, а в коде (*Allegro*, ц. 10) звучит имитация на той же теме. Обороты, близкие главной партии, возникают в пятой вариации в виде начального фригийского оборота. Фригийский элемент отражен и в первой вариации, и в заключении коды. В финале отсутствуют реминисценции светлых тем цикла и доминирующим остается общий сумрачный, драматический характер.

Помимо тематических, ладогармонических связей, примечательны в трио тональные соотношения. Как в пределах целого, так и внутри частей заметны терцовые сопоставления<sup>1</sup>.

Многие типичные черты Квартета и Трио стали характерными для последующих произведений Шебалина в этом жанре. Мы имеем в виду крепкую связь с народно-песенным искусством, стремление автора к интонационной цельности цикла, внимание к мотивной или полифонической разработке, лаконизм изложения. Уже намечался путь к мастерству ансамблевого письма.

<sup>1</sup> Возможно, терцовость является отражением большой роли терции в мелодике ведущих тем трио (вступление — главная партия — побочная партия первой части и последующие их видоизменения).

В камерном вокальном творчестве Шебалина в эти годы происходит, пожалуй, еще более заметная эволюция. Композитором было создано 15 романсов, точнее, «стихотворений с музыкой».

В выборе текстов Шебалин отходит (на время!) от классической поэзии XIX века, привлекавшей его в омский период. Он снова обращается к творчеству Блока, Ахматовой, Демеля<sup>1</sup>, появляются и новые имена — Анненский, Есенин. По-прежнему ведущее место принадлежит лирике, однако характер ее становится иным — более изысканным и утонченным. Кроме того, внимание Шебалина привлекают трагические сюжеты (Блок, Есенин). Музыкальный язык романсов заметно эволюционирует в сторону интонационного и гармонического усложнения, автор избегает напевной мелодики, непосредственного выражения эмоций. По существу, шебалинские романсы этой поры с их рафинированностью и интеллектуализмом в гораздо большей мере, чем его инструментальные сочинения, находятся в русле модернистских тенденций, типичных для представителей Ассоциации современной музыки 20-х годов.

В 1924 году возникает цикл «Тихие песни» на слова И. Анненского<sup>2</sup>. В цикле почти нет внутренних контрастов, по своему настроению он един. Авторская ремарка «сумрачно» могла бы служить эпиграфом ко всему циклу. В стихотворениях Анненского — мотивы тоски и одиночества, сожалений о прошлом («горький год воспоминаний») — характерные мотивы символистской поэзии начала XX века. Как непохожи, например, два «осенних» романа юного Шебалина: более ранний, омский, на слова Тютчева «Есть в осени первоначальной» и «Листы» на слова Анненского. Там — воспевание живой прелести осеннего пейзажа; здесь «зигзаги листопада» вызывают ассоциации со смертью, призрачностью жизни, «обманом бытия». Философский итог пессимистичен:

И нет конца и нет начала  
Тебе, тоскующее я.

В следующем, третьем стихотворении поэт размышляет об Орфее, он воспринимает его образ иначе, чем люди «открытых сердец»: уста «старого мудреца» немы для мира.

Три стихотворения Анны Ахматовой, вошедшие в следующий романсный цикл — «Подорожник» (1925 год), светлее, лиричнее. Они проще стихов И. Анненского — это пейзажные зарисовки, любовная лирика. Заметим, что мотивы разочарования, подчас звучавшие в поэзии Ахматовой, не привлекают внимания композитора.

Сильное впечатление произвел на Шебалина прокофьевский цикл романсов ор. 27 на слова Ахматовой и, может быть, послужил известным толчком для собственного обращения к творчеству поэтессы.

Мелодия первого романа — «Я спросила у кукушки» — часто

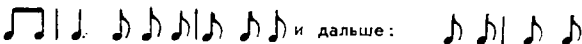
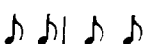
<sup>1</sup> Рукопись трех романсов на стихи Демеля — «Stiller Gang», «Mädchen — Frühling», «Letzte Bitte» — утеряна.

<sup>2</sup> «Тихие песни» включают следующие романы: «В открытые окна», «Листы», «Пусть для ваших открытых сердец», «Еще один».

прерывается паузами, фразы ее короткого дыхания. Она декламационна и заставляет вспомнить стилистические приемы позднего Даргомыжского в «Каменном госте». Так, например, ритмический рисунок вокальной фразы «Сосен дрогнули верхушки» диктуется образом текста (шестнадцатые вводятся единственный раз). Декламационный принцип развития обуславливает и сквозную форму романсов. В цикле нет тематической репризности, но Шебалин находит иное средство объединения целого. Все три стихотворения — «Я спросила у кукушки», «Сразу стало тихо в доме», «Я окошко не завесила» — написаны размером хотя и не тождественным, но близким: пеоним третьим, хореем вторым (четырёхстопным), пеоним третьим с дактилическим окончанием. Сходство стихотворного размера служит своего рода объединяющим моментом, и композитор пронизывает музыкальную ткань всех трех романсов единими ритмоформулами:

Первый романс:  или дальше: 

Второй романс: 

Третий романс:  и дальше: 

Как бы ни менялась интонационная природа шебалинских романсов в последующие годы, этот прием, найденный в ранних произведениях, останется характерным для него.

Написанный в тот же год блоковский цикл включает всего два стихотворения — «Свирель запела» и «Поздней осенью». Они резко контрастны: тонкие краски весеннего пейзажа — и опустевшая гавадь, где черной, глухой осенью погибает от холода (подобно герою «Трепка» Мусоргского) пьяный матрос.

Начальная строка первого стихотворения — «Свирель запела» — рождает мелодию «пастушьего наигрыша», его прозрачное, холодное звучание напоминает тембр флейты; эта фортепианная мелодия разграничивает куплеты стиха, обрамляет романс. Основная же вокальная попевка, ее песенные интонации как бы растворяются затем в речитативно-декламационных фразах. В романсе Шебалин стремится передать особенности формы блоковского стиха, не совсем обычной. Вслед за куплетами, неодинаковыми по размерам (первый — семь, второй — девять строк), идет заключение — две «итоговые» строки — своего рода краткая, свободная реприза:

Смотри, какие быстрины,  
Когда ты видел эти сны?

В музыке романса эти строки совпадают с тематической репризой (вариантной). Важна и еще одна деталь: слова «Смотри, какие быстрины» впервые возникают во втором куплете, а в заключении повторяются. И музыкальные интонации отражают это повторение строк текста.

Стремление композитора раскрыть в музыке особенности литературной канвы нашло также яркое выражение в трагическом романсе «Поздней осенью». Помимо гибкой, переменной метрики, в стихотворении Блока обращает на себя внимание необычность перекрестных рифм. Четные строки второго куплета рифмуются с аналогичными строками третьего:

В черном небе означается  
Над водой подъемный кран,  
И один фонарь качается  
На оснеженном берегу.  
И матрос, на борт не принятый,  
Идет, шатаясь, сквозь буран.  
Все потеряно, все выпито!  
Довольно — больше не могу...

Эта особенность фиксируется Шебалиным в музыке: рифмы подчеркнуты сходными интонациями или ритмом — своего рода «музыкальными рифмами». Напряженное звучание драматического речитатива резко выделяет кульминацию романса.

Последний из вокальных циклов этих лет, написанный на слова Есенина, весьма своеобразен по выбору и трактовке трагической темы. Три стихотворения — «Корова», «Лисица», «Песня о собаке» — повествуют о страдании и смерти животных. Дряхлая корова, которую скоро поведут на убой; истекающая кровью, умирающая на снегу лисица; несчастная собака, у которой отняли и утопили щенят, — таковы «герои» есенинских стихов, объединенных Шебалиным<sup>1</sup>. Необычность «прозаических» сюжетов, далеких от романсного жанра, определила трудные поиски их музыкального воплощения. Среди вокальных сочинений этих лет есенинские наиболее развернуты по масштабам. Музыкальный язык их, несмотря на бытовые элементы в литературном тексте, отнюдь не проще, чем в других циклах. Манеру письма композитора характеризует интонационно гибкая, речитативно-декламационная мелодика, детально следующая за текстом, множество изобразительных «подробностей» в гармонически сложной фортепианной партии<sup>2</sup>. Шебалин создает своеобразную музыкальную иллюстрацию текста. Это был по-

<sup>1</sup> «Песня о собаке» имела еще другое, очень необычное претворение в музыке. Как сообщает один из руководителей итальянского Сопротивления, во время второй мировой войны крестьяне-партизаны пели есенинские стихи о собаке на мотив народной итальянской песни. Это была песня о жестокости. Кому принадлежал перевод текста — неизвестно. См. об этом во вступительной статье К. Зелинского к Собранию сочинений С. Есенина (29, с. 59).

<sup>2</sup> См., например, в первом номере цикла фортепианную партию в следующих фразах: «Бил ее выгонщик грубый», «Мыши скребут» или в «Лисице»: «Рассыпал звонистую дробь» и многие другие.



своему интересный опыт, но музыкальный язык вступал здесь, по нашему мнению, в противоречие с более простой, реалистической сущностью есенинских стихов<sup>1</sup>.

Таким образом, вокальное творчество Шебалина в рассматриваемый период отличается достаточно широким диапазоном тем. Но музыкальная трактовка различных литературных оригиналов осуществляется — в широком плане — в одной стилистической манере. В этом смысле постоянным элементом является декламационный склад мелодики, внимание к деталям текста, сложный гармонический язык. Отсюда — утрата вокальной напевности в большинстве «стихотворений с музыкой» и — как следствие — их широкой доступности. Характерно, что мелодическое начало гораздо ярче проявилось в ряде камерных инструментальных сочинений того же периода. Вне связи со словом оно непосредственно прорывалось даже в таких сложнейших произведениях, как фортепианная соната.

Камерные сочинения Шебалина начинают в эти годы исполняться, становятся известны. Ансамбли и романсы композитора прозвучали сначала в концертах АСМ. Осенью 1924 года было «первое крещение» квартета и романсов на слова Демеля и Сафо. Наиболее интересным событием явился авторский концерт Шебалина и Шостаковича 20 марта 1925 года в Малом зале консерватории. Из сочинений Шебалина исполняли Первый квартет, фортепианное рондо, романсы; из сочинений Шостаковича — Трио, фортепианные и виолончельные пьесы, Сюиту для двух роялей. Музыка Шебалина получила в отзывах критиков весьма положительную оценку<sup>2</sup>.

\*

Из произведений, созданных Шебалиным в студенческие годы, самым значительным была Первая симфония (f-moll, op. 6). Характерные шебалинские приметы определились в ней особенно ярко.

Продолжая начатые еще в Омске опыты в оркестровом жанре, композитор все более определяет свой путь симфониста, полный сложных и напряженных поисков. Это были первые шаги — и одновременно становление.

Однажды в 1924 году, на одном из музыкальных вечеров у Ламмов, Шебалин пожаловался Алисе Максимовне Губе на то, что ему трудно работать в неблагоустроенной комнатухе — «скорлупе». Тогда и родилась идея поехать Шебалину в Можайск, где Алиса Максимовна работала врачом-лаборантом и жила вместе с подругой Наташей, молодым химиком.

<sup>1</sup> В том же, 1926 году другой советский композитор, В. Нечаев, также написал цикл романсов на слова поэта. Он выбрал другие, более простые лирические сюжеты, опирался на народно-песенные интонации, и в таком музыкальном прочтении Есенина ошутимее была национальная природа его поэзии.

<sup>2</sup> Назовем, например, статьи В. Ширинского (84, с. 114), В. Держановского (27а, с. 289).

В один из ярких, солнечных апрельских дней в дверь Можайской лаборатории постучали. «Войдите», — ответила Алиса Максимовна, не отрывая глаз от микроскопа. В дверях неожиданно появился Шебалин, одетый в черный тулупчик. Вид у него был весьма растерянный: он не знал, куда пристроить мокрые, грязные галоши, одну из которых держал в руках, — неоспоримое свидетельство того, что немощная площадь в Можайске труднопроходима в весеннюю распутицу.

Композитору сняли комнату, и молодежная компания организовала жизнь на коллективных началах.

Режим дня был строг: в 8 часов утра Виссарион приходил к Алисе (Лёне, как ее называли) и Наташе, нагруженный горячими булками, купленными по дороге. После завтрака девушки уходили на работу. Шебалин же, убрав комнату, садился писать симфонию. Комната обладала великим преимуществом: в ней стоял рояль!

Под окном шумели ребяташки, и, чтобы утихомирить их, музыкант подходил к окну и произносил свирепым голосом, как заклинание: «Ихтиозавр! Мезозой!» Малыши убежали врассыпную.

В три часа дня молодежь отправлялась обедать в столовую, а по вечерам Шебалин снова много играл. Иногда это была его любимая «Хованщина», клавир которой обычно стоял на пюпитре рояля.

Нередко все вместе шли на прогулку. В Можайске свои достопримечательности: старинный монастырь, стоящий на берегу озера; высокая горка, с которой видны далекие просторы. Земля покрывалась яркой травой, распускались скромные желтые первоцветы, и «зелень рощ сквозила».

Эскизы и партитура Первой симфонии рождались в работе упорной, увлеченной. Историю создания этого произведения освещают шебалинские письма к близким.

«В Можайске... работал над симфонией (страшно сказать!)... Завтра утром уезжаю (из Москвы. — *Н. Л.*)... продолжать работу, пока не остыл»<sup>1</sup>, — сообщает он родным в Омск. Отчет М. И. Невитову более обстоятелен: «Почти уже месяц, как я засел в Можайске, самым интимнейшим образом улизнул из Москвы... За это время я сильно двинул симфонию, которая мало-помалу принимает человеческий вид. Последние дни воюю с финалом, и, признаться, окаянный, не клеится...»<sup>2</sup>

В начале лета Шебалин делится с матерью: «Симфонию в эскизах закончил недели три тому назад...»<sup>3</sup>.

Инструментовка шла труднее и затянулась до осени. Об этом композитор рассказывал в письмах к Алисе Максимовне, которая работала уже в другой больнице, в селе Чоблоково под Вереей. Туда, в маленькую, более чем скромную прибольничную комнатку, оклеенную «Московскими ведомостями», ей приносили письма с вестями о «можайской симфонии». «Инструментовка пугает меня, — писал Шеба-

<sup>1</sup> Письмо к родителям от 10 апреля 1925 г. (64, с. 96).

<sup>2</sup> Письмо к М. И. Невитову от 29 апреля 1925 г. (64, с. 97).

<sup>3</sup> Письмо к матери от 1 июня 1925 г. Архив А. М. Шебалиной.

лин, — я боюсь утонуть в звуках, вызванных к жизни мной же, тем более что я чувствую ответственность за содеянное...»<sup>1</sup>

Примерно через месяц композитор сообщал: «Понемногу начал инструментовку — работаю медленно и тяжело...»<sup>2</sup> И это не случайно: шли напряженные поиски своего оркестрового стиля, который резко изменился по сравнению с ранними омскими сочинениями. О решительном повороте свидетельствовал сам автор: «Колорит оркестровки очень прост и суров, и это совершенно для меня неизбежно, по крайней мере сейчас. От всяких фокусов вроде книпперовского Будды («Сказки гипсового Будды». — *Н. Л.*) — если ты его помнишь — и даже больше — от Дебюссинских и Равельих прелестей у меня нос воротит»<sup>3</sup> (разрядка моя. — *Н. Л.*). Вспомним: влияние Дебюсси и Равеля оставило немалый след в юношеском творчестве музыканта. Первая симфония стилистически была другим полюсом. Композитор стал по-новому воспринимать оркестр и писал тогда, по собственному признанию, «не доверяя звучности инструментов, и почти все удваивал» (64, с. 27).

И наконец, итог: «...Если можешь, порадуйся со мной, — спешил он поделиться, — завтра кончаю инструментовку — правда, начерно, но все-таки кончаю». Причем добавлял характерную упрямую фразу: «Больше всего я доволен тем, что смог... окончить к сроку, заранее намеченному»<sup>4</sup>

Затем, по ночам, партитура переписывалась, спешно проверялись оркестровые партии: симфония была назначена к исполнению. И тогда обычно самокритичный к себе композитор пришел к суровому заключению: «...вместо волнения я испытываю нечто совсем иное — какое-то ожесточенное обострение по отношению к самому себе. Я вдруг сразу увидел все свои промахи и ошибки, но ничего переделать не могу и не хочу. Пусть останется, как написано»<sup>5</sup>.

Симфония исполнялась в Ленинграде, в филармонии, в ноябре 1926 года под управлением К. С. Сараджева. Вместе с Шебалиным, тогда студентом-третьекурсником, в Ленинград приехали другие молодые композиторы-москвичи — Л. Книппер, познакомивший ленинградцев со «Сказками гипсового Будды», Л. Половинкин, показавший один из «Телескопов». Шебалин воспринял исполнение своей симфонии обостренно. «Исполнение было неудачное... — писал он родным. — Дикая фальшь и невероятные расхождения, кажется, не прекращались... Впрочем, внешний успех был, — автора вызывали»<sup>6</sup>.

По-видимому, эта оценка не лишена известного пристрастия — в ней сказалось огромное нервное напряжение, в котором находился композитор все последние месяцы. Но один практический вывод он

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 10 июня 1925 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Письмо к ней же от 13 июля 1925 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>3</sup> Письмо к ней же от 24 июля 1925 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>4</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 29 августа 1925 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>5</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 22 марта 1926 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>6</sup> Письмо к родным в Омск от 18 ноября 1926 г. (64, с. 106).

сделал сразу же — после исполнения симфонии переоркестровал ее заново, значительно облегчив изложение<sup>1</sup>.

Симфония вызвала интерес в кругу музыкантов, начиная с маститого А. К. Глазунова. Во время концерта юный автор, к великому смущению, заметил, что позади него находится Глазунов. Он поднялся в антракте на эстраду, чтобы рассмотреть партии симфонии (партитуру дирижер унес в артистическую). Но у Шебалина не хватило духу подойти к нему: Глазунов «сидел грузный, молчаливый и замкнутый» (64, с. 27).

А. Н. Римский-Корсаков в рецензии на концерт молодых композиторов отдал предпочтение музыке Шебалина, отметив его «несомненный талант к развитию и изложению своих мыслей в симфоническом плане» (разрядка моя. — *Н. Л.*), конструктивную фантазию и «дар свободно льющейся мелодики» (51). Критические высказывания касались не везде ясной гармонии, однообразия оркестровки и слишком сильного влияния Мясковского.

Сам Мясковский отнесся к симфонии положительно — конечно, не потому, что она была написана ему в подражание и ему посвящена. Спустя 18 лет, в 1944 году, после очередного музицирования у Ламмов, где играли и Первую симфонию Шебалина, Мясковский записал в дневнике: «... играли плохо, но музыка по-прежнему отличная» (82, с. 307).

Среди всех откликов особого внимания заслуживают прозорливые суждения Б. В. Асафьева. В краткой аннотации к ленинградскому концерту Асафьев называет 24-летнего Шебалина одним «из ярких и талантливых представителей современного русского симфонизма в его московском разветвлении» (2). В первом крупном сочинении Шебалина Асафьев увидел главное: «глубокое мелодическое чутье композитора и инстинкт песенности, присущий ему» (2), немалую роль конструктивного начала и владение техникой разработки материала.

Другой отклик Асафьева, более обобщенный, появился через год и был меткой, образной характеристикой стиля юного Шебалина, определяемой больше всего через призму Первой симфонии.

«В плане чисто симфоническом, — писал Асафьев, — выделился пока лишь Шебалин, несомненно крепкий и волевой талант, уже теперь владеющий широкими формами. Его эмоционально насыщенная музыка убеждает своей суровой серьезностью и коренастостью, своей энергичной поступью и твердостью характера. В Шебалине больше, чем в каком-либо из юных москвичей, чувствуется симфонист, утверждающий свое *sic volo, sic jubeo* [так хочу, так повелеваю. — *Н. Л.*] Это молодой, крепко вцепившийся корнями в почву дубок. Он еще развернется, раскинется и пропоет мощный и полный радости гимн жизни» (4, с. 26). Мудрое предвидение будущего...

<sup>1</sup> Об облегчении партитуры во второй редакции наглядно свидетельствует ее сравнение с первоначальной авторской редакцией. Рукописи хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 77.

«Ленинградское крещение» не было единственным исполнением Первой симфонии в 20-е годы. В июне 1928 года она прозвучала в фортепианном переложении на выпускном экзамене в Московской консерватории и снова получила высокую оценку. Вскоре дипломная работа Шебалина была затем исполнена в Москве в симфоническом концерте<sup>1</sup>.

Что же представляло собой это «самое мясковское», по определению автора, сочинение?

Симфония открывается спокойным, сумрачным вступлением (соло кларнета). Это образ раздумья, сосредоточенного, глубокого размышления. Волевая, упругая тема по-своему дуалистична — объединяет, как в начальном зерне, контрастные начала устоя и неустоя.

Устой, опора — интонация кварты (ход от тоники к доминанте f-moll) и распетое в мелодии (такт 2) тоническое трезвучие; неустой — обрастание этих опорных точек уводящими от них острыми диссонансами, терпкой, жестковатой хроматикой. Особенно настойчиво выделен (трижды повторяется) броский интервал уменьшенной октавы (а затем малой ноты):



Размашистость мелодического рисунка, яркая экспрессивность отдельных интонаций роднят тему Шебалина с аналогичными образами у Мясковского (вспомним, например, главную партию первой части его Шестой симфонии или начало Десятой). Антитеза устоя — неустой раскрывается у Шебалина и в том, что тонико-доминантовой опоре в теме вступления противопоставляется «двойное» звучание других ступеней лада: IV—IV высокой; VI высокой — VI натуральной; VII высокой — VII натуральной.

Характерен и выбор фактуры — линейного изложения материала: вступление начинается сразу с фугато, и постепенно все больше проступают жесткие созвучия. Сумрачному колориту способствуют оркестровые краски: в фугато доминирует тембр деревянных духовых. С другой стороны, в скупо выписанной теме вступления угадываются русско-песенные интонации.

Вступление — словно эпитафия — потенциальная основа дальнейшего развития. И одновременно — характернейший эмбрион стилистических признаков будущих сочинений Шебалина.

В главной партии сонатного Allegro — два эмоционально контрастных плана: крепнут твердые, мужественные интонации, но дальше они уже меняют облик и звучат у струнных взволнованно, смятенно (см. ц. 10, 11)<sup>2</sup>. Этот второй план напоминает некоторые образы Чай-

<sup>1</sup> В 1929 году под управлением Н. С. Голованова.

<sup>2</sup> Цифры приводятся по партитуре: Шебалин В. Первая симфония. М., 1932.

ковского (например, главную партию первой части Четвертой симфонии), как бы преломленные через звуковую палитру Мясковского.

Мелодически главная партия вырастает из вступления, внутри нее затем сразу начинаются многочисленные модификации одного мелодического комплекса — своего рода истока дальнейших монотематических преобразований в симфоническом цикле. С первых тактов главной темы внедряется краткая имитация (соло трубы перед ц. 11) — залог последующих полифонических превращений. Активное, динамическое развитие темы идет волнами, как в драматических симфониях Чайковского.

Затем на *diminuendo* возникают новые преобразования знакомых попевок, образуя имитационную вязь. Особенно выразительно и скорбно звучат последние такты у деревянных духовых:

- 40 [Allegro moderato]

Ob.  
Cl.  
Fag.

*p*  
*p espress.*  
*p*

Эпиграфом к лирической побочной партии (ц. 18, соло кларнета) могли бы служить пушкинские слова: «Печаль моя светла». Шебалин выделяет эту тему резкой сменой темпа (*A doppio più lento, espressivo*)<sup>1</sup>.

По сравнению с другими темами побочной партии присуще более широкое дыхание, хотя и ей свойственна расчлененность попевок, сообщающая почти речевую выразительность. Главное же, в ней отчетливо проступают народно-песенные черты. Мелодия эта в основном диатонична. Но гармонизация — цепь вязких септаккордов на ползущих хроматизмах басового голоса — сильно затемняет простые ладовые краски мелодии и ее непосредственность. И это представляется характерным приемом Шебалина:

41

Cl.  
Archi,  
Cor. I e  
C. ingl.

*p*  
*p*

<sup>1</sup> Репарка Шебалина в рукописи симфонии: «Значительно медленнее».



В неторопливое течение побочной партии врывается как властный, резкий возглас главная тема (медная группа — валторны на фоне тромбонов и тубы — и мощный аккорд *tutti* оркестра). Ассоциации снова ведут к Чайковскому — к приему внезапного вторжения тем рока. Возвращение побочной партии (ц. 21) закрепляет ее лирический образный строй. Отметим здесь два характерных момента: во-первых, использование канона в диссоциирующем соотношении голосов (трифон на расстоянии октавы), во-вторых — и это еще более показательное, — тип изменений в мелодическом рисунке темы (см. ц. 21). Изменения эти на первый взгляд не так значительны: иначе звучит такт 3, иначе дано заключение — на нисходящей квинте. Но важен принцип развития через цепь близких попевок-вариантов, как это часто бывает в народной песне. И инструментовка подчинена тому же методу: передача фраз от инструмента к инструменту — как в народном хоре — создает тембровое варьирование. Использование приема вариантности именно в его народно-песенном преломлении — свидетельство ранней кристаллизации еще одной характерной черты стиля Шебалина.

Заключительная партия (см. такт 4 после ц. 23) — «синтезирующая» тема, вобравшая в себя интонационные и ритмические обороты основных тем первой части симфонии.

Разработка (ц. 25—37) построена на разнообразнейших модификациях основного мелодического комплекса. В нее входят все предшествующие темы, причем в приемах их трансформации огромное место принадлежит полифонии (контрапунктическое соединение различных мотивных фрагментов, множество стреттных проведений, каноны и т. д.). Автор проявляет здесь незаурядное мастерство, но пристрастие к полифонии рождает вязкость музыкальной ткани, некоторую однотонность колорита, умозрительность.

Эмоциональный тонус разработки — нервный и мрачный, что отчасти определяется преобладанием интонационной сферы тем вступления и главной партии. В кульминационной зоне звучит мощное (тромбоны и валторны) каноническое проведение заключительной темы экспозиции (см. ц. 32). Расстояние между голосами в каноне — малая нона, то есть тот самый интервал, который уже во вступлении был наиболее

характерным, острым. В момент наивысшего напряжения звучит на протяженном органном пункте гармоническая секвенция, напоминающая тему челюсты во второй части Шестой симфонии Мясковского и, подобно последней, преломляющая трагедийную образную сферу<sup>1</sup>:

[Allegro giusto]  
42

ffff

tutti

ffff

Вся кульминация — трагедийный поворот «событий» симфонии и одновременно резкий динамический спад — от *ffff* до *pp*.

Реприза сохраняет экспозиционную последовательность тем, но более сжата. Кода (*Presto*) по своей стремительности и настроению смятенности заставляет вспомнить о первой части Четвертой симфонии Чайковского или о первой части Третьей симфонии Скрябина. Как светлый блик врывается на мгновение коротенькая тема, может быть, более других близкая народной песне<sup>2</sup>:

43 Presto

Fl. I.  
Ob. I.  
Cl. I.

ff

Вторая часть (*Andante, molto quieto*) в драматургии симфонического цикла — дальнейшее развитие двух интонационных и образных сфер: драматической, более интеллектуализированной, и лирической. Краткое вступление напоминает о начале симфонии общностью интонаций, тембра (соло кларнета), настроением раздумья. Только оркестровые краски здесь иные. «Шорох» тремоло струнных *con sordini, divisi* (партия альтов разделена на две части, вторые скрипки — на три), общее *pianissimo*, тембр английского рожка, челюсты, красочное пятно аккордов тромбонов и трубы — все это создает таинственный, призрачный колорит.

<sup>1</sup> Приведено в первоначальной редакции (переложение Шебалина). В окончательном оркестровом варианте движение шестнадцатыми обрывается, и последние звенья секвенции звучат особенно мрачно у шести засурдиненных валторн.

<sup>2</sup> В ней также можно заметить некоторое родство с темой вступления.



Весьма существенную роль играет и выбор тональности — *es-moll* (вспомним, что это тональность Шестой симфонии Мясковского, а у самого Шебалина — его Фортепианной сонаты).

*Andante* многотемно и развернуто<sup>1</sup>. Развитие идет от тем сложных к более проясненным, напевным и лирическим.

Первая из них (главная партия) с характерным изломанным рисунком мелодии продолжает развивать круг интонаций начала симфонии, но в лирическом плане (отсюда и более прозрачная оркестровая фактура — см. ц. 2).

Вторая тема (побочная партия, ц. 8) звучит гораздо теплее. Выразительный тембровый колорит придает ей *divisi* всех струнных инструментов, игра скрипок *sul G*.

Но самая выразительная тема этой части, одна из лучших во всей симфонии, — заключительная партия. Она привлекает простотой, удивительной мягкостью, ярким народно-песенным складом. Скорбный, жалобный напев раскрывается, растет из узкого диапазона постепенно, как в песне:

44 Tranquillo assai

Archi *ppp* con sord.

8-va

pp

8-va

Тему «запевают» струнные — как бы *вполголоса*, *con sordini*, *ppp*. Заложенный в симфонии контраст двух начал — песенного, лирического и непесенного (назовем его условно — более графического) — становится все глубже. По жанру это колыбельная. Поэтический мир народных колыбельных песен нашел отражение в творчестве многих русских композиторов. Наиболее близки Шебалину могли быть колыбельные Мусоргского, Лядова, Стравинского (из «Жар-птицы») и, конечно,

<sup>1</sup> Структурные контуры, как всегда у автора, четки: это сонатная форма с большим эпизодом, заменяющим разработку.

Мясковского (назовем его Седьмую симфонию и самый возможный исток — тему из второй части Пятой симфонии, даже в той же тональности — *b*-*moll*). Колыбельная Шебалина диатонична, но ее гармоническое сопровождение хроматизировано, и басовый органнй пункт на звуке *e* уводит от тонального центра *b*-*moll*. Отдельные звуки мелодии по вертикали многократно образуют с одним из аккомпанирующих голосов (партия виолончели) интервал уменьшенной октавы (см. такты 2—4). Это — новое превращение важного тематического элемента в едином для цикла комплексе.

Резкий контраст создает эпизод (*Allegro precipitato*) — стремительное, мрачное и мятежное скерцо (по функции в цикле). Оно продолжает дальнейшую трансформацию интонационного пласта первой части симфонии. Здесь много различных тематических сплавов и превращений, особенно полифонических<sup>1</sup>.

Реприза возвращает к лирическим, все более просветленным образам. Чарующе-волшебна тема колыбельной — верхний регистр и тембр челесты придают ей звенящую, хрустальную звучность. В коде оркестровка становится все более воздушной, прозрачной (у струнных выделены солирующие группы), звучание истаявает в верхнем регистре<sup>2</sup>. В последних тактах на тонический органнй пункт (тремоло скрипок) как чистая краска наслаивается трезвучие IV ступени с дорийской секстой. Часть заканчивается тоническим аккордом без терции, и в этом снятии минорной терции, уходе от *es*-*moll*, заключается психологически выразительный нюанс: еще не свет, но движение от мрака к свету.

Последняя часть цикла — финал, пространный, многотемный, сводящий воедино различные нити цикла, итог всего развития. И то, что в предшествующих частях было лишь предпосылками в общей концепции «от мрака к свету», драматургическое решение финала утверждает. Здесь множество тематических арок. Вот, например, звенья одной из них: конец первой части — начало второй — начало финала. Истоки главной партии финала — во вступлении симфонии, но мужественный, волевой склад интонаций раскрывается в этой маршевой, упругой теме еще ярче.

Отметим, что экспозиционное проведение ее опять поручено кларнету. Таким образом, можно говорить не только о лейтинтонациях, но и о некоторой тенденции к лейттембровым приемам. Вторая из связующих тем снова создает арку в цикле: она буквально совпадает со связующей партией из первой части, сохраняя, таким образом, не только тематическое сходство, но и функцию.

Очень свежо звучит побочная тема (ц. 6), похожая на хорал. сдер-

<sup>1</sup> Укажем, например, на цифры 22—23, где интонации главной партии первой части контрапунктируют с темой скерцо в увеличении, на сплав основной мелодии скерцо с ритмическим оборотом из побочной партии первой части (реплика трубы перед и. 19).

<sup>2</sup> Прием постепенного «сползания» верхних голосов опять напоминает Мясковского — коду первой части его Шестой симфонии.

жанный и суровый. Подчеркнутая диатоника снова напоминает здесь Мусоргского<sup>1</sup>. Тембровая окраска — соло валторны на фоне тромбонов, трубы и фоготов с низкими струнными в *pianissimo* — темная, приглушенная:

**Lo stesso tempo. Calmo**

45

Cor. I

*ppp*

3 Tr-ni e Tuba

Fag. a2

Разработка финала — «горнило», в котором особенно динамично происходит «переплавка» тем и в напряженной борьбе завоевывается жизнеутверждающее начало. Многочисленные преобразования захватывают элементы мелодико-интонационные, ритмические, ладотональные, полифонические. Последних, пожалуй, особенно много<sup>2</sup>. Характер разработки вскрывают авторские ремарки: «пылко», а в кульминации, где вихревое движение струнных и деревянных прорезывают фанфары труб (ц. 31), — «неистово». Динамическое развитие идет волнами, и самый глубокий, предельно резкий контраст — сопоставление бурной кульминации с музыкой колыбельной из второй части.

Мажорная кода финала — одновременно и эпилог всей симфонии, и важнейший этап в развитии целого: победа Воли. Разума. Света. Так можно было бы охарактеризовать ее значение в цикле. И может быть, эту музыку имел в виду Асафьев, когда приводил латинское изречение «*Sic volo, sic jubeo*».

По высоко поэтической, одухотворенной музыке кода — один из лучших разделов симфонии. В ней — максимальное прояснение стиля

<sup>1</sup> При всей новизне темы, в ней опять-таки можно уловить интонации, общие с вступлением симфонии.

<sup>2</sup> Большая fuga финала перекликается с фугато вступления симфонии, но вторая — более активна.

(в частности, гармонического), господство очень свежо звучащей диатоники и утверждение широких, спокойных и мужественных интонаций. Кода — это новый пласт и высшая точка, путь к которой ведет через народно-песенные темы в предшествующих частях. Напрашивается ассоциация с кодой финала Симфонии c-moll Танеева<sup>1</sup>.

Таким образом, Первая симфония композитора — произведение этапное, ярко раскрывшее в авторе дарование симфониста и уже достаточно зрелое мастерство. Здесь сказалась характерная для Шебалина огромная роль интеллектуального начала, напряженная работа мысли, выразившаяся в тяготении к полифонии, к цельности материала, достигаемой монотематическими приемами.

Заметно значительное влияние Мусоргского, отчасти Чайковского, более всего — Мясковского и, что очень важно, влечение композитора к русской народной песне, которая и явилась важным истоком для формирования стиля Шебалина, для всего его дальнейшего творчества.

<sup>1</sup> Своего рода эскизом подобной драматургической концепции была Фортепианная соната Шебалина.

## Раздел II. ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ (1929—1940)

### Глава 3. НАВСТРЕЧУ ЖИЗНИ

Прошли годы учения. Начинаясь самостоятельный творческий путь. В 1928 году Шебалин поступает в аспирантуру. И одновременно ему предложили преподавать в консерватории гармонию, полифонию, фугу. Вести эти дисциплины предстояло в классе Г. Э. Конюса, уехавшего тогда за границу в командировку. Заместить Конюса, опытного теоретика, автора оригинальных научных трудов, казалось не так просто, особенно если учесть, что многие ученики были старше нового учителя.

Однако успехи Шебалина на педагогическом поприще не вызывали сомнений: с 1932 года он уже вел класс композиции, стал доцентом, а затем (с 1935 года) профессором кафедры сочинения<sup>1</sup>.

Но это была лишь одна грань деятельности музыканта. Начало самостоятельного пути совпало у Шебалина с периодом сложного и бурного развития советской музыкальной культуры. Огромные социальные преобразования в нашей стране определили новые задачи советского искусства, выдвинули требования реалистического отображения современной жизни, раскрытия современной темы. А это, естественно, повлекло за собой новые формы и средства выражения. Отсюда — особая сложность проблем, стоявших перед советскими композиторами, их напряженные творческие поиски. Развитие советской музыки в 30-е годы отнюдь не проходило гладко и спокойно: были и противоречия, отдельные срывы. Но в то же время отчетливо определялись положительные результаты творчества, достижения, которые имели место во всех музыкальных жанрах. Об этом свидетельствовало появление таких сочинений, как Шестнадцатая и Восемнадцатая симфонии Мясковского, Пятая Шостаковича, его же «Катерина Измайлова», «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «На поле Куликовом» Шапорина, Фортепианный концерт Хачатуряна, драматическая симфония «Ленин» Шебалина.

Судьбы советской музыки глубоко волновали молодого композитора. Одновременно он немало и серьезно думал о своем будущем. Показательно уже одно из его писем студенческих лет, где 24-летний музыкант высказывает занимавшие его мысли. Шутливый оттенок письма не заслоняет главного — стремления «упорно размышлять о возможности встать на собственные ноги и на свой лад предаваться мусикийским развлечениям. А ведь это все страшно важно — от этого не от-

<sup>1</sup> Характеристику педагогической деятельности Шебалина см. ниже.

махнешься, да и не во мне в конце концов дело...»<sup>1</sup>. Он пишет далее о том, что всему молодому поколению российских музыкантов выпала задача огромной сложности, а «мы для ее выполнения совершенно не подготовлены, в частности, не готов и я».

С выходом на самостоятельную дорожку эти вопросы приобретали для композитора все бóльшую актуальность. Энергичный и волевой по натуре, он стремился к живой деятельности, к активному участию в строительстве новой музыкальной культуры. Подобно герою одного из своих стихотворений, он мог сказать, что ему чужд «покой бесцельных размышлений».

В 1931 году группа композиторов, вышедших из АСМ, — Мясковский, Шебалин, Кабалаевский, Крюков, Шеншин и др. — образовала «Новое творческое объединение» (при Всероскомдраме). В опубликованной декларации<sup>2</sup> названные композиторы заявляли о своем стремлении активно помогать решению насущных задач советской музыки. Они считали необходимым создание массовых инструментальных и вокальных сочинений (прежде всего крупной формы), проведение массовой музыкальной работы, контакт с широким слушателем и т. д.

Показательным было участие Шебалина в дискуссиях, среди которых, пожалуй, особенно сильным накалом страстей отличалось обсуждение хоровой сцены «Подъем вагона» из незавершенной оперы Давиденко «1919 год». Считая достоинством новое содержание оперы — показ социалистического труда, Шебалин, однако, находил диспропорцию «между замыслом и его воплощением». Композитор анализировал интонационный строй, гармонию, оркестровую фактуру сцены и не находил в них примет нового музыкального языка, который соответствовал бы теме. Отмечая известный эклектизм и статику произведения Давиденко, Шебалин полагал, что «автором правильно поставлен вопрос, но еще не разрешен» (28, с. 13). Горячность, с которой музыкант высказался на этом обсуждении, подтверждала, что проблема современного музыкального языка для самого Шебалина была тогда особенно важной. Впоследствии он вспоминал: «Все мы тогда были молоды, романтически настроены и с огромным рвением занимались решением «кардинальных» художественных проблем. Мысль бурлила ключом, и спорам не было конца» (64, с. 37).

Постановление ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало кружковую замкнутость в области музыкального искусства, открыло новые перспективы для художественного творчества и активно способствовало укреплению реалистических позиций. Перестройка создала прочную базу «для творческого соревнования всех передовых композиторских сил СССР», — писал Шебалин в те дни (63), подчеркивая одновременно что она налагает на музыкантов высокую ответственность.

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Шебалина к жене А. М. Шебалиной от 23 июля 1926 г. (64, с. 103).

<sup>2</sup> См. «Пролетарский музыкант», 1931, № 7.

С момента основания Союза советских композиторов Шебалин энергично включается в его работу. В 1932 году он стал членом правления Московского отделения ССК, в 1939 году — председателем. Ряд выступлений Шебалина в печати раскрывает эту сторону его деятельности.

Статья «О музыке и групповщине» появилась через год после постановления ЦК и подвела творческие итоги развития советской музыки за этот период. В ней говорится о достижениях и недостатках, о ближайших задачах композиторов. Написанная горячо, она явилась характерным документом эпохи. «Истекший год, — пишет автор, — можно назвать годом бурным, пестрым, обнаружившим большую, я бы сказал, огромнейшую активность наших мастеров как старого поколения, так и молодого призыва. Никогда советские композиторы не писали так рьяно, так много, на такие глубокие и острые темы, как в истекшем году. Конечно, появившиеся в этом году музыкальные произведения — различного удельного веса, качества и значимости. Но на этом общем фоне выделяются, радуя всех друзей советского искусства, такие значительные произведения, как «Леди Макбет» Шостаковича, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Мясковского и ряд других. Помимо своих бесспорных формальных качеств, это — произведения большого идейно-социального охвата и свидетельствуют о росте наших композиторов» (76).

Шебалин положительно расценивает введение авторских вечеров, реорганизацию ряда музыкальных учреждений (в частности, консерватории).

В чем же видит автор требования сегодняшнего дня? В необходимости дискуссий по поводу «больших, волнующих музыкальных проблем» — ведь «целый ряд принципиальных вопросов в области музыки... теперь стали перед нами во всю глубину и требуют своего разрешения...». Эти проблемы он формулирует так: «Не внесено достаточной ясности... в вопрос о социалистическом реализме в музыке. Не разработаны вопросы композиции, отбора тем, материала» (76). Нужна, по его мнению, действенная музыкальная критика.

Вторая статья содержит острую критику методов работы Союза композиторов (79). Автор осуждает недостаточную активность творческой секции: ведь задачей ее «является сплочение нашего композиторского актива вокруг наиболее актуальных тем советской современности». Однако «вся сложная и злободневная проблематика советской оперы творческой секцией никогда не ставилась». Шебалин сетует на отсутствие молодежной секции, обеспокоен тем, что жанры советской симфонии, оперы, камерной музыки не находят в Союзе достаточной поддержки, что советские симфонические сочинения мало популяризируются.

Общественная деятельность Шебалина наглядно свидетельствовала о его живом отклике на все важнейшие вопросы советского музыкального искусства, какой бы его области они ни касались, — творчества, воспитания композиторской молодежи или развития музыкального вкуса советского слушателя.

В те годы композиторы были чужды замкнутости, искали сближения с массовой аудиторией, а главное, стремились в гущу жизни, чтобы черпать из нее темы и образы художественного творчества.

И Шебалин с этой целью не раз совершал поездки по стране. Одна из них (зимой 1933/34 года) привела его в подмосковный колхоз, над которым шефствовал Союз композиторов. Шебалин поехал вместе с Давиденко, выступал на собрании колхозников, знакомился с сельской самодеятельностью. Давиденко же работал с хором. Другая поездка, в Крым летом 1934 года, имела творческую задачу — написать песню Третьей Крымской дивизии. Внимательно изучив литературу об историческом штурме Перекопа, композитор прибыл на «место действия», чтобы живое ощущение событий и времени помогло ему воссоздать героические образы. Творческим результатом была не только хоровая песня, но и рождение замысла программной Четвертой симфонии, посвященной героям Перекопа.

Особый интерес представляет состоявшаяся несколько раньше, весной 1930 года, поездка Шебалина на Турксиб. Сохранившийся дневник композитора, его письма и воспоминания позволяют осветить ее подробнее.

Записи музыканта образно рисуют картину открытия Турксиба и многое раскрывают в облике самого Шебалина.

Он был направлен в поездку Радиоцентром с заданием создать кантату о Турксибе. Кантату композитор не написал, так как поэт В. Луговской, которому поручили сочинение текста, не поехал на Турксиб и литературной канвы не представил. Зато появилось сочинение другого жанра — музыка Шебалина к хроникальному кинофильму «Турксиб открыт» («Стальной путь»), вышедшему на экраны осенью 1930 года.

Дневник композитора открывается лаконичной записью: «20-го апреля. Радиоцентр. Беготня. Сборы. Прощание. Вагон Москва — Алма-Ата...»<sup>1</sup> Часть вагонов поезда предназначалась для писателей, журналистов (среди них были Ильф и Петров), иностранцев. Но Шебалин переселился в вагон рабочих делегаций и отметил в дневнике: «С журналистами и писателями не нахожу общей почвы». Зато с новыми соседями — ударниками со Сталинградского тракторстроя<sup>2</sup> — у него быстро установился дружеский контакт.

Впечатления от поездки были яркие и многообразны. Шебалин интересовался решительно всем: новой, только что проложенной железной дорогой, жизнью народа, архитектурными памятниками, природой края и, конечно, национальной музыкой. Вот некоторые из его записей<sup>3</sup>. «От Арыси свернули в сторону от Ташкентской линии, и здесь в

<sup>1</sup> Шебалин В. Я. Турксиб. Дневник поездки, 1930. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 138. Далее выдержки из дневника даны без указания источника.

<sup>2</sup> И. В. Сайгин, А. Рода, В. Кочанов.

<sup>3</sup> Цитаты приведены из дневника Шебалина и его писем жене (от 10 и 18 мая, 1930 г. Архив А. М. Шебалиной).



г. Алма-Ата начались празднования». К поезду (именно его запечатлели Ильф и Петров в «Золотом теленке») «прицепляют специально отремонтированный паровоз, зеленый, с лозунгами», — «высокоторжественный паровоз». «Отъезжаем под крики и звуки оркестра. Вечером — Луговая — начало Турксиба. Останавливаемся перед аркой у въезда на новый путь. Небольшой митинг. Настроение праздничное».

Наконец наступает кульминационный момент — встреча в Айна-Булаке двух агитпоездов, шедших навстречу друг другу, с северного и южного участков. «Путь сомкнут, осталось забить последние костыли». Затем — торжественный митинг, награды достойнейшим, тысячи людей, собравшихся под ярким, ослепительным солнцем в живописной долине, где «на естественном амфитеатре были расположены места для делегатов и трибуна».

Шебалин рассказывает об энтузиазме рабочих, в несколько дней построивших через реку Или новый мост, о первомайской демонстрации в Алма-Ате. Он с увлечением наблюдает байгу — национальные скачки в степи: «Редкое зрелище — на горизонте — тысячи всадников, и все это беспрестанно движется в облаке пыли. Взгромоздился на казахскую телегу, смотрю, рассуждаю с соседом-казахом...»

Шебалина поражает древняя архитектура Бухары и Самарканда, он с наслаждением бродит по старому городу в Самарканде, восхищается мозаикой. Скупые записи музыканта свидетельствуют о его тонком ощущении природы. Он пишет о песках и степи («...степь вечером чудо как хороша — пахнет полынью»), о бурной речке Алма-Атинке: «Камни, шум воды. Горы совсем близко. Снег»; об удивительной красоте семиреченских пейзажей и редкостном обилии цветов. И в этой массе ярких, красочных впечатлений он постоянно фиксирует впечатления музыкальные, чутко вслушивается в казахские, узбекские напевы, стихийно возникающие песни народных певцов: «На станции казахи поют песни-импровизации о советском строительстве, о гостях».

Несмотря на обилие новых впечатлений, Шебалина постепенно начинает тяготить непривычное выключение из работы. «Должен сознаться, что я уже устал от безделья (а здесь работать невозможно)»<sup>1</sup>, — сетует он. Его радует предстоящее возвращение, и, нагруженный кипой редких, случайно купленных нот (четырёхручное переложение сочинений Дебюсси, Равеля, Стравинского), он приезжает в Москву.

Как и в студенческие годы, Шебалин стремится к активному познанию музыкальной литературы. Он внимательно следит за концертами, часто их посещает, слушает много музыки. В его письмах — сообщения о симфониях Чайковского, исполненных под управлением дирижера В. Талиха; о хорошем впечатлении от вагнеровской «Валькирии», «за исключением многих бесконечных рассказов, никому, кстати, непонятных»<sup>2</sup>; несколько позже — о поздке в Ленинград на премьеру балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева.

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 18 мая 1930 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Письмо к ней же от 22 мая 1934 г. Архив А. М. Шебалиной.

Не была забыта и ансамблевая игра на фортепиано: Шебалин, как всегда постоянный участник «восьмиручий» у П. А. Ламма или «четырёхручий» у себя дома. Его часто посещают Н. Я. Мясковский, Ан. Н. Александров, П. А. Ламм, А. А. Шеншин. «Вчера были у нас Ник[олай] Яковл[евич] (Мясковский, — Н. Л.) и Серг[ей] Серг[еевич] (Попов. — Н. Л.) — играл в четыре руки Третью симфонию Малера», — пишет он жене осенью 1934 года<sup>1</sup>. Музыцировали не только в Москве, но и летом на даче, и потому Шебалин хлопочет о перевозке своего «рыжего роаяля» на Николину Гору.

В широком круге музыкальных интересов композитора отчетливо выделяется ведущая тема — советская музыка. Она вызывает пристальное и глубокое внимание Шебалина, прежде всего творчество ее крупных мастеров — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича. Шебалин, по собственным словам, постоянно «следил за тем новым, что появилось в их облике» (64, с. 41). Его оценка произведений этих композиторов представляет несомненный интерес.

«Для Мясковского, — писал Шебалин, — это была эпоха подъема. В Четырнадцатой, Пятнадцатой, Шестнадцатой симфониях наметился глубокий поворот: их можно считать началом «светлого» периода, ступенью к созданию его лучших симфоний последних лет.

Вернулся на Родину Прокофьев. До того момента его гастрольные наезды из-за границы представлялись счастливыми праздниками. Огромное впечатление производил он и как пианист — замечательный исполнитель своих произведений, и как дирижер — несколько скованный в движениях, но очень интересный.

Шостакович в это время создавал свои «левые» симфонии. Но и его Вторая, и Третья, и Четвертая симфонии были мне внутренне чужды — я не разделял его «левых» увлечений. Во Второй многое было навеяно Хиндемитом, звучало остро и занятно, но как музыка не производила серьезного впечатления. В Третьей симфонии выпирала формально-конструктивная задача: начав работу над ней, Дмитрий Дмитриевич сам как-то сказал: «Интересно было бы написать симфонию, где бы ни одна тема не повторялась...» В Четвертой симфонии обозначилось увлечение Малером. Целое было крайне пестрым, неорганичным, но отдельные места — исключительно яркими. Кода финала, наподобие коды «Песни о земле» Малера, великолепно длилась и вытягивалась...» (64, с. 41).

Строгая, даже критическая оценка музыки Шостаковича тем более примечательна, что в эти годы все более крепла дружба обоих музыкантов. Они вели переписку, обязательно встречались, когда Шебалин бывал в Ленинграде или Шостакович в Москве, показывали друг другу свои сочинения<sup>1</sup>. Тогда же свою Третью симфонию Шебалин посвя-

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 26 ноября 1934 г. (64, с. 113).

<sup>2</sup> В письме жене от 4 июля 1935 г. Шебалин сообщает: «...я играл Мите квартет (Второй. — Н. Л.) и пушкинскую серию» (цикл романсов. — Н. Л.). Письмо от 18 июля 1935 года содержит уточнение: «Романсы ему я играл, ему почему-то больше других понравился «Соловей»» (оба письма не опубликованы. Архив А. М. Шебалиной).

тил Шостаковичу. Но дружба не мешала беспристрастности суждений: «Честная... критика служит лучшей формой дружеской помощи», — писал Шебалин в статье о Н. Я. Мясковском (81, с. 88).

Среда, окружающая композитора в 30-е годы, состояла не только из музыкантов. Круг знакомств расширялся, в него входили многие представители литературного, театрального и художественного мира. С большинством из этих людей у Шебалина устанавливался творческий контакт: композитор писал музыку к театральным пьесам, кинофильмам, брал у поэтов стихи для своих вокальных сочинений. Деловые встречи часто перерастали в дружеские отношения.

В писательской среде прежде всего следует назвать Владимира Маяковского, с которым Шебалин познакомился, работая над музыкальным оформлением спектакля «Баня» в Театре им. Мейерхольда (1929). По словам Шебалина, Маяковский — «огромный... и знаменитый» — приводил его в мушкетерские и одновременно восхищал необычайным, выразительным и своеобразным чтением своих произведений (поэт читал их в театре актерам или в домашней обстановке, у Мейерхольда). Маяковский тогда же подал Шебалину мысль о сочинении музыки к своей поэме «Ленин».

Встречу с Э. Багрицким Шебалин вспоминал как один из самых ярких эпизодов своей жизни. Композитор задумал тогда оперу на сюжет «Думы про Опанаса» Багрицкого и вскоре подружился с поэтом. Шебалина привлекало в нем все: яркая одаренность, острое чувство юмора, любовь к природе и редкостная доброжелательность к людям («Все грелись около этого удивительного человека» — 64, с. 35).

Музыкант познакомился также с поэтами Н. Асеевым и М. Светловым — их стихи легли в основу некоторых его сочинений (кантата «Синий май», песни «Октября кровавые знамена», «Почетный караул»).

Писатель М. Булгаков запомнился композитору как изумительный мастер устного рассказа. А вот воспоминание Шебалина об одной из встреч с А. Фадеевым и кинорежиссером С. Эйзенштейном: «...однажды вечером пришли ко мне Эйзенштейн и Александр Фадеев и просидели всю ночь напролет. Мы с Фадеевым — два сибиряка!... — пели сибирскую песню про черного ворона; Фадеев пел отлично, и я только подтягивал ему. Эйзенштейн же тихо сидел на диване и слушал, как мы отводили свои родственные „сибирские души“...» (64, с. 37).

Особое место среди литературных встреч занимает посещение Шебалиным вместе с другими советскими музыкантами Ромена Роллана, приехавшего в 1935 году в Москву. Встреча происходила у А. М. Горького, в Горках, и была очень многолюдна.

«Нас представляли Роллану и Горькому, — пишет Шебалин же не, — Роллан — очень славный старик... (похож на его книги — несколько наивный и восторженно-простой). Горький рядом с ним прямо крепыш. Я его внимательно разглядывал — забавны некоторые его жесты и ужимки»<sup>1</sup>. Для композиторов поездка была неожиданной: они

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Шебалина к жене от 18 июля 1935 г. Архив А. М. Шебалиной.

не знали, что «Р. Роллан более всего интересовался советской музыкой в живом, разумеется, виде), а показали ему кто что помнил и кое-как»<sup>1</sup> Шебалин страшно огорчился таким «показом».

Когда прием заканчивался, представитель ВОКСа по поручению Роллана стал разыскивать Шебалина. Оказалось, что писатель интересовался Второй симфонией композитора. В письме к жене он воспроизводит эту сцену юмористически:

«...Р. Р[оллан] выражает сожаление, что ему не пришлось услышать музыки Ш[ебалина].

Ш[ебалин] галантно молчит, не понимая ни полслова из того, что ему говорится»<sup>2</sup>.

Мария Павловна [жена Р. Роллана] коротко переводит. Ш[ебалин] галантно кланяется.

Долгое и сердечное рукопожатие»<sup>3</sup>.

Среди театральных деятелей, с которыми общался композитор, надо выделить В. Э. Мейерхольда: знакомство с ним во многом определило творческую биографию Шебалина. С чувством теплой симпатии он относится к артисту М. М. Штрауху — блестящему исполнителю роли Ленина в известном кинофильме, человеку тонкой музыкальности, к Н. П. Хмелеву, В. Я. Станицыну. Дружеские отношения сложились с О. Л. Книппер-Чеховой<sup>4</sup>. В компании близких друзей раскрывалось ее музыкальное дарование: она превосходно пела — чаще цыганские романсы, аккомпанируя себе на гитаре. В ее доме Шебалину довелось однажды танцевать с ней «русскую»...

Большая, многолетняя дружба связывала композитора с художником П. Вильямсом. Шебалин называл его «подвижником живописи». Характерно, что оба они всегда обменивались мнениями о сочинениях друг друга, стараясь вникать в специфику «смежного» искусства. Шебалин отмечал, что Вильямс «обладал удивительным чувством композиции и цвета — качествами,.. редкими у наших художников, часто пишущих в сером, вялом колорите» (64, с. 38), а Вильямс, прослушав однажды Третью шебалинскую симфонию, подметил необычное использование в ней арфы. Круг художников включал также В. Дмитриева — интереснейшего собеседника, тонкого знатока художественной литературы и балета, Б. Дейнеку, А. Гончарова.

Наконец, путь Шебалина перекрещивается и с представителями молодого, бурно развивающегося тогда искусства кино: С. Эйзенштейном, Я. Протазановым, В. Эйсымонтом.

Окружающая композитора среда, несомненно, способствовала дальнейшему развитию его интереса к литературе, поэзии, различным

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Шебалина к жене от 18 июля 1935 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Шебалин знал французский язык, но в «Воспоминаниях» он пишет: «от неожиданности я сконфузился, и все французские слова, как назло, вылетели у меня из памяти» (64, с. 48).

<sup>3</sup> Цитированное письмо к жене.

<sup>4</sup> Он познакомился с ней, посещая композитора Л. Книппера, ее племянника, жившего в той же квартире.

жанрам искусства. Общение с широким кругом художественной интеллигенции было благотворно еще и потому, что помогало Шебалину осмысливать процессы, происходящие в советском искусстве, с более широких позиций решать его актуальные проблемы.

#### **Глава 4. ОТ РОМАНСОВ К КАНТАТЕ**

Творческая работа Шебалина в 30-е годы на редкость интенсивна. Многообразие замыслов, присущее композитору с юных лет, теперь становится особенно заметной чертой. Действительно, почти нет жанров, которые не привлекли бы внимания Шебалина в этот период: фортепианные и скрипичные пьесы, квартеты, оркестровые произведения различной формы (симфонии, увертюры, сюиты), концерт, множество романсов, массовые песни, хоры, кантата, опера и театральная музыка...

«Я немало разбрасывался в ту пору и тянулся к разным жанрам», — пишет Шебалин в своих «Воспоминаниях» (64, с. 34). Обилие замыслов свидетельствовало об огромном творческом потенциале композитора, об его активном стремлении найти свое «я» — ведь проблема нового содержания и нового музыкального языка, как мы уже упоминали, стояла в те годы особенно остро. Для Шебалина вопрос о том, что и как писать, решался, конечно, не только в теоретических дебатах, но прежде всего практически, и проба сил во многих жанрах способствовала более быстрому самоопределению.

Как же конкретно представлял Шебалин задачи, стоявшие перед ним? Одно из его писем содержит характерное утверждение: «Надо добиваться ясности, простоты и силы, не сбиваясь на общие места и не соблазняясь внешней эффектностью»<sup>1</sup> (речь шла о Четвертой, «Перекопской» симфонии). Данное высказывание перекликается со словами Прокофьева, тогда же писавшего о необходимости сочинять большую музыку, в которой замысел и его выполнение «соответствовали бы размаху эпохи» (43, с. 214). Эта музыка, по мнению Прокофьева, «должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот», а само письмо «не трафаретным» (там же, с. 215).

Не случайно пристальное внимание Шебалина к крупной форме, к симфоническим произведениям. Оно непосредственно отражало стремление писать «большую музыку», соответствующую «размаху эпохи», и, с другой стороны, индивидуальные свойства дарования Шебалина. Однако в отношении особенностей музыкального языка композитора не менее показательны и другие жанры. Процесс кристаллизации индивидуального, эволюция стиля и в них происходили не менее отчетливо, а стремление к «новой простоте» (Прокофьев), может быть, нагляднее выявлялось в вокальной музыке.

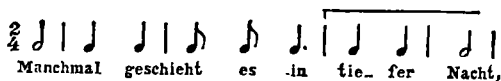
<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 7 августа 1935 г. (64, с. 114—115).

В 30-е годы композитор создает много романсов и песен на стихи Пушкина, Рильке, Гидаша, советских поэтов Исаковского, Светлова. Рассказывая о работе в жанре романса, Шебалин подчеркивает, что его манера письма в различные периоды менялась. «Мое отношение к романсу, — замечает он, — проделало, вообще, некоторую эволюцию. Сперва — несколько модернистическая трактовка голоса и сопровождения, вычурность фактуры. Чем дальше, тем больше я стал стремиться к простоте и скромности. Еще в «Трех стихотворениях С. Есенина» дает себя знать витиеватость, загроможденность фактуры и гармонии... Но витиеватость выражения в 20-х годах была распространенной болезнью. Потом, в начале 30-х, это поветрие сменилось, наоборот, стремлением к крайней скупости, нарочитому аскетизму средств» (64, с. 50).

Новые веяния еще мало отразились в первом вокальном опусе послеконсерваторских лет (конец 1929 года). Это были два стихотворения для голоса с фортепиано на слова австрийского поэта Рейнера Рильке, творчество которого относится к началу XX века. Характерно, что Шебалин выбирает для своего цикла стихотворения, свободные от пессимистических мотивов, типичных для поэта. Оценив по достоинству выразительность и музыку стиха Рильке, композитор пишет романсы на его оригинальный немецкий текст.

Первое из стихотворений «*Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*» («Это бывает глубокой ночью») — картина природы, ночной пейзаж. Глубокую тишину нарушает лишь внезапный порыв ветра, таинственные шорохи. Словно застыли в безмолвии могучие дубы. Сюжет близок к одному из ранних романсов Шебалина — «Голос вечера» на слова Р. Демеля. Но манера музыкального письма здесь иная: намечается тенденция к более скупому изложению фортепианной партии.

Шебалин прекрасно чувствует ритмику немецкого стиха. Композитор снова пользуется приемом «музыкальных рифм», выделяет и закрепляет поэтические рифмы музыкальным ритмом, одинаковым в концовках каждой пары строк. Одновременно ритмически подчеркнуты внутрениние рифмы («Wind» — «Kind»):



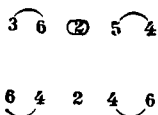


Мелодика романса — декламационно гибкая, чуткая к стиху, более напевная, чем в есенинском цикле. Выразительна партия фортепиано, создающая таинственный, чуть зыбкий колорит<sup>1</sup>.

Второй романс цикла — «Грайте» («Сны») — любовно-лирический, светлый, с оттенком мягкой вальсовости и очень выразительной мелодией. Не случайно позднее она была использована композитором в его Втором квартете (основная тема третьей части).

Ключевая интонация романса вырастает из начальной кварты мелодии, а в заключении выделена, оттеняя смысловую кульминацию стиха («und die Sehnsucht ist ihr Sinn»)<sup>2</sup>.

На сохранившемся карандашном черновике романса<sup>3</sup> имеется интересная заметка автора — цифровая схема этого сочинения:



Приведенные цифровые ряды соответствуют количеству тактов в первом и втором куплете романса, а цифра 2 обозначает как раз ту ключевую интонацию, о которой шла речь. Она попадает здесь в центр очень стройной симметричной структуры. И это внимание композитора к архитектонике даже небольшого романса очень характерно.

Созданный в 1930 году цикл из четырех песен на слова венгерского поэта Антала Гидаша знаменовал собой поворот Шебалина к современной теме в вокальном жанре. Стихи, выбранные композитором, посвящены революционному движению в Венгрии. Коммунист, поэт «громчайшего голоса», по определению Б. Слуцкого, А. Гидаш почти 20 лет прожил в Советском Союзе. Революционная и лирическая темы занимают основное место в его поэзии, прочно связанной с народным творчеством. По духу своему она весьма далека от утонченных стихов, ранее привлекавших внимание Шебалина. Отсюда поиски композитором иного музыкального языка и прежде всего обращение к жанру песни.

История создания цикла весьма примечательна. Как удалось установить, две (крайние) песни из четырех — венгерские народные. Их мелодия и текст записаны от А. Гидаша А. Затаевичем (28 а). Но подоб-

<sup>1</sup> Перевод: Поздним вечером ветер вздремнул,  
Как ребенок спросонок вздохнул...  
По аллеям дыханье прошло,  
Тихо-тихо скользнуло в село.

Рильке Р. М. Лирика. М., 1965, с. 73 (Перевод Т. Сильман)

<sup>2</sup> «Страстное желание — ее смысл» (нем.).

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 125.

но тому, как стихотворения Гидаша, взятые Шебалиным, явились вольной транскрипцией народного текста, так и музыка композитора была, по существу, его оригинальным сочинением, в котором, однако, можно заметить отдельные общие с народным источником интонационные и ритмические обороты.

Первая из песен — «Начал колос налижаться» — о суровой народной борьбе «за землю, за волю». Ее приметы — чеканная ритмическая поступь, краткий припев «так и есть», завершающий каждую строку стиха, вокальные интонации, передающие простую и мужественную речь:

46 *Vivo*

На - чал ко - лос на - ли - вать - ся, так и есть.

Со - бе - рем, по - ди, сам двад - цать, так и есть.

Характерно, что в этой песне Шебалин использует вариационный принцип развития (структуру типа  $aa_1a_2a_3$ ). Каждая следующая фраза вносит новые мелодические нюансы, но сохраняется интонация ниспадающей терции с одним и тем же ритмическим рисунком, подчеркивающая рифмы стиха. Мелодическая вариантность как бы сцементирована единообразным ритмом, и в этом — особая художественная цель — создание сурового, маршевого колорита.

Вторая песня — «Спустился вечер», — мрачный рассказ об узнике, заключенном в темницу; неразделимы здесь чувства боли, гнева и веры в справедливое возмездие. Большая мелодическая наполненность вокальной партии свидетельствует о том, что период увлечения речитативным романсом был кратким. «На нем я не задержался, — рассказывал Шебалин, — и возвратился к романсу кантиленному» (64, с. 49). Источником формирования кантилены нередко становится русская романская классика, как, например, в песне «Спустился вечер».

Еще свободнее раскрывается мелодическое начало в замечательной колыбельной «Спи, сыночек». Это лирическая миниатюра, в которой интересен следующий прием: два одинаковых по протяженности куплета дают пример структурной вариантности, отчего вся форма приобретает особую гибкость. В первом куплете — четная группировка тактов (2, 4+2, 4+2); во втором — нечетная (трехтактные построения).

Цикл завершается «Песней братца Тюкоди», повествующей о тяжелой доле бедняков и их грядущей борьбе за свободу. Народный вариант текста возник в XVIII веке, в период восстания под руководством Ференца Ракоци. Жанр песни наиболее последовательно выдержан в



крайних номерах цикла, которые к тому же оба маршевые и близки по сюжетным мотивам. Но тема «Песни братца Тюкоди» очерчена более остро и ритмически («венгерские синкопы»), и интонационно. Особое своеобразие ей придает ладовая «игра» VI и II ступеней: каждая из них появляется в двойном значении (высокой и низкой):

♩ Allegro moderato



Введение натуральных ладов сказывается и на гармонизации. Если в песне «Спустился вечер» классические истоки проявлялись в романсовой кантилене, то в «Песне братца Тюкоди» суровые гармонии восходят к Мусоргскому<sup>1</sup>.

Цикл песен на слова Гидаша свидетельствовал не только о некоторых новых чертах стиля Шебалина, но и утверждал типичную для советской музыки той поры тенденцию к сближению жанров романса и песни.

В вокальное творчество Шебалина начиная с 30-х годов прочно входит советская поэзия.

Песня «Почетный караул» на слова М. Светлова явилась откликом музыканта на смерть С. М. Кирова (1934). Распевная и в то же время декламационно выразительная мелодия вызывает известные ассоциации со скульптурной лепкой образа или фресковой манерой в живописи. Камерная песня, лаконичная по форме, написана «крупным штрихом».

Другая песня — «На восходе солнца» на слова М. Исаковского — также возникла как непосредственный отклик композитора на события в жизни нашей страны. Стихи Исаковского Шебалин взял из газеты. Они посвящены воссоединению Западной Украины и Западной Белоруссии с Советским Союзом (1939). Текст аллегоричен — в духе народного сказания о двух родных братьях: один из них, свободный и счастливый, спасает другого от нищеты и горя<sup>2</sup>. Характер стиха определил и музыкальный склад песни, звучащей в народной манере. Песня эта, однако, менее удачна.

Цикл романсов на слова Пушкина занимает важное место в вокальном наследии Шебалина, свидетельствуя о наступлении его творческой зрелости.

<sup>1</sup> «Песня братца Тюкоди» довольно часто исполнялась в 30-е годы, а в 1931 году весь цикл был автором оркестрован. Добавим, что мелодия революционной песни «Песни братца Тюкоди» была вскоре использована композитором в финале его Второго струнного квартета.

<sup>2</sup> В Собрании сочинений М. Исаковского это стихотворение отличается от первого варианта, опубликованного в газете. При подготовке к печати сборника «Избранные романсы и песни» (1961) Шебалин внес в литературный текст песни некоторую правку, основываясь на позднем авторском варианте.

Пушкинская тема в середине 30-х годов широко входит в советскую вокальную музыку. Как справедливо отмечает В. А. Васина-Гроссман, это не было только внешним следствием юбилея. Композиторов привлекли «философский оптимизм, глубина этического содержания, мудрая и прекрасная ясность творчества Пушкина». С его поэзией в вокальной музыке возникли «новые темы и новые решения старых тем» (18, с. 221, 222). Многие авторы откликнулись на пушкинскую тему: Ан. Александров, Прокофьев, Шапорин, Коваль, Свиридов и др.

Шебалин после двух ранних, юношеских романсов на слова Пушкина снова обращается к великому поэту. И не только в вокальном жанре: кроме романсов, он пишет музыку к постановкам «маленьких трагедий» — «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» (для театра, руководимого Ю. Завадским в Ростове-на-Дону). Помимо того, еще к трем радиопостановкам: «Каменному гостю» (с другой музыкой, чем в одноименном театральном спектакле), «Цыганам», «Русалке».

Мясковский оценивал пушкинский вокальный цикл Шебалина очень высоко. Вот его запись в дневнике 16 мая 1935 года: «Шебалин показал 10 отличных романсов на Пушкина» (82, с. 307). В письме к Прокофьеву он писал: «Единственное, что меня обрадовало, это ром[ансы] (пушкинские) Шебалина, кот[орые] изумит[ельно] выразительно звучат в голосе и необ[ыкновенно] тонко гармонизованы в психологическом плане»<sup>1</sup>.

Какие стихи поэта легли в основу цикла?

Здесь много лирических, большей частью ранних стихотворений Пушкина. Оттенки лирики различны: стихи эпикурейского характера — такие, как «Адели», «Роза», застольная песня «Пью за здравие Мерк»; восточного колорита — «Роза», «В крови горит» — или испанского — «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья». Другие романсы связаны с лирико-драматическим и особенно с лирико-философским содержанием: «Зачем безвременную скуку», «Умолкну скоро я», «Пора, мой друг, пора», «Что в имени тебе моем». Цикл завершает романс «Арион», посвященный гражданской теме.

Группируя романсы в цикле, композитор избирает принцип их контрастного сопоставления, нередко прибегая к «крупному плану», то есть объединяя вместе несколько романсов одного типа. Так, светлые, лирические миниатюры «Адели» и «Роза» даны рядом, но контрастируют последующей элегии; оба испанских романса, следуя друг за другом, оттеняются романсом-размышлением «Пора, мой друг, пора».

В музыкальном языке пушкинского цикла Шебалина, больше, чем в симфонических сочинениях, проявляется общая тенденция его творчества этих лет — стремление к простоте, ясности, напевности. В то же время декламационное начало, внимание к фиксации речевых интонаций, выражено в них очень ярко (работа над речитативными романса-

<sup>1</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 12 декабря 1935 г. (43а, с. 445).

ми 20-х годов не прошла для автора бесследно). Стиль Шебалина можно здесь определить как декламационно-напевный.

Снова ярко выявляется чуткое отношение композитора к стиху. Фортепианная партия равноправна с голосом, по сравнению с романсами 20-х годов в ней наблюдается очевидное прояснение. Иногда эта тенденция приводит даже к излишне скупому изложению. Позже сам автор признавал, что писал пушкинские романсы несколько «постно»; то же отмечал и Мясковский: «...романсы отличные, но иногда скупа фактура» (дневник, 82, с. 307).

При анализе встает и другой вопрос: в чем особенность прочтения Шебалиным — современным композитором — пушкинских стихов, многократно использованных в романсах русских композиторов-классиков? По верному определению В. А. Васиной-Гроссман, автор ставил перед собой задачу «переинтонирования музыкально-поэтических образов на современный лад» (19, с. 231).

Цикл открывается светлым, лирическим романсом «Адели», написанным прозрачно, словно акварелью. Это прекрасный пример того, как музыка Шебалина отражает нюансы стиха, следует за ними. Первый шеститакт романса на слова: «Играй, Адель, не знай печали» — воссоздает образ юной беззаботной героини. Легкое арфообразное сопровождение (не слово ли «играй» определило его?) оттеняет колористические блики терцовых сопоставлений (трезвучия E-dur — As-dur):

48 *Allegro, con grazia*

Иг - рай, А - дель, не знай пе - ча - ли,

Но в следующем четверостишии:

Хариты, Лель  
Тебя венчали  
И колыбель  
Твою качали —

фактура уже меняется: мягкий, убаюкивающий ее характер как бы навеян последними строками стиха.

Слова: «Твоя весна тиха, ясна» — снова меняют изложение. И динамический оттенок (*pp*), и просветленные гармонии опять-таки идут от этого нового образа стихотворения. Многие нюансы вокальной партии, например, прекрасная концовка романса («Люби, Адель, мою свирель») с тонким эффектом словно у носящихся вдаль звуков, рождаются психологическими деталями текста. Но здесь, в отличие от некоторых романсов 20-х годов, смены фактуры не нарушают цельности сочинения. Весьма существенна объединяющая роль фортепианной партии.

В романсе «Роза» декламационный принцип выявлен больше. Мелодия голоса фиксирует гибкие, выразительные речевые интонации, причем Шебалин подчеркивает изменением размера и интонационно строки, выделенные у Пушкина:

Не говори:  
 Так вянет младость!  
 Не говори:  
 Вот жизни радость!  
 Цветку скажи:  
 Прости! жалею...

Композитор опять использует характерный прием «музыкальных рифм» (иногда только ритмических):



Тот же текст был использован Глинкой в одноименном романсе. Если сопоставить оба романа, становится очевидным различие прочтение Пушкина обоими композиторами. В философском подтексте стиха о смене уходящего новым, расцветающим Шебалин общим колоритом музыки, пожалуй, больше оттеняет мысль о бренности земного. Восприятие мира у художника XX века менее гармонично...

Оригинальное решение находит у композитора восточная тема. В романах классиков восточные сюжеты и образы, как правило, приводили к выбору яркой, красочной палитры, воспроизведению национального колорита. В романсе «Соловей и роза» Шебалин идет совершенно иным путем: он избирает чрезвычайно скупую, «аскетическую» фактуру, напоминающую рисунок углем, контур в черно-белом изображении<sup>1</sup>:

49 [Andante cantabile]

В без-мол-ви-и са-дов, вес-ной, во мгле но-чей по-

<sup>1</sup> Выше приводилось письмо Шебалина, где он упоминает, что этот романс особенно понравился Шостаковичу. Думается, не случайно: данная манера письма соответствовала его собственным поискам в то время и казалась ему наиболее прогрессивной.

-ет над ре - зо - ю во - сточ - ный со - ло - вей.

Другой романс на восточный сюжет — «В крови горит» (ремарка Пушкина: «Подражание Песне песней Соломона») — звучит совсем иначе — ярко, сочно. Словно вырвавшаяся на простор вокальная мелодия по-настоящему напевна. Здесь нет роскошества красок или традиционных восточных интонаций, лишь слегка оттенены хроматизмы:

50 [Vivo]

Лоб - зай ме - ня: тво - и лоб - за - нья

Выразительно звучит вокальная партия в низком регистре. Обычно гармоническое развитие романса: тональность его g-moll, но тоника избегается — она лишь намечена во вступлении и заключении, а все сочинение заканчивается на доминанте. Однако тонический центр ясно ощутим через показ D и S.

«Я здесь, Инезилья» и «Испанский романс» («Ночной зephyр») были написаны для радиокомпозиции «Каменный гость», поставленной В. Мейерхольдом в 1935 году, и лишь потом включены автором в цикл пушкинских романсов. История создания этих номеров объясняет их яркую театральность, и в частности «оркестровые» краски фортепианного сопровождения. Шостакович верно отмечал, что у Шебалина «исключительно сильно... развито чувство жанра» (85).

Оба испанских романса композитора тесно связаны с традициями русской вокальной классики — на те же тексты писали Глинка и Даргомыжский, — но шебалинское решение художественной задачи иное, свое. Определим родственное и отличительное в музыкальном прочтении известных пушкинских стихов.

В «Ночном зефире» Шебалин, подобно Глинке, избирает композицию, основанную на двух, а не трех музыкальных образах, как у Даргомыжского, который в данном случае детальнее следует за текстом. С другой стороны, Шебалин — в отличие от классиков — не стремится к воссозданию красочной романтической картины природы, вернее, он передает ее по-своему, гораздо более скупо. Фортепианная партия лишена у него пейзажного, изобразительного элемента, который так характерен для основного музыкального образа в романсах Глинки и Даргомыжского.

Испанской серенаде «Я здесь, Инезилья» особенно присущи театральность и яркая сценичность. Основная ее тема динамична, характерна:

51 [Con brio]

Я здесь, Инезилья, стою под окном.

*p*

Сопоставление с романсом Глинки на тот же текст выявляет сходство музыкальной композиции (как в «Ночном зефире») при совершенно различном строе интонаций, у Шебалина гораздо более обостренных (см., например, скачки на септиму в вокальной партии на словах: «Уж нет ли соперника здесь?»).

В романсах лирико-философского характера, часто связанных с жанром элегии, Шебалин также опирается на классические традиции. Выразительная, напевно-декламационная, «говорящая» мелодия заставляет вспомнить лирико-драматические романсы Даргомыжского. Но интонации поэтической речи отражены в музыке Шебалина детальнее.

Пушкинские стихи «Зачем безвременную скуку» послужили канвой для создания драматического романса-монолога. Основной музыкальный образ — словно скованная мелодия голоса, мрачная, глухая «поступь» фортепианного сопровождения (*es-moll*) — навеян первыми строками стихотворения.

Как часто бывает у Шебалина, гармонические приемы психологически выразительны. Приведем последнее четверостишие:

Тогда изгнанием и могилой,  
 Несчастный, будешь ты готов  
 Купить хоть слово дэвы милой,  
 Хоть легкий шум ее шагов.

Мрачный колорит сначала еще более сгущается, подчеркнутый глухим звучанием глубокого органного пункта, а затем на мгновение краски светлеют — возникает образ «девы милой», и призрачно-хрупкие, в высоком регистре, мажорные гармонии (дорийская S) как бы рисуют «легкий шум ее шагов». Введенный в последний момент глубокий тонический бас, доминанта без терции, звучащая пусто, «бесплотно», интонация уменьшенной квинты в вокальной мелодии оттеняют мысль, что милый образ — лишь воспоминание...

Самая распевная мелодическая фраза романса звучит в фортепианной партии (между двумя куплетами)<sup>1</sup>. И это характерно: ведь несколько раньше — в шебалинской музыке 20-х годов — мелодическое начало вообще заметнее проявляется в инструментальных сочинениях, чем в вокальных. В другом номере — «В альбом» («Что в имени тебе моем») — небольшие фортепианные интерлюдии между куплетами (вторым и третьим, третьим и четвертым) и вступление также основаны на самой «поющей» фразе сочинения.

В элегии («Умолкну скоро я») гармонически уравновешены напевное и декламационное начала. По выразительности мелодии это один из лучших романсов цикла. Ряд приемов легко позволяет узнать «почерк» Шебалина. Это и тонально-гармонические повороты, подчеркивающие смысловые детали текста (в числе их на слова «и юноши... дивилась»), и мелодические обобщения. Как выразительна, например, начальная одноголосная фраза фортепиано! Характерно, что в романсе отражена и сложная форма пушкинского стиха. Его первые десять строк представляют своего рода «сквозную форму»: они «нанизывают» цепь условных предложений («Но если юноши...»; «Но если ты сама...»; «Но если я любим...»), замыкаящуюся затем утверждением:

Позволь одушевить прощальный лиры звук  
Заветным именем любовницы прекрасной.

В музыке романса выдержана та же «сквозная форма», а итоговые строки совпадают с кульминацией. Завершающее четверостишие пушкинской элегии («Когда меня навек обымет смертный сон») более соблюдено. И в шебалинском романсе те же, рожденные архитектурной стиха особенности: заключение выделено и звучит иначе — скорбно. Вволнованная речь сменяется спокойной<sup>2</sup>, гармоническое движение — глубоким тоническим органным пунктом.

В последнем романсе цикла Шебалин обращается к стихотворению Пушкина «Арион». Гражданские мотивы сюжета, аллегорически повествующего о судьбе поэта и декабриста, определили мужественно-драматический характер романса.

Пушкинский цикл — важная веха на творческом пути Шебалина. Овладение большей свободой мелодического письма сочеталось с декламационностью, с глубоким вниканием в поэтический текст и множеством тонких музыкальных деталей. Композитор сознательно

<sup>1</sup> Ее интонации отражены затем в вокальной партии, во втором куплете.

<sup>2</sup> Ведь и у Пушкина строй рифм здесь иной — перекрестные вместо опоясывающих.

опирался на классические традиции, но, выбирая уже не раз озвученные стихи, он не повторял их интонационный строй. Его романсы не были подражанием классикам XIX века, что нередко случалось с пушкинскими стихами у других авторов. Музыкант находил свое решение, свой, современный и несколько интеллектуализированный строй интонаций.

Другая область вокального творчества Шебалина в данный период — хоровые, массовые песни. Композитор написал их около двадцати, предназначая главным образом для двухголосного хора с фортепианным сопровождением, впрочем, возможно исполнение их и дуэтом солистов.

Массовые песни целиком связаны с современной темой, и поиски нового музыкального языка здесь выявились очень наглядно. В своих «Воспоминаниях» Шебалин говорит о том серьезном значении, которое имело для него обращение к жанру массовой песни: «Задача была очень трудной: мы (то есть Мясковский, Прокофьев, Шебалин. — *Н. Л.*) не знали, какой должна быть настоящая массовая песня, работали ощупью. Запросы потребителя нам были плохо известны...» (64, с. 42). Лучшими в этом жанре Шебалин считал произведения композиторов-рапповцев: «Они были чище других, наименее забыты банальными бытовыми интонациями» (64, с. 42). О своем подходе к массовой песне и результатах работы он замечал: «Музыкальная «задача» песни предельно проста; однако в простую и скромную форму надо вложить большое идейное содержание. Мучаешься, критикуешь собственное изделие, ищешь мелодической броскости и лаконизма (разрядка моя. — *Н. Л.*). Все это заставляло напряженно мыслить, обогащало композиторский опыт» (там же).

Песни Шебалина повествуют об Октябрьской революции («Октябрь кровавые знамена»), о гражданской войне («Песня Третьей Крымской дивизии», «Песня бдительности»), обороне страны («Боевая песня»), раскрывают тему труда рабочих и колхозников («Комсомольская шахтерская», «Песнь борьбы», «Посевная», «Весенняя песня натуралиста»), они посвящены важным событиям тех лет — пятилетке, промфинплану, индустриализации. Одно из произведений — «Песня о большевике», сочиненное вместе с композитором Л. Книппером, явилось непосредственным откликом на смерть С. М. Кирова (в основу этой суровой песни-марша положены стихи С. Михалкова «Снегами обвьюжены зори», опубликованные в газете «Правда»).

Многие из песен Шебалина написаны для детей («Наша песня», «Посевная», «За индустриализацию», «Колхозные ребята», «Мы полей и заводов дети», «Ветер на речке»). В них — повествование о советской действительности, увиденной «глазами детей». И это введение «детской темы» само по себе очень характерно — оно станет типичным для советской музыки и — шире — всего советского искусства.

Массовые песни Шебалина отличаются простотой, ясностью. Если иметь в виду определившиеся к этому времени особенности его музыкального языка — довольно сложного, станет понятно, что работа над



массовой песней действительно представляла для музыканта значительные трудности. Поэтому результаты поисков не всегда удачны, хотя хороший вкус и требовательность композитора исключали в его песнях банальный элемент. Поиски были наиболее плодотворны, когда композитор приближал массовую песню к народной. Таковы песни «Октября кровавые знамена», где ошутимо влияние подголосочной полифонии, «Песня бдительности»<sup>1</sup>, где секстовый зачин, ладовая переменность, особенности фактуры двухголосного припева сближают ее с народными образцами, «Мы полей и заводов дети» или лучшая среди них, известная «Песня Третьей Крымской дивизии» (см. в главе о Четвертой симфонии).

Именно поиски ярких мелодических образов на основе традиций народного творчества дали блестящие результаты в шебалинских сочинениях последующих лет, прежде всего в хоровой музыке. Много лет спустя, размышляя о судьбах массовой песни, Шебалин писал, что вопрос этот отнюдь не потерял своей актуальности и остроты в наши дни. Залог успешного развития жанра он видел в следующем: «Я убежден, что надо искать синтеза интонаций русской народной песни с героико-революционными интонациями и ритмами...» (64, с. 42).

Выразительные средства, найденные Шебалиным в хоровой песне, закрепляются им в кантате. В 1930 году возникает небольшая одночастная кантата «Синий май» (ор. 13) для четырехголосного смешанного хора с оркестром<sup>2</sup>, сочиненная на слова Н. Асеева.

Стихотворение «Синий май, вольный край» написано Асеевым жестковатым, терпким, по-своему образным языком. «Синий май» — это символ весны Родины — молодой и вольной Советской земли. Новому миру противопоставлен злобный мир врагов, где царят «ненависть и ярость, ложь и клевета».

Антитеза образов стихотворения отражена в музыке кантаты. Оркестровое вступление и начало хора рисуют картину вольного края. Краски избраны мягкие, спокойные, светлые. Мелодика песенна и значительно проще, чем в романах той поры.

Музыкальная характеристика враждебного мира резко контрастна — язык здесь усложняется. Показательно, что в кантате как и в камерном вокальном жанре, Шебалин остается верен приему музыкальной конкретизации образов текста, ищет их точного смыслового раскрытия. Например, на словах: «За дверьми седеет старость» — как бы «сломленная мелодия», никнущая интонация увеличенной кварты придает музыке особую выразительность. В другой фразе — «ложь и клевета» (хоровое tutti, ff) — слово «ложь» совпадает с увеличенным септаккордом, и эта гармония словно искажает ясные мелодические контуры.

Рассмотренные сочинения Шебалина неотъемлемы от общих тенденций развития советской вокальной музыки. С другой стороны, в

<sup>1</sup> Сохранился авторский набросок этой песни (ЦГАЛИ, ф. № 2012, оп. 1, ед. хр. 110).

<sup>2</sup> Первое исполнение состоялось 11 декабря 1931 г. в Большом театре. Исполнители — хор и оркестр Большого театра, дирижер В. Ширинский.

вокальном жанре иногда раньше, чем в других, сказывались индивидуальные приметы автора, его стремление найти современную и в то же время свою интонацию. Отражая общий сложный процесс эволюции стиля композитора, вокальные произведения подчас нагляднее и быстрее демонстрировали происходящие сдвиги. Найденные приемы выходили затем за пределы данного жанра и приобретали более широкое значение. Так было, например, с интонациями массовой песни, которые проникли в инструментальную музыку Шебалина.

## **Глава 5. МУЗЫКА К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ, КИНОФИЛЬМАМ И ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ**

В 30-е годы Шебалин обращается к новым для себя жанрам — музыке для драматического театра, кино, затем к опере.

За всю свою жизнь композитор создал музыкальное оформление к 35 постановкам, из которых 24 относятся к рассматриваемому периоду (1929—1940). Не все сохранилось: утрачены, например, нотные рукописи к «маленьким трагедиям» Пушкина, иное осталось лишь в виде эскизов.

В первой половине 30-х годов в пьесах, ставившихся с музыкой Шебалина, заметно преобладают сюжеты, связанные с современностью, с темой революции, гражданской войны. Таковы «Командарм-2» И. Сельвинского, «Баня» В. Маяковского, «Последний решительный» Вс. Вишневского, «Вступление» Ю. Германа, «Ваграмова ночь» Л. Первомайского и др. Во второй половине десятилетия, наряду с той же тематикой (например, «Любовь Яровая» К. Тренева), круг сюжетов расширяется за счет классики: «Лестница славы» и «Стакан воды» Скриба, «маленькие трагедии» Пушкина, «Разбойники» Шиллера, «Маскарад» Лермонтова и др.

Театральная музыка была для Шебалина своего рода жанром-«спутником», параллельным основному направлению творчества. Но и здесь он создал немало ценного, интересного. Сам автор подчеркивал, что работа в данной области помогла ему «ощутить законы театра, воспитывала чутье музыкально-сценического эффекта» (64, с. 33).

Биография Шебалина как театрального композитора началась со знакомства с Мейерхольдом. Именно Мейерхольд открыл Шебалина в этом жанре, высоко оценил в нем острое чутье сцены, умение быстро творчески отзываться на замысел режиссера. Мейерхольд считал музыку важным компонентом действия, сам был музыкален, и работа с ним представляла для композитора немалый интерес. Это быстро почувствовали Шостакович и Шебалин, когда в 1929 году пришли в театр Мейерхольда, готовившего к постановке пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня».

Впрочем, «Бане» предшествовал у Шебалина другой спектакль — «Командарм-2» — его театральная премьера. Выдающийся режиссер-новатор, стремившийся к созданию театра, созвучного эпохе, Мейер-

хольд, естественно, много внимания уделял современной теме. Пьеса И. Сельвинского «Командарм-2» — трагедия, написанная в стихах, воскрешала героические эпизоды эпохи гражданской войны. Поэт ставил проблему вождя и масс, вводил напряженные драматические коллизии, воссоздавал дух революционной романтики.

Сценическое решение пьесы оригинально: события гражданской войны зритель воспринимал как далекое прошлое, переведенное в план легендарного повествования. Мейерхольд стремился, как он говорил, превратить пьесу в некую ораторию. Эпичность спектакля в незначительной степени оттеняли декорации художника К. Петрова-Водкина.

В пьесе было много превосходных массовых сцен, удачно найденных выразительных приемов, например хоровое чтение, чтение в рупор и т. д. Мейерхольд задумал пьесу как своеобразный музыкальный спектакль, и Шебалин удачно раскрыл замысел режиссера в своей партитуре<sup>1</sup>.

Дебют композитора в театре получил высокую оценку Мейерхольда. «В лице Шебалина, — отмечал он, — театр обретает крупного композитора, способного давать значительные музыкальные формы не только для симфонического оркестра, но и для театра, для того музыкального театра, созданием которого мы теперь заняты» (37). Оценка Мейерхольда разделяла критика. «Мощные звуки, умело извлеченные композитором (В. Шебалин), поддерживают массовые сцены», — писал в рецензии В. Гвоздев (26, с. 5).

Следующим спектаклем была «Баня». Музыка к ней Шебалин сочинял, творчески общаясь с Маяковским и Мейерхольдом. Об отношении поэта к музыке Шебалин рассказывал: «Она была ему близка и интересна тогда, когда имела какое-либо непосредственное, прямое и значимое. Например, хороший марш — под него идут, танец — под него танцуют и т. д.... К своей пьесе «Баня» он хотел музыку похлеще, такую, которая бы просто служила тексту (разрядка моя. — Н. Л.). Впрочем, во все, что я сочинял, он активно не вмешивался, в противоположность Мейерхольду, у которого всегда были весьма определенные, обдуманые и четкие требования» (64, с. 46).

Есть общие отличительные черты музыки Шебалина к драматическим спектаклям: она проще его других сочинений, «служит тексту», в ней широко используются бытовые жанры — танец, марш, песня (иногда хоровая), она всегда очень четко скомпонована.

Работая над «Баней», Шебалин непосредственно руководствовался словами Маяковского о служебной, пояснительной функции музыки к тексту. Отталкиваясь от его содержания, композитор вводит меткие изобразительные детали. Вот, например, как комментируются глоссандирующим тромбоном слова в «Монолог режиссера» из третьего действия: «Капитал: красиво падайте. Издыхайте эффектно. Дайте красочные судороги»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее о музыке см. в главе о Третьей симфонии, тематически связанной с партитурой «Командарма-2».

<sup>2</sup> Примеры 52—54 приводятся по рукописи. ЦГАЛИ, ф. 20212, оп. 1, ед. хр. 36.

[Allegro moderato]

52 Капитал, красиво падайте *Тр-по* Издыхайте эффектно. *gliss.* Дайте красочные судороги

В той же сцене реплика: «Оркестр, подавайте в музыку индустриального гороху» — немедленно воплощается почти в наглядный образ.

Не менее ярко решен эпизод осмеяния бюрократизма:

53 Бросайте ручку, хватайте бумагу, ставьте подписи, хватайте парт. *максимум*

Andantino

Ловите ручку, берите бумагу, ставьте подпись, хватайте партмаксимум

Можно привести еще песенку Победоносикова на мелодии «Марсельезы»:

51 ПОБЕДОНОСИКОВ (поет Фальшиво)

Сце\_ль\_ю ста\_ро\_го, гряз\_но\_го бы\_та крас\_ной

жен - щи - не кон - чить по - ра. Реб - ра при - му - са бу - дут раз -

- би - ты, ре, ре, ре, ра, ра, ра, ра, ра, ра.

Подобная музыкальная образность, иллюстративность усиливала сатирическую, плакатную сущность текста Маяковского и обостряла сценические коллизии.

В пьесе Вс. Вишневского «Последний решительный» сложно переплетались мотивы трагические и натуралистически-бытовые. О выразительности музыки в сценах «Порт» и «Кармен», происходящих в одесском порту, П. Марков писал: «Тягостная и раздражающая музыка, с великолепным мастерством написанная Шебалиным, аккомпанирует этим сценам» (35, с. 12). Работа в театре развивала в Шебалине умение высказываться кратко и владеть эффектами контраста. Музыка заключительной сцены предельно усиливает «контрастную полифонию» трагического финала. 27 бойцов гибнут на заставе. В последние минуты резко врывается музыка фокстрота: радиорепродуктор остался невыключенным... Бойцы падают, сраженные пулями, смертельно раненный командир, моряк Бушуев, собрав последние силы, пишет мелом на классной доске: «162 млн.—27» — и произносит: «Прощайте, товарищи! Мы как могли, а вы не сдавайтесь. Последний решительный! Вставайте!» И когда Бушуев, умирая, ронял мел, весь зрительный зал вставал.

Об умении Шебалина музыкальными средствами психологически обострять ситуацию ярко свидетельствует одна из сцен спектакля «Вступление» Германа. Действие происходит в ресторане. Герой пьесы Нунбах, представитель немецкой интеллигенции, доведен до отчаяния неудачно сложившейся жизнью, лишен любимой работы. Он открывает душу — не собеседникам, их нет, а безмолвному бюсту Гете. Фон — опять фокстротная музыка. Но «музыкальную фразу, — как писал один из рецензентов, — то и дело пререзывает мелкая, тревожная барабанная дробь. Это от цирка — перед «смертным номером»,

это от площадей, где совершались смертные казни и били барабаны» (86, с. 33).

Одной из лучших постановок Мейерхольда с музыкой Шебалина была «Дама с камелиями» Дюма-сына. Сохранилось письмо Мейерхольда к Шебалину по поводу этого спектакля, наглядно раскрывающее метод работы режиссера и композитора. Оно дает детальную канву для будущей партитуры — не только с подробным комментарием к содержанию номеров, но и с хронометрической разверсткой.

Первоначально жанр и продолжительность музыкальных фрагментов Мейерхольд определял на первых репетициях, когда пианисты театра (А. Паппе и А. Мускатблит) подбирали подходящие куски из известной музыки или импровизировали. Эта предварительная наметка затем уточнялась в заявке композитору, который сочинял вместо «временной» музыки свою. Вот что пишет Мейерхольд о четвертом действии «Дамы с камелиями»: «Акт начинается музыкой. Канкан (галоп). Для разгона перед тем, как будет дан свет на сцену... короткое вступление (очень короткое). Музыка по характеру должна напоминать финал (традиционный) оперетты какой-нибудь. То, что наши музыканты гг. Паппе и Мускатблит играли на репетициях, выразилось такой схемой:

8 тактов	<b>forte</b>	}	мажор
16 —»—	<b>piano</b>		
8 —»—	<b>f</b>	}	мино́р
16 тактов	<b>p</b>		
8 —»—	<b>f</b>		
8 —»—	<b>p</b>		
8 —»—	<b>f</b>	}	мажор
16 —»—	<b>p</b>		
8 тактов	<b>fff</b>		

Музыка звучит за кулисами и производит такое впечатление чередования **f** и **p**, как будто двери то открываются, то закрываются, двери, разделяющие две комнаты... Длительность 1 минута десять секунд...

№ 2. ...Возникает мазурка (*brillante*). Что называется, «шикарная» и удобная для отплясывания, следовательно, резко подчеркнуты в этой музыке толчки этого пляса. Длительность 1 м. 30 с. ...

№ 3. Вальс... бойкий, нервный, порывистый. Длительность 1 м. 50 с.

№ 4. Вальс второй... нежно-лирический, эдакий покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный...

№ 5. Музыка, исполняемая для ужинающих, — «музыка к десерту». Очень грациозная. Подают пломбир, вероятно разукрашенный цветными леденцами и разноцветными цукатами. Вот-вот хочется сказать: Scherzo играют? Нет! Да! Scherzo! Нет, что-то иное. Выразительно. Трезво, а в то же время под почвой этой музыки бьется что-то лирическое. Ох, как выразительно музыка говорит. ...Милый Виссарнон

Яковлевич, Вы лучше меня знаете — что надо. Никто, никогда не удовлетворяет нас так, как Вы...»<sup>1</sup>.

Такова была заявка режиссера. А после постановки пьесы он писал: «Спектакль построен как музыкальное произведение. Дело не только в насыщении музыкой, написанной композитором Шебалиным, всех точек подъема, всех линий взлета; структура спектакля основана на сложной смене ритмов (разрядка моя. — *Н. Л.*), воздействующих на зрителя через его внутреннее музыкальное восприятие» (36, с. 325).

Следовательно, Шебалин сумел уловить, тонко почувствовать темпо-ритмическое развитие спектакля, его внутреннюю динамику<sup>2</sup>. Композитора привлекало, что Мейерхольд трактовал «Даму с камелиями» гораздо глубже и психологичнее, чем это обыкновенно делается, и подчеркнул драматическую сторону пьесы (64, с. 33).

Музыка Шебалина в «Даме с камелиями» опиралась на интонационный строй Оффенбаха, Леока. И художник И. Лейстиков, ставивший спектакль в цветовой гамме Ренуара или Эд. Мане, и Шебалин воспроизводили стиль эпохи, в которой создавалась пьеса.

Сам по себе музыкальный язык композитора здесь прост. В нем нет и следа интонационной сложности, сказавшейся в сочинениях других жанров. Вот, например, как озвучена сцена первого, очень эффектного появления Маргерит<sup>3</sup>.

Vivo

55

f mf

Галоп

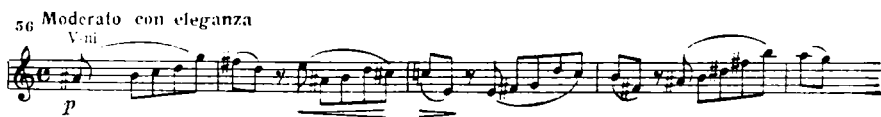
<sup>1</sup> Письмо В. Э. Мейерхольда В. Я. Шебалину от 16 июля 1933 г. (82, с. 325—326).

<sup>2</sup> О большой роли ритма спектакля, верно раскрытого Шебалиным, Мейерхольд писал также в связи с пьесой Ю. Германа «Вступление»: «Музыка композитора В. Я. Шебалина эмоциональна, мелодически насыщена, она органически включается в ткань спектакля, подчеркивая внутреннюю музыкальность его и чрезвычайную напряженность ритма» (там же, с. 327).

<sup>3</sup> Примеры 55—56 приводятся по рукописи. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 18.

Поясним ситуацию. На сцену стремительно вбегают двое юношей, изображающих скачущих коней. В руках Маргерит вожжи и хлыст, она погоняет «упряжку». Черные фраки, ярко-красное платье «дамы с камелиями».

А вот столь же простой Романс из четвертого действия<sup>1</sup>:



Секрет успеха театральной музыки Шебалина не в ее новизне или особой яркости. Композитор ограничивается весьма простыми средствами, но он превосходно понимает функцию музыки в спектакле и, схватывая характер той или иной сцены, углубляет психологические акценты. Его музыка, оставаясь прикладной, подобна рамке, усиливающей эффект картины художника.

Шебалин не только приобрел опыт театрального композитора. Влияние театральной музыки, взаимосвязь в его творчестве различных жанров были больше, чем кажется на первый взгляд. Это сказалось и в общности содержания. Например, современная тема нашла отражение почти повсюду, и спектакли сыграли в этом не последнюю роль. В то же время происходит и «перемещение» музыкальных тем: из «Командарма-2» — в Третью симфонию, из «Бани» — в Концертино для скрипки (медленная часть), из «Вступления» — в Скрипичный концерт. «Пересадка» тем приводила к проникновению конкретного образного содержания в инструментальные сочинения. И если свою киномузыку Шебалин оценивал скорее отрицательно, не находя в ней особых художественных достоинств, то использование фрагментов из театральной музыки в других сочинениях свидетельствует о ряде удачных находок автора в этом жанре.

Параллельно с работой в театре Шебалин немало писал музыки к фильмам. Здесь были и документальные ленты — «Турксиб», «Дела и люди» («Твердеет бетон»), и художественные — «Рваные башмаки», «Гобсек», «Пугачев», «Фронтовые подруги» и др. Киномузыка по-своему развивала драматургическое чутье композитора, умнее лаконично мыслить. Однажды режиссер Юткевич сказал Шебалину по поводу его музыки к «Пугачеву»: «Что Вы тут разводите оперу, в кино достаточно намека!» (64, с. 37). Для кино написаны ставшая известной «Песня дружинниц» из кинофильма «Фронтовые подруги» (1940) или хоровая песня бурлаков («Ой вы, желтые пески») из кинофильма «Пугачев» (1937; последняя предвосхитила будущие достижения автора в хоровой музыке).

<sup>1</sup> Музыка к «Даме с камелиями» послужила материалом для двух сюит — оркестровой (первая редакция — 1935 г., вторая — 1961 г.) и вокальной. Несколько раньше из музыки к спектаклям «Последний решительный» Вс. Вишневецкого и «Вступление» Ю. Германа возникла первая сюита.



Сочиняя музыку для кино, Шебалин общался со многими интересными людьми: Эйзенштейном, Протазановым (фильм «Семиклассницы»), Арнштамом (первый фильм о Глинке). «...Пожалуй, эти встречи с интересными людьми, — резюмировал Шебалин, — и были для меня творчески самым ценным из того, что давало кино. Не могу назвать ни одной своей киномузыки за все время работы в кино, которая была бы значительна как музыка. Ничего яркого в этой области мне создать не удалось» (64, с. 39). Может быть, этот отзыв излишне суров, поскольку и в киномузыке Шебалина были свои удачи, но в целом жанр этот, действительно, находился в стороне от «главного направления».

Работа Шебалина в драматическом театре в известной мере подготовила его обращение к опере. К ней вели также песни и хоры, где шли поиски выразительного мелодического письма, и оркестровые сочинения, в которых формировался симфонический метод. Оперное творчество Шебалина отражало возросшее внимание советских композиторов к данному жанру. О значительных успехах свидетельствовали созданные в эти годы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Семен Котко» Прокофьева, «Кола Брюньон» Кабалевского, «Тихий Дон» Дзержинского, «В бурю» Хренникова. В дискуссиях о советской опере, организованных Союзом композиторов (в 1935, 1939, 1940 годах), остро ставились вопросы ее содержания и музыкального стиля.

О своем отношении к этому жанру Шебалин писал: «Оперу я любил с детства, думал о ней, но долго не решался отважиться на оперное сочинение. Почему? Вероятно, потому, что мое отношение к опере, воззрения на нее еще не определились» (64, с. 34—35). Ряд высказываний композитора в 30-е годы позволяет проследить формирование этих взглядов. И надо сказать, что многие принципиальные положения определяются уже вполне отчетливо. В 1933 году он пишет: «Чтобы написать оперу или музыку к драматическому произведению, композитор должен знать законы драматургии» (59, с.12). В этом он видит одно из непременных условий.

Пристальное внимание уделено проблеме «слово и музыка» в опере. Это и понятно, если вспомнить метод тщательной работы композитора над поэтическим текстом в романсах.

Весьма желательной он считает совместную работу композитора и драматурга.

Шебалин предъявляет высокие требования к качеству оперного либретто. В статье «Слово и музыка» (1933) он уточняет эти требования: «Миновали уже в значительной степени те времена, когда композитору приходилось писать музыку хотя бы для оперного театра, имея дело с подготовленным для него какими-то ремесленниками литературным текстом... Теперь для наиболее плодотворных результатов композитору необходима совместная работа с автором литературного текста. Но здесь композитор предъявляет драматургу ряд требований. В ос-

новном они сводятся к тому, чтобы текст был максимально сжат. Мы всегда помним во время нашей работы афоризм Плеханова: «Не обо всем можно петь». Слово, переложенное на музыку во времени, страшно разбухает, и поэтому здесь требуется особая лаконичность и чуткость автора либретто к конструкции каждой своей фразы» (80).

Вспоминая позже работу над первой оперой, Шебалин подчеркивал, что именно тогда он по-настоящему продумал отношение к слову. И тогда же понял, что «принцип романсовой декламации нельзя механически переносить в оперу... вокальная партия должна писаться так, чтобы иметь самостоятельную мелодическую ценность...» (64, с. 50).

Эти вопросы не утратили своей актуальности для Шебалина и в последующие годы. Забегая вперед, приведем некоторые более поздние высказывания композитора, касающиеся оперной эстетики. Они позволяют понять, что первые практические оперные опыты Шебалина отнюдь не расходились с его общими, постепенно складывающимися теоретическими принципами, а уже были их воплощением.

Текст оперного либретто, по его мнению, должен быть в пении естественным и выразительным. Не обязательно при этом «требовать безупречной стилистики и диалектной верности эпохе в речах персонажей, — писал музыкант. — Это желательно, но трудно достижимо... Иногда «неправда» в литературном языке, неясность национального и временного колорита могут быть терпимы или вовсе преодолены музыкой, если основная задача композитора заключается в другом — например, в драматическом конфликте характеров» (64, с. 51. Разрядка моя. — *Н. Л.*).

Требование конфликтности — одно из кардинальных: «Опера по своему существу не терпит бесконфликтности... в основу оперной драматургии должен быть положен такой силы конфликт, события должны быть так драматичны, чтобы у героя возникал повод для пения — выражения своих чувств» (64, с. 224—225). Весьма важным музыкант полагает умение автора «сконцентрировать действие вокруг центрального конфликта и довести его до наивысшей точки» (там же). Словом, требование насыщенности действием и чувством, по мысли Шебалина, является для композитора решающим. И все ранние оперные замыслы автора — «Маскарад», «Выстрел», «Пугачев», «Железный поток», «Дума про Опанаса», «Боевые друзья» — отражали требование конфликтности драматургии.

Относительно музыки Шебалин замечал: «Мой идеал — опера, где голоса на первом плане, а музыкальный текст по возможности симфоничен» (64, с. 51). Он отстаивает манеру широкого мелодического письма, принцип самостоятельной мелодической ценности вокальной партии. Речитатив же, по его мнению, «призван оттенить кантилену, а не становиться самоцелью» (там же), причем композитор предпочитает речитатив мелодический, ариозный.

Отрицательно его отношение к полному отказу от законченных, замкнутых музыкальных форм, так как это низводит «музыку лишь до роли комментатора происходящих на сцене событий, предопределяет

беглость и калейдоскопичность впечатлений от сценических образов» (72).

Итак, Шебалин — сторонник четких конструктивных форм в опере и ведущей роли мелодического начала, что свидетельствует о прямой связи с традициями русской оперной классики.

Самый ранний оперный замысел Шебалина был навеян известной поэмой «Дума про Опанаса» Эдуарда Багрицкого. Музыканта привлекала экспрессия, образность и пластичность стихов Багрицкого, свойственное автору острое восприятие действительности, страстное жизнелюбие. Большую симпатию вызывал у Шебалина и сам Багрицкий, который был одержим поэзией, знал на память колоссальное количество стихов и замечательно читал их<sup>1</sup>. В нем было много обаяния, редкой простоты и приветливости к людям. Шебалин высоко ценил в поэте музыкальность: Багрицкий, говорил он, «и в своих стихах создавал «звучащие» музыкальные образы и читал исключительно музыкально» (64, с. 36). Личное знакомство Шебалина с Багрицким, перешедшее затем в дружеские отношения, создало благоприятную почву для совместной творческой работы.

Написать оперу на сюжет «Думы про Опанаса» композитору предложил Театр им. В. Немировича-Данченко. Точнее, идея эта принадлежала театроведу П. А. Маркову, руководителю литературной части. Предложение вызвало живой отклик и у Багрицкого.

Поэма «Дума про Опанаса» была создана им в 1926 году. Она повествует о суровых годах гражданской войны, о судьбе крестьянина Опанаса. Всецело поглощенный эгоистической мыслью о своем хозяйстве, он дезертирует из Красной Армии и попадает к Махно, а затем по его приказу убивает красного комиссара Когана. Но Опанас-предатель обречен на гибель: свершается справедливое возмездие.

Основное место в поэме принадлежит главному герою — Опанасу; более бегло обрисованы положительные персонажи — Коган, Котовский. В произведении ярко сочетаются драматизм и эпичность. Оно пронизано страстными размышлениями автора о судьбе своей Родины. В сюжет поэмы активно введена и тема природы — она не безучастна к событиям, ее одушевленные образы динамизируют действие. Так, в момент убийства комиссара природа восстает против Опанаса:

И равнина волком воеет  
От Днестра до Буга, —  
Зверем, камнем и травой:  
— Катюга! Катюга!

Работая над либретто, Багрицкий внес в поэму существенные изменения. Возник как бы новый, самостоятельный вариант произведения<sup>2</sup>. Шебалин оценил его весьма высоко. Он считал, что либретто написано великолепными стихами и в литературно-художественном отно-

<sup>1</sup> Эту же черту оттеняет в Багрицком К. Паустовский — см. его «Повесть о жизни» (40, с. 351—352).

<sup>2</sup> Либретто Багрицкого было закончено в 1933 году.

шения Багрицкий создал нечто выдающееся. При переработке поэт, видимо, учитывал пожелания композитора. Развитие действия приобрело в либретто большую конкретность, автор стремился подчинить его драматургическим законам сцены. Конфликт обостряется от действия к действию. Введение ряда новых персонажей создает контрасты характеров. Так, Павла — невеста Опанаса — олицетворяет светлое, лирическое начало и противопоставлена Раисе, жестокой и преступной участнице махновской банды. Удачно найден еще один новый образ — старого народного певца-кобзаря.

Багрицкий расширяет массовые сцены, вводит жанровые эпизоды (например, начало первого действия, на перроне железнодорожной станции). Поэт часто пользуется методом одновременного контрастного противопоставления: так, трагическая сцена убийства Павлы Раисой происходит на фоне безмятежно звучащей лирической песни часовых.

Багрицкий вводит в либретто много сольных и хоровых песен (очень хороша, например, песня Павлы о четырех ветрах), в ряде сцен ясно слышится оперный речитатив. Поэт индивидуализирует язык героев.

Тема победы революции решена во втором варианте «Думы» более масштабно. Первое и четвертое действия заканчиваются хоровой песней:

...Земля в пожаре.  
Подымайся, пролетарий!

Однако, при всех достоинствах либретто, в нем было одно существенное противоречие. Сосредоточив внимание на поэзии, Багрицкий, по словам П. Маркова, «так и не добился „сжатой драмы“... Он написал не столько оперное либретто, сколько „поэму в лицах“» (34, с. 12—13). Вывод автора статьи очень точен: «На опыте работы с таким великолепным мастером слова, тонко понимающим человеческую психологию, вновь подтвердилось, что поэтичность сама по себе, без строгого драматического развития не дает твердой опоры для либретто» (там же).

Растянутость действия ясно ощущал Шебалин и по-своему боролся с ней. Сохранился экземпляр либретто Багрицкого с правкой композитора. Прежде всего она была направлена на сокращение текста, например второстепенных диалогов. Сокращал Шебалин и количество действующих лиц.

Стремясь к большей композиционной четкости, музыкант изменял планировку материала. Третье действие превращается у него во вторую картину второго; часть четвертого — в третье, разделенное на две картины; зато четвертое финальное действие, в отличие от литературного оригинала, цельное и развивается без перерыва.

С другой стороны, был введен и новый текст, которого нет ни в поэме, ни в либретто. Видимо, откликаясь на просьбу композитора, поэт написал еще пять песен. Они появились в печати позже, после смерти Багрицкого, Шебалин же пользовался рукописью поэта.

Текст первой песни:

У стремени стального  
Рыдала мать моя:  
— Куда ты едешь снова,  
Родимое дитя? —

Шебалин переписал и внес пометку: «Хор красноармейцев». Превосходные стихи «Песни баб» («Лежит мой любимый») послужили основой для начальной хоровой сцены оперы<sup>1</sup>.

Остальные три песни — «Мы спим у пулемета» (видимо, для хора), «Старик» («Горит Украина»), — предназначавшаяся, как можно полагать, для Кобзаря, и «Шли телеги с юга»<sup>2</sup>. Подчеркнем, что в процессе разработки либретто возрастал удельный вес хоровых эпизодов.

Особый интерес представляют текстовые вставки, сделанные самим Шебалиным карандашом на полях рукописи. Основные из них связаны с образами Опанаса и Раисы: их объяснение в начале первой картины третьего действия; драматичный диалог и сцена убийства Павлы в той же картине; речитативный рассказ красноармейцев о расправе Опанаса с Раисой (вторая картина третьего действия).

Как видно из дополнений, композитор сам дописывал стихотворный текст. Смысл заключался в том, чтобы придать большую рельефность и многогранность характеристике героев. Вся линия любовной драмы оперы развита и определена музыкантом полнее. Любовь Опанаса к Раисе сменяется яростным желанием отомстить ей за кровавую расправу с Павлой. Характеристика Опанаса более развернута: он обрисован не только как изменник, но и как человек, которым владеют сильные страсти.

Шебалинские коррективы на полях наглядно раскрывают его творческий метод, подход к литературному оригиналу, требования к нему. Главные принципы данного метода сохранили свое значение для композитора и в дальнейшем.

Параллельно с работой над текстом Шебалин сочинял музыку оперы. По его словам, он сделал тогда много набросков. «Микронаброски», то есть темы, фиксировались иногда прямо на полях либретто. Такова тема Опанаса в начале первого действия на слова: «Похилился мой подсолнух, раскидана хата». Возможно, это ключевая фраза в характеристике героя. На маленьком вложенном листке — нотная запись краткой, броской реплики Махно (из второй картины третьего действия).

Опера открывается эпическим женским хором «Лежит мой родимый». Мысль о введении этой сцены принадлежала композитору. Как мы упоминали, стихи, использованные для нее, были написаны Багрицким уже после окончания либретто.

<sup>1</sup> Текст «Песни баб» впервые напечатан в «Литературной газете» от 16 февраля 1936 г.

<sup>2</sup> Все пять стихотворений под общим названием «Песни к либретто „Дума про Опанаса“» опубликованы в Собрании сочинений Э. Багрицкого в серии «Большая библиотека поэта» (М., Сов. писатель, 1964).

Хоровые сцены открывают многие русские оперы, начиная с «Сусанна» Глинки. По содержанию же названный хор Шебалина скорее может быть сопоставлен с хором поселян из четвертого действия «Князя Игоря» Бородина. Это — скорбная песня о горе народном, принесенном войной, о погибших бойцах.

Стихи Багрицкого образны и песенны по своей природе:

Лежит мой любимый на черной земле,  
 В крови его шапка, и руки в золе.  
 Не встать ему больше, не сесть на коня,  
 Сгниет, как трава, и не вспомнит меня.  
 В зеленом долу соловейко поет.  
 Мой муж целый день починял пулемет.  
 За черной тачанкой согнулся ковыль,  
 И нет никого, только ветер, да пыль<sup>1</sup>.

Женский хор сочинен Шебалиным в духе протяжной русской песни. Мелодия разворачивается плавно, ниспадая с тонической вершины, характерны кварто-квинтовые интонации, вариантность оборотов:

57 Moderato p

с. Ле-

жит мой ро-ди-мый на чер-ной зем-ле, в кро-ви е-го ша-пка и

<sup>1</sup> В тексте Багрицкого и хоре Шебалина есть отдельные, мелкие разночтения. Например, начальная строка стиха «Лежит мой любимый» у Шебалина звучит: «Лежит мой родимый», что приближает ее к стилю народной поэзии.

ру - ки в зо - ле. Не встать а муболь - ше, не сесть на ко - ня, сгни -

- ет, как тра - ва, и не воспом - нит ме - ня.

Голоса хора наслаиваются постепенно<sup>1</sup>. Первая фраза у сопрано воспринимается как запев, за которым следует длительное движение параллельными терциями. Не менее показательна ладовая организация. Мелодия развивается сначала во фригийском *e-moll*, но он колористически расцветивается еще ладовыми вариантами II и VI ступеней, что создает своеобразную «переливчатость». Остинатное звучание *e* в высоком и басовом регистрах сопровождения обрамляет всю музыкальную ткань.

Композитор не прибегает к обычной куплетно-вариационной форме, укладывая пять строк текста в трехчастную структуру. Но и середина, и особенно реприза, пронизаны вариантностью. Отметим, в частности, что последнее четверостишие выписано длительностями вдвое большими — это создает эффект замедления темпа, как бы удаления хора. В песне «Лежит мой родимый» еще почти не обозначилась тенденция автора к полифонизации ткани. Но здесь, пожалуй, впервые столь непосредственно и прямо раскрылась связь творчества Шебалина с национальными истоками русской музыки. И от этой песни протягиваются нити к поздним хоровым сочинениям композитора.

Вслед за «Песней баб» в опере звучит хор красноармейцев. Эта массовая жанровая сцена (действие происходит на вокзальном перроне) вносит резкий контраст с эпическим началом. Она построена на кратких диалогических репликах различных групп хора и солистов.

<sup>1</sup> Двухголосие сопрано и альтов временами расслаивается на четыре голоса.

Динамика движения и манера письма напоминают хоровые речитативы опер Мусоргского.

Сцена красноармейцев, оставшаяся незаконченной, и хор баб — единственные сохранившиеся фрагменты оперы. Работа над ней была неожиданно прекращена. Театр усомнился в возможности ее постановки, так как либретто раскритиковали в Комитете по делам искусств. Багрицкого и Шебалина обвинили в том, что в «Думе про Опанаса» преобладает отрицательное начало (положительный герой комиссар Коган погибал уже во втором действии). К тому же, как замечал Шебалин, махновцы у Багрицкого «говорили дивными стихами» (64, с. 36).

Некоторые из музыкальных набросков вошли позже в оперу «Солнце над степью». Добавим, что хор «Лежит мой родимый» исполнялся однажды публично, в 1934 году, на вечере, посвященном памяти Багрицкого. Песня прозвучала тогда в другой авторской редакции — для женского дуэта (сопрано и меццо-сопрано) с аккомпанементом фортепиано, партию которого исполнял сам Шебалин<sup>1</sup>.

Новые замыслы постепенно оттеснили сочинение «Думы про Опанаса». Но и спустя много лет Шебалин, по его словам, испытывал глубокое сожаление, что «этой опере не суждено было осуществиться» (64, с. 36).

Вслед за «Думой» возникла идея об опере по драме Лермонтова «Маскарад». Мысль эту подсказал композитору П. А. Марков, и, хотя она осталась нереализованной, размышления Шебалина о лермонтовской драме не были мимолетными. Через пять лет он с большой охотой отозвался на предложение Киевского театра драмы и в короткий срок сочинил музыку к спектаклю «Маскарад».

Следующий оперный замысел связан с одной из пушкинских «Повестей Белкина» — «Выстрелом». Однако либретто, написанное тремя авторами — Р. Красноюрченко, М. Левиным и З. Шур, не понравилось Шебалину.

Наряду с интересом к классическим сюжетам не угасло желание композитора создать оперу на современную тему. Живой отклик Шебалина вызвало предложение, исходившее от Ленинградского оперного театра (Малегот). Речь шла об опере по роману А. Серафимовича «Железный поток». Композитора привлекло историко-революционное содержание произведения, эпико-героический характер, обилие массовых народных сцен.

Либретто создавалось поэтом В. А. Рождественским и драматургом А. Г. Чирковым. Первый из них писал стихи для арий, ансамблей

<sup>1</sup> Желание довести работу над оперой до конца не оставляло Шебалина и после смерти Багрицкого. Об этом свидетельствует сохранившийся договор композитора с Театром им. Кирова в Ленинграде (апрель 1936 г.). В этом документе идет речь о представлении в театр оперы «Дума про Опанаса» по сценарию Осипа Брика. Однако уже в октябре 1937 года «во изменение договора» последовал новый документ, где вместо «Думы про Опанаса» Шебалин должен был представить оперу «Юность маршала» (см. ниже).



и хоров, второй — речитативные разделы в прозе. Желание Шебалина сочинять ариозные и песенные эпизоды на стихотворный текст типично для него и в дальнейшем: ритмическая организованность стиха, видимо, ощущалась им как фактор, усиливающий выразительность музыки.

Шебалин снова стремится наладить совместную работу с либреттистами и писателем. Об этом свидетельствуют два сохранившихся письма к Серафимовичу, датированные 1937 годом. В первом из них В. Шебалин и В. Рождественский просят А. Серафимовича прочесть рукопись либретто — двух первых актов оперы (4 картины) — и «внеести свои авторско-редакторские дополнения»<sup>1</sup>. Через два месяца Шебалин посылает Серафимовичу целиком все либретто четырехактной оперы и снова пишет о необходимости совместной встречи. «И у меня, и у работников театра, — сообщает он Серафимовичу, — есть опасения, что одной перемены имени Кожуха будет недостаточно и что придется эту роль основательно переработать. Хотелось бы знать Ваши соображения по этому поводу, а также Ваше мнение о либретто в целом»<sup>2</sup>.

Неизвестно, как осуществлялась совместная работа над «Железным потоком», — мы знаем лишь, что драматургически довольно вялое либретто подвергалось переделкам. Одновременно возникали музыкальные отрывки оперы. Характерно, что она начиналась, как и «Дума про Опанаса», развернутой массовой сценой. Однако это произведение также осталось незавершенным, а фрагменты, написанные композитором, не сохранились.

Среди оперных работ Шебалина в 30-годы более других был реализован замысел оперы «Боевые друзья» (1938—1939). Подобно «Думе про Опанаса» и «Железному потоку», сюжет ее также связан с годами гражданской войны, героикой этой эпохи, которая увлекла композитора еще раньше, в работе над спектаклями у Мейерхольда («Командарм-2» и др.). Если вспомнить созданные композитором в тот же период Четвертую, «Перекопскую», симфонию и «Песню Третьей Крымской дивизии», то тему гражданской войны можно считать своего рода лейттемой в творчестве данного десятилетия. Для Шебалина это был один из важнейших путей в поисках советского современного сюжета.

По изображаемой эпохе «Боевые друзья» (более позднее название «Солнце над степью») близки операм-сверстницам — «Семену Котко» Прокофьева, «В бурю» Хренникова, «Тихому Дону» Держинского. Но музыкальное решение у каждого из авторов было свое, индивидуальное. Песенной опере Держинского не хватало симфонического развития, обобщений. У Хренникова проявилось незаурядное театраль-

<sup>1</sup> Письмо В. Шебалина и В. Рождественского к А. Серафимовичу от 13 мая 1937 г. ЦГАЛИ, ф. 457 (А. Серафимовича), оп. 1, ед. хр. 331.

<sup>2</sup> Письмо В. Я. Шебалина к А. С. Серафимовичу от 11 июля 1937 г. ЦГАЛИ, ф. 457, оп. 1, ед. хр. 354.

но-драматургическое мастерство, умение активно использовать интонации современного бытового фольклора. Прокофьев тяготел к речитативной опере «микроформ», по-своему наполняя ее мелодической содержательностью. Шебалин более традиционен по сравнению с Прокофьевым. Он не отказывается от законченных, замкнутых номеров, арий; речитатив играет у него второстепенную, вспомогательную роль. Автор стремится к широкому мелодическому письму, и песенное начало органически входит в его оперу, хотя не является основой ее языка. «Солнце над степью» соприкасается с жанром песенной оперы, но отличается от нее методом симфонического развития материала, характерной для Шебалина стройностью музыкальной архитектоники.

История создания оперы «Боевые друзья» по либретто Я. М. Галицкого довольно сложна. Почти все произведение — пролог, первый и второй акты, наброски третьего — было написано композитором в 1938—1939 годах; пролог и первое действие тогда же исполнялись публично. Однако заключительный, третий акт сочинялся труднее. «Я не видел перед собой финала оперы», — признавался Шебалин (64, с. 53). Работа приостановилась. Третий акт был завершен позже, в конце 50-х годов, тогда же отредактировано и все произведение<sup>1</sup>. В процессе работы изменялось название оперы: «Боевые друзья», «Степная была» и окончательное — «Солнце над степью».

Представляет интерес сюжетная основа либретто. Истоки ее, как нам удалось установить, связаны с биографией С. М. Буденного. Жизнь маршала послужила канвой для нескольких произведений писателя Игоря Всеволожского. В них есть, в частности, эпизод освобождения Буденным его родной станицы Платовской от белогвардейцев в 1918 году<sup>2</sup>. Этот эпизод и лег в основу оперного либретто.

Из сочинений Всеволожского пьеса «Молодость маршала» сюжетно ближе всего к опере Шебалина. Но есть еще один, чисто документальный источник — автобиография Буденного, его книга «Пройденный путь»<sup>3</sup>. Сюжетные связи с ней прослеживаются отчетливо даже в ряде деталей. Таков, например эпизод встречи Буденного с военкомом Т. Н. Никифоровым, командиром большого партизанского отряда. Этот эпизод — прообраз одной из кульминационных сцен оперы (в партизанском лагере). Прямая аналогия заметна и в финале «Солнце над степью».

В процессе долгой работы над оперой либретто Галицкого претерпело ряд изменений<sup>4</sup>. Его первоначальный вариант документально

<sup>1</sup> Поскольку опера создавалась в 30-е годы и опус (27-й), которым обозначил ее Шебалин при издании, относится к этому же периоду, мы рассматриваем ее в этой главе.

<sup>2</sup> См. книги: «Семен Михайлович Буденный, маршал Советского Союза» (23), «Рассказы о Буденном и храбрых бойцах» («Налет на станицу Платовскую») (22), пьесу «Молодость маршала» (21); в соавторстве с участниками отрядов Буденного: с Ф. Новиковым — «Отряды в степи» (25); с О. Городовиковым — «В боях и походах» (24).

<sup>3</sup> См. вторую главу в кн.: Буденный С. М. Пройденный путь (16).

<sup>4</sup> Рукопись либретто хранится в ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 5.

связан с биографией Буденного и названными литературными первоисточниками. И события, и имена действующих лиц в ней те же: Семен, его родители, начальник партизанского отряда Василий Коробов, друзья Семена — Филипп, Кузьменко и др.; в лагере врагов — Герасимов, его сын Аполлон (хорунжий), вахмистр Хистанов. Одно из действий (пролог), как в пьесе «Молодость маршала», происходило на фронте, в окопах<sup>1</sup>. Шебалин впоследствии отказался от пролога, затягивавшего действие.

В окончательной редакции либретто, более компактной и обобщенной, Галицкий сохраняет фактическую сюжетную канву, но изменяет имена героев<sup>2</sup>, сдвигает время действия (вместо 1918-го — 1919 год), тем самым уходя от прямой документальной связи с биографией Буденного<sup>3</sup>.

Либретто «Солнца над степью» написано в стихах — здесь опять сказалось пристрастие Шебалина к стихотворному тексту в опере. Стихи эти не всегда рифмованы, часто «белые», особенно в речитативах. Но там, где композитор обращается к мелодически значительному эпизоду (песня, ария), он обычно предпочитает рифмованный текст. В языке либретто, в его лучших номерах, заметно выражено песенное начало. Вероятно, этого добивался от либреттиста Шебалин — вспомним «Думу про Опанаса». В «Солнце над степью» назовем партизанскую песню «Эх, Степа родные» (второе действие) или хоры «Не сокол в небе гонится» (второе действие), «Кони утомились» (третье действие). В партии Оксаны песенный элемент часто близок к стихам Кольцова, родственным народной поэзии. Такова ее ария «Ох ты, сердце, сердце бедное». В том же жанре «русской песни» написан текст хора пленных:

Ох, темна ты, ночь, черных дум черней;  
Ох ты, грусть-тоска, горе смертное...

Однако язык либретто неровен по стилю, и в этом отношении оно мало удовлетворяло Шебалина. «Но я все же нашел возможным, —

<sup>1</sup> Из этого акта сохранился отрывок сцены Семена, приговоренного к расстрелу. Она заканчивается побегом героя, подготовленным его друзьями.

<sup>2</sup> Василий Коробов получил имя Василия Воронова, Семен — Степана Лобанова; вместо его родителей введен образ жены Степана — Оксаны и т. д.

<sup>3</sup> В последнем варианте содержание сводится к следующему: советскую донскую станицу занимают белые. Командир партизанского отряда Воронов посылает Степана Лобанова найти эшелон Красной Армии, чтобы соединенными силами разбить противника. Тем временем белые — хорунжий Аполлон Татарин и его отец — расправляются в станице со сторонниками Советской власти. Допрашивают старика Беспалого, где находится Степан (его зять), и, не добившись признания, угрожают расстрелом. Допрос происходит при Оксане — дочери Беспалого, жене Степана.

Молодой партизан Петро вместе с беженцами из станицы приходит в партизанский лагерь и рассказывает о бедствиях односельчан. Рассказ вызывает бурную реакцию Степана. Он не нашел красного эшелона и требует у Воронова бойцов для спасения станицы. Воронов, не желая дробить силы, отказывает и прогоняет Степана из отряда. Степан все же организует группу бойцов, появляется с ними в станице и спасает Беспалого. Красный эшелон находит Татьяна, невеста Петро. Вместе с партизанами красноармейцы освобождают станицу. В этот момент от руки Татариннова гибнет Петро.

писал он, — начать работу на этом либретто, так как мне удалось добиться от Галицкого яркой конфликтности положений, элементов драматизма. Я все время требовал от него «крови и событий», не стесняясь даже некоторой мелодрамы; явно мелодраматичным выглядит, например, эпизод, когда старика отца пытаются расстрелять на глазах у дочери» (64, с. 51).

«Солнце над степью» — опера-драма с ярким драматическим конфликтом. Масштабы ее сравнительно невелики (три действия, шесть картин), отчетливо выражен принцип строгой экономии художественных средств, все подчинено основной сюжетной линии.

Показательны композиционные особенности оперы. Напряженное развитие действия, вытекающее из конфликтности положений, устремлено к заключительной кульминации оперы (освобождение станицы). Тот же прием динамического *crescendo* к финалу выявляется и в меньших масштабах — в пределах картины. Таковы, например, первая картина первого действия (ее финал — приход белых); вторая картина второго действия — в партизанском лагере, где все развитие подводит к кульминационной драматичной сцене Степана с Вороновым. Другой пример — первая картина третьего акта: открывающий ее хор пленных «Ох, темна ты, ночь» как бы лежит за пределами драматического действия. Оно начинается дальше: допрос Беспалого, затем Оксаны ведет к кульминационной точке — появлению Степана (финал). Добавим, что кульминации двух соседних картин оперы (вторая картина второго и первая картина третьего действий) как бы образуют высшую кульминационную зону всего произведения<sup>1</sup>.

Прием внесения острого конфликта в момент заключительной кульминации очень нагляден в финале оперы (трагическая смерть Петро).

Интенсивное развитие драмы подчеркивается введением контрастных — отстраняющих — эпизодов (нередко хоровых). И это тоже типично шебалинский прием в музыкальной драматургии оперы.

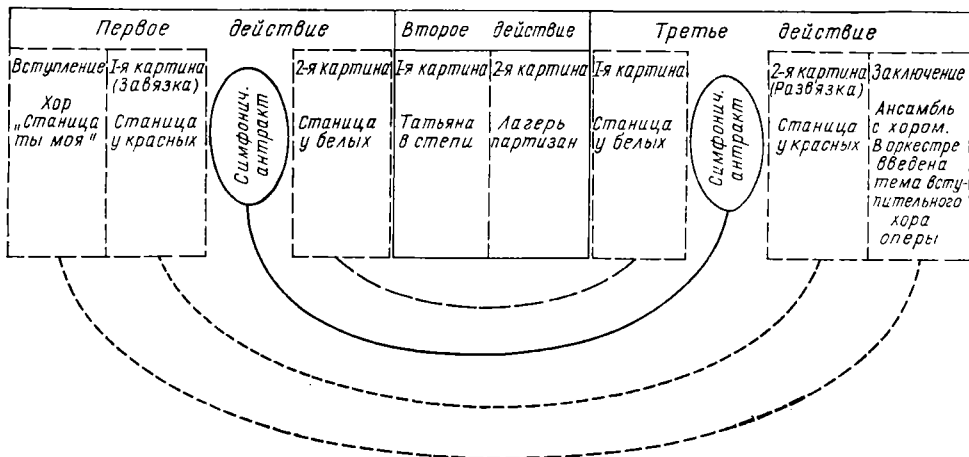
Общей планировке материала присуща четкость и стройность. В каждом из трех действий по две картины. Они тесно связаны между собой: в крайних актах непосредственно объединены симфоническим антрактом, в среднем — следуют друг за другом без перерыва.

Примечательно, что в строении оперы отчетливо вырисовывается симметричность структуры<sup>2</sup>. Если за центр принять второе действие (Татьяна в степи и сцена у партизан), где раскрывается характеристика одной группы героев — красных, то по обе стороны от этого центра симметрично располагаются по две картины. В ближайших к центру — второй картине первого акта и первой картине третьего акта — действие развертывается в станице, занятой белыми. В двух крайних картинах (начальной и заключительной) показана жизнь советской красной станицы. Так же симметрично по отношению к центру расположе-

<sup>1</sup> Характерно, что точка золотого сечения падает как раз на сцену Степана и Воронова в конце второго акта.

<sup>2</sup> На это как на общий признак указал в статье «Солнце над степью» Д. Благый (11, с. 52).

ны симфонические антракты. В обоих случаях они возникают сразу после кульминационной вершины: в первом действии это приход белых, в третьем — появление красных (Шебалин-симфонист «досказывает» события средствами оркестра). Наконец, самую удаленную от центра арку образуют вступительная и заключительная хоровые сцены оперы, объединенные общими музыкально-тематическими элементами. Вот ее общий план:



Стройность этого плана — свидетельство единства замысла всего произведения и несомненного мастерства автора. Подчеркнем еще, что четкая симметрия отнюдь не затушевывает единой линии динамического нарастания к финалу. А все вместе взятое доказывает, что теоретический тезис Шебалина об умении «сцентрировать действие вокруг центрального конфликта и довести его до наивысшей точки» был успешно практически реализован в собственной ранней опере.

Противопоставляя драматургически два лагеря — красных и белых — Шебалин внутри каждого из них выделяет индивидуальные образы героев. Он осуществляет принцип «драматического конфликта характеров», видя в этом одну из основных задач оперного композитора. Конфликт характеров развивается не только в столкновении героев противоположных, враждебных групп, но и внутри одной группы (Василий Воронов — Степан Лобанов).

Какие же приемы использует Шебалин для создания музыкальной характеристики персонажей?

Главный герой оперы — Воронов, человек мужественный, суровый. Композитор отбирает простые, интонационно устойчивые вокальные интонации, оттеняя ясную, сдержанную, убежденную речь коман-

дира. Восходящая секста или кварта как бы акцентируют героическую сущность образа; секстовый оборот служит зерном лейтмотивации, довольно последовательно развивающейся и в вокальной партии, и в оркестре<sup>1</sup>. Во втором действии автор дает арию-«портрет» Воронова:

Allegro (istesso tempo)  
58 ВОРОНОВ *mf*

В бо - ях за - ка - ли - лось о -  
ру - жи - е на - ше, и во - ля по  
но - во - му нам до - ро - га.

Здесь заметнее напевность, которой недостает речитативам этого персонажа. Героика образа обусловила и такие особенности музыкальной характеристики, как четкая ритмическая организованность, маршевость, а в тембровом плане — расширение функции медной

<sup>1</sup> Немалое значение имеет другой лейтмотив (на словах: «Но революции не смерть нужна, а жизнь» — см. первую картину первого действия, перед ц. 12). Цифры приводятся по клавиру (М., 1961).

группы. И все же характеристика Воронова не свободна от известной схематичности и прямолинейности.

Более интересна литературно-драматургическая канва и музыкальное воплощение образа Степана. Партизан предан делу революции, но он — «горячая голова». Готовый на все ради спасения родной станицы, он забывает о дисциплине. Личные мотивы (в станице жена Степана) еще более обостряют психологический конфликт.

Характеристика Степана мелодически богаче, в ней нередко возникают ариозо, близкие по интонациям песне, иногда романсу. Последовательнее, чем в партии Воронова, Шебалин использует здесь лейтмотивы. Основной из них связан с первым хором станичников «Станица ты моя» (см. скобки в примере 59) и на протяжении оперы активно развивается. Так, в сцене с Вороновым лейтмотив ритмически укрупняется (длительности увеличиваются в два, затем в четыре раза), звучит глухо, сумрачно (вторая картина второго действия, ц. 31) и совсем иначе — широко, торжествующе — в сцене поединка Степана с Аполлоном, в момент победы партизана (вторая картина третьего действия)<sup>1</sup>:

The image shows a musical score for piano, measures 59 to 62. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' and the dynamics are 'Tutti' and 'ff'. The score is in 2/4 time and features a prominent rhythmic motif of eighth notes. A bracket above the staff indicates a melodic line that is rhythmically expanded in the later measures. The score is labeled 'д. III, к. 2' in the upper right corner.

Центральной в партии Степана является сцена с Вороновым. При всем различии сюжетов, многое в ней в смысле приемов как бы проецируется на более позднее произведение Шебалина — оперу «Укрощение строптивой». Композитор реализует принцип «драматического конфликта характеров» и резко противопоставляет две сферы интонаций — спокойных у командира и взволнованных, мелодически и ритмически обостренных у Степана. Динамическое нарастание в этой сцене органично, на гребне волн возникают ариозо Степана («Ой, братья родные», «Один я остался»). Как говорил Шебалин, обострение драматической ситуации создает «повод для пения». Вспомним небольшие ариозные эпизоды Петруччио в сцене его первой встречи с Катариной или в третьем действии, на свадьбе. Не менее характерен в названном фрагменте «Солнца над степью» и прием тонкого проникновения интонаций одного героя в партию другого, что диктуется психологическими мотивами. Так, интонации Степана появляются в партии Воронова, когда последний упоминает о его жене, а речь самого Степана позже, в финале оперы, когда он понял правоту командира, обре-

<sup>1</sup> Подчеркнем, что этот лейтмотив оркестровый, а его мелодическое зерно — септима — проникает в вокальную партию Степана не сразу (впервые лишь в сцене с Вороновым).

тает интонационную устойчивость. Прием, весьма показательный и для «Укрощения», если сопоставить партии Петруччио и Катарины или Люченцио и Бианки!

И еще одно: сцена Степана с Вороновым показательна для симфонического метода Шебалина. Оркестр здесь — активный участник музыкального развития, интенсивно ведет действие, раскрывая смысл драматических ситуаций. Лейтмотивы, не образуя законченной системы (и отнюдь не подавляя вокального начала), развиваются главным образом в оркестровой партии. Иногда их возникновение обусловлено ассоциативно-психологической связью образов. Так, на слова Степана, обращенные к Воронову: «Жена... Оксана» — в оркестре «крупным планом» звучит ее лейтмотив.

Партии Оксаны присущ яркий народно-песенный колорит. Очень по-русски звучит чисто инструментальный лейтмотив героини, — он вводит в ее арию — и сама ария, вырастающая из интонаций причитаний:

60 *Moderato, ma non troppo* д. I, к. 1

Cl. solo

[*Moderato, ma non troppo*] Ария Оксаны  
(д. I, к. 1)

61

Ох ты, серд - це, серд - це бед - но - е,

2 Fl.  
2 Cl.  
+ V. le pizz.

и ко - гда же ты у - спо - ко - ишь... ся?



Важно и другое: темы Оксаны активно развивает оркестр (это целиком относится, например, к сцене ее допроса Аполлоном, построенной на речитативе). Не менее показательны чисто оркестровые симфонические обобщения. Одно из них завершает сцену Оксаны с Татьяной, которую она посылает искать красный эшелон. По ремарке автора, Оксана смотрит вслед удаляющейся сестре. В оркестре же звучит кульминационное обобщение на лейтмотивах Оксаны — своего рода «досказывание».

Драматические образы Оксаны и Степана оттенены лирической парой — Петро и Татьяны. Самая значительная грань образа Петро — лирическая, чувства юного влюбленного раскрываются в музыке наиболее полно. В его арии «Не управиться парню с лихою судьбой» (первая картина первого действия) особенно хорош второй раздел («Ты погляди кругом — какие зелены!»). Мягкие, светлые краски, вся музыкальная ткань — поющая, насыщенная мелодическими подголосками, — словно передают красоту пробуждающейся весенней природы:

82 *A doppio più lento (Andante)*

Петро

Ты погляди кругом —

Cl. solo

ка - ки - е зе - ле - ня!

Это тема мечты о счастье («Эх, жить бы только, жить»), и в опере-драме она приобретает особое значение. Смысл ее более обобщенный: тема звучит в третьем действии, после победы красных, как символ светлого будущего (текст трио Петро, Татьяны и Беспалого: «В труде и счастье будем жить») и одновременно создает глубокий контраст к последующей трагической гибели партизана.

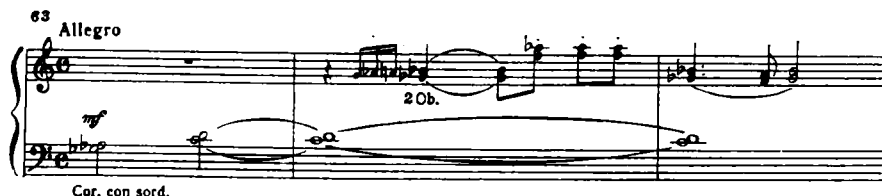
Можно предположить, что для сцены смерти Петро Шебакин использует трагически переосмысленную тему мечты о счастье<sup>1</sup>. Но ком-

<sup>1</sup> Один раз только напоминаются слова: «Эх, жить бы только, жить».

позитор поступил иначе: у Петро звучит мелодия партизанской песни: «Не сокол в небе гонится». Это лейттема борьбы партизан, и возникновение ее в финале подчеркивает, что жизнь Петро отдана во имя победы над врагом.

Совершенно иными музыкальными средствами характеризуются отрицательные персонажи оперы — представители лагеря белых — Татаринов и его сын. Их партии построены главным образом на речитативе (у Аполлона, например, совсем нет ариозных эпизодов), гораздо менее напевном, чем у положительных героев. Центр тяжести переносится на инструментальную сферу, и характерность лейтмотивов связана прежде всего с гармонией и тембром (жесткие, неустойчивые гармонии или подчеркнута пустые созвучия, острые хроматизмы). У Татаринова, в частности, особую роль приобретают фаготы и кларнеты (в низком регистре). Показательно, что характеристики Татаринова и его сына родственны не интонационно, а темброво: кларнеты и в партии Аполлона имеют существенное значение.

Тембровыми средствами создается также остро звучащая тема: Сеньки, прислужника белых (стаккато гобоев, валторны с сурдиной):



В связи с «аскетизмом» вокальных партий отрицательных героев их лейтмотивы, пожалуй, особенно последовательно развиваются в оркестре, причем модификация бывает иногда очень значительна. Таков эпизод в первой картине первого действия после появления Аполлона<sup>1</sup>, где лейтмотив Татаринова изменяется очень сильно. Эффект суховатой, призрачной звучности создается оркестровкой (острое стаккато деревянных духовых, скрипки *col legno*, протянутые октавы у валторн и тубы, акценты пиццикато струнных и арфы). Несмотря на ряд интересных находок, музыка отрицательных персонажей является все же более слабым звеном оперы. Думается, что акцент на инструментальном элементе не должен был ограничивать мелодическую фантазию автора. Ведь это в конечном итоге привело к утрате яркости тематического материала.

Зато несомненное мелодическое богатство проявилось в хоровых номерах оперы, которые принадлежат к значительным творческим удачам автора. От них обозначился путь уже не к «Укрощению строптивой», а к хоровым сочинениям 50-х годов.

<sup>1</sup> В изданном клавире этот эпизод отсутствует, в партитуре следует за репликой Татаринова: «Мальчик мой».

В «Солнце над степью» хоры связаны с темой народа, партизан, но отсутствуют (и это показательно!) в характеристике лагеря белых. Драматургическая функция их различна: иногда они — активный элемент сценического действия («Станицу грабят», «Не сокол в небе гонится»), в других случаях имеют ярко выраженный эпический смысл. Таково хоровое вступление к опере или песня партизан «Эх, степи». По жанру хоры различны, но прочная связь их с истоками народной музыки — от протяжной русской народной песни до массовой песни гражданской войны — вполне очевидна.

Большое хоровое вступление оперы создает обобщенный образ народа. Картина вольных донских степей, преданья о подвигах Степана Разина — таково содержание хора «Станица ты моя»<sup>1</sup>. Этот четырехголосный хор — свидетельство глубокого постижения композитором русской протяжной песни.

В интонационном складе — мягкие, квинто-квартовые ходы, восходящая септима с последующим ее заполнением; общий тип развития мелодики — плавный, с постепенным завоеванием высотных вершин (звуки *e*, *fis*):

63 *Moderato*

Хор станичников (за сценой)

C. *p*

A.

ста - ни - ца, ты мо - я ста - ни - ца, степ -

- ных раз - до - лий сто - ро - на,

Характерна и хоровая, подголосочная фактура: параллельное движение терциями, расхождение голосов в октаву, движение от унисона и к унисону или, наконец, принцип постепенного наслаения голосов и противопоставления одной партии (как запев) всему хору.

<sup>1</sup> Данная тема возникает в опере не раз (в оркестре, приобретая значение лейтмотива станицы или — шире — родной земли).

Вариационность пронизывает мелодико-ритмические элементы, проникает и в ладовую сферу, в которой автор широко применяет диатонику, как бы расцвечивая ее тонкими модуляциями. Колебания E-dur — gis-moll — fis-moll создают мягкие переливы красок, а заключительная фраза первого раздела (перед серединой) звучит уже в E миксолидийском (как вариант).

Совершенно в иной манере написан драматичный хор беглецов (вторая картина второго действия.) Мелодика хора гибкая (чему способствует размер 7/8), отражает речевые нюансы. Чередование хоровых tutti и реплик отдельных групп живо передает торопливую речь станичников. Фразы разных групп интонационно близки: последующая варьирует предыдущую, на отдельных участках они совпадают. Превосходно сделана кульминация — хоровое tutti (общий взрыв негодования) с единым мелодико-ритмическим рисунком, где сплошной поток восьмых, без пауз, создает впечатление взволнованного рассказа, произнесенного на едином дыхании<sup>1</sup>.

Важной для данной оперы жанровой разновидностью являются хоры в духе массовых песен гражданской войны. Так написана упомянутая нами в связи с Петро боевая партизанская «Не сокол в небе гонится» (конец второго акта), а также песня «Кони утомились» (третий акт). Первая из них звучит броско, ее мелодика упруга, ритм чеканный. Песню запекает Воронов — она близка интонациям его речи, затем вступает квинтет с хором<sup>2</sup>:

И. К. П. Д.

65 Allegro

Не со - кол

в не - бе го - нит - ся за

<sup>1</sup> Вспомним хор «Ты помилуй нас» из «Князя Игоря» Бородина.

<sup>2</sup> Отметим характерный для Шебалина прием длительного динамического нагнетания на органном пункте. Почти вся песня идет на басовом звуке *d*, функция которого изменяется (сначала это доминанта G-dur — субдоминантовой тональности, затем тоника главной — D-dur). Показательна роль субдоминантовых гармоний и длительное движение от S к T — они прочно цементируют тональное развитие крупной формы.

ста - ей во - ро - нья,

Петро,  
Старый  
партизан

То мчит - ся к бо - ю

Пшеничка,  
Воронов

То мчит - ся к бо - ю

Хор

Т.  
Б.

То мчит - ся к бо - ю

кон - ни - ца, о - ру - жи - ем зве - ня!

кон - ни - ца, о - ру - жи - ем зве - ня!

кон - ни - ца, о - ру - жи - ем зве - ня!

Эта тема партизан становится затем основой симфонического антракта между двумя картинами третьего действия.

Финал оперы — секстет с хором — звучит как торжественный, эпический, величавый гимн.

Не все в опере «Солнце над степью» удалось Шебалину в равной степени. Но многие черты стиля, творческие приемы композитора определились отчетливо. Они сказались прежде всего в коренной связи с народно-песенными истоками, в стремлении к четкой планировке материала, в высоком мастерстве хоровых сцен, методе мышления симфониста. Уменьше активно развивать тематический материал, обобщать его, значительность роли оркестра, часто ведущей, — все это черты, которые еще полнее раскрылись в последующем творчестве музыканта, и многие из них в его лучшем оперном произведении «Укрощение строптивой».

## ПУТЬ СИМФОНИСТА

### Глава 6. ДРАМАТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ «ЛЕНИН»

Разнообразие жанров, столь характерное для Шебалина в 30-е годы, ярко проявилось и в области симфонической музыки. Композитор пишет концертно, концерт, увертюры, сюиты, оркестровые вариации, симфонии. Тогда же возникает драматическая симфония с хором «Ленин» (ор. 16), написанная Шебалиным в 1931—1932 годах и ставшая одним из первых крупных сочинений в советской Лениниане (из более ранних назовем «Траурную оду» А. Крейна).

Принято считать, что идея создания симфонии «Ленин» по поэме Маяковского была подсказана Шебалину самим поэтом. Действительно, поэт поддал мысль о данной литературной основе произведения. Но тема Ленина привлекла внимание композитора гораздо раньше, он думал о ней, по собственному признанию, давно. «Осуществление темы представлялось мне в виде симфонически-хоровой композиции, — рассказывал Шебалин. — Необходимо было найти какой-нибудь литературный текст. К сожалению, опубликованные литературные материалы мало подходили для этой цели. Они были слишком фрагментарны по замыслу. В моем воображении тема «Ленин» рисовалась целостной, характеризующей не только исторический фон, на котором разворачивалась деятельность Владимира Ильича, не только изображающей отдельные события и эпизоды, но дающей обобщенный образ вождя и человека» (64, с. 171).

Беседа с Маяковским была лишь непосредственным толчком к реализации идеи. Однажды Маяковский спросил Шебалина: «А вот не думаете ли Вы, что из моего «Ленина» что-нибудь такое может получиться вроде симфонии или оратории?» (64, с. 45—46). Вопрос этот прозвучал, по словам Шебалина, весьма неожиданно: композитор знал, что Маяковский скептически относился к симфонической музыке. Но сама мысль пала на подготовленную почву, и Шебалин обратился к тщательному изучению литературного оригинала. «...После более внимательного, медленного чтения текста поэмы стало ясно, что я наконец нашел тот литературный материал, которого тщетно искал до сих пор, и что эта поэма должна быть взята целиком в качестве лите-

ратурного текста для той композиции «Ленин», идея которой волновала меня уже в течение нескольких лет»<sup>1</sup>.

Замысел увлек музыканта. Уже летом 1930 года последовало сообщение жене: «Собираюсь засесть за „Ленина”»<sup>2</sup>. По первоначальному плану сочинение было задумано весьма монументальным. Осуществление замысла симфонии, как полагал Шебалин, «быть может, впервые поставившей передо мной (да и только ли передо мной?) тему такого огромного значения и размаха» (65), требовало особой масштабности формы, особой «весомости» музыкального языка. Кроме того, музыкальное воплощение поэтической речи Маяковского представляло очень сложную творческую задачу. Шебалин стремился раскрыть образ Ленина как вождя пролетариата и, с другой стороны, как простого, «самого человеческого человека». И пристальное внимание к этой второй грани образа для Шебалина-лирика показательно.

Отбирая для симфонии фрагменты текста Маяковского, композитор отстраняет подробности, побочные линии и в сжатом литературном варианте поэмы подчеркивает обобщенное, философское начало.

Это прочтение оригинала, определившее симфонический путь его музыкального воплощения, помогло Шебалину выделить главные сюжетные узлы. Сначала он задумал создание монументальной четырехчастной поэмы, содержание которой соответствовало бы всему произведению Маяковского. В одной из газетных статей 1936 года можно прочесть интересное высказывание композитора: тема первой части поэмы — «это история рабочего движения до рождения Ленина (соответствует первой главе поэмы Маяковского. — Н. Л.). Эта часть осуществлена в форме более монументальной, чем мои замыслы второй и третьей частей. Так же задумана и последняя, четвертая часть...

Вторая часть охватывает эпоху революции 1905 года с последовавшей реакцией и период империалистической войны. Один из основных номеров этой части — большой хор на тему о партии:

И нам  
уже  
не разговорцы досуние,  
что-де свобода,  
что люди — братья:  
Мы  
в марксовом всеоружии  
одна  
на мир  
большевистская партия.

Третья часть посвящена теме Октябрьской революции... ..заканчивается хором, заключительные строки которого:

Нам  
не страшно  
усилье ничье.  
Мчим

<sup>1</sup> См. статью «Как я работаю над симфонией „Ленин”» (62).

<sup>2</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 9 августа 1930 г. Архив А. М. Шебалиной.

вперед  
И вдруг паровозом труда...  
стопудовая весть —  
удар» (64, с. 173—174). с Ильичем

Приведенные здесь литературные фрагменты заимствованы из второй главы поэмы Маяковского. На основе третьей композитор задумал финал, посвященный теме похорон Ленина. Шебалин предполагал, что эту часть «начнет чтец в сопровождении оркестра отрывком из поэмы — о том, как везут Ленина с Павелецкого вокзала „по городу, взятому им у господ“» (64, с. 174).

Весьма характерны связующие композиционные арки, намеченные музыкантом уже в первоначальном плане. Шебалин хотел сочинить в четвертой части лирическую басовую арию, перекликающуюся с соответствующей басовой арией первой части; он собирался ввести альтовую арию, квартет солистов и заключительный хор «по принципу композиционного соответствия (разрядка моя. — Н. Л.) первой части симфонии» (64, с. 174).

Этот план-максимум не был, к сожалению, осуществлен — закончена лишь первая часть. Она тоже получилась у Шебалина весьма масштабной — из трех частей — и в таком виде под названием «драматическая симфония» вошла в жизнь. Сам автор считал свою симфонию серьезной работой, в которую им «было вложено очень много сил, искреннего чувства и изобретательности» (64, с. 46). По собственному признанию Шебалина, она сыграла большую роль в его творческом росте. Но судьба произведения сложилась трудно. Шебалин закончил симфонию в 1932 году. Тогда же, осенью, вторая и третья части ее исполнялись коллективом Большого театра (дирижер А. Мелик-Пашаев). Вскоре, в январе 1933 года, симфония прозвучала в Москве целиком, затем последовали премьеры в Воронеже, Ленинграде. Однако оценка критики оказалась весьма разноречивой. Авторы положительных отзывов (например, В. Богданов-Березовский), отмечая овладение музыкантом крупной формой и «всей современной композиторской техникой», признавали, что «симфония выводит Шебалина в ведущий отряд советских композиторов» (13).

Разногласия же касались соответствия формы симфонии ее содержанию. «Шебалин сумел наполнить старую форму актуальным, близким современности содержанием», — писал несколько позже А. Кобылинский (89). Автор другой статьи, А. Гаямов, находил обратное — разлад между формой, заимствованной у старых мастеров, и революционным содержанием симфонии. И добавлял: «О Ленине нужно говорить более простым и ясным языком» (25). На несоответствие традиционных музыкальных форм поэме Маяковского указывал В. Белый (9). Особенно резкой была статья Б. Пшибышевского, а Союз композиторов, как говорил Шебалин, отнесся к его новому сочинению холодно. Все это сказалось на дальнейшей работе композитора над «Лениным», приостановило ее, и замысел последующих частей остался нереализованным. Симфония постепенно сошла с концертной эстрады. Полагали,



что партитура ее погибла во время пожара в Большом театре. Но в 1957 году она неожиданно была найдена в библиотеке Радиокomiteта (вместе с обгоревшими страницами отдельных партий) и затем отредактирована автором. Возвращенная к жизни, она вновь зазвучала в концертах.

По жанру это произведение представляет своеобразный синтез симфонии и оратории и, кроме того, содержит элементы музыкально-литературной композиции. Симфония написана для оркестра и хора, включает вокальные соло, ансамбли (квартет), партию драматического актера-чтеца. Подобный расширенный состав объясняется значительностью замысла и типичен для некоторых произведений советской музыки той поры (назовем, например, «Ижорскую симфонию» Шербачева с хором, посвященную революционным событиям 1905 года). И все же ведущее место здесь принадлежит симфоническому, а не ораториальному началу, что для мышления Шебалина показательно.

Первая часть — чисто оркестровая. Это своего рода развернутое вступление ко всей симфонии, обобщенное раскрытие героической темы революции, образа Ленина. Интонационный язык здесь достаточно сложный, а истоки его ведут к Танееву и Мясковскому.

Драматургически смысловым зерном «повествования» является начальная тема:

66 *Allegro risoluto*  
3 I-be  
*f pesante*

3 Tr-tc  
e Tuba, 2 Fag., C-fag.

Угловатая, волевая, она мощно звучит в тяжелых октавах меди, словно призыв, проникнутое пафосом ораторское слово. Тема служит кратким вступлением к фуге, лежащей в основе всей части. По общему облику опорной тритоновой интонации и отчасти оркестровке начало это напоминает вступление к Симфонии c-moll Танеева:

67 *Allegro molto*

С. Танеев. Симфония  
с-moll, ч. I

Да и драматургический смысл темы-эпиграфа в обоих случаях аналогичен. У Шебалина она, как эмбрион, сжато концентрирует ряд музыкальных особенностей первой части симфонии. Обратим внимание на ее мелодический контур: восходящей части как бы отвечает нисходящая, причем в этой второй половине содержатся попевки первой, но данные в обращении (третон, малая терция — см. пример 66). Подчеркнем, что прием обращения широко используется автором в дальнейшем.

Главная тема фуги вырастает из вступления (опора на тонический звук *h*, восходящая хроматическая интонация *eis — fis — g*, малая терция и более завуалированная, «скрытая» увеличенная кварта):

В теме фуги закрепляется тип мелодического рисунка вступления — чередование восходящих и нисходящих прочно спаянных звеньев, что в целом создает линию напряженного мелодического развития. Характер рисунка в общих чертах как бы предвосхищает построение всей первой части, основанное на чередовании волн — динамических подъемов и спадов.

Не менее существенна постепенная кристаллизация ладовых особенностей темы. Фригийская секунда *h — c* (в *h*-moll) фиксируется уже в самом первом, вступительном такте симфонии. Мелодия фуги очерчивает сопоставленные рядом трезвучия *E*-dur и *F*-dur, являющиеся следующей фазой того же фригийского соотношения. В дальнейшем эта последовательность приобретает значение одного из важнейших гармонических стержней. Тот же ладовый акцент глубоко оттенен

в заключительных тактах коды (выделение секунды  $h-c$ )<sup>1</sup>. С другой стороны, трезвучие F-dug в теме создает тритоновость на расстоянии к основной тонике  $h$ . Итог этой ладовой идеи дан в коде (от ц. 34)<sup>2</sup>, где мощному утверждению тонического трезвучия H-dug противопоставлено трезвучие F-dug. Оно звучит у меди и снова подчеркивает тритоновое соотношение<sup>3</sup>.

Острые хроматические интонации темы фуги обуславливают жесткость, графичность дальнейшего изложения. В ее ритмической организации немалая роль принадлежит пунктированному ритму. Активность этого элемента также служит важным выразительным средством. Таковые в его «исходных данных» особенности тематического материала, служащего основой дальнейшего интенсивного развития.

Первая часть симфонии «Ленин» представляет своеобразное сочетание форм фуги, свободно трактованной, и сонаты. Как справедливо отмечает В. В. Протопопов, у Шебалина «главная роль принадлежит фуге, сонатность же ей подчиняется. В этом заключается принципиально новое, вносимое симфонией «Ленин» в историю полифонических форм» (44, с. 267).

Шебалин блестяще владеет полифонической техникой, проявляя большую изобретательность в использовании контрапунктических приемов. Темы фуги, вступления (или их элементы) звучат в разнообразнейших трансформациях — в увеличении (в два, в четыре раза), в обращении, в различных вариантах вертикальных и горизонтальных соединений (стретты, имитации и т. д.). Интересен прием гармонического, аккордового обрастания темы, который приводит к сильному сгущению музыкальной ткани (см., например, от такта 7 после ц. 4). Полифоническая техника становится у Шебалина составным слагаемым его современного музыкального языка.

С другой стороны, «с позиций сонатности» для этой части очень показателен метод активного симфонического развития материала. Шебалин широко использует прием вычленения, дробления, секвенцирования (см., например, разработку). Характерен тип развития волнами, с высокой степенью динамизма, концентрации музыкального материала и одновременно со строгой пропорциональностью внутренних разделов формы. Такая высокая интенсивность развития может быть сопоставлена с симфонизмом Чайковского.

В данном произведении Шебалин по-своему развивает традиции русского драматического симфонизма, как бы преломленные через творческий метод Танеева.

В традициях танеевского монотематизма Шебалин создает контрастное противопоставление образов. Так, в одном из обращений героическая тема фуги (к тому же ритмически расширенная) звучит совсем

<sup>1</sup> Вспомним подобный фригийский акцент — кстати, в той же тональности — в коде первой части «Богатырской» симфонии Бородина.

<sup>2</sup> См. партитуру (М., 1960).

<sup>3</sup> В авторском фортепианном переложении вместо трезвучия дан ход по звукам  $f-g-a-h$ . Этот выделенный из основной темы оборот не меняет смысла ладового контекста.

по-новому — мягче, теплее, воспринимается как камерное высказывание, сдержанное и философичное:

[Allegro risoluto]

69 V.c.

*p* Archi

Интонационный язык ее обострен, а тембровая окраска сильно смягчена (виолончели на фоне струнных). Тема эта (ц. 8) может рассматриваться и как побочная партия сонатной формы (предшествующую же ей первую тему, лежащую в основе фугированной экспозиции, можно считать в этом случае главной партией).

Другой пример образной модификации — преобразенная мелодия вступления (ц. 16), которая снова вызывает ассоциации с названной симфонией Танеева — побочной партией ее финала:

[Allegro risoluto]

70<sup>a</sup> V.c., Fag. I

„Ленин“, ч. I

Cor.

*p pizz.*

C.b.

70<sup>b</sup> [Allegro energico]

V-ni

impetuoso

Танеев. Симфония c-moll



Общая линия развития в первой части приводит к заключительной кульминации — яркому, жизнеутверждающему апофеозу. Основная тема мощно прорезает оркестр: она ритмически расширена (в 4 раза) и звучит в *tutti* у шести труб и шести тромбонов, добавленных к основному составу оркестра (см. от ц. 29).

Между первой и второй частью симфонии композитор вводит литературный фрагмент — соло чтеца:

Время —  
          начинаю  
                                про Ленина рассказ.

Это — переход от обобщенных музыкальных образов первой части к конкретному повествованию. Стихи Маяковского — вступление к поэме — композитор дает целиком. Зато следующий текст, как бы уводящий от прямого повествования: «Люди — лодки. Хотя и на суше...», Шебалин исключает, прямо переходя к рассказу о событиях.

Образы второй части (*Largo*) траурны. Ее содержание — смерть Ленина, всенародное горе, последнее прощание с вождем. Шебалин вслед за Маяковским передает глубокую, мужественную и суровую скорбь. Это — иное по сравнению с первой частью преломление героического начала в музыке.

По жанру *Largo* ближе к ораториальному эпизоду и состоит из хорового и двух сольных разделов. Роль оркестрового сопровождения значительна, но симфонический характер развития материала выражен здесь не столь активно.

Эпическая заставка хора о Москве, погруженной в траур, вводит в действие:

Вся Москва.  
                                Промерзшая земля  
  дрожит от гуда.

По музыке это начало очень образно. Оркестровое сопровождение звучит мрачно и приглушенно (в низком регистре, на *ppp* — тромбоны и туба, фаготы и контрафагот, бас-кларнет, *tremolando* струнных *con sord.*). В *Largo* ясно проступают тематические связи с первой частью. Ее основную тему, ритмически расширенную, сразу же вводит бас-кларнет, да и отдельные родственные интонации отчетливо слышны в музыкальной ткани. Именно эта тема, проникающая и в партию хора, выделяет важнейшую мысль текста:

Что он сделал?  
                                Кто он  
  и откуда?  
Почему  
                                ему  
  такая почесть?



Largo построено свободно, однако конструктивную четкость ему придает краткая реприза начального хорового эпизода («Что он сделал?»). Оркестр снова утверждает лейттему симфонии — возникает характерная мелодия темы фуги и вступления к первой части.

Перед последней, третьей частью драматической симфонии снова вводится интерлюдия чтеца. В ней, как и во всем финале, высказана мысль об обреченности капитализма («Капиталовы отвесные твердыни валом размывают и дробят»), об исторической неизбежности революционного восстания и появления его вождя — Ленина. Этот грандиозный финал уравнивает первую, оркестровую часть симфонии. Чередование эпизодов и здесь подчинено четкой архитектонике, основанной на принципе трехчастности.

Вступление к финалу — квартет солистов — это пророчество, полное пафоса:

...придет когда-нибудь  
человек — борец,  
каратель,  
мститель!

Активно вторгается лейттема симфонии, преобразуясь здесь в фанфары меди, звучащие как героический призыв.

В основе финала лежит широко развернутое хоровое фугато «И уже смешались облака и дымы» — символический образ нарастающего революционного движения. Выразительна и рельефна тема фугато:

Allegro risoluto „Ленин“, ч. III

И у - же сме - ша - лись об - ла - ка и  
ды - мы, буд - то ря - до - вы - е - од - но - го пол - ка.

Как верно отмечает М. Сабина, она несколько напоминает массовую песню героического склада (52, с. 129) и по своим мелодическим достоинствам представляется наиболее выразительной во всей симфонии. Избранная автором форма фугато позволяет ярко передать образ неуклонного, целеустремленного движения. Фугато написано технически блестяще и в то же время экономными средствами (удержанное противосложение). Заметим, что мелодия «И уже смешались облака», контрастная по характеру лейттеме симфонии, родственна ей по ладовым особенностям — фригийской последовательности (*cis — d* в *cis-moll*).

Шебалина в финале привлекает музыкально-образная трактовка текста. Так, в фразе на слова: «Дымы забивают облака» — извилистая

мелодия как бы рисует вьющуюся струйку дыма (см. такт 4 после ц. 16); канон басов и теноров на слова «этажи заежились, дрожа» построен на хроматической ползущей, точно съезжившейся мелодии (см. от такта 4 после ц. 19) и т. д.

Середина финала («Мы прорвемся небесам в распахнутую синь») — квартет солистов<sup>1</sup>, прообразом для которого, возможно, послужил квартет в финале Девятой симфонии Бетховена.

Репризой третьей части служит дальнейшее развитие темы хорового фугато. Весь финал, при единой линии нарастания, строится на динамических контрастах, самый глубокий из которых дан в конце. Вслед за ярким *tutti* на слова: «Завершается гнева нарастанье восстаньем» — звучит *pianissimo* унисонная фраза о рождении Ленина:

По всему по этому

в глуши Симбирска

родился Ленин.

Значимость этой фразы подчеркнута и интонациями лейттемы симфонии, и ладовыми особенностями<sup>2</sup>.

Драматическая симфония «Ленин» свидетельствует о вызревании характерных черт стиля Шебалина. Важнейшей из них было умение строить крупную форму, добиваться ее цельности и четкой архитектоники. Монотематические приемы, блестящее овладение полифоническим методом как «организующим началом» (Танеев), активность симфонического развития, тяготение к сфере натуральных ладов — все было показателем типичной творческой манеры зрелого Шебалина, тех ее признаков, которые стали основными в последующие годы. В симфонии «Ленин» отразились и особенности вокального письма композитора: его чуткость к стиху, декламационность вокальной партии, естественность речевых интонаций, тонкое отражение в музыке образов литературного текста.

Характерная атмосфера поэзии Маяковского, ее приподнятый, ораторский тон, несомненно, нашли отражение в музыке «Ленина». Вероятно, именно этот ораторский дух произведения почувствовал Мясковский, записавший в своем дневнике после концерта: «...увертюра к «Ленину» — риторично»<sup>3</sup>.

Драматической симфонии «Ленин», произведению, несомненно, весьма значительному в творчестве Шебалина, на наш взгляд, все же присуща недостаточная мелодическая яркость тематизма. Народная и массовая советская песня были для композитора тем благотворным источником, который обогащал его музыкальный язык во многих сочинениях той поры. Но мелодика Шебалина в эту пору еще только вступала в союз с песней, только начинала впитывать ее живые соки, ее долгая эволюция была впереди. Симфония «Ленин» хотя и имела от-

<sup>1</sup> Канон с последующей перестановкой голосов.

<sup>2</sup> Характерные черты заключения первой части — колебания *cis-c*, *fis-f* в H-dur, по существу, повторены в заключении финала.

<sup>3</sup> Запись в дневнике от 12 февраля 1934 г. ЦГАЛИ. Архив Мясковского, ф. 2040.



дельные точки соприкосновения с революционной песенностью, все же стояла особняком от этой линии: опираясь на ораторски-патетический строй стиха Маяковского, композитор избрал иной путь.

Теперь, через 40 с лишним лет после первых исполнений шебалинского «Ленина», становятся яснее мотивы неприятия симфонии частью критики той поры. К сожалению, не все сумели оценить достоинства и умное мастерство этого сочинения. Но в 30-е годы, в период бурного процветания жанра массовой песни, в «Ленине» хотели услышать живую песенную интонацию. В симфонии же были лишь ее отголоски. Отсюда — известная умозрительность и суховатость этого произведения<sup>1</sup>.

## **Глава 7. ТРИАДА СИМФОНИЙ (Вторая, Третья, Четвертая) И СИМФОНИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ ДРУГИХ ЖАНРОВ**

Жанр чистой симфонии особенно привлекал внимание Шебалина в 30-е годы. После Первой, консерваторской симфонии вскоре появляются одна за другой еще три. Таким образом, в конце 20-х — начале 30-х годов композитор сочиняет четыре из своих пяти симфоний.

Триада симфоний — Вторая, Третья, Четвертая — знаменовала новую стадию становления Шебалина-симфониста. Принято считать, что программный симфонизм не привлекал внимания композитора, склонного к мышлению более обобщенному. Между тем, содержание Второй, Третьей и Четвертой симфоний навеяно конкретными образами. И это были образы современные (или преломленные через призму современности героические, революционные). Именно это содержание определило путь, избранный Шебалиным, его место в развитии советской симфонической музыки и одновременно трудности, вставшие перед композитором в поисках современного языка.

Вторая симфония (cis-moll, op. 11) была завершена в 1929 году. Ее исполнение состоялось в Москве в мае 1931 года<sup>2</sup> и прошло, по словам автора, вяло. Более значительным в ее концертной биографии было исполнение за рубежом, в Праге, на Тринадцатом фестивале Международного общества современной музыки (1935). Там демонстрировались произведения композиторов различных стран, созданные на рубеже 20—30-х годов. Наряду с более традиционными сочинениями,

<sup>1</sup> Симфония «Ленин» не была единственным сочинением, в котором Шебалин выходит за рамки чисто оркестровой музыки. Почти одновременно, к XVII партсъезду, в 1934 году, была написана Увертюра op. 20 для оркестра с хором на слова С. Городецкого (хор исполняется в последнем разделе *ad libitum*). Стихи Городецкого «Мы все силы в бой продвинем» о подвигах большевиков определили героический склад сочинения. Оркестровка Увертюры массивна, а в тематическом материале отчетливо проступает связь с массовой песней. Иной по истоку, но опять-таки песенный характер выдержан в побочной партии — особенно удачной теме, напоминающей темы Прокофьева.

<sup>2</sup> В Радиотеатре под управлением В. Ширинского.

звучала музыка Шёнберга, Веберна, Деллапикколы, Альбана Берга, Алонса Хабы.

Советский Союз участвовал в фестивале общества впервые, и симфония Шебалина была блестяще проведена дирижером О. Еремиашем. Она вызвала немалый интерес и многочисленные, хотя и противоречивые отклики в прессе. В обществе, державшем курс на новую музыку, ждали от Шебалина, как представителя молодой Страны Советов, нового слова, созвучного наиболее левым музыкальным кругам. Однако Вторая симфония поразила слушателей как раз обратным: своей почвенностью, опорой на народно-национальный элемент, на традиции русской классики. У апологетов левых тенденций именно эти ее черты вызвали нападки, упреки в консерватизме, использовании оркестровых средств «вчерашнего дня» и даже в... салонности!<sup>1</sup>

Более объективные критики расценивали симфонию как «здоровое, полнокровное, интересное произведение», по-своему возрождающее наследие музыкального прошлого<sup>2</sup>. В числе ее защитников, как сообщал Ганс Эйслер<sup>3</sup>, были Алан Буш, Алоис Хаба, К. Яловец. Показательно — сам Шебалин, узнав, что его симфония исполняется в одном концерте с Вариациями Шёнберга, расценил данное соседство следующим образом: «Допускаю, что рядом с Вариациями симфония могла пройти успешно, так как эти Вариации совершенно убийственно нудная со всех точек зрения „формалистическая музыка“»<sup>4</sup>.

Во Второй симфонии кристаллизуется ряд музыкальных приемов, определившихся в Первой симфонии. Но если «первенец» был очень «мясковский» по складу, то теперь Шебалин стремился к большей самостоятельности. Он считал, что Вторая симфония подводит итог раннему периоду его творчества. Этюдами к ней, как говорил автор, послужили романсы на слова Есенина, хотя к музыкальным цитатам Шебалин не прибегал. Композитор имел в виду общность стиля, роль образов природы. Правда, акценты в симфонии во многом были расставлены иначе: «Романсы получились грустные, а симфония — скорее веселая» (64, с. 32).

Тематические связи Второй симфонии восходят не только к есенинским романсам. Генетически она, видимо, более связана с другим, оставшимся нереализованным, замыслом — оперой «Пугачев». Интересные сведения об этом содержатся в письме композитора к Мейерхольду: «Осенью затеял писать Вторую симфонию, и до сих пор удалось закончить эскиз одной части, а теперь мешает работать служебное ярмо... О «Пугачеве» я уже задумывался и немного набрасывал на

<sup>1</sup> «Deutsche Zeitung Bohemia» от 3 сентября 1935 г. писала: «Симфония ор. 11 Шебалина... снова заставляет признать, что среди русской молодежи имеются весьма консервативные представители современного творчества». См. также «Prager Presse» от 4 сентября 1935 г. и некоторые другие газетные статьи. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 210, л. 17, 27,30.

<sup>2</sup> «Venkov» и «Rude Pravo» от 4 сентября 1935 г. Там же, л. 22 и 24.

<sup>3</sup> Письмо Г. Эйслера неизвестному адресату от 18 сентября 1935 г. из Вены. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 210, л. 39.

<sup>4</sup> Письмо к жене в сентябре 1935 г. (64, с. 115).

бумагу... но теперь часть этого материала переключивается в симфонию»<sup>1</sup>.

Вторая симфония — двухчастный цикл, в котором монотематический принцип снова остается ведущим. Идея укороченного цикла, возможно, возникла под влиянием симфоний Мясковского, созданных в 20-е годы: Седьмой — двухчастной и Десятой — одночастной.

Симфония Шебалина начинается медленным вступлением<sup>2</sup>. Мелодический узор у двух засурдиненных альтов сменяется напевной темой, близкой русской песне. Рождаются ассоциации с образами русской природы. Очень важна в драматургии симфонии фраза солирующего кларнета<sup>3</sup>, которую перехватывает затем английский рожок на фоне валторн, чуть оттененных фортепиано<sup>4</sup>:

Облик темы весьма шебалинский: слух фиксирует — во втором такте — большую септиму (на расстоянии), типичную для интонационного словаря автора<sup>5</sup>.

Упругая, ритмически острая главная партия Allegro несет большой заряд энергии, волевой импульс. Впечатлению сдержанной силы способствует длительный органнй пункт (на *cis*) — типичный для композитора прием постепенного накопления энергии. Отметим его масштабность: органнй пункт охватывает часть вступления, главную, а затем и связующую тему (ц. 8). Связующая близка своим народно-песенным складом началу вступления. К нему же, как к истоку, ведут ее пентатонные обороты и отдельные приемы оркестровки. Примечательна и некоторая ладовая неопределенность, «переливчатость» (*fis-moll* с до-

<sup>1</sup> Письмо к В. Мейерхольду в Виши от 8 октября 1928 г. ЦГАЛИ, ф. 998 (Мейерхольда), оп. 1, ед. хр. 2309.

Намерение написать оперу «Пугачев» возникло у Шебалина не раз: в 20-е годы для Большого театра, где постановку собирался осуществить В. Мейерхольд; в конце 30-х годов, о чем свидетельствует договор с Радиокomiteетом. Но идея эта осталась нереализованной (см. 64, с. 110—111).

<sup>2</sup> Темповое обозначение в процессе работы композитора изменялось — от Moderato в первоначальном варианте до Andante в окончательной редакции. См. партитуру Второй симфонии (М., 1934).

<sup>3</sup> Вспомним кларнетную тему вступления в первой части Первой симфонии.

<sup>4</sup> Примеры из симфонии приводятся по переложению В. Шебалина.

<sup>5</sup> По этому обороту, образующему большой септаккорд без терции, мы будем называть в дальнейшем эту мелодию «септаккордовой».

рийским оттенком, модуляция в *dis-moll*). В лирическую сферу связующей партии контрапунктически вторгается «септаккордовая» тема вступления. Она меняет свой облик, драматизируется, звучит как суровый возглас (см. соло трубы и тромбона перед ц. 12). Далее наслаивается главная партия, причем весь интонационный строй становится более напряженным и жестким. Октавные ходы, типичные для вступления и связующей темы, разрастаются здесь до большой ноты, настойчиво подчеркивается целотоновый мелодический оборот (ц. 11—12).

Со вступлением песенной, светлой побочной партии (ц. 13) колорит проясняется. Она построена из уже знакомых, но по-новому звучащих попевок. Секстовость роднит ее с главной партией, пентатонные обороты — со вступлением и связующей. Зато второй элемент побочной партии новый — это выразительнейшая тема в духе Мусоргского:

74 [Allegro]

V.c. div. a 4

mf

Ob.

Облик ее прежде всего определяется сочной гармонией, придающей ей романтический оттенок: виолончели *div. a 4* «нанизывают» цепь септаккордов.

В разработке нарастание «событий» идет волнами, как в разработках симфоний Чайковского. Впрочем, сходство с его музыкой, на что ссылались пражские критики, можно заметить только в известной напряженности драматических коллизий, в некоторых приемах (динамические волны), но не в плане мелодико-гармоническом.

С начала разработки вступает в свои права шебалинский метод развития материала — его интенсивные мелодико-тематические и полифонические преобразования. Сразу же завязывается имитация на одном из элементов темы вступления, тут же наслаивается другая пара голосов с имитацией на «септаккордовой» теме и т. д. Принцип «экономизации фактуры», как называли его Мясковский и Шебалин, раскрывается в полную меру. Это метод тщательно продуманного тема-

тического «строительства», основанного на многообразной переплавке сравнительно ограниченного круга элементов (чаще это короткие мелодические попевки).

Особенно активно развивается «септаккордовая» мелодия, трансформирующаяся в мужественный, драматический образ. Важна, например, такая интонационная деталь: если в основном виде темы септима разрешалась ходом мелодии на секунду вниз, то здесь этого разрешения нет, отчего мелодический контур становится тверже, суровее. Этот же мотив дан крупным планом на гребне самой высокой волны разработки, где медь (все валторны, труба) прорезает мощное оркестровое *tutti* (ц. 26). Одновременно в плотном массиве пассажей звучит целотоновый тетракорд *fes—ges—as—b*, как бы опирающийся на звуки тритона.

В разработке происходит процесс постепенного «накопления» диссонантности. Интонационное усложнение ткани возникает и вследствие типа развития материала, и, как нам кажется, в результате сознательного самоограничения автора в области мелодической, некоторой боязни непосредственного высказывания. Так, например, на подходе к кульминации разработки (ц. 23) очень ярко звучит тема, приведенная в примере 74, но Шебалин не развивает ее, ограничиваясь четырехтактом.

Реприза значительно полифонизирована — все темы излагаются в ней контрапунктически<sup>1</sup>.

Перелом в напряженном интонационном развитии и соответственно в образном содержании вносит заключительный раздел — *Andante poco troppo, maestoso e cantabile*: наступает просветление, умиротворение. Тематически *Andante* возвращает к вступлению симфонии, создавая таким образом обрамляющую арку. Особенно выразительна здесь оркестровка. Замечательно найдены в *tutti* (ц. 45) гроздя аккордов, в которых к тембру деревянных духовых и валторн добавлено фортепиано, в фактуре массивной, плотной. В последних тактах у солирующей флейты затихает на *piano* «септаккордовый» мотив, и остаются лишь флажолеты струнных (через две октавы!), чуть оттененные фортепиано. Это уже не импрессионистское письмо, которому Шебалин отдал дань в юности: оркестровка в симфонии очень выразительна, но пользование тембрами как краской гораздо экономнее<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Таков уже вступительный раздел, где тема образует трехголосное фугато (с дополнительным наложением «септаккордового» мотива); таково же изложение главной, связующей и побочной партий — линейно уплотненное, ибо каждая основная тематическая линия как бы утолщается, обрывается своим контрапунктом.

<sup>2</sup> Заключительное *Andante* первой части симфонии очень высоко ценил Б. В. Асафьев: «...музыка, вызывающая своей экспрессией ряд многогранных впечатлений и мыслей: вступающие после *tutti fff* кларнеты (*pianissimo* на выдержанной октаве валторн) и доканчивающий их интонацию монолирующий бас-кларнет, мысль которого завершают тромбоны на фундаменте *cis* (труба, литавры), тут подсказывают воображению живописный, тоже всегда памятный образ: трагическую фигуру Меньшикова в замечательнейшей своей тишиной суриковской картины!» (82, с. 340). Нам кажется, однако, что трагедийные ассоциации здесь несколько преувеличены.

Вторая часть симфонии (*Allegro assai*) менее удалась Шебалину. Ортодоксальное следование принципу монотематизма привело автора к излишнему рационализму и сухости. Почти весь тематический материал второй части «сделан» из материала первой: ритмоинтонационные «родственные связи» устанавливаются отчетливо. Так, уже резкие вступительные аккорды меди и низких деревянных духовых на неполном большом септаккорде являются гармоническим вариантом «септаккордового» мотива из первой части; истоки главной и побочной партии обнаруживаются в главной партии первой части. А в эпизоде (форма второй части — рондо-соната) более крупным планом, в ритмическом расширении, звучит и «септаккордовый» мотив, и побочная партия первой части.

Общий тонус *Allegro assai*, музыкальный язык интонационно и гармонически напряженнее, острее. Контраст же опять дан в заключении, где снова звучит музыка *Andante cantabile* (рондообразность второй части, таким образом, перекликается с некоторой рондообразностью всей симфонии). Его мягкий, лирический склад оттеняется далее стремительной, жизнеутверждающей кодой. Характерно, что *Andante* — не только еще одна вариантная реприза вступления, в нем появляются новые темы. Первая из них звучит очень свежо, по-прокофьевски (ц. 56), другая — у солирующего гобоя, в духе колыбельной — едва ли не лучшая тема всей симфонии:

75 [Andante cantabile]

Ob.

*pp*

Archi  
con sord.

(b)

*p*

И все же в целом вторая часть, несмотря на ряд тематических и тембровых находок (см., например, тему тубы на фоне кларнета и бас-кларнета, ц. 38), по существу, не вносит контраста, необходимого в симфоническом развитии целого. Идея монотематического строительст-

ва сковывала автора, давала во многом ненужное усложнение ткани, лишая ее естественной мелодической привлекательности. Путь, избранный Шебалиным, предоставлял ему неограниченный простор для доказательств высокой профессиональной техники, но доказательств порой умозрительных. Автор был слишком увлечен задачей трансформации, «покорения» материала. И, подобно скульптору, он искал материал не мягкий, податливый, а упрямый, сопротивляющийся.

Музыка Третьей симфонии (C-dur, op. 17) в значительной мере опирается на тематический материал, связанный с театральным спектаклем «Командарм-2»: три части из четырех содержат такие «трансплантации»<sup>1</sup>. Шебалинская музыка к пьесе несла в себе как бы два эмоциональных пласта: один раскрывал мир напряженно-драматических образов, дух революционной романтики и высокой патетики; другой воплощал эпическое начало. Эти пласты легли в основу симфонии, формируя ее образное и музыкально-тематическое содержание. Шебалин говорил, что первым трем частям симфонии «присуща некоторая эмоциональная „вздыбленность“» (64, с. 47). В финале он хотел противопоставить ей элемент эпический.

Интересно проследить, каким изменениям подвергался тематический материал при перенесении из театрального спектакля в симфонию, какова была первоначальная образная или сюжетная ситуация, определившая рождение той или другой темы.

Третья симфония — крупное сочинение, отличающееся монументальной оркестровкой. Она написана для четверного состава оркестра, даже с введением двух туб, что встречается весьма редко.

Первая часть, сонатное *allegro*, почти вся вырастает из музыки «Командарма-2». Ее истоки прежде всего во вступлении к пьесе, причем многое из первоисточника сохраняется точно. Тожественна музыка небольшого вступления, предшествующего главной партии, тождественна и она сама, причем сохраняются в начале даже ее структура и тембровое изложение (в обоих случаях кларнет, затем скрипки). Тема интонационно неустойчива, разворачивается стремительно. Затаенная тревога и энергия — в ее пунктирных ритмических оборотах<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> Музыка к «Командарму-2» относится к 1929 г., симфония — к 1934—1935 гг.  
<sup>2</sup> См. партитуру Третьей симфонии (М.; Л., 1946).

В симфонии Шебалин развивает эту тему шире и оркеструет ее щедрее, чем в театральной партитуре.

Упругий, пружинистый мотив, возникающий далее в развитии главной партии (см. ц. 4), также общий в театральном и симфоническом вариантах музыки.

В спектакле эти темы, помимо вступления, звучат в пантомиме и большой интермедии «Война»<sup>1</sup>. Последняя включает хор, который произносит текст на одном звуке (своеобразное псалмодирование), и оттеняет декламацию чтеца. Значительна партия симфонического оркестра. Музыка, драматическая, тревожная, пронизанная маршевыми ритмами и трубными переключками, воссоздает картину битвы:

Грянул орудийный залп.

...дым артиллерии, смешанный в воздухе с пылью,

Взбитой движением конницы...

Этим исчерпываются тематические параллели с первой частью симфонии. Ее побочная партия новая, хотя какие-то отдельные, отчасти родственные ей интонации можно уловить опять-таки во вступлении к «Командарму». Это вступление к пьесе не содержит контрастов, оно однопланово по образному содержанию. По существу, к тому же художественному результату, сознательно или бессознательно, приходит Шебалин в первой части симфонии. Побочная тема (ц. 7) по ряду признаков близка главной (оттенок маршевости, сходные интонации и даже одинаковое тембровое звучание: обе темы поручены кларнету)<sup>2</sup>. Существенно, что на протяжении первой части Шебалин последовательно сближает главную и побочную партии. В кульминации разработки (ц. 20) обе темы соединены контрапунктически, и ритмический их рисунок, данный в резком укрупнении длительностей, становится одинаковым. Дальше, в подходе к репризе, в одной протяженной мелодической линии сплавлены интонационно родственные звенья обеих тем. Кроме того, возникает оборот, весьма характерный для лексики Шебалина, — вариант мотива, общего для главной и побочной тем, только более упрощенного:



Кульминационная волна вырастает и развивается на большом симфоническом дыхании, с ясным ощущением пластики формы, и здесь Шебалин достигает большой эмоциональной выразительности музыки.

Процесс сближения тем продолжается в репризе (зеркальной). **Побочная партия** (ц. 25) звучит здесь более напряженно и импульсивно, как бы **заямствует** черты характера главной. В то же время рису-

<sup>1</sup> Ручкопись партитуры «Командарма-2». ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 35, л. 43—46 и 47—49.

<sup>2</sup> В репризе побочная тема звучит у бас-кларнета, затем у двух флейт и двух кларнетов в октаву. Кларнетные темы вообще встречаются у Шебалина часто.



нок главной — в длительностях более крупных — перенимает приметы побочной. Одновременно меняется местами ритм сопровождения тем: аккомпанемент главной темы переходит к побочной и наоборот.

Художественный смысл всей этой мастерски выполненной тематической работы, направленной на приведение тем «к одному знаменателю», заключается, по-видимому, в том, чтобы раскрыть один образ, передать одно настроение. Думается, однако, что и при такой творческой задаче первоначальный контраст тем сонатного *allegro* мог быть глубже, а конечный результат их сближения при большом сопротивлении материала был бы ярче.

Вторая часть (*Andante*) — мир иных образов, лирических и жанрово-бытовых. Контраст, нивелированный внутри первой части, возникает в сопоставлении ее со второй. В коротеньком вступлении мелькают в быстрой «переброске» духовых инструментов интонации увеличенной кварты, очень важные для первой части. Мотивом из двух ниспадающих кварт (чистых) начинается также первая тема *Andante* — дальнейшее закрепление лейтмотивационного комплекса симфонии. После густой полифонии и массивной оркестровки первой части возникают образы просветленной и поэтической лирики. Основная тема напоминает медленный вальс, мелодически она чуть угловата, но в ней много изящества и грации. Мир чистых красок, ясных гармоний (без примитивизма), прозрачной оркестровки. Тема звучит у солирующего кларнета на фоне арф, виолончелей и фагота. А затем три фагота и три кларнета (необычный вариант) поочередно передают друг другу аккорды аккомпанемента:

Происхождение этой музыки опять-таки связано с пьесой И. Сельвинского. В интермедии «Война» есть скромный эскиз симфонического варианта, с тем же тематическим материалом, даже с близкими тембровыми и гармоническими деталями. Содержание данного сценического фрагмента сводится к следующему: на фоне лирической музыки часовой тихо, как бы про себя, напевает мелодию песни «На свете жили братики». В отдельных фразах только угадываются контуры песни — целиком она звучит в пьесе раньше. На музыкальную ткань наслаивается еще один контрапункт — комментарии чтеца. «Вы слышите песню? — произносит он. — Жили два брата... Не напоминает ли вам она забытую идиллию, засохшую, как незабудка?»<sup>1</sup> Слова о «забытой идиллии», нам кажется, могут быть ключом к объяснению содержания *Andante*. Добавим, что истоки музыки медленной части симфонии обнаруживаются не только в партитуре «Командарма». Есть другая интересная аналогия среди ранних фортепианных пьес Шебалина. Одна из тем Скерцо *H-dur*, сочиненного в 1922 году, родственна по облику приведенной выше вальсовой теме и даже начинается буквально теми же ниспадающими квартами (см. вторую тему скерцо в примере 6 в главе 1).

Переход ко второй теме *Andante* на мгновение сгущает интонационную атмосферу, напоминая о первой части симфонии; но с вступлением песенки часовой из «Командарма» (ц. 7) опять восстанавливается «идиллия».

Она, однако, совсем другая. Мирно, незатейливо звучит у солирующего фагота простенькая мелодия песни о двух братьях-сапожниках. Убогие калеки («горбатый да хромой»), они прожили убогую и смиренную жизнь («былинки не обидели»), уйдя из нее столь же незаметно. Есть в тексте этой песни что-то от печальной, безрадостной шутки<sup>2</sup>, и музыка переводит образные ассоциации в бытовой, будничныи план. Тема неяркая, «стертая», обыденная. Приметна ее ладовая перемещенность, а в мелодике — опять-таки квартовые интонации и сексты, то есть обороты, важные для сквозного и интонационного развития цикла:



<sup>1</sup> Партитура «Командарма-2». ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 35, л. 55 об. и 56.

<sup>2</sup> В спектакле в развитии данного текста в интермедии (мелодекламация хора) оттенок шутки перерастает в сатиру, что музыкального отражения, однако, не находит.



Мелодия песни, «продиктованная» текстом в спектакле, и в известной мере проигрывающая в симфонии от недостатка характерности, развивается в форме глинкинских вариаций. В *Andante* много тонких колористических находок в оркестровке (использование тембров английского рожка, бас-кларнета, ксилофона, флажолетов и пиццикато струнных). Превосходно заключение второй части: звучание тремоло арфа и флажолетов скрипок в высоком регистре, на *pianissimo*, рассеивается, исчезает, как легкая дымка...

Скерцо (*Vivo assai*) — стремительное, искрящееся — новая грань и новый контраст в развитии цикла. Вторая интермедия в «Командарме-2» начинается той же музыкой, в которую затем неожиданно вторгается тема «Dies irae». Единственная имеющаяся в театральной рукописи ремарка не слишком проясняет смысл этого сопоставления: «Перед занавесом человек лежит, мягкий и бескостный; над ним скелет». Возможно, сцена была задумана в плане буффонады — это подсказывает характер музыки. В скерцо симфонии нет темы «Dies irae», но добавлен ряд других, обогащающих его содержание. Живую, искрометную основную тему<sup>1</sup>, звучащую у струнных, оттеняет мелодия, энергично и несколько тяжеловесно распетая тромбонами. Интонации последней — своеобразный сплав народной и советской массовой песни:

80a *Vivo assai*



[*Vivo assai*]

80b

Trombi I, III



<sup>1</sup> Отметим близость этой музыки к скерцо из Первой симфонии Шостаковича.

Еще более глубокий контраст вносит центральный эпизод<sup>1</sup>. Флейты и фаготы, далеко отстоящие по диапазону друг от друга, с подчеркнутым звучанием пустых параллельных квинт и кварт, «заводят» тему, напоминающую народные шуточные наигрыши жалейки и в то же время соприкасающуюся с миром образов «Петрушки» Стравинского:

[Vivo assai]  
81 Fl. I, II  
p  
Fag. I, II  
p

The image shows a musical score for two flutes (Fl. I, II) and two bassoons (Fag. I, II). The tempo is marked [Vivo assai]. The score consists of three systems of two staves each. The first system starts at measure 81. The music is characterized by parallel intervals of a fifth and a fourth, creating a rhythmic and melodic motif. The dynamics are marked 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Финал не вносит новых тематических элементов из музыки к пьесе Сельвинского. Он широко развернут, эпически-монументален, стягивает многие нити из предшествующих частей. Его сложная фактура густо насыщена полифоническими приемами, свидетельствует о большом мастерстве тематической разработки материала, а форма конструируется крупными пластами. Внутреннее напряжение, мощь, динамика отличают эту музыку, в которой отчетливо проступает и танцевское начало.

Первый раздел финала, *Andante* — пассакалия. В теме ее, суровой и мужественной, заметен оттенок архаики (дорийский с). Думается, что она косвенно отражает эпичность и дух старины, которые Мейерхольд внес в постановку «Командарма». Постепенно звуковой поток становится все более напряженным, как бы приближается к ритмоинтонационной сфере первой части. К ней же, к ее глав-

<sup>1</sup> Форма этой части симфонии сложная трехчастная, с элементами рондо-сонаты.

ной партии, при всем различии тем, прямо ведет один из оборотов пассакалии (см. такты 13—14 от начала у виолончелей и контрабасов).

Четырехкратное проведение темы в *Andante* — первая волна в драматургии целого. *Allegro assai* (ц. 5) — грандиозная fuga, тема которой «образовалась» из лирической вальсовой мелодии второй части. Интонационный рисунок сохранен точно, но ритмические и метрические модификации кардинально меняют ее облик, делают активной, энергичной. Снова Шебалин обращается к излюбленному приему монотематических преобразований. Вся ткань fugи — образец разнообразнейшей контрапунктической техники. Единый интонационный комплекс симфонии подвергается здесь самым различным превращениям. В развитие fugи после огромного нарастания композитор вводит первую тему второй части в ее первоначальном лирическом облике. Он как бы непосредственно сопоставляет два варианта одной темы, ставшие предельно полярными по характеру (прием своеобразной реминисценции лирических, медленных тем цикла в финале не единичен: вспомним Вторую симфонию Шебалина). Последняя, самая высокая фаза развития финала — двойная fuga, второй темой которой служит тема пассакалии.

Третья симфония свидетельствовала о росте мастерства Шебалина и в то же время о том, что ее автор еще не освободился от увлечения музыкальным конструктивизмом, еще не обрел свободу мелодического дыхания. Но путь «раскрепощения» обозначался все яснее, и на данной стадии, несомненно, положительную роль сыграла связь симфонии с театральным жанром. Театр направлял мысль композитора к конкретным образам.

Симфония прозвучала в 1938 году, но не полностью. На Всесоюзном конкурсе дирижеров были исполнены под управлением Е. Мравинского только две средние части цикла, о которых Д. Рабинович писал, что они «оставили впечатление значительного перевеса композиторской техники над непосредственным творческим вдохновением...» (50). Полностью симфония была исполнена позже, в 1944 году, в Москве под управлением Н. Аносова, а в 1947 году — за рубежом, в Праге, в концерте современной советской музыки во время фестиваля молодежи.

Вслед за Третьей симфонией вскоре, в том же, 1935 году, появляется новая, Четвертая симфония (op. 24, B-dur). Композитор снова обращается к героическим образам гражданской войны. Но конкретизация образного содержания, наметившаяся в Третьей симфонии, здесь более отчетлива: Шебалин создал типично программное произведение.

Поездки композиторов в части Красной Армии были в те годы нередки, и к оборонной тематике, как ее называли, обращались многие. Ей посвящали свои оркестровые сочинения Книппер, Чемберджи, ряд песен создали Мясковский, Белый, Фере и другие. На Шебалина поездка в Крымскую дивизию произвела неизгладимое впечатление. Музыканта взволновало не только героическое прошлое Перекопа, но

и атмосфера незаурядной творческой активности, которую он встретил в среде военнослужащих. Шебалин присутствовал на конференции красноармейских писателей, беседовал с бойцами о Маяковском, Багрицком, Светлове, он слушал поэтов, которые читали свои стихи.

Книппер, приехавший в Крым с Шебалиным, шагал по утрам вместе с бойцами строевым маршем в поисках творческого импульса и нужных ритмоформул. Шебалин ходил из роты в роту и слушал красноармейские песни. «...Прослушав за день десятки бойцов, с радостным удивлением разводил руками: „До чего же талантливый народище...“» (55, с. 190). Через несколько дней в клубе исполнялась песня Шебалина на слова дивизионного поэта Ивана Сильченко «Слезы мать рукавом утирала» — о боевых походах Крымской дивизии в гражданскую войну, о прощании воина, уходящего на фронт. Композитор справедливо считал ее своей лучшей массовой песней.

Но сочинение песни не исчерпало мощного творческого «заряда»: она была лишь толчком к возникновению замысла более крупного — Четвертой симфонии, которую автор посвятил героям Перекопа. Поездка Шебалина, как нам кажется, не только определила судьбу Четвертой симфонии, но и имела более широкое значение для творческой биографии композитора. «В последние годы, — писал он, — мне не хватало какого-то резкого поворота не только «лицом», но и всем нутром к нашей повседневности. Не то что я о ней мало знал, или недостаточное интересовался ею, или не все в ней понимал. Я должен был столкнуться с этой действительностью вплотную (разрядка моя. — *Н. Л.*), зацепиться за живые волокна ее ткани...» (58). Поездка в Крым и была именно таким плодотворным столкновением с действительностью, ибо раздвигала границы композиторской деятельности Шебалина.

О ходе работы над симфонией, об увлеченности ее автора свидетельствуют его письма к А. М. Шебалиной, своего рода «дневниковые записи».

26 июня 1935 г.: «Начал вплотную работать над «Перекопом» — пока как будто дело идет на лад».

Через месяц, 25 июля: «Работа идет пока успешно, первую часть «Перекопской» симфонии закончил (понятно, в эскизе)»<sup>1</sup>. И вскоре еще два «отчета» с очень типичной для Шебалина характеристикой поставленной задачи.

31 июля: «...завтра сажусь за 2-ю часть «Перекопа» — надо будет сделать ладно, да покрепче. Работать намерен без усталости и перерыва...»

7 августа: «...работа понемногу продвигается — правда, с большим трудом. Надо добиться ясности, простоты и силы, не сбиваясь на общие места и не соблазняясь внешней эффектностью. Увы, это все нелегко дается»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Письма к А. М. Шебалиной в Ессентуки. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Письма к А. М. Шебалиной (64, с. 114—115).

Четвертая симфония непосредственно продолжает путь поисков Шебалина в области индивидуализации тематизма и формы. Показательно, что поиски тематизма во многом идут от песни — композитор сознательно стремился к раскрепощению мелодии. Что же касается конструктивного обновления формы, то Шебалин, как бы продолжая опыт Второй симфонии, снова обращается здесь к двухчастному циклу.

Его первая часть, по словам автора, передает «думы и ощущения, охватывающие на Перекопском валу» (64, с. 47). Композитор вспоминал, как глубоко поразил его среди сурового пейзажа Северного Крыма «вид грандиозного крепостного сооружения, неожиданно открывающегося взгляду после долгой поездки по бескрайней, плоской, заросшей бурьяном степи...» (там же).

Четвертая симфония начинается типичным для Шебалина неторопливым вступлением. Просто, напевно звучит солирующий гобой. Интонационный контур темы определяется и ярким взлетом сексты, и прежде всего никнувшими секундами:

Мелодию словно окутывают хроматически сползающие пустые кварты и квинты, и общий характер звучания напоминает начало Второй симфонии, что усиливается еще тембром (*divisi* засурдиненных струнных). Но в целом язык здесь менее сложен, завязка симфонии в интонационном отношении сравнительно проста.

Вступление — эмбрион дальнейших тематических и отчасти ладовых «событий» симфонии. Так, проведение темы у виолончелей в *C-dur* (ц. 3)<sup>1</sup> непосредственно предвосхищает основную тему первой части. Траурно звучат тяжелые, низкие аккорды меди в *as-moll* с резко оттененным фригийским оборотом в гармонии (чередование трезвучий *as-moll* и *a-moll* на тонической квинте в басу). Главная тема в *gis-moll* (ц. 6, альты и виолончели) — одна из лучших в симфонии. Интонационно она ведет свое начало от вступления, но поновому трансформирует образ, резко драматизируя его:

<sup>1</sup> Шебалин В. Четвертая симфония. Партитура. М., 1963. Позже был издан клавир 4-ручного авторского переложения (М., 1969).

83 [Andante]  
V.le, V.c.

mf

Cor.

C.b.  
pizz.

This musical score shows measures 83-85. The top staff is for Violin I (V.le) and the bottom staff is for Cello/Bass (C.b.). The tempo is marked [Andante]. The key signature has two sharps (F# and C#). The violin part begins with a melodic line marked *mf*. The cello/bass part provides a harmonic accompaniment with chords and some pizzicato notes. A 'Cor.' (Cor Anglais) part is indicated with an 'x' in the upper right.

mf

This musical score shows measures 86-89. The top staff is for Violin I and the bottom staff is for Cello/Bass. The tempo is marked *mf*. The violin part continues its melodic line, while the cello/bass part provides a steady accompaniment with chords.

Музыка эта воспринимается как воспоминание о павших героях, и в то же время в ней ясно проступает волевое, мужественное начало.

Спустя шесть лет в «Русской увертюре» Шебалина, явившейся откликом на Великую Отечественную войну, возникнет тема, близкая приведенной: то же образное содержание, тональность, размер, та же оstinатная фигура в басу (см. пример 97). Но мелодия в «Русской увертюре» проще, и это характерно, так как свидетельствует об эволюции мелодического письма Шебалина, стремлении его к большей простоте, к естественной напевности.

Интенсивное развитие главной темы первой части<sup>1</sup> Четвертой симфонии приводит к кульминации. С предельным лаконизмом, в одной краткой фразе (ц. 8), сконцентрированы важнейшие элементы: утверждающая интонация двух следующих подряд восходящих сексти и мягко ниспадающие секунды:

Andante

84 Tr-ni e Tuba

cresc.

*f*

This musical score shows measures 84-86. The top staff is for Trumpets and Tubas (Tr-ni e Tuba). The tempo is marked Andante. The key signature has two sharps. The music features a long, sustained note in the upper register, followed by a melodic line that rises and then falls. The dynamics are marked *cresc.* and *f*. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with chords.

<sup>1</sup> Форма ее — сложная трехчастная, с некоторыми элементами сонатности. Небольшая лирико-драматическая тема, также являющаяся производной от основного интонационного комплекса, возникающая неоднократно (см. ц. 10, 14, 24), может рассматриваться как эмбрион побочной партии.



Выразительный эффект усиливается пунктирно-обостренным ритмом и тембром — мощным октавным звучанием тромбонов и тубы. Лирико-эпические интонации вступления переплавлены здесь в мощную, суровую и мужественную тему-возглас. Подобные темы, рождающиеся обычно в результате трансформации материала, вообще нередки у Шебалина.

В середине первой части (*Allegro*, ц. 12), на гребне кульминационной волны, происходит слияние разработочного раздела с репризой (ц. 16), как это иногда бывает в симфониях Чайковского.

Реприза еще более драматизирует повествование. Данные в большом ритмическом увеличении различные элементы основной темы (см. такт 4 после ц. 18) то перебиваются взлетом пассажей, то накладываются на тревожный ритм сопровождения.

Итог развития — кода, интересно задуманная автором. Композитор вводит тему песни «Вы жертвою пали» (ц. 25) — последнее звено в раскрытии содержания этой части — своеобразного реквиема.

Песня органично вырастает из предшествующего развития. Ее исток уже намечается в гобойной теме вступления первой части, а далее — в драматургически важной фразе (пример 84), где последние четыре звука совпадают с началом песни, с ниспадающим движением от доминанты к тонике.

Гармонизуя тему «Вы жертвою пали», Шебалин выбирает одну из своих любимых тоналностей — *es-moll*; он как бы «раскрашивает» субдоминанту, чередуя в ней VI низкую ступень с VI высокой; мажорную доминанту подменяет VII натуральной и т. д., скрепляя к тому же все тонико-доминантовым органным пунктом. Для коды композитор прибегает к полифоническим приемам: мелодия «Вы жертвою пали» последовательно контрапунктирует со всеми основными темами этой части. Удачен и темброво-динамический эффект: кода начинается очень приглушенно, как бы издалека, на *pianissimo* струнных (почти все *con sordini*), и постепенно разрастается до мощного оркестрового *tutti* в *ff*. *Andante* завершается темой вступления, которая обрамляет всю часть. Но структурная роль вступления больше, ибо на протяжении *Andante* его тема возникает неоднократно, придавая форме черты известной рондообразности. Этот конструктивный прием сближает Четвертую симфонию Шебалина со Второй.

Вторая часть Четвертой симфонии (*Allegro molto*) — картина героического штурма Перекопа. Она масштабна, полна драматизма и глубоких контрастов, плотно, сочно оркестрована (усилена медная группа: введен военный духовой оркестр — *banda*). И хотя Шебалин стремится к обновлению жанра, пытаясь соединить «узлами законного брака» симфонию и массовую песню, удельный вес рационально-технического начала остается по-прежнему велик.

Музыкальный материал *Allegro* достаточно богат, но, как обычно в симфониях Шебалина, подчинен монотематическому принципу — неразрывно связан с интонационной сферой первой части. Так, вторая тема главной партии (скрипки, ц. 3) восходит к лирико-драматической теме первой части. Но в *Allegro* она становится динамически-напорив-

стой, с оттенком маршевости. Первая побочная партия (виолончели и контрабасы, ц. 6) точно воспроизводит императивный возглас медных из первой части. Вторая побочная партия, походная маршевая песня «Слезы мать рукавом утирала», при всем ее образном контрасте, опять-таки связана с основным интонационным комплексом первой части (нисходящее движение от доминанты к тонике, как в песне «Вы жертвою пали», далее — восходящая секста):

[Allegro molto]  
85 A doppio più lento  
Cl. I

Есть и прямые тематически объединяющие арки, ведущие к Allegro: Шебалин переносит сюда прежний материал в его более неизменном виде. Так, вступление из Andante (пример 82) появляется перед песней «Слезы мать рукавом утирала» (см. ц. 13), а затем и в коде. Там же (ц. 59) группа военных духовых инструментов повторяет тему, приведенную в примере 84, причем в обоих случаях сохраняется близкая тембровая окраска (медь).

Общее драматургическое развитие второй части идет от напряженной героической борьбы к победе, к свету. В самом общем плане коллизия типична для Шебалина, начиная с Первой симфонии, только здесь музыка имеет конкретный программный подтекст.

Исходной точкой движения является мрачная, хроматически изломанная тема, которой открывается картина битвы, по интонационной напряженности характерная для музыкального языка Шебалина.

«Батальные» вторая тема главной партии и первая побочная партия (ц. 6), которую Шебалин почти сразу дает в каноническом проведении, в сексту через октаву — характернейшем для всего тематизма интервале<sup>1</sup>. Вторая побочная партия — массовая песня «Слезы мать рукавом утирала»<sup>2</sup>, два проведения которой разделяет соло

<sup>1</sup> Аналогичный пример есть в Первой симфонии — канон в побочной партии первой части в характерном для данного сочинения интервальном соотношении тритона.

<sup>2</sup> Подобный пример сопоставления тем более отвлеченных и предельно конкретной можно назвать и у Мясковского в его Шестнадцатой симфонии, появившейся в тот же период.

тромбона (ц. 23). Это соло напоминает аналогичный по тембру фрагмент из второй части «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза.

Развитие во всех разделах формы, особенно в разработке и репризе, весьма интенсивно; что же касается полифонического письма Шебалина в этой симфонии, то оно более экономно, чем раньше.

Программный замысел Allegro обусловил общий характер его звучания: в этой музыке много военных сигналов, остро, пунктирного ритма, маршевых элементов, активного, напряженного развития. Большое значение как итог драматургии всего цикла имеет кода — героическая «транскрипция» музыкальных образов в ней. Песня Третьей Крымской дивизии и другие темы, в том числе тема вступления, которой завершается цикл, звучат здесь помпезно, торжественно (Solenne, Trionfale).

Четвертая симфония была исполнена в феврале 1936 года, во время Декады оборонной музыки, в Москве, в зале ЦДКА. Исполнение ее прошло весьма неудачно. Оркестр Радиокomiteта под управлением А. Гаука, видимо, плохо отрепетировал симфонию и играл небрежно. Впечатление от симфонии создалось невыгодное, и отзывы последовали отрицательные. Газета «Советское искусство» писала, что «музыка этой симфонии, может быть, не лишена отдельных достоинств, но ее беда и недостаток в том, что она лишена подлинного подъема, эмоции, музыка «головная», сухая, абстрактная...» (42). Неудачное исполнение помешало заметить начавшуюся эволюцию Шебалина-симфониста — его поиски в области мелодического письма.

Спустя 26 лет, в 1961 году, Шебалин вернулся к рукописи Четвертой симфонии. В первой части, как замечает сам автор, редактирование коснулось «мелочей»; во второй оно было более существенным. Композитор отказался от коротких тактов (заменяя размер 2/4 на 4/4), внес некоторые сокращения и кое-что переоркестровал. В этой редакции произведение было опубликовано.

Какие же общие выводы позволяет сделать триада симфоний?

Этот жанр стал для Шебалина в 30-е годы излюбленным. Но путь симфониста был нелегким. Постепенно выковывалось мастерство зодчего крупной формы, причем начало интеллектуальное, рациональное заметно превалировало над эмоциональным. Однажды на занятиях в классе Шебалин сказал: «Симфония — не только демонстрация талантливого и яркого материала». Это, конечно, верно. Для самого композитора симфония связана прежде всего с умением крепко строить форму больших масштабов, развивать материал, владеть сложнейшей техникой его трансформации. Он стремится к обновлению композиционной архитектоники (двухчастные циклы), к дальнейшему развитию ряда приемов, например интенсивнейшей полифонизации ткани или подчинению ее монотематическому принципу. Однако «демонстрация яркого материала» у него самого нередко отступает на второй план. Шебалин словно уходит от непосредственного, свободно-мелодического высказывания, нередко избегает красочной оркестровки. Мелодический элемент иногда как бы расплывается во многих, чаще коротких темах, подавляется элементами техники. Ее удель-

ный вес слишком велик. Отсюда и неудачи премьер симфоний, и закономерное стремление автора к раскрепощению мелодического письма.

Не случайны попытки композитора ввести песенный материал (Третья, Четвертая симфонии) и, с другой стороны, обращение к конкретным образам программного жанра. Роль их у Шебалина больше, чем обычно полагают. В полном смысле программным сочинением (среди чисто оркестровых) явилась только Четвертая симфония. Но две ее предшественницы — Вторая и Третья — уже довольно тесно соприкасались с конкретно-образной сферой, отражая в той или иной мере сюжетные мотивы («Пугачев», «Командарм-2»). Эволюция стиля Шебалина-симфониста складывалась под воздействием различных факторов — и песни, и театрального жанра, в котором он работал, и поэтического текста: в симфонии «Ленин» конкретизация образов шла от литературной основы.

Была еще одна сфера влияния, сказавшаяся в дальнейшей эволюции музыкального языка Шебалина в этом жанре.

Весьма примечательной тенденцией советского симфонизма 30-х годов стало обращение композиторов к национальному фольклору. Множество авторов — от представителей старшего поколения (Василенко, Глиэр), до молодых (Раков, Мурадели) — создавали произведения на темы песен различных народов нашей страны. Эта тенденция была плодотворной и для Шебалина. Он пишет Увертюру на марийские темы, а затем произведение особенно удачное — Вариации на тему русской песни «Уж ты, поле мое»<sup>1</sup>. От Вариаций Шебалина вел путь к его обработкам народных песен, «Славянскому квартету», Симфонiette.

Обращение композитора к фольклору в симфоническом жанре было весьма важным. Оно, так же как соприкосновение с театральной или вокальной музыкой, по-своему помогало конкретизации образной сферы, способствовало прояснению стиля Шебалина, более отчетливо определяло национальные истоки его музыкального языка и, с другой стороны, связи с русской классикой.

В Вариациях для Шебалина характерен и выбор лирической песни, и исконно народная форма вариаций, в сущности своей очень близкая его творческому методу, если трактовать вариационность широко. В этом сочинении композитор продолжает традиции Глинки (заметим, что в 1937 году Шебалин начал работу по восстановлению и редактированию глинкинского наследия).

Глинкинский тип вариаций, к которому приближается Шебалин в своем сочинении, выдержан им, однако, не во всем. Более подвергаются варьированию фактура, гармония, оркестровка, но, в отличие от Глинки, вносятся изменения и в мелодию (см., например, вариант темы во второй вариации). В этом сказалась активность мышления Шебалина-симфониста, его склонность к развитию материала.

Цикл состоит из вступления и темы с шестью вариациями, из ко-

<sup>1</sup> Среди возникших в те же годы сочинений, основанных на русском материале, принадлежащих другим авторам, назовем «Русскую увертюру» Прокофьева.

торых каждая последующая больше предыдущей. Вершина этого структурного *crescendo* — шестая вариация — развернутый финал (с чертами сонатности)<sup>1</sup>, еще раз подтверждающий тяготение композитора к большому, обобщающим финалам.

Подобно Глинке в «Камаринской», Шебалин последовательно проводит принцип тембрового и жанрового контраста вариаций (так, четвертая из них — в духе плясовой, пятая — протяжной песни). Много тонкости и мастерства в фактуре и оркестровке Вариаций, характер которой временами имитирует звучание народных инструментов<sup>2</sup>.

Особую ветвь в симфоническом творчестве Шебалина в рассматриваемый период образуют сочинения для солирующих инструментов с оркестром — два концертино и Концерт. Хронологически они относятся к началу и концу десятилетия: концертино написаны на рубеже 20—30-х годов<sup>3</sup>, Скрипичный концерт — в 1940 году.

Концертино явились промежуточным звеном между струнными ансамблями с их камерным стилем и оркестровыми сочинениями крупной формы. Может быть, в них отразилось стремление Шебалина после переинструментовки Первой симфонии к прояснению оркестровой фактуры. В данном жанре естественнее вырабатывался принцип экономии средств. С другой стороны, это было подступом к концерту — форме, еще не испробованной.

Одно концертино (C-dur) написано для валторны и малого симфонического оркестра, другое (g-moll) — для скрипки со струнным оркестром. Оба сочинения отличаются камерностью склада, лаконизмом, ярко выраженным лирическим звучанием. Технические возможности солирующего инструмента показаны широко, но виртуозность нигде не выступает на первый план.

Концертино для валторны (op. 14 № 2) — сочинение светлое, изящное. Спокойная, распевная мелодия в духе народной протяжной песни обрамляет первую часть. Мелодию эту «поют» только скрипки и виолончели через две октавы. Характерны ладовые штрихи — сопоставление трезвучий e-moll и gis-moll, VII высокой и низкой ступеней.

Основная тема у валторны выразительна, лирична. Вокальная по природе, она близка романсу<sup>4</sup>. В Концертино Шебалин использует и полифонические приемы, он насыщает ткань поющими голосами, лишенными, однако, скупой, линейной графичности. Монотематические тенденции заметны и здесь: спокойная романсная кантилена превращается затем в напев с танцевальным оттенком. Тема второй части — небольшого по масштабам *Andante* — опять-таки романсная. Ее зыбкий, подвижный, мягкий фон у засурдиненных струнных, арфы и от-

<sup>1</sup> Характер торжественного славения предвосхищает финал кантаты «Москва».

<sup>2</sup> Состав оркестра в Вариациях небольшой: гобой, два кларнета, две арфы, струнные, ударные.

<sup>3</sup> В конце 50-х годов оба сочинения были переработаны.

<sup>4</sup> Отнесение ее к жанру баллады представляется нам малоубедительным — см. краткую аннотацию В. Блока к изданию Концертино (М., 1963).

части деревянных духовых создает импрессионистскую звучность. Светлый колорит As-dur словно пронизывает эту «дымку» солнечным светом. Музыка финала полна стремительной энергии, блеска и задора, рисует образы земные, сочные. Острая игра ритма, оттенков шутки, танцевальность придают финалу скерцозный характер. С большим мастерством написана кода и виртуозная каденция валторны в ней.

Концертино для скрипки со струнным оркестром (op. 14 № 1) также представляет собой трехчастный цикл. Начало Концертино вызывает ассоциации со старинной скрипичной музыкой, с некоторыми баховскими сонатами. Лучшая часть цикла — вторая (Largo e cantabile) — выдержана в духе старинной арии. Эта страница светлой, созерцательной лирики — одна из мелодических жемчужин композитора:

56 *Largo e cantabile*

The image displays a musical score for the second movement, 'Largo e cantabile', of the Violin Concertino, Op. 14 No. 1. The score is presented in three systems, each with three staves: Violin (V-но), Piano (pp), and Bass. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The violin part features a melodic line with a long note, while the piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system continues the violin melody with a slur and the piano accompaniment. The third system shows a key signature change to one flat (F major/C minor) and continues the violin melody with a slur and the piano accompaniment. Dynamics include 'p' and 'pp'.

Largo не содержит внутренних тематических контрастов, оно одностольно, очень цельно по настроению, развитие осуществляется благодаря фактурному обогащению, ладотональным сдвигам. Можно проследить веши большетерцового цикла: движение от C-dur к As-dur, затем к трезвучию E-dur и снова — C-dur.

Финал менее удачен, его мелодические образы бледнее. Концертино стало своего рода этюдом к Концерту для скрипки с оркестром: многие сходные черты в них весьма заметны.

Скрипичный концерт (G-dur, op. 21) — единственный пример обращения Шебалина к данному жанру. Возможно, происходило это потому, что виртуозность в целом была чужда Шебалину. С другой стороны, скрипка не раз привлекала внимание композитора: небольшие сольные пьесы, концертно предшествовали Концерту. Нам думается, что выбор для Концерта самого поющего солирующего инструмента не случаен: вспомним работу музыканта в те же годы над вокальной музыкой — от романсов и песен до хоров и оперы. Это были поиски мелодического языка, и тембр скрипки, по выразительности близкий человеческому голосу, более других отвечал задаче. Жанр концерта давал также возможность продолжить опыты в области освоения крупной симфонической формы. Наконец, Концерт отражал характерные явления в советской музыке: он стоит в ряду других скрипичных концертов, появившихся в ту же пору и свидетельствовавших об эпохе возрождения жанра. Назовем концерты Мясковского, Прокофьева, Хачатуряна. Кстати, Концерт Хачатуряна появился в один год с шебалинским. «Сверстники» резко различны по содержанию и языку. Произведение Хачатуряна, с ярким национальным колоритом, темпераментное и красочное, обозначило, по справедливому замечанию И. Ямпольского, линию сольфо-виртуозного концерта; произведение Шебалина — линию симфонизации скрипичного концерта (87, с. 40).

Первое исполнение с большим успехом прошло в Москве, затем в ряде других городов. О впечатлении музыкантов в Ленинграде сообщал Шебалину после премьеры Д. Д. Шостакович: «В восторге от концерта И. И. Соллертинский, М. О. Штейнберг, целый ряд артистов оркестра и другого народа»<sup>1</sup>. И собственная оценка Шостаковича была очень высокой. Он писал об этом не раз, в частности в 1942 году, когда в Куйбышеве проходил это сочинение с И. Жуком, готовившимся к выступлению. «Мне кажется, — заключал Шостакович, — что... концерт является одним из лучших твоих произведений...»<sup>2</sup>.

Большой сдержанностью отличался на этот раз отзыв Н. Я. Мясковского: «Концерт — мастерское сочинение и интересно сделанное, боюсь, что может показаться суховатым» (82, с. 307).

Отзывы прессы были также весьма положительными, однако Концерт не стал репертуарным сочинением, и эта странная судьба его огорчала автора.

Концерт — значительное произведение Шебалина, где интеллектуальное и лирическое начало снова определяют характерные грани творческого облика автора. Это большой трехчастный цикл, общий за-

<sup>1</sup> Письмо Д. Д. Шостаковича к В. Я. Шебалину от 29 октября 1940 г. (82, с. 311).

<sup>2</sup> Письмо Д. Д. Шостаковича к В. Я. Шебалину от 11 ноября 1942 г. (82, с. 313).

мысел которого — сопоставление образов трагических, лирических, жанровых (таково развитие от первой части к финалу).

Первая часть — не обычное сонатное *allegro*, а Интродукция и фуга. Образы Интродукции (*Largo maestoso*) — трагические, экспрессивные. Мощные оркестровые *tutti* чередуются вначале с сольными фразами скрипки, звучащими в духе свободной импровизации. Это своего рода драматический монолог, который напоминает о традициях старинной скрипичной музыки, воспринятых, однако, через призму неоклассицизма. Импровизационной свободе *Largo* противопоставлена фуга как «организующее начало» (хотя в целом она тоже достаточно свободна по структуре). Ее тема — пружинистая, волевая, с излюбленной Шебалиным интонацией уменьшенной октавы. Начало фуги излагается на продолжительном тоническом органном пункте — скрепляющей опоре в процессе значительного ладового обогащения музыкальной ткани. Снова врываются трагические образы начала *Largo*, а весьма развитая сольная каденция скрипки (их в цикле много) свидетельствует о тематической значительности виртуозных разделов.

Вторая часть концерта — Ария<sup>1</sup>. Снова, как и от первой части, нити ведут к старинной музыке. Ария вводит в мир возвышенной лирики, элегический характер которой оттеняется тональностью *es-moll*. Кое-где просвечивают интонации народной песни, а вся ткань мелодически насыщена (уже первое появление темы у скрипки идет как дуэт с кларнетом, затем с флейтой):

87 [Andante]

V.no  
*p*, *espress.*

Cl.

Archi  
+ Arpa  
*pp*

<sup>1</sup> В Скрипичном концертино медленная часть написана в том же жанре, но название «ария» закреплено автором только здесь. Напоминаются известные аналогии с неоклассическим Скрипичным концертом Стравинского, где имеется две арии.



Спокойному, неторопливому разворачиванию немало способствует ритм — большая доля ровных длительностей (см., например, движение восьмыми). Выразительны ладовые особенности — гармонические обороты натуральной диатоники (просветляющие общий колорит мажорное трезвучие IV, 6/4 аккорд VII низкой ступеней, скрепленные тоническим органом пунктом).

Подобно финалу Валторнового концертино, финал Концерта вносит жанровые, скерцозные образы. Задорно, весело, с острыми ритмическими переборами звучит основная (на 6/4) тема. Необыкновенно хороша вторая тема (*cantabile*, первый эпизод рондо<sup>1</sup>) — одно из лирических откровений Шебалина:

<sup>1</sup> Форма финала скорее рондо-соната.



Концерт оркестрован с большим мастерством. Шебалин широко пользуется чистыми тембрами, великолепно владеет tutti. В целом произведению свойственны ясная архитектоника и яркий тематический материал, особенно в лирической сфере.

## Глава 8. КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ. РЕДАКТИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЛАССИКОВ

Большое жанровое разнообразие творчества Шебалина в 30-е годы — от романсов до кантаты, от небольших инструментальных пьес до симфонии, от музыки к драме до оперы — во многом определяло особенности формирования стиля композитора. Каждый из жанров по-своему обогащал метод художника, приносил новые находки. Найденные в одном жанре, они быстро переносились в другие, закреплялись, приобретая более широкое значение. Так, элементы, типичные для массовой песни, ранее всего проявившиеся в хоровой музыке, проникали в симфонические сочинения («Перекопская» симфония); приемы симфонизма, формировавшиеся в инструментальной сфере, отразились в опере («Солнце над степью»); декламационность романсов распространилась на ораториальные разделы симфонии «Ленин».

И все же главной областью исканий Шебалина в этот период следует признать инструментальную музыку. Именно здесь прежде всего кристаллизовался характерный тематизм и методы его развития.

В области камерной музыки композитор пишет ряд сольных фортепианных, скрипичных пьес и ансамбли — квартеты.

Три сонатины для фортепиано (op. 12)<sup>1</sup> появились двумя годами позже большой Сонаты es-moll (op. 10) и отчасти с ней связаны (сочетание сложного языка и некоторых народно-песенных элементов, монотематические приемы). В то же время сонатам присуща конструктивная цельность, и кое-где намечается тенденция к прояснению стиля. Они невелики по масштабам, лаконичны по манере письма. Каждая из них — цикл из нескольких разнохарактерных частей.

Первая (Es-dur) трехчастна. Ее начало не названо прелюдией или вступлением, как в последующих сонатинах, но ассоциируется

<sup>1</sup> Они сочинены в 1929 году, но уже в послеконсерваторский период, поэтому мы рассматриваем их в данной главе.

именно с жанром прелюдии. По складу это музыка лирическая, с типичными народно-песенными интонациями, проглядывающими в побочной партии.

В манере Мусоргского написана вторая часть — Песня, суровая и мужественная. В ней слышатся отголоски «Хованщины» — заклинания Марфы, оркестрового вступления к последней картине оперы:

Сонатина №1, Песня

Своеобразие Песне придает широкое использование натуральных ладов. Уже начало звучит необычно: Шебакин избирает тональность *gis*, но в виде мелодического мажора, усложненного, кроме того, II низкой ступенью.

Финальная Фугетта, построенная на задорной, угловатой теме, резко контрастирует с Песней, противопоставляя жестковатую линейную «графику» сочным гармониям предыдущей пьесы.

Четырехчастный цикл Второй сонатины (C-dur) начинается с Прелюдии. Ритмически она исключительно единообразна и строится на сопоставлении только двух длительностей: шестнадцатых (партия правой руки) и восьмых (партия левой руки). Эта ритмическая «монотонность» по-своему выразительна. Другой элемент, гармонический, наоборот, внутренне противоречив: одна горизонталь (партия правой руки) во многом слагается из звуков разложенных трезвучий; вторая (партия левой руки) — резко диссонирует ей, как бы разбивая «благозвучные гармонии».

За Прелюдией следует Песня, и вторичное обращение автора к этому жанру в цикле показательно. Следует заметить, однако, что напевная мелодика Песни как бы скована скупыми диссонантными созвучиями вертикали.

После небольшого Марша стремительное финальное Рондо завершает сонатину.

Третья сонатина (A-dur) — последняя в цикле. Колоритная, динамически-напористая, размашистая тема ее Вступления звучит то в гармонически плотной фактуре, то в аскетически скупом двухголосии. Лидийская окраска (а отчасти и размер 3/2) придает этой музыке характер суровой архаики:

Ф-п. сонатина № 3, Вступление

90 Allegro moderato

Бурлеска (вторая часть) воспринимается как юмористическая зарисовка с приметным русским колоритом (отметим смену размеров с опорой на народный — 5/8).

В следующей части — «Раздумье» — неторопливо разворачивается мелодия, звучащая на фоне мерного аккомпанемента в басу. В финале лидийское начало создает своеобразную ладовую арку со Вступлением.

Существенной особенностью Трех сонатин является наличие интонационно-тематических связей, скрепляющих весь цикл (они обнаруживаются в семи пьесах из одиннадцати). Таким образом, снова проступают отличительные черты стиля Шебалина: экономное ограничение материала, умение автора строить форму из одного комплекса интонаций. В сонатинах много изобретательности, работы мысли. Но вместе с тем рационалистическое начало несколько стесняет мелодическое дыхание. В целом сонатины, при известной жестковатости письма, привлекают ярким оптимистическим тонутом, русским национальным колоритом, пианистичностью<sup>1</sup>.

Несколько пьес для скрипки, появившихся в 30-е годы<sup>2</sup>, можно назвать спутниками Скрипичного концерта. Они были той лабораторией, в которой осуществлялись поиски приемов письма для этого инструмента.

Наиболее ранняя — четырехчастная Сюита для скрипки соло (1933). В ней заметна тенденция к обострению интонационного строя,

<sup>1</sup> Сонатины впервые были исполнены Г. Нейгаузом в Москве в 1932 году.

<sup>2</sup> Некоторые из них начаты в 30-е, а закончены в 40-е годы.

подчеркиванию жестких созвучий (двойные ноты, аккорды). Тематический материал не распет (даже в медленной части — *Andante*), что вступает в известное противоречие с природой самого инструмента.

Мягче и напевнее звучат пьесы *Колыбельная* и *Менуэт для скрипки и фортепиано*, возникшие позже. И пожалуй, более всего напевность присуща *Импровизации* и «*Воспоминанию*».

Видное место в творчестве композиторов в рассматриваемый период занимают квартеты. Уже в 30-е годы они выдвигают Шебалина в ведущие мастера данного жанра. Внимание композитора к камерному ансамблю отчасти, вероятно, обусловлено влиянием Мясковского и через него — Танеева, много работавших в данной области. Но не только. В самой природе дарования Шебалина имелись предпосылки для этого. Жанр камерного ансамбля, может быть, более других требует интеллектуализма мышления. И, как справедливо отмечал К. А. Кузнецов, он выдвигает требование «в самоограничении средств находить повод к творческой концентрации» (31, с. 11). А эта черта очень типична для Шебалина.

Внимание композитора к камерному ансамблю отражало и общие тенденции того времени: начинался расцвет этого жанра в советской музыке. В эти годы возникают *Пятый*, *Шестой* квартеты Мясковского, *Фортепианный квинтет* Шостаковича.

Второй квартет (В-dur, ор. 19) создан Шебалиным в очень короткий срок. «Сегодня дописал первую часть...» — сообщал автор жене в мае 1934 года<sup>1</sup>. А почти через два месяца спешил ее порадовать: «... несмотря на беготню, благополучно дописал квартет»<sup>2</sup>. Затем последовали вести об оценке нового сочинения: «Квартет одобряют все, кому играл»<sup>3</sup>. Это же подтверждают дневниковые записи Мясковского, где он особенно хвалит вторую и третью части произведения (82, с. 307).

Все в этом квартете — и тематизм, и музыкальные приемы — характерно шебалинское. Типично уже самое начало — вступление — (*Largo*), где тема-эпиграф содержит основные предпосылки дальнейшего развития. Типична и сама тема — мужественная, волевая, интонационно острая, весьма перспективная для развития:

91 *Largo* Квартет №2, ч. I

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 7 мая 1934 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> Письмо к ней же от 5 июля 1934 г. Архив А. М. Шебалиной.

<sup>3</sup> Письмо к ней же от 15 июля 1934 г. Архив А. М. Шебалиной.



Волнообразный характер мелодического движения заложен уже в контуре основного мотива, который развивается «ступенчато», как бы микроволнами. При повторном проведении (секвенция) мотивные границы темы расширены: уменьшенная квинта превращается в увеличенную, уменьшенная септима в малую и т. д. Существенной деталью представляется возникновение во втором звене интонации двух восходящих кварт, следующих подряд. Героический облик темы подчеркнут и пунктированным ритмом, и инструментовкой (чередование аккордов и массивных октавных tutti).

Главная партия (*Allegro*), углубляющая черты мужественной энергии, связана с *Largo* не только интонационно. Прием мелодического развития волнами еще более активизируется, границы каждой из них расширяются. Интонации темы-эпиграфа проникают и в лирическую побочную партию. Ее образ не остается статичным: развитие идет от тихого звучания в экспозиции (словно про себя напетой колыбельной) к тревожному — в разработке — и затем к репризе, где тема поется широко, полным голосом.

В разработке (она, как реприза, открывается темой-эпиграфом) метод интенсивного развития материала позволяет вспомнить приемы в сонатных *allegri* квартетов Чайковского.

В основе второй части — *Andantino. Vivo* — лежат жанровые образы песни и скерцо. Показательно стремление Шебалина к демократизации жанра ансамбля: начало *Andantino* по интонациям близко советской массовой песне. Тема у альты на фоне мерного аккомпанемента виолончелей звучит как запев солиста в маршевой песне:



Иногда в ней просвечивают интонации темы-эпиграфа, но более отчетливыми они становятся дальше — от четырехголосного фугато (ц. 1). Здесь возникает качественно новый синтез двух элементов: темы песни и темы-эпиграфа. Интонационно острые обороты, подчеркнутые в кульминации фугато, приобретают драматический характер.

В скерциозной мелодии (*Vivo*) — немало тонких юмористических штрихов: например, звуки уменьшенного трезвучия в начальном мотиве «исправляются» затем на минорное трезвучие. Но беззаботный характер скерцо скоро нарушается вторжением напряженных интонаций темы-эпиграфа (см. ц. 6) и постепенным усложнением вертикальных комплексов. Темы песни и скерцо контрапунктически соединяются в репризе, где господствует сумрачная окраска. Солирующая же каденция альты звучит ярко драматически (см. ц. 23 и далее).

Своеобразная ладовая арка связывает вторую часть цикла с первой. Последние такты *Andantino* звучат в гармоническом *B-dur* со II низкой ступенью, что напоминает фригийскую каденцию предшествующей части<sup>1</sup>.

Третья часть — *Andante e cantabile* — лирическое высказывание. Основная тема заимствована автором из его романса «Тгäйте» на слова Рильке. Музыкальная ткань *Andante* — насыщенная, с ярко выраженной мелодизацией всех партий, с напряженно-хроматическим строем интонаций. Прямой напевности здесь меньше, и общий колорит иногда напоминает вокально-декламационную сферу симфонии «Ленин».

Финал (*Allegro risoluto*) — наиболее развернутая часть цикла — возвращает к энергичным образам первой части. Все три темы финала создают ощущение маршевой поступи. Контрасты возникают не от введения нового материала, а от преобразования, эмоционального перевоплощения основного тематического комплекса. Один из примеров — превращение второй, энергичной по складу темы в распевное, одиноко звучащее соло скрипки на фоне глухого басового рокота виолончели (ц. 10). Немало общих интонационных нитей протягивается от финала к предшествующим частям цикла, но заслуживает особого упоминания введение темы-эпиграфа (ц. 23), весомое по своему значению.

Одна из основных тем финала — «Песня брата Тюкоди» из вокального цикла на слова А. Гидаша. Шебалин не только вводит, подобно Шуберту, вокальную мелодию в инструментальное сочинение, но берет тему современной революционной песни, что в квартетной музыке было явлением необычным. Здесь сказывалось новое понимание жанра квартета, желание приблизить его к современности.

Третий квартет (*e-moll*, *op. 28*), созданный в 1938 году и посвященный Н. Я. Мясковскому, открывает серию лучших произведений Шеба-

<sup>1</sup> Прием своеобразной «унификации» каденций в различных разделах цикла как прием объединения встречается не только здесь (см., например, симфонию «Ленин»).

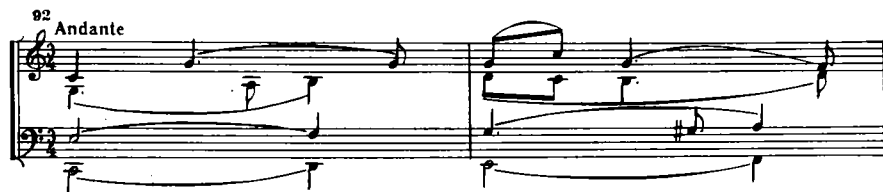
лина в этой области. Квартет знаменовал освобождение автора от элементов известного субъективизма, рассудочности, стал важным звеном на пути демократизации квартетного жанра, овладения языком более общительным. Четырехчастный цикл несет в себе все характерные приметы шебалинского стиля: тонкую лирику, отпечаток русской песенности и диатоники, лаконизм и гармоничную соразмерность пропорций, прием образного перевоплощения тем и т. д. Но творческий результат здесь более **высокий**. Как справедливо отмечал К. Кузнецов, Третий квартет Шебалина «интересен и новыми качествами музыки: большей зрелостью и большей эмоциональностью, а следовательно, и большей доступностью широким слушательским кругам» (82, с. 138).

Третий квартет — произведение ярко лирическое. Лирика эта многогранна. Здесь и взволнованная тема, открывающая квартет и острохарактерная, в духе гавота, побочная партия первой части (ц. 6), и изящная вальсовая тема из скерцо; здесь спокойная, широкая и прекрасная кантилена *Andante* и оттеняющая ее выразительнейшая, «говорящая» мелодия, исполненная глубокой печали (*piu mosso, con passione*). Но, как бы ни были различны темы квартета, все они в основе своей напевны, а ткань ансамбля мелодически наполнена.

Национальные приметы сказываются не только в песенности (например, прямые ассоциации с народной песней вызывает побочная партия финала). Во многом показательной представляется и область метроритмики. Так, в финале (ц. 18—20) частая смена размера, синкопы создают особую свободу и гибкость рисунка.

В Третьем квартете продолжается процесс утверждения диатоники в музыке Шебалина (главная партия первой части или главная партия финала). Элемент красочности вносит и диатоника, и выбор тональностей. Так, тональный план Третьего квартета образует большетерцовый цикл: е — gis — С — е (Е), а некоторые соотношения внутри частей отражают ту же закономерность (соотношение главной партии и начала побочной в первой части — е — As).

Самая яркая по музыке часть квартета — третья — *Andante*. Тема его — цитата из сочинения, возникшего раньше. В 1937 году, к 100-летию со дня смерти Пушкина, на юбилейном концерте в театре Завадского исполнялось стихотворение «Памятник». Чтение сопровождалось музыкой *Andante*, вошедшей затем в Третий квартет. В ней привлекает широкое мелодическое дыхание, глубокое чувство. Навевная стихотворением Пушкина, она воспринимается как гимн его вдохновенной поэзии:







Финал квартета синтезирует предшествующее развитие. Здесь есть и признаки итоговости — объединение тем цикла (введение второй темы из *Andante*), и характерная полифонизация ткани (см., например, в ц. 29 контрапункт побочной партии финала с темой из третьей части, которые затем «меняются местами», а также коду). Общая концепция финала необычна. Сменяющаяся вереница тем — мужественных и песенно-лирических — приводит к скорбной по характеру коде, звучащей тихо, на *diminuendo* к *pp*. Так в финале, не лишенном эпического начала, мир объективный сменяется субъективной глубокой лирикой.

Не менее значителен для творчества Шебалина — и для советской камерной музыки — Четвертый квартет (*g-moll*, op. 29, 1940). Посвящая его памяти Танеева (и используя тему из его последнего квартета), Шебалин подтверждает свою принадлежность к танеевской школе. Но дело, разумеется, не только в цитате. Музыка этого произведения — наглядная декларация творческого метода Шебалина, сознательного и убежденного последователя Танеева. Главное в Четвертом квартете верно оценил Асафьев: «Замечательный по своей душевной напевности Четвертый квартет Шебалина знаменует несомненность интеллектуально высокого уровня советского музыкального сознания» (82, с. 139). Мелодически выразительный тематизм, полифонически насыщенное письмо, доказывающее блестящее владение контрапунктической техникой, глубина мысли, благородная сдержанность высказывания — все это танеевские приметы стиля. Они ярко проявляются в этом монументальном цикле, где сложность архитектоники сочетается с ее стройностью, доказывающей умение Шебалина организовать крупную форму.

Сопоставим оба квартета — Танеева и Шебалина, чтобы нагляднее представить сходство и различие художественных приемов. Тем более, что оба произведения показательны: Шестой квартет, по справедливому определению Асафьева, «сжатая энциклопедия танеевского мастерства», а сочинение Шебалина несет характерные приметы зрелого стиля автора. Что же именно наследует Шебалин и как развивает он танеевские традиции?

Для квартета Танеева, самого масштабного его сочинения в этом жанре, весьма показателен принцип монотематизма — интонационное родство всех четырех частей цикла. Своего рода лейтмотивом квартета, подвергающимся многообразным модификациям, служит главная тема первой части, вошедшая в квартет Шебалина:



Партитура танеевского ансамбля — образец блестящей мотивной техники, мастерства тематических преобразований. Вот эта «детализация ткани... в сочетании с интенсивностью непрерывного развертывания» (53, с. 82) весьма типична и для квартета Шебалина. Композитор не прибегает к приему лейтмотивизма, но, как и Танеев, стремится к единству цикла, используя тематические преобразования одного комплекса. Так, скерцо-марш (третья часть) целиком основано на преобразенных темах из первой и второй частей.

Общее развитие в цикле идет от драматического Allegro первой части к лирическому Andante и далее скерцо (Vivo. Alla marcia), синтезирующему тематический материал предшествующих частей и преломляющему их по-новому. В развернутый эпико-драматический финал (Andante. Allegro assai) введена названная танеевская тема. Возникающая неоднократно между разделами формы, она утверждается затем в коде. Тема эта с ее характерной большой септимой интонационно близка языку Шебалина, потому столь органично уживается в его музыке. Эпическое начало финала, очень танеевское по духу, — еще одна параллель в сопоставляемых квартетах.

Расхождения касаются иной сферы выразительных средств. В. В. Протопопов, оттеняя национальную почвенность танеевского Шестого квартета, связывает его музыку с языком «русской лирики так называемых «дилетантов» и того, что близко, ей у Даргомыжского, Чайковского» (48, с. 88). Справедливое и тонкое наблюдение. Но эти истоки, как нам кажется, завуалированы, сочетаются с другими пластами — например, с отголосками влияния поздних романтиков (см. побочную партию первой части или гармонии начала финала).

Национальный элемент у Шебалина находит иное выражение: соприкосновение с народной песней у него более непосредственно, прямо, В. Протопопов в другой своей работе указывает на отдельные приемы развития мелодики у Танеева, близкие народной песне (например, свободное ритмическое варьирование мотивов), при отсутствии русских оборотов в мелодике (47, с. 58—59). Четвертый квартет Шебалина дает много примеров не только подобного метроритмического варьирования попевок, но и ладового варьирования, связанного с натуральной диатоникой. Хотя непосредственная интонационная близость к русской песне в Четвертом квартете выражена меньше, чем во многих других сочинениях Шебалина, но сказывается она и здесь — например, в эпическом «зачине» финала:



Продолжая сопоставление, подчеркнем, однако, что тематизм Танеева интонационно **менее напряженный и острый**, чем у Шебалина. Это вполне понятно, ибо танеевское искусство относится к иной, более ранней эпохе.

В творческой биографии Шебалина в 30-е годы, сложной и разносторонней, была еще грань, без которой общая картина остается неполной. Это — его редакторская работа над произведениями композиторов-классиков. Начатая в молодости, она продолжалась затем всю дальнейшую жизнь музыканта и тесно связана с его собственным творчеством, ибо выбор авторов и их сочинений не был случайным.

Первым опусом этого рода явилась «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (1931), оказавшего на Шебалина в ту пору немалое влияние. Через несколько лет (1937) композитор восстанавливает Симфонию на две русские темы Глинки, а сочиненные вскоре собственные вариации для оркестра (ор. 30) на тему «Уж ты, поле мое» знаменуют глубокое проникновение автора в характер русской народной музыки. Он работает над сборником «Пушкин в романах и песнях его современников» и тогда же сам пишет цикл пушкинских романсов.

В те же годы Шебалин редактирует ряд скрипичных пьес — от Рондо Моцарта и Гавота Рамо до этюдов Мостраса. Именно тогда он работает над созданием своих концертино и Концерта для скрипки.

50-е годы были особенно интенсивны. Шебалин редактирует Полное собрание сочинений Глинки, работает над партитурами Чайковского (увертюра «1812 год», «Воевода», восстанавливает *Pas de deux* из «Лебединого озера»), в поле его зрения рукописи Танеева, Даргомыжского, Бородина, снова Мусоргского («Саламбо»). А в музыке Шебалина это период, наиболее полно раскрывающий связи его творчества с русской музыкальной классикой. Сама редакторская работа Шебалина продолжала традиции композиторов-классиков — достаточно вспомнить Римского-Корсакова или Глазунова.

Задачи Шебалина в разных сочинениях неодинаковы: редакция музыкального текста, или оркестровка, или восстановление недостающих звеньев, досочинение их. Редактор относился к работе с огромной тщательностью, ставя своей целью проникновение в замысел автора, верное и глубокое постижение его стиля. Шебалин работал, как художник-реставратор над произведением живописи, — бережно сохраняя каждую крупницу, относящуюся к авторскому подлиннику, и восполняя белые пятна в духе оригинала.

Обратимся к примерам. Шебалин располагал черновыми набросками не завершённой Глинкой Симфонии на две русские темы. Иногда редактура касалась деталей — например, надо было добавить фигурацию у струнной группы, эскизно намеченную Глинкой, или изменить кое-где расположение аккордов. Труднее дело обстояло с заполнением пробелов. Так, в начале разработки имелась лишь мелодия; в репризе, вместо текста побочной и заключительной партий, была только словесная отсылка к экспозиции и т. д. Шебалин возродил это произведение к жизни, ввел его в репертуар.

Очень кропотливой и сложной была работа Шебалина вместе с П. А. Ламмом<sup>1</sup> — над «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского (она предшествовала гликинкой симфонии). Как известно, к завершению этой оперы обращались многие — от Лядова до Кюи, в редакции которого оперу впервые поставили в 1917 году.

Принцип подхода Шебалина к авторскому материалу в корне отличался от подхода Кюи — не был таким свободным. Его четко сформулировал Ламм в предисловии к изданию «Сорочинской ярмарки»: «...давать как можно меньше музыки, не принадлежащей Мусоргскому». Шебалину, так же, как Кюи, приходилось дописывать отдельные фрагменты, а иногда и либретто, пользуясь текстом Гоголя<sup>2</sup>, но основой для него прежде всего служили нотные автографы Мусоргского. Так, например, заключительная сцена из второго действия у Шебалина получилась короче, компактнее: в отличие от Кюи, Шебалин дописал всего несколько тактов к музыке Мусоргского. В третьем действии Шебалин помещает «Сонное видение парубка», дописывает хор в заключительном Гопаке, оркеструет оперу. В результате получилось произведение стилистически более единое, композиционно цельное.

После постановки оперы в этой редакции (1931) Е. Браудо справедливо отмечал: «...мы ближе к основному замыслу Мусоргского, чем когда-либо прежде» (15). Направление, метод редакторской работы Шебалина был типичным для советского искусства тех лет — вспомним историю восстановления подлинного «Бориса Годунова», статьи Асафьева об этом и т. д.

<sup>1</sup> П. А. Ламм занимался восстановлением текста подлинника.

<sup>2</sup> Сцена Хиври с Черевиком, сцена Грицько с Цыганом в первом действии.

## Раздел III. ВОЕННЫЕ ГОДЫ (1941—1945)

### Глава 9. ДОРОГАМИ ВОЙНЫ

Внезапно в жизнь ворвалась война...

Летом 1941 года Шебалин находился в Минске, где принимал государственные экзамены в консерватории. Там во время экзамена, 22 июня, его и застало объявление войны. Но экзамен не был прерван: комиссия и студенты не пошли в убежище и продолжали работу.

Воздушные налеты на город все учащались и становились злее; занятия в консерватории прекратились. Шебалин беспокоился о студентах, о документах дипломников. Между очередными бомбежками он «прорвался» в консерваторию, взял документы и бережно сохранил их в своем портфеле — единственном предмете, который он взял с собой, покидая горящий город...

Немцы сразу вывели из строя железнодорожные пути, и возвращение в Москву поездом стало невозможно. Шебалин уходил из Минска пешком вместе с актерами Московского Художественного театра, оказавшимися в Белоруссии на гастролях. Возвращение было трудным. Пожарища разрушенных селений, ночевки в лесу, помощь семье беженцев, немецкие парашютные десанты, земляные канавы вместо убежищ во время атак вражеских самолетов... И, наконец, от небольшой железнодорожной станции долгий путь в Москву то в теплушке товарного вагона, то в дачном поезде.

В Москве Шебалин вместе с другими консерваторцами записался в ополчение. Он попал в третий полк Краснопресненской дивизии, где был назначен в роту связи, а потом писарем на медицинский пункт. Затем под Москвой началось обучение строевой службе и стрельбе.

В это время он пишет письмо к жене, находившейся с детьми в эвакуации, — очень характерное по содержанию: «...если мне придется проститься с жизнью, постараюсь сделать это с наибольшей пользой для родины... Что бы со мной ни случилось, я надеюсь на светлое будущее для вас, и одной этой мысли для меня достаточно, чтобы держать себя с достаточной твердостью». И далее — наказ о детях: «...воспитаю в них здоровых и мужественных людей»<sup>1</sup>.

Вскоре по распоряжению военного начальства ополченцы, имеющие профессорское звание, были возвращены на штатскую службу. В сентябре в консерватории начались занятия. Шебалин рассказывал в письме к Н. Я. Мясковскому, уехавшему тогда в Нальчик, что жизнь в

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 22 августа 1941 г. (64, с. 119—120).

те суровые дни в Москве «имеет характер... подтянутости», что число студентов растет, что он совместно с Р. М. Глизром будет вести курс анализа<sup>1</sup>. Однако в связи с ходом военных событий коллектив консерватории начал эвакуироваться в различные города страны (Саратов, Свердловск, Ташкент и др.).

Центром музыкальной жизни столицы стал тогда Союз композиторов. Музыканты были объединены чувством патриотизма, тревогой за судьбу Родины, желанием отдать все силы делу победы. Творческий отклик композиторов на военные события раньше всего проявился в жанрах наиболее массовых, демократических — песне, марше. Многие из них прочно вошли в быт, звучали в армейских духовых оркестрах, по радио. Очень скоро круг жанров расширяется: композиторы пишут симфоническую, оперную музыку. Уже в первые месяцы войны возник замысел Седьмой симфонии Шостаковича, а несколько раньше нее была закончена Двадцать вторая симфония-баллада Мясковского. О ней автор сообщал в письме к Шебалину и одновременно с радостью рассказывал о композиторских успехах Прокофьева: «Он начал (работать. — Н. Л.) уже на 5-й день здешней жизни (то есть в Нальчике. — Н. Л.) и сделал отличную сюиту «1941», довольно острую, напористую и свежую...»<sup>2</sup>.

Та же последовательность — от военных песен и маршей к произведениям более крупной формы — нашла отражение и в творчестве Шебалина.

Осенью композитор эвакуировался в Свердловск вместе с Хачатуряном, Кабалевским, Белым и др. Жизнь налаживалась там постепенно. Сначала Шебалин выручил местный оперный театр, где готовилась к постановке опера Василенко «Суворов». Полная партитура оперы отсутствовала, и необходимо было срочно оркестровать несколько номеров. Шебалин выполнил эту просьбу и, как потом сообщал друзьям, в вознаграждение получил комнату в доме артистов свердловских театров. Затем он был приглашен в консерваторию. «Итак, — писал композитор И. И. Соллертинскому, — я отныне профессор Свердловской консерватории на «полставки», счастливый обладатель отдельной комнаты (6 метров)... и тружусь, сверх того, для оперного театра и радио»<sup>3</sup>. Семья музыканта, эвакуировавшаяся чуть раньше, жила тогда за городом, в совхозе, где жена Шебалина работала врачом, и его крошечная городская комната была отличным для военного времени рабочим кабинетом.

Союз композиторов в Свердловске стал активным очагом музыкальной культуры. В город съехались тогда до 50 человек — членов различных отделений Союза. Они образовали сплоченный коллектив.

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Шебалина к Н. Я. Мясковскому от 8 сентября 1941 г. (64 с. 121).

<sup>2</sup> Открытое письмо Н. Я. Мясковского в Союз композиторов, В. Я. Шебалину, из Нальчика от 18 сентября 1941 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 173.

<sup>3</sup> Письмо В. Я. Шебалина к И. И. Соллертинскому от 21 декабря 1941 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 3, ед. хр. 61.

Не раз проводились конкурсы на лучшую оборонную песню, на уральскую песню. Впрочем, среда, окружавшая Шебалина, состояла не только из музыкантов. Немалое место в ней занимали литераторы, деятели театра, нередко новые знакомства были поводом к возникновению новых сочинений композитора. Так, творческое содружество с Агнией Барто повлекло за собой появление хора на ее слова «Могучий и грозный, железный Урал» («Клятва уральцев»); А. Гозенпуд, заведовавший литературной частью Театра музкомедии, предложил Шебалину написать новое действие (у турецкого султана) для «Запорожца за Дунаем» Гулак-Артемовского; контакт с этим театром привел в дальнейшем к сочинению музыкальной комедии «Жених из посольства», а ее постановщик Э. Высоцкий подсказал композитору идею «Укрощения строптивой». Тогда же в редакции газеты «Уральский рабочий» произошла встреча Шебалина с поэтом Ю. Верховским, превосходным знатоком русской литературы, знакомство с которым сохранилось надолго.

Художественную интеллигенцию Свердловска более всего объединяла, конечно, сама атмосфера суровых военных лет, общность помыслов. Это нашло яркое отражение в антифашистской конференции работников науки, искусства и литературы, состоявшейся 16 марта 1942 года. Шебалин принимал в ней участие. На конференции прозвучал доклад А. Гозенпуда «Мировая литература и искусство в борьбе с фашизмом», содоклады А. П. Гроссмана «Борьба Горького против фашизма», В. Финка «Судьба писателей-антифашистов», В. Я. Шебалина «Фашизм — враг музыкальной культуры», О. М. Бескина «Изобразительное искусство и фашизм»<sup>1</sup>.

Что же представляло собой творчество Шебалина в эти годы, какое преломление нашли в его музыке идеи времени?

Работать приходилось в трудных бытовых условиях, сочетая дела композиторские, педагогические, общественные. Но в работе музыканту всегда помогала его редкая организованность. Однажды он написал сыну: «Самое главное — учись распределять свое время». Распределять его в Свердловске Шебалину приходилось, правда, не совсем обычным образом: электроэнергию давали только с 11 до 2 часов ночи. Выход был найден неожиданно: увидев в универмаге губную помаду, композитор употребил ее на устройство «коптки». Светильник был, конечно, своеобразен, к тому же издавал косметическое благоухание, но для работы был вполне пригоден!

Непосредственным откликом музыканта на военные события явился ряд сольных и хоровых песен, два марша, отчасти музыка к театральным постановкам («Олеко Дундич», «Солдат-чародей»), «Русская увертюра», «Славянский» (Пятый) квартет. Некоторые из этих сочинений были написаны или начаты еще в Москве, другие возникли в Свердловске. Выходом за пределы данной тематики стали романсы на

<sup>1</sup> Конференция проходила в Большом зале Госфилармонии. Вступительное слово произнес Ф. Гладков. В обсуждении участвовали: М. С. Шагинян, П. П. Бажов, А. М. Луфер, В. В. Иогансон, Н. К. Гудзний и др.

слова Гейне, Сафо, музыкальная комедия «Жених из посольства», начало работы над «Укрощением» (в первом варианте).

Массовые песни Шебалина свидетельствуют о продолжающихся поисках его в этом жанре. Содержание песен определялось теперь темой войны; с другой стороны, композитор снова искал простоты и доступности музыкального языка, по его словам, «мелодической броскости и лаконизма».

Среди сольных песен с фортепиано — «Сурово и грозно эскадра идет» на слова В. Лебедева-Кумача, «До свиданья, город дорогой» на слова А. Ойслендера, «Победный стяг мы гордо подымаем» на слова А. Лугина. Это песни о моряках, уходящих в море на боевых кораблях, о прощании солдат с родным городом, о летчиках. Первая из них по сюжету напоминает знаменитый «Вечер на рейде» Соловьева-Седого. Для двухголосного хора с фортепиано написаны песни «С воздуха и с моря» («Боевая балтийская») на слова О. Колычева, «Клятва уральцев» на слова А. Барто<sup>1</sup>.

Все они, как сольные, так и хоровые, обычно походные, маршеобразные. Композитор ищет героические ритмоинтонации, мелодические контуры просты и напевны.

Два военных марша для духового оркестра — «Русский» (g-moll) и «Походный» (B-dur) — стилистически примыкают к песням Шебалина и, с другой стороны, к возникшим тогда же маршам Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Иванова-Радкевича и других советских авторов. Шебалинский марш B-dur звучал в годы войны ежедневно по радио в 7 часов утра. Марш g-moll, помимо общежанровых черт (чеканный ритм, кантиленность трио, простота фактуры), отличается национальным русским колоритом, в нем слышны песенные интонации, и это сближение массовых жанров с народной песней заслуживает внимания.

Мысли и чувства советских людей, рожденные событиями Великой Отечественной войны, мужество борьбы, героические образы нашли отражение в симфонической «Русской увертюре» (e-moll, ор. 31) Шебалина. Композитор приступал к ней вскоре после начала войны, ее «сверстницы» — увертюра «1941 год» Гедике, сюита «1941 год» Прокофьева. Закончил Шебалин это произведение через несколько месяцев в Свердловске. Музыкант испытывал сильную потребность и дальше работать в симфоническом жанре. «Сочинил здесь увертюру для симфонического оркестра (парный состав)... хочу засесть за большую симфонию», — писал он И. И. Соллертинскому<sup>2</sup>. Мысль о симфонии не была мимолетной: через семь месяцев композитор снова говорит о ней в письме к тому же адресату<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Прямые параллели с песнями той поры других авторов есть не только в сюжетах, но и в музыке. Так, оборот из «Клятвы уральцев» (на словах: «Она и в танках, и в штыках») напоминает «Священную войну» А. В. Александрова («Пусть ярость благородная»). Лексика военных песен была во многом общей!

<sup>2</sup> Письмо В. Я. Шебалина к И. И. Соллертинскому в Новосибирск от 21 декабря 1941 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 3, ед. хр. 61.

<sup>3</sup> Письмо к И. И. Соллертинскому от 21 июля 1942 г. Там же.



«Русская увертюра» — сочинение типичное для творческого метода Шебалина. Являясь откликом на военные события, она в то же время не имеет конкретной сюжетной программы (в отличие, например, от сюиты Прокофьева «1941 год»), в ней нет изобразительных приемов, ее содержание — воплощение силы, непобедимости Родины — раскрывается обобщенно. Характерно и отсутствие подлинных цитат из народной песни, хотя национальный колорит увертюры очень отчетлив. Композитор как бы фиксирует типичное: «... я просто стремился выдержать русский дух в тематическом материале и в общем строе произведения» (64, с. 59). Слова «общий строй», нам кажется, следует понимать не только в узком смысле (скажем, особенности ладового развития), но шире — как замысел передать особенности национального характера русского человека, его душевную стойкость. В самом музыкальном развитии увертюры как бы заложен подтекст: «Выстоять в испытаниях. Победить. Через страдания к свету». И эта общая концепция близка Шебалину: вспомним, что она нашла отражение уже в его Первой симфонии. Но если там она имеет общеподлинный характер, идет от выражения внутреннего «я» автора, то в увертюре 1941 года сама окружающая действительность — война — подсказывала подобный замысел.

Медленное вступление к увертюре (*Maestoso*) звучит как широкая, протяжная песня. Это обобщенный образ русской земли. Суровые, тяжелые аккорды меди, предваряющие тему, образуют затем ее остигательное сопровождение:



Их подчеркнутая квартовость<sup>1</sup> реализуется далее в мелодическом строении темы. Вступление сразу же фиксирует ряд характерных для Шебалина приемов: ладовое варьирование VI ступени, акцентирование субдоминантовой сферы (так, мажорная IV ступень становится временно местным центром, который закрепляется своей II низкой — *f-b*-

<sup>1</sup> Первый аккорд состоит из наложения четырех кварт, функционально представляющих звуки тонической и субдоминантовой гармоний.

d). Но все это звучит на протяженном тоническом органном пункте e-moll, что тоже показательно для стиля композитора.

Главная партия сонатного allegro размашиста, ритмически упруга, энергична. Трехдольность сочетается в ней с некоторым оттенком маршевости, походной песни:

Allegro  
96a V.le V.c.

The image shows a musical score for measures 96a. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a piano (p) part in the left hand and a first fugue (Fag. I) part in the right hand. The second system continues the piano part and introduces a second fugue (Fag. II) part in the right hand. The music is in 3/4 time and features a prominent bass line with eighth-note patterns.

Тревожную окраску этой героической, волевой теме придает ости-натный бас — беспокойное биеие восьмых. Примечательно далее сопоставление гармоний, резко выделяющихся в переключке различных оркестровых групп:

96b

The image shows a single musical staff for measure 96b, labeled '96b'. It contains a melodic fragment with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The key signature has one sharp (F#).

Предпосылка для этой гармонической последовательности заложена в мелодии главной партии: ее второй двутакт как бы обрисовывает контуры трезвучия gis-moll (с захватом вспомогательных звуков), а такт 5 — трезвучие C-dur.

Важнейший смысловой центр в развитии увертюры — ее побочная партия. Это трагическая, скорбная тема, одна из выразительнейших у Шебалина. Ее переосмысление в последующем развитии и есть тот ключ, который помогает раскрыть общее содержание произведения. Мелодия побочной партии, льющейся свободно, как песня, излагается в «темной» тональности gis-moll у кларнета:

97 a tempo [Allegro]  
Cl.

The image shows a musical score for measure 97, labeled '97 a tempo [Allegro]'. It features a clarinet (Cl.) part in the upper staff and a piano (p) accompaniment in the lower staff. The piano part includes a first fugue (Fag.) and a cello/contrabasso (C-b. pizz.) part. The music is in 3/4 time and has a somber, tragic quality.



Она свежо гармонизована (помимо VI высокой ступени, в ней ряд неприготовленных задержаний, обостряющих звучание), и многое в этой теме восходит к Мусоргскому. Ее своеобразие определяется также метроритмической «игрой» — колебаниями между трех- и двухдольностью<sup>1</sup>.

На вершине волны в развитие побочной партии вторгается тема вступления, выделенная тембром труб и резко укрупненная ритмически (см. такт 6 после ц. 15)<sup>2</sup>. Ее ритм преобразуется и как бы подчинен побочной партии.

Тема вступления с ее упрямо восходящей квартой и более светлым колоритом интонационно противостоит побочной партии, словно высветляет ее и динамизирует изложение.

В разработке Шебалин широко пользуется полифоническими приемами, не перегружая ими, однако, музыкальную ткань<sup>3</sup>. Лирический напев вступления обретает здесь мужественный облик. Происходит и дальнейшая ритмическая «перекраска» тем: ритму побочной партии подчиняется главная (см. ц. 30). В таком варианте она становится напевнее, шире. Смысл трансформации заключается в том, что, подчиняясь ритму побочной партии, обе темы — вступления и главная — наполняют ее ритмическую «оболочку» иным интонационным содержанием. Так осуществляется борьба различных тематических начал, различных образов, так преодолевается трагическое, мрачное.

В репризе и развернутой коде большее место опять-таки отведено темам побочной и вступления: на их основе Шебалин воплощает худо-

<sup>1</sup> На ритмически остинатную, трехдольную фигуру у виолончелей накладываются двухдольная у контрабасов, причем рисунок самой мелодии тоже по временам «склоняется» в пользу двухдольности.

<sup>2</sup> Сама тема вступления излагается в горизонтальном контрапункте.

<sup>3</sup> Укажем на соединение главной партии и побочной (ц. 22), на горизонтально-подвижной контрапункт в развитии побочной темы (ц. 24), на тему вступления, появляющуюся в шестикратном ритмическом увеличении (вместо  $\text{♪} - \text{♪}$ ) на фоне ритма главной партии (см. такт 7 после ц. 26).

*Andante*

*Allegro*

Партитура Пятого, Славянского квартета Шебалина  
(первая часть).

Автограф, 1942 г.

жественный замысел о победе светлого начала. Проведение побочной партии в e-moll (ц. 35) и в h-moll (кода, ц. 47) звучит мощно, без трагичной окраски. Тема вступления возникает как торжественное, светлое завершение увертюры (Maestoso), таким образом обрамляя ее. Здесь отчетливо выступают этические черты, свойственные этому сочинению. В нем нет помпезности, но есть высокая простота, которая глубже раскрывает этический смысл произведения. Добавим, что в оркестровке увертюры заметно стремление к компактности, к развитию крупными пластами, к четким, протяженным тембровым линиям.

В Свердловске был написан Пятый, «Славянский», квартет (F-dur; ор. 33) — одно из выдающихся сочинений Шебалина. Первоначально автор дал ему название «Квартетная сюита на славянские темы»<sup>1</sup>. О своем замысле композитор рассказывал: «Славянский квартет был вдохновлен Отечественной войной. Мне думалось, что если темы разных славянских народов, более или менее органично сочетающиеся, то это может иметь определенный идейный смысл» (64, с. 59). В основу произведения была положена, таким образом, мысль о единстве славян, художественно доказанная общностью их музыкальной культуры. Прием использования подлинных славянских песен далеко не чужд русским композиторам-классикам. Вспомним «Славянский марш» Чайковского, «Сербскую фантазию» Римского-Корсакова или в области камерной музыки «Славянский квартет» Глазунова. Шебалин продолжает эту традицию, но, сводя в одном произведении ряд различных славянских тем, придает этому приему особый смысл. Цитируя народные мелодии, композитор, однако, трактует содержание произведения обобщенно, не прибегая к жанровым, характеристическим зарисовкам, к программным моментам. В этом плане «Славянский квартет» стоит в одном ряду с «Русской увертюрой».

Лирическое начало занимает в «Славянском квартете» ведущее место, отражая и коренные свойства песен славянских народов, и индивидуальные особенности творческого дара композитора. Пятый квартет получил высокую оценку музыкантов и широкого круга слушателей<sup>2</sup>. Показательна запись Н. Я. Мясковского 15 февраля 1943 года: «Прослушивание новой музыки: Шебалин — „Славянский квартет“ — превосходно» (82, с. 307)<sup>3</sup>.

Квартет написан в виде пятичастного цикла. Первая часть (Moderato, Allegro) открывается вступлением в духе протяжной русской песни.

<sup>1</sup> Письмо В. Я. Шебалина И. И. Соллертинскому от 21 декабря 1941 г. ЦГАЛИ, ф. 20212, оп. 3, ед. хр. 61.

<sup>2</sup> Он был удостоен Государственной премии первой степени. Исполнение квартета состоялось впервые в Москве 21 ноября 1942 г.

<sup>3</sup> Позже Мясковский отдал, однако, предпочтение Третьему и Четвертому квартетам. Об этом он писал С. С. Прокофьеву: «Славянский квартет... значительно менее индивидуален, нежели и 3-й, и 4-й, но ловко и достаточно колоритно, а местами с изрядным драматизмом (II и IV части) сделан, хотя все 5 частей довольно коротенькие (что, быть может, и еще лучше?)» (письмо к С. С. Прокофьеву от 24 апреля 1943 г.) (43а, с. 468).

Подобно вступлению к «Русской увертюре», оно служит заставкой ко всему произведению<sup>1</sup>.



С народными образцами эту тему сближает множество признаков: интонационный склад, переменный размер, подголосочный характер фактуры, вариационный тип изложения. Тема развивается в объеме квинты, расширяясь затем до сексты, и тонко и многообразно, как в протяжной песне, варьируется.

Резко контрастно следующее *Allegro energico*, выдержанное в танцевальном характере. В этой части все темы подлинно народные, русские. В главной партии — плясовая «У нас нынче суббота» и хороводная «Как за морем диво», в побочной — «Ехал мужик в сторону»<sup>2</sup>. Контраст между темами внутри части не слишком велик, что убедительно доказывается их ритмоинтонационными связями. Интересны более далекие арки такого рода — связь *Allegro* с медленным вступлением.

Вторая часть квартета — *Andante* — замечательный образец проникновенной и скорбной лирики. В основе ее лежат две словацкие народные песни: «От острова» и «Эй, горы, горы», в тексте которых отражена тема войны и разлуки<sup>3</sup>.

Первая тема звучит сначала в двухголосии, ее печальный характер оттенен выразительными нисходящими секундами-«вздохами» у альты (затем скрипки), интонацией уменьшенной квинты:

<sup>1</sup> Начальные интонации в обоих случаях буквально совпадают.

<sup>2</sup> Первая и третья песни — из сборника «Русские народные песни Воронежской области» (М.; Л., 1939, с. 66 и 71); вторая — из сборника А. К. Лядова «Песни русского народа» (150) (М., 1959, № 98). Сохранилось указание автора на фольклорные источники тем квартета (рукопись в ГЦММК им. М. И. Глинки).

<sup>3</sup> См. изд.: Rebíkov Wl. Piesne Uhrskich slovákóv. Moscou—Leipzig, Jurgenson, N 11, с. 118, и № 24, с. 31.

## 99 Andante

The image shows a musical score for a piece titled "99 Andante". It consists of four systems of music, each with a vocal line (V-ni I and V-le) and a piano accompaniment. The first system includes a dynamic marking of *p* and a *v* (vibrato) marking. The second system includes a *un poco cresc.* marking. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante".

Вторая тема, более драматичная, словно подхватывает некоторые обороты песни «От острова» (см. ц. 8—10).

В репризе<sup>1</sup> привлекает тончайшая, акварельная звукопись (высокий регистр, *con sord.*, *pp*), фактура Andante в целом отличается особенной, глинкавской прозрачностью.

В третьей части (*Allegretto*), как и в первой, господствует, но еще более властно, танцевальное начало. Это скерцо цикла с множеством изяшных штрихов в музыкальной ткани является своего рода центром квартета. Задорная, подвижная, ритмически острая тема словацкой песни «Аннушка Мельникова» оттеняется в среднем эпизоде польской мелодией в характере мазурки<sup>2</sup>.

Очень выразительна ладовая игра красок, как в народном искусстве, чистых, не смешанных. Укажем на смену VI высокой и натуральной

<sup>1</sup> Andante написано в трехчастной форме.

<sup>2</sup> Первая — в названном сборнике Вл. Ребикова (№ 20, с. 27); вторая — в изд.: Кленовский Н. Этнографический концерт. Сборник народных песен русских и инородческих для одного, двух и четырех голосов. М., Юргенсон, 1894.

ступеней в первой теме, на лидийский лад в мазурке, на унисонную заключительную фразу (как нередко бывает в хороводной песне) с фригийской II ступенью. В инструментовке видно подражание народному инструментальному ансамблю (например, органый пункт на звуках тонической квинты — см. ц. 5, 14 — или на доминанте при проведении темы мазурки в высоком регистре — см. ц. 9).

В третьей части также можно заметить родство некоторых ритмоинтонационных оборотов между собой и с музыкой предшествующих частей.

Четвертая часть квартета — небольшой цикл вариаций на ту же сербскую тему, которая была использована Чайковским в «Славянском марше». Это второе *Andante* во многом перекликается с первым — близко ему по настроению скорби, иногда достигающей трагической окраски<sup>1</sup>. Общность проявляется и в музыкальных средствах — отметим сходство выразительных секундовых интонаций «вздоха», прозрачную, акварельную «оркестровку» заключительных разделов, напряженный характер развития (во втором *Andante* горизонталь и вертикаль усложнены «венгерской гаммой» с двумя увеличенными секундами). Особая ладовая структура темы четвертой части, казалось бы, отделяет ее от остального интонационного материала квартета. Однако и здесь обнаруживается — пусть не столь прямое — родство некоторых звеньев, вводящее тему в единый комплекс<sup>2</sup>.

В развернутом финале (*Allegro energico*) в быстром темпе сменяют друг друга контрастные образы — плясовые, лирические, мужественно-героические, эпико-драматические; но доминируют краски светлые, яркие. Стремительная главная тема финала (он написан в форме рондо-сонаты), капризная по метроритмическому рисунку, близка русскому плясовому наигрышу<sup>3</sup>. Лирическая побочная основана на украинской песне «Свиты, мисяцю», где ритм напоминает о первом *Andante* и где характерно легкое «задевание» IV лидийской ступени. Новый образ — украинская песня «Да куды йдешь, Явтуше?»<sup>4</sup> (эпизод в разработке).

Финалу более других частей цикла присущи полифонические приемы. Одной из вершин его развития является фугато на теме второй украинской песни (ц. 22). Наиболее глубокий образный контраст дан в коде — между основной темой, звучащей здесь светло и радостно, и драматическим заключением (тема «Да куды йдешь, Явтуше?» во фригийском f). Это заключение создает арку со вступлением квартета и в смысле общего образного строя, и тонально.

Цементирование формы цикла не ограничивается в «Славянском квартете» общностью ритмоинтонационных оборотов. Как справедливо отмечает В. О. Берков в статье, посвященной этому произведению,

<sup>1</sup> См. кульминацию и заключение четвертой части, где мерные аккорды *pizz.* вносят оттенок траурности.

<sup>2</sup> К тому же тональность в обоих случаях одна — a-moll.

<sup>3</sup> В ней можно найти аналогии с главной партией первой части.

<sup>4</sup> Обе украинские песни — из сборника Н. Кленовского (с. 42 и 43).



цельность структуры обусловлена и концентрическим ее строением (смена темпов по отношению к скерцо — центру), и ясной логикой общего тонального плана T — S — D — T (10).

В области вокальной музыки, помимо упомянутых военных песен, Шебалин пишет цикл романсов (ор. 26) на слова Г. Гейне. Заметим, что циклическая форма вообще была достаточно типична для советской вокальной музыки той поры. Назовем циклы Д. Шостаковича на слова английских поэтов, Ю. Левитина на слова Р. Бернса, Ан. Александрова на слова Ф. Тютчева и А. Фета.

Часть романсов на оригинальные тексты Гейне Шебалин написал еще в Москве, до войны. В Свердловске, завершая цикл, композитор создал собственный эквиритмический перевод стихотворений Гейне. И обращение к тексту оригинала, и опыты в литературном переводе характерны для творческой биографии Шебалина: вспомним романсы на слова Т. Готье, Р. Демеля, Р. Рильке, три более ранних романса на слова Гейне, перевод одного из демелевских стихотворений.

В рассматриваемом цикле Шебалин, как и раньше, стремится к смысловой точности перевода, выдерживает его эквиритмичность, сохраняет соотношение рифмующихся строк. Например:

Herz, mein Herz, sei nicht bekommen,  
Und ertrage dein Geschick.  
Neuer Frühling gibt zurück,  
Was der Winter dir genommen.

Сердце, сердце, ты страдало,  
Но удел свой не кляни.  
Вновь настанут счастья дни,  
Все вернешь, что потеряло.

В композиции цикла, включающего пять романсов, автор четко следует принципу контрастного сопоставления образов, причем общее, доминирующее настроение — мрачное. От первого романса — «На дальнем горизонте» — печального воспоминания об утраченной любви — протягивается нить к центру цикла — романсу «Я объят холодной тьмой», герой которого, вспоминая об умершей возлюбленной, в отчаянии призывает смерть, и затем к последнему романсу — «На севере угрюмом», где основная мысль — об одиночестве, об иллюзорности светлой мечты. Контраст вносят второй и четвертый романсы — «У моря», с его тонкой иронией и «Сердце, сердце, ты страдало», где утверждается, что на смену страданию приходит радость. Но это не главная, а побочная, оттеняющая линия.

Гейневский цикл Шебалина по сравнению с его же пушкинским (ор. 23) написан свободнее: продолжался постепенный процесс раскрепощения мелодии, освобождения от известной графичности. Типичные же для автора сдержанность выражения и интеллектуализм сохраняются. Особенно ясно это проступает, если сравнить, например, два романса на один и тот же гейневский текст — у Шуберта, с его более открытой манерой высказывания, и у Шебалина. Известная песня Шуберта «Город» — это не только повествование о прошлом, это и трагическое, эмоционально острое ощущение настоящего. У Шебалина

же в романсе «На дальнем горизонте» чувство выражено через призму мысли, сурово приглушившей, «спрятавшей» его.

Характерно, что, при всем различии творческих индивидуальностей композиторов, в обоих романсах есть сходные музыкальные детали, идущие от текста Гейне. Так, выделен музыкально образ набегающих морских волн, гонимых ветром, — изобразительная деталь пейзажа: или единообразный, мерный ритм, рожденный образом ударов весел гребца, — внешняя и одновременно важнейшая психологическая деталь, ибо слова „Mit traurige Takte rudert sein Schiffer in meinem Kahn” („Траурные мерные взмахи весел в моем челне”) — сразу раскрывают смысл стихотворения.

В романсе Шебалина есть еще одна музыкальная особенность, верно отражающая общее содержание. Печальная, никнущая нисходящая малая секунда является своего рода лейтмотивом. Она звучит сначала в фортепианном вступлении (фригийская секунда *ges — f*) и многократно утверждается затем в вокальной мелодии, появляясь в конце первого куплета и далее на всех рифмующихся строках последующих. Как мы отмечали раньше, Шебалин любит «музыкальные рифмы», но здесь одна интонация скрепляет различные рифмующиеся строчки (пять случаев из шести) и значение ее шире<sup>1</sup>.

Ироническое стихотворение Гейне «У моря» находит своеобразное претворение в музыке Шебалина. В этой песне есть известное сходство с некоторыми шумановскими сочинениями («Бедный Петер» и др.), на что справедливо указывает В. А. Васина-Гроссман (19, с. 239). Но шумановское начало приобретает у русского композитора оригинальный поворот: ироническое тонко раскрывается через жанр русской бытовой песни-романса. Эти музыкальные особенности проступают не столь прямо, их вуалируют некоторые гармонические обороты, так же как ясную вальсовую основу аккомпанемента маскирует прихотливый мелодический узор — выразительный штрих в портрете жеманной девицы, проливающей слезы по поводу захода солнца<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Добавим, что в заключительном такте романса на тоническое созвучие *f—c—f*, наслаивается терция *ges<sub>2</sub>—b<sub>2</sub>* — возникает гармония, закрепляющая предшествующую мелодическую последовательность *f—ges* и одновременно создающая эффект бифункциональности (Т и S).

<sup>2</sup> Как показывают рукописные черновики автора, романс «У моря» был первоначально написан для высокого голоса, но в той же тональности (ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 129, л. 6).

ВОЗ\_ ле мо\_ ри взы\_

\_ха\_ ет тя\_ же\_ ло:

Очень по-русски, совсем в духе Мусоргского, звучит далее у Шебалина жалобно-насмешливая фраза: «Не плачьте, нет в природе» и т. д. Таким образом, соприкасаясь с традициями Шумана в трактовке Гейне, Шебалин развивает их по-своему, иными средствами, через иные национальные приемы.

«Я объят холодной тьмою» — монолог, весьма лаконичный по форме, как вообще все романсы этого опуса. Самый трагический по содержанию романс цикла, он отличается большой сдержанностью, подчеркнутой суровостью. В то же время, если сравнить его с созданным раньше, близким по колориту романсом «Зачем безвременную сукку» из пушкинского цикла (кстати, тоже в *es-moll*), становится очевидной эволюция стиля Шебалина. Мелодия голоса здесь напевнее, партия фортепиано выразительнее.

В предпоследнем романсе цикла — «Сердце, сердце, ты страда-ло» — широко распетая мелодика, большая эмоциональная открытость и, как в романсе «У моря», при быстром темпе — оттенок танцевальности<sup>1</sup>. Однако общий светлый тонус, как нам кажется, несколько затемнен заключением, точнее, его музыкально-психологическим подтекстом. Романс заканчивается не тоникой, а доминантой (*h-moll*), и в мелодике последней фразы проступают интонации вопроса<sup>2</sup>. Поэтому слова: «Все твое, во всем ты вольно» — уже не звучат утвердительно, музыка придает им оттенок сомнения, а основная мысль стихотворения Гейне, близкая пушкинской: «Печаль же — радости залог», — становится иллюзорной. Добавим, что неразрешенная доминанта не нужна бы-

<sup>1</sup> Он еще яснее проступает в первоначальном варианте романса, где размер  $\frac{3}{4}$ , а не  $\frac{6}{4}$  (см. рукопись. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 129, л. 8).

<sup>2</sup> Эта фраза предварена дважды: звучит у фортепиано во вступлении и между куплетами.

ла Шебалину для ввода в последний романс, который написан в другой тональности, к тому же между романсами есть перерыв.

Стихотворение Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Одинокая сосна») вошло в музыкальную литературу во многих композиторских «транскрипциях». Прочтение его Шебалиным опять-таки свое, нетрадиционное. В перевод гейневского стиха он вносит отсутствующее в немецком оригинале слово «угрюмый», которое становится одним из ключевых. Романс — сумрачная по колориту картина сурового северного края. Избранная краска, по существу, одна и создает очень цельное по настроению произведение. В отличие от других композиторов, Шебалин не строит развитие на антитезе двух контрастных образов — север и юг, кедр и пальма, но развивает главную мысль стиха, выделяет, как верно отмечает В. А. Васина-Гроссман, «двуединый образ одиночества, образ недосыгаемой мечты» (19, с. 239). Музыкальное воплощение этой мечты можно видеть в фортепианном вступлении и заключении — тонкой, даже изысканной инструментальной рамке романса, которая создает некоторый контраст, как бы вынесенный за пределы собственно повествования. Щемящая, печальная мелодия, лишь отдаленно напоминающая о Востоке, скорее распета по-русски, через русские песенные интонации. У Шебалина это призрачный, хрупкий и, главное, обобщенный образ.

Данью композитора классической поэзии явился и цикл ор. 32 из четырех романсов на слова Сафо (в переводе Вяч. Иванова) — второе обращение музыканта к творчеству древнегреческой поэтессы. По содержанию цикл Шебалина чисто лирический, точнее, любовно-лирический. Краткость стихотворений, как и в аналогичном раннем сочинении (ор. 3), определила миниатюрную форму каждого романса и всего цикла, неотъемлемое свойство которого — тонкость и изысканность письма. Музыкальный стиль во многом обусловлен своеобразием стихотворений с их необычной строфикой, капризным ритмом. Отсюда пристальное внимание композитора к декламационно-речевой стороне. Однако общий процесс эволюции мелодического письма в вокальном жанре у Шебалина не прошел бесследно и для данного цикла. Возник синтез декламационного и напевного начала, хотя и с преобладанием первого из них.

В романсе «Ожидание» («Уж месяц зашел»), которым открывается цикл, автор широко применяет обороты, идущие от натуральных диатонических ладов. Это выдает манеру русского композитора и индивидуальные склонности Шебалина в частности, но, напоминая в то же время о звучании диатонических древнегреческих ладов, может рассматриваться и как стилизация античного искусства. Так, начало первого романса звучит в дорийском *es-moll* (греческом — фригийском) — правда, выдержанном не всюду. Последняя фраза, построенная на последовательности параллельных квартсекстаккордов, — колоритный «мазок» в духе французских импрессионистов, не единственный в этом цикле.

Второй романс — «Моление Афродите» — начинается выразительной напевной фразой. Интересен прием, которым автор скрепляет кон-

цы всех шести строк стихотворения. Они здесь не рифмуются:<sup>1</sup>

Белую козу принесу я в жертву,  
И на твой алтарь возлиять я стану...  
Я твои дела величала лирой;  
Слава дел твоих мне хвалу стяжала...  
Дай, златовенечная Афродита,  
По сердцу мне вынуть желанный жребий!

Каждую строку композитор заканчивает в вокальной партии однотипно — ритмически более крупными длительностями (после мелких) и на более широких интервалах (всегда нисходящая кварта или квинта). Таким образом, отсутствующая в стихе рифма как бы заменяется «рифмой музыкальной»<sup>2</sup>. Может быть, в этом единообразии концовок кроется не только структурная логика и конструктивная задача, но и образная символика: звучание романса заключает в себе что-то от ритуального элемента, от заклинания.

«Плач по Адонису» вносит контраст своим скорбным настроением. Одна из музыкальных особенностей романса — сочетание терцовых, мягких, горестных интонаций (на слове «никнет Адонис», «Умер Адонис») с довольно суровым общим обликом «Плача», чему немало способствует ладовая — дорийская — краска. Последний, совсем коротенький романс «Мать милая» наименее интересен<sup>3</sup>.

Свердловский период принес творческие результаты и в области театральной, где наиболее значительным сочинением явилась музыкальная комедия «Жених из посольства» (либретто В. Ардова). После драматических сюжетов ранних опер («Дума про Опанаса», «Солнце над степью») композитор пробовал силы в новом для себя жанре. «Жених из посольства» — третье сочинение для музыкального театра — был непосредственным подступом к «Укрощению строптивой».

Свердловский театр оперетты, от которого исходил заказ, назначил автору жесткие сроки, поэтому, как он рассказывал, «писать приходилось в бойком темпе — ночью оркестровал, утром являлись переписчики и забирали готовое» (64, с. 60). И замечал, шутя: «В случае успеха я могу претендовать на лавры свердловского Легара»<sup>4</sup>. Успех, действительно, был: постановка «Жениха из посольства» состоялась осенью 1942 года<sup>5</sup>, и, как писал журнал «Уральский современник», «песенку «Были наши бабушки прекрасны, как весна» на следующий день после премьеры пел весь город, пели бойцы в частях, раненые в госпиталях»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> «Моление Афродите» написано малой сапфической строфой (одиннадцати-сложной).

<sup>2</sup> Получаются своего рода стихи на одну «музыкальную рифму».

<sup>3</sup> Укажем лишь, что Шебалин прибегает к изобразительному приему (только в этом романсе): партия фортепиано подражает жужжанию ткацкого станка, за которым работает девушка.

<sup>4</sup> Письмо В. Шебалина И. И. Соллертинскому от 21 июля 1942 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 3, ед. хр. 61.

<sup>5</sup> Спектакль шел в постановке Э. Высоцкого.

<sup>6</sup> Уральский современник, 1943, № 7. Речь идет о дуэте Павла и Василия из второго акта.

Либретто В. Ардова, лежащее в основе сюжета, нельзя назвать удачным, особенно в литературном отношении. Не удовлетворяло оно и автора, который старался исправить его музыкой (да и не только музыкой, поскольку в партитуре встречается также и текстовая правка композитора)<sup>1</sup>.

Шебалин правильно почувствовал и сумел передать жанровую природу музыкальной комедии — действие развивается легко, живо, отбор и подача материала соответствуют характеру произведения.

«Жених из посольства» — комедия лирическая, что и определяет ее особенности, прежде всего мелодический склад. Музыка эта напевна, выразительные средства просты, подчас чрезмерно, что граничит с упрощением и происходит, вероятно, от стремления автора к доступности.

Истоки лирических музыкальных характеристик в «Женихе из посольства» — романс (отчасти русский бытовой), советская лирическая песня. Таковы, например, второй дуэт Павла с Катей или его романс:

101 [Moderato]

ПАВЕЛ

Лю-бовь, как сол-це, нас вле-чет, о-на пол-

-на о-ча-ро-ва-нья

<sup>1</sup> Содержание трехактного спектакля, действие которого происходит в екатерининскую эпоху, в годы войны России с Турцией, сводится вкратце к следующему: Катя, дочь преуспевающего, богатого помещика Собакина, любит бедного молодого офицера Павла. Браку влюбленных противится отец, решивший выдать Катю за немецкого посла, находящегося при дворе императрицы. Молодым героям помогает традиционная пара слуг — Дуня и Василий. Препятствия кажутся непреодолимыми, но неожиданное известие о победе русских под Измаилом меняет ход событий: кандидатура высокопоставленного жениха, занимавшегося к тому же политическими интригами, отпадает, а Катя и Павел, Дуня и Василий готовятся сыграть свадьбу. После свадьбы Павел должен уехать на фронт — в войска Кутузова.

Некоторые сюжетные мотивы спектакля (участие России в войне, победа Суворова) были созвучны тогда современным событиям и находили отклик у советского зрителя.

Партии главных лирических героев сближает вальсовость. Она находит отражение и в их сольных номерах, и во всех трех дуэтах<sup>1</sup>. Лирический вальс, характеризуя любовную линию сюжета, давал возможность развить танцевальный элемент спектакля. Он отвечал и тому возрождению вальсовой традиции, которая была типична для советской лирической песни и романа тех лет.

Кате и Павлу противопоставлена более бойкая, характерная пара — Дуня и Василий. Острокомедийно дана музыкальная зарисовка жениха из посольства. Один из ансамблей с его участием (квintет дипломатов) — маршевый, ярко театральный номер<sup>2</sup>. Вокальные партии всех пяти участников ансамбля тождественны, ведь замыслы их в этом тайном сговоре едины. Гротескность подчеркнута оркестровкой — деревянные духовые в сочетании со стаккатным штрихом у струнных создают суховатую, «игрушечную» звучность:

102 [Tempo di marcia]

102 [Tempo di marcia]

Посланник  
I купл.  
Для Прус- си- и нуж- но не ма- ло, пусть

Советник  
II купл.  
У Вен- гри- и есть ин- те- ре- сы. Я

Господарь  
III купл.  
Мол- да- ви- я чтит на- ши у- зы, и

Поверенный  
IV купл.  
За вся- ки- е фрут- ти дель ма- ре Рос-

Посол  
V купл.  
Я слу- шал тут всех, вас, кол- ле- ги, и

*p*

<sup>1</sup> Добавим: вторая, вальсовая тема из романа Павла звучит как воспоминание в партии Кати в их третьем дуэте (финал второго действия), становясь, таким образом, их общей темой, темой любви.

<sup>2</sup> Дипломаты в надежде на военное поражение России организуют агрессивный блок.

рус\_ ска\_ я рожь и пше\_ ни\_ ца  
их на\_ зо\_ ву в сво\_ ей ре\_ чи:  
пусть э\_ та мощ\_ на\_ я ли\_ га  
\_си\_ я за\_ пла\_ тит миль\_ о\_ ны;  
мне ре\_ зю\_ ми\_ ро\_ вать лест\_ но:

Драматургический контраст осуществляется введением побочных моментов, оттеняющих основную линию сюжета. Таковы хоровые эпизоды. Два из них близки русской народной песне: хор садовников («Сегодня такая приспела жара», первое действие), жалобный, с оттенком причитания, и особенно удачный хор солдат, отправляющихся на фронт, «А скажите-ка вы, братцы» из второго акта. Написанный а саррелла, с сольным запевом, он сочетает традиции старой походной солдатской песни и отчасти советской массовой песни в ее военных, маршевых вариантах:

103 **Allegro moderato (alla marcia)**  
1 ГОЛОС

1.А ска\_ жи\_ те\_ ка вы, брат\_ цы,  
2.А слы\_ ха\_ ли вы, брат\_ цы,



Вы слы- ха- ли а- ли нет — враг же ла- ет  
хо- чет, хо- чет злой со- сед — вишь, на зем- лю

с на- ми дра-ть ся, так ка- ков же наш от-  
к нам проб- рать ся, так ка- ков же наш от-

Хор  
-вет? Наш от- вет для су- по- ста- та  
-вет? Наш от- вет для су- по- ста- та

Еще один существенный элемент фона действия, несомненно, представлял для композитора большой музыкальный соблазн. Ряд хоро-вых и особенно инструментальных номеров стилизует, воссоздает колорит екатерининской эпохи. Пышный полонез с хором открывает второе действие — сцену маскарадного бала, который происходит в дворцовом парке в Петергофе. Последний, третий акт завершается торжественной кантатой (секстет с хором) «Да возвеличится Россия», прославляющей отечество и победу Суворова. И полонез с его текстом: «Гром музыки, раздавайся, веселися, стар и млад», напоминающим стихи Державина, и кантата — своего рода «музыкальное барокко» в духе XVIII века. Образно-слуховые ассоциации ведут к традициям русской классики, к «Пиковой даме» Чайковского — начальному хору второго акта «Радостно, весело», звучащему, кстати, в той же тональности — D-dur.

Пожалуй, еще большее место занимают инструментальные танцевальные фрагменты (ведь удельный вес танцевального начала в оперетте всегда значителен). Многие вокальные номера в «Женихе» заканчиваются инструментальным «отыгрышем» — аккомпанементом к танцу героев (дуэт Дуни и Василия, квинтет дипломатов и многое другое). Но задачи стилизации позволили автору ввести ряд старинных танцев XVIII века. Таков менуэт, открывающий третий акт (приемная перед кабинетом Екатерины II), галантный «Танец реверансов» в духе гавота (приезд посла к Собакиным в первом действии). Оркестрован-гавот весьма изысканно (флейта, фагот, 2 валторны, колокольчики, ар-

фа и pizz. струнных). Во втором действии дан целый балет — оркестровая сюита из четырех разнохарактерных номеров. Торжественную Интродукцию и Сарабанду сменяет тонкий, с заметным французским оттенком Тамбурин, написанный в фактуре прозрачной и легкой (струнные на фоне педали валторн и китайского барабанчика). За ним следует медленная Ария (только струнные) и стремительная, искрометная Жига<sup>1</sup>.

Нам думается, что в инструментальных разделах «Жениха из посольства» Шебалин чувствовал себя свободнее, хотя стилизаторские задачи подчас заслоняли индивидуальные черты письма композитора. Его почерк более обнаруживается в лишенной стилизации, по-шебалински ярко театральной, оркестровой сцене развода караула (второе действие):



В целом же индивидуальное начало сказалось в «Женихе» не столько в музыкальном языке, сколько в типичных для автора конструктивных приемах. В этом смысле показательно его умение компоновать финалы с характерным нагнетанием действия — динамическим *screscendo*, сочетающимся иногда с очень типичным выделением лирических эпизодов. Так строится, например, финал второго акта: объяснение посла с Катей, ссора с ним Павла — вызов на дуэль, вмешательство родителей, затем гостей, привлеченных скандалом, и в кульминации — лирический дуэт Кати и Павла.

Для финалов типична и концентрация тематического материала, звучавшего раньше. Так, в финал первого акта введены темы из дуэта Дуни и Василия, из романа Павла, хора садовников (слуги наблюдают ссору в доме Собакиных), из арии Кати и т. д.

Как в опере «Солнце над степью», а позже в «Укрощении стропти-

<sup>1</sup> В отдельном издании сюиты (партитура. М., 1965) введен еще менуэт из третьего акта, но по музыке он слабее, и в первоначальном виде сюита более органична. Кроме этого издания, опубликован сокращенный клави́р комедии (стеклограф. Музфонд, 1943). Все остальные материалы — в рукописи.

вой», Шебалин использует лейтмотивы, иногда сохраняя и их тембровую окраску. В том же финале первого действия во время чтения записки от Павла звучит его лейттема в характерном для нее тембре виолончелей. Лейттемы есть также в партии Собакина, Дуни и Василия, посла и др.

Лейтмотивы или повторы некоторых номеров (например, «Танец реверансов» в первом и втором актах)<sup>1</sup> создают тематические арки, способствуют организации формы. Немаловажную роль приобретают тональные связи и логика общего тонального развития. Музыка хора садовников, возникая в различных сценах первого акта, оба раза дана в *d-moll*; «Танец реверансов» — в *B-dur*; тема полонеза во вступлении к спектаклю и втором действии — в *D-dur* и т. д.<sup>2</sup> Последняя тональность является в произведении особенно важной — тонической.

В «Женихе из посольства» Шебалин, развивая традиции классической оперетты, создает произведение нового содержания, написанное с присущим ему вкусом, театральностью и мастерством. «Жених» обогатил репертуар советской оперетты, а для самого автора явился опытом работы в комедийном жанре, уже предвосхищавшим «Укрощение строптивой».

## Глава 10. СНОВА В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Осенью 1942 года Шебалина вызвали в Москву, в Комитет по делам искусств, и предложили занять пост директора Московской консерватории. Предложение было совершенно неожиданным. «Я взвыл и наотрез отказался», — вспоминает музыкант (64, с. 60). Он считал, что по складу своего характера не подходит к административной деятельности. Композитор возвратился в Свердловск, но назначение все-таки состоялось.

Шебалин отнесся к новой должности с огромной ответственностью. Консерватория досталась ему в очень трудное, военное время. Ее коллектив был в эвакуации, в Москве оставалась лишь небольшая его часть, продолжавшая занятия в очень сложных условиях, сначала на базе музыкального училища. Нужно было воссоединить коллектив, восстановить нормальную учебную жизнь, преодолевая колоссальные организационные трудности не только академического, но и просто бытового порядка. Отапливалась сначала лишь очень небольшая часть здания. Классы ютились в подвале, около котельной — консерваторской «теплоцентрали». Там находился и фольклорный кабинет, где над письменным столом профессора К. В. Квитки было прикреплено красноречивое изречение древних: «*Poeta semper turo*» («Поэт всегда новобранец»), и военная кафедра, где студенты учились собирать и разби-

<sup>1</sup> В постановке, вероятно, из-за экономии времени повтор гавота был исключен — в партитуре зачеркнут.

<sup>2</sup> Во вступлении, кроме полонеза, звучат обе темы романса Павла, а также тема Дуни и Василия, заключительной кантаты.

рать затвор винтовки... Но роялей в этом небольшом теплом «оазисе» не было: их просто невозможно было пронести в подвал по узенькой лестнице. В остальном здании царил отчаянный холод. Насквозь промерзшие инструменты благодарно отзывались на прикосновение к ледяным клавишам. На занятиях сидели в пальто (сам Шебалин неизменно пальто снимал). Кто-то приходил в ватнике, прямо с ночного дежурства в МПВО. Вскоре в некоторых классах стали появляться железные печки, трубы которых выводились в форточку. «Чугунку» такого же образца поставили и в кабинете директора. Класс же его, спартанский по внешнему облику, помещался рядом с вестибюлем Большого зала — две крошечные, темные, без окон комнаты. В одной из них он тогда жил, а в другой, где происходили занятия, на всю комнату «распространялся» рояль, поэтому там могли поместиться еще только диван и маленький столик.

Но все трудности быта заслонялись огромной радостью от сознания, что консерватория возвращается к жизни, что можно учиться, работать. Через некоторое время студенческая среда пополнилась демобилизованными военными, вернувшимися в вуз для продолжения образования. Формировался студенческий коллектив с характерными приметам военного времени. Очень трудно было Шебалину восстановить преподавательский состав. Разрешения на въезд в Москву для тех, кто находился в эвакуации, приходилось добиваться, и часто с большим трудом. Кроме того, действовали ограничительные нормы штатно-финансового порядка, вызванные бюджетом военного времени. Но Шебалин энергично преодолевал барьеры. Ему удалось тогда же привлечь к работе в консерватории Шостаковича (класс композиции) — это Шебалина очень радовало.

Оценку Шебалину как директору дает Мясковский: «У него есть несколько прекрасных для администратора качеств: сдержанность, рассудительность, принципиальность и отсутствие «ячества» — он себя никуда не выставляет, для себя ничего ни от кого не требует и в основу всего кладет пользу дела...» Он даже «умудряется смягчить некоторые давления свыше, когда они в угоду моменту явно переходят рамки целесообразности»<sup>1</sup>. Восстановление консерватории осуществлялось по обширному плану. Прежде всего Шебалин считал необходимым бережно сохранить лучшие традиции, заложенные ее замечательными деятелями — Чайковским, Н. Рубинштейном, Танеевым, продолжить и развить эти традиции. Консерватория, как крупнейший центр музыкальной культуры, должна быть «примером и образцом для самой передовой музыкально-педагогической мысли и практики»<sup>2</sup>.

Новый директор активно заботится о воссоздании учебных исполнительских коллективов — оркестра, хора, оперной студии, о качестве исполнения. «Оркестр и хор определяют художественный уровень кон-

<sup>1</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к М. Г. Губе от 4 июля 1943 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 208.

<sup>2</sup> Из тезисов доклада «Задачи московской консерватории» на общем собрании 19 сентября 1945 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 77, л. 12.

серватории, ее достоинство и честь... оркестр и хор дают возможность объединить весь коллектив консерватории вокруг конкретных исполнительских и творческих задач». А на полях доклада — очень характерная для Шебалина пометка карандашом: «Слабость коллективного духа... чувство ответственности перед коллективом»<sup>1</sup>.

Студенческий оркестр стал вновь работать в 1942/43 учебном году, в 1944 их стало два (учебный и производственный<sup>2</sup>). Тогда же открылся класс симфонического дирижирования.

Шебалин предлагал возродить практику исполнения монументальных произведений русской и западной классики. Он внимательно следит за возобновлением работы оперной студии<sup>3</sup>, предлагает расширить ее репертуар современными сочинениями, ссылаясь на пример первого исполнения «Евгения Онегина» силами консерваторских студентов.

Стремление сделать консерваторию и центром передовой музыкальной мысли привело к открытию в начале 1944 года научно-исследовательского кабинета. Приглашение Асафьева возглавить его, разработка материалов по истории консерватории (серия докладов), создание источниковедческой комиссии (В. В. Яковлев, П. А. Ламм) — характерные приметы общего руководства Шебалина. На базе кабинета предполагалось впоследствии создать институт.

Осуществляется перестройка структуры некоторых факультетов (объединение историко-теоретического с композиторским, музыкально-педагогического с дирижерско-хоровым).

Шебалин резко порицает одностороннее виртуозное обучение студента-исполнителя и главную задачу видит в воспитании всесторонне подготовленных музыкантов, крепких профессионалов с широким общекультурным и художественным кругозором. С этих позиций директор вникает решительно во все большие и малые дела консерватории. По сохранившимся черновикам некоторых отчетов, отдельным запискам можно восстановить, что именно попадало в его поле зрения, что он находил нужным исправить в сложном учебно-воспитательном процессе.

Приведем несколько заметок о факультетах.

Дирижерско-хоровой: «Резкое повышение требований в области слуховой культуры. Специальностью нужно считать весь комплекс предметов, начиная с сольфеджио и хорового класса, а не только дирижирование в узком смысле слова». «Расширить практику дирижирования хоровыми студенческими ансамблями, а не под рояль». «Низка общая культура...» И еще одно осуждение: «...подбор репертуара, исходя из частных предпосылок (метроритм у хоровиков), а не из задач воспитания музыкальности в широком смысле слова»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Там же, л. 13.

<sup>2</sup> Последний был связан с производственной практикой студентов, с шефскими концертами.

<sup>3</sup> Ставились спектакли «Евгений Онегин», «Богема», «Алско», «Вера Шелога», «Дон-Жуан».

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 77, л. 16, 22.

Вокальный: «...Ансамбль наладить. Усилить изучение исполнительских стилей, в частности, использовать грамзапись»<sup>1</sup>.

Фортепианный: «Установка на высокую исполнительскую культуру»<sup>2</sup>.

Историко - теоретико - композиторский: «О повышении слуховой культуры. Композиторский конкурс: Конкурс на лучшую фугу, задачу по гармонии»<sup>3</sup>. И еще одна, казалось бы, частность: выделить библиотеку советских поэтов для студентов-композиторов.

Шебалин изучает программы ученических концертов и делает вывод: в репертуаре не должна сказываться погоня за успехом! Консерватории надо принять участие в создании репертуара, особенно педагогического. Шебалина интересуют планы работы кафедр, программы курсов, ему представляются недостаточно согласованными методы преподавания в среднем и высшем звеньях консерваторского комбината (училище — вуз); он ищет путь для улучшения музыкального просвещения в стране через хоровое искусство в школе; он следит за работой библиотеки, изданием общевузовской газеты и просто по-человечески обеспокоен житейскими заботами студентов. В одной деловой бумаге военных лет возникает подчеркнутая фраза: «Необходима помощь студентам в отношении одежды. Столовая»<sup>4</sup>.

Шебалин всячески стремится, чтобы принцип «не только учить, но и воспитывать» стал основополагающим в жизни консерватории. Строгая дисциплина — совершенно необходимое условие. Проявление ее слабости или равнодушия к делам своего вуза он считает «позорным недостатком»<sup>5</sup>. Он нетерпим к беспорядку, даже к беспорядку в классах, знает о соревновании за лучшую (по чистоте) комнату в студенческом общежитии. Мелочи? Но тезис Шебалина — «Не должно быть мелочей, все в учебной жизни имеет воспитательное значение!»<sup>6</sup>.

А все вместе взятое было подчинено главной, большой цели — воспитанию не только настоящего профессионала, но и настоящего гражданина своей страны. Этого жизнь требовала в те суровые годы войны особенно настоятельно. Многие консерваторцы воевали на фронте, очень широко развернулась военно-шефская работа. За военные годы было дано 4500 концертов в воинских частях, из них более 2000 — непосредственно на фронте.

Большое, постоянное внимание уделял Шебалин детской Центральной музыкальной школе. «Директор консерватории обязан интересоваться своими будущими учащимися», — говорил он. Но дело было не в обязанности, а в том живом интересе, который проявлял композитор к проблеме воспитания музыканта в детские годы. Система общих педагогических принципов Шебалина оставалась единой, но по-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, оп. 2012, оп. 2, ед. хр. 77, л. 16, 22, л. 15.

<sup>2</sup> Там же, л. 16.

<sup>3</sup> Там же, л. 15.

<sup>4</sup> Там же, л. 2 об.

<sup>5</sup> «...Прогулы составляют 1,5—2%», — записывает Шебалин 15 ноября 1944 г. (там же, л. 7).

<sup>6</sup> Там же, л. 23.

правка на возраст учащихся требовала особой методики, ибо основы основ знаний прочнее закладываются в детстве, а следовательно, педагогические приемы должны быть особенно тщательно выверены.

Шебалин решительно восстает против профессионального «натаскивания»: оно пагубно, в детстве тем более. Аттестат зрелости? Мало! Он снова отстаивает тезис о последовательной, продуманной подготовке широко образованного музыканта, о важности основательного гуманитарного фундамента для школьника.

Его критическую оценку вызывало формальное дублирование общеобразовательных программ по эталону школы-десятилетки, поскольку оно ограничивало расширение гуманитарного цикла. Директор посещает не только экзамены, прослушивания, он часто присутствует на обычных, рядовых уроках.

ЦМШ Шебалин, по существу, рассматривал как младшее отделение консерватории. Соответственно этому прохождение цикла теоретических предметов он представлял себе в масштабе обоих звеньев (школа — вуз) и считал, что первую и вторую гармонии надо проходить в ЦМШ раньше и полнее, с тем чтобы в консерватории учащиеся занимались уже контрапунктом. Он основательно вникал в методику ведения сольфеджио, — в частности, рекомендовал широкое привлечение материала русской народной песни.

Шебалин полагал, что творческие задатки детей, склонность к сочинению музыки надо всячески развивать, хотя бы это не всегда определяло будущую профессию. Композитор вел в ЦМШ творческий класс, среди его учеников были С. Слонимский, А. Пахмутова, Р. Леднев, Н. Каретников и др.

Деятельность Шебалина как директора, лежащая в основе ее система взглядов, тесно соприкасалась с его собственной преподавательской работой в консерватории. Крупнейший педагог, он занимался воспитанием советских композиторов на протяжении всей жизни. Его важнейшие принципы развивали взгляды Н. Я. Мясковского о широком воспитании (не только обучении!) музыканта. Основные положения Шебалин сформулировал очень четко: «Прежде всего надо воспитать человека — с широким кругозором в искусстве и жизни (дав ему в то же время совершенно свободное владение музыкальной техникой). А для этого необходимо чуткое отношение к индивидуальности. Таков был педагогический метод Николая Яковлевича Мясковского, и это представляется мне самым привлекательным свойством его школы» (64, с. 33). И уже первые студенты-композиторы, пришедшие в класс Шебалина, — Ю. Яцевич, Т. Хренников, А. Спадавецкиа — не могли не оценить прогрессивности взглядов своего учителя.

Как же проходили занятия в его классе, в чем заключались особенности его педагогического мастерства? <sup>1</sup>

Занятия никогда не были будничными и посвящались не только практическому обучению технике композиции. Это были и содержа-

<sup>1</sup> Автор данной монографии — ученица В. Я. Шебалина по консерватории, поэтому материалом этой главы послужили и собственные воспоминания об учителе.

тельные, всегда интересные беседы, очень широкие по кругу тем, и внимательный анализ музыкальных произведений, и обсуждение концертов, исполнительского стиля или игра на фортепиано, часто в 4 руки. Нередко беседа касалась области живописи или художественной литературы. На рояле, кроме нот, всегда лежали книги — томики стихов самых различных поэтов (ведь среди студентов всегда кто-то писал романсы). Словом, это была живая, творческая атмосфера, и на занятиях Шебалина остро ощущалась радость живого приобщения к музыке, радость познания. Уроки часто посещали ученики других классов, композиторы. Студентов привлекала в Шебалине его огромная эрудиция, умение быстро подкрепить то или другое положение многочисленными примерами из музыкальной литературы, весь его облик музыканта-мыслителя.

Воспитательное влияние имели, несомненно, и некоторые черты характера Шебалина: его энергия, внутренняя собранность и дисциплинированность (он приходил в класс всегда очень точно, без опозданий). И даже отдельные, на первый взгляд незаметные штрихи в поведении были характерны: входил ли во время занятий коллега-профессор, или скромная нянечка приносила классный журнал, Шебалин был одинаково приветлив, и интонации его речи не менялись в зависимости от «ранга» человека.

Композитор держался на уроках неизменно спокойно, сдержанно, был строг и требователен. Но за внутренней сдержанностью в нем чувствовалась большая человеческая отзывчивость, заинтересованность в успехах каждого из своих питомцев. Эта внимательность проявлялась не только по отношению к своим ученикам, она вообще была характерной для него. Однажды композитор встретил в Крыму красноармейца и, услышав его музыку, всячески стремился ему помочь — связать его с Н. Я. Мясковским, Г. И. Литинским. Он специально писал об этом жене: «...Поговори с Ник[олаем] Як[овлевичем] насчет красноармейца из Севастополя, если он обнаружится в Москве; фамилия его Трофименко — в Севастополе в исполнении тамошнего оркестра я слышал его оркестровую сюиту в 3-х частях. Меня поразила складность в сочинении и оркестровке, несмотря на подражательность музыки (Чайковский). Последнее, впрочем, понятно — парень учился в Симферополе и больше ничего не знает. Если увидишь Литинского — поговори с ним о том же. Я писал ему из Севастополя...»<sup>1</sup>

Одну из главных задач воспитания музыканта Шебалин видел в том, чтобы научить студента самостоятельно мыслить. Однажды на уроке один из учеников, обуреваемый сомнениями, спросил: «А как мне лучше написать этот фрагмент?» — «Можно написать по-разному, — ответил Шебалин, — определить путь вы должны сами, но непременно нужно, чтобы это было хорошо сделано». В этом сказывалась и высокая требовательность учителя. Он никогда не вписывал в работы студентов свои варианты мелодических или гармонических

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 31 августа 1934 г. (из Гудаут). Архив А. М. Шебалиной.



ких оборотов, никогда не подправлял их рукописей. Он указывал недостатки, подмечая их сразу остро и точно, и определял цель, которую ученик должен был достигнуть самостоятельно. Шебалин стремился разбудить инициативу студента, научить его логически размышлять, воспитать в нем критический подход к себе и умение находить собственное решение творческой задачи. Заботясь о максимальном выявлении индивидуальности будущего композитора, Шебалин иногда переводил своих учеников к другому педагогу, если это было полезно. Так, Бориса Чайковского и Револя Бунина он передал Шостаковичу, поскольку считал, что по складу дарования они больше подходили к нему.

Свои замечания о студенческих работах Шебалин высказывал прямо, иногда даже резко, но от его замечаний, выражаясь его же словами о Мясковском, «у автора никогда не опустились крылья» (81, с. 88), а лишь возникало стремление настойчиво работать засучив рукава. Нередко он предлагал студентам критиковать музыку друг друга — это развивало их критическое чутье.

Много внимания Шебалин уделял воспитанию хорошего вкуса, к низкопробному относился нетерпимо, как и к пустой оригинальности или слепому подражательству. Бывали в классе случаи «укрощения строптивых», точнее, перевоспитания тех, кто переживал болезни роста или заблуждался. Здесь помогало все: неутомимая логика убеждения, примеры, меткий, блестящий юмор Шебалина. И «укрощенный», оказываясь на истинном пути, постепенно понимал, как хорош этот истинный — иногда самый трудный — путь, единственно возможный в искусстве настоящем. Шебалин подсмеивался и над «тугодумами»: «Нельзя же, написав ноту *до*, несколько часов размышлять: а не лучше ли звучит *ре*?» Он не любил творчества «для себя»: «Бумага все терпит, но нужно думать и о слушателе».

Композитор считал, что писать надо постоянно, без перерывов. «Хорошо, когда в работе сразу несколько вещей. Пусть среди них будет даже «Чижик-пыжик», лишь бы писать все время, не прерываясь... Только так можно добиться полного профессионализма»<sup>1</sup>.

Особый интерес представляет рассмотрение педагогических приемов Шебалина в плане обучения композиторской технике.

С самого начала работы студента над сочинением он требовал ясности замысла. Надо было четко определить творческую задачу, общий план, характер произведения. Затем следовал очень внимательный, строгий отбор тематического материала, поиски лучшего варианта. Иногда проходило немало уроков, прежде чем нужная тема была одобрена и получала «путевку в жизнь». Ряд высказываний Шебалина поясняет, какое важное значение он придавал качеству тематического материала и какие требования предъявлял к нему. Они касались мелодико-интонационной стороны, ладового, тонального фактора, возможностей дальнейшего развития темы. Последнему он придавал большое

<sup>1</sup> Это было отражением и собственной творческой практики. Он говорил: «...я люблю многоплановую работу».

значение и считал, что уметь развивать тему по-настоящему обладали немногие композиторы. Шебалин говорил<sup>1</sup>: «Плохо, если в темах разнеладные интонации и много хроматизмов. Реальная основа интонаций — диатоника»; «В теме могут быть различные интонации, но это должно быть ладово оправдано и сплавлено тонально. Должен быть ладовый смысл»; «В теме сначала закрепляется тональность, потом можно уходить далеко (Бетховен, соната № 4). Если не закрепиться, то получается бесцельный тональный рапсодизм». Неоправданные «тональные блуждания» вообще всегда вызывали порицание Шебалина. Он вспоминал тогда пушкинские строки из «Онегина» и иронизировал, что «охота к перемене мест — весьма мучительное свойство».

Оценивая тему, композитор выделяет примат мелодического начала, подчеркивает важность ее мелодической полноценности. «Свежая музыкальная мысль — это прежде всего свежая мелодия, потому что и гармония в конечном счете тоже мелодична: каждый из гармонических голосов ведет свою мелодическую жизнь»; «Тема (мелодия) должна жить самостоятельно, не нуждаясь в гармонических или других подпорках». Она — зерно дальнейшего развития и должна отвечать и этому условию. «Ищите в теме то, что является стимулом к дальнейшему развитию, то, что лежит за темой», — говорил он.

Наконец, существенны два замечания, связанные с музыкой симфонической: «Тема симфонии должна быть лапидарной; появление ее находится в прямой зависимости от предшествующего развития: тема должна вступить в тот момент, когда появление ее делается неизбежным». Последние слова относятся уже к архитектонике.

Шебалин придавал большое значение вопросам формы, композиции, планировки целого. Ощущение формы было у него очень острым: с первого прослушивания ученического сочинения он точно отмечал промахи. Вот некоторые из его высказываний по этому поводу: «Великое дело точность применительно к форме!»; «На музыкальное сочинение крупной формы надо смотреть как на драматическое произведение. Надо уяснить, где завязка, где развязка, где конфликт. Это и есть драматургия». При планировке целого он считал важным определить момент кульминации и одновременно отправную точку движения к кульминации: «Тональный план и кульминация должны быть четко намечены — иначе не соберется нужная форма»<sup>2</sup>.

Все эти замечания не только раскрывают методику педагогических занятий Шебалина, но и косвенно отражают принципы, которым он следовал в собственном творчестве.

<sup>1</sup> Высказывания композитора далее приводятся по кратким записям, сделанным на его уроках ученицами Е. Яхниной в 1944—1945 годах и отчасти И. Рудь в 1956 году. Выдержки цитируются с любезного разрешения авторов конспектов. Из высказываний, приводимых здесь, три частично опубликованы в книге «Литературное наследие» (64, с. 249—250).

<sup>2</sup> Вопросы музыкальной архитектоники Шебалин выделил и в своем выступлении на пленуме оргкомитета Союза композиторов в 1944 году: «...форма... в идеале... должна быть настолько незаметной, чтобы не отвлекать на себя специального внимания слушателя, должна образовать полное единство, полную гармонию с содержанием произведения» (56).

Многие высказывания Шебалина на уроках носили более общий характер — о музыкальных стилях («Всякий новый стиль — это сплав нескольких старых и частицы нового») или особенностях письма различных композиторов. Так, однажды он остановился на сравнении Грига и Берлиоза: «Музыка составляется из «материала» и умения его развить... Музыка Грига — это очень драгоценный материал и ничего больше. Как будто на плечи набросили прекрасную ткань, не выкраивая и не сшивая. А музыка Берлиоза — как образцово сшитое платье из полотна или ситца».

Глубокое знание Шебалиным полифонии также находило отражение на уроках. Шебалин говорит о том, что «У Баха — принцип тематической неизменности», что композитор использует прием вычленения, увеличения, «но тема не деформируется». Он подчеркивает определяющую роль каденционных построений у Баха и считает, что «Курт односторонне рассматривает интонацию Баха» (то есть почти целиком с точки зрения линейности). Затем проводятся сопоставления: природа вагнеровской полифонии совсем иная — «тематические сплетения ассоциативного порядка»; у Шостаковича оттеняется «принцип развития полифонии импровизационного порядка — зерно — и каждый раз из него разные последствия, и в конструктивном отношении иное»; «Хиндемит придает главное значение рисунку и ритму, а не интонационным свойствам».

И еще одно общее замечание: «Изучение строгого стиля повышает изобразительность; соблюдая установленные ограничения, все время приходится находить выход из трудного положения».

Приведенные высказывания, записанные кратко, конспективно, являются, конечно, малой крупницей того, что рассказывал Шебалин на своих уроках, щедро иллюстрируя теоретические положения примерами. Но все же они ясно характеризуют стиль его работы со студентами-композиторами.

И спустя много лет, в последние годы своей жизни, Шебалин по-прежнему, с той же горячей заинтересованностью относился к проблеме воспитания молодых композиторов. В статье «Несколько заметок о воспитании молодежи» он, как и в 30—40-е годы, выдвигал требование широкого образования молодого музыканта, его связи «с жизненными запросами сегодняшнего дня». Он выступал против «системы мелочной опеки» или «проработки», которая может «сломить или навсегда изуродовать богатую возможностями творческую индивидуальность студента». И настойчиво подчеркивал высокую этическую задачу — «воспитывать в молодежи чувство ответственности за свой долг советского композитора, музыканта и гражданина нашей великой Родины» (68, с. 17).

Из класса Шебалина вышло несколько десятков композиторов, очень различных по творческому облику и «почерку»: Т. Хренников и Л. Аустер, А. Спадавеккиа и А. Нестеров, В. Энке и А. Пахмутова, А. Муравлев и В. Тормис и многие другие. И каждый из них по-своему воспринял благотворное влияние школы своего учителя.

Несмотря на огромную занятость Шебалина консерваторскими делами, его композиторская деятельность после возвращения из Сверд-

ловска не заглохла, хотя Мясковский и жаловался друзьям, что Шеба-лин месяцами не приходит к нему— изменяет обычной привычке показывать учителю новые сочинения.

В Москве Шебалин прежде всего обращается к камерной инструментальной музыке— завершает начатую раньше Сонату для скрипки и альты (с-moll, op. 35) и пишет Шестой квартет.

В творческом наследии композитора сонат немного; названная нами— первая по времени из тех, что написаны для смычковых инструментов. Избранный автором жанр сонаты для скрипки и альты без сопровождения весьма редкий в литературе. Шебалина, по-видимому, увлекла задача добиться максимального художественного эффекта в рамках очень скромного состава инструментов и наибольшего ограничения средств. И композитору действительно удалось достигнуть большой мелодической и гармонической наполненности, яркости звучания.

Музыка первой части сонаты (*Allegro assai*) выразительна, лирична. Особую прелесть мелодически широкой первой теме придает оттенок мягкой, скрытой вальсовости. Самая яркая ее интонация, весьма характерная,— восходящая большая септима с последующим спадом вниз на секунду. Оборот этот, попадая то на сильные, то на слабые доли такта и ритмически варьируясь, приобретает различный облик и сообщает мелодии пластичность, изящество:

Сходство концовок фраз (ритмически укрупненная нисходящая секунда) напоминает аналогичный прием в романсах, названный нами «музыкальной рифмой».

Вторая (побочная) тема, напевная и печальная, контрастна, но интонационно отчасти родственна главной. Трансформация образов продолжается в разработке: по-новому звучит главная тема в обращении — прозрачно, воздушно, охватывая очень широкий диапазон. К тому же возникает особый красочный эффект: композитор использует тональность далекой субдоминанты (cis-moll).

Вторая часть сонаты (*Andante espressivo*) — еще один опыт Шебалина в музыкальной стилизации. Она написана в духе старинной арии со свободным, баховского типа развертыванием мелодии (вспомним медленные части из Скрипичного концертино и Концерта). Тональность второй части (с-moll) одинакова с тональностью двух крайних частей цикла, что также свойственно старинной сюите. Однако интонационный строй *Andante* сонаты очень далек от баховского: он обостренно-напряженный, изредка смягчаемый песенными оборотами. Это своего рода неоклассицистский опыт автора, обратившегося к скупой и жестковатой линейной манере.

Финал (*Vivace*) проще, непосредственнее, сочнее. Стремительный темп, острая, моторная ритмика, увлекающая слушателя танцевальность придают ему характерный облик. Певучая побочная тема может служить еще одним доказательством объединяющих интонационных и тональных связей в цикле (она звучит в cis-moll — тональности, существенной для разработки первой части). В крайних частях цикла сходна также структура репризы — в обоих случаях зеркальная.

О своих квартетах Шебалин сказал однажды: «Самый дорогой мой жанр». История создания Шестого квартета (h-moll, op. 34) снова это подтверждала. Композитор написал его в больнице в 1943 году, и обращение к любимому жанру помогало выздоровлению музыканта; он вспоминал, что, начав сочинять, сразу почувствовал себя лучше.

По сравнению с Пятым, «Славянским», квартетом образы Шестого более сложны.

Типична для шебалинского тематизма главная партия сонатного *allegro* — волевая, ритмически резко очерченная, мелодически весомая. В диатонической окраске ее (захват дорийской VI ступени) отчетливо слышны связи с фольклором:

Диатоника и вытекающие из нее гармонические «последствия» для Шебалина — средство красочного обогащения ткани. Но рядом с диатоникой здесь используется (при втором проведении темы) хроматическое движение аккомпанирующих голосов, которое рождает неожиданные гармонические повороты, новые блики красок. Как обычно, Шебалин остается верен методу интонационной связи тем. Побочная партия, сама по себе менее интересная, многими оборотами восходит к главной. Вероятно, в процессе сочинения Шебалин заранее определял для себя точки соприкосновения между основными темами, по-танеевски предвидел варианты их дальнейших превращений.

Автор широко использует полифонию, особенно в кульминационных разделах и репризе<sup>1</sup>. Мастерски сделана кульминация первой части (конец разработки), где Шебалин снова демонстрирует отличное владение приемом протяженных динамических нарастаний. В тональном развитии отметим выделение субдоминантового пласта C-dur — II низкой ступени (см. ц. 7—8).

Вторая часть — *Andante* — может быть отнесена к лучшим страницам музыки Шебалина. Глубокое лирическое чувство высказывается здесь открыто, и в этом большая эмоциональная привлекательность *Andante*.

Две темы взаимно оттеняют и дополняют друг друга. Великолепна первая из них — привольно льющаяся мелодия:



В ней есть оттенок романса, светлого по настроению, вторая же тема элегична. Характерно тональное соотношение обеих мелодий — A-dur — b-moll (снова выбор II низкой ступени).

Третья часть (*Vivo*) — скерцо — жанровая зарисовка в народном духе. В музыке скерцо — стремительное движение, стихия танцевальности, мягкий юмор и прежде всего яркий народный колорит, созданный

<sup>1</sup> См. различные соединения главной и побочной тем в их ритмических вариантах: ц. 13—15 (кульминация перед репризой), ц. 21 (в репризе), ц. 23 — четырехголосное фугато на интонациях главной партии (кода).

не только интонациями, но, пожалуй, в еще большей мере гармонией и инструментовкой.

В этой части квартета безраздельно господствует натуральная диатоника.

Лидийский лад сменяется эолийским, дорийским. Оstinатное сопровождение к первой теме строится на чередовании двух больших трезвучий и создает типичное звучание народного гармошечного наигрыша (анalogии ведут к «Петрушке» Стравинского). На колоритном гармоническом фоне мелодия скрипки скользит легко, полетно:

Другой образ — наивный, простенький вальс, прелесть и необычность которого — в своеобразии дорийского «наряда». Отметим и тончайшую звукопись среднего раздела, инструментованного опять-таки в народном духе: свистящие флажолеты первой скрипки как бы подражают наигрышу свирели, оstinатное *pizzicato* второй скрипки и альты — балалайке, органнй пункт виолончели создает характерный бурдонный фон.

Финал (*Allegro giusto*) — итог цикла, связанный, как обычно у Шебалина, с предшествующими частями. Его главная партия вырастает из главной партии первой части, отдельные обороты побочной темы ведут к ней же. Но это уже новая трансформация образов, и первая тема финала по облику совсем другая: она эпична, распета мощно и широко. Своим складом, унисонно-октавной инструментовкой ее начало вызывает некоторые ассоциации с «богатырскими» образами в русской классике. Среди аналогий в творчестве самого Шебалина можно назвать финал Четвертого квартета: его унисонное, эпическое по духу начало относится к тому же кругу образов. В финале Шестого квартета гораздо меньше места, чем обычно, отведено полифонии. Утверждение напевности ярче всего сказывается в коде, основанной на светлой мелодии из второй части. После драматических коллизий в разработке эта вдохновенная, солнечная музыка воспринимается как главный смысловой итог всего произведения.

В заключение характеристики шебалинского творчества военных лет надо назвать еще балетную сюиту «Жаворонок» (ор. 37). Она была написана по просьбе Московского хореографического училища для выпускного концерта. Либретто «Жаворонка» принадлежало К. Голейзовскому<sup>1</sup>.

У Шебалина довольно много танцевальной музыки, он хорошо чувствовал природу танца. Не случайно в его инструментальных или вокальных сочинениях танцевальный элемент занимает заметное место. Но самостоятельное балетное произведение возникло впервые и осталось единственным опытом такого рода, созданным на оригинальном авторском материале<sup>2</sup>.

«Жаворонок» — лирический балет-миниатюра, всего одна сцена, состоящая из пяти номеров: 1. Вступление; 2. Танец девушек; 3. Песня жаворонка и сцена; 4. Дуэт девушки и пастуха; 5. Заключительный танец.

Балетная сюита строится на контрастном сопоставлении танцев, в ней умело осуществляется принцип постепенного нарастания к концу, она превосходно оркестрована. Музыка близка народной и даже включает подлинные фольклорные образцы. Такова тема в Танце девушек, основанная на одном из вариантов песни «У нас нынче суббота»<sup>3</sup>.

Главной же темой балета-миниатюры является лирическая, песенная тема жаворонка:

09 [Andante]

Cl.

*mf*

Это лейттема сюиты, присутствующая почти во всех ее номерах (кроме № 2) и позволяющая говорить о своего рода монотематизме. В балете весьма велика роль вариационности. Песня жаворонка появляется в различном музыкальном облике: то она звучит как простой и пе-

<sup>1</sup> В основе сюжета — один из характерных мотивов народной сказочной поэзии — превращение птицы в человека. Жаворонок превращается в пастуха, попадает к людям, в поле во время сенокоса. Затем, снова став птицей, улетает в небо.

<sup>2</sup> Возникший позже балет «Минувших дней воспоминанья» был написан на основе музыки Глинки.

<sup>3</sup> Напомним, что та же песня использована в «Славянском квартете».



чальный напев у солирующего гобоя или кларнета (№ 1, 3); то в дуэте девушки и пастуха — в типично балетном адажио — приобретает взволнованный характер, чему способствует оркестровка; то в финале становится ритмически упругой. Музыкальный язык сюиты менее индивидуален, чем в основных сочинениях данного периода — «Русской увертюре», квартетах, романсах. Н. Я. Мясковский не без оснований назвал ее «корсаковьянской», хотя связи с русско-классическими истоками могут быть истолкованы здесь и шире.

Таким образом, в этот период существуют как бы два пласта сочинений: один, основной, фиксирует и развивает индивидуальные черты стиля автора; в другом, более прикладном по назначению, при наличии несомненного мастерства композитора, свойства его индивидуальности в большей или меньшей степени стираются. Непроходимой стены между обоими пластами, разумеется, не было. Назовем лишь некоторые общие стилистические приметы: национальную почвенность, постоянное внимание автора к структурным моментам. С другой стороны, существовало, видимо, известное влияние простых жанров на более сложные — главные у Шебалина и оно способствовало кристаллизации стиля, которому все более становилась присуща высокая простота.

### Глава II. PER ASPERA AD ASTRA<sup>1</sup>

Многогранная общественно-музыкальная деятельность Шебалина в первые годы после войны еще больше расширяется благодаря зарубежным поездкам. Первая из них была в Норвегию. В октябре 1945 года Шебалин вместе с Ю. А. Шапориным прибыл в Осло на проводимую там Неделю норвежской музыки. Цель визита — налаживание прерванных войной контактов с норвежскими музыкантами, взаимный обмен информацией о сочинениях, созданных в Норвегии и Советском Союзе за последние годы. Это была одна из первых поездок советских музыкантов за рубеж, поэтому миссия укрепления связей имела особенно важное значение.

Сохранился Норвежский дневник Шебалина — лаконичные записи путевых впечатлений. С присущей ему наблюдательностью композитор фиксирует характерное, будь то архитектура или природа, броский штрих быта или — и это прежде всего — музыка. Так, в самолете над Берлином возникает строчка: «Пруссия сверху. Красные крыши. Природа чахлая». В Копенгагене, где туман задержал путешественников: «Архитектура: дворец, ратуша. Статуи на сюжеты Андерсена. Масса велосипедистов. Ярко-красные почтовые ящики, почтальоны в плащах тореадоров». Никогда не ускользает от внимания композитора пейзаж: «Туман... Бесконечные острова. Скалы и сосны», «Море. Шхеры... Целые гряды камня»; «Мох на скалах, снег на горах. Пейзаж дикой красоты».

Шебалина радует встреча с простыми рыбаками и живо интересуется рассказ о девочке Марго, не раз подвергавшейся тюремному заключению за помощь советским военнопленным. Он не остается равнодушным к выставке картин художника Э. Мунка, скульптурам Г. Вигеланна, к характерному интерьеру в норвежских домах, сочетающему национальные традиции (камин, простые деревянные стены) и современный стиль. Его забавляет повальное увлечение норвежцев ходьбой, своего рода спортивное хобби: «Состязание в ходьбе — ходят все, от стара до мала. Одежды легко». В Швеции, на обратном пути, появляется ироническая запись: «Благополучие и порядок. Упитанные девушки и молодые люди». А иногда реальные образы воспринимаются музыкантом сквозь призму поэтических ассоциаций: «Ночью Сольвейг на лыжах»<sup>2</sup>.

Наибольшее место уделено в дневнике событиям музыкальным. В Осло и Бергене был организован ряд концертов норвежской музыки —

<sup>1</sup> Через тернии — к звездам (лат.).

<sup>2</sup> Выдержки из дневника приводятся по рукописи. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 138.

симфонической, камерной. Исполнялись в основном произведения современных композиторов: Х. Северуда — автора известных «Песен борьбы», посвященных борцам Сопротивления, и ряда симфоний, из которых Пятая, Шестая и Седьмая связаны с образами войны — в частности, Седьмая написана в честь победы над фашизмом; К. Эгге — разностороннего композитора и общественного деятеля (с 1945 года был председателем Союза норвежских композиторов); Л. Иенсена, известного более своими инструментальными сочинениями. Звучала также музыка Ю. Ривертца, Э. Гровена и — вне хронологических рубежей — сочинения Грига. Университетский зал в Осло сменялся концертным залом в Бергене — там был устроен юбилейный концерт филармонического общества «Нагтоплен». Выступления первоклассных симфонических коллективов чередовались с концертами любительского студенческого хора или с домашними музыкальными вечерами, на одном из которых Э. Гровен играл на восьмиструнной народной норвежской скрипке.

Состоялась пресс-конференция, где Шебалин и Шапорин рассказывали о советской музыке; устраивались беседы, дискуссии, которыми не раз завершались концерты. Программы включали «Славянский квартет» Шебалина, романсы Шапорина, норвежцы готовили премьеру Девятой симфонии Шостаковича. Пресса широко комментировала все эти события.

Советские музыканты посетили дом-музей Грига в Трольхаугене, его рабочий домик на берегу фиорда, затем могилу великого композитора. Состоялось знакомство с консулом И. Григом — племянником Эдварда Грига, а мать погибшего во время войны внука композитора — известного писателя Нурдаля Грига — подарила москвичам его книгу «Корабль идет дальше»<sup>1</sup>.

Миссия укрепления культурных связей успешно выполнялась и на обратном пути из Норвегии — сначала в Швеции, где советские композиторы присутствовали на премьере «Царской невесты»<sup>2</sup>, затем в Финляндии.

Маршрут второй поездки вел в солнечную Италию (май — июнь 1947 года). Цель ее была связана с вокальной педагогикой: стремление улучшить преподавание на вокальных факультетах консерваторий вызвало к жизни идею пригласить на работу в Советский Союз итальянских певцов. Выполнить эту задачу было поручено Шебалину и Н. С. Голованову. Время их приезда в Италию оказалось малоудачным: музыканты попали к самому концу оперного сезона — в частности, спектакли театра La Scala были уже закончены.

Важнейшими точками маршрута стали Рим, Флоренция, Венеция, Неаполь. Знакомство с музыкальной жизнью началось с оперы, в основном итальянской. В Риме слушали «Риголетто» Верди, «Саломею» Р. Штрауса и «Джанни Скикки» Пуччини; во Флоренции — «Богему» Пуччини, поставленную на открытом воздухе силами молодых певцов;

<sup>1</sup> Нурдаль Григ — внук композитора по косвенной линии.

<sup>2</sup> По поводу оперы, которой дирижировал И. Добровейн, Шебалин записал в дневнике: «Спектакль хорош. Придаться можно только к отдельным мелочам в постановочном отношении».

в Венеции, в старинном театре «Фениче», — «Сомнамбулу» В. Беллини и «Хитроумную вдову» Э. Вольфа-Феррари, который в этот вечер сам присутствовал на спектакле. Однако впечатление от исполнения опер, и особенно от их постановок, было довольно средним. Больше понравился в Риме симфонический концерт под управлением К. Цекки, «весьма изрядный и по программе, и по исполнению»<sup>1</sup>, как отмечал Шебалин. Музыкальное впечатление осталось и от посещения венецианского собора св. Марка — яркий контраст антифонного звучания двух хоров и двух органов.

Довольно основательным было ознакомление с учебными заведениями — с консерваториями в Риме, Флоренции, Венеции, с вокальной студией театра *Del magico Florentino*. Шебалин посещал занятия в классах фортепиано, скрипки, органа, сольфеджио, где свои успехи демонстрировали не только взрослые студенты, но и малыши; конечно, с особым пристрастием интересовался вокалистами. В Риме ему поправились уроки у профессора Страччиари, известного певца. Учившись разным своим ученикам, маэстро с чисто южным темпераментом, увлекаясь, стал петь сам. «Никогда в жизни, ни до, ни после, я не слышал лучшего монолога Яго из вердиевского „Отелло“», — рассказывал Шебалин (64, с. 64). Запомнился и молодой тенор, студент, участник одного из партизанских отрядов в годы войны.

В Венецианской консерватории исключительно внимательным гидом советских музыкантов был композитор Д. Малипьеро, ее директор. Во Флорентийской консерваторской библиотеке и музее москвичи увидели богатейшие рукописные сокровища, в частности автографы Россини.

Музыкальные контакты все расширялись: за посещением собрания маститых академиков в римской академии *Santa Cecilia* во главе с И. Пиццетти следовал концерт римских премиантов на вилле Медичи. Однако живые, дружеские контакты установились не только с музыкантами. Так, синдик Флоренции, коммунист Фабиани, бывший участник партизанского движения, был на редкость радушен к московским гостям. А однажды к Шебалину и Голованову подошла скромная немолодая женщина, служащая библиотеки. Она просила их передать в фонд помощи советским детям, у которых война отняла родителей, браслет — дорогую для нее семейную реликвию.

Итальянская поездка не ограничивалась только деловой частью: Шебалиным владело неумное стремление познать Италию — красоту ее памятников, живописи, природы. Вскоре после приезда в Рим композитор писал домой: «...были на Форуме, в Пантеоне, на вилле Боргезе, в Музее Терм, в соборе св. Петра, на Монте-Пинчио, на Джаниколо... Съездили в Неаполь и оттуда в Помпею...»<sup>2</sup>. За стремительным перечнем названий — душевное волнение и радость от прикосновения к прекрасному. Затем последовали поездки на Капри, в Сорренто, «чудесное

<sup>1</sup> Письмо к А. М. Шебалиной из Рима от 26 мая 1947 г. (64, с. 129). В концерте играли: симфонию «Юпитер» Моцарта, Четвертый фортепианный концерт Бетховена, «Могилу Куперена» Равеля, увертюру к «Оберону» Вебера, сочинения современного итальянского автора Маньяни.

<sup>2</sup> Письмо к А. М. Шебалиной от 26 мая 1947 г. (64, с. 128).

Амальфи», как назвал его Шебалин, в «Веденец славный» — Венецию, покорившую музыканта. Итальянская живопись, скульптура произвели на него сильнейшее впечатление. Один из его спутников видел во Флоренции, как Шебалин, обычно всегда сдержанный, был потрясен до слез творениями Бенвенуто Челлини и Микеланджело.

Переполнявшие душу впечатления иногда выливались в поэтические строфы — в своей записной книжке Шебалин, как в юные годы, набрасывал стихи. Так возникло стихотворение «Брожу по улицам Рима» или другое — «Капитолий. Утро золотое», где одна из строк навеяна музыкальным образом:

Рим гудит, как дальний гул органной.

А в небольшом, всего в несколько страничек, Итальянском дневнике композитора, с предельно краткими записями, в деловую информацию врывается вдруг то зарисовка пейзажа, то поэтическая подробность. Шебалин спешит зафиксировать: «Везувий в окне. Пасмурно», или: «Ночью пел соловей». И как обобщение, возникающее от глубокого и поэтического восприятия окружающего, звучали строчки в письме к жене: «...все, что я видел, никак не уложишь ни в какие слова. Порадуйся со мною, и все тут» (64, с. 129).

Деловая сторона переговоров о приезде итальянских вокалистов на работу в Советский Союз закончилась в общем успешно. Кадры были найдены — несколько достойных кандидатов<sup>1</sup>. Однако практической окончательной реализации этот план впоследствии в Москве не получил.

В том же, 1947 году, в августе, состоялась третья зарубежная поездка Шебалина. В Праге происходил Всемирный фестиваль молодежи. В Чехословакию съехались представители из 67 стран, количество участников достигало 10 тысяч человек. В рамках фестиваля был организован конкурс молодых музыкантов — композиторов и исполнителей (инструменталистов и вокалистов). Шебалин входил в состав конкурсного жюри вместе с А. Хачатуряном, А. Свешниковым, С. Козолуповым, П. Серебряковым и др. В течение недели шло состязание конкурсантов в помещении чешской филармонии — «Рудольфинуме». Все 19 советских музыкантов, среди которых были композиторы К. Хачатурян, А. Муравлев, А. Новиков, исполнители А. Каплан, Т. Николаева, Л. Коган, И. Петров, вышли победителями конкурса. Тогда же, на фестивале, состоялся концерт современной советской музыки, в котором была исполнена Третья симфония Шебалина и Скрипичный концерт А. Хачатуряна.

Через несколько месяцев поездка Шебалина в Чехословакию повторилась: в декабре он приехал в Прагу на исполнение своей кантаты «Москва».

Зарубежные поездки Шебалина сыграли определенную роль в укреплении международных музыкальных контактов нашей страны.

<sup>1</sup> Большую помощь советским музыкантам в поисках певцов оказал А. А. Санин, бывший режиссер МХТa и ГАБТa, пропагандист русской музыки за рубежом.

В биографии композитора это были годы наивысшего, широкого признания его творческой, общественной и педагогической деятельности. Шебалин был награжден орденом Ленина, ему было присвоено звание народного артиста РСФСР; в 1947 году он — депутат Верховного Совета РСФСР и удостоен Государственной премии I степени за кантату «Москва» (на слова В. Липатова).

Кантата (ор. 38) написана в 1946 году, к 800-летию столицы нашей Родины. Мотивы исторического прошлого сочетаются в ней с событиями современными: героико-патриотическое произведение явилось откликом композитора на победу в Великой Отечественной войне<sup>1</sup>. Обращение Шебалина к кантате, а также последовавшая за ней серьезная работа над хорами, отражали общие тенденции в развитии советской музыки. В 40-е годы появилось множество кантатно-ораториальных произведений. Выделим среди них «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина, «Киров с нами» Мясковского, «На страже мира» Прокофьева, «Песнь о лесах» Шостаковича. Но было и множество сочинений безликих, официально-помпезных. Героико-патриотическая тема, выдвинутая временем, не находила в них настоящего художественного воплощения.

Юбилею Москвы посвящена не только кантата Шебалина: тогда же возникли кантата М. Коваля, оратория А. Мосолова, симфония Б. Шехтера. Нашел ли Шебалин в этом произведении свое художественное решение, отражавшее его творческий метод?

По музыкальному стилю «Москва» обнаруживает прямые связи с русской классикой и, с другой стороны, с русской народной песней. Прообразом же, близким по содержанию, была кантата «Москва» Чайковского. Наиболее удачные страницы связаны у Шебалина именно с хорами номерами, и в этом смысле кантата как бы прокладывала путь к его замечательным хорам последующих лет.

Сочинение Шебалина рассчитано на большой состав исполнителей: четыре солиста, смешанный хор и оркестр, усиленный добавочным составом медных инструментов, органом, гуслиями, колоколами. Кантата состоит из пяти контрастных частей, прочно спаянных в единое целое.

Первая часть («Москва») выдержана в духе эпического сказа о прекрасном городе:

Семью семь дорог, семью семь синих рек,  
Всей земли пути, всей земли молва...

Торжественно звучит оркестровое вступление, которое, по верному определению И. Бэлзы, можно назвать «темой великого города» (17, с. 117):

<sup>1</sup> Первое исполнение состоялось 14 декабря того же года под управлением Н. П. Аносова в Большом зале Московской консерватории, во время музыкальной недели, посвященной ее 80-летию юбилею.

110 Allegro moderato

Вступление содержит целый комплекс приемов варьирования. Варьируется ладовая сфера: мелодический C-dur перемежается с миксолидийским; II высокая ступень — со II фригийской. Этот необычный C-dur служит подготовкой для натурального c-moll первого хора «Семью семь дорог», завершающегося, однако, опять-таки мажорным ладом. Варьирование захватывает и метрику: одни и те же попевки падают то на сильные, то на слабые доли такта, причем трехдольный размер в мелодии иногда перебивается двухдольным басовым органом пунктом. И самый хор «Семью семь дорог» — яркий образец вариационной формы. Почти весь он строится на единой ритмоформуле ( $\frac{3}{4}$  ),

зато фактура его варьируется с замечательным мастерством, создавая постепенное разветвление музыкальной ткани — от унисонного запева басов до четырехголосия. В варьирование вовлекается и оркестровка, и гармония<sup>1</sup>. Вариационный метод органически соответствует словесному тексту, как бы подсказывается им. Истоки эпического склада первой части восходят к Бородину, Глазунову.

Вторая часть — лирическая, светлая «Песня девушки» («Не с тобою

<sup>1</sup> Отметим очень свежий оборот в момент возвращения в C-dur (перед ц. 10): IV<sub>7</sub> — III выс. (трезвучие e-moll из одноименного мажора) — VII<sub>6</sub> выс. — Т. C-dur.

мне, Москва, поспорить»), соло меццо-сопрано. Мелодия в d дорийском непрестанно варьируется, ладово расцветивается. Мажорная субдоминанта служит связующим звеном к гармониям одноименного D-dur, что еще более обогащает ладовую сферу. Свежо и неожиданно звучит септаккорд на VI ступени D-dur (*h—d—fis—a*) с быстрым возвратом к гармонии F-dur — параллели d-moll (перед ц. 3). Однако, несмотря на интересные ладовые и тембровые детали, мелодия «Песни девушки» довольно бледна.

«Битва» — третья, центральная часть кантаты, где двум оркестровым эпизодам противопоставлены вокальные ансамбли и хоры. Последние близки народной песне и особенно удались автору. Приглушенно, создавая ощущение тревожного предчувствия, звучит мужской хор «Что-то кусты шумят»<sup>1</sup>. В яркой драматической кульминации (на слова: «Враг у ворот») заметно проступают черты стиля Мусоргского:

[Moderato, ma con moto]

111

T.  
B.

Враг у во- рот,

Fiat!

f Cor.

Timp., V.-c., C.-b.

лю- тый бой у во- рот и- дет.

Мужскому хору отвечает женский<sup>2</sup> («Сын ли ты, муж ли ты, брат или суженый»), где превосходно найдены интонации народного причитания.

Героическое по складу трио «Нет, не бывать» (для тенора, баса и сопрано) вносит контраст<sup>3</sup>, далее еще более оттененный вторым симфо-

<sup>1</sup> Его интонации родственны хору «Семью семь дорог».

<sup>2</sup> Во второй половине состав хора становится смешанным.

<sup>3</sup> Соотношение вступающих с темой голосов напоминает фугу:

тенор	бас	сопрано
g-moll	d-moll	g-moll



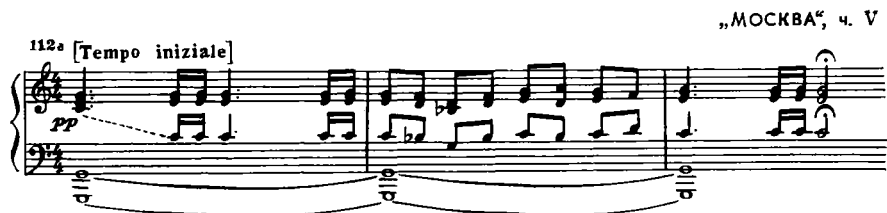
ническим эпизодом (реприза первого). В нем Шебалин обращается к полифонии, объединяя вторую тему первого оркестрового эпизода, ритмически трансформированную, с темой героического трио. Вслед за кульминационным возгласом «Победа» третья часть завершается хором «И мертвое поле вдруг стало живое». Эта светлая тема неожиданно создает почти лирический поворот в общем развитии. Вспоминаются слова Шебалина, сказанные им однажды по поводу сочинений героического плана и образа победы в них (он говорил не о себе): «Сущность этого образа в его глубокой человечности» (71). Слова эти целиком могут быть отнесены к его собственной кантате.

Четвертая часть — «Поминовение» — посвящена памяти воинов, павших под Москвой. Музыка «Поминовения» отличается суровой сдержанностью, скупой манерой изложения.

Последняя, пятая часть кантаты — «Слава» — торжественный апофеоз, гимн Москве, написанный в эпическом духе и не лишенный известной «ампирной» помпезности. Чрезвычайно усилена оркестровая звучность финала: помимо колоколов и органа, введен большой дополнительный состав медных инструментов, группы которых (трубы или трубы с тромбонами и тубой) расположены на балконах и за сценой. Их перекличка создает фонический эффект охвата огромного пространства. По аналогии применяется перекличка групп хористов (басы — тенора). Развитие финала, построенного на смене оркестровых, ансамблевых (квартет) и хоровых эпизодов, идет на едином *crescendo*.

Национальный русский склад отчетливо проступает повсюду: и в хоре «Славься, Москва», гармонизованном трезвучиями натурального ряда, и в квартете («Москва, ты сердце русское»), сочиненном в духе былинных сказаний, что подчеркивается тембром гуслей и арфы.

Параллели с русской классикой весьма характерны. Уже говорилось, что эпико-богатырский облик оркестрового вступления вызывает прямые ассоциации с Бородиным, Глазуновым (назовем, например, унисон меди в начале финала Шестой симфонии Глазунова)<sup>1</sup>. Особый интерес представляют и другие, очень конкретные аналогии. В оркестровом эпизоде (п. 26) постепенно формирующаяся фанфарная тема в трезвучном облике весьма похожа на мотив великого Китежа в опере Римского-Корсакова:



<sup>1</sup> Вступление пятой части является репризой начального вступления к кантате («тема великого города»). Только здесь она искусно разукрупнена (трехдольный размер становится четырехдольным).



Эта почти цитатная близость к теме, являющейся символом прекрасного и великого русского града, скорее всего, не случайна. А дальше, в кульминации, возникает еще одна, не менее значительная, точная цитата: у четырех труб и шести тромбонов звучит тема «Славься» Глинки из «Ивана Сусанина».

Финал кантаты «Москва» связан с предшествующими частями, обобщает интонационный материал, снова выявляя характерные для Шебалина монотематические тенденции. В этом смысле правомерно сопоставление с финалами шебалинских симфоний. Приведем один из примеров итоговой трансформации: тема «Семью семь дорог» в иной, вариантной гармонизации приобретает мажорную окраску, меняет облик (см. с. 23, 37, один такт после с. 44). Ее новое, лидийское звучание непосредственно сопоставляется с миксолидийским C-dur, и ладово просветленная тема песни «переливается» в также преображенные интонации фанфар:

113

Кантата „МОСКВА“, ч. V

Финал не только обобщает тематический материал всего произведения, но и трансформирует его, подчиняя общему сюжетно-образному развитию. В нем есть некоторые признаки репризы сонатной формы, то

есть черты структуры, типичной для симфонической музыки. Примем условно следующее соотношение тем:

экспозиция		разработка	переходный эпизод	реприза
I ч. «Москва»	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч. «Слава»
«Тема великого города»	«Песня девушки»	«Битва»	«Поминове- ние»	«Тема ве- хор ликого «Славься, города» Москва»
гл.п.	п.п.			гл.п. п.п.
C-dur	d-moll			C-dur

Таким образом, кантата «Москва» обнаруживает единые стилистические приемы Шебалина, типичные для произведений крупной формы различных жанров. Метод остается единым для симфонии и кантаты, как это было и у Танеева, которому Шебалин близок. Композитор нашел свой подход к созданию кантаты. По языку же это сочинение — образец предельно проясненного письма, своеобразная дань русской музыкальной классике.

В биографию Шебалина резкий перелом внес 1948 год, ставший для него годом тяжелых испытаний. В феврале было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Направленное против формалистических тенденций в искусстве, оно было вызвано стремлением укрепить реалистические основы советской музыки, формулировало общие принципиально-эстетические положения, важные для ее дальнейшего развития. Но одновременно с позитивной программой в этом документе, как известно, содержались неверные, резко критические оценки творчества выдающихся советских композиторов — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Шебалина, Хачатуряна.

В последующем Постановлении ЦК ВКП(б) в 1958 году эта несправедливая оценка была опровергнута. Однако в 1948 году Шебалин был отстранен от руководства консерваторией и педагогической работы в ней, а некоторые его сочинения перестали исполняться. Композитор тяжело переживал случившееся. Поддержка неожиданно пришла из Высшей Военной школы. Осенью 1948 года Шебалина пригласили туда преподавателем теоретических предметов, а затем назначили начальником кафедры теории и истории музыки<sup>1</sup>. Через три года, в 1951 году, он вернулся в Московскую консерваторию, где вел класс композиции, не прекращая педагогических занятий до конца своей жизни.

Композиторская работа Шебалина не прерывалась и не утрачивала интенсивности. Многие лучшие шебалинские произведения появи-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в статье Ив. Петрова «В. Я. Шебалин в военно-диржержерском вузе» (82, с. 283). Заметим, что Военная школа (ВУВД) пригласила тогда на работу ряд крупных педагогов консерватории, например Л. А. Мазеля.

лись именно в последние 15 лет его жизни, которые могут быть названы периодом расцвета творчества музыканта. Завоевание вершин на этом пути, утверждение художника было непростым, но огромная воля к жизни, вера в нее помогли Шебалину найти этот путь к вершинам. А стойкости нужно было особенно много: в 1953 году композитор тяжело заболел.

Ряд сочинений данных лет имеет автобиографический отпечаток (в поздние годы он станет еще отчетливее). Шебалин воспевает всепобеждающую силу жизни (хоры «Полынок», «Дикий виноград»), пишет романс «Я жить хочу» на стихи Лермонтова, смысл которых близок пушкинским строкам: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». В словах любимого поэта Шебалина — Пушкина — ключ к пониманию возрождения художника.

В следующие, 1945—1955 годы в творчестве Шебалина происходит известное перераспределение жанров: на первое место выдвигается вокальная музыка — романсы, хоры, опера. Инструментальных сочинений гораздо меньше, хотя среди них есть такие замечательные образцы, как Фортепианное трио, Седьмой квартет.

В области сольной вокальной музыки Шебалин создает два цикла — на стихи А. Коваленкова и М. Лермонтова.

«Семь песен на слова Коваленкова» (ор. 40, 1948) — один из самых светлых шебалинских циклов, хотя, конечно, и в нем есть свои различные контрасты. Коваленков был первым из советских поэтов, к которому обратился композитор в камерном вокальном жанре, если не считать раннего есенинского цикла. Поворот в сторону советской поэзии в романсном творчестве обозначился именно здесь. Литературные особенности стихотворений Коваленкова определили многие качественно новые черты музыкального стиля цикла. Важнейшие из них — стремление к мелодической свободе, к кантилене, закругленным построениям. Прояснение стиля как бы закрепляется на новой ступени.

Процесс взаимодействия романса и песни, характерный для русской вокальной музыки еще с XIX века, в советскую эпоху приобретает своеобразные черты благодаря новому жанру массовой песни. Коваленковский цикл отражает именно этот современный синтез. Если, вводя массовую песню в «Перекопскую» симфонию, Шебалин развивал ее методом «крупного штриха», диктуемым спецификой симфонического жанра, то здесь возникал более тонкий интонационный сплав.

Цикл на слова Коваленкова открывается «Песенкой», на первый взгляд простенькой и непритязательной:

114 [Con moto]

Вот крыль\_цо и ле\_сен\_ка, то\_поль и ска\_мья;

здесь сло\_жи\_лась пе\_сен\_ка пер\_ва\_я мо\_я.

9 Пер- ва- я, лю- би- ма- я, здесь о- на жи- ла,  
 10 не по- вто- ри- ма- я стран- ство- вать у- шла,  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16

Ее жанровые истоки — в советской массовой, походной песне, а приемы развития, более тонкие, восходят к русской народной (ритмоинтонационное и ладовое варьирование). Наиболее выпуклая ритмическая ячейка первого четырехтакта: — переносится в

следующий, закрепляется в нем, но попадает там на иное место — на первый сильный такт (ср. такты 3 и 5). Аналогичным образом новое, впервые появляющееся характерное звено второго четырехтакта:

— переносится затем в третий, закрепляется (ср. такты

7 и 9). Известно, что подобный «подхват» наиболее характерных отдельных звеньев очень типичен для ритмоинтонационного развития в русской народной песне.

Вся мелодическая линия «Песенки» соткана из единой цепи варьирующихся попевок (ср. такты 1—2 с тактами 5—6, где такт 5 родствен еще и такту 3, и с тактами 9—10). Выбор ладовых средств еще более усиливает эффект вариантности: *fis* дорийский первого четырехтакта сменяется во втором миксолидийским и натуральным *Fis-dur*. «Постоянной величиной», почти совершенно неизменной на всем протяжении, является квадратность структуры. Этот признак роднит «Песенку» с жанром массовой песни, а отсутствие куплетности сближает ее с романсом.

Другая песня — «Турист» — проще, но есть в ней тонко найденный выразительный прием — частая смена тональных красок, их колористическая игра, отражающая образы стиха: скользит по воде, освещенной солнцем, байдарка, в небе легко движутся облака. Обе песни близки некоторыми интонациями и сходством ритмического рисунка (ср. обороты на слова «много песен сложено» в первой из них и «вспыхивает лопасть» — во второй).

Большой крен в сторону песни-романса обозначается в «Грустной ноте» и «Окружена болотными цветами». Еще ближе к романсу такие номера цикла, как «Ты обо мне в слезах не вспоминай», «Карась», «Синий воздух солнцем позолочен». В первых двух особенно ясно ощутимы связи с русским классическим романсом. «Ты обо мне в слезах не вспоминай» — одно из лучших произведений на слова Коваленкова, замечательный образец возвышенной, сдержанной лирики:

Ты о- бо

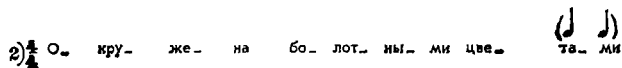
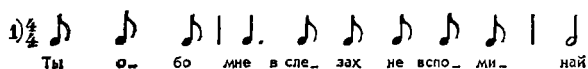
мне в сле- зах не вспо- ми- най,

- ставь сво- ю за- бо- ту и тре- во- гу:

Третий номер цикла («Карась»), рисующий картину пробуждающейся природы, — довольно редкий в вокальной музыке пример «чистого» пейзажа. Показательна полнотонная, по-настоящему пианистичная фактура фортепианной партии. Излюбленный Шебалиным прием фиксации образных деталей текста замечен и здесь. Так, образы струящейся воды, переливающейся «серебром и золотом» чешуи композитор создает цепью красочных терцовых сопоставлений, скользящим, легким аккомпанементом. Но вообще в данном цикле автор меньше уделяет внимания подробностям текста, стремясь к обобщенной мелодической манере.

Весьма показательны для Шебалина интонационно-ритмические связи всего коваленковского цикла. Мы уже упоминали об интонационном родстве в «Песенке» и «Туристе». Но аналогий больше. Мелодия романса «Ты обо мне в слезах не вспоминай» может рассматриваться как производный мажорный вариант темы песни «Турист». Об-

щие попевки связывают три номера: «Ты обо мне в слезах», «Окружена болотными цветами», «Грустная нота». Ритмические аналогии выявляют буквальное тождество их начальных фраз:



Объединяющим элементом служит и тональный фактор: цикл обрамлен тональностью *fis* — *Ges*. Словом, тенденция к единству цикла проявилась здесь особенно последовательно.

Возникший вскоре цикл из шести романсов на слова Лермонтова (ор. 48, 1951—1952) — один из лучших у композитора. Многими узами он связан с русской романсной классикой: и потому, что ряд текстов, избранных Шебалиным, был «озвучен» раньше Балакиревым, Рубинштейном, Глазуновым и другими авторами, и потому еще, что музыкальный язык лермонтовских романсов Шебалина более близок классике, чем в других его сочинениях. Но это, разумеется, не было подражанием.

Если в 30-е годы в пушкинском цикле романсов Шебалин по-своему «переинтонировал» стихи, вошедшие ранее в русский классический романс, немало опираясь при этом на декламационно-речевой элемент, то лермонтовский цикл, с иной трактовкой вокальной партии, свидетельствовал об окончательном «покорении» кантиленной мелодики.

Шесть лермонтовских стихотворений воплощены Шебалиным в различных романсных жанрах, последовательность которых создает своеобразную композиционную симметрию. Цикл обрамляют лирические романсы-признания («Из-под таинственной, холодной полумаски», «Слышу ли голос твой»); рядом с ними, ближе к центру (№ 2 и 5), расположены две элегии («Когда печаль слезой невольной», «Поцелуями прежде считал»), и, наконец, в самом центре находятся два наиболее различных по содержанию, глубоко контрастных романса: «Горные вершины» и «Я жить хочу» (романтическая антитеза мысли о смерти и страстного призыва жизни). Такая «жанровая симметрия» — особый прием объединения цикла, поскольку к приемам музыкально-тематических связей Шебалин здесь не прибегает.

Два крайних, самых светлых романса имеют в русской классике своих предшественников: Балакирев обращался к тем же лермонтовским текстам. При различном их прочтении обоими композиторами, можно уловить некоторое сходство музыкальных частностей, и, может

быть, у Шебалина оно явилось своего рода данью балакиревским, более ранним сочинениям.

В романсе «Из-под таинственной, холодной полумаски» Шебалин выбирает ту же самую, что и у Балакирева, тональность — H-dur; в обоих вариантах заметна общность ритмического рисунка (разбег восьмых, завершающийся четвертями или полунотой, что отчасти поддается метрикой стиха); кое-где слышатся общие «микроинтонации».

Отличия касаются, во-первых, текста. Из четырех куплетов стихотворения Балакирев использует только три. В четвертом, вошедшем в шебалинский вариант, в содержании возникает новый оттенок теплой, доверительной дружбы («Мы вновь увидимся как старые друзья»). В романсе Шебалина большая мелодическая распетость, тяготение к закругленным построениям, чем в балакиревском, где заметнее декламационность, хотя музыкальный язык шебалинского варианта в целом, конечно, современнее.

Два других романса — на слова «Слышу ли голос твой» — также позволяют найти точки соприкосновения: оба они написаны в прозрачной, изящной фактуре; текст «голос твой нежный и ласковый» Шебалин берет с тем же изменением, которое внес Балакирев (у Лермонтова — «звонкий и ласковый»); подобно Балакиреву, Шебалин выделяет фразу: «И хочется плакать» — на ритмическом увеличении и на той же самой интонации нисходящей кварты. Но романс Шебалина прихотливее, капризнее, гармонически богаче и острее (лидийская кварта во вступлении или терцовое «нанизывание» трезвучий F — a — Des).

Две элегии шебалинского цикла — «Когда печаль слезой невольной» (романс Нины из «Маскарада») и «Поцелуями прежде считал» — различны по эмоциональному облику и письму. В первой — большая собранность, скупость фактуры. Ассоциации ведут к элегиям в цикле на стихи Пушкина (например, «Что в имени тебе моем»), но в лермонтовском романсе мелодия вокальной партии выразительнее.

Более светлый характер присущ элегии «Поцелуями прежде считал». Текст ее, написанный капризным анапестом с усеченной кое-где стопой, давал повод к музыкальной фиксации тонких метрических нюансов. Но Шебалин использует этот повод лишь отчасти, скрепляя кое-где рифмующиеся строки близкими интонациями. Важнее для него другое: в трех строфах стихотворения Лермонтова всего три рифмы, а по существу, две, так как вторая и третья фонически близки («свою» — «люблю»). Круг рифм еще более сужается, так как в конце строк Лермонтов помещает часто одни и те же слова, а иногда повторяются целые строчки («...теперь никого не люблю»). Шебалин раскрывает музыку именно эту общую особенность стихотворения. Мелодия его романса на редкость цельная, как бы вырастает из множества сходных звеньев, воплощающих единый круг созвучных рифм. Главное принадлежит здесь именно мелодии, ее естественному движению, а не детальным параллелям рифм и интонаций.

Два наиболее контрастных по образам романса находятся в цент-



ре цикла. «Горные вершины» — выразительнейшая миниатюра<sup>1</sup>. Мы не можем согласиться с мнением, что этот романс Шебалина — пример чистого пейзажа<sup>2</sup>. В стихотворении Лермонтова, и раньше привлекавшем внимание композиторов (Варламов, Рубинштейн), пейзаж оттеняет мысль героя о смерти. В этом — важнейший подтекст гетевского оригинала. Но пейзаж в романсах различных авторов трактован по-разному. У Рубинштейна, как и у Варламова, дана картина умиротворенной природы, созвучной душевным переживаниям героя, пейзаж написан мягкими, теплыми красками. Шебалин видит его совсем по-иному: горные вершины — холодные, далекие, безучастные к человеку, к его земным страданиям и радостям. И такой пейзаж, нам кажется, еще глубже передает основную мысль стихотворения.

У Шебалина замечательно найдено образное воплощение текста, преимущественно инструментальными средствами. Заметим, что вообще инструментальность мышления, перевод импульсов, идущих от текста, в область гармонии, тембра, тонального колорита — характерная для автора черта. В фортепианном вступлении к «Горным вершинам» две «пустые» квинты, раздвинутые на расстояние четырех октав, с неустойчивым, зыбким — то мажорным, то минорным — терцовым тоном в среднем регистре создают впечатление беспредельной дали:

116 Медленно *p*

Горные вершины спят во тьме ночной;

*pp*

Композитор как бы закрепляет терцовый тон (звуки *c* и *h* в условиях *As-dur*), облекая его гармонической плотью в цепи последующих терцовых сдвигов: *As — c — As (as) — h*. Тонально-гармоническое развитие романса весьма интересно: оно все основано на принципе терцовых сопоставлений и сопоставлений одноименных мажора и минора (развитие «тезиса», заложенного в фортепианном вступлении). Преобладание квинт в структуре аккордов ослабляет тяготения и приводит к красочности и одновременно статичности. А ладовая неустойчивость, последовательно выдержанные колебания одноименных тональ-

<sup>1</sup> Интересны обстоятельства ее появления. Она была сочинена летом на даче, на Николиной Горе. Думая о стихотворении Лермонтова, Шебалин сказал: «Сколько композиторов писали романсы на этот текст. Больше написать невозможно». Но однажды, бродя по лесу на закате солнца, сразу сочинил романс.

<sup>2</sup> Об этом пишет Н. Качалина в статье «Вокальная лирика Шебалина» (30, с. 93).

ностей<sup>1</sup> придадут шебалинскому пейзажу черты призрачности. Вокальная же мелодия романса более, чем в других номерах цикла, декламационна.

Драматичный романс «Я жить хочу» после «Горных вершин» воспринимается как страстный призыв к жизни. Герой лермонтовского стихотворения — поэт, «он хочет жить ценою муки». Тема художника, затронутая впервые Шебалиным в романсе «Арион», здесь раскрывается в плане более субъективном:

Что без страданий жизнь поэта?  
И что без бури океан?

Тема поэта, его назначения приобретает еще больший удельный вес в последующем цикле шебалинских романсов — на слова А. Твардовского. Но именно в лермонтовском цикле она впервые получила, как нам кажется, оттенок автобиографического высказывания.

Много внимания Шебалин уделяет в эти годы хоровому жанру — и в творчестве, и в общественно-музыкальной деятельности. Его высказывания — следствие серьезных раздумий о путях развития советской музыки. В неоднократных выступлениях в Союзе композиторов, в статьях Шебалин говорил о подлинной народности, массовости хорового искусства, самого мощного и доступного средства общего музыкального развития. Композитор считал, что оно способствует росту культуры и неотделимо от задач культурного строительства<sup>2</sup>. Оценивая проблему с широких принципиальных позиций, учитывая и историческую ретроспективу, Шебалин приходил к выводу, что хоровое искусство — основа не только вокальной музыки, но и всей русской музыкальной культуры. Композитор выдвигал ряд конкретных, практических предложений — о создании хорового общества, академической хоровой капеллы, вникал в вопросы хорового воспитания в средней школе и в специальных хоровых школах и т. д.

И конечно, в поле его зрения находилось хоровое творчество советских авторов. Активно участвуя в работе хоровой секции Союза композиторов, а позже, с 1952 года, являясь ее председателем, Шебалин стремился всячески способствовать успешному развитию этого жанра. Он настойчиво привлекал к нему внимание композиторов, требовал в их сочинениях профессионализма, овладения спецификой фактуры, мелодически выразительной и удобной для пения. «Нужно помнить, — говорил он, — что голос — это голос, а не кларнет или труба» (56).

Результаты собственной творческой работы Шебалина в хоровой музыке были весьма значительны, именно к рубежу 40—50-х годов относится высший расцвет хорового творчества музыканта. Пристальное внимание Шебалина к данному жанру было проявлением общего процесса эволюции его стиля, результатом овладения свободной, естест-

<sup>1</sup> Отметим симметрию гармонических последовательностей, обрамляющих романс: начало конец  
As — as as — As

<sup>2</sup> См. статью «Задачи хорового просвещения» (60).

венной мелодией. Композитора привлекает жанр небольших хоров а саррелла, в котором он создал замечательные произведения. Период 1949—1952 годов был особенно «урожайным»: за четыре года композитор написал более двух десятков хоров. Работал над ними он с увлечением, искал подходящие тексты, о чем просил также своих друзей, например Г. Р. Ширму, удачно подсказавшего стихотворения Максима Танка<sup>1</sup>.

Как и в романах, Шебалин снова обращается к Пушкину, Лермонтову, но более всего к стихам советских поэтов — Софронова, Танка, Исаковского и др. Круг сюжетов очень широк. В них — тема свободы, обращенная к историческому прошлому («Песня о Стеньке Разине», «Послание декабристам»), размышления о судьбе художника («Эхо»), трагическая тема смерти, гибели война, страданий, принесенных войной («Могила бойца», «Бессмертник», «Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы», «Над курганами»). Отзвуки войны слышатся и в стихотворениях «Полынок», «Дикий виноград». Их сюжетам придан философский смысл: это воспевание бессмертия, всепобеждающей силы жизни. Прием раскрытия темы через образы природы использован в стихотворении «Дуб» — он прекрасен и «несокрушим, потому что глубоко ушел корнями в родную землю»<sup>2</sup>. Образы природы присутствуют в той или иной мере в большинстве хоров, где Шебалин создает замечательные музыкальные пейзажи. Такова «Зимняя дорога» или серия весенних зарисовок — «Жаворонок», «Березе», «Весна красна», «Хорошо весною бродится».

Иногда пейзаж сочетается с жанровыми элементами, например в хоре «На взгорье» — об уборке урожая и молодом трактористе в золотом поле ржи — или в «Осени». О жизни Советской страны написаны хоры «Великая стройка», «Да будет светел каждый час»; последний из них — гимн отчизне.

По существу, все хоры — о родине, проникнуты чувством горячей любви к ней, до каждой ее былинки-полынка. Они могли бы быть объединены общим названием «Родная земля», как были названы самим композитором появившиеся позднее его романсы на слова А. Твардовского. Не менее характерен для хоров лирический поворот темы.

Музыке хоровых миниатюр присущи ярко национальные черты, прочно коренящиеся в народной песенности и в связях с русской классикой. Не только хоры Танеева, но и Калининкова, Кастаньского, отчасти Римского-Корсакова (оперные) были той основой, на которую опирался Шебалин; но сложившиеся традиции он развивал по-своему. Это сказалось в гармонии, ладовых чертах, своеобразии полифонии, в интонационном строе.

<sup>1</sup> В письме к Г. Р. Ширме, руководителю Белорусской академической капеллы, Шебалин писал: «...благодарю Вас сердечно за присланные тексты — я непременно постараюсь превратить их в хоры, и, если у Вас найдется что-нибудь еще, — пришлите, пожалуйста... у нас в Москве очень нелегко найти хорошие стихи для хоровой музыки». Письмо от 11 июля 1950 г. (64, с. 131).

<sup>2</sup> Очень близко образное содержание в хоре «Тополь» из «Трех хоров на слова молдавских поэтов», сочиненных позже.



**Дача Шебалиных на Николиной Горе**  
(рисунок художника Ю. Меркулова).

«Пять хоров на слова Пушкина» (ор. 42, 1949) были первым сочинением в данном жанре<sup>1</sup>. Оно открывается «Посланием декабристам» — своеобразной полифонической миниатюрой. Полифоническое письмо Шебалина вообще отличается значительными особенностями. Суровый, мужественный унисонный запев басов «Послания декабристам» служит основой фуги, но необычной, в которой композитор полифонические элементы свободно и гибко чередует с гомофонной фактурой. Подобное явление можно наблюдать и в хорах а саррелла Танее-

<sup>1</sup> «Песня о Стеньке Разине» написана одновременно с другими хорами, но опубликована позже, поэтому первое издание пушкинских хоров включало четыре номера.

ва<sup>1</sup>, но Шебалин развивает дальше синтез этих стилей<sup>2</sup>. Думается, что истоки такого синтеза кроются в особенностях русской народной песни, в присущей ей свободе чередования гомофонии и полифонии.

В «Послании декабристам» каждое новое проведение темы фуги дается не на повторении текста, как обычно в фуге классической, а с новым текстом, что уже ведет к форме варьированной куплетности<sup>3</sup>. Форма же эта опять-таки восходит к народно-песенным истокам<sup>4</sup>. Многие музыкальные особенности «Послания» рождены образами стихотворения. Они не нарушают напевной выразительности каждой хоровой партии, а касаются гармонического развития. Так, тональность с-moll в хоре постепенно высветляется. Сначала едва заметные светлые блики врываются в строчку: «И дум высокое стремленье» (дорийская VI ступень); затем на словах «мой свободный глас» возникает краткая модуляция в С-dur; в последних же строках: «Свобода вас примет радостно у входа, и братья меч вам отдадут» — тональность эта ярко и прочно закрепляется.

«Песня о Стеньке Разине» написана в героико-эпическом духе. Она вызывает ассоциации с образами Бородина, отчасти Римского-Корсакова и близка шебалинской кантате «Москва»; но в небольшом хоре жанровые особенности выражены более концентрированно, в нем все филигранно отшлифовано. Образ силы, удалы воссоздается Шебалиным уже в скульптурно вылепленной мелодии запева, в массивных унисонах (октавы) которого мелькают интонации хора «Слава» из Пролога «Князя Игоря»:

117 С силой и удалью [con forza]

С. А.  
Т. Б.

Что не конский топ, не людская я мольвь, не труба труба ча с поля слышит ся,

<sup>1</sup> Например, его хоровая миниатюра «Посмотри, какая мгла» на первый взгляд производит впечатление гомофонной, на самом же деле в ней использована форма бесконечного канона в двух вариантах.

<sup>2</sup> Об этом пишет Т. Мюллер: «Склад многоголосия в хорах Шебалина не может быть определен как просто полифонический, гомофонный или подголосочный. Композитор свободно владеет и пользуется ими всеми, и в каждом из его хоров мы сможем найти разделы, характерные для того или иного склада...» (38, с. 112).

<sup>3</sup> На это указывает Вл. Протопопов (44, с. 269).

<sup>4</sup> В «Послании» сочетаются признаки следующих форм: трехчастной, фуги и куплетно-вариационной.

«Песня о Стеньке Разине» написана Пушкиным нерифмованными стихами. Шебалин же в музыке «скрепляет» кое-где концы стихотворных строк сходными окончаниями октавных унисонов, тем самым как бы рифмует стих. Содержание текста отражается в тембровой «инструментовке» хора (см., например, обращение погодушки к Разину у сопрано и альтов) и в гармонии: светло звучит мажорное заключение песни на слова «душа-девица».

Подлинной жемчужиной пушкинских хоров является «Зимняя дорога» — редкий по поэтической тонкости музыкальный пейзаж. В пушкинском стихотворении Шебалин использует лишь пять куплетов из семи. Дорога, затерянная среди бескрайних заснеженных полей, освещенных бледным светом луны, думы путника под песни ямщика и монотонный звук колокольчика — этот образ, такой типичный в его национальной характеристики, не раз был воспет до Шебалина в литературе и музыке:

118 [Allegro moderato]

С. А. Сквозь вол-ни-сты-е ту-ма-ны про-би-

Т. Б. Сквозь вол-ни-сты-е ту-ма-

-ра-ет-ся лу-на,

-ны про-би-ра-ет-ся лу-на

«Печальная» тональность b-moll (натуральный) создает устойчивую тональную краску, отклонения мимолетны (например, в мажорную параллель). Столь же устойчивы плагальные соотношения (VI — I ступень), как бы подчеркивающие вместе с повтором одного и того же звука у сопрано «одноточность» колокольчика и всего музыкального пейзажа:

119 [Allegro moderato]

С. А. Ко-ло-кольчик од-но-звуч-ный у-то-ми-тель-но гре-мит.

Т. Б. Ко-ло-коль-чик

То же «однообразие» заметно в интонационном складе. Строчки стихотворения Шебакин почти всюду завершает сходными интонациями (игнорируя различие рифм!), и мелодические фразы неизменно «упираются» в звук *f* (доминанту), постоянно возвращаясь к нему.

Краткая эмоциональная вспышка возникает на словах «то разгулье удалое», но рядом — самый «темный» колористической штрих («глушь и снег»). Вспышка гаснет — и снова лишь печальный пейзаж, затихающий вдали звук колокольчика. В интонационном облике хора — черты романса пушкинской поры...

Замечателен по мастерству и яркой образности хор «Стрекотунья-белобока». Пестрая скачущая сорока, иллюзия неожиданного появления гостей, веселый, звонкий колокольчик тройки, поднимающей клубы искрящегося снега, — повод для создания живой жанровой зарисовки, где все переливается яркими красками. Изобретательные смены фактуры: быстрая скороговорка хорового tutti чередуется с сопрановым соло на фоне остинатного аккомпанемента хора (с закрытым ртом):

120 *Vivo*

*p*

С. А. Т. Б.

Стре- ко- тунь- я бе- ло-

Detailed description: This block shows the first system of a musical score for measures 120. It features a Soprano (S.) and Bass (B.) part. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamic is 'p'. The lyrics are 'Стре- ко- тунь- я бе- ло-'.

-бо- ка, под ка- лит- ко- ю мо- ей-

Detailed description: This block shows the second system of the musical score for measures 120. It features a Soprano (S.) and Bass (B.) part. The lyrics are '-бо- ка, под ка- лит- ко- ю мо- ей-'.

121 *Vivo*

*p*

С. А. Т. Б.

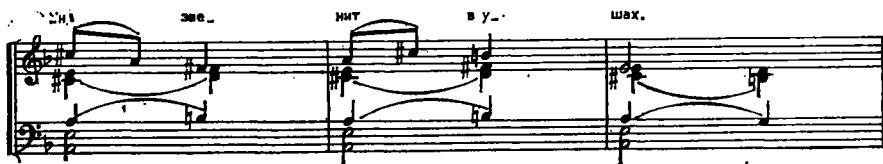
ло- коль- чик

(с закр-ртом)

Detailed description: This block shows the first system of a musical score for measures 121. It features a Soprano (S.) and Bass (B.) part. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamic is 'p'. The lyrics are 'ло- коль- чик'. A note for the Bass part is marked '(с закр-ртом)'. The Soprano part has a melisma over the word 'коль-чик'.

не- бы- ва- лый у ме-

Detailed description: This block shows the second system of the musical score for measures 121. It features a Soprano (S.) and Bass (B.) part. The lyrics are 'не- бы- ва- лый у ме-'.



В последнем отрывке выразительны также гармонии: параллельные трезвучия в средних голосах (альты — тенора) иногда «зацепляют» миксолидийскую септиму в A-dur, которой нет в мелодии. Колористично и общее тональное развитие: F-dur (крайние разделы) — A-dur — C-dur — A-dur (середина).

Своеобразные фактурные, тембровые эффекты шебалинского хора «Эхо» отчасти напоминает известный хор Орландо Лассо.

Три хора на слова Лермонтова («Могила бойца», «Парус», «Утес» — лучший из них) возникли двумя годами позже пушкинских (ор. 47, 1951). Они написаны в различной манере, но их объединяет одно новое свойство: интонационный облик здесь ближе к современной песенной культуре. Это уже новое звено на пути интонационной эволюции у Шебалина, которая позже привела к отчетливым связям с бытовой массовой песней (хоры на слова Исаковского). И, скажем, «Парус» — не романтический «мятежный» романс, а скорее песня, звучащая проще, спокойнее. Новые свойства тематизма особенно заметны в начальных звеньях:

122 Allegretto *p* „МОГИЛА БОЙЦА“, слова М. Лермонтова

Музыкальный фрагмент для голоса с текстом: «Он спит по след ним сном дав но, он спит по след ним сном.»

123 Moderato *p* „ПАРУС“, слова М. Лермонтова

Музыкальный фрагмент для голоса с текстом: «Бе ле ет па рус о ди...»



Музыкальный фрагмент для хора, состоящий из четырех стaves. Первые два стaves содержат верхние голоса (сопрано и альт), последние два — нижние (тенор и бас). Текст песни: «но кой в ту- ма- не мо- ря го- лу- бом. но кой в ту- ма- не го- лу- бом.»

„УТЕС“, слова М. Лермонтова

124 Moderato. Cantabile

Музыкальный фрагмент для сольного голоса, состоящий из двух стaves. Текст песни: «Но че- ва- ла туч- ка зо- ло- та- я на гру- ди у- те- са ве- ли- ка- на.»

Хор «Бессмертник», воспевающий героический подвиг воина, — первый из трех, написанных на слова А. Софронова (ор. 44, 1949). Как это часто бывает у Шебалина, хор начинается запевом — суровые октавы басов и альтов напоминают зачин походной песни (ремарка «*con severità*»).

Противопоставление различных фактурных пластов — октавы — хоровое *tutti* — развивается дальше, но не обычным чередованием запева и хора, а обусловлено текстом. Аккордовая фактура в фразе о жестокой битве («Все было смято, развеено в пыль») сменяется октавным унисоном на слова: «Один лишь остался бессмертник». В следующем куплете унисоном оттенены слова о мертвом поле боя: солдат уничтожил полчище врагов, но и сам погиб смертью героя. Контраст образов боя и наступившей за ним тишины, напоминающий «Полковода» Мусоргского, отражен в сменах хоровой фактуры. Выразительна музыкальная характеристика бессмертника. Слова: «Как будто из меди его лепестки, и стебель свинцового цвета» — рождают ряд красочных гармонических последовательностей и цепь словно «литых» параллельных квинт у басов. Минорный хор завершается мажорной каденцией (в A-dur): тональная краска устойчиво связывается с образом цветка, не сгибаемого ветром.

«Дикий виноград» и «Полынок» — две миниатюры, контрастные по тембровому решению: первая для женского, вторая для мужского хора. В «Полынке», как в «Бессмертнике», — поэтизация сюжета. Сереб-

ристый полынок пригибали к земле «сапогами, иноземными гвоздями», но победить не смогли. Полынок напоминал Шебалину и родные сибирские степи. В этой миниатюре, от которой ведет путь к «Детским хорам» Шебалина, много тонких находок: неожиданно появляется оттенок трогательной колыбельной (см. такт 5), выразительные гармонические нюансы. Возникает почти зримый образ серебристого стебелька, поднимающегося из пепла с приходом весны.

«Шесть хоров на слова М. Танка» (ор. 45, 1950)<sup>1</sup> открываются песней, близкой «Бессмертнику». Это рассказ о казаке-герое, выдержанный в духе массовых песен эпохи гражданской войны. Не случайно известное сходство ее со старинной революционной песней «Утес Степана Разина» («Есть на Волге утес»):

„КАЗАК ГНАЛ КОНЯ“, слова М. Танка

125а *Energico*

C. A. *p*

Ка\_ зак гнал ко\_ ня, вра\_ га до\_ го\_ нял в ды\_

T. B. *p*

*mf* *z* *z*

\_ му за\_ дне\_ пров\_ ских раз\_ ва\_ лин;

„УТЕС СТЕПАНА РАЗИНА“

125б

чи\_ нуж\_ ды, ни за\_ бо\_ ты не зна\_ я

Сходство здесь распространяется не только на интонации, но и на ритм, и даже частично на фактуру. Такой прием «микроцитат» мы уже встречали однажды в романсах (вспомним параллель Балакирев — Шебалин). Общий элемент служит для композитора своего рода отправной точкой.

Не менее показательны в хоре ладовое развитие. Шебалин вообще нередко любит резюмировать его результат в заключении. Затрагивая в песне «Казак гнал коня» дорийский и фригийский лады (с IV повышенной ступенью), композитор подводит затем итог в объединяю-

<sup>1</sup> «Казак гнал коня», «Мать послала к сыну думы», «Жаворонок», «Березе», «Весна красна», «Над курганами».

щем их звукоряде: *f — ges — g — as — b — h — c — des — d — es* (см. слова: «Над ворогом свищет расплатой»).

Примером глубокого проникновения Шебалина в подголосочную природу народной песни может служить хор «Мать послала к сыну думы». Вся музыкальную ткань пронизывает мастерское варьирование узоров-подголосков, и каждый куплет, внося новые попевки, по существу, является производным предыдущих звеньев. В мажорном заключении хора скорбные интонации причитаний высветляются, обретают черты колыбельной, которая звучит примиренно и строго.

Хоры «Жаворонок», «Березе», «Весна красна» объединены темой славления весны, пробуждающейся природы. Прообраз крайних миниатюр — народные песни-веснянки. В веселых, радостных переключках хоровых групп в «Жаворонке» коротенький припев «Ну и жаворонок» каждый раз звучит на разных мелодических оборотах<sup>1</sup>; в последнем хоре, наоборот, припев — «закликание весны» («Весна красна на весь свет») — строится на варьировании одной попевки<sup>2</sup>. Этот прием можно найти не только в народных веснянках, но и в «Снегурочке» Римского-Корсакова (сцена проводов масленицы, где припев «Прощай, масленица» также основан на вариантных повторах).

В хоре «Березе» в поисках современной интонации Шебалин создает бытовую лирическую песню, которую «инструментирует» как мелодию с аккомпанементом:

126 Andantino. Cantabile

А. (с закр. ртом) чем гру- стишь ты у при- гор- ка, ро-  
 Б. *pp*  
 - су ро- ня- я на пе- сок?

Бытовые интонации все шире входили в те годы в советскую вокальную музыку — в песнях В. Захарова, В. Соловьева-Седого, позже у Г. Свиридова как в сольных сочинениях (см., например, романс «Лесная сторона» из цикла «Слободская лирика»), так и в хорах а cappella (назовем «Как песня родилась» на слова С. Орлова, «Ты займой мне ту песню» на слова Есенина).

Среди шебалинских хоров на слова Исаковского (ор. 50, 1952)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Позже, в «Курских песнях», Свиридов обращается к тем же образам в песне «Ты воспой, жавороночек».

<sup>2</sup> Вплоть до ее канонической имитации в обращении.

<sup>3</sup> «Да будет светел каждый час», «Дуб», «Хорошо весною бродится», «Осень».

один из лучших — «Хорошо весной бродится». И здесь композитор снова обращается к жанру современной бытовой песни, на этот раз в ее «крестьянской» разновидности:

127 Moderato. Cantabile

The musical score consists of three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is Moderato and the mood is Cantabile. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: «Хорошо весной бродится по старинке по старинке по старинке».

Lyrics: Хо- ро- шо  
-шо вес- но- ю бро- дит- ся по сто-  
-рон- ке по- род- ной,  
-рон- ке по- род- ной,  
-рон- ке по- род- ной,

Через поэзию Исаковского Шебалин как бы соприкасается со стилем песен Захарова, обращавшегося к стихам этого поэта, но в развитии данной интонационной сферы идет своим путем. Его хор с филигранно отточенной фактурой, насыщенной гибкими сменами подголосочного и гомофонного письма, множеством тонких ладовых нюансов, все же, пожалуй, ближе к старинной народной песне.

Выделим еще «Осень» как интересный полифонический образец — пример сочетания фуги с куплетной формой<sup>1</sup>.

Особую группу хоровых сочинений составляют обработки народных мелодий. Небольшие, с сопровождением фортепиано (баяна) или а саррелла, они в какой-то степени могут быть сопоставлены с массовыми песнями Шебалина, созданными в 30-е годы. Современное содержание этих хоровых песен раскрывается в них на подлинном фольклорном материале. Обращение к оригинальным народным образцам, вообще характерное для тех лет, имело место у Шебалина не только в хоровой музыке. В песнях же композитор использовал современные записи мелодий. Таковы, например, «Все поля да низины» (запись А. Оленичевой) — рассказ о современной Сибири, «Сторонушка, сторонушка», донская песня о колхозной жизни (напев П. Косоножкина), «Засветило солнышко» (запись О. Слызского) или лирическая песня «Во саду есть калина» (О. Антроповой)<sup>2</sup>.

Сохранились записи Шебалина — не использованные им материалы для хоровых обработок<sup>3</sup>. Вот некоторые из них: «Ой вы, ветры» (Алтайский край, Усуг-Чарышский район, деревня Усуг-Калманка), «Скоро, скоро придется расстаться» (Новосибирская область, деревня Крохала, записано от колхозницы С. Мироновой), «Не сама машина ходит, тракторист машину водит» (Алтайский край) и др. Заметим, что «адреса» песен свидетельствуют об интересе Шебалина к фольклору его родины — Сибири.

Обработки затрагивают иногда и более старинные пласты — песни, связанные с историко-патриотическим содержанием: «Вспомним, братцы, Русь и славу», «Гвардейцы, вы стяжали славу», «Вздумал турок воевать» или напев песни о Ермаке («Ревела буря» на слова К. Рылева)<sup>4</sup>.

Исключительно бережное отношение к песенному оригиналу характеризует метод обработок Шебалина. Стихия народной песенности во всех ее особенностях и проявлениях так прочно вошла в оригинальное творчество композитора, что грань между его хоровыми обработками и собственными хорами (вспомним, например, «Мать послала к сыну думы») подчас становится неощутимой, стирается.

Какими же приметами эволюции стиля отмечены рассмотренные вокальные сочинения? Все более крепки связи с классическим и народным искусством при ярком выявлении индивидуальности композитора в годы расцвета его творчества. Шебалин по-прежнему внимательнейший «комментатор» текста, мастер образного его музыкального раскрытия, но теперь — на основе мелодически более свободного письма.

<sup>1</sup> На это как на продолжение традиций фуг из «Сусанина» Глинки указывает Вл. Протопопов в статье «О музыке В. Шебалина» (46, с. 16).

<sup>2</sup> К ним примыкает обработка для женского вокального квартета «За рекой, за горой» (напев А. Оленичевой) и русский народный сказ о Ленине «Каменна Москва» для баритона с фортепиано, являющийся обработкой напева сказительницы М. Крюковой.

<sup>3</sup> Архив А. М. Шебалиной.

<sup>4</sup> Последняя появилась несколько позже, в 1958 году.

Он все более «пристрастен» к колористическим приемам. По существу, Шебалин-колорист определился уже в юности, когда подражал Дебюсси и Равелю. Теперь же его колористические искания опираются на национальную почву, их источник — сфера гармонии, лада, богатое расцвечивание мажорно-минорной системы (за пределы ее композитор не выходит) старинными диатоническими ладами. Он настолько постигает стиль народной песни, что для кинофильма «Глинка» (1946) пишет «Песню пряжи» и радуется, что ее принимают за подлинную народную. С другой стороны, музыкант настойчиво ищет современную интонацию. Он великолепно строит форму, владеет фактурой, достигая подчас ювелирного мастерства.

Интерес Шебалина к подлинным народным мелодиям отразился и в инструментальном творчестве данного периода. Произведений этого жанра не много. Одно из них — Симфониетта на русские народные темы (ор. 43, 1949—1951), — образец небольшого по масштабам четырехчастного сонатного цикла, экономной манеры письма и умения композитора находить для фольклорного материала соответствующие ему формы развития<sup>1</sup>. Если Вариации на тему песни «Уж ты, поле мое» напоминали о манере Глинки, то Симфониетта ближе к приемам Балакирева.

Седьмой квартет (As-dur, ор. 41, 1947—1948), подобно Третьему, — одно из лучших сочинений Шебалина в данном жанре. Интерес автора к фольклору отразился и здесь: композитор ввел смоленскую песню «Не кричи, бел лебедь» (в среднем разделе *Andante*)<sup>2</sup>. Она органично сочетается с оригинальными темами автора, оттеняя народную основу его музыкального языка.

Седьмой квартет — одно из самых светлых, гармоничных созданий композитора, покоряющее мелодическим богатством и глубоким претворением национального начала. Развитие образов в цикле идет от ясной первой части к танцевальному скерцо, песенному *Andante* и резюмирующему эпическому финалу. Стихия песенности пронизывает все сочинение — песенна и главная партия первого *Allegro*, и даже тема скерцо. Особенной красотой отличается *Andante* с его народного склада темой, по мнению С. Скребкова, одной из выразительнейших современных лирических мелодий (54, с. 53):

<sup>1</sup> Назовем народные песни, использованные в Симфониетте: «За двором лужок зеленешенек» (вторая тема третьей части, см.: Сто русских народных песен. Сост. Н. А. Римский-Корсаков, М., 1945, № 65); «Не разливайся, мой тихий Дунай» (первая тема четвертой части. Там же, № 86); «Плывет, всплывает зеленый садок» (несколько варьирована во второй теме финала. См.: Русские народные песни. Сост. А. Рубец. Спб., 1875, № 6). Кроме того, в побочной партии первой части улавливаются интонации песни «На море угушка» (сборник Римского-Корсакова, № 89), а в музыке второй части — интонации «Ой, не пугай пугаченьку» — песни, использованной Чайковским в партии Вакулы в «Черевичках» (см.: Двести шестнадцать народных украинских напевов. Сост. А. Рубец. М., 1872, № 66).

<sup>2</sup> Руднева А. Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной. Серия «Из коллекции фольклориста». М., 1977, № 17, с. 24.

128 Andante

Не менее показателен финал, где эпический унисон начала (подобно началу в Шестом квартете) и последующее четырехголосие напоминают хоровую фактуру. Кроме интонационных связей цикла, обычных у Шебалина, отметим особенности тонального развития. В общей последовательности частей — As — cis — f — As — соотношение cis — f повторяется в пределах каждой из средних частей (соотношение тем внутри второй части — cis — f, в третьей — f — cis) <sup>1</sup>.

Фортепианное трио A-dur (op. 39, 1946—1947) — «сверстник» Седьмого квартета — раскрывает мир еще более светлой лирики. Выразительнейшая первая тема, романсная по складу, принадлежит к числу редких по открытости высказываний у Шебалина. Ее можно сопоставить с темой любви в «Укрощении строптивой», которая в конце оперы приобретает гимнические черты. Мелодия эта на редкость широкого дыхания: она льется свободно, звучит с большим эмоциональным подъемом:

129 Moderato

*p* *espressivo*

<sup>1</sup> На это указывает Э. Алексеев (1, с. 178).



Фортепианное трио — единственное в этом жанре произведение Шебалина — продолжает классические традиции трио Чайковского, Рахманинова, но одновременно несет и признаки шебалинского почерка. Они сказываются, в частности, в приемах тематической работы — в интонационной связи всех трех частей. Основная тема первой части дает свои «производные» элементы во второй и неоднократно — в финале, суммирующем все развитие цикла; она же, показанная крупным планом, и завершает его <sup>1</sup>.

Характерна для Шебалина главная тема финала с ярко выраженным величаво-эпическим, былинным складом. Композитор снова использует здесь народную мелодию, которая, видимо, полюбилась ему: она звучала раньше в его юношеской фортепианной сонате (см. пример 28в) <sup>2</sup>. Однако в трио автор развивает ее совсем иначе: являясь основой вариационной формы, мелодия постоянно меняет свой облик. С высоким мастерством варьируя тему, Шебалин создает на ее основе совсем различные образы. Суровое звучание октавного «зачина» (тема) затем постепенно высветляется: вариация II напоминает марш, вариация V — скерцо, вариация VII танцевальна; светлая, возвышенная музыка вариации VI звучит как лирическое высказывание.

Вариации финала, подобно оркестровым Вариациям на тему «Уж ты, поле мое», масштабно разрастаются и подводят к ослепительно яркому кульминационному *Maestoso* на основной, гимнической теме трио.

## Глава 12. «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ»

Мысль о создании оперы «Укрощение строптивой» возникла у Шебалина еще в годы войны, когда он написал для Свердловского театра музыкальную комедию «Жених из посольства». Успех спектакля вызвал желание композитора продолжить работу в этом жанре, а в качестве сюжета его внимание привлекла пьеса Шекспира «Укрощение строптивой». Сделать либретто охотно согласился литературовед, знаток Шекспира А. Гозенпуд, также находившийся тогда в Свердловске.

<sup>1</sup> Ее отдельные обороты появляются в финале во II, IV, VI вариациях. С другой стороны, тема финала подготавливается во второй части — см. ц. 8 (М.; Л., 1951).

<sup>2</sup> Тема в трио чуть короче: Шебалин сократил три средних такта.



Однако вскоре Шебалин почувствовал, что его музыка не укладывается в рамки жанра музыкальной комедии. Вот что он об этом рассказывал: первый вариант либретто «представлял собой нечто вроде «зингшпиля». Я стал исподволь набрасывать к нему музыку по типу первой редакции «Кармен» — большие музыкальные сцены и номера, но с разговорами. Вышло нечто промежуточное между оперой и музыкальной комедией, и когда я показал этот вариант в театре оперетты, там испугались: «Мы не в состоянии этого осилить!» Я понял, что промахнулся и что следует писать «Укрощение» не как музыкальную комедию, а как настоящую комическую оперу» (64, с. 60). Так определился жанр будущего сочинения, предшественницами которого в советской опере были «Обручение в монастыре» С. Прокофьева и «Хозяйка гостиницы» А. Спадавеккиа. Но прошло еще много лет, прежде чем Шебалин закончил свое произведение, ставшее одним из лучших в его творчестве: премьера состоялась в 1955 году. Сначала «Укрощение строптивой» прозвучало в концертном исполнении ансамбля советской оперы ВТО, затем, в 1957 году, спектакль был поставлен Куйбышевским театром, через месяц — московским Большим театром. Так началось триумфальное шествие оперы по сценам в городах Советского Союза и за рубежом<sup>1</sup>.

Шекспир в музыке — тема почти необъятного диапазона. Композиторы разных стран, эпох и направлений обращались к наследию великого английского драматурга. Их влекла глубина гуманистических идей, «могучий реализм» (Соллертинский), необычайная яркость характеров. Советская музыкальная шекспириана, наследуя традиции русских композиторов-классиков, в то же время раздвигала диапазон жанров и сюжетов. Ко времени работы Шебалина над «Укрощением» она насчитывала уже немало сочинений, в основном сценических. Выдающееся место среди них принадлежало балету Проккофьева «Ромео и Джульетта». Музыка к ряду шекспировских пьес писали Шостакович («Гамлет», «Король Лир»), Кабалевский («Мера за меру»), Хачатурян («Макбет»), Хренников («Много шума из ничего»), сам Шебалин («Гамлет»). Шекспир «осваивался» советскими композиторами и в камерной вокальной музыке (Шостакович, Свиридов, Кабалевский). Опер же почти не было (можно назвать лишь «Двенадцатую ночь» А. Шеншина).

«Укрощение строптивой» — одна из ранних комедий Шекспира, написанная им в 1593 году. Сюжет об укрощении сварливой жены очень популярен с давних времен. Его можно встретить в современных Шекспиру английских повестях, песнях. Используя этот сюжет, Шекспир положил в основу пьесы прогрессивную идею об интеллектуальном и моральном равенстве мужчины и женщины. Комедия проникнута духом Ренессанса, порицает устои феодального общества. В ней много остроумия, ярких буффонных ситуаций, сочных красок.

<sup>1</sup> В Большом театре опера шла под управлением чешского дирижера Э. Халабала, в постановке Г. Ансимова. За границей ставилась в Братиславе, Праге. Усти над Лабой, Софии, Кейптауне.

Сценическая история «Укрощения строптивой» связана со многими переделками шекспировской комедии. Одни из них предназначались для драматического театра, другие — для музыкального<sup>1</sup>. Среди первых назовем немецкую обработку Х. Вейзе «Злая Катарина» (1705), английскую — Д. Гаррика (1756); обе трактовали сюжет Шекспира упрощенно, в духе фарса.

В том же плане была сделана ранняя музыкальная переделка — опера англичанина Д. Уорсдаля «Лекарство от сварливости» (1725). Более ста лет отделяет ее от современной музыкальной комедии «Целуй меня, Кэт», написанной американским композитором Коулом Портером (Нью-Йорк, 1948) по либретто С. и П. Сливак. Она, как сообщает советский исследователь, имела огромный успех, была признана «в высшей степени удачным синтезом Шекспира, джаза и американского образа жизни», а среди ее действующих лиц находились не только герои Шекспира, но и гангстеры (39, с. 249).

Иное, более верное толкование шекспировской комедии было намечено немецким композитором Германом Гетцем в его «Усмирении строптивой» (1874) и, с другой стороны, в постановках русского драматического театра. Перевод «Укрощения», сделанный А. Н. Островским, исполнение Г. Федотовой и Д. Ленским ролей Катарины и Петруччио на сцене Малого театра трактовали шекспировский сюжет в духе высокой комедии. Образ Катарины у Федотовой обретал черты большой нравственной силы и красоты. «Укрощение» героини становилось добровольным, потому что Катарина сама полюбила Петруччио, стоящего гораздо выше окружающих. В том же плане, разрушая домостроевское понимание комедии, ставя в центр идею борьбы за человеческое достоинство, осуществлял в наши дни А. Попов постановку «Укрощения строптивой» в Центральном театре Советской Армии (1937).

Таким образом, в русском и советском драматическом театре ко времени создания оперы Шебалина сложились определенные прогрессивные традиции в трактовке комедии Шекспира. Именно на них опирались композитор и либреттист, работая над оперой. Создавая либретто, А. Гозенпуд прежде всего произвел в комедии Шекспира ряд сокращений: исключил интродукцию (которую разыгрывают странствующие актеры), значительно сократил количество действующих лиц. Так, отпали Винченцио (отец Люченцио), Гремио (третий жених Бьянки), Вдова (будущая жена Гремио), Педант (под видом Люченцио он помогает его свадьбе), двое слуг Люченцио (один из них — Бионделло — превращен в слугу Баптисты), четверо из шести слуг Петруччио, торговец галантереей. Вследствие этого исключен ряд второстепенных сюжетных линий. Например, в сцене с нарядами для Катарины у Шекспира два эпизода: с галантерейщиком, предлагающим шляпы, и портным, приготовившим платье. В опере сохраняется только второй эпизод. В последнем акте комедии не только Люченцио и Петруччио приказыва-

<sup>1</sup> См. об этом в статье театроведа А. Неймарк «Традиции и современность в опере В. Шебалина „Укрощение строптивой“» (39, с. 248).

ют слугам позвать жен, но и Гремио. Аналогично снят повтор сюжетного мотива в сцене Бианки с учителями: у Шекспира не только Люченцио заменяет подлинный перевод латинских фраз любовными признаниями, но и учитель музыки Гортензио.

Вместо пяти актов и двенадцати сцен (у Шекспира), в опере четыре действия (последнее из двух картин)<sup>1</sup>.

Гозенпуд внес и некоторые дополнения — ввел первую сцену оперы (скандал в доме Баптисты, притязания женихов, приезд Петруччио и т. д.). Здесь в один драматургический узел сразу связываются основные линии и намечаются характеристики ведущих персонажей. Добавлены сцена ночной бури, когда Катарина убегает из дома Петруччио, — сцена, наметившая перелом во взаимоотношениях главных героев, и их заключительный дуэт в финале оперы (вместо монолога Катаринины) — важнейшая смысловая лирическая кульминация произведения.

Цель всех изменений заключалась в концентрации действия, его большей лаконичности, необходимой в оперном жанре, в подчинении всего материала рельефному выделению центральной сюжетной линии (Катарина — Петруччио), развитие которой, по замыслу либреттиста и композитора, раскрывает идею великой силы любви.

В либретто не так много подлинного текста Шекспира, основная часть написана Гозенпудом. Либреттисту удалось верно передать шекспировский дух и, как говорил Шебалин, сохранить все лучшие черты гениальной комедии. Композитор был очень доволен литературной канвой своей будущей оперы. Он писал Д. Кабалевскому: «А какой молодец Абрам Акимович Гозенпуд. Ведь знатное сотворил либретто для „Строптивой“»<sup>2</sup>.

Опера отличается большой драматургической цельностью. Эту ее особенность после первого же концертного исполнения оценил Кабалевский, о чем писал автору: «...драматургия оперы построена очень здорово — крепко, лаконично, с хорошей расстановкой кульминаций»<sup>3</sup>. Действие развивается быстро и подчинено единой линии нарастания к финальной развязке. Каждый из последующих актов также строится по принципу драматического нарастания к концу его. Драматургические узлы намечены четко.

Первый акт — экспозиция всех действующих лиц и динамическая завязка сюжета, определяющая быстрый темп развития интриги. Один за другим следуют «портреты» женихов Бианки, затем их ссора, скандал «на всю улицу», затеянный Катариной. Во время скандала обрисовываются характеристики сестер и их отца. Квартет («Дьявол злоб-

<sup>1</sup> Первоначально было задумано три действия, но музыкальный материал разрастался, и картины неизбежно перерастали в акты. Об этом писал Шебалин Гозенпуду: «...первые две картины пришлось превратить в акты, потому что по количеству музыки картины получились слишком длинными, несмотря на сделанные мной сокращения в тексте» (письмо В. Шебалина к А. Гозенпуду от 24 декабря 1954 г. ЦГАЛИ, ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 89).

<sup>2</sup> Письмо В. Я. Шебалина к Д. Б. Кабалевскому от 30 сентября 1955 г. (64, с. 319).

<sup>3</sup> Письмо Д. Б. Кабалевского к В. Я. Шебалину от 27 сентября 1955 г. (64, с. 137).

ный») — кульминация первой половины акта. Вторая экспонирует образ Петруччио и заканчивается ансамблем трех женихов.

Второе действие начинается сольной сценой Катарины (новая грань ее характеристики), затем следует деловое сватовство Петруччио (диалог с Бапгистой), жанровая сценка слуг, урок латинского языка (лирическая идиллия Бианки и Люченцио) и стремительная сцена первой встречи Катарины и Петруччио — их поединок, приводящий к финальному секстету (свадьба назначена).

Третье действие еще более нагнетает события: появление жениха в лохмотьях, ярко буффонное свадебное шествие, «похищение» Катарины со свадебного пира.

Первая картина четвертого действия (в загородном доме Петруччио) показывает новые «издевательства» над Катарининой и заканчивается ее отчаянием и бегством из дома жениха ночью, во время бури. Это — высшая динамическая точка драматического развития сюжета и одновременно перелом действия, ибо отсюда все больше завоевывает свои права лирическая тема. Во второй картине за сольной сценой Катарины (лирический поворот характеристики) следует эпизод с портным (последние отголоски «укрошения») и затем финал оперы, вершиной которого является любовный дуэт, главных героев. Это — общая кульминация произведения и его развязка. Таким образом, в опере как бы две вершины, разные по функциям: одна — драматическая — в развитии сюжетной темы «укрошения»; другая — финал оперы — лирическая. Четко обозначены и местные финальные кульминации в отдельных актах. Наличие драматической вершины (назовем так условно сцену бегства Катарины) — наглядная реализация замысла Шебалина, о котором он говорил: «...я должен был... сохранить для драматурга метод органического сочетания... безудержно веселого с глубоко драматическим»<sup>1</sup>. Така я трактовка сюжета была близка пушкинскому пониманию высокой комедии.

Для драматургии «Укрошения» не менее характерен принцип контрастного сопоставления. В сущности, он заложен в шекспировском оригинале. Резко контрастны характеры двух сестер, двух женихов Бианки. Шебалин следует этому принципу, развивает его. Так, например, лирическая сцена Бианки с Люченцио (урок латыни) помещена между жанровым эпизодом (слуги «обсуждают» господ) и стремительным диалогом Петруччио с Катарининой, их первым объяснением (второе действие). Да и само лирическое признание Люченцио отменяется вторжением неудачного соперника — Гортензио, врывающегося с лютней, разбитой о его голову строптивой ученицей. Ту же функцию контраста несет оркестровая танцевальная сюита на свадебном пиру, отстраняющая на время драматическое начало.

Необходимым условием оперной драматургии Шебалин считал наличие конфликта. Напомним, что, по его мнению, цель композитора — «сконцентрировать действие вокруг центрального конфликта и до-

<sup>1</sup> Беседа с композитором. — Сов. литература. На нем. и франц. яз. 1958, № 1, с. 177.



Афиша спектакля «Укрощение строптивой»  
в оперной студии  
Ленинградской консерватории (1959).

вести его до наивысшей точки...» (64, с. 225). Такую задачу ставил перед собой Шебалин и в своей комической опере: главный конфликт — «укрощение» Катарины — перерастает в «укрощение» и Катарины, и Петруччио силой взаимного чувства.

Шебалин раскрывает эволюцию характеров главных героев, делая их многограннее, сложнее, психологически богаче. А углубление лирического начала оперы превращает ее в лирико-комическую, что само по себе достаточно показательно для дарования композитора.

Слова композитора: «Я не представляю себе полноценную оперу без широких мелодических построений» (57, с. 73) — могут быть целиком отнесены к «Укрощению строптивой» — ведь опера создавалась автором в годы наивысшего расцвета его мелодического дара.

В интонационном строе произведения есть одна характерная примета: итальянский сюжет вызвал лишь некоторые элементы музыкаль-

ной стилизации. В опере гораздо заметнее русско-песенный интонационный строй (Катарина, Бианка), и даже в баркароле Люченцио слышны интонации русского романса (как слышны они, например, в итальянских баркаролах Глинки). И еще одна черта стиля: «Укрощение» — это опера композитора-симфониста, метод которого отчетливо проявляется в партитуре.

Обратимся к музыкальному анализу оперы. Первые звуки оркестрового вступления<sup>1</sup> — характерная, угловатая тема, один из важнейших лейтмотивов оперы:



Кому из героев она принадлежит? Е. Бонч-Осмоловская считает ее темой Петруччио (см. 14, с. 36), В. Блок — темой Катаринины (см. 12, с. 5). Думается, это их общая тема, характеристика их строптивного нрава, ибо Петруччио не менее строптив, чем Катарина, и пользуется в борьбе с ней ее же оружием. И у обоих она выражает не истинную сущность образа, а лишь внешние черты поведения, является как бы маской героев. Во вступлении к опере эта тема — своего рода музыкальный эпиграф.

В «Укрощении» Шебалин широко использует систему лейтмотивов и в оркестре, и в вокальных партиях. Проследим, как звучит и развивается приведенная нами тема — лейтмотив строптивности — у Катаринины и Петруччио.

Вот рассказ Гортензио о нраве Катаринины и первое появление Петруччио:



<sup>1</sup> Оно написано в форме сонатного allegro.

пти... ва.

Первое появление Петруччио

1316 *Pesante, ma sempre in tempo*

А вот вокальные варианты темы — во время первого выхода Катарина и приезда Петруччио в Падую:

1322 *[Allegro moderato]*

Катарина

Скром\_ на\_ я де\_ ви\_ ца,

что все-го сты-лит-ся, вот вы где?

1326 ПЕТРУЧЧИО (к Груцио)

Мол-чи, ду-рак, ты ви-дишь, я ус-тал.

В партии Катарины в приведенном фрагменте важно также оркестровое сопровождение с упрямыми форшлагами у деревянных духовых (по меткому определению Л. Книппера, «фырканье кошки»), чаще сохраняющее данную гармонизацию. Впрочем, гневные всплески форшлагов иногда «отслаиваются» от приведенной гармонии (D<sub>7</sub> с пониженной квинтой), попадая в иные гармонические условия (см., например, сцену бурного объяснения главных героев во втором действии).

Выделяя драматургически сцену встречи Петруччио и Катарины, Шебалин словно останавливает на мгновение действие и дает в оркестре лейтмотив строптивости и характерную лейтгармонию:

133 Allegro

ff.

Для партии Петруччио она нетипична, зато «упрямые» форшлагги постепенно в ней закрепляются. Сначала — лирически смягченные



(«Катарина — глазами Петруччио»), затем, воспринятые от Катарины, они становятся органическим элементом его собственной музыкальной лексики:

д. III

134 *Meno mosso*

Эй, вы, трусы! Кто по- сме- ет

Для Петруччио, сразу разгадавшего истинный характер Катарины, «укрощение» — в значительной мере шутка, игра. Лейтмотив строптивости звучит у него то решительно и грозно (например, не раз в сцене свадьбы), то приобретает скерцозный оттенок. Последний заметно слышится в сцене ожидания Катарины, когда Петруччио обдумывает свое объяснение с ней, или в сцене с портным.

Интонационная связь партий главных героев названным лейтмотивом не исчерпывается. Вторая параллель — тема «укрощения»:

д. II

135 *Andante grazioso*

ПЕТРУЧЧИО

Что ты, что ты, Кат, ко- те- нок, рез- вый ма- лень- кий бе- се- нок,

В третьем действии, когда Петруччио неумолим к просьбам остаться на свадьбе, та же тема появляется у Катарины (она обращается к гостям). «Копируются» не только мягкие, ласковые интонации Петруччио, совпадает и тональность (B-dur), и в значительной степени оркестровка. Для Катарины это попытка «укротить» Петруччио его же приемами.

Есть еще одна общая черта в тематизме главных героев. Музыкальная характеристика каждого из них шире, богаче, складывается из ряда тематических элементов, раскрывает не только ситуацию «укрощения», а истинную сущность их образов. Петруччио — мужественный, смелый, презирающий условности (а потому, наряженный в лохмотья, заявляет на свадьбе: «Душа людская мне дороже, чем самый дорогой костюм»), он любит жизнь и прославляет ее радости. Интонационно

его партия проста и рельефна. В ней множество восходящих кварт, свободно распеты широкие интервалы (см. застольную песню «Земля увлажнена дождем» с ярким утверждением октавных ходов), активный ритм, часто связанный с маршем (это лейтжанр Петруччио), преобладают светлые, мажорные тональности.

Катарина — натура гордая («Я человек, меня купить нельзя»), строптивость для нее средство самозащиты. Наедине с собой она мягче, лиричнее (сольные сцены второго и четвертого действий). Музыка этих сцен вводит в ее тематизм лирическую, напевную мелодику и делает Катарину близкой героиням русских опер. Кажется, что грани образных характеристик Петруччио и Катарины здесь расходятся. Но родство музыкального тематизма доказывает обратное, утверждая более глубокое родство характеров героев.

Вот примеры интонационных связей (обратим, кстати, внимание на тональное совпадение отрывков):

136а Un poco più mosso д. II

КАТАРИНА

Сю-рей во-нжу я в серд-це нож,

136б Andante д. I

ПЕТРУЧЧИО

Все э-то лус-ты-е сло-ва,

Другой комплекс (первое действие):

137а ПЕТРУЧЧИО

хо-тя бы и са-мой стро-пти-вой.

137б КАТАРИНА д. II

И я, о-став-шись не-по-кор-ной

Фраза Катарина — более плавно распетый вариант мелодии Петруччио, причем смысловое содержание текста также совпадает.

Сходны и каденционные обороты, близкие мелодике русского лирического романса (см., например, фразу Петруччио из третьего дей-

ствия на слова: «Ужели мой в отрепьях ум?»). Не менее отчетливо параллелизмы выявляются в области ритма.

Интонационное развитие партий главных героев подчинено драматургическому замыслу оперы, общему ходу событий.

Особенно заметны изменения в третьем действии. Речь Петруччио становится все более волевой, решительной. Интонации лейтмотива строптивости реже появляются в скерцозном облике (см., например, фразу скрипок в реплике: «Я рад») <sup>1</sup>. Обычно эта тема звучит в оркестре в виде массивных унисонов (или октав), подкрепляющих императивные реплики Петруччио. Ритмически лейтмотив выровнен, упрощен, иногда «монтируется» с интонационно более простыми оборотами, например:

138 ПЕТРУЧЧИО д. III

Хо- чу, и ты со мной у- е- дешь!

В этой сцене элемент скерцозности также переведен в другую плоскость: марш, звучащий при появлении героя на свадьбе и во время свадебного шествия, — это уже не скерцо — веселая шутка, а острый гротеск, буффонада:

139 Шествие Петруччио и Грумио д. III

Изменения в партии Катарины особенно существенны. Лейтмотив строптивости лишь однажды звучит в первоначальном виде («Уж лучше бы шею сломал»). Но он постепенно вытесняется другим интонаци-

<sup>1</sup> 11 тактов перед ц. 72 — см. партитуру (М., 1963), т. 2, с. 134.

онным пластом — мелодикой более широкой, напевной, драматически выразительной. Гневная реплика Катарины («О, как я вас всех ненавижу!») подкрепляется в оркестре интонациями лейтмотива строптивности, но измененного, «сломленного»<sup>1</sup>:



Очень необычны в устах Катарины жалобные, просительные интонации:



Их исток опять-таки лейтмотив строптивности (трехзвучная мотивная ячейка дана здесь в обращении), смысловая трансформация которого весьма показательна.

В четвертом действии мелодика в партии Катарины все более преобразуется, что служит своего рода подготовкой лирической кульминации оперы. Лейтмотив строптивности постепенно угасает (скерцозное звучание в сцене с портным — его последние отголоски).

Вторая лирическая пара (Бианка — Люченцио) контрастна по отношению к главным героям оперы. Романтически-восторженный, порывистый, влюбленный Люченцио, притворно покорная, смиренная Бианка очерчены метко. Принцип развития и взаимодействия их характеристик остается и здесь ведущим. Чувства юного Люченцио, его светлый, безоблачный мир раскрывает привольно льющаяся мелодика. Таково выходное ариозо Люченцио (на его лейттеме), переходящее в серенаду:



<sup>1</sup> Только три первых звука его даны в прямом движении, которое сменяется затем ракоходным (не выдержанным точно до конца).

ан\_ ка жи\_ вет в э\_ том до\_ ме,

*simile*

1426 Moderato  
ЛЮЧЕНЦИО

д. I

я в ог\_ не люб\_ ви пы\_ ла\_ ю,

я сго\_ ра\_ ю,

Лейтмотив героя обычно не меняется интонационно, но трансформируется ритмически, приобретая черты галантности, грациозности. С мягким юмором Шебалин подчеркивает традиционные черты оперного тенора *di grazia*.

Лейттема Бианки — прихотливый узор солирующей флейты с аккомпанементом арфы<sup>1</sup>, предваряющий ее жалобную арию:

Moderato  
Fl.

*mf*

д. I

<sup>1</sup> Эта лейттемовая характеристика сохраняется и в дальнейшем.

Притворство Бианки, ее искусственная, временная кротость тонко разоблачаются музыкой: повторяясь много раз, лейтмотив гармонизуется всегда по-разному.

Как соотносятся между собой партии Бианки и Люченцио? Тип плавной, напевной мелодии — общий признак музыкального языка героев. Но есть совпадения и более конкретные. Так, первое ариозо Люченцио (C-dur) заканчивается в E-dur словами любовного призыва. Ария Бианки (e-moll) также заканчивается в E-dur («Засветит ярко солнце») <sup>1</sup>. Неясные надежды Бианки затем постепенно сбываются — сцену ее урока с Люченцио (второе действие) предваряет симфоническое пояснение, где в контрапунктирующем дуэте звучат темы обоих героев. Вся сцена урока основана на вальсовом движении (вальс — лейтжанр Люченцио, подобно маршу у Петруччио <sup>2</sup>), и партия Бианки всецело подчинена ритму, «заданному» Люченцио.

В третьем действии начинается обратный процесс подчинения партии Люченцио тематизму Бианки. Характерна интонационная «ситуация» в момент выбора жениха: Люченцио послушно усваивает интонации Бианки <sup>3</sup>. Особенно радикальные превращения происходят в последней картине оперы. Романтический лейтмотив Люченцио исчезает, как исчезает всякая индивидуальность его музыкальной речи. Красивый флейтовый узор у Бианки словно рассыпается на осколки... <sup>4</sup>. Речь супруги становится суше, острее (лидийский колорит в реплике: «Не беспокойся, я сестру поддену»). Эта новая лексика жены немедленно отражается в партии Люченцио: в диалоге с Петруччио он буквально повторяет ее мелодию (ведь и цель у них одна — развлечься новым скандалом). Когда же Бианка узнает, что муж проиграл пари, «поставив на ее смиренность», следует гневная вспышка «смирenniцы» и обещание «выяснить отношения» с Люченцио дома. В этот момент в ее партии утверждается лейтмотив строптивости — с типичной гармонией и «фыркающими» форшлагами. Так музыка раскрывает истинный характер «смирenniцы»...

Второстепенные герои — Гортензио, Баптиста, Грумио — также наделены лейтмотивами.

Симфонизм — отличительная черта «Укрощения строптивой». Система лейтмотивов (иногда и лейттеμβров), их взаимодействие и эволюция в процессе развития сюжетной интриги — характерный показатель симфонического метода композитора. Оркестр в «Укрощении» —

<sup>1</sup> Мажорное заключение арии Бианки диктуется еще и смыслом слов. Прием детальной связи музыки с текстом, характерный для Шебалина, нашел отчасти отражение и в его опере (см., например, в первом акте реплики Гортензио, увидевшего Люченцио: «От ревности дрожу я, от гнева сотрясаюсь», или оркестровые пассажи, когда Катарина обливает водой женихов Бианки).

<sup>2</sup> Исключение составляет вальсовый ритм начальной сцены Катарины и Петруччио в его доме.

<sup>3</sup> Ср. его фразу на слова: «Скажите, кто милее из нас, Бианка, вам?» — с фразами из ее арии первого действия на слова «безрадостно, уныло» и «прогнавши ночь тень».

<sup>4</sup> Партитура, т. 2, с. 329, перед ц. 90.

активный участник формирования тематизма, ему принадлежит подчас решающее слово в развитии музыкальной драматургии. Именно оркестровыми средствами определена завязка сюжета — сопоставлением темы строптивости (см. пример 133) и темы любви (пример 144) во время первой встречи Катарины и Петруччио:

д. II

144 Un poco meno mosso, espressivo

Последующие важнейшие моменты появления этой музыки — сцена свадьбы, где тема проходит на фоне нервного ритма и неустойчивой гармонии (увеличенное трезвучие), и финал оперы, где она перерастает в гимн любви и впервые звучит в вокальных партиях. Добавим, что в опере — две темы любви, на которых строится все заключенные финала. Вторая, до заключительной сцены, тоже чисто инструментальная:

145

д. IV

Она интересна своей миграцией: сначала тема характеризует любовь Люченцио<sup>1</sup>, во второй же половине оперы, когда его лирическая «биография» исчерпана, переходит к Катарине и Петруччио<sup>2</sup>. При этом она существенно трансформируется — становится значительной, мелодически наполненной.

<sup>1</sup> Помимо увертюры (связующая партия), тема появляется в оркестровом вступлении к серенаде Люченцио, в квинтете с хором во втором действии (вопрос о свадьбе решен), в третьем действии, когда Люченцио просит Бианку решить его судьбу; там же позже, когда он радуется, что его свадьба «теперь не за горами».

<sup>2</sup> Е. Бонч-Осмоловская в цитируемом «Путеводителе» приписывает ее только данной паре героев. Моменты появления темы — симфонический антракт к первой картине четвертого действия, оркестровое заключение к ней же (когда слуги вносят Катарину), финал оперы.

Таким образом, две важнейшие темы оперы переходят от одной пары героев к другой. Смысл же этого явления — в глубоком психологическом раскрытии образов героев, показе эволюции их характеров.

Не менее интересны оркестровые «досказывания» в развитии лейтмотива строптивости. Именно его интонации лежат в основе кратких концовок, завершающих второе, третье действия и первую картину четвертого. Мощные реплики октавных tutti как бы подытоживают ход событий, служат смысловым и тематическим рефреном. Но концовка третьего действия, отражая начавшийся перелом в характере «укрощаемой» Катарины, интонационно трансформирована. В последнем же действии рефрен вообще отсутствует, уступая место лирическим темам.

Оркестр активно преобразует еще одну важную тему — главную партию увертюры:



Легкая, стремительная, задорная, она вводит в атмосферу веселого комедийного спектакля. Но при появлении Петруччио на свадьбе совершенно меняет облик: в ритмическом увеличении, в тяжелой «поступи» мрачного тромбона, подкрепленного зловещим тембром засурдиненных валторн, она звучит гротескно (см. пример 139) <sup>1</sup>.

Моменты преобразования и развития тематизма иногда сконцентрированы в самостоятельных симфонических эпизодах. Таково обрамление первой картины четвертого действия — кульминационной в развитии сюжета. Здесь сталкиваются и модифицируются важнейшие элементы (лейтмотив строптивости, вторая, «мигрирующая» тема любви, драматическая тема Катарины) <sup>2</sup>.

Шебалин отнюдь не стремится уйти от традиционных оперных форм, он широко использует их. Сквозное развитие действия сочетается у него с обилием законченных номеров.

Немалая роль принадлежит ансамблям, написанным с большим мастерством. Они возникают в драматургически важные моменты, обобщая ту или иную ситуацию и фиксируя обычно одно настроение. Это типично уже для коротенького дуэта враждующих соперников — Люченцио и Гортензио — в первом действии, для его финала, посвященного женихам и их надеждам, для фугированного квартета из этого действия («Дьявол злобный»). Особенно значительны ансамбли третьего и последнего действий. Первый из них — квинтет с хором — выражает отчаяние (Петруччио не пришел на свадьбу), второй — финальный дуэт, перерастающий в квинтет с хором, — раскрывает идею «торжества

<sup>1</sup> Ее развитие продолжается в антракте к четвертому действию.

<sup>2</sup> См. партитуру, т. 2, с. 182, ц. 3.



всемогущей, всепобеждающей любви» (Шебалин). Удивительное ощущение гармонии, утверждение светлого начала, ясная, солнечная музыка роднит этот финал с некоторыми эпизодами «Руслана» Глинки.

Всегда присущее Шебалину внимание к музыкальной архитектонике сказалось и в «Укрощении строптивой». «...Опера... — говорит композитор, — нуждается в четкой формальной конструкции...» (64, с. 51). Метод симфонизации, пронизывание всего сочинения единым комплексом тематического материала, использование лейтмотивов укрепляли оперную форму. Шебалин широко применяет репризы как важнейшее средство формирования целого, причем часто сохраняет не только тональные, но и тембровые особенности фактуры. Так, тема любви Катарини и Петруччио (основная) связана с тональностью D-dur<sup>1</sup> во всех трех своих появлениях (втором, третьем, четвертом действиях); тема «укрощения» в первом и третьем действиях возникает не только в одной и той же тональности — В-dur, но и в сходной оркестровке (тембр кларнетов, фаготов и струнных); интонации лейтмотива строптивости, завершающие второй, третий акты оперы и первую половину четвертого, — концовка-рефрен, о которой мы уже упоминали, во всех трех случаях звучит в А-dur и близкой оркестровке (массивные октавы медных и деревянных духовых, иногда с добавлением струнных); лейтмотив строптивости, появляющийся у Бианки, почти текстуально совпадает с его звучанием в партии Катарини при первом выходе героини (вплоть до тональных и частично тембровых аналогий).

Таким образом, тематические арки Шебалин часто закрепляет тонально. И сам по себе тональный фактор является для него важным организующим началом. Например, тональность А-dur занимает большое место в характеристике Петруччио. Назовем ариозо из первого действия («Все это пустые слова»), торжественный полонез в конце второго действия, открываемый Петруччио («Довольно медлить») и перерастающий в секстет; рассказ Бионделло о Петруччио, финал третьего действия (Петруччио увозит Катарину), наконец, последнюю картину оперы, когда Петруччио — хозяин дома — встречает гостей. Момент колористический приобретает формообразующую роль.

Тональные планы отдельных действий и всей оперы тщательно продуманы. Как точно, например, рассчитан поворот в сферу субдоминанты в тональном развитии третьего действия введением танцевальной сюиты<sup>2</sup>.

Характерная для Шебалина склонность к терцовым сопоставлениям нашла широкое отражение в «Строптивой» — и в частных звеньях, и в масштабе всей оперы. От А-dur, густо сконцентрированного в средних актах, образуются терцовые связи с первым действием (С-dur) и главной тональностью произведения — F-dur (в крайних точках — увертюре и последней картине). Таким образом, у Шебалина и темати-

<sup>1</sup> В финале после проведения темы в D-dur закрепляется F-dur — тональная реприза всей оперы.

<sup>2</sup> Все четыре танца написаны в субдоминантовых тональностях по отношению к А-dur, главной в этом действии.

ческий, и тональный, а отчасти и тембровый фактор служат конструктивным целям.

Не менее показательны признаки сонатности, сказавшиеся в тональном объединении двух важнейших тем оперы — обеих тем любви — в главной тональности F-dur в финале<sup>1</sup>.

«Укрощение строптивой» — одно из лучших произведений Шебалина. Высокое мастерство композитора сказалось не только в совершенстве музыкальной архитектоники, четкой соразмерности пропорций, не только в мастерском владении методом симфонического развития. Опера создавалась в годы наивысшего раскрытия мелодического дара Шебалина, и яркий тематизм — одно из самых значительных достоинств «Укрощения». Особенности же тематизма во многом определялись первоначальным замыслом произведения, задуманного как музыкальная комедия. Отсюда возникло множество жанровых номеров (марш, вальс, полонез, романс и т. д.), заметно выраженная танцевальность. Музыку такого типа Шебалин в изобилии писал для драматического театра, причем точный хронометраж заставлял композитора добиваться максимально выразительного тематизма и лаконичности.

В процессе создания «Укрощение строптивой» превратилось в оперу, насыщенную симфоническим развитием. И результат был, бесспорно, плодотворным. Но первоначальные жанровые и тематические истоки оперы, связанные и с музыкой в драматическом театре, во многом сохранились.

### Глава 13. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Художник не должен позволить победить себя горю, как бы трудно ему ни приходилось.

*Кайсын Кулиев*

Последние годы... Они сложились у Шебалина исключительно трудно, и жизнь композитора в этот период стала примером редкого мужества художника.

Прошло уже несколько лет с тех пор, когда после первого кровоизлияния в мозг композитор научился писать левой рукой и, проявляя огромную волю, продолжал работать. Но болезнь наступала. В октябре 1959 года Шебалин не смог дослушать репетицию своей оперы «Солнце над степью» — произошел второй инсульт. Заболевание приняло тяжелую форму: были нарушены центры речи, и казалось, что творческая работа навсегда станет недоступной для музыканта. Но она все-таки возобновилась... Медики считали это чудом. Победила необычайная воля Шебалина, его страстное желание вернуться в строй. Упорной, напряженной работой он восстанавливает речь, как бы заново овладевает словом (без чего работа в вокальном жанре была

<sup>1</sup> На это указывает Е. Бонч-Осмоловская (см. 14, с. 107).

немыслима) и снова, как партитуру «Укрощения», левой рукой пишет множество сочинений. С грустным юмором он замечал: «Все равно, какой рукой писать — левой ли, правой... было бы что писать». Композитор не хотел бросать и педагогическую работу — она продолжалась, хотя и не в прежнем объеме.

Интенсивность творческого процесса в эти годы не только не спадает, но, пожалуй, еще возрастает. Шебалин словно спешит воплотить рождающиеся замыслы, и строки А. Твардовского в одном из поздних романсов композитора могут служить эпитафией к его творчеству последних лет: «Жесткие сроки — отличные сроки, если иных нам уже не дано». Не менее характерным было и то, что тяжело больной композитор не утратил светлого восприятия мира.

Примечательной чертой позднего периода творчества Шебалина — последних семи лет — является его внимание к различным музыкальным жанрам, известное «жанровое равновесие». Эта особенность, проявившаяся уже в юности музыканта, по существу, осталась типичной для всего его творческого пути, хотя он иногда и оказывал некоторое предпочтение тому или иному жанру. Та же многоплановость замыслов отличает последнее семилетие. В поле зрения Шебалина — камерные ансамбли, симфония, романсы, хоры. Вслед за «Укрощенным строптивой» он работает над новыми редакциями оперы «Солнце над степью», симфонии «Ленин», Фортепианной сонаты ор. 10. Композитор продолжает редактировать произведения классиков: Глинки (последующие тома Полного собрания сочинений), Чайковского (отрывки из «Ундины»), Даргомыжского (фрагменты «Рогданы»), Бородина (первый вариант арии Игоря). Возникает идея создания балета «Минувших дней воспоминанья» на музыку Глинки. Сюжетной основой послужила поэма Е. Баратынского «Цыганка».

Шебалин меньше внимания уделяет музыке к драматическим спектаклям и кинофильмам, хотя и здесь можно выделить «Веер леди Уиндермиер» по О. Уайльду (Малый театр), фильм «Художник Бакшеев».

Поздний период дает основание говорить о некоторых новых приемах стиля композитора.

В области вокальной музыки Шебалин сочиняет два романсных и три хоровых цикла, от мимолетной же мысли написать оперу «Иркутская история» отказывается. Работа началась с романсов на слова А. Твардовского<sup>1</sup>. После болезни писать музыку на текст было трудно. Автор говорил, что первый романс он «писал, обливаясь потом от ужасного напряжения». Затем работа пошла легче, и цикл создавался быстро — всего за 19 дней (май 1961 года).

Восемь стихотворений А. Твардовского (ор. 54, 1961) Шебалин объединяет под общим названием «Родная земля», причем это загла-

<sup>1</sup> «Восемь стихотворений для голоса с фортепиано» включают «Спасибо, моя родная земля», «Ветер», «Некогда мне над собой измываться», «Снега потемнеют синие», «Собратьям по перу», «Не знаю, как бы я любил», «Моим критикам», «У Падуна».

вие цикла принадлежит именно ему, а не поэту. Тема Родины, столь важная для творчества композитора, здесь раскрывается более субъективно, приобретает автобиографический оттенок. К воспеванию красоты родной земли примешивается горечь от сознания близкого, неизбежного расставания с ней. Некоторые романы более объективны, например «Снега потемнеют синие» — образ весенней, пробуждающейся природы, или «У Падуна» — картина могучей, укрощенной человеком реки. Другие же — и их большинство — более субъективные, личные.

«Не знаю, как бы я любил» — философское размышление о жизни и смерти, высказанное человеком, страстно влюбленным в жизнь. Романс начинается спокойно, задумчиво, как разговор с самим собой:

Не знаю, как бы я любил  
Весь этот мир, бегущий мимо,  
Когда б не убыль прежних сил,  
Не счет годов необратимый.

Далее музыка звучит как вдохновенный гимн, прославляющий красоту жизни.

Тот же прием постепенного выращивания гимнической кульминации в первом романсе — «Спасибо, моя родная земля». Он проникнут чувством горячей любви к Родине, благодарности за все пережитое:

За все, что люблю и помню,  
За радость мою и боль.

Романс этот типичен для Шебалина народно-песенными интонациями, введением натуральных ладов (лидийские обороты), вариационным развитием попевок. Декламационные фразы начала уступают затем место мелодии более широкого дыхания и протяженных линий.

Не менее автобиографичны романсы «Некогда мне над собой измываться», «Собратьям по перу», «Моим критикам». Их тема — художник и его творчество — возникает в романах Шебалина не впервые, но здесь она решена на ином, современном поэтическом материале. Выразительны и лаконичны стихи первого из названных романсов:

Некогда мне над собой измываться,  
Праздно терзаться и даром страдать,  
Делом давай-ка с бедой управляться,  
Ждут сиротливо перо и тетрадь.

Некогда. Времени нет для мороки,  
В самый обрез для работы оно.  
Жесткие сроки — отличные сроки,  
Если иных нам уже не дано.

Интонации текста — весомые, жестковатые, не напевные, с подчеркнuto бытовыми прозаизмами. Такой стих Шебалин «озвучивает» в подчеркнуто декламационной манере, причем свобода музыкального произнесения текста усугубляется частой сменой размера —  $7/4$  —  $5/4$ , триолей и дуолей:

## 147 (Andante)

Не\_ког\_ да мне над со\_ бой из\_ мы\_ вать\_ ся,

пра\_ здно тер\_ зать\_ ся и да\_ ром стра\_ дать.

Эта декламационная манера отличается от той, к которой столь часто прибегал Шебалин в более ранние годы. Вокальная партия здесь мелодически наполненнее, проще гармонический язык (но одновременно выразительнее и характернее по своим национальным чертам), напевнее фортепианная партия.

Романсы «Собратьям по перу» и «Моим критикам» — острые юмористические зарисовки. В цикле это своеобразные скерцо, контрастирующие с другими номерами. Образную характеристику Шебалин в значительной мере поручает здесь фортепианной партии. Так, в романсе «Моим критикам» назойливая стаккатная тема у фортепиано воспринимается как символ «пустой суеты», противопоставленной свободным, вольно распетым фразам поэта:

## 148 Allegro

Все у\_ чить\_ вы ме\_



В основе цикла лежит сюитный принцип. «...Я его очень продумывал, — рассказывал композитор, — изменяя порядок следования стихов, расположив их так, чтобы возникли необходимые контрасты» (64, с. 76) и, добавим, — тональные связи. Крайние романсы цикла написаны в As-dur; общий план снова отражает типичные для Шебалина терцовые сопоставления; а тональности двух романсов, находящихся в центре («Снега потемнеют синие», «Собратьям по перу»), расположены на расстоянии тритона (A — Es), напоминающего о той лидийской кварте, которая придает столь характерную окраску ладовому облику первого, ключевого романса цикла.

Созданный вскоре следующий небольшой цикл «На земле мордовской» на слова А. Прокофьева<sup>1</sup> (ор. 55, 1961) также посвящен родной земле. Его можно назвать весенним: в трех романсах, светлых и лирических, Шебалин воспевает красоту весенней природы. Он выбирает стихи о расцветающей лесной черемухе, о «белой метели» цветущих яблонь. И снова автобиографично, как тема прощания, звучат слова:

Оставайтесь в памяти моей,  
Теплые и звонкие дождинки,  
Первые, озябшие травинки...

Это лучший в цикле романс, музыкальный язык которого тонко воспроизводит характер русской народной песни. Как примета позднего стиля, типична большая свобода фортепианной партии — в частности, прием постепенного разрастания ее фактуры. От скромного, в начале двухголосного «запева» развитие приводит к плотному аккордовому письму. Композитор широко пользуется вариационным методом. Музыка вступления, возникающая в романсе трижды, может служить примером варьирования гармонии.

В поздних романсах Шебалина заметно нечто новое: при неоспоримом общем тяготении автора к напевной мелодике, в ней нередко проглядывает большая острота и как бы инструментальная природа интонаций (см., например, «Белую метель»). Не было ли это следствием влияния инструментальной музыки композитора, где в те же годы мелодика также несколько меняет облик?

И еще одно наблюдение. Думается, что ладово-гармоническая вертикаль нередко являлась у Шебалина в процессе сочинения музыки

<sup>1</sup> В цикле три романса: «Оставайтесь в памяти моей», «Расцвела черемуха лесная», «Белая метель». Через год автор сделал их переложение для голоса с оркестром.

первичным элементом, ведущим за собой мелодию. Отсюда неожиданность ее «поворотов» (чаще не в основных тематических звеньях, а в развитии). В этом — одна из трудностей восприятия и исполнения его музыки, в частности «впевания» в нее вокалистов.

Некоторые новые тенденции заметны и в хоровой музыке Шебалина, в которой он снова отдает предпочтение жанру а cappella.

«Три хора на стихи молдавских поэтов» (ор. 52, 1959—1960) разнообразны. Но их объединяет стремление автора, не цитируя народных образцов, придать музыке национальный молдавский колорит. Интерес к песням различных народов нашей страны проявлялся у композитора и раньше, но в хоровом жанре это единственный опыт.

Первый хор — «Сумерки в долине» — светлый, лирический, с характерной для Шебалина компактной фактурой, использованием вариационных приемов. Национальное воссоздается через ладовые особенности: чуть «задевая» лидийскую и фригийскую ступени, Шебалин отчетливо фиксирует увеличенную секунду («Но вот пришла неслышно ночь»).

Второй хор — «Тополь», — пожалуй, самый удачный в данной триаде. Это песня о старом гордом и могучем дереве — символе силы и мужества. Народный молдавский элемент здесь заметнее: отчетливо слышимая, хотя и завуалированная увеличенная секунда, переменный размер, непрестанно меняющийся почти в каждом такте, особенности ритмического рисунка, щедро расцвеченного триолями. Богата ладотональная палитра. Именно ладовые средства придают особую свежесть звучанию заключительной кульминации (на слова: «Сильным, смелым быть душою»), где выделено трезвучие VII натуральной ступени, а минорная тоника d-moll заменена мажорной.

Последний хор — «Уезжает Мариора» — веселая жанровая песенка о проводах девушки на Алтай. Подвижный, танцевальный характер пьесы подчеркивается эффектной «инструментовкой»: мелодия и текст поручены одной группе хора (сопрано, затем тенора), другие же аккомпанируют ей, имитируя инструментальный наигрыш. Национальный элемент воссоздается через вкрапленную кое-где увеличенную секунду, синкопированный ритм. Своеобразие пьесы более всего определяется несколько терпким колоритом натуральной диатоники. Как в народной музыке, один лад незаметно переходит в другой. В заключении же Шебалин использует нередкий для него прием — подытоживает ладовые «события», фиксируя сложный лад E-dig — e-moll с его миксолидийскими и фригийскими вариантами. Оставаясь верным стихии натуральной диатоники, Шебалин и здесь не отдает предпочтения гармоническому минору или «венгерской гамме», характерным для молдавской музыки, — национальное он оттеняет более мягко.

Две серии детских хоров — «Моим внучатам» (ор. 57) и «На лесной опушке» (ор. 59) — также вносят новые элементы в творчество Шебалина. Это — образец музыки для детей<sup>1</sup>, и это очень маленькие пье-

<sup>1</sup> Подобные опыты были у композитора в музыке к радиопостановкам «Тимур и его команда» по А. Гайдару, «Детство» по Л. Толстому, к спектаклю «Дима и Вова» («Опасное знакомство») А. Барто и Р. Зеленой.

сы, что определяет их особое место среди других хоров композитора.

Первое сочинение объединяет четыре пьесы, второе — семь. Их тексты — коротенькие, незатейливые стихи, подчас не лишенные поэтических достоинств<sup>1</sup>. Самый жанр определил стремление Шебалина к простоте музыкального языка, тем более что и исполнять эти сочинения, по замыслу композитора, должен был детский хор. В обоих опусах — безупречный вкус автора, ювелирная отделка деталей, отточенность, предельный лаконизм высказывания. Может быть, именно поэтому многие черты стиля выступают рельефнее, как бы сконцентрированы.

Музыкальный облик хоров неразрывно связан с русской народной песней. Укажем на прием чередования одноголосного запева и хора (см. «Подснежник», «Лютик», «Незабудка», «В саду»), на характерные приемы голосоведения — движение голосов к унисону или к октаве («В саду», «Пчела»), параллельное движение терциями и т. д. Использует Шебалин и переменные размеры, и, конечно, весьма широко — натуральные диатонические лады, которые являются основой музыкального языка обоих опусов. Иногда композитор строго выдерживает какой-либо один лад на протяжении всего хора. Такова песенка «Дождик», целиком написанная в *h* дорийском:

140 В умеренном движении

С. Дождик лещенку поет

А. „Кап, кап,

только кто е е поймет?

Кап, кап,

Не поймем ни я ни ты,

Кап

<sup>1</sup> В серию «Моим внучатам» входят хоры «В саду», «Пчела» (слова неизвестных авторов), «Дождик» (слова Б. Заходера), «Лето наступило» (слова Л. Квитко). Второе сочинение — «На лесной опушке», написанное на слова Е. Серовой, включает пьесы «Подснежник», «Ландыш», «Фиалка», «Лютик», «Незабудка», «Одуванчик», «Гвоздика».



Здесь характерны, кроме того, изобразительные штрихи, близкая народной песне структура<sup>1</sup> и каденция:

150

C. про- рас- тать нач- нет о-

A. -но.

В отличие от «Дождика», в хоре «Лето наступило» ладовая палитра многокрасочна: натуральный e-moll последовательно сменяется дорийским, затем фригийским и, наконец, миксолидийским E. Иногда смены более скромны: в очаровательной народно-песенной миниатюре «Ландыш» с характерным размером  $\frac{5}{4}$  d дорийский чередуется с натуральным:

151 В медленном темпе

C. Ро- длл- ся лан- дыш в мэй-ский день, а лес с- го хрә- нит;

A.

Ладовая «переливчатость» часто приводит к красочным поворотам в гармоническом развитии, вносит колористические блики, щедро рассыпанные в партитуре детских хоров — этой своеобразной «нитке жемчужинок».

В последний период творчества вновь возрастает интерес композитора к инструментальному жанру. Итог семилетия был солидным: триада сонат для различных струнных инструментов, сонатина для гитары, два квартета, симфония.

Три сонаты — для скрипки, альты и виолончели с фортепиано, — образующие цикл (ор. 51, 1954—1960), продолжают тенденцию к обогащению тембрового звучания камерного ансамбля, к полнозвучной,

<sup>1</sup> Вслед за двумя начальными четырехтактами идет суммирующий двенадцатитакт, который слагается из трехтактов, нарушающих квадратность.

насыщенной фактуре, определившуюся еще в Фортепианном трио. Заметим, что обогащение тембра вызвано стремлением автора к красочности. В этом смысле триада темброво богаче, щедрее, чем, например, более ранняя Соната для скрипки и альтя.

Скрипичная соната (ор. 51 № 1), сочинение светлое, жизнерадостное, словно продолжает развивать образную сферу Фортепианного трио. Это классический четырехчастный цикл с обычной для него последовательностью частей и образными контрастами. Индивидуальный шебалинский почерк сказывается прежде всего в приемах объединения цикла, отчетливых тематических связях. Так, тема задорного скерцо постепенно «выплаывается» из энергичной главной партии первой части через промежуточное звено в ее разработке (такт 6 перед ц. 8). Элегическая тема Andante (третья часть) близка романской лирике:

152

V-no

Andante

*p*

This musical score shows measures 152 to 155. The top staff is for the Violin (V-no) and the bottom two staves are for the Piano. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The piano part features a steady accompaniment of chords. The violin part has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 154.

This musical score continues from measure 155 to 159. The instrumentation remains the same. The piano accompaniment continues with chords, and the violin part has a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 156.

Она восходит ко второй, народно-песенной теме скерцо, а затем ведет также к плясовой теме финала:

153 [Allegro]

V-no

*mf*

This musical score shows measures 153 to 156. The top staff is for the Violin (V-no) and the bottom two staves are for the Piano. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '[Allegro]'. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin part has a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in measure 153.

Ладовые особенности несут не только выразительную функцию, но и объединяющую. Главная партия первой части развивается в харак-

терной сфере натуральных ладов: она начинается А лидийским, который затем превращается в миксолидийский; через несколько тактов фиксируется *fis* с дорийской секстой; затем трезвучие *Fis-dug* само становится дорийской *S* для последующего раздела в *cis-moll* и т. д.

Финал синтезирует как интонационное, так и ладовое развитие цикла. Его вступление настойчиво утверждает лидийский, а звучащая за ним тема скрипки — А миксолидийский, то есть ту же самую последовательность, которая была заложена в главной партии первой части.

Фактура сонаты достаточно прозрачна, свободна от перегрузки полифоническими приемами, хотя Шебалли и не избегает их. Отметим в среднем разделе *Andante* имитационную ткань с очень выразительной мелодией или каноническую имитацию во второй теме скерцо (в характерном для цикла интервале септимы). Объединению целого служит и тональный фактор: *A-dug* не только связывает крайние части цикла, но и находит отражение в некоторых темах средних частей.

За Скрипичной сонатой, светлой по облику, следует Альтовая<sup>1</sup>, образы которой не лишены драматизма. Стилистически же альтовая соната близка скрипичной, прежде всего по своему складу — песенному, лирическому.

Новые качественные признаки обозначаются в последней сонате из триады — Виолончельной. Большая инструментальность тематизма заметна и в энергичной главной партии финала, объединяющей ряд тематических элементов цикла (пример 154), и особенно в скерцо:

154 *Allegro*

V.c.

155 *Vivace*

V.c.

ч. II

<sup>1</sup> Хронологически она возникла раньше скрипичной, но автор обозначил ее № 2 в оп. 51.



Однако эта инструментальность не исключает напевного начала. В том же 1960 году был создан Восьмой квартет (с-молл, оп. 53) — один из лучших у Шебалина. Он возник после большого — двенадцатилетнего — перерыва в сочинении квартетной музыки. Произведение отличается своеобразием замысла, стремлением автора к лаконизму, некоторыми новыми особенностями музыкального языка. Необычна драматургия цикла: в нем две медленные части, близкие по настроению. им контрастируют скерцо и финал.

Образы первой части (Andante) глубоко драматичны. Вслед за квинтовым волевым возгласом (октавное tutti) мелодия скрипки звучит как скорбный монолог. По эмоционально открытому тону, нечастому у композитора, экспрессивности выражения Andante может быть сопоставлено с музыкой зрелых квартетов Чайковского. И, может быть, как романсы на слова Твардовского, это еще одна страница в автобиографическом «дневнике» Шебалина. Основная тема на редкость широка, протяженна:





Напряженность, обостренность ее интонаций не умаляют напевности мелодии. Это типичнейший образец концентрированного тематизма позднего Шебалина.

Незатейливо-простая, песенная побочная партия по общему стилю может быть сопоставлена с песнями на слова Коваленкова. Мелодических цитат здесь нет, но ритмически она буквально копирует ритмоформулу, объединяющую несколько номеров данного цикла («Ты обо мне в слезах не вспоминай», «Окружена болотными цветами», «На грустной ноте») <sup>1</sup>. Возможно, здесь не случайное совпадение, а общность содержания, связанного с мотивами прошлого, воспоминаний (на это наводит и текст романсов с их темой прощанья). К тому же ритмические реминисценции — не единственный у Шебалина случай.

Заключение первой части обостряет драматический элемент. Сопоставление патетического соло скрипки и массивного tutti с настойчивыми повторениями острого пунктирного ритма создает яркий тембровый контраст и в то же время фиксирует первый смысловой итог развития образов.

Стремительное скерцо с веселыми переливами оттенков натуральных ладов — жанровая зарисовка объективного мира, краткое отстранение. Но «разговор о главном» продолжается в третьей части — превосходном по музыке Adagio. Открывающее его выразительное соло виолончели словно подхватывает реплики солирующей скрипки из трагической первой части. Только по сравнению с ней субъективное начало как бы переведено здесь в сферу философского раздумья, размышления. Третья часть (а не финал!) несет в цикле синтезирующую функцию. Многие интонационные звенья восходят от нее к предшествующим частям (см. цит. выше статью Э. Алексева — 1, с. 176). Adagio включает большое фугато, по облику скорее финальное. Его характерная тема ритмически точно предвосхищает скерцо будущей Пятой симфонии Шебалина:



<sup>1</sup> См. об этом подробнее в главе 10.



Финал выходит за рамки образной и интонационной сферы первых трех частей. Энергичная основная тема и похожая на украинскую песню побочная более объективны. Но кода снова вводит трагическую тему первой части (ц. 24). Постепенно острота интонаций смягчается, последние такты финала звучат спокойно, умиротворенно. Эта кода — прообраз заключения Пятой симфонии, даже в той же тональности (с — С). Такова общая драматургия этого нетрадиционного цикла.

В его музыкальном языке еще больше, чем в Виолончельной сонате, сказывается поворот к инструментальному тематизму (скерцо, фугато *Adagio*, основная тема финала). Мелодический и гармонический язык становится напряженнее, острее.

Фактура квартета, его инструментовка очень разнообразны: «богатырские» унисоны (см. *Adagio* перед ц. 8) и аккордовые параллелизмы, ткань полифонически насыщенная и совсем прозрачная, яркие эффекты сопоставления тембров.

Девятый квартет (ор. 58, 1963) — одно из самых последних сочинений Шебалина, созданное им за несколько месяцев до смерти (после квартета была написана только Сонатина для гитары).

Экономность средств, к которой стремился автор в эти годы, нашла здесь особенно наглядное претворение. «У меня уже сейчас нет возможности высказываться долго, я должен выражаться лаконично», — говорил композитор. В квартете три части, причем первоначально, как рассказывал Шебалин, было задумано только две<sup>1</sup>. Уплотнение цикла не исключает обычных принятых контрастов: функцию скерцо несет средний раздел медленной части (*Andante*), которая не утрачивает при этом своей компактности.

Новые черты выявляются более всего в музыкальном языке квартета. Первая часть начинается медленным вступлением (*Largo*), подчеркнуто унисонная тема которого могла бы служить почти чистым образцом серийной музыки:



<sup>1</sup> Из девяти квартетов Шебалина лишь два трехчастны: Первый, юношеский, и последний, Девятый. Все остальные четырехчастны, кроме «Славянского», в котором пять частей.



Каждая из двух фраз включает все 12 хроматических звуков, правда, два из них Шебалин, нарушая додекафонные правила, повторяет. Вступление это выделено автором столь основательно, что воспринимается как своего рода музыкальная «декларация».

Шебалин отрицательно относился к додекафонии. Его размышления об этой системе и внешне соприкасавшиеся с ней собственные композиторские опыты подчеркивали это. Он говорил, что хотел заставить данную систему «служить диатонике в условиях строгого тонального центра, крепкого и нерушимого»<sup>1</sup>. Сказанное относилось к Пятой симфонии, квартет ж возник после нее, и, следовательно, опыты продолжались.

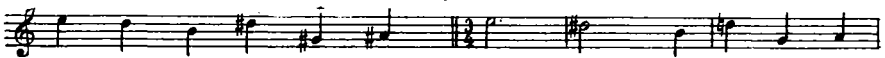
Как же претворились в музыке квартета идеи автора? Шебалин отнюдь не отказывается от обычных для него приемов, в частности от интонационных связей тематического материала. Приведенное нами вступление квартета отражено в тематизме цикла. Это относится к характерной малой септимере, которая появляется в большинстве последующих тем<sup>2</sup>, к ряду мелодических оборотов, среди которых встречаются и варианты в обращении (пример 159 а, б):

(Вступление)

159а



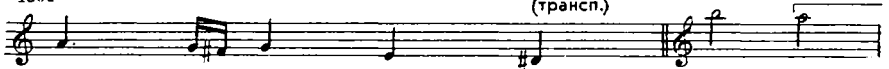
(в обращении, трансп.) 159б пп. I ч.



(из пп. III ч.)

Вступление I ч., 160б (трансп.)

160а



<sup>1</sup> Это высказывание (а также цитированное нами ниже — на с. 272) приводится по первоначальному, более полному варианту текста рукописи «Воспоминаний» В. Шебалина (с. 13). Архив А. М. Шебалиной.

<sup>2</sup> См. главную и побочную партии первой части, первую тему второй части, главную партию финала.



Родственны между собой и многие другие темы квартета, а иногда Шебалин крепит цикл фундаментальнее — вводит целиком тему *Andante* в кульминацию финала (ц. 23), значительно динамизируя ее.

Композитор не отказывается и от полифонических форм (назовем канон на побочной теме финала). Словом, арсенал привычных приемов автора сохраняется. Важно, что развитие происходит в обычной диатонической системе с характерными для Шебалина натуральными отклонениями. Примером может служить тема *Andante*, впитавшая в себя некоторые интонационные элементы вступления:

161 *Andante*

Не менее показательна и сама тема вступления, которая в репризе первой части звучит иначе — с гармоническим сопровождением:

162 *Largo*





Творческий подход Шебалина к сериям особенно очевиден в заключении первой части квартета, как бы содержащей наглядный музыкальный вывод. Она завершается темой главной партии. Ее фактура (октавы), тембр, ритм (крупные длительности) напоминают о вступлении. Тема почти целиком «укладывается» в 12 хроматических звуков, но облик ее иной — мелодически проще вступления:



На протяжении всей первой части она развивается в обычных условиях диатоники.

Эксперимент с серийностью в свободном ее толковании не был случайным у Шебалина. Весь творческий путь композитора свидетельствовал о его стремлении обогатить диатоническую систему. Натуральные лады были одним из средств этого обогащения. В 12-тоновой системе при сохранении верности тональности и диатонике композитор видел еще одно действенное средство. В результате интонационный язык последних сочинений Шебалина — прежде всего Девятого квартета — становится более острым, напряженным, тематизм (не всюду) более инструментальным. Направивается параллель с сочинениями

ранних лет, но лишь отчасти, потому что завоевания автора в области раскрепощения мелодики не были утеряны. Отсюда как итог эволюции — интонационное усложнение языка при сохранении его мелодической природы<sup>1</sup>.

Все сказанное может быть отнесено к Пятой, последней симфонии Шебалина — одному из самых лучших, вершинных его произведений. Музыкант написал ее в 1962 году очень быстро, по собственному признанию, «залпом». Однако услышать ее исполнение в авторском концерте, состоявшемся в честь 60-летия композитора, не смог: болезнь все более неумолимо отнимала дни радости.

Если поздний Восьмой квартет отделен от предыдущего двенадцатью годами, то временной разрыв между Пятой симфонией (ор. 56, С-dur) и ее предшественницей — Четвертой — гораздо больше — двадцать семь лет! Позади был сложный путь творческих поисков, неустанного совершенствования мастерства.

Последнюю симфонию Шебалин посвятил памяти Н. Я. Мясковского (как посвятил ему же свою Первую, раннюю симфонию). В этом сочинении композитор остается верен характерному для него жанру лирико-драматической симфонии, не лишенной в то же время черт эпичности. Автору по-прежнему близок мир философской лирики, интеллектуальное начало, но музыка симфонии несет отпечаток большей непосредственности высказывания, душевности. Ей присуща та высокая простота, которая бывает свойственна созданиям большого мастера. Многие страницы этого произведения удивительны своим светлым колоритом — тяжелая болезнь композитора не окрасила его творчество в мрачные, пессимистические тона.

Структура цикла в Пятой симфонии обычная — четырехчастная, где медленная часть на втором месте, а скерцо на третьем. Об особенностях тематизма рассказывал сам композитор: «Когда я собирал... материал, сделал заготовку для каждой части, все темы были задуманы с использованием 12 тонов. Я хотел сделать темы диатоничные, с обогащенной диатоникой... Можно воспользоваться элементами этой системы свободно, в пределах музыки тональной... в этих темах свободные повторения одного звука, ходы по аккордовым звукам встречаются сколько угодно... Не обязательно брать все 12 ступеней... Можно все 12 звуков расположить так, что они будут восприниматься совершенно диатонически. Все зависит от мелодического движения, от логики»<sup>2</sup>. Как видно из сказанного, подход Шебалина к тематическому материалу Пятой симфонии и Девятого квартета принципиально сходный. Конечно, у Шебалина различие между — назовем их условно — «додекафонными» темами, не отрицающими диатоники, тональности, иногда включающими только часть 12-звучной системы, и темами обычными стирается. Для нас же важно сознательное стремление Шебалина обогатить диатонику, тематизм. Существенно, что, при усложненном зву-

<sup>1</sup> На синтезирующие черты стиля Шебалина в этот период указывает Э. Алексеев (см. 1, с. 162).

<sup>2</sup> Шебалин В. Воспоминания. Рукопись, с. 14—15.

ковом составе тем, им присуща, однако, большая мелодическая наполненность, чем многим темам ранних сочинений Шебалина. Сравним, например, два отрывка — из Второй симфонии (1929) и Пятой:

164а  
[Allegro assai]

2-я, симфония ч. II



164б  
Andante  
p

5-я симфония, вступление

Three staves of music in bass clef, 3/4 time signature. The first staff starts with a piano (p) dynamic and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second and third staves continue the melody with slurs and a fermata over the final measure of the third staff. The instrument is identified as Cl. b. (Bass Clarinet).

Вступление к первой части Пятой симфонии — сумрачное; написанное в духе Мясковского соло бас-кларнета является как бы важнейшим интонационным зерном цикла. Но значение этой темы, ее начального звена, выходит за пределы данного произведения. Точнее, она вобрала в себя очень характерный для Шебалина ритмоинтонационный оборот. Мотивом с восходящей квинтой, образующимся из первых трех звуков темы, начинается не только Пятая симфония, но и Восьмой квартет, и медленная часть Третьего, очень любимого автором сочинения, и романс «Оставайтесь в памяти моей» на слова А. Прокофьева. С Восьмым квартетом совпадают интонации, ритм, а также тональная

окраска (C-dur)<sup>1</sup>. В Andante Третьего квартета начальный оборот несколько ритмически смягчен, но опять-таки звучит в C-dur. Первая фраза романса родственна началу симфонии не только двумя начальными звуками, но отчасти и продолжением. Не есть ли это лейтинтонация ряда сочинений, смысл появления которой в последней симфонии композитора раскрывается через текст приведенного романса «Оставайтесь в памяти моей»?.. Советский поэт Е. Долматовский ту же мысль высказал афористически: «Я вновь годами прошлыми живу».

Содержание Пятой симфонии Шебалина шире, объективнее. В ней — утверждение жизни, ее прославление. Но в то же время симфония входит в круг тех поздних сочинений композитора, которым свойственны мотивы автобиографические и мотивы воспоминаний. Подсказывают такую трактовку не только особенности драматургии (роль просветленной коды), но и истоки тематизма произведения.

Продолжим анализ симфонии, акцентируя в ней черты нового. Главная партия первой части целиком вырастает из вступления, как это часто бывает у Шебалина. Но в приемах ее изложения и развития, как и в побочной партии, есть свои отличительные особенности. Если раньше уже в экспозиционное изложение тем композитор вводил нередко мотивную разработку, то здесь господствуют спокойные линии, подчеркивается протяженность мелодии. Обе темы экспозиции проводятся по три раза целиком на фоне скромного (отнюдь не линейного) сопровождения. Вот, например, как фактурно изложена побочная партия:

165  
[Allegro]  
Cl.  
p  
Атра, Фэг.

<sup>1</sup> Вообще Восьмой квартет по многим признакам близок Пятой симфонии (ср., например, начальное соло виолончели в его третьей части и соло бас-кларнета в симфонии).



Приемы мотивного «строительства», динамизация ткани сосредоточены в разработке (отчасти в коде), но и в ней Шебалин полностью проводит побочную партию, сохраняя принцип: мелодия — аккомпанемент (ц. 15)<sup>1</sup>.

Обращает на себя внимание бо́льшая компактность разделов формы, краткость, точность пропорций, расчета. Особенно лаконичны связующие разделы (не от стремления ли сосредоточить внимание на главном — широких мелодических пластах?).

Несомненная эволюция заметна в оркестровом письме. Оно тоже стало экономнее, прозрачнее, хотя это не исключает, конечно, кульминационных tutti. Оркестровка заставляет иногда вспомнить гликинские традиции. Сохранилось тяготение Шебалина к тембровой колористичности, причем эта черта стала даже еще заметнее. Некоторые тембровые аналогии позволяют протянуть арку от Пятой симфонии к Первой. Укажем, например, на большую роль кларнета, излюбленного инструмента Шебалина: в обеих симфониях это лейттебр<sup>1</sup>. Композитор широко применяет в цикле арфу и даже как бы закрепляет ее тембр; побочная партия появляется с аккомпанементом арфы не только в экспозиции первой части, но и в разработке, и в репризе (фактура при этом варьируется).

Первая часть — своеобразный эмбрион в драматургии всей симфонии. Подобно тому как бас-кларнетная тема вступления является истоком дальнейшего тематизма (и, добавим, важнейшим элементом тембрового развития), в первой части уже заложен тот характер образных контрастов и тональных связей, которые реализуются затем в масштабе цикла. В этом смысле первая часть — своеобразная модель с «запрограммированными» чертами целого. Терцовое соотношение тем первой части (С — е) отражается в общем тональном плане симфонии: С — gis — а — С. Образные сопоставления в первой части — тема вступления и ближайшее ее «производное» — более драматичная главная партия — создают сумрачное настроение; побочная же, в характе-

<sup>1</sup> См. партитуру Пятой симфонии (М., 1965).

<sup>2</sup> Мы имеем в виду кларнет и бас-кларнет. Назовем некоторые важнейшие моменты их звучания: помимо соло бас-кларнета во вступлении, великолепна «темная» краска этого инструмента на фоне фагота, контрафагота и арфы в начале разработки первой части (ц. 10). Кларнету (как и в Первой симфонии) поручена побочная партия первой части, он же начинает финал, звучит в его коде и т. д.

ре изящного лирического вальса, с оттенком театральной музыки, высветляет колорит. Эти темы, их соотношение — своего рода исток для последующего развития в цикле, для образных контрастов, все обостряющихся.

Сумрачные образы сгущаются во второй части симфонии (Lento). Возможно, авторское посвящение Мясковскому теснее всего связано с этой частью: ее свободно развертывающаяся тема в духе музыки эпохи классицизма (XVIII век) вызывает ассоциации с траурным шествием. Средняя же часть Lento как бы продолжает развивать образ лирического вальса<sup>1</sup>. Скорбная вторая часть и искрящееся скерцо (третья) образуют наиболее глубокий контраст в цикле. Скерцо звучит как бойкий скомороший наигрыш с массой тонких — в народном духе — оркестровых находок. Особое «озорство» этой жанровой сценке придают веселые рулады флейты-пикколо. Но и здесь внутренний контраст создаст хрупкая, чуть капризная опять-таки вальсовая тема.

Есть еще весьма существенная образно-смысловая связь в Пятой симфонии. От просветленной коды первой части ведет путь к более развернутой, но близкой по художественному замыслу коде четвертой части. Финал симфонически обобщает развитие всего цикла. Он динамичен, массивен и содержит много типично шебалинских музыкально-конструктивных приемов объединения тематического материала. Большая кода финала (Andante) с постепенным высветлением красок — музыка высокоодухотворенная. Это своего рода философский итог, который воспринимается как вдохновенный гимн свету, прославление жизни и ее красоты<sup>2</sup>. Гимн, созданный художником, уходящим из жизни...<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Оба вальса — первой и второй частей — интонационно родственны.

<sup>2</sup> Очень тонко в заключении, в прозрачайшей оркестровке, дана ладовая «борьба» — с-moll — C-dur — с постепенным утверждением мажора. Аналогичный прием Шебалин применяет в конце Девятого квартета.

<sup>3</sup> Виссарйон Яковлевич Шебалин умер 29 мая 1963 года.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современный художник... Да, Виссарион Яковлевич Шебалин был именно таким. Поездка на Турксиб или участие в дискуссиях Союза композиторов, музыкально-критические статьи или педагогическая деятельность — все было активным, живым откликом на требования, выдвигаемые жизнью. Острое чувство современности, которым обладал музыкант, прежде всего сказалось в его композиторском творчестве. Оно отражало сложные процессы, которые происходили в советской музыке, и было неразрывно связано с ее развитием. Сочинения Шебалина отмечены характерными приметам времени, его общих тенденций, но одновременно в них выражено и свое, индивидуальное.

Становление современной темы в советской музыке было важной чертой эпохи. Тема эта сразу и все основательнее входит в сочинения Шебалина. Он пишет драматическую симфонию «Ленин», многократно — в разных жанрах: опере, симфонии, театральной музыке — обращается к образам гражданской войны; его массовые песни 30-х годов посвящены Октябрьской революции и «текущим событиям» (индустриализация, колхозы и т. д.); быстрым откликом на Великую Отечественную войну явилась «Русская увертюра» и последовавшие за ней песни, военные марши, а затем — откликом, более отдаленным по времени, — ряд хоровых сочинений 50-х годов. В те же годы в хоровых обработках композитор использует новые, современные народные песни, содержание которых — «дни нашей жизни». И даже в жанр камерной вокальной музыки, складывавшийся у Шебалина как более субъективный, также проникает современная тема — назовем песни на слова А. Гидаша, романсы на стихи А. Коваленкова, А. Твардовского.

Не менее показательным было обращение к классическим сюжетам во второй половине 30-х годов, в частности появление советской пушкинианы: Шебалин был не единственным ее создателем.

Судьба отдельных жанров в творчестве композитора также связана с судьбами советской музыки в целом: выбор того или другого из них возникал не случайно. Так, в 30-е годы внимание композитора к массовой песне, к опере и театральной музыке, симфонии и квартету, или во второй половине десятилетия к симфоническим сочинениям на фольклорной основе, или, наконец, на рубеже 40—50-х годов, к хоровой музыке отражало общие тенденции.

С другой стороны, крупные достижения Шебалина в каком-либо жанре, обогащая его, в свою очередь, оказывали влияние на его развитие в советской музыке. Так было с квартетами или хорами а cappella,

с «Укрощением строптивой» или Пятой симфонией. Значительные художественные явления, они стали вкладом в советское искусство.

Как соотносилось общее и свое, индивидуальное в музыке Шебалина?

Отзываясь на задачи, выдвигаемые временем, Шебалин, однако, решал их по-своему. Так, в пушкинском цикле романсов он не эпигоном выразительных средств XIX века (пусть вариантного повтора тоже был возможен!). Композитор ищет иной, современный интонационный «словарь», иную лексику. Он создает произведение, отмеченное печатью тонкого интеллектуализма.

Его опера «Солнце над степью» — пусть не во всем еще удавшаяся автору, — несомненно, соприкасается с советской песенной оперой 30-х годов; но шебалинское сочинение несет в себе черты симфонизма, четкой логики музыкально-драматургического развития и стройной архитектоники. Композитор пишет Четвертую, «Перекопскую», симфонию, опять-таки рожденную временем, и демонстрирует в ней свой метод симфониста-зодчего, свободно владеющего сложным искусством создания масштабной музыкальной формы.

Попытаемся более подробно проследить характерные черты в творческом облике Шебалина.

Склонность композитора одновременно работать в различных музыкальных жанрах, редкая широкоохватность — одна из особенностей его творческого процесса. Да и в этом снова, пожалуй, можно увидеть косвенное отражение примет времени: разве не бурно и многогранно развивалась советская музыка, например, в 30-е годы? Ее общую многожанровость Шебалин как бы воплотил в собственном творчестве. Слова композитора: «Люблю многоплановую работу» — могут служить эпиграфом к его биографии. Такой метод имел свои последствия. Общность содержания сказывалась в различных сочинениях. Так, тема гражданской войны входит не только в массовую песню, но и в Четвертую симфонию, в драматические спектакли с музыкой Шебалина, в оперу «Солнце над степью» и ряд избранных им, но нереализованных оперных сюжетов.

Другой характерный момент заключался в нередком тождестве музыкально-тематического материала. Примеры многочисленны: неосуществленный замысел оперы «Пугачев» (с имеющимися, однако, набросками) и Вторая симфония; музыка к пьесе «Командарм-2» и Третья симфония; песня «Слезы мать рукавом утирала» и Четвертая симфония; «Баня» и Концертино для скрипки; романс на слова Рильке «Die Träume» и Второй квартет (третья часть); «Песня братца Тюкоди» в том же квартете (финал); музыка к пьесе «Вступление» и Скрипичный концерт. Подчеркнем, что все примеры хронологически относятся к одному периоду — 30-м годам.

Обычно заимствованный музыкальный материал ассимилировался в новой жанровой среде в соответствии с ее особенностями. Но далеко не всегда, однако, возникала активная его переработка (например, фрагменты из «Командарма» в Третьей симфонии, из «Вступления» — в Скрипичном концерте).



Перенесение вокальной или театральной музыки в инструментальные сочинения способствовало конкретизации их образного содержания, служило в известной степени программным подтекстом.

Однако связи этим не ограничивались. «Широкоохватный» метод облегчал перенесение приемов, найденных в одном жанре, в другой. Так, введение массовой песни «Слезы мать рукавом утирала» в Четвертую симфонию или «Песни братца Тюкоди» во Второй квартет сказывалось в «новой среде» на приемах развития, на особенностях фактуры, гармонии.

Было еще одно следствие многоплановой работы композитора: произведения, относящиеся к числу наиболее значительных творческих достижений, иногда возникали почти одновременно — например, ряд замечательных хоров а саррелла, «Укрошение», лермонтовский цикл романсов — в первой половине 50-х годов<sup>1</sup>.

Стиль Шебалина на протяжении его творческого пути не оставался неизменным. Эволюция в общих контурах прослеживается ясно. Путь вел от более сложных выразительных средств к более простым — не упрощенным, конечно, что противоречило интеллектуальному складу композитора. Это была высокая простота, которая приходит вместе со зрелостью мастера. Шебалин шел от декламационной мелодии к широким и свободным ее формам, к песенности и простоте интонационного склада (и стиль поздних сочинений не меняет картины, подтверждая общее положение, что наглядно доказывает, например, Пятая симфония). Национальное начало его творчества раскрывалось все глубже, полнее.

Искусство композитора обретало все большую общительность. Эволюция Шебалина-художника вела к непосредственности высказывания, завоеванной далеко не сразу и не легко. Слова, написанные Асафьевым о Мясковском, могут быть отнесены и к Шебалину, помогающая понять сущность психологического склада музыканта на раннем этапе его творчества: упорное сокращение «под «ежистыми» интонациями от любопытных всего, что могло бы быть воспринято как чувственное самообнажение — с тонким, душевно чутким лиризмом как проявлением нервной впечатлительности, сочувствия людям и личной жажды ласки, тепла и участия. В этом сочетании живут давние качества выдающихся русских композиторов: с одной стороны, стремление к общности, а с другой — боязнь стать навязчивым со своими личными высказываниями» (3, с. 14). Но «личные высказывания» — лирическая сфера — все-таки уже настойчиво пробивались у раннего Шебалина (Первая симфония, Фортепианная соната *es-moll*), предвещая характерные черты композитора-лирика. Избирая в поздние годы более открытые формы высказывания (для Шебалина более открытые!), композитор даже вносил в них элементы автобиографичности (ряд романсов и хоров). От душевной замкнутости, от «интеллектуальной бро-

<sup>1</sup> Это напоминало периоды подъема в творчестве Бородина, работавшего параллельно в разных жанрах.

ни» (Асафьев) — к «рассказу о себе» — таковы крайние точки творческого пути музыканта.

Еще один аспект эволюции. Если в раннем творчестве Шебалин отдал известную дань мрачным образам, то затем все настойчивее утверждалось начало светлое, по-глинкински ясное приятие мира, гармония жизни. «Укрощение строптивой», концепция Пятой симфонии, многие хоры наглядно доказывали это положение, тем более знаменательное, что названные произведения создавались уже тяжело больным композитором. В этом нашло выражение этическое credo художника-гуманиста.

Стиль Шебалина, особенности его музыкального языка — явление сложное. Индивидуальные черты возникали на базе традиционного, органически и прочно сочетаясь с ним. «Базой» было русское народное творчество и наследие русских композиторов-классиков, причем сплав истоков также оказался сложным, отнюдь не однозначным.

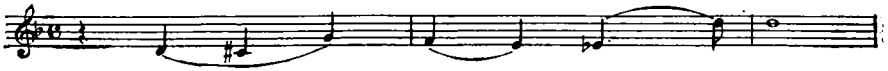
Одно из самых сильных влияний оказал на Шебалина, особенно в молодые годы, Мусоргский (как и на ряд других советских композиторов). Шебалин унаследовал от Мусоргского декламационную выразительность вокальной музыки, интонационную меткость характеристик, внимание к воплощению изобразительных деталей, идущих от текста, образную конкретность. Манера Мусоргского иногда заметна в мелодических, тонально-гармонических подробностях, особенно в ранних шебалинских сочинениях. В своей оценке Мусоргского Шебалин выделил именно те элементы, которые были ему близки. «Наиболее ценными и актуальными сторонами его творчества, — писал он, — я считаю широкий диапазон и необыкновенную выразительность его интонационно-мелодической речи» (73, с. 227). Прием, воспринятый от Мусоргского, приводил у Шебалина к другим, своим результатам, ибо сами интонации были другими, современными, как иной была, конечно, и гармоническая среда, их окружающая.

Пожалуй, наибольшее количество нитей связывает искусство Шебалина с Танеевым. Шебалину близко философское начало в музыке русского композитора, сдержанность и глубина высказывания. Ему родственно и понимание эпического (вспомним финалы симфоний, квартетов). Родственны и многие приемы. Танеевское часто воспринималось Шебалиным через творчество Мясковского. Показательны в этом плане характерные точки соприкосновения в тематизме. Как справедливо отмечает Вл. Протопопов, в танеевских темах часто используются яркие и запоминающиеся интонации — тритон, уменьшенная терция, широкие скачки но остро диссонирующие интервалы (септима, уменьшенную октаву, малую нону и т. д.)<sup>1</sup>. Эта лексика в более обостренном, сгущенном виде вошла в круг выразительных средств Мясковского, а затем именно в таком преломлении — в ранние сочинения Шебалина. Приведем родственные образцы как исток и «производные»:

<sup>1</sup> См. цитируемую статью Вл. Протопопова «О тематизме и мелодике Танеева» (47, с. 52).

166a

С. Танеев, „ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА“



1666 Allegro giusto

С. Танеев. 6-й квартет, ч. I



167a Allegro feroce

Н. Мясковский. 6-я симфония, ч. I



1676 Poco meno vivo, ma patetico

Н. Мясковский. 10-я симфония, гп.



168a Moderato tranquillo

Шебалин. 1-я симфония, ч. I



1686 Allegro assai

Шебалин. 3-я симфония, ч. I



Однако с течением времени Шебалин отходит от интонационно обостренного языка. «Ежистые» интервалы не исчезают из его сочинений, но если появляются, то в другом контексте — они звучат мягче, их ладовая, гармоническая природа яснее. Таковы темы Пятой симфонии или лейтмотив строптивости из «Укрощения», легко укладывающийся в F-dur, слышимый как основа колючих диссонансов.

Танеевское в тематизме Шебалина не ограничивается, конечно, экспрессивным элементом в интонационном строе. Иногда аналогии в более простых связях (мы сопоставляли симфонию «Ленин» и Первую симфонию Танеева).

Общим звеном в музыке названных авторов были полифонические приемы, столь широко применяемые Шебалиным. Почему они стали у него излюбленным средством? Конструктивная природа их отвечала интеллектуальному складу композитора, вводила в искусство надежное рациональное начало. В полифонии Шебалин, подобно Танееву, видел «организующее начало», которое давало возможность строить крупную форму на лаконичном материале, значительно расширяя в то же время круг формообразующих средств. Напомним, что уже в начале творческого пути музыкант высказывался очень определенно о своей приверженности к полифонии и о том, что стремится с ее помощью «выйти за пределы унаследованных нами схем-форм, не уклоняясь, однако же, с пути симфонизма» (64, с. 102). Полифония и стала для композитора одним из средств обогащения «унаследованных схем-форм», причем Шебалин-симфонист активизирует полифоническое начало (в частности, нередко сдвигает полифонические преобразования тематизма к экспозиционным разделам формы, «ускоряя события»).

Монотематические приемы, свойственные Танееву, также в высшей степени характерны и для Шебалина. Уменьше выявить сходство, иногда не сразу заметное, в разных темах, объединить их, сблизить, стянуть важнейшие интонационные узлы, комплексы, в финалах цикла проявляет себя уже на раннем этапе, начиная с Первой симфонии (таким же поиском общности в разном был для Шебалина и прием фиксации сходных рифм стиха сходными интонациями или ритмом в романсах).

Характеризуя симфонии Шебалина, Асафьев писал, что в его музыке «сказывается всегда мужественный и глубоко сдержанный тон высказываний в мелодике и гармониях, насыщенных внутренней духовной серьезностью, и когда в них вслушиваешься и постигаешь смысл их неторопливой поступи, то обнаруживаешь в них нечто танеевское, но по-своему повернутое» (5, с. 74; разрядка моя. — Н. Л.). В чем же сказалось это «по-своему», в чем выразилось индивидуально шебалинское, отличное от Танеева? Шебалин был художником глубоко национальным, и национальное начало раскрывалось в его музыке более непосредственно и широко, чем у Танеева. По мере эволюции стиля Шебалина постижение им духа народной песни становилось все глубже. Если, например, в ранней Фортепианной сонате op. 10 даже подлинная народная мелодия (обращение к ней было характерно!) оказывалась «вмонтированной» в сложную, в сущности, довольно чуже-

родную ей музыкальную ткань, то с годами национальное начало становилось естественной, органичной особенностью собственного языка Шебалина, определило его лексику. Это проявлялось в связи не только с живой песенной интонацией, но и с целым комплексом приемов, сказывавшихся в развитии материала, ладовой, метроритмической природе, фактурных особенностях. Один из характерных моментов — исключительно большое значение приема вариационности. Примечательно к тому же, что его удельный вес и разнообразие применения у Шебалина с годами все возрастают. В статье, посвященной исследованию вариационности у Шебалина, Вл. Протопопов подчеркивает одно из кардинальных свойств этого приема у композитора — тенденцию «сохранять тему-мелодию на длительном протяжении» (45, с. 190). Глубокая почвенность этого явления, его истоки очевидны. В той же статье Вл. Протопопов объясняет приверженность Шебалина к этому приему и особенностями его музыкального мышления: «Удивительно гармоничное его мировоззрение ведет к тому, что явления контрастного порядка рассматриваются им как выражение единой сущности» (45, с. 191). Это наблюдение может быть распространено, как нам кажется, за пределы собственно вариационной формы: ведь и нотоматические тенденции в музыке Шебалина, и типичные черты его ладового мышления были тем же, но более широким пониманием принципа вариационности, сведением разного к единому. А следовательно, многие грани творческого метода Шебалина в конечном счете обусловлены его эстетической позицией.

Ладовые особенности — богатое и последовательное использование Шебалиным диатонических натуральных ладов — придают его музыке очень большое своеобразие. Этот признак отличает решительно все музыкальные жанры — трудно найти у Шебалина тему, не связанную с ним, — и становится одним из ведущих показателей стиля. Он активно влияет на мелодику, ее неожиданные «повороты», на гармонию. Он же обозначает колористические тенденции у Шебалина, являясь средством расцветивания мажоро-минорной системы.

С колористическим моментом связано у Шебалина во многом понимание тембра и тонального фактора. Тяготая в начале творческого пути к красочности в духе композиторов-импрессионистов, он затем решительно отказался от такого ее истолкования. Почему? Здесь сказано, видимо, и желание уйти от подражательности (так же ушел он от Скрябина), и начавшееся тогда увлечение музыкой Мясковского, диатонально противоположной по стилю, и особенности собственной природы художника, искавшего самовыражения скорее в интеллектуальной сфере, чем в чувственных образах. Однако тяготение к колористическому элементу не исчезло. Только Шебалин стал искать иные, свои приемы красочности — в диатонике, в выборе тональности, в их терцовом сопоставлении, в темброво-выразительной оркестровке (до лейттембра включительно).

Шебалин — мудрый конструктор стройной музыкальной формы. Архитектоника произведения являлась для него элементом первостепенным. Забота о ней сказывалась во всем: в тональном плане, пропор-

циях частей и целого («В крупной форме важна не только каждая часть для целого, но и отношение целого к отдельным частям», — говорил Шебалин<sup>1</sup>), цементирования произведения единым тематическим комплексом (что приводило нередко к единым тематическим «показателям» горизонтали и вертикали). Тембр, лад, ритм также приобретали формообразующую роль, и, таким образом, все было направлено на создание композиционно отчетливой, логически ясной формы. В конструировании ее Шебалин-зодчий также во многом ищет свой путь, уходит от привычных «форм-схем» (двухчастные циклы во Второй и Четвертой симфониях, пятичастный в Пятом квартете; синтез фуги и сонатности в первой части драматической симфонии «Ленин»; роль вариационного фактора как отражение принципов народно-песенного искусства).

Гармоническая уравновешенность пропорций и здесь — отличительная черта Шебалина. Заметим, что уравновешенность в методе развития была достигнута не сразу: для раннего Шебалина достаточно характерно активное, динамическое развитие в симфонической форме, для позднего — линии более плавные, спокойные, протяженные. Роль симметрии тематических и тональных соотношений также показательна. Эволюционный путь Шебалина вел от симфонизма драматического, соприкасающегося с Чайковским, к лирико-эпическим формам.

Как определяется в творчестве Шебалина соотношение традиционного и новаторского? Его творчество прочно опиралось на традиции русской музыкальной классики, и не только Мусоргского и Танеева, но и Глинки, Чайковского, Глазунова. Но, опираясь на традиции, искусство Шебалина не становилось академичным, потому что по-своему развивало их дальше в условиях нашей современности. Так, например, намерение Глинки сочетать народную песню и полифоническое начало по-своему воплотилось у Шебалина, для музыкального языка которого характерны связи не только со старинной, но и с современной, в частности массовой и революционной, песней.

Содержание, образы музыки Шебалина, современный интонационный строй, множество художественных приемов автора придают ей свой, неповторимый, индивидуальный облик. Может быть, это искусство не броское, как не броски краски русского пейзажа или мелодии русской песни, но и эта черта придает ему, искусству большого художника, свой характерный отпечаток...

<sup>1</sup> Это высказывание Шебалина приводится в письме, адресованном ему Вашком Кучерой, от 12 апреля 1957 г. (64, с. 151).

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Э. Заметки о камерных ансамблях Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин<sup>1</sup>.
2. Асафьев Б. Аннотация к концерту симфонического оркестра Государственной академической филармонии п/у К. С. Сараджева 10—13 ноября 1926 г.
3. Асафьев Б. Николай Яковлевич Мясковский. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. Ред.-сост. С. Шлифштейн. М., 1959, т. 1.
4. Асафьев Б. [Игорь Глебов]. Русская симфоническая музыка за десять лет. — Музыка и революция, 1927, № 11.
5. Асафьев Б. Симфония. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947.
6. Асафьев Б. [Игорь Глебов]. «Славянский квартет» В. Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
7. Асафьев Б. Шебалин. — В кн.: В. Я. Шебалин.
8. Аустер Л. Памяти дорогого учителя-друга. — В кн.: В. Я. Шебалин.
9. Белый В. За большевистскую непримиримость. — Сов. искусство, 1936, 11 февр.
10. Берков В. О музыкальном языке «Славянского квартета» В. Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
11. Благой Д. «Солнце над степью». — Сов. музыка, 1958, № 8.
12. Блок В. Предисловие к партитуре: Шебалин В. Укрощение строптивой. М. 1963.
13. Богданов-Березовский В. «Ленин». Симфония Шебалина (Победы советской музыкальной мысли). — Веч. красная газета, 1934, 25 янв.
14. Бонч-Осмоловская Е. Опера В. Шебалина «Укрощение строптивой». Путеводитель. М., 1962.
15. Браудо Е. Спектакль, который следует транслировать. — Говорит СССР, 1932, № 3.
16. Буденный С. Пройденный путь. М., 1958.
17. Бэлза И. Кантата «Москва». — В кн.: В. Я. Шебалин.
18. Васина В. Романс и песня. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947.
19. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. М., 1968.
20. Верлен П. Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911.
21. Всеволожский И. Молодость маршала. М.; Л., 1937.
22. Всеволожский И. Рассказы о Буденном и храбрых бойцах. Майкоп. 1939.
23. Всеволожский И. Семен Михайлович Буденный, Маршал Советского Союза. М., 1937.
24. Всеволожский И., Новиков Ф. Отряды в степи. М., 1964.
25. Гаямов А. Три певца своей молодости. — Веч. Москва, 1933, 10 янв.
26. Гвоздев В. Командарм-2. Государственный театр им. Мейерхольда. — Жизнь искусства, 1929, № 42.
27. Городовиков О. В боях и походах. Воспоминания. Лит. запись И. Всеволожского. М., 1959.
- 27а. Держановский В. В. Шебалин. Рондо для ф.-п. ор. 8. — Совр. музыка, 1927, № 22.

<sup>1</sup> Выходные данные этого издания в списке под № 82.

28. Дискуссия о «Подъеме вагона» Давиденко. — Пролетарский музыкант, 1931, № 9.
- 28а. Затаевич А. Песни разных народов. Алма-Ата, 1971.
29. Зелинский К. Сергей Александрович Есенин (критико-библиографический очерк). — В кн.: Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т. 2-е изд. М., 1966, т. 1.
30. Качалина Н. Вокальная лирика Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
31. Кузнецов К. Квартет № 5 В. Шебалина. — Информационный сборник, 1943, № 3—4.
32. Кузнецов К. Новое и старое в квартетах Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
33. Ламм О. Воспоминания о Н. Я. Мясковском. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1959, т. 1.
34. Марков П. О взглядах Вл. Ив. Немировича-Данченко на оперное либретто. — Муз. жизнь, 1958, № 23—24.
35. Марков П. Поражение Вишневого и победа Мейерхольда. — Сов. театр, 1931, № 4.
36. Мейерхольд В. «Дама с камелиями». — В кн.: В. Я. Шебалин.
37. Мейерхольд В. «Командарм-2». Несколько слов о постановке. — Лит. газета, 1929, 30 сент.
38. Мюллер Т. Хоры а саррелла В. Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
39. Неймарк А. Традиции и современность в опере В. Шебалина «Укрощение строптивой». — В кн.: Шекспировский сборник. Ред. А. Аникст, А. Штейн, М., 1961.
40. Паустовский К. Повесть о жизни. М., 1962.
41. Петров И. В. Я. Шебалин в военно-дирижерском вузе. — В кн.: В. Я. Шебалин.
42. Поляновский Г. Декада оборонной музыки. — Сов. искусство, 1936, 5 марта.
43. Прокофьев С. Путь советской музыки. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Сб. статей. Ред.-сост. С. Шлифштейн. М., 1961.
- 43а. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977.
44. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
45. Протопопов Вл. О вариационности в музыке Шебалина. — В кн.: В. Я. Шебалин.
46. Протопопов Вл. О музыке В. Шебалина. — Сов. музыка, 1958, № 11.
47. Протопопов Вл. О тематизме и мелодике С. И. Танеева. — Сов. музыка, 1940, № 7.
48. Протопопов Вл. Творческий путь С. И. Танеева. — В кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. Сб. статей. Ред. Вл. Протопопов. М.; Л., 1947.
49. Пушкин А. Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Телякова, 1836. — Полн. собр. соч. М., АН СССР, 1949, т. 12.
50. Рабинович Д. Е. А. Мравинский. — Сов. искусство, 1938, 4 окт.
51. Римский-Корсаков А. Москвичи в филармонии. — Красная газета, Ленинград, 1926, 17 ноября, веч. вып.
52. Сабина М. Симфония «Ленин». — В кн.: В. Я. Шебалин.
53. Савоскина Г. Заметки о стиле VI квартета С. И. Танеева. — В кн.: Страницы истории русской музыки. Сб. статей. Ред.-сост. Е. Ручьевская. Л., 1973.
54. Скребков С. Некоторые проблемы современной мелодики. — Сов. музыка, 1959, № 12.
55. Фейгин Э. Мальчик пляшет под дождем. Повесть. М., 1968. Ч. 3, гл. 1. Слезы мать рукавом утирала.
56. Шебалин В. Вопросы мастерства. Доклад на пленуме оргкомитета ССК СССР. — Литература и искусство, 1944, 1 апр. (см. также 64).
57. Шебалин В. Выступление на пленуме оргкомитета ССК СССР. — Информационный сборник, 1945, № 7—8.
58. Шебалин В. Два необычайных события. — Сов. искусство, 1934, 5 ноября.
59. Шебалин В. Если б драматург знал музыку. — Театр и драматургия, 1933, № 5. (См. также 64.)
60. Шебалин В. Задачи хорового просвещения. — В кн.: Литературное наследие.
61. Шебалин В. Истоки творчества. — Учительская газета, 1940, 1 мая.
62. Шебалин В. Как я работаю над симфонией «Ленин». — Сов. искусство, 1936, 22 янв.



63. Шебалин В. Встречный мастеров искусства. — Веч. Москва, 1932, 4 мая.
64. [Виссарион Яковлевич] Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. Сб. статей. Сост. А. Шебалина; ред. Вл. Протопопов. М., 1975.
65. Шебалин В. Мой рабочий план на ближайшее полугодие. — Правда, 1934, 25 ноября.
66. Шебалин В. Н. Я. Мясковский. — Современная музыка, 1925, № 8.
67. Шебалин В. Мясковский-учитель. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1959, т. 1.
68. Шебалин В. Несколько заметок о воспитании молодежи. — Сов. музыка, 1958, № 12.
69. [Шебалин В.] Арион. Л. Н. Оборин. — Современная музыка, 1926, № 13—14.
70. [Шебалин В.] Арион. Л. Оборин. Четыре пьесы для фортепиано, ор. 2. — Современная музыка, 1927, № 22.
71. Шебалин В. Образ победы. — Сов. искусство, 1945, 23 ноября.
72. Шебалин В. Опера «Война и мир». — Сов. искусство, 1944, 28 окт.
73. Шебалин В. Ответы на анкету о Мусоргском. — Пролетарский музыкант, 1931, № 2.
74. Шебалин В. Открытое письмо. — Современная музыка, 1929, № 32 (март).
75. Шебалин В. О киноопере. — Искусство кино, 1953, № 3 (см. также 64).
76. Шебалин В. О музыке и групповщине. — Сов. искусство, 1933, 26 апр.
77. Шебалин В. О пройденном пути. — Сов. музыка, 1959, № 12.
78. Шебалин В. О работе над симфонией «Ленин». — В кн.: Литературное наследие.
79. Шебалин В. О Союзе композиторов. — Сов. искусство, 1936, 29 янв.
80. Шебалин В. Слово и музыка. — Сов. искусство, 1933, 3 марта.
81. Шебалин В. Учитель и друг. — Сов. музыка, 1961, № 4.
82. [Виссарион Яковлевич Шебалин]. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сб. статей. Сост. А. Шебалина; ред. И. Бэлза, Вл. Протопопов. М., 1970.
83. [Шебалин В.] Арион. Д. Шостакович, ор. 12 — соната для фортепиано. — Современная музыка, 1927, № 22.
84. Ширинский В. В. Я. Шебалин. Квартет а-толл. — Современная музыка, 1924, № 4.
85. Шостакович Д. Творчество композитора В. Шебалина. — Правда, 1943, 23 мая.
86. Юзовский Ю. Автора, автора. — Рабис, 1938, № 3.
87. Ямпольский И. Советский скрипичный концерт. — Сов. музыка, 1940, № 11.
88. Verlain P. Oeuvres completes, t. 1. Paris, 1900.
89. Kobylinski A. Dramatische Symphonie «Lenin». — Moskauer Rundschau. 1938, 22. Januar.

# СОЧИНЕНИЯ В. Я. ШЕБАЛИНА<sup>1</sup>

## ОПЕРЫ, МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМЕДИИ, БАЛЕТЫ

- 1933 «Дума про Опанаса». Опера (неоконченная). Либретто Э. Багрицкого. [Рукопись] — 81, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 187
- 1939—«Солнце над степью», ор. 27. Опера в 3-х действиях. Либретто Я. Галицкого.
- 1959 [Партитура — рукопись; клави́р издан. М., 1961] — 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 160, 187, 192, 256, 257, 278
- 1942 «Жених из посольства». Музыкальная комедия в 3-х действиях. Либретто В. Ардова. [Партитура — рукопись; клави́р издан. М., 1942] — 173, 174, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 238
- 1946—«Укрощение строптивой», ор. 46. Комическая опера в 4-х действиях. Либретто
- 1956 А. Гозенпуда по В. Шекспиру — 117, 118, 120, 124, 173, 174, 187, 192, 237, 238—256, 257, 278, 279, 280, 282
- 1943 «Жаворонок», ор. 37. Балетная сюита для оркестра. Либретто К. Голейзовского — 206, 207, 225
- 1959—«Минувших дней воспоминанья». Балет в 3-х действиях на темы Глинки. Либретто
- 1961 Н. Волкова по поэме Е. Баратынского. [Рукопись] — 206, 257

## СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### СИМФОНИИ, СИМФОНИЕТТЫ

- 1925 Первая симфония f-moll, ор. 6—45, 47, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 135, 136, 137, 152, 155, 175, 272, 275, 279, 281, 282
- I. Moderato tranquillo. II. Andante, molto quieto. III. Allegro giusto
- 1929 Вторая симфония cis-moll, ор. 11—82, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 147, 149, 151, 154, 273, 278, 284
- I. Andante. II. Allegro assai.
- 1931—«Ленин». Драматическая симфония для чтеца, солистов, хора и оркестра. По поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». H-dur, ор. 16—3, 75, 81, 124—135, 1959<sup>2</sup> 154, 160, 165, 257, 277, 282, 284
- I. Allegro risoluto. II. Largo. III. Moderato non troppo e risoluto
- 1934—Третья симфония C-dur ор. 17—80, 97, 102, 135, 141—147, 154, 211, 278, 281, 284
- 1935 I. Allegro assai. II. Moderato. III. Vivo assai. IV. Moderato e maestoso. Allegro assai (Passacaglia e fuga)
- 1935; Четвертая симфония B-dur, ор. 2—3, 78, 83, 95, 111, 135, 148, 149, 150, 151, 1961 153, 154, 160, 218, 272, 278, 279, 284
- I. Andante. Allegro. Andante. II. Allegro molto

<sup>1</sup> В списке, являющемся одновременно и указателем, приведены основные сочинения композитора (по жанрам). Полный перечень его произведений см. в нотографии книги «Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы». М., 1970 (81, с. 346), а также в Нотографическом справочнике «В. Я. Шебалин». М., 1963.

<sup>2</sup> Дата, стоящая после знака точка с запятой, указывает год второй редакции произведения.

- 1962 Пятая симфония C-dur, op. 56—3, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 282  
 I. Andante. Allegro. II. Lento. Allegro. III. Allegro con fuoco. IV. Allegro. Andante  
 1949—Симфонietta A-dur, op. 43—154, 236  
 1951 I. В умеренно-быстром движении. II. Выразительно-певуче. III. Легко, быстро.  
 IV. Медленно. Быстро

### СЮИТЫ, УВЕРТЮРЫ, ВАРИАЦИИ

- 1934—Первая сюита, op. 18. Из музыки к пьесам Вс. Вишневского «Последний решительный» и Ю. Германа «Вступление» — 102  
 1935; Вторая сюита, op. 22. Из музыки к пьесе «Дама с камелиями» А. Дюма-сына—  
 1961 102  
 1963 Третья сюита, op. 61. Из музыки к радиопостановке «Каменный гость» А. Пушкина. Редакция Л. Фейгина — 88  
 1936 Увертюра на марийские темы D-dur op. 25—154  
 1941 Русская увертюра e-moll, op. 31—3, 150, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 207, 277  
 1939—Вариации на тему русской народной песни «Уж ты, поле мое» A-dur, op. 30—  
 1940 154, 155, 169, 236, 238

### КОНЦЕРТИНО, КОНЦЕРТЫ

- 1931—Концертино для скрипки и струнного оркестра g-moll, op. 14 № 1 — 102, 155, 1932; 156, 157, 169, 203, 278  
 1958  
 1929—Концертино для валторны и малого оркестра C-dur, op. 14 № 2—155, 156, 1930; 159, 169  
 1959  
 1936—Концерт для скрипки с оркестром G-dur, op. 21—102, 155, 157, 158, 159, 160, 1940 162, 169, 203, 278  
 I. Интродукция и fuga. Largo. Maestoso. Allegro. II. Ария. Andante. III. Рондо. Allegro

### ВОКАЛЬНО-ОРКЕСТРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ

- 1930 «Синий май, вольный край», op. 13. Кантата для хора и оркестра. Текст Н. Асеева. [Рукопись]—81, 95  
 1946 «Москва», op. 38. Кантата для солистов, хора, органа и оркестра. Текст Б. Липатова — 212, 213, 214, 215, 216, 217  
 I. Москва. 2. Песня девушки. 3. Битва. 4. Поминовение. 5. Слава  
 1933—Увертюра для оркестра и хора (ad libitum), op. 20. Текст С. Городецкого.  
 1934 [Рукопись]—135

### КАМЕРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

#### ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

#### ТРИО

- 1924; Трио для скрипки, альты и виолончели g-moll, op. 4—54, 57, 58, 59  
 1934  
 I. Moderato. Allegro risoluto. II. Cantabile. III. Vivace con severita

- 1946—Трио для скрипки, виолончели и фортепиано A-dur, op. 39—218, 237, 238, 264  
1947 I. Moderato. Allegro assai. III. Largo (Thema con variazione)

## КВАРТЕТЫ

- 1923 Первый квартет a-moll, op. 2—54, 55, 56, 57, 59, 63, 268  
I. Allegro. II. Andantino tranquillo, con espressione. III. Vivo  
1934 Второй квартет B-dur, op. 19—85, 87, 163, 164, 165, 278, 279  
I. Largo. Allegro. II. Andantino. III. Andante cantabile. IV. Allegro risoluto  
1938 Третий квартет c-moll, op. 28—165, 166, 167, 179, 236, 273, 274  
I. Allegro. II. Vivace. III. Andante. IV. Allegro risoluto  
1940 Четвертый квартет g-moll, op. 29—167, 168, 169, 179, 205  
I. Allegro. II. Andante. III. Vivo (alla marcia). IV. Andante. Allegro assai  
1942 Пятый квартет (на славянские темы) F-dur, op. 33—154, 173, 179, 180, 181, 182,  
183, 203, 206, 209, 268, 284  
I. Moderato. Allegro. II. Andante. III. Allegretto. IV. Andante. V. Finale. Allegro  
1943 Шестой квартет h-moll, op. 34—202, 203, 204, 205, 237  
I. Allegro. II. Andante. III. Vivo. IV. Allegro giusto  
1947—Седьмой квартет As-dur, op. 41—218, 236, 237  
1948 I. Allegro moderato. II. Vivo. III. Andante. IV. Allegro assai  
1960 Восьмой квартет c-moll, op. 53—266, 267, 268, 272, 273, 274  
I. Andante. II. Allegro. III. Adagio. IV. Allegro  
1963 Девятый квартет h-moll, op. 58—268, 269, 270, 271, 272, 276  
I. Largo. Allegro. II. Andante. III. Allegro molto. Andante. Allegro più mosso

## СОНАТЫ

- 1940—Соната для скрипки и альта c-moll, op. 35—202, 203  
1944 I. Allegro assai. II. Andante espressivo. III. Vivace  
Цикл «Три сонаты» op. 51—263  
1957—Соната для скрипки и фортепиано (№ 1) A-dur — 264, 265  
1958 I. Allegro. II. Non troppo vivo scherzando. III. Andante. IV. Allegro  
1954 Соната для альта и фортепиано (№ 2) f-moll — 265  
I. Con liberta. Allegro. II. Andante con moto. III. Allegro assai  
1960 Соната для виолончели и фортепиано (№ 3) C-dur — 265, 266, 268  
I. Allegro assai. II. Vivace. III. Andante. IV. Allegro

## ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1921—Соната-баллада fis-moll [Рукопись] — 15, 18, 19  
1922  
1925 Рондо e-moll, op. 8—15, 49, 50, 63  
1926—Соната es-moll, op. 10—46, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 70, 73, 160, 257, 279, 282  
1927; I. Andante. Allegro agitato. II. Andante con espressione. III. Allegro fermamente  
1963  
1929 Три сонатинны, op. 12—160, 161, 162  
Первая — Es-dur; Вторая — C-dur; Третья — A-dur  
1921—Из ранних пьес (в рукописи):  
1926 Мазурка Des-dur — 15  
Вальс fis-moll — 16  
«Строфы» (семь маленьких пьес) — 14, 15, 16, 17  
Прелюдии — 15, 16  
Прелюдии и фуги — 19, 47, 48, 49

## ПЬЕСЫ ДЛЯ ГИТАРЫ

- 1963 Сонатина для шестиструнной гитары G-dur, op. 60—268

## ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

### ХОРЫ А CAPPELLA

- 1949 Пять хоров на стихи А. Пушкина, ор. 42—226, 227, 228, 229, 230  
1. Послание декабристам — 225, 226, 227  
2. Зимняя дорога — 225, 228, 229  
3. Песня о Стеньке Разине — 225, 226, 227, 228  
4. Эхо — 225, 230  
5. Стрекотунья-белобока — 229, 230  
Три хора на слова А. Софронова, ор. 44—231, 232  
1. Польнок — 218, 225, 231, 232  
2. Дикий виноград — 218, 225, 231  
3. Бессмертник — 225, 231, 232
- 1950 Шесть хоров на слова М. Танка, ор. 45—232, 233, 235  
1. Казак гнал коня (перевод О. Кольчева) — 225, 232, 233  
2. Мать послала к сыну думы (перевод М. Исаковского) — 225, 232, 233, 235  
3. Жаворонок (перевод М. Комиссаровой) — 232, 233  
4. Березе (перевод В. Рождественского) — 225, 232, 233  
5. Весна—красна (перевод А. Кленова) — 225, 232, 233  
6. Над курганами (перевод П. Кобзаревского) — 225, 232
- 1951 Три хора на стихи М. Лермонтова, ор. 47 — 230, 231  
1. Могила бойца — 225, 230  
2. Парус — 230, 231  
3. Утес — 230, 231
- 1952 Четыре хора на слова М. Исаковского, ор. 50—230, 233, 234, 235  
1. Да будет светел каждый час — 225, 233  
2. Дуб — 225, 233  
3. Хорошо весною бродится — 225, 233, 234  
4. Осень — 225, 233, 235
- 1959—Три хора на стихи молдавских поэтов, ор. 52—225, 261
- 1960 1. Сумерки в долине, сл. П. Заднипру — 261  
2. Тополь, сл. Л. Деляну — 225, 261  
3. Уезжает Мариора, сл. Ю. Баржанского, переводы К. Алемасовой — 261
- 1963 Мои мнучатам. Четыре хора для детей, ор. 57—261, 262, 263  
1. В саду — 262  
2. Пчела — 262  
3. Дождик (все три на сл. Б. Заходера) — 262, 263  
4. Лето наступило, сл. Л. Квитко, перевод Е. Благиной — 262, 263
- 1963 На лесной опушке. Семь хоров для детей, ор. 59. Сл. Е. Серовой — 261, 262, 263  
1. Подснежник — 262  
2. Ландыш — 262, 263  
3. Фиалка — 262  
4. Лютик — 262  
5. Незабудка — 262  
6. Одуванчик — 262  
7. Гвоздика — 262

### НЕКОТОРЫЕ ИЗ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ХОРА С ФОРТЕПИАНО

- 1934 Песня Третьей Крымской дивизии на сл. И. Сильченко — 94, 95, 111, 148, 152, 153, 278, 279
- 1937 «Сватушка, сватушка» на сл. А. Пушкина из «Русалки» — 88
- 1940 Песня дружинниц на сл. С. Михалкова из музыки к кинофильму «Фронтовые подружки» — 102

- 1942 Клятва уральцев («Могучий и грозный») на сл. А. Барто — 173  
 1951—Обработке русских народных песен для хора, ансамбля или соло (часть из них с сопровождением)  
 1958 «Во саду есть калина» — 235  
 «Все поля да и низины» — 235  
 «За рекой, за горой» — 235  
 «Засветило солнышко» — 235  
 «Каменная Москва» — 235  
 «Сторонушка, сторонушка» — 235  
 «Вздумал турок воевать» — 235  
 «Вспомним, братья, Русь и славу» — 235  
 «Гвардейцы, вы стяжали славу» — 235  
 «Ревела буря» — 235

### ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

- 1921 Есть в осени первоначальной, сл. Ф. Тютчева — 20, 21, 22, 37, 60  
 1922 Четыре стихотворения Ф. Тютчева — 14  
 1. Полдень — 19, 20  
 2. Душа б хотела быть звездой — 19, 22  
 3. Еще томлюсь тоской желаний (все три в рукописи) — 19, 20, 37  
 4. Поэзия — 20, 22, 23, 26  
 Четыре стихотворения  
 1. Чудный град, сл. Е. Баратынского — 20, 23, 24  
 2. Еще люблю, сл. А. Фета — 20, 24, 25  
 3. Молятся звезды, сл. А. Фета — 20, 21  
 4. Облаком волнистым (два последних в рукописи) — 14, 20, 21  
 Из Р. Демеля. Два романса, ор. 1 — 14, 25, 26, 27, 63, 183  
 1. Голос вечера, перевод Д. Усова (то же в переводе В. Шебалина — «В полях покой») — 20, 24, 25, 26, 84  
 2. Издали, перевод Д. Усова — 20, 24, 25, 27  
 1922—Пять отрывков из Сафо, ор. 3, перевод Вяч. Иванова — 27, 29, 63, 186  
 1923 1. Я негу люблю — 27, 28  
 2. У меня ли девочка — 28  
 3. Срок настанет — 28, 29  
 4. Вкруг пещеры нимф — 29  
 5. Не дубы, налетев, буйный вихрь заштал — 29  
 1924 Тихие песни. Четыре стихотворения И. Анненского — 60  
 1. В открытые окна  
 2. Листы  
 3. Пусть для ваших открытых сердец  
 4. Еще один (все романсы в рукописи)  
 1925 Подорожник. Три стихотворения А. Ахматовой, ор. 5—60, 61  
 1. Я спросила у кукушки  
 2. Сразу стало тихо в доме  
 3. Я окошко не завесила  
 1925 Из А. Блока. Два стихотворения, ор. 7  
 1. Свирель запела — 61, 62  
 2. Поздней осенью — 61, 62  
 1926—Три стихотворения С. Есенина, ор. 9—62, 84  
 1927 1. Корова — 62  
 2. Лисица — 62  
 3. Песня о собаке — 62  
 1929 Два стихотворения Р. М. Рильке, ор. 10<sup>a</sup>—84, 85, 183, 278  
 1. Manchmal geschieht es in tiefer Nacht (Это бывает порой глубокой ночью)—84  
 2. Träume (Сны) — 85, 165  
 1930 Четыре песни на слова А. Гидаша, ор. 15—85, 86, 87, 277  
 1. Начал колос наливаться — 86  
 2. Спустился вечер — 86, 87

3. Спи, сыночек — 86
4. Песня братца Тюкоди — 86, 87, 165, 278, 279
- 1934 Сюита для голоса с фортепиано из музыки к пьесе «Дама с камелиями» А. Дюма-сына на сл. П. Беранже, Г. Гейне, М. Кузмина, ор. 22 bis. [Рукопись] — 102
- 1935 Двенадцать стихотворений А. Пушкина, ор. 23—80, 87, 88, 183, 185, 222, 224
- Тетрадь I. 1. Адели — 88, 89
2. Роза — 88, 90
3. Элегия — 88, 93
4. В крови горит — 88, 91
5. Испанский романс — 91, 92
6. Я здесь, Инезилья — 88, 91, 92
- Тетрадь II. 7. Пора, мой друг, пора — 88
8. В альбом — 88, 93, 222
9. Соловей и роза — 90, 91
10. Пью за здоровье Мери — 88
11. Зачем безвременную скуку — 88, 92, 185
12. Арион — 88, 93, 224
- 1937—Пять романсов на стихи Г. Гейне (перевод В. Шебалина), ор. 26—174, 183, 184, 185, 186
- 1942 1. На дальнем горизонте — 183, 184
2. У моря — 183, 184, 185
3. Я объят холодной тьмою — 183, 185
4. Сердце, сердце, ты страдало — 183, 185
5. На севере угрюмом — 183
- 1937—Четыре отрывка из Сафо, перевод Вяч. Иванова, ор. 32 — 186, 187
- 1939 1. Ожидание — 186
2. Моление Афродите — 186, 187
3. Плач по Адонису — 187
4. Мать милая — 187
- 1948 Семь песен на слова А. Коваленкова, ор. 40—218, 219, 220, 221, 267, 277
1. Песенка — 218, 219, 220
2. Ты обо мне в слезах не вспоминай — 219, 220, 221, 267
3. Карась — 219, 220
4. Окружена болотными цветами — 219, 221, 267
5. Турист — 219, 220, 221
6. Грустная нота — 219, 221, 267
7. Спный воздух солнцем позолочен — 219
- 1951—Шесть романсов на стихи М. Лермонтова, ор. 48—218, 221—224
- 1952 1. Из-под таинственной холодной полумаски — 221, 222
2. Когда печаль слезой невольной — 221, 222
3. Горные вершины — 221, 223, 224
4. Я жить хочу — 218, 221, 224
5. Пощелуями прежде считал — 221, 222
6. Слышу ли голос твой — 221, 222
- 1961 Родная земля. Восемь стихотворений А. Твардовского, ор. 54—3, 224, 225, 257, 258, 259, 260, 277
1. Спасибо, моя родная земля — 257, 258
2. Ветер — 257
3. Некогда мне над собой измываться — 257—259
4. Снега потемнеют синие — 257, 258, 260
5. Собратьям по перу — 257—260
6. Не знаю, как бы я любил — 257, 258
7. Моим критикам — 257—260
8. У Падуна — 257, 258
- 1961 На земле мордовской. Три песни на слова А. Прокофьева, ор. 55 — 260, 273, 274
1. Оставьте в памяти моей — 260, 273, 274
2. Расцвела черемуха — 260
3. Белая метель — 260

## МУЗЫКА К ТЕАТРАЛЬНЫМ ПЬЕСАМ<sup>1</sup>

- 1929 «Командарм-2» И. Сельвинского — 96, 97, 102, 111, 141, 142, 144, 145, 146, 154, 278  
«Баня» В. Маяковского — 81, 96, 97, 98, 99, 102, 278  
1931 «Последний решительный» Вс. Вишневского — 96, 99, 102  
1933 «Вступление» Ю. Германа — 96, 99, 101, 102, 278  
1934 «Дама с камелиями» А. Дюма-сына — 100, 101, 102  
1935 «Лестница славы» Э. Скриба — 96  
«Ваграмова ночь» Л. Первомайского — 96  
1936 «Любовь Яровая» К. Тренева — 96  
«Стакан воды» Э. Скриба — 96  
1937 «Маленькие трагедии» А. Пушкина — 96  
«Каменный гость» — 88  
«Моцарт и Сальери» — 88  
«Скупой рыцарь» — 88  
«Разбойники» Ф. Шиллера — 96  
1939 «Маскарад» М. Лермонтова — 96, 110  
1940 «Мария Стюарт» Ф. Шиллера  
1944 «Гамлет» В. Шекспира<sup>2</sup>  
1952 «Мастерица варить кашу» Н. Чернышевского  
1958 «Всер леди Уиндермер» О. Уайльда — 257

## МУЗЫКА К РАДИОПОСТАНОВКАМ

- 1935 «Каменный гость» по А. Пушкину — 88, 91  
1936 «Цыганы» по А. Пушкину — 88  
1937 «Русалка» по А. Пушкину — 88  
1941 «Детство» по Л. Толстому — 261  
«Тимур и его команда» по А. Гайдару — 261  
1945 «Сказка о мертвой царевне» по А. Пушкину  
«Полтава» по А. Пушкину  
1951 «Баня» по В. Маяковскому

## МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

- 1933 «Рваные башмаки» — 102  
1936 «Гобсек» — 102  
1937 «Пугачев» — 102  
1940 «Фронтовые подружки» — 102  
1946 «Глинка» — 103, 236  
1952 «Волки и овцы»  
1953 «Композитор Глинка» (совместно с В. Шерачевым)

<sup>1</sup> Музыка к постановкам в театре, на радио и кинофильмам, названным в списке, сохранилась в виде рукописей партитуры или клавира; в отдельных случаях рукописи утрачены (например, к «Маленьким трагедиям» А. Пушкина в постановке театра в Ростове-на-Дону).

<sup>2</sup> Постановка в МХАТе не осуществлена; в 1957 г. спектакль шел в Театре имени Е. Б. Вахтангова.



**РЕДАКТИРОВАНИЕ И ОБРАБОТКА  
СОЧИНЕНИЙ ДРУГИХ АВТОРОВ— 3, 169, 170, 257**

- Бородин А. Первый вариант арии Игоря из оперы «Князь Игорь». Инструментовка.
- Глинка М. Симфония на две русские темы. Окончание и доинструментовка. Подготовка к печати и редакция сочинений в 1, 2, 3, 7 томах полного собрания сочинений М. И. Глинки
- Гулак-Артемовский С. «Запорожец за Дунаем». Редакция и сочинение второго акта
- Даргомыжский А. Сцены из неоконченных опер «Мазепа» и «Рогдана» (инструментовка)
- Мусоргский М. «Сорочинская ярмарка». Сочинение недостающих фрагментов и инструментовка
- Мусоргский М. «Саламбо». Инструментовка ряда номеров
- Танеев С. Концерт для фортепиано с оркестром (инструментовка второй части). Ряд фортепианных пьес
- Чайковский П. Редакторская работа, восстановление текста и инструментовка в сочинениях: Торжественная увертюра «1812 год», «Лебединое озеро», «Воевода», неоконченная опера «Ундина», «Славянский марш» (см. подробнее 81, с. 362—364)

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<i>Раздел I. Юность музыканта</i>	
Глава 1. Омские годы . . . . .	5
Глава 2. В Московской консерватории . . . . .	37
<i>Раздел II. Путь к мастерству (1929—1940)</i>	
Глава 3. Навстречу жизни . . . . .	75
Глава 4. От романсов к кантате . . . . .	83
Глава 5. Музыка к драматическим спектаклям, кинофильма и первые опыты в оперном жанре . . . . .	96
Путь симфониста . . . . .	124
Глава 6. Драматическая симфония «Ленин» . . . . .	124
Глава 7. Триада симфоний (Вторая, Третья, Четвертая) и симфонические сочинения других жанров . . . . .	135
Глава 8. Камерные инструментальные сочинения. Редактирование произведений классиков . . . . .	160
<i>Раздел III. Военные годы (1941—1945)</i>	
Глава 9. Дорогами войны . . . . .	171
Глава 10. Снова в Московской консерватории . . . . .	193
<i>Раздел IV. Расцвет творчества (1946—1963)</i>	
Глава 11. <i>Per aspera ad astra</i> . . . . .	208
Глава 12. «Укрощение строптивой» . . . . .	238
Глава 13. Последние годы . . . . .	256
Заключение . . . . .	277
Список цитированной литературы . . . . .	285
Сочинения В. Я. Шебалина . . . . .	288

ИБ № 990

*Наталья Александровна Листова*

В. Я. ШЕБАЛИН

Редакторы И. Бобыкина, А. Курченко. Художник С. Томилин. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректоры Г. Нугер, Л. Юровская. Сдано в набор 20.08.80. Подп. к печ. 23.07.82. А 10328. Форм. бум. 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 19,125. Условные 22,37. Уч.-изд. л. 22,08 (с вкл.) Тираж 10 000 экз. Изд. № 4224. Зак. 1775. Цена 1 р. 70 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Саловая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.