

УДК 78.082.2 (470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_13_79

О.В. Радзецкая

Москва

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)

olgabreman@yandex.ru

**СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ОР. 51 F-MOLL (1954)
В.Я. ШЕБАЛИНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ 50-х гг. XX в:
КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА**

В исследовании формируется представление об особенностях развития камерно-ансамблевой музыки, ознаменовавшей новый этап развития сонатной формы, и путях ее становления в отечественном искусстве середины XX века. Некоторые произведения, созданные в эти годы в жанре камерного ансамбля, положили начало целой галерее образов, находившихся в прямой взаимосвязи с атмосферой послевоенного времени, его вдохновенно созидательным началом. В центре внимания автора – творчество В.Я. Шебалина и его Соната для альты и фортепиано f-moll op. 51 № 2 из цикла «Три сонаты» (1954). Определена специфика художественного мышления композитора и направления его деятельности с целью решения практических задач при изучении современного репертуара камерных ансамблей.

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, камерный ансамбль, Соната для альты и фортепиано, В.Я. Шебалин.

В истории отечественного музыкального искусства середина 50-х гг. XX в. запечатлена как время созидания и завоевания новых культурных высот. Стремление к возвышенным целям и идеалам было обусловлено общим эмоциональным настроением: темами труда, мирной жизни, светлой патетикой чувств. Эпические мотивы, тема радости детства, национальный фольклор, романтическая героика и лирика составили многообразную палитру композиторского творчества. Большая работа проводилась по популяризации советской камерной музыки. Задачами исполнительского искусства становились, «во-первых, развитие и укрепление сложившихся традиций в трактовке классических произведений советского творчества; во-вторых, неустанная пропаганда новых сочинений, а, следовательно, установление новых художественных принципов интерпретации» [1, с. 120].

Среди известных исполнителей-альтистов, принимавших в этом процессе самое активное участие – В.В. Борисовский, Д.В. Шебалин (Квартет имени Бетховена и Квартет имени Бородина), Р.Б. Баршай¹, организатор и руководитель прославленного Московского камерного оркестра, и др.²

¹ Р.Б. Баршай участвовал в создании и играл в «Квартете имени Бородина» (1945-1953), совмещая с работой в «Квартете имени Чайковского» (1948-1956).

² «Квартет имени Бетховена», в состав которого входил В.В. Борисовский, создал ряд великолепных интерпретаций музыки русских и советских композиторов. Коллектив по праву стал первым исполнителем почти всех струнных квартетов Д.Д. Шостаковича, который посвятил третий и пятый квартеты всему «Квартету имени Бетховена», а квартеты с 11 по 14 в отдельности: 11-й – В.П. Ширинскому, 12-й – Д.М. Цыганову, 13-й – В.В. Борисовскому, 14-й – С.П. Ширинскому. Музыковеды отмечали, что «альт пользуется неизменным вниманием Шостаковича... ему поручается много значительных эпизодов» [2, с. 25]. При участии «Квартета имени Бетховена» с большим успехом прошли премьеры сочинений Р.М. Глиэра, Д.Б. Кабалевского, Н.Я. Мяковского, С.С. Прокофьева, Н.К. Чемберджи и др. Также чрезвычайно интенсивной являлась работа над зарубежной ансамблевой музыкой.

Каждый из этих выдающихся музыкантов выступал также и с сольными программами. В период 1950-х гг. их репертуар пополнился несколькими циклическими формами, одна из которых, Соната для альты и фортепиано В.Я. Шебалина, была посвящена его сыну Д.В. Шебалину¹.

Личность и творчество композитора Виссариона Яковлевича Шебалина стали примером удивительно разносторонней деятельности музыканта, педагога, ученого и общественного деятеля. Уже после премьеры Первой симфонии, студенческой работы, тепло встреченной публикой и критикой, в журнале «Музыка и революция» Б.В. Асафьев писал: «...Шебалин – несомненно крепкий и волевой талант... Это – молодой, крепко вцепившийся корнями в почву дубок. Он еще развернется, раскинется и пропоет мощный и полный радости гимн жизни» [Цит. по: 3]. Среди его произведений трудно назвать жанры, в которых не проявилось бы его замечательное дарование. Ученик Н.Я. Мясковского и продолжатель традиций русской композиторской школы, он оставил богатое и разнообразное творческое наследие, содержащее большое количество сочинений, ставших этапами в развитии отечественного искусства, в том числе симфонии и хоры, инструментальные ансамбли и оперы, романсы, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам. Н.А. Листова подчёркивает: «...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» [5, с. 3].

¹ Дмитрий Виссарионович Шебалин (1930-2013) – альтист, ученик М.Н. Тэриана и В.В. Борисовского. Класс симфонического дирижирования закончил у А.В. Гаука (совместно с Г.Н. Рождественским и Е.Ф. Светлановым). В «Квартете имени Бородина» выступал с 1952 по 1996 год. Отмечен многими государственными наградами. Заслуженный артист РСФСР (1967). Народный артист РСФСР (1974). Лауреат государственных премий. Профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (класс квартета).

Большое значение для отечественной музыки имела работа над восстановлением, редактированием и завершением «многих произведений М.И. Глинки (Симфония на 2 русские темы, Септет, экзерсисы для голоса и др.), М.П. Мусоргского («Сорочинская ярмарка»), С.С. Гулака-Артемовского (II акт оперы «Запорожец за Дунаем»), П.И. Чайковского, С.И. Танеева» [3]. Необыкновенно теплые слова о В.Я. Шебалине оставил Д.Д. Шостакович: «Это был удивительно прекрасный человек. Его доброта, честность, исключительная принципиальность всегда восхищали меня», – писал он в своих воспоминаниях² [Цит. по: 3].

Для камерного ансамбля композитором были написаны Трио для скрипки, альты и виолончели *g-moll* op. 4 (1924) и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано *A-dur* op. 39 (1947); девять струнных квартетов в 1923–1963 гг., а также Соната для скрипки и альты *c-moll* op. 35 (1940), цикл «Три сонаты» op. 51: Соната для скрипки и фортепиано (№ 1) *A-dur* (1958), Соната для альты и фортепиано (№ 2) *f-moll* (1954)³ и Соната для виолончели и фортепиано (№ 3) *C-dur* (1960).

Последний цикл был задуман, когда В.Я. Шебалин уже испытывал серьезные проблемы со здоровьем, пошатнувшимся после известного постановления 1948 г.⁴, после чего его отстранили от должности ректора Московской консерватории⁵.

² В 1925 г. после концерта в Московской консерватории (Малый зал, 20 марта) Шебалин познакомился с Шостаковичем, ставшим его близким другом. На концерте исполнялись сочинения обоих композиторов (сохранившаяся переписка свидетельствует о том, что Шостакович чрезвычайно дорожил мнением Шебалина). Интересная подробность: второй струнный квартет Д.Д. Шостаковича вышел в свет с посвящением В.Я. Шебалину [6, с. 764].

³ Хронологически она возникла раньше скрипичной, но автор обозначил ее № 2 в op. 51 [5, с. 265].

⁴ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. было опубликовано в газете «Правда» (11.02.1948) с целью осуждения формализма в музыке.

⁵ Е.С. Власова пишет: «Можно утверждать, что именно в годы директорства Шебалина были заложены учебные и методические основы современного преподавательского процесса» [7, с. 28].

«Три сонаты – для скрипки, альты и виолончели с фортепиано, – образующие цикл (ор. 51, 1954–1960), продолжают тенденцию к обогащению тембрового звучания камерного ансамбля, к полнотембровой, насыщенной фактуре, определившую 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 альты», – отмечает Н.А. Листова [5, с. 263–264]. Показательная деталь: в 1920-е гг. Шебалин входил в Ассоциацию современной музыки и состоял в неформальном объединении московских музыкантов, лидером которого был Н.Я. Мясковский¹, о чем в «Музыкальной жизни» пишет В.В. Протопопов: «В конце 20-х – начале 30-х годов Шебалин отдал дань модернистским веяниям. Это временное увлечение вскоре потухло под воздействием общей атмосферы советской художественной культуры»² [8, с. 14].

Впрочем, интерес к новому искусству нашел свое отражение в отдельных сочинениях Шебалина для камерного ансамбля. Однако композитор не увлекся додекафонией. Более того, относился к ней резко отрицательно. В своих воспоминаниях он подчеркивал, что данная система должна «служить диатонике в условиях строгого тонального центра, крепкого и нерушимого»³. Тем не менее опыты с серийной техникой не обошли стороной жанр струнного квартета⁴. Анализируя последний из них, Н.А. Листова пишет: «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...» [5, с. 271].

Ничего подобного нельзя обнаружить в камерных ансамблях с участием фортепиано. Сочинения для скрипки и виолончели⁵ на сегодняшний день рассмотрены музыковедами только в общих чертах, что-либо аналогичное по отношению к альтовой сонате удалось найти лишь у Э.Е. Алексева, В.М. Блока и М.М. Гринберга⁶. Произведения ор. 51 обнаруживают интонационно-тематическую близость музыкального материала с преобладанием лирических настроений и светлой гаммы чувств. Песенное начало позволяет как нельзя лучше подчеркнуть красоту альтового тембра и его звуковые краски, а в целом – богатую инструментальную природу, ярко ощущаемую с первых тактов произведения. Не обращаясь к конкретному цитированию фольклорных источников, не занимаясь стилизацией и реконструкцией, композитор в полной мере передает национальный характер своей музыки. «Нам хотелось бы на первом плане поставить иное – широту, протяженность тематизма и, следовательно, всего

¹ Так называемый «Ламмовский кружок» был назван по имени педагога консерватории П.А. Ламма, представлявшего для собраний свою квартиру.

² В задачи Ассоциации современной музыки (1924 – Москва, с 1926 – филиал в Ленинграде) входило продвижение творчества советских композиторов и знакомство с новыми сочинениями зарубежных авторов. Организация была ориентирована на авангардные течения в искусстве.

³ Данное высказывание В.Я. Шебалина в большей степени относилось к Пятой симфонии, однако касалось и Девятого струнного квартета. На это указывает Н.А. Листова [5, с. 269].

⁴ Всего Шебалиным написано девять струнных квартетов.

⁵ Так, в предисловии к изданию Сонаты для виолончели фортепиано ор. 51 № 3 *C-dur* А. Быков подчеркивает: «Чутким, живым отношением современности, высоким напряжением художественной мысли, стремлением прикоснуться к самым чистым родникам народной музыкальной речи, изяществом и строгостью стиля – этими драгоценными свойствами, органично присущими творчеству композитора, в полной мере обладает и его Соната для виолончели и фортепиано» [9, с. 1].

⁶ У Э.Е. Алексева в статье «Заметки о камерных ансамблях Шебалина» находим: «Соната для альты и фортепиано... проникнута песенностью и лиризмом, но не лишена драматизма и интонационной заостренности» [10, с. 155], В.М. Блок посвятил камерной музыке композитора небольшую статью в журнале «Советская музыка» в 1960 г. М.М. Гринберг исследует Сонату для альты и фортепиано ор. 51 *f-moll* В.Я. Шебалина в связи с монографическим исследованием русской альтовой литературы.

музыкально-образного строя его сочинений, – отмечает В.В. Протопопов. – Это связано с определяющим влиянием народно-песенного начала, столь сильного в его музыке. ...И удачно согласуется с направлением творчества композитора» [8, с. 14-15]. На примере других сонатных *allegro*, в частности главной партии фортепианного Трио (пример 1) нетрудно проследить интонационную родственность и вполне уловимое сходство мелодического рисунка с тематическим материалом альтовой сонаты (пример 2), а также Шестого и Седьмого квартетов.

Разнообразна лирическая палитра образов. В Трио – это патетика и пафос, возвышенная гимническая краска, в Седьмом квартете – задушевная мягкость и простота¹, Альтовая соната и Шестой квартет близки между собой взволнованностью музыкального высказывания и порывистостью чувств². Полифонические приемы развития позволяют наполнить музыкальную ткань выразительными подголосками, родственными по своему рисунку и звучанию. Они являются связующим материалом, организующим всю инструментальную фактуру, которая воспринимается живо и динамично в интенсивном развитии тематических линий. Здесь Шебалин остается верным своему художественному *credo*, сформированному более ранними опытами в жанрах камерной музыки. Истоки этого стиля во многом происходят из увлечения жанром струнного квартета и непосредственного влияния Н.Я. Мясковского и С.И. Танеева, способствовавших «в самоограничении средств находить повод к творческой

концентрации» [13, с. 64]. К характеристике стиля добавим мнение С.В. Аксюка: «Применяемые им приемы подголосочной полифонии, самый характер мелодии, близки народно-песенному строю, – все это воспринимается вовсе не как дань внешне понятной народности, а как глубоко осознанная, живая форма правдивого воплощения образа» [14, с. 145]. Данный вывод в полной мере можно отнести не только к хоровой музыке, но и к сочинениям Шебалина для камерного ансамбля.

Первая часть сонаты (*Con libertà. Allegro*) начинается небольшим инструментальным вступлением, в котором уже слышится будущий характер главной партии, звучащей у альты на фоне оstinатного гармонического подголоска рояля (пример 3). Соединение этих линий создает гибкое мелодическое движение широкого дыхания и лирического настроения – песенного по своей музыкальной природе (пример 4), что позволяет говорить о Шебалине «как о художнике, обладающем редким даром сопереживания и творческого взгляда на мир» [15, с. 301].

В дальнейшем основная тема, переходя к фортепиано, достигает по мере своего развития мощного звучания ансамблевых унисонов, подчеркивая таким образом смысловой потенциал этой музыки, ее экспрессию и силу, «ощущение романтического полета и поэтического высказывания» [16, с. 96]. Побочная партия (пример 5), написанная в традиционном тонико-доминантном соотношении, родственна по своему интонационному рисунку предыдущему материалу³. Это – пространство света и чувственной лирики. Тема альты сопровождается красивым подголоском рояля⁴, воспринимаемым как свирельный наигрыш, поддерживаемый волнообразным гармоническим *ostinato* басового регистра.

¹ С.С. Скребков в журнале «Советская музыка» за 1959 г. пишет о Третьей части Седьмого квартета В.Я. Шебалина: «Гармоническая ткань темы поет! И этот песенный профиль темы заложен уже в начальной фразе как возможность, свободно реализующая себя в дальнейшем течении музыки» [11, с. 53].

² Е.К. Бонч-Осмоловская находит, что в развитии Шестого квартета «большое место занимают различные приемы полифонии – от отдельных контрапунктических сочетаний в разработках и вплоть до фуги в коде первой части. Значение смыслового центра в квартете имеет медленная часть» [12, с. 72].

³ М.М. Гринберг отмечает, что «особый колорит привносит в нее лидийская окраска – остро звучащая увеличенная кварта, покоящаяся на тонической педали» [17, с. 136].

⁴ М.М. Гринберг и В.М. Блок интерпретируют этот раздел как диалог двух тем: альты и рояля.

Пример 1

В.Я. Шебалин. Фортепианное трио *A-dur*, ор. 39 (1947). Часть 1, главная партия, т. 1-9:



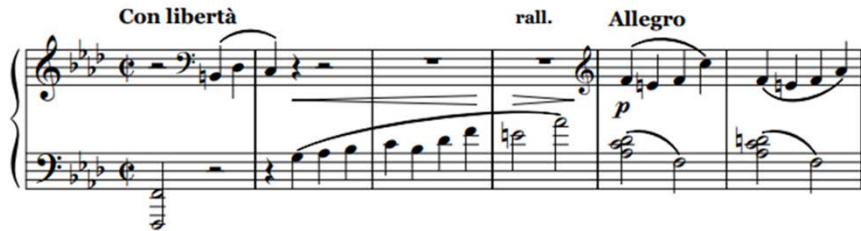
Пример 2

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано, ор. 51 *f-moll* (1954). Часть 1, фрагмент главной партии, т. 7-12:



Пример 3

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1. Фрагмент вступления, т. 1-6:



Пример 4

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1. Тема главной партии, т. 7-18:



Пример 5

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1. Тема побочной партии, т. 58-73:

The image displays three systems of musical notation for a piece by V.Ya. Shebalin. Each system consists of a Viola part (top staff) and a Piano part (bottom staff). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a *cresc. poco a poco* (crescendo, little by little) marking in both parts. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, illustrating the texture and dynamics of the piece.

В теме побочной партии Шебалин по-прежнему не меняет принцип организации музыкальной ткани, насыщая ее полифонической динамикой, диалоговыми репликами и усложненной хроматикой. Интересны колористические эффекты, заставляющие услышать и почувствовать в разложенных аккордах фортепиано балладные переливы гуслей (пример 6), картины ожившей старины и ее величавую поступь.

Такой гимнический настрой создается при помощи нарочитой акцентировки мелодических линий,

подчеркнутого и многократного повторения определенных ритмоформул (пример 7) и, конечно, яркой динамической краски. При этом рисунок ансамблевой фактуры воспринимается достаточно строго и графично, с четко выверенными функциями каждого инструмента.

Тембровая палитра альта решена весьма разнообразно за счет выразительного сопоставления регистровой звучности, а в некоторых случаях и сурдины (пример 8), находящихся в прямой зависимости от художественных задач текста.

Пример 6

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1, т. 119-126:

Пример 7

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1, т. 169-174:

Архаичны скупые аккордовые последовательности, предваряющие, как правило, появление нового смыслового материала. В целом, первая часть сонаты не лишена некоторой «размытости» формы, что во многом компенсируется ее внутренней экспрессией и активным характером изложения.

Вторая часть (*Andante con moto*) целиком и полностью отражает лирическое дарование композитора, его умение простыми изобразительными средствами достичь максимального

художественного эффекта в передаче близких и понятных каждому образов: народной песни, картин русской природы, а в целом – определенной гражданской позиции и высоких духовных смыслов. В простой трехчастной форме угадываются отличительные черты композиторского почерка Шебалина¹.

¹ В.М. Блок подчеркивает, что «в медленной части пятидольный метр сообщает кантиленной мелодии особую закругленность граней, непрерывность развертывания. По-бородински экспрессивная мелодия полна лирической упоенности» [18, с. 54].

Пример 8

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 1, т. 175-186:

The image displays two systems of musical notation for a piece by V.Ya. Shebalin. The first system consists of a Viola part (top staff) and a Piano part (bottom staff). The Viola part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The Piano part starts with a dynamic marking of *f dim.* and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* appears later in the system. The instruction *con sord.* is written above the Viola staff. The second system continues the musical development, showing further melodic and harmonic progression in both instruments.

Остинатный пунктир (пример 9) как одна из лейтмотивных фигур, организует музыкальную ткань первого эпизода (*A-dur*). Он слышится в нежном интонационном рисунке фортепианного вступления и далее сопровождает альттовую тему широкого песенного звучания.

Канонический принцип изложения становится основным в развитии инструментальной фактуры. Она достигает насыщенного звукового объема с появлением альтерированных аккордовых последовательностей рояля. Восходящий подголосок, возникающий в его басовом регистре (пример 10), воспринимается гармонической основой ансамблевого диалога уже в среднем эпизоде, со сменой знаков (*G-dur*) приобретающем совсем другой эмоциональный характер.

Расширятся его звуковой диапазон, меняется регистровая краска, соответствуя появлению новой темы – возвышенной и чувственной, в фугированном трехголосном изложении альта и фортепиано. Традиционный пунктир насыщает музыкальную ткань динамикой и экспрессией, приводя к масштабной куль-

минации, унисонным скандированиям отдельных тематических элементов.

Возвращение к репризе подготавливается двутактовым преддыктом, новым пятидольным метром и фантазийным кружевом шестнадцатых рояля, на фоне которых вновь звучит первая тема альта (пример 11). Сурдина помогает создать далекий и ирреальный образ прошедшего времени, мечту, исчезающую в тающих альттовых флажолетах и прозрачных гармониях фортепиано.

Финал Сонаты (*Allegro assai*) – летящий и порывистый. Теме альта (*f-moll*) предшествует короткое фортепианное вступление, состоящее из активных гармонических аккордов и восходящих октавных басов, очерчивающих диапазон от «фа» большой октавы и «ля бемоля» в малой – разложенной децимы, образованной чередованием малых терций и секст (пример 12). На этом фоне ярко и настойчиво проявляются варьированные повторы, широкие интервальные ходы и оstinатные ритмы, создающие динамичную и масштабную картину всего действия.

Пример 9

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 2, т. 339-351:

Andante con moto

The musical score for Example 9 is titled "Andante con moto". It consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic with a *spiccato* marking. The third system continues with piano dynamics. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth system returns to mezzo-forte (*mf*) dynamics. The score is written for a viola and piano, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Пример 10

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 2, т. 368-371:

Più mosso

The musical score for Example 10 is titled "Più mosso". It consists of two systems of music. The first system is for the viola, and the second system is for the piano. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The score is written for a viola and piano, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Пример 11

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 2, т. 430-433:

The image shows two systems of musical notation for Example 11. Each system consists of three staves: a single staff for the alto and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The alto part has a more melodic line with some rests. The second system includes the instruction *con sord.* (con sordina) above the alto staff, indicating a change in the piano's sound. The piano part continues with its intricate texture.

Пример 12

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3. Тема финала, т. 452-465:

The image shows four systems of musical notation for Example 12. Each system consists of three staves: a single staff for the alto and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Allegro assai*. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part has a very active, rhythmic accompaniment with many chords and sixteenth notes. The alto part has a melodic line. The second system includes the instruction *non legato* above the alto staff. The piano part continues with its dense texture. The third and fourth systems show further development of the musical themes, with the piano part maintaining its complex, rhythmic character and the alto part providing a melodic counterpoint.

Фактура становится более насыщенной и плотной при дальнейшем переходе тематического материала в партию фортепиано (пример 13). Такая последовательность традиционна для всей сонаты. Как правило, это связано с альтерированными созвучиями, подголосками и яркими изобразительными элементами – остигнутыми фигурами, интонациями и ритмами.

Архаичные унисоны рояля предвещают наступление следующего эпизода (пример 14). Со сменой знаков (*C-dur*) звучит лирическая, широкого дыхания мелодия, простая и лаконичная, напоминающая протяжную народную песню.

Шебалин и здесь остается верным своему художественному принципу, умело и изобретательно переосмысливая мелодические и ритмические основы произведения. «Пульсирующий» мотив финала по мере своего развития проходит несколько этапов, впервые появляясь в сопровождении терцовых и кварто-квинтовых фигур рояля, обогащаясь подголосками и вариационными элементами на пути к смелой модуляции в *Des-dur* (пример 15), где вновь звучит та же самая тема, полная глубины, чувственности, искренности и душевной теплоты.

Традиционно кульминация (пример 16) данного эпизода состоит из унисонного проведения тематических элементов в подчеркнуто маркированном изложении инструментальной фактуры.

Затихающая динамика и дальнейший фортепианный монолог (пример 17) – еще один композиторский прием Шебалина, переводящий повествование в другое художественное русло.

Здесь наблюдается тот же самый принцип организации музыкального материала. Из ясно очерченной мелодической линии, как из тематического ядра, формируется полифоническая ткань ансамбля, сотканная из взаимо-

действия ключевых интонационных формул. Ярко и выразительно трактуются сольные реплики рояля – смысловые вершины финала. Идущие одна за другой в черед хроматизмов, отклонений и модуляций, они создают напряжение, подготавливающее наступление короткой репризы. Ей предшествуют канонические проведения тематических отрывков в партиях альтя и фортепиано, резкие звуковые контрасты, приводящие в итоге к главной теме финала. Собранно и сжато, в едином звуковом потоке соединяются основные музыкальные образы – лирико-драматические, наполненные экспрессией и благородной патетикой. Именно из них в затаенной и сумрачной тишине *piu mosso* (*F-dur*) рождается кода всей сонаты (пример 18). Стремительная тема альтя, гуслевые переборы фортепиано и его торжественная аккордовая поступь воспринимаются целостно в красочном колокольном звучании. На этой основе максимально эффектно слушается блестящий поток альтевых пассажей, переходящих в скандированные реплики последних ансамблевых унисонов этого чрезвычайно яркого полотна.

Таким образом, камерная музыка композитора – многообразное по своему духовно-интеллектуальному содержанию пространство, в котором «проступают» отличительные черты стиля Шебалина: экономное ограничение материала, умение автора строить форму из одного комплекса интонаций» [4, с. 162]. В Сонате для альтя и фортепиано Шебалин предстает как зрелый мастер, в полной мере владеющий стилем, отражающим природу его уникального дарования. В нем много изобретательности и мыслительной глубины, рационалистичности и живой непосредственности чувств, что имеет большое значение для понимания художественного мышления этого удивительно талантливого музыканта.

Пример 13

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, т. 466-474:

The musical score for Example 13 consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of three flats. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The second system features a triplet in the treble clef. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and another triplet. The score is written for alto and piano.

Пример 14

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, т. 496-503:

The musical score for Example 14 consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piece. The score is written for alto and piano.

Пример 15

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, т. 512-523:

The image displays four systems of musical notation for a Viola and Piano. Each system consists of a single staff for the Viola (top) and a grand staff for the Piano (middle and bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and staccato. The second system features a triplet of eighth notes in the piano part. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a final cadence in the piano part.

Пример 16

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, т. 536-538:

The image shows a single system of musical notation for a Viola and Piano. It features a single staff for the Viola (top) and a grand staff for the Piano (middle and bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The system starts with a forte (*ff*) dynamic marking. The notation includes slurs, accents, and a triplet of eighth notes in the piano part. The piano part has several staccato markings under the notes. The system concludes with a final cadence.

Пример 17

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, т. 543-547:

The musical score for Example 17 consists of two systems. The first system shows the piano part in the upper staff and the alto part in the lower staff. The piano part begins with a series of chords, followed by a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking. The alto part is mostly silent in this excerpt. The second system continues the piano part with a melodic line and the alto part with a few notes.

Пример 18

В.Я. Шебалин. Соната для альта и фортепиано. Часть 3, кода, т. 666-675:

The musical score for Example 18 is marked 'Più mosso'. It consists of two systems. The first system shows the piano part in the upper staff and the alto part in the lower staff. The piano part begins with a series of chords, followed by a melodic line with a 'pp' (pianissimo) marking. The alto part is mostly silent in this excerpt. The second system continues the piano part with a melodic line and the alto part with a few notes.

Список литературы

1. Раабен Л.Н. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. Ленинград: Музыка, 1964. 180 с.
2. Мартынов И.И. Новые камерные сочинения Шостаковича // Советская музыка. 1946. № 5. С. 21-28.
3. Виссарион Яковлевич Шебалин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/shebalin.html> (дата обращения: 08.03.2023).
4. Шебалина А.М. В.Я. Шебалин: годы жизни и творчества. Москва: Совет. композитор, 1990. 320 с.
5. Листова Н.А. В.Я. Шебалин. Москва: Совет. композитор, 1982. 296 с.
6. Московская государственная консерватория. 1866–1916: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 816 с.
7. Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2010. 43 с.
8. Протопопов В.В. О музыке В. Шебалина // Советская музыка. 1958. № 11. С. 13-19.
9. Шебалин В.Я. Соната для виолончели фортепиано До мажор ор. 51 № 3. Москва: Музыка, 1964. 52 с.
10. Алексеев Э.Е. Заметки о камерных ансамблях Шебалина // Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы. Москва: Совет. композитор, 1970. С. 152-180.
11. Скребков С.С. Некоторые проблемы современной мелодики // Советская музыка. 1959. № 12. С. 47-55.
12. Бонч-Осмоловская Е.К. В.Я. Шебалин: монография. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983. 132 с.
13. Кузнецов К.А. Новое и старое в квартетах В. Шебалина // Советская музыка. 1940. № 1. С. 64-70.
14. Аксюк С.В. Хоры В. Шебалина // Советская музыка. 1955. № 1. С. 139-146.
15. Гринберг М.М. Русская альтернативная литература. Москва: Музыка, 1967. 193 с.
16. Радзеецкая О.В. Соната для альты и фортепиано в отечественном музыкальном искусстве первой трети XX в.: сочинения Н.А. Рославца и С.Н. Василенко // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 292-303.
17. Радзеецкая О.В. Сوناتы для альты и фортепиано Йорка Боуэна в классе камерного ансамбля как образцы английской музыкальной культуры начала XX века // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10, № 1. С. 92-105.
18. Блок В.М. Камерные сочинения В. Шебалина // Советская музыка. 1960. № 11. С. 53-57.

Сведения об авторе:

Радзеецкая Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина

ул. Малая Калужская, 1, Москва, 119071
olgabreman@yandex.ru

Дата поступления статьи: 07.07.2023

Одобрено: 20.09.2023

Дата публикации: 29.09.2023

Для цитирования:

Радзецкая О.В. Соната для альты и фортепиано op. 51 f-moll (1954) В.Я. Шебалина в отечественной музыке 50-х гг. XX в.: контексты творчества // Сфера культуры. 2023. № 3 (13). С. 79-95. DOI:10.48164/2713-301X_2023_13_79

УДК 78.082.2 (470)

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_13_79

O.V. Radzetskaya

Moscow

Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)

olgabreman@yandex.ru

**SONATA FOR VIOLA AND PIANO OP. 51 F-MOLL (1954)
BY V.YA. SHEBALIN IN RUSSIAN MUSIC OF THE 50s
OF THE XXth CENTURY: CONTEXTS OF CREATIVITY**

The study forms an idea of the peculiarities of the development of chamber-ensemble music, which marked a new stage in the development of sonata form, and ways of its formation in Russian art in the mid XXth century. Some works created during these years in the genre of chamber ensemble laid the foundation for a whole gallery of images that were in direct connection with the atmosphere of the post-war period, its inspiring creative start. The author's focus

is on the work of V.Ya. Shebalin and his Sonata for Viola and Piano f-moll op .51 No. 2 from the Three Sonatas Cycle (1954). The specifics of the composer's artistic thinking and the direction of his activity are determined in order to solve practical problems when studying the modern repertoire of chamber ensembles.

Keywords: domestic musical art, chamber ensemble, Sonata for viola and piano, V.Ya. Shebalin.

References

1. Raaben, L.N. (1964) *Mastera sovetskogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya* [Masters of the Soviet Chamber and Instrumental Ensemble]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
2. Marty`nov, I.I. (1946) *Novy`e kamerny`e sochineniya Shostakovicha* [Shostakovich's New Chamber Works]. *Sovetskaya muzy`ka* [Soviet Music], No. 5, 21-28. (In Russian).
3. *Vissarion Yakovlevich Shebalin* [Vissarion Yakovlevich Shebalin]. URL: <https://www.belcanto.ru/shebalin.html> [Accessed 08.03.2023]. (In Russian).
4. Shebalina, A.M. (1990) *V.Ya. Shebalin: Gody` zhizni i tvorchestva* [V.Ya. Shebalin: Years of Life and Creativity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
5. Listova, N.A. (1982) *V.Ya. Shebalin* [V.Ya. Shebalin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
6. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866-1916: ehntsiklopediya* [2016] [Moscow State Conservatory. 1866-1916. Encyclopedia]. Vol. 2. Moscow: Progress-Tradiciya. (In Russian).

7. Vlasova, E.S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitacionnoj i xudozhestvennoj koncepcij: avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya* [Soviet Musical Art of the Stalinist period. Struggle of Agitation and Artistic Concepts: abstract of doctoral thesis in art studies. Moscow. (In Russian)].
8. Protopopov, V.V. (1958) O muzyke V. Shebalina [About V. Shebalin's Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 11, 13-19. (In Russian).
9. Shebalin, V.Ya. (1964) *Sonata dlya violoncheli fortepiano Do mazhor opus 51 No. 3* [Piano Cello Sonata C Major Op. 51 No. 3]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
10. Alekseev, E.E. (1970) Zametki o kamerny'x ansamblyax Shebalina [Notes on Shebalin's Chamber Ensembles]. *Vissarion Yakovlevich Shebalin. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Vissarion Yakovlevich Shebalin. Articles. Memories. Materials]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 152-180. (In Russian).
11. Skrebkov, S.C. (1959) Nekotory'e problemy` sovremennoj melodiki [Some Problems of Modern Melody]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 12, 47-55. (In Russian).
12. Bonch-Osmolovskaya, E.K. (1983) *V.Ya. Shebalin: monografiya* [V.Ya. Shebalin: Monograph]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
13. Kuznecov, K.A. (1940) Novoe i staroe v kvartetax V. Shebalina [New and Old in V. Shebalin's Quartets]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 1, 64-70. (In Russian).
14. Aksyuk, S.V. (1955) Xory` V. Shebalina [V. Shebalin's Choruses]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 1, 139-146. (In Russian).
15. Grinberg, M.M. (1967) *Russkaya al'tovaya literatura* [Russian Viola Music]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
16. Radzeczskaya, O.V. (2022) Sonata dlya al'ta i fortepiano v otechestvennom muzykal'nom iskusstve pervoj treti XX veka: sochineniya N.A. Roslavcza i S.N. Vasilenko [Sonata for Viola and Piano in the Russian Musical Art of the First Third of the XXth Century: Works by N.A. Roslavets and S.N. Vasilenko]. *Vestnik slavyanskix kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], Vol. 64, 292-303. (In Russian).
17. Radzeczskaya, O.V. (2022) Sonaty` dlya al'ta i fortepiano Jorka Boue`na v klasse kamernogo ansamblya kak obrazcy anglijskoj muzykal'noj kul'tury` nachala XX veka [York Bowen's Sonatas for Viola and Piano in the Chamber Ensemble Class as Samples of English Musical Culture of the Early XXth Century]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education], Vol. 10, No. 1, 92-105. (In Russian).
18. Blok, V.M. (1960) Kamerny'e sochineniya V. Shebalina [V. Shebalin's Chamber Works]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 11, 53-57. (In Russian).

About the author:

Olga V. Radzetskaya, Doctor of Art History, Professor, Professor at the Department of Piano Performance, Accompanist Skills and Chamber Music of the Russian State University named after A.N. Kosygin

1 Malaya Kaluzhskaya Str., Moscow, 119071
olgabreman@yandex.ru