

Название: «Стилевая палитра Первого фортепианного концерта Андрея Эшпая

Номинация: Музыкальное искусство XX века

ФИО: Секретова Ксения Михайловна

Учебное заведение: Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Республики Марий Эл «Марийский республиканский колледж культуры и искусств имени И.С.Палантая»

Специальность, курс: отделение «Теория музыки», 4 курс.

ФИО научного руководителя: Захарова Лариса Евсеевна, Заслуженный работник культуры Республики Марий Эл.

Аннотация

Статья представляет собой сокращенный вариант выпускной квалификационной работы по специальности 53.02.07 «Теория музыки». Работа посвящена Концерту для фортепиано с оркестром № 1 Андрея Эшпая, столетний юбилей которого будет отмечаться в мае 2025 года. Концерт имеет знаменитое посвящение Морису Равелю. Мемориальное сочинение, как правило, предполагает отражение чужого стиля, использование техники цитирования. Рассматривая эшпаевский концерт в категориях «своего» и «чужого», мы поставили целью показать, как уже в раннем произведении композитора разнообразие тематизма складывается в характерную стилевую палитру ярко индивидуального «эшпаевского» стиля.

Ключевые слова: Андрей Эшпай, «марийские истоки» эшпаевского композиторского почерка, Яков Андреевич Эшпай – энтузиаст-исследователь марийского фольклора, цитата из оперы Мориса Равеля «Дитя и волшебство», Второй концерт Равеля (для левой руки), марийские народные песни «Ышке äтя гыц» («Чем стать сиротой»), «МЫнь пэрчаткээм йаратэм» («Я перчатки полюбила»), «Изи вакшет огеш лий гын» («Если бы не было кропорушки...»).

Жанр инструментального концерта, сфокусировавший в себе самое существенное, чем отличается авторский стиль Андрея Эшпая, неизменно сохранял в его творчестве лидирующие позиции, начиная с консерваторских лет. Подобно Паулю Хиндемиту, Эшпай написал «золотую серию» концертов для всех инструментов симфонического оркестра (включая даже редкий в современной музыке бассетгорн), два концерта для оркестра и два концерта для фортепиано с оркестром. Этот внушительный список возглавляет Концерт для фортепиано с оркестром № 1 – дипломная работа Андрея Эшпая по классу композиции при окончании Московской консерватории.

В творческом наследии того или иного композитора его ранние сочинения консерваторских лет не так уж часто являются настолько художественно значимыми, что надолго сохраняются в репертуаре исполнителей. Ими интересуются преимущественно музыковеды, прослеживая творческую эволюцию автора. Первый фортепианный концерт Андрея Эшпая представляет собой одно из счастливых исключений: он никогда не «пылился в архивах», став популярным с первой же встречи со слушателем¹. Многократно его исполнял сам Андрей Эшпай в самых разных городах нашей страны, включая столицу «малой Родины» композитора, Йошкар-Олу.

Из истории создания концерта известно, что по первоначальному замыслу он был одночастным. В первой редакции (1954) он представлял собой одночастную композицию в романтической поэменной форме². В таком варианте концерт впервые прозвучал в исполнении Татьяны Николаевой и Государственного симфонического оркестра под управлением Евгения Светланова в Московской консерватории 5 декабря 1954 года. Вскоре, по

¹ В наше время его нередко исполняют молодые исполнители. Так, например, в мае 2016 года в Большом зале Московской консерватории была сделана звукозапись I части концерта в исполнении симфонического оркестра Академического музыкального училища при МГК под руководством заслуженного артиста РФ, профессора А. Левина, солистом выступил А. Романов.

² О большой роли поэмности в эшпаевских концертах пишут многие исследователи, например, Е.Б. Долинская [3], Е.Н. Денисова [2], Е.М. Самойленко [8].

наставлению своего учителя – Арама Хачатуряна, Эшпай дополнил первую часть концерта лирическим *Andante* и жанровым финалом.

«Посвящение Морису Равелю»

В окончательной редакции «внешние показатели» цикла в Первом фортепианном концерте Андрея Эшпая традиционны: три части, из которых крайние – быстрые, а средняя – медленная. В огромный разработочный раздел первой части (сонатная форма с чертами свободной поэмности, *fis-moll*) включен новый тематический материал. Именно здесь впервые возникает заимствованное «слово Равеля», которое в дальнейшем становится лейттемой всего сочинения, освещая особым светом важнейшие его моменты. Это музыка из оперы-балета «Дитя и волшебство» (1925)³ – фраза из средней части арии Часов, у которых непослушный мальчик сломал маятник:

Часы:

я о - хра - нял бы все - гда по - кой ваш и сча - стье!
Rien n'au - rait ja - mais chan - gé Dans cet - te de - me - re.

О том, что великий французский «виртуоз оркестровки» был одним из кумиров Андрея Эшпая, говорит явное сходство их творческих позиций. В своей музыке он старался руководствоваться известным равелевским тезисом: *«Композитор должен доверять бумаге только то, что он чувствует и так, как он это чувствует, независимо от того, что собой представляет общепринятый стиль. Великая музыка, я в этом убежден,*

³ Сюжет ее незамысловат, в нём разыгрывается история, естественная для композитора, любившего игрушки и окружившего себя ими в своем доме. Главный герой – мальчик, который в начале оперы наказан матерью за непослушание. В отместку за то, что его заперли на даче, он рвет тетради и учебники, ломает окружающие его вещи. Однако под воздействием окружающего в ребенке пробуждается любовь ко всему живому и доброму.

всегда идет от сердца... музыка, созданная только путем приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана» [12, с.19].

Любовь к музыке Мориса Равеля Андрей Эшпай, скорее всего, мог унаследовать от своего педагога Арама Ильича Хачатуряна. В творчестве Хачатуряна получили развитие многие художественные открытия Равеля (в качестве подтверждения достаточно сравнить всепокрушающую энергию равелевского «Болеро» с «Танцем с саблями» из балета «Гаянэ»).

Партитуры Равеля всегда можно было увидеть на рабочем столе Андрея Эшпая. Уже в юности он с радостным удивлением обнаруживал в них всё, что было так близко ему самому. В частности, молодому композитору была очень близка «фольклорная составляющая» равелевского стиля, ведь с самого начала творческого пути он тоже стремился к национальной характерности. Андрей Эшпай говорил: *«В многоголосье планеты должен звучать голос каждого народа, а это возможно, если художник – писатель, живописец, композитор – выражает свои мысли и чувства на родном для него образном языке» [12, с.38].*

Сама биография Андрея Эшпая предопределила стремление говорить в своих сочинениях на языке своего народа. В первую очередь, это огромный объем фольклорного материала, который любил, изучал и разрабатывал его отец, Яков Андреевич Эшпай – композитор, этнограф, энтузиаст-исследователь марийского фольклора. Будучи первым учителем Андрея Яковлевича, он «чуть ли не от рождения сумел "влюбить" сына в понимание природы марийской народной музыки» [10, с.214]. Изучение стилистики народных песен оказало сильнейшее влияние на формирование композиторского почерка Андрея Эшпая, стало его творческим credo.

Восхищаясь своеобразием освещения фольклора в сочинениях Равеля, Андрей Эшпай ощущал в них родство с марийской народной музыкой. Не удивительно, что фортепианное Трио Равеля, последнее произведение довоенного периода, он называл *«абсолютно марийским сочинением» [там же, с.35].* Как известно, в поисках новых ладово-гармонических

закономерностей французские композиторы нередко обращались к пентатонике. А это своеобразный музыкальный символ марийской музыки. Умение передавать национальный колорит, оставаясь при этом самим собой, – одна из «точек пересечения» стиля Андрея Эшпая с сочинениями Мориса Равеля.

В Первом фортепианном концерте «марийские истоки» эшпаевского стиля ощущаются очень рельефно. Во многом это связано с цитированием нескольких марийских народных мелодий, музыка которых органично сочетается с развитием темы Мориса Равеля.

Первая часть концерта

Фанфарное начало концерта звучит очень эффектно. Отказавшись от двойного экспонирования, Андрей Эшпай выстраивает вступление на диалоге синкопированных джазовых мотивов солиста и торжественного хора оркестрового tutti (с т. 4 – второй элемент вступления):

The image shows a musical score for the first part of a concert. It is divided into two systems. The first system is for Piano I, with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff'. The second system is for the Orкестр (Piano II), also with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'respress.'.

Обращает на себя внимание заключительный оборот: ais-h-gis (II–III–I ступени в *gis-moll*), который в дальнейшем будет играть роль лейтинтонации. Она пронизывает всю музыкальную ткань первой части, а также напоминает о себе в коде финала. Перед началом главной темы музыка вступления явно приобретает предыктовый характер, обусловленный неустойчивостью

доминантового органного пункта к основной тональности. Инициатива полностью переходит к оркестру, который звучит всё более мощно, объёмно.

Главная тема (ц.3) вырастает из начального синкопированного мотива вступления. В ней многократно повторяется лейтинтонация, но уже на другой высоте, в основной тональности концерта – *fis-moll*. Тема изложена в форме периода неквадратного строения (5 т. + 9 т.). Мотивное строение оригинально: все четыре фразы, из которых складывается период, тоже неквадратны. Первая и последняя фразы почти буквально совпадают, подчиняясь логике «круга» (а–в–с–а¹). Интересно, что все они завершаются на тонике, отсюда ощущение внутренней стабильности, эмоциональной уравновешенности:

The image shows a musical score for Piano I, titled "Allegro non troppo". The score is in F# major (three sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-14) is marked "Piano I" and "p". The second system (measures 15-28) is marked "Cl." and "pizz.". Both systems feature a piano part with a syncopated melody and a bass line with chords and octaves. The first system is marked with a circled "3" and the second with a circled "4".

Второе проведение главной темы фактурно и структурно варьировано. Камерность фортепианного соло сменяется более насыщенным совместным звучанием (октавный унисон фортепиано в сопровождении струнных и кларнетов). Уже в экспозиции главная тема подвергается интенсивному развитию в рамках простой трехчастной формы с развивающей серединой (с ц. 6). На фоне растущей динамики настойчиво развивается лейтинтонация, которая проводится на разной высоте. Повышение динамического уровня сопровождается диссонантным насыщением гармонии.

Начало побочной партии отмечено сменой темпа и тактового размера. Прихотливая игра акцентов, связанная со смешанным размером $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, вносит в задушевную напевную тему оттенок скерцозности. Ленточное голосоведение, которое нередко встречается и в музыке Равеля, способствует плавности мелодической линии:

Подобно главной партии, первое проведение побочной темы поручено фортепиано. Оркестр же поначалу играет аккомпанирующую роль, сопровождая мелодию доминантовой pedalью на звуке «fis». Однако вскоре у флейты возникает тематически самостоятельный подголосок, который можно даже назвать второй темой побочной партии (ц.12 т.1):

Л. Новосёлова в своей монографии, посвященной творчеству Андрея Эшпая, отмечает родство начального оборота этой темы с песней «Через речку, через овражек». Сравнивая тему в концерте Андрея Эшпая с названной горномарийской песней, мы делаем вывод о том, что в данном случае следует говорить, скорее, об опоре на общемарийские народно-песенные интонации, а не о цитировании конкретной мелодии:

Кужын. Широко (♩=56) Отыгрыш на скрижке или гобое



Ка - рэм, ка - чэт, вѳт ка - чэт ша-ны-мэм до - кы йу-кым пу - шым.

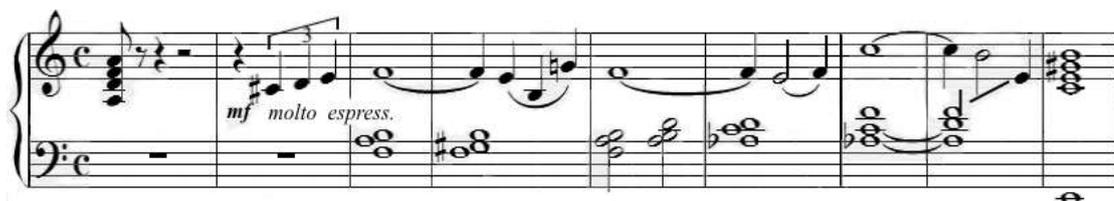
Ша-ны-мэм до - кы йу-кым пу - шым.

Карем гачет, вѳт качэт
Шанымэм докы йукуым пушым.
Шанымэм докы йукуым пушым.

Через реченьку возле села
Милому, желанному голос подала.
Милому, желанному голос подала.

Грань между окончанием экспозиции и началом разработки «сглажена» звучанием общего аккорда – это малый септаккорд с ум.5 от звука «h», к которому ведет плавно восходящая по хроматизму линия виолончелей. Однако при гармонической связанности, начало разработки воспринимается как яркий и неожиданный стилистический «сдвиг». В тональности a-moll в партии оркестра у струнных инструментов на фоне бурных фортепианных фигураций возникает совершенно новый тематический материал – интонационно напряженная лирическая мелодия Мориса Равеля из оперы «Дитя и волшебство». Её появление отмечено сменой тактового размера (C). При сохранении темпа, за счёт крупных длительностей возникает ощущение замедления.

Уже в первом проведении в концерте Андрея Эшпая «недопетая» лаконичная равелевская фраза более экспрессивна, чем в первоисточнике: более разнообразны ритмика и скачки в мелодии, рельефнее выделена мелодическая вершина, ярче выражена ладотональная неустойчивость (в a-moll – cis, как вводный тон к субдоминанте). Следовательно, композитор не прибегает к буквальному цитированию равелевской темы. Однако он довольно точно сохраняет её гармонию. Заключительный, самый заметный аккорд (на слове «счастье») проводится даже на той же высоте, что и в равелевском оригинале. Это тонический аккорд с двойным задержанием на доминантовом органном пункте, который длится на протяжении целого такта (ц.15 т.3):



Во втором проведении темы Равеля (*g-moll*) к струнным инструментам присоединяется гобой (ц.16). А затем в разработочное развитие в качестве контрапункта подключаются начальные интонации главной темы. Сильное ритмическое увеличение, штрих *marcato*, яркая динамика, сопутствующие фанфары меди меняют их характер, подготавливая синтез обеих тем. Словно подтверждая догадки об их родстве, Андрей Эшпай соединяет темы воедино. Они звучат в общем эмоциональном ключе в сопровождении звукового «шквала» фортепианных фигураций, который также становится всё более мощным. Секвентное развитие затрагивает широкий круг бемольных тональности, далёких от основной (*b-moll*, *des-moll*, *f-moll* и т.д.):



Восходящее секвентное развитие начальной фразы главной темы в ритмическом укрупнении (ц.19) приводит к сильнейшей кульминации. Лейттема звучит монументально, с симфонической широтой, каждый её звук акцентирован. Оркестровый размах приобретают и «рахманиновские»

пассажи солиста, которые становятся всё более виртуозными. Совершенно по-оркестровому звучит и длинная трель в партии фортепиано (ц. 20).

После некоторого затишья, связанного с целостным проведением главной темы в двухоктавном фортепианном унисоне на *p* (e-moll, ц. 21), следует новая волна нарастания. Она берет своё начало с фугато, основанного на трёхзвучном лейтмотиве I части концерта: от флейт он переходит к гобюю, а далее к кларнету, фаготу (ц. 25). Следующим шагом является его появление в *tutti* оркестра (ц. 28). Поданный «жирным шрифтом», он тяжело перекликается у разных оркестровых групп, включая квартет «тяжёлой меди», на нарастающей звучности и темповом ускорении. Партия солиста вновь становится квази-оркестровой (особенно показательно аккордовое тремоло перед ц. 29). Внезапный перепад динамики (*ff* – *ppp*) и смена фактуры знаменует переход к новой фазе разработки – реминисценции темы Мориса Равеля (ц.30). Она звучит также как вначале разработочного раздела, без особых изменений в тональном плане и деталях инструментовки.

Главное «событие» концертного жанра – виртуозная каденция солиста – предваряется изысканно-колористическим оркестровым эпизодом (ц. 32). Его тихая созерцательная музыка представляет собой свободную вариацию на вторую тему вступления. В создании поэтического настроения особая роль принадлежит певучему ансамблю кларнетов и валторн, продублированному пиццикато струнных инструментов. Тонально-гармоническое развитие отличается смелыми красочными сопоставлениями (Ges-dur, G-dur – ц.32).

Первые звуки каденции подобны голосу «*de profundis*». На протяжении 29-ти тактов рокот широкоохватных фигураций сопровождает нисходящую мелодию, которая проводится на разной высоте с усилением патетики:

CADENZA
la melodia ben marcato

34

pp

a piacere una corda

Piano!

Здесь возникает явная аллюзия на начало концерта № 2 (для левой руки) Мориса Равеля, где волнообразные фигурации контрабасов и виолончелей также зарождаются в мрачных глубинах басов и на этом фоне возникает сосредоточенная тема у контрафагота в очень низком регистре.

Тема каденции в фортепианном концерте Эшпая, на первый взгляд, кажется новой, не связанной с предыдущим тематизмом. Однако можно говорить об её производности: она представляет собой так называемую ретроградную инверсию главной темы ($f-e-d-h-a = RI$ от $a-h-d-e-f$).

Энергия неистово бушующих пассажей становится всё более мощной, достигая вершины в бурном *stretto* перед генеральной кульминацией, построенной на теме Равеля (*ff risoluto* – ц. 35). По сравнению с начальным её проведением в концерте Эшпая, тема Равеля здесь трансформирована в эпическом ключе. В совместном звучании оркестрового *tutti* и солиста её музыка становится предельно страстной, патетической, напряжённой:

Каденция расположена перед репризой. Следовательно, имеет место отступление от традиционной схемы классического концерта, где обычное место каденции находится после репризы или в коде.

Начало репризы почти буквально воспроизводит музыку вступления концерта (ц. 37). Вновь звучит полный концертного блеска диалог синкопированных мотивов солиста и величавого хора оркестра. Сама реприза (с ц. 39) лаконична, особенно в сравнении с огромной разработкой. Изменения в ней незначительны. Помимо традиционного смещения побочной темы в основную тональность (ц. 44), они, в основном, касаются тембровой окраски.

Завершается I часть кратким заключением. В партии скрипок и виолончелей долго длятся звуки тонического трезвучия (13 тактов). На этом затухающем фоне «истаивают», растворяются в высоком регистре фортепиано интонации главной темы в ровном ритме на *pp*. Таким образом, особенностью сонатной формы I части концерта является отсутствие развернутой коды, и это ещё одна черта, роднящая сочинение Андрея Эшпая с концертом для левой руки Мориса Равеля.

Вторая часть

Основная тема *Andante* (*Es-dur*) предваряется небольшой тонально неустойчивой связкой-переходом между первыми частями концерта (тт.1-15). В самом начале, на еле слышимой педали тремолирующих скрипок на звуке *fis* (тонике первой части), у флейт призрачно звучит нисходящая хроматизированная интервальная цепочка. Возникает красочная картина ноктюрна с его призывками и таинственными шорохами.

Вторым тематическим элементом вступления является тема Равеля, которая выступает в роли предыкта к основной теме *Andante* (благодаря тремоло литавр на доминанте тональности второй части). В тихом звучании струнных инструментов и изысканно-красочной гармонии она звучит подчеркнута колористично (каждый звук мелодии гармонизируется новым диссонирующим аккордом):



Тема *Andante* – мелодия марийской песни «Ышке атя гыц» («Чем стать сиротой»), которая была записана композитором от народного музыканта Тойдемара [1, с.36]. Задушевная, проникновенная, она появляется в партии солирующего инструмента, что усиливает личную ноту высказывания (ц.3). Строгая хоральная фактура, функциональная ясность, консонансы в гармонии, чистая пентатоника в мелодии создают яркий контраст гармонической изысканности вступления. Мысли композитора будто переносятся в беззаботное детство с родными напевами просторов марийского края. Именно там, в дорогих сердцу местах, находится его душа, его тёплые воспоминания:



Сравнение этой темы эшпаевского концерта с фольклорным первоисточником показывает глубокую переработку народной мелодии. Композитор увеличивает временную единицу ритмического движения и максимально трансформирует звуковысотную сторону напева:

Икмардан. Умеренно (♩=80)

Ёш-ке а-тя гыц ан-жен шал-ген код-меш, Ё-шке а-тя гыц ан-жен шал-ген код-меш,
 ку-ку и - гы ли - шаш ы - лы, шо-шым тол-ша-шат, шё-жым ке-шаш ы - лы.
 Ёшке атя гыц анжен шалген кодмеш, 2 Чем стать сиротой, лишившись отца, 2
 Куку игы лишаш ылы, 2 Быть бы мне кукушкиным птенчиком, 2
 Шошым толшашат, шёжым кешаш ылы. 2 Чтобы весной прилетать, осенью улетать. 2

Во втором проведении марийская песня оригинально варьируется. Теперь она звучит в высоком регистре у флейты пикколо (ц.4), к которой подключается большая флейта на фоне фортепианной фигуры в триольном ритме, напоминая звучание шиялтыша – марийской свирели (наблюдение Л. Новосёловой). Танцевальная напевная мелодия-наигрыш звучит ритмически легко, напоминая танцы народов мари. Интонации этой мелодии плавно перетекут в финальную часть концерта:

На всём протяжении этой вариации тянется тонический органный пункт у низких струнных, подчёркивая народный колорит музыки. Общий диапазон между звуками органного пункта и мелодией малой флейты превышает четыре октавы. Такой широкий звуковой охват, фактурная рассредоточенность музыкального материала нередко встречаются в произведениях композиторов-импрессионистов.

Композиция *Andante* трёхчастна. В её центральном разделе (с ц.6) получает развитие ещё одна тема, родом из марийского фольклора. Это песня «МЫнь пэрчаткээм йаратэм» («Я перчатки полюбила»)⁴, с характерным началом из двух восходящих квартовых скачков:

Кужын. Широко (♩=62)

МЫнь пер - чят - каэм пиш йа - ра - тэм, ши-мы-жым а - гыл, лу-ды-жым.
 Мынь мло-йэц тә - нем пиш йа - ра - тэм, са-ры-жым а - гыл, лас-ко-жым.

Мынь перчаткээм пиш йаратэм,
 Шимыжым агыл, лудыжым.
 Мынь млойэц тәнем пиш йаратэм,
 Сарыжым агыл, ласкожым.

Я перчатки полюбила
 Тёплые, а не красные.
 Паренёк дружок стал мне милый,
 Не красивый, а ласковый.

Сначала тема звучит у одного оркестра в «свирельном» октавном унисоне флейты и гобоя в тональности *C-dur*. Андрей Эшпай оригинально

⁴ Свойственная фольклору вариативность обуславливает наличие и других марийских песен, родственных указанной, например, «МЫнь яратем кловой сатин тыгырым» («Мне нравится голубое сатиновое платье»), «Куги вуйыштет куку гань...» («Словно кукушка на берёзе...»).

акцентирует модальную природу песни, с типичным для неё частым смещением ладового устоя. Роль тоники «оспаривает» трезвучие III низкой ступени, с которого начинаются первые фразы песни – *Es-dur*:

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is marked 'P' and the bottom staff is marked 'Piano II'. Both staves show a sequence of chords and melodic lines in a minor key, with a pentatonic motif (es-f-b-c) highlighted by a bracket across both staves. The notation includes various chordal textures and melodic fragments, illustrating the harmonic and melodic structure of the piece.

Особой смысловой нагрузкой наделяются завершающий обе фразы пентатонный мотив – es-f-b-c, который нередко встречается в марийских песнях. В *Andante* он повторяется в тембрах разных инструментов (в частности, в первом проведении темы от флейт и гобоев он передается валторнам). При новом вступлении солиста тема марийской песни звучит уже у струнных инструментов в сопровождении гармонической фигуры в партии фортепиано (ц.8). Наряду с фактурным уплотнением (аккордовое изложение вместо октавного унисона), тема получает иное ладо-гармоническое освещение – минорное. Тональный центр однозначен (*a-moll*), высокая VI ступень вносит дорийский оттенок.

Развертывание музыкальной мысли постепенно становится более непрерывным, устремляясь к началу кульминационной зоны. Здесь сильнее выражено не песенное, а инструментальное начало. На первый план выходят резкие набатные аккорды, восходящие хроматические секвенции, короткие возгласы в технике *martellato*, волевой натиск острого ритма, имитационные переключки оркестровых групп (ц.11):

Несмотря на «водоворот» общих форм движения в партии солиста, мотивная работа продолжается и здесь. В контексте неуклонного роста динамики и ускорения темпа, все эти изменения направлены на сгущение драматических эмоций, которое передает смену жизненных впечатлений.

Яркая кульминация подводит к бурной импровизации перед репризой. Это небольшой эпизод типа сольной каденции, основанной на новом образном варианте «равелевской» темы. Здесь она звучит с огромным драматическим пафосом, создающим рельефную смену плана:

Реприза *Andante* значительно сокращена. Основная тема проводится только в оркестре (засурдиненные скрипки, ц.13). Небольшая кода основана на материале среднего раздела – народной песне «МЫНЬ ПЭРЧАТКЭМ ЙАРАТЭМ». Очень певуче, протяжно её запевают кларнеты, подхватывают флейты и завершают валторны на пентатонном мотиве *es-f-b-c*. Звуки этого мотива «собираются» в долго длящуюся аккордовую вертикаль. На её фоне тот же мотив, воспринимаемый как некий этнический знак, узнаваемый национальный символ, повторяется в партии фортепиано в темпе *Adagio* с ремаркой *morendo*. Воздушность длящихся аккордов, замирающих в тишине, явно напоминает об излюбленных оркестровых приёмах Клода Дебюсси.

Финал

Музыка финала (*Allegro vivace*) – яркая, звончатая, театрально-зрелищная, динамичная, отличается тематическим разнообразием. Безостановочное развитие (принцип *perpetuum mobile* как отражение идеи вечного круговорота жизни), нонлегатное звукоизвлечение, ритмическая упругость, отчетливость артикуляции сообщают ей черты токкаты.

Линия токкатности прослеживается в целом ряде сочинений Андрея Эшпая (ярким примером, в частности, может служить финальная Токката фортепианной сонатины *d-moll*). Заметим, что этот жанр любил и Морис Равель: можно вспомнить не только его «Токкату» из фортепианной сюиты «Гробница Куперена», но и отдельные страницы леворучного концерта.

Начинается финал с небольшого вступления-эпиграфа (10 тактов). Переключка солиста и оркестра сразу придаёт музыке праздничное звучание:

The image shows the beginning of a musical piece. It consists of two systems of staves. The first system is for the piano (I), with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics 'ff marcatissimo'. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 8/8. The second system is for the piano (II), also with a treble and bass clef, marked 'Allegro vivace' and 'ff'. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords and melodic lines.

Начальный мотив – трихорд от V ступени дорийского лада – роднит её с главной темой первой части. Трубы и тромбоны подхватывают вступительные фразы солиста в «колючей» урбанистической манере:

The image shows a specific musical motif. It consists of two staves, treble and bass clef. The dynamics are marked 'ff'. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 8/8. The motif features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords and melodic lines.

В нисходящем параллельном движении громогласных пятизвучных квартаккордов ясно прослушивается отрезок целотонового лада, столь любимого композиторами-импрессионистами. Целотонный тетракорд, в том числе и в восходящем варианте, в дальнейшем будет не раз напоминать о себе.

Главная тема (рефрен) большого трёхтемного рондо, в форме которого написан финал, выросла из начального мотива вступления. В её основу положена острохарактерная мелодия марийской народной песни «Изи вакшет огеш лий гын» («Если бы не было кропорушки...»). В свое время она была использована Николаем Раковым в «Марийской сюите» (1931). По словам Андрея Эшпая, это прекрасное сочинение было знакомо ему с детских лет [1, с. 22], что не удивительно. Николай Раков дружил с Яковом Эшпаем, который и обратил его внимание на марийскую мелодию:

Икмардан. Умеренно (♩=80)



И - зи вак - шет о - геш лий гын, мы-лан - на шў - раш куш-то (ы)ле?
 Я - пык ў - ды-рым о - геш нал гын, мы-лан - на сў - ан куш-то (ы)ле?

Изи вакшет огеш лий гын, Мыланна шўраш кушто (ы)ле? Япык удырым огеш нал гын, Мыланна сўан кушто (ы)ле?	Если бы не было кропорушки, Где бы взяли крупу? Если бы Яков не женился, Где бы нам на свадьбе гулять?
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Её характер задорный, танцевальный, праздничный. Главной теме финала концерта Андрея Эшпая эта народная мелодия сообщает молодецкую энергию, характерную для мужских марийских плясок.

Как и в предыдущих двух частях, экспонирование основной темы поручено солисту. Первое предложение большого периода, в форме которого она изложена, отмечено простотой одноголосной фактуры, высоким звонким регистром, штрихом *marcatissimo*. Ровное оstinатное чередование отрывистых аккордов в оркестровой партии, по существу, представляет собой сложный тонический органнй пункт:

Темпераментный задор, стремительный темп, размер 6/8, пружинистый ритм, характерные особенности аккомпанеента придают теме сходство с жанром тарантеллы. Ладотональные краски отливают то миксолидийским, то дорийским оттенком (при единой тонике *fis*). Второе предложение (с ц.2) варьировано: одноголосная мелодия теперь звучит в октавном удвоении, с уплотнением оркестрового аккомпанеента и расширением звукового диапазона. Далее главная тема переходит к группе деревянных духовых инструментов (ц.4), сопровождаясь звонкими токкатными «переливами» в партии солиста и оstinато струнных. На протяжении почти всего финала ритмическая оstinатность является мощным скрепляющим фактором.

Проведение рефрена в оркестре подчинено разработочному принципу – мотивному, фактурному, тональному развитию его материала. В это разработочное развитие вплетаются и новые яркие тематические элементы, в частности, «сигнальные» звуки меди, придающие оркестровому колориту приподнятую гимничность:

«Отталкиваясь» от основной тональности, музыкальное развитие устремляется к доминантовому предыкту в тональности *a-moll* (ц.8). Интонации рефрена здесь звучат таинственно и нежно (*leggiere*) в высоком

регистре флейт и гобоев на фоне приглушенной пульсации ударных инструментов. Отсутствие чётких граней между рефреном и тонально неустойчивым ходом придает всему разделу сходство со связующей партией сонатной экспозиции.

Первая побочная тема (ц.9) является новым контрастным эпизодом финала. В её основе – одна из характерных для марийского песенного наследия задушевная песня «Вүдшө келге, серже тура» («Река глубокая, а берега крутые»), в которой поется о тяжёлой доле, одиночестве, сиротстве:

Икмардан. Умеренно (♩=92)



Вүд - шө кел - ге - сер - же ту - ра, ку - ча - лал ле - гыл - даш а - ра - ма - же у - ке.

Вүдшө келге - серже тура, Кучалал легылдаш арамаже уке. Корныжат кужу, имныжат пакма, Тучылдал колташ солажат уке.	Река глубокая, а берега - крутые, Чтоб, ухватившись, выбраться, там ивы нет. Неходкий конь и длинная дорога, Чтоб подхлестнуть коня, кнута ведь нет.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Сохраняя первоизданную простоту лирической мелодии народной песни, Андрей Эшпай первоначально проводит её в партии солиста в подчёркнуто экономной фактуре: унисон, раздвинутый на расстояние двух октав. Как и в предыдущих случаях обращения к марийскому фольклору, композитор не цитирует народный напев буквально. Скорее, он создает личностный, авторский его вариант, пересказывая народную мелодию по-своему, словно отвечая на важный вопрос, заданный самому себе: «*Могу ли я корректировать шедевр, которым является народная песня? Почему на родном марийском языке я не могу говорить своими словами?*» [12, с.14]:

106 L'istesso tempo [♩ = ♩]



mp semplice

p leggiero

Строение побочной темы характерно для большинства марийских народных песен, у которых второе предложение является секвентным и варьированным повторением первого. Оба предложения варьировано повторяются, в результате чего выстраивается структура «пары периодичностей» – $AA^1BB^1(8+8+8+8)$. Повторы предложений (ц.10) сопровождаются уплотнением фортепианной фактуры (3-х октавный унисон) и разнообразием оркестровых красок (включение духовых инструментов).

Оригинальной особенностью трактовки формы рондо в финале концерта является отсутствие чётких граней между его разделами и, как следствие, сквозное развитие. Первая побочная тема у солиста возникает на фоне продолжающейся разработки темы рефрена у струнных, являя собой пример контрастной полифонии. Поочерёдное вступление новых инструментов (сначала виолончели, затем альты, скрипки) создаёт иллюзию фугато, однако подключение новых мотивов выстраивается в единую линию, без противосложений. Объединение двухдольного тактового размера в партии солиста с непрерывным триольным движением в оркестре образует интересные полиритмические сочетания (ц.9).

Далее вариационные изменения темы становятся более существенными, затрагивая также жанровую сферу (ц.13). Мелодия громогласно скандируется (*marcatissimo*) почти полным оркестром, песенные лирические интонации в переключке духовых и струнных инструментов трансформируются в декламационные, восклицательные (особенно рельефно при повторе первого предложения – 8 т. до ц.14). В партии фортепиано интонации рефрена постепенно «растворяются» в каскадах общих форм движения.

На фоне почти неизменно сохраняющейся в III части концерта триольной пульсации (дань стилистическим традициям классических финалов с их активной моторикой), довольно резко выделяется момент перехода от побочной темы к возвратному ходу (ц.15). В его музыке противопоставляются два фактурных пласта. Скрипки и флейты «во весь голос» поют народную мелодию первой побочной темы, а все остальные

инструменты, включая солиста, сопровождают её хроматически восходящей «лентой» полнозвучных аккордов в ровном ритме. Благодаря этой четкой ритмике, отмеряющей каждую долю такта, музыка обретает маршеобразный характер. Тема сохраняет свою диатоничность, аккорды же подчёркнуто диссонантны, часто имеют окраску увеличенных созвучий. В фортепианной партии этого эпизода налицо характерные стилистические приметы пианизма Сергея Рахманинова, в частности, типичные для него виды фортепианной фактуры (крупная аккордовая техника, колокольность):

The image shows the first system of a musical score. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, containing several measures of music with dense, multi-voiced chords and some melodic lines. Staff II is also a grand staff with a treble and bass clef, featuring a more rhythmic accompaniment with repeated chords and some melodic fragments. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Связка к повторению рефрена в основной тональности аналогична первому, «уводящему» ходу. Она основана на разработочном развитии прежних тематических элементов – начальной фразы рефрена (ц.17) и сигналов меди (валторны, трубы) в остинатном ритме (ц.18). Нельзя не заметить сходства этого ритма с бетховенским «мотивом судьбы» из Пятой симфонии. Он даётся на настойчивом повторении одного звука на фоне доминантового преддыкта к *Fis-dur*:

The image shows the second system of a musical score. It consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, containing several measures of music with dense, multi-voiced chords and some melodic lines. Staff II is also a grand staff with a treble and bass clef, featuring a more rhythmic accompaniment with repeated chords and some melodic fragments. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamic markings like *sf* (sforzando) are present in the lower part of the second staff.

Чередование двух доминантовых септаккордов на расстоянии тритона (без разрешения) – к *C-dur/moll* и *Fis-dur/moll* – завершается «победой» главной тональности, в которой далее почти без изменений проводится основная тема финала (ц.19).

Переход ко второй побочной теме, в отличие от всех предыдущих связующих построений, отличается краткостью (всего 6 тактов). Это триумфальный ликующий пассаж – *tutti* со скандированием медных духовых инструментов (ц.22).

Новый эпизод рондо (2-я побочная) основан на теме Равеля (ц.23, *Maestoso*), которая целиком даётся в красочном звучании оркестра, без участия солиста. В тембре медных духовых инструментов на *ff* она наполняется лирической напряженностью и ораторским пафосом:



Трактовка гармонии подчёркнуто колористична. Тональная основа ощущается достаточно определённо (*es-moll*), но функциональные тяготения ослаблены, поскольку каждый звук темы гармонизован параллельными секундаккордами без разрешений (одна из «визитных карточек» музыкального импрессионизма). Следующее проведение равелевской темы – на кварту выше, в *as-moll* – приобретает предыктовый характер благодаря доминантовой педали, многократно повторяющемуся акцентированному звуку «es» у труб (ц.24). Ещё более торжественное и величавое за счёт полнозвучной фактуры и мощной оркестровки, оно непосредственно переходит в собственно предыкт, подготавливающий новый материал (ц.25).

С этого момента стирается всякая грань между разделами рондо, то есть между тонально устойчивым рефреном и ходообразными построениями. Музыкальная форма явно стремится к развитию разработочного, сонатного типа (с ц.27, *L'istesso tempo. Alla breve*). Главным объектом развития

становится начальная фраза рефрена, которая подвергается более серьёзным преобразованиям, чем раньше. С самого начала разработочного раздела композитор обращается к политональной технике. На длительно выдерживаемом тоническом органном пункте в *H-dur* (низкие струнные, литавры, арфы и фаготы), пианист играет сначала в *As-dur*, затем, в диалоге с трубами и тромбонами, в *d-moll*:

Участниками разработочного развития становятся всё новые и новые тематические элементы: нисходящая «лента» параллельных трезвучий⁵, восходящие квартовые скачки, «бетховенский» триольный ритм, хроматическое движение *glissando*, фанфары меди, оstinатные нарастания. Политональные совмещения этих элементов с тоническим органным пунктом в *H-dur* часто приводят к жёсткому гармоническому «трению». В характере музыки появляется оттенок воинственный, наступательный, несколько напоминающий стиль музыкального урбанизма.

После повторения отмеченного тематического материала на тон выше (ц.30), начинается подготовка генеральной кульминации. Тема рефрена проводится в ритмическом увеличении в тональности *e-moll*, что создает одновременно и политональность, и полиритмию. Рефрен, сохраняя

⁵ здесь возникает яркая аллюзия на эпизод в разработке леворучного концерта Равеля:

трёхдольность, звучит на фоне четырёхдольного *basso ostinato* в хроматическом *c-moll*. Мерность двухдольного ритма, низкий регистр (фаготы, виолончели, контрабасы), громкая динамика придают остинатному басу характер энергичной маршевой поступи:

The image shows a musical score for two piano parts, labeled I and II. The score is in *c-moll* and 3/4 time. The first system is marked "L'istesso tempo. Alla breve" and "f". The second system is marked "poco a poco accel. e cresc." and "f". The score features a prominent bass line with a chromatic pattern and various harmonic textures.

Вскоре в разработочное развитие включается тональный фактор: первая фраза рефрена секвентно поднимается вверх (сначала по малым терциям, потом по большим секундам). Этот подъём сопровождается структурным дроблением тематизма, мощным нагнетанием силы звучания, неуклонным ускорением темпа, постоянной сменой тактовых размеров. Итогом развития является новое – заключительное появление темы Равеля в кульминационно-приподнятом варианте – *Maestoso, fortissimo* (ц.36). Подобно второму эпизоду рондо (вторая побочная), равелевская тема сначала проводится в партии оркестра у медных духовых инструментов. При повторении (в *e-moll*) к ней присоединяются «колокольные» аккорды солиста, охватывающие всё большее звуковое пространство. Торжественный гимн, «воспевающий» тему

любимого композитора Андрея Эшпая, воспринимается как некий символ, как знак уважения и восхищения его музыкой:

Жизнеутверждающий, гимнический характер закрепляется в коде финала (ц.39, *Allegro assai*), где музыкальное развитие всего концерта вступает в свою завершающую фазу. Момент наивысшего эмоционального подъёма отмечен реминисценцией главной темы I части. Первые её звуки в ритмическом увеличении возникают в аккордах струнных, а затем их подхватывают призывные возгласы фортепиано в высоком регистре:

Как и в самом начале концерта, тема-эпиграф проводится в тональности *gis-moll*, однако вскоре гармоническое развитие решительно устремляется к *Fis-dur* через длительный доминантовый органнй пункт. Концерт завершается победно-торжествующими мажорными аккордами на тонике.

Заключение

Музыка одного из ранних сочинений Андрея Эшпая – Концерта для фортепиано с оркестром № 1 – отмечена формированием самобытного авторского стиля композитора. Она уже очень характерна для его творческой манеры, органично соединившей различные, порой ярко контрастные стилевые истоки. Это и фольклор, связанный с разными национальными традициями (марийской, русской, французской), и увлечение джазом, элементы импрессионизма и урбанизма, влияние концертного рахманиновского пианизма и интерес к творчеству композиторов XX века, родственных Эшпаю по темпераменту и мироощущению (в данном случае это Морис Равель).

Две самые яркие краски в стилевой палитре Первого фортепианного концерта Эшпая – это марийская народная песенность и тема Мориса Равеля из оперы «Дитя и волшебство», использование которой объясняется мемориальным типом сочинения. Обращаясь к «чужому слову», каждый композитор избирает то, что ближе всего именно ему, резонирует его общему мироощущению и личным чувствам, в наибольшей степени соответствует природе художественного дарования. Этот выбор особенно важен для молодого автора, впервые обращающегося к новому для себя жанру. Одним из жизненных и нравственных ориентиров, на которые с молодости старался равняться Андрей Эшпай, был Морис Равель.

Не прибегая к буквальному цитированию, всякий раз меняя настроение избранной равелевской темы, Эшпай мастерски делает любое её появление узнаваемым. Во многом это связано с характерными гармоническими красками. Так, например, в экспозиционном показе темы Равеля акцентируется звучание самого яркого бифункционального аккорда (на слове «счастье»). Музыка Равеля здесь звучит широко, с романтической страстью, в духе аппассионатных лирических тем Сергея Рахманинова.

Несмотря на то, что вторая и третья части концерта были написаны отдельно от первой, композитор добился драматургической цельности

сонатно-симфонического цикла, связав его сквозными нитями. Самым главным фактором единства становится равелевская тема, которая появляется во всех частях концерта. Во второй части она возникает в самом начале в качестве второго элемента вступления, а затем в виде бурной импровизации перед репризой. В финале на ней построен второй эпизод рондо и завершение коды. Особенно полно тема Равеля представлена в разработке первой части – это громадный центральный раздел, полный ярких эмоциональных порывов, тематических и тембровых контрастов. Тема Равеля проходит через всю разработку, возникая в её начале, в центре и в конце, вбирая в свою «орбиту» трёхзвучный лейтмотив концерта – начальную интонацию главной темы.

Во всех трёх частях концерта тема Равеля не становится участницей конфликтного диалога. Скорее, музыка любимого композитора выступает как некий камертон, по которому выстраивается вся стилистика концерта Андрея Эшпая.

Параллели с музыкой Равеля в концерте Андрея Эшпая связаны не только с использованием одной темы из оперы «Дитя и волшебство», они гораздо разнообразнее. На наш взгляд, в качестве одного из образцов для своего сочинения Андрей Эшпай избрал одночастный леворучный концерт Мориса Равеля, который входил в число его самых любимых произведений. Показателен тот факт, что первоначальный замысел его первого концерта также исходил из идеи одночастности.

В ходе анализа музыки первой части концерта Андрея Эшпая мы обнаруживали многочисленные параллели с леворучным концертом Равеля:

1. наличие трёхзвучного лейтмотива, возникающего в самом начале вступления и в дальнейшем пронизывающего всю музыку первой части;
2. включение в разработочный раздел нового материала (в данном случае это и есть равелевская цитата);
3. переплетение цитатного материала с трёхзвучным лейтмотивом в разработке;

4. переключки с джазовой стилистикой – импровизационность, характерное для блюза полиладовое расслоение музыкальной ткани (контрапункт кларнетов в первом проведении главной темы), острота ритма.

При этом равелевские «флюиды» совершенно не заслоняют самобытную авторскую интонацию Андрея Эшпая. В каждой части концерта чувствуется большая любовь композитора к марийскому краю, к своей малой Родине. Подлинные народные марийские мелодии, пентатоника, интонации и «сам дух» марийского народа – все это уже в раннем сочинении становится приметой индивидуального стиля композитора.

В 50-е годы XX столетия, когда началась исполнительская жизнь первого эшпаевского концерта, для большинства слушателей марийский фольклор был не знаком. Андрей Эшпай, вслед за Я.А. Эшпаем, Н.П. Раковым, В.Я. Шебалиным⁶, открыл его красоту для всех любителей музыки.

⁶ Шебалин – автор увертюры на марийские темы

Список использованной литературы

1. Богданова А. Андрей Эшпай: Монографический очерк. 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1986. — 168 с.
2. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века.
3. Долинская Е. Фортепианный концерт в музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Издательский дом «Композитор», 2005.
4. Ерофеев Ю.– Композитор А.Я. Эшпай. – М.: ГУМДН, 2004. – 35 с. с илл.
5. Новоселова Л. Творчество А. Эшпая. М.: Всесоюзное издательство «Советский Композитор», 1981.
6. Пирзязева Е.Н. Жанр концерта в творчестве Андрея Эшпая: особенности стиля // Андрей Эшпай: творческий метод, жанрово-стилевые аспекты, воспоминания современников. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 2 декабря 2016 г.
7. Самбриш Е.Ю. О проявлении неофольклоризма в концертном творчестве А. Эшпая // Андрей Эшпай: творческий метод, жанрово-стилевые аспекты, воспоминания современников. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 2 декабря 2016 г.
8. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А.Я. Эшпая, 2003.
9. Черновская Л.Н. Инструментальные концерты Андрея Эшпая 60-80-х годов XX века: специфика жанра, пути эволюции, 2010.
10. Эшпай А. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – Москва: Советский композитор, 1988.
11. Берега остаются: страницы жизни и творчества композитора А.Я. Эшпая: статьи, исследования, дискография / сост. С.А. Щеглов. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2015.
12. Эшпай А. Непрошедшее время. Беседы разных лет. – М.: Композитор, 2005. – 112 с.