

А. Н. Хасанова, А. О. Орехова

О некоторых особенностях претворения интонаций марийских народных песен в музыке А. Эшпая

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению особенностей преломления в музыке А. Эшпая интонаций марийских народных песен. Глубоко почитая музыкальный фольклор родного для него народа, он нередко прибегал к методу цитирования. На примере анализа музыки его Второй и Третьей симфоний, а также Концерта для оркестра и первого Концерта для фортепиано с оркестром доказывается, что А. Эшпай умело использовал самые разные формы преобразования цитируемого материала, всегда сохраняя при этом характерные приметы того или иного напева.

Ключевые слова: А. Эшпай, композитор и фольклор, марийская народная песня, цитирование народных напевов.

A. N. Khasanova, A. O. Orekhova

On some features of the interpretation of Mari folk songs intonations in the music of Andrei Eshpai

Summary

The life of Andrei Eshpai has always been closely connected with the musical culture of the Mari people. This found direct expression in his work: he repeatedly turned to interpretation of folk songs, translated the intonation of folk tunes in his piano and Symphony canvases. Often Andrei Eshpai turned to quoting folk material. The following Mari tunes are quoted in his compositions: *The sun is rising* (in Symphony No. 2), *The rivers are flowing* (in Symphony No. 3, Concerto for orchestra), *Down your street* (in Symphony No. 3), *To become an orphan after losing a father* (in piano Concerto No. 1). A detailed review of the composer's methods of working with the cited material allows us to draw a number of conclusions. First, the composer often does not change the appearance of folk melodies (for example, in the third Symphony, the folk tune is performed in its original form). Secondly, in cases of transformation of a folk source, the composer carefully preserves its skeleton: as a rule, its fret base does not change, the pitch and rhythmic contour of melodies remain recognizable. All this gives reason to say that A. Eshpai handles the Mari folk folklore flexibly and carefully, preserves its recognizability..

Keywords: Andrei Eshpai, composer and folklore, Mari folk song, quoting folk tunes.

Статья поступила: 12.08.2020.

Жизненный путь А. Эшпая был тесно связан с музыкальной культурой марийского народа. Это и детские годы, проведённые в соседствующем с Марий Эл Мариинском Посаде, годы активной профессиональной деятельности, связанные с организацией и участием во всех крупных культурных мероприятиях республики. Обращение А. Эшпая к марийскому фольклору, без сомнения, во многом связано с продолжением творческой линии отца композитора — марийского композитора, фольклориста и педагога Я. Эшпая. С детских лет А. Эшпай знал и любил марийские народные песни: это и напевы, бережно собираемые и записываемые отцом, и первые обработки народных песен, выполненные по образцу обработок Якова Андреевича. «Интерес к марийскому фольклору, понимание и чувствование его естественно и закономерно для А. Эшпая. Ведь корни его жизни здесь, на нашей марийской земле», — замечает музыковед И. Яшмолкина [6. С. 23]. Пристальное внимание композитора к марийскому народно-песенному творчеству находит отражение и в его музыке.

Выступая перед публикой, в печати Андрей Яковлевич всегда подчёркивал связь своей музыки с музыкальным языком марийских народных напевов: «Народная песня — это мудрость, накопленная веками и сотнями поколений, живое и вечно обновляющееся искусство. К песне нужно относиться трепетно, с благоговением, как к части первозданной природы» [1. С. 49]. Обращение композитора к марийскому фольклору прослеживается в сочинениях разных жанров, разных периодов творчества: от ранних обработок народных песен, фортепианных пьес, до крупных симфонических полотен зрелого периода творчества. Излюбленной формой претворения фольклора в его музыке при этом становится цитирование музыкального народного материала. К данному приёму композитор обращался в большинстве своих произведений.

К числу подобных сочинений, прежде всего, относятся произведения, связь с фольклором которых предопределяется их жанром и отражается в названии: например, Симфонические танцы на марийские темы, «Лёгкие пьесы на темы народов Поволжья», «Песни горных и луговых мари». Использование народных напевов в музыке А. Эшпая вполне ожидаемо и в сочинениях, связь которых с марийским музыкальным фольклором инспирируется программой-посвящением: это мемориальные симфонии, написанные в память отца композитора, Якова Андреевича Эшпая, — Симфонии № 3 и № 8. Наконец отметим, что к цитированию народных напевов композитор обращается также в произведениях, связь с народным материалом не предполагающих: например, в Концерте для фортепиано с оркестром № 1, 2, Симфонии № 2, Концерте для оркестра¹, Концерте для скрипки с оркестром № 1, Сонатине для фортепиано № 2, «Детском альбоме», «Колыбельной»².

Обращает на себя внимание то, что в большинстве случаев народные напевы используются композитором единожды — в одной теме одного произведения. В музыке А. Эшпая при этом обнаруживаются редкие случаи повторного обращения к одним и тем же марийским народным песням. Речь идёт о напевах «Вьдшбы йога» («Воды текут») и «Уремет воктен» («По твоей улице») — любимых народных песен отца композитора. Впервые А. Эшпай обращается к данным напевам в посвящённой памяти Якова Андреевича Эшпая Симфонии № 3. Впоследствии песня «Воды текут» будет использована композитором в Концерте для оркестра, напев «По твоей улице» — в трёх пьесах для флейты соло.

Характеризуя принципы использования народных песен в музыке А. Эшпая, исследователи замечают вполне традиционную трактовку народных песен в его сочинениях в качестве символа родины, добра, объективного начала [См. об этом: 5. С. 60; 4. С. 119]. Не удивительно в этом отношении то, что

в подавляющем большинстве случаев композитор применяет в своих сочинениях народные песни повествовательного или лирического содержания: сиротские (например, «Шке äтя гыц анжен шалген кодмеш» («Чем стать сиротой, лишившись папы»)), лирические (в частности, «Вьдшы йога», «Тыгыдынат тыгыдын йуржө йуреш» («Мелким-мелко сечёт дождичек»)), «Изи вудет вончалашыже» («Чтобы перейти через ручеёк»), «Уремет воктен»), эпические (например, «Виче вудшен среже тура» («У реки Вятки берег крутой»), «Кечыже-лай нолтеш» («Солнце-то восходит»)).

Сохраняя жанровые признаки используемых марийских народных песен, А. Эшпай трансформирует их интонационное содержание. Любопытно заметить, что, выступая в печати или на творческих встречах со слушателями, Андрей Яковлевич нередко поднимал вопрос о проблеме сохранности цитируемого материала в композиторской практике. В одном из подобных выступлений композитор задаётся вопросом: «Можно ли „корректировать“ шедевр, каким является народная песня? Ведь в ней шлифовалось каждое слово, каждая нота. Иными словами, можно ли исправлять или „обработать“ это совершенное произведение искусства» [Цит. по: 1. С. 49]. На этот вопрос композитор в первую очередь отвечает своей музыкой: в ней обнаруживаются как случаи самого трепетного, бережного сохранения каждой ноты напева, так и примеры самого смелого творческого переосмысления народных интонаций.

Выбрав проблему сохранности цитируемого народного материала в инструментальных сочинениях А. Эшпая в качестве объекта рассмотрения, обратимся к изучению таких сочинений композитора, как Симфонии № 2 и 3, Концерт для оркестра, Концерт для фортепиано с оркестром № 1 — тех произведений, которые максимально ярко отражают стилевые доминанты композиторского дарования А. Эшпая и содержат в себе весь спектр используемых им форм работы с цитируемым народным материалом. В данных сочинениях нашли приме-

нение такие народные песни, как «Кечыже-лай нолтеш» — Симфония № 2, «Вьдшы йога» — Симфония № 3, Концерт для оркестра, «Уремет воктен» — Симфония № 3, «Шке äтя гыц анжен шалген кодмеш» — Концерт для фортепиано с оркестром № 1. Анализируя степень сохранности цитируемого народного материала в музыке композитора, представим сравнительную характеристику звуковысотного и ритмического параметров организации напевов, представленных в сборниках народных песен и в сочинениях А. Эшпая.

Главным критерием при поиске прототипов используемых в музыке А. Эшпая народных тем стал их ладоинтонационный строй. В сочинениях композитора, как правило, он не подвергается сильным изменениям. Образцы качественного преобразования интонационного строя песен единичны.

Примером буквального воспроизведения народного напева в музыке композитора служит песня «Уремет воктен». В Третьей симфонии данный напев выступает в качестве основной темы всего произведения: он не только открывает первую часть сочинения, но проходит через все его разделы. Важно подчеркнуть, что в произведении А. Эшпая песня цитируется в полном объёме: композитор воспроизводит все четыре мелостроки напева. В первой части симфонии композитор поручает исполнение темы инструментам струнной группы оркестра: первую полустрофу песни исполняют альты, вторую полустрофу напева вторые скрипки, воспроизводя мелодию на октаву выше. Смена регистра в изложении темы происходит в момент транспозиции второй полустрофы народного напева на квинту вниз. В результате изменения регистра изложения песни в Симфонии А. Эшпая транспозиция мелодии напева осуществляется на кварту вверх: регистровое преобразование напева происходит в рамках закономерностей музыкальной организации марийских народных песен (см. пример 1).

Песня «Кечыже-лай нолтеш» ложится в основу второй темы главной партии первой части

Симфонии № 2 А. Эшпая. В данном случае композитор ограничивается воспроизведением первой полустрофы напева. Звуковысотный строй народной песни при этом остаётся практически неизменным. Интонационные преобразования коснулись лишь одной ноты форшлага во второй мелостроке напева. Любопытно заметить, что внесённое А. Эшпаем изменение позволило сохранить пентатонный строй напева: в представленном в сборнике В. Васильева варианте записи народной песни второй звук форшлага расширяет звуковой состав используемого в песне пентатонного звукоряда (см. пример 2).

Более заметные преобразования народно-песенного материала А. Эшпай допускает при цитировании марийского народного напева «Вьдшы́ йога». В Концерте для оркестра интонации песни применяются в среднем разделе произведения в виде буквального воспроизведения в партии трубы первого мотива народно-го напева. В первой части Третьей симфонии

мелодия песни «Вьдшы́ йога» выступает в качестве второй темы двойной трёхчастной формы и проводится в полном объёме.

Процесс сравнительного анализа представленной в музыке А. Эшпая песни с народным прототипом оказался более трудоёмким в связи с нахождением в доступных для нас сборниках марийских народных песен десяти вариантов записи данного напева: по пять вариантов записи песен горномарийских и луговых мари. Выявив две наиболее сходные с эшпаевским вариантом народной мелодии записи горномарийских вариантов напева³, мы обнаружили, что вариант А. Эшпая синтезирует интонации обеих песен. Интересно сравнить, например, схожие по интонационному содержанию первые такты первых двух мелострок напева (такты 1 и 3 вариантов, представленных в сборниках народных песен). В первом такте первого варианта записи горномарийской мелодии мотив заканчивается нисходящей квартовой интонацией: она повторяется и в произведении

1 «Уремет воктен» («По твоей улице») [2. № 86]
А. Эшпай. Симфония № 3, I ч., первая тема

1 полустрофа народного напева



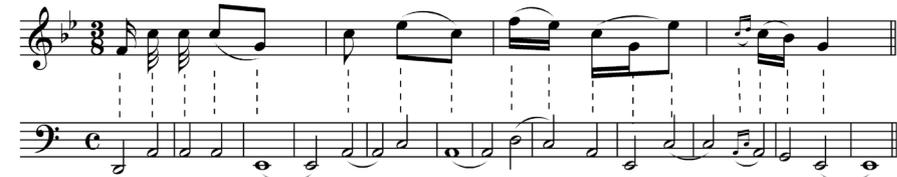
Violin

2 полустрофа народного напева



Violini I

2 «Кечыже-лай нёлтеш» («Солнце-то восходит») [3. С. 146]
А. Эшпай. Симфония № 2. I ч., главная партия, вторая тема



А. Эшпая. Во втором варианте записи горнома- рийской мелодии интонация кварты в заверше- нии мотива отсутствует: нет её и в проведении аналогичного мотива во второй мелостроке песни (такт 7 в представленном фрагменте Симфонии № 3 А. Эшпая) — см. пример 3. Лю- бопытны также сопоставления окончаний фраз (мелострок) в разных вариантах данной песни: мелодия напева, воспроизводимая в сочинении А. Эшпая, совпадает то с одним вариантом за- писи народной мелодии, то с другим.

В качестве образца более глубокой транс- формации народного напева служит песня «Шке а́тя гы́ц анжен шалген кодмеш», исполь- зуемая композитором в качестве основной темы второй части Первого фортепианного концерта. Отличия интонационного содержания вариан- та песни, обнаруженного нами в сборнике на- родных песен В. Васильева, от варианта песни, используемого в сочинении А. Эшпая, столь велики, что сходство между ними заключает- ся лишь в единстве общего контура движения:

3
«Вьідшы́ йога» («Воды текут») [2. № 118, 116]
А. Эшпай. Симфония № 3, I ч., тема среднего раздела

Нар.напев 1 вар.

А.Эшпай
Симфония № 3, I ч.

Нар.напев 2 вар.

совпадают, прежде всего, начала и концы фраз. Думается, что изменения первой мелостроки песни в сочинении А. Эшпая связаны в первую очередь с особенностями гармонизации напева: первые четыре такта первого проведения данной темы Концерта выдерживаются на тоническом органном пункте. Это, без сомнения, обуславливает замену начальной квартовой интонации напева интонацией терции: образовавшееся в результате данных изменений движение по устойчивым ступеням Ми-бемоль мажора, усиливается дальнейшим развитием мелодии вокруг устоев мажорного лада. Во втором, изменённом, проведении темы идея движения мелодии по звукам тонического трезвучия сохраняется (см. пример 4).

Неизбежность возникновения изменений второй мелостроки напева «Чем стать сиротой, лишившись папы» связана со сменой шага транспозиции: в варианте напева, представленном в сборнике В. Васильева, транспозиция второй мелостроки осуществляется на тер-

цию вниз, в варианте, используемом А. Эшпая, — на кварту вверх. Исходную восходящую квартовую интонацию композитор начинает с удобной для гармонизации средствами мажор-минорной гармонической системы V ступени мажорного лада (см. пример 4).

Представив сравнительный анализ интонационного содержания народных песен, используемых в музыке А. Эшпая, обратим внимание на особенности их ладовой организации. Очевидно то, что в случаях, когда народный напев в произведениях композитора цитируется без звуковысотных изменений, ладовый строй напева сохраняется (см. примеры 1–3). Важно, что даже в случае интонационных преобразований народных тем композитор не выходит за рамки ангемитонной пентатоники: вносимые автором сочинений звуковысотные изменения приводят, как правило, к смене ладовых устоев и, соответственно, смене разновидности пентатонного звукоряда. Основанная на звукорядах 3223, 2322 первая полустрофа песни «Шке а́тя гы́ц

4

«Шке а́тя гы́ц анжен шалген кодмеш»
 («Чем стать сиротой, лишившись папы») [з. С. 228]
 А. Эшпай. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
 II ч., основная тема

первая мелострока

Нар. напев

А. Эшпай.
1 провед-е
темы

2 провед-е
темы

вторая мелострока

Нар. напев

А. Эшпай.
1 провед-е
темы

2 провед-е
темы

анжен шалген кодмеш»⁴ в Концерте для фортепиано композитора трансформируется в напев, укладываемый в удобный для гармонизации средствами мажоро-минорной гармонической системы звукоряд 2232 (см. пример 4).

Обнаруженные при анализе ладоинтонационного строя принципы работы композитора с цитируемым материалом оказываются применимыми и с точки зрения их ритмического содержания: слогоритмическое строение марийских народных песен, используемых в музыке А. Эшпая, может оставаться неизменным, а может подвергаться значительным преобразованиям.

Одним из излюбленных ритмических приёмов, используемых композитором при цитировании народных напевов, становится приём удлинения долгих слогов в конце мотивов, фраз. Данный метод не является чем-то уникальным и свойственным лишь музыкальному языку А. Эшпая. Как известно, принцип удлинения окончания фраз — явление, традиционное для народной исполнительской практики: протяжённость последних слогов мелострок может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от конкретного исполнения песни. Между тем, сам факт обращения А. Эшпая к данному приёму выступает в качестве ещё одного доказательства глубокого понимания композитором закономерностей марийского народно-песенного искусства.

Так, изменение протяжённости последних слогов является единственным отличием ритмического строя используемых в музыке композитора напевов «Уремет воктен» и «Вьдшй йога» от вариантов записи песен, представленных в сборниках марийского песенного фольклора. В песне «По твоей улице» увеличивается протяжённость последних нот первых двух мотивов песни (см. пример 1). В напеве «Воды текут» удлиняются окончания каждой фразы песни (см. пример 3).

Думается, что увеличивая протяжённость последних звуков фраз народных песен, композитор не столько подражает народной манере исполнения, сколько добивается усиления

весомости звучания марийского напева. Данное предположение инспирируют особенности звучания цитируемых марийских песен в музыке А. Эшпая: они всегда преподносятся композитором в подчёркнуто величественном характере. Данное утверждение провоцирует также то, что в некоторых случаях композитор прибегает к утяжелению звучания народного напева за счёт пропорционального увеличения долготного строя всего напева.

Примером подобного ритмического преобразования марийского напева служит песня «Шке атя гыц анжен шалген кодмеш»: композитор увеличивает единицу её ритмического движения ровно в два раза — вместо используемого в народном варианте напева движения четвертей и восьмых, композитор применяет движение половинных и четвертей. Увеличив временную единицу движения, композитор придаёт звучанию темы определённую весомость. Любопытно заметить, что данный напев, максимально трансформированный с точки зрения звуковысотной организации, остаётся практически неизменным с точки зрения своего ритмического строения (см. пример 4).

Иная ситуация складывается с цитируемым в музыке композитора напевом «Кечыже-лай нолтеш»: сохранив звуковысотный строй народной песни, композитор максимально изменяет её ритмическую организацию. В данном примере композитор вновь обращается к методу увеличения единицы движения напева, однако использует его в более сложной форме.

Напев «Кечыже-лай нолтеш» предполагает оживлённый темп исполнения: в сборнике В. Васильева указано следующее темповое соответствие — $\text{♩} = 108$. Композитор сохраняет подвижный темп исполнения темы — *Allegro molto agitato*, — однако увеличивает весовую характеристику её длительностей. Важно то, что в данном случае увеличение единицы движения происходит неравномерно: композитор выравнивает долготные соотношения звуков напева путём замены всех мелких длительностей — восьмых, шестнадцатых и тридцать вторых — одинаковыми половинными долго-

тами. Последние звуки каждой фразы при этом увеличиваются до шести четвертных долей. Подобные ритмические преобразования, без сомнения, способствуют усилению эффекта величественного звучания темы в условиях быстрого темпа.

Анализ особенностей претворения народных песен в сочинениях А. Эшпая продемонстрировал существование в его музыке компромиссной системы, позволяющей композитору органично использовать разные методы работы с марийскими народными мелодиями. С одной стороны, он не обходится без внесения в используемые им напевы авторских преобразований. С другой стороны, любые изменения, вносимые А. Эшпаем в марийские народные песни, не нарушают их типовых черт: народные напевы в музыке композитора всегда остаются узнаваемыми.

Примечания

- ¹ Здесь и далее под обозначением «Концерт для оркестра» будет пониматься сочинение А. Эшпая Концерт для оркестра с солирующей трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом. Сокращённое название произведения широко используется как самим композитором, так и исследователями его музыки.
- ² Обратим внимание, что представленный список произведений, в которых автор обращается к приёму цитирования марийских народных мелодий, трудно считать полным: в него не включены произведения композитора последних десятилетий. Малая доступность нот и аудио-, видеозаписей произведений А. Эшпая этого периода творчества не позволяет делать какие-либо точные выводы относительно их содержания.
- ³ Как известно, Андрей Эшпай являлся выходцем из Горномарийского района Марий Эл. Свою принадлежность именно этой группе марийского народа композитор подчёркивал и в своих высказываниях: например, при встрече с учащимися Казанского музыкального колледжа и Казанской государственной консерватории 7–9 ноября 2012 года.
- ⁴ Смена звукоряда в данном напеве связана с транспозицией её мотивов: в данном напеве применяется тип мелодического перемещения, связанный с интервальным преобразованием мелодии, сохраняющим общий ступеневый состав используемых звукорядов [См. об этом: 2].

Список литературы

References

1. Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. и науч. ред. Е. Гульянц. — М.: Сов. композитор, 1988. — 310 с. [Andrei Eshpai: Besedy. Stat'i. Materialy. Ocherki / Sost. i nauch. red. E. Gul'iants. — M.: Sov. kompozitor, 1988. — 310 s.].
2. Бражник Л. В. Марийские народные песни на уроках сольфеджио: учебно-методическое пособие. — Йошкар-Ола: Изд-во Министерства культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл, 2008. — 108 с. [Brazhnik L. V. Mariiskie narodnye pesni na urokakh sol'fedzhio: uchebno-metodicheskoe posobie. — Ioshkar-Ola: Izd-vo Ministerstva kul'tury, pechati i po delam natsional'nostei Respubliki Marii El, 2008. — 108 s.].
3. Васильев В. М. Марий калык муро. Марийские народные песни. Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во 1991. — 304 с. [Vasil'ev V. M. Marii kalyk muro. Mariiskie narodnye pesni. Ioshkar-Ola: Mar. kn. izd-vo 1991. — 304 s.].
4. Герцева А. П. Марийский фольклор и его связь с современной музыкой в концертных жанрах А. Эшпая (на примере 2-го фортепианного концерта и Концерта для оркестра) // Вопросы марийского фольклора и искусства: Сб. статей. Вып. 6. Традиционное и современное в музыке народов Поволжья. — Йошкар-Ола: Изд-во Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В. М. Васильева, 1988. — С. 114–122 [Gertseva A. P. Mariiskii fol'klor i ego sviaz' s sovremennoi muzykoi v kontsertnykh zhanrakh A. Eshpaia (na primere 2-go fortepiannogo kontserta i kontserta dlia orkestra) // Voprosy mariiskogo fol'klora i iskusstva: Sb. statei. Vyp. 6. Traditsionnoe i sovremennoe v muzyke narodov Povolzh'ia. — Ioshkar-Ola: Izd-vo Mariiskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta iazyka, literatury i istorii im. V. M. Vasil'eva, 1988. — S. 114–122].
5. Новосёлова Л. А. Творчество А. Эшпая. — М.: Сов. композитор, 1981. — 144 с. [Novoselova L. A. Tvorchestvo A. Eshpaia. — M.: Sov. kompozitor, 1981. — 144 s.].
6. Яшмолкина И. В. Андрей Яковлевич Эшпай // Воды текут: Страницы жизни и творчества композиторов Я. А. Эшпая и А. Я. Эшпая: статьи, воспоминания, исследования / Сост. В. Г. Мысина, Л. И. Русинова, Е. Г. Соколова. — Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 2010. — С. 22–38 [Iashmolkina I. V. Andrei Iakovlevich Eshpai // Vody tekut.: Stranitsy zhizni i tvorchestva kompozitorov Ia. A. Eshpaia i A. Ia. Eshpaia: stat'i, vospominaniia, issledovaniia / Sost. V. G. Mysina, L. I. Rusinova, E. G. Sokolova. — Ioshkar-Ola: Mar. kn. izd-vo, 2010. — S. 22–38].