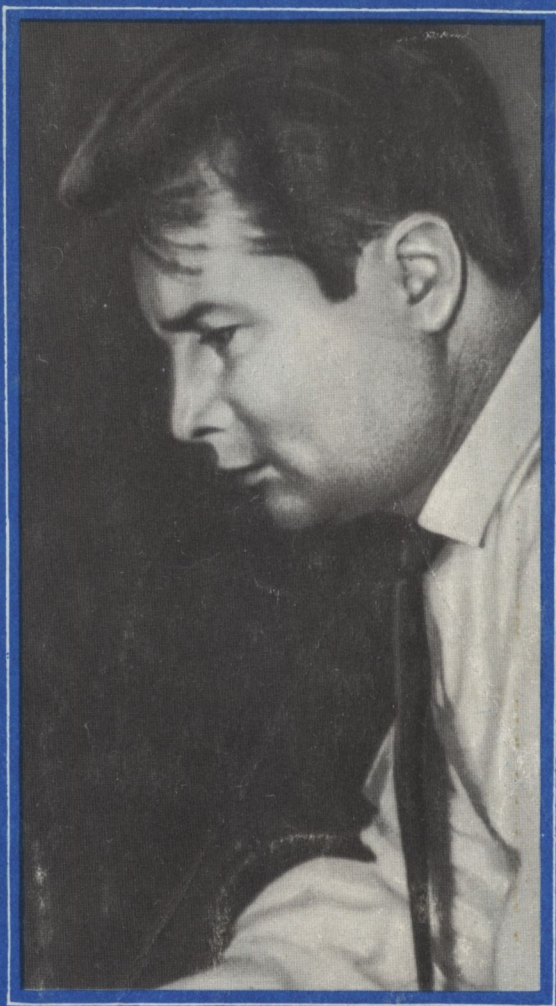


А. БОГДАНОВА



АНДРЕЙ
ЭШПАЙ

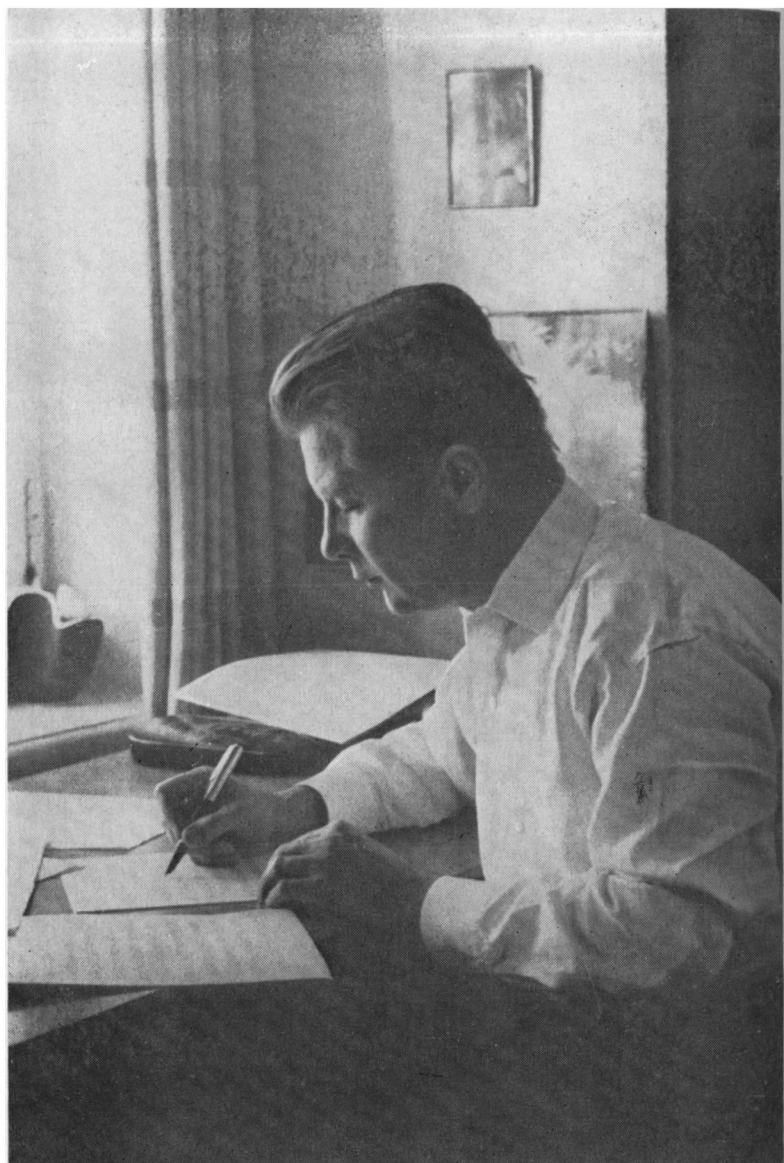
А.Богданова

Андрей ЭШПАЙ

Издание второе,
переработанное
и дополненное



МОСКВА
Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1986



Рецензент
кандидат искусствоведения
В. М. БЛОК

Богданова А.

Б73 Андрей Эшпай: Монографический очерк. 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1986. — 168 с., с ил.

Это популярный очерк о советском композиторе, лауреате Государственной премии СССР, народном артисте СССР А. Я. Эшпае. Первое издание книги вышло в 1975 г. За последние годы композитором создан ряд новых значительных сочинений: Второй концерт для скрипки с оркестром, балеты «Ангара» и «Круг», Четвертая симфония, Концерт для гобоя с оркестром, — все они рассматриваются на страницах публикуемой книги.

Б 4905000000—059 383—85
082(02)—88

78С2

ОТ АВТОРА

В этой книге мне хотелось рассказать не только о музыке Андрея Яковлевича Эшпая, но и о нем самом, ибо и в его личности, и в судьбе преломились многие характерные черты нашего времени.

Андрей Эшпай — человек яркий, талантливый, стремительный, с мгновенными и точными реакциями на окружающее. Глядя на его молодое лицо, наблюдая за спортивно-четкими движениями трудно поверить, что за его плечами — долгая жизнь, насыщенная событиями, встречами, эмоциональным опытом.

Андрей Эшпай — участник Великой Отечественной войны, награжден несколькими орденами и медалями. Он удостоен званий: народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, народного артиста Марийской АССР, заслуженного деятеля искусств Якутской, Мордовской, Чувашской АССР. В 1985 году Андрей Эшпай удостоен высокой правительственной награды — ордена Ленина. В течение ряда лет Эшпай — секретарь правления и председатель приемной комиссии Союза композиторов СССР.

Эшпай выступал на эстрадах многих стран, он побывал и в самых отдаленных уголках нашей страны — от полюса холода Оймякона в Якутии до жаркого Таджикистана, от Прибалтики до Тюмени. Он всегда «на колесах», выступает перед слушателями как композитор, пианист, как заинтересованный и умный пропагандист музыкального искусства.

Дарование Эшпая обладает многими притягательными качествами. Прежде всего следует отметить его яркое своеобразие. Андрей Эшпай — лирик по природе своего таланта; глубокая эмоциональность, сердечная теплота свойственны всем его сочинениям. Он всегда следует заве-

ту своего учителя Н. Я. Мясковского — «пламенеть к искусству, вести свою линию и быть искренним». Привлекают и такие качества творческой индивидуальности Эшпая, как динамизм, энергия, волевая устремленность.

Искусство Эшпая — светлое, жизнелюбивое; оно пленяет и щедростью красок, и в то же время строгой элегантностью стиля.

Редкое достоинство композитора — быть равно убедительным и в серьезных жанрах, и в легких.

Эшпай — автор пяти симфоний, Концерта для оркестра, двух концертов для скрипки с оркестром, двух фортепианных, гобойного; нескольких блестящих оркестровых пьес; балетов «Ангара» и «Круг»; он написал много сочинений для камерных ансамблей и для фортепиано solo.

Не менее плодотворна и получила всеобщее признание его работа в области легких жанров. Перу Эшпая принадлежит оперетта «Нет меня счастливее» (она шла во многих театрах нашей страны и за ее пределами) и мюзикл «Любить воспрещается», несколько десятков широко известных песен (таких, как «Сережка с Малой Бронной», «Мы с тобой два берега», «А снег идет», «Песня об иве»); музыка более чем к пятидесяти кино- и телефильмам — достаточно назвать «Повесть о первой любви», «Адъютант его превосходительства», «Майор Вихрь», «Бабье царство», «Директор», «Сибирячка», «Дети Ванюшина», «Семья Ивановых», «Давай поженимся», «Поздняя любовь», он пишет увлекательные эстрадные пьесы и танцевальную музыку...

Если же рассматривать его творчество во временном аспекте, то становится еще яснее, какой большой путь он прошел, как совершенствовался талант композитора.

В среде композиторов, музыкантов авторитет Эшпая огромен. Его глубочайшая честность, благородство, нравственная чистота в отношении к искусству и окружающим людям — общеизвестны. Его музыка равно волнует и знатоков и тех, кто далек от искусства, порождая теплое и уважительное отношение к автору, интерес к его личности.

Собрать воедино — в книге — жизнь такого человека было непросто, тем более, что изданная десять лет назад, эта работа была первой попыткой рассказать о любимом композиторе не только музыкантам, но всем, кто хотел больше узнать о музыке Эшпая и о нем самом¹.

¹ Затем, в 1981 г., появилась книга Л. Новоселовой «Творчество А. Эшпая».

Многое вспомнил и рассказал автору сам композитор; его дополнили друзья — деятели искусств, музыканты; многие детали биографии и творчества Эшпая отразились в воспоминаниях, интервью и информационных материалах, опубликованных в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь», в газетах «Советская культура», «Вечерняя Москва», «Радио и телевидение», «Марийская правда», «Комсомолец» (Ереван) и других; в радиопередачах, посвященных творчеству композитора; в книге К. Иванова «Волшебство музыки», в брошюре Е. Макуренковой «О педагогике В. В. Листовой», в первом выпуске сборника «Творчество»...

Все эти материалы и послужили основой тех воспоминаний и размышлений, которые изложены в книге «от первого лица».

За годы, прошедшие после первого издания, появилось много новых прекрасных сочинений композитора. Но течение времени не изменило, а лишь подтвердило основной принцип его творческой жизни — «пламенеть к искусству и быть искренним». Поэтому высказывания композитора и его коллег, приведенные в первом издании, вполне сохраняют свою актуальность и верно очерчивают личность художника.

У истоков творчества

А. Эшпай:

Моя родина — Волга. Отец родился и вырос в марийской деревне Кокшамары, мать — на другом берегу великой русской реки, в селе Акулеве.

Я родился в 1925 году в марийском городе Козьмодемьянске. Жизнь нашей семьи всегда была связана с марийской народной песней. Мой отец, композитор и фольклорист, посвятил ей всю свою жизнь.

«Богато и своеобразно песенное творчество марийского народа, живущего в лесном краю на великом волжском пути...» — так начинает отец Андрея Эшпая, Яков Андреевич Эшпай одну из своих статей о марийском музыкальном фольклоре¹. Вся жизнь маленького народа мари была связана с Волгой. В марийских песнях зацветают ласковые прибрежные луга, журчат серебряные воды («как серебро, вода наша»), блестит желтое жнивье. Песни марийцев создавались земледельцами, сплавщиками леса, бурлаками, рабочими волжских пристаней. Река воспевается в них, как живое, одушевленное существо. (Не здесь ли скрыты истоки такого же восприятия реки в балете А. Эшпая «Ангара»?)

С песнями связаны у мари своеобразные обряды. Например, рекрут, уходя в армию, дарил односельчанам песню; если она нравилась провожающим, то так и оставалась в народе под его именем...

Как язык марийцев, живущих в разных областях, так и их песни отличаются друг от друга. Например, песни горных мари, живущих на высоком берегу Волги, богато

¹ Эшпай Я., Беляев В. Марийские народные песни. — М., 1957, предисловие, с. 3.

орнаментированы, ритмически изощрены. Песни же луговых мари, по сравнению с горно-марийскими, более просты по средствам музыкальной выразительности, более распевны...

Но разнообразие областных музыкальных диалектов не стирает общности их в главном: все они основаны на пентатонике.

А. Эшпай:

Пентатоника мари содержательна, глубока, прихотлива. Она обладает, как всякая пентатоника, свойством мгновенной «узнаваемости» и в то же время она достаточно разнообразна, чтобы выразить любые эмоциональные состояния. В ней меньше мелизматики, мелодических «украшений», чем в башкирской; по сравнению с татарской она, на мой взгляд, более изысканна — да простят мне мою пристрастность...

Марийцы поют одноголосно; текст в лирической песне очень образен и емок — либо его нет вовсе.

Поэтическое слово в марийской песне вобрало в себя мудрость простых истин и понятных всем чувств.

Посреди Салым-села
Липа развесистая стоит.
Думая, что это мать моя, подошел я.
«Поди, сынок!» — она мне не сказала.
Посреди Салым-села
Дуб развесистый стоит.
Думая, что то отец мой, подошел я.
«Поди, сынок!» — он не сказал.

Это одна из любимых песен Андрея Эшпая.

А. Эшпай:

Меня всегда поражали слова этой старинной сиротской песни, записанной отцом. Нет никакой нарочитости, надуманности в ее образах, все скромно и естественно. И точно выражает чувство.

Так же просты, разнообразны и связаны с родной природой музыкальные инструменты марийцев — об этом писал в своей работе «Национальные музыкальные инструменты марийцев» Яков Андреевич Эшпай. Похожие на флейту инструменты из глины и дерева поэтически названы «глиняный соловей» и «деревянный соловей». Марийские крестьяне умели извлекать музыкальные звуки даже из таких предметов, как зеленый лист черемухи — любимый инструмент девушек-невест. Зимой играли на пластинке из бересты, превращали в дудочку даже стебель камыша или ржаную соломинку... Яков Андреевич Эшпай прекрасно владел этим искусством.

Один из самых распространенных инструментов — шувыр, род волынки. Назовем еще пуч — инструмент, изготовленный из коровьего рога; его звук в дни охоты далеко разносился по окрестностям; позднее такие трубные возгласы (у мари есть несколько подобных инструментов) стали свадебным заклинанием марийских девушек. В партитурах Андрея Эшпая вы найдете немало таких трубных зовов. Разумеется, уже не связанных с конкретным содержанием.

Из струнных инструментов широко распространены в селениях республики кюсле (род гуслей). Когда правая рука играет на кюсле мелодию, левая — синкопированные созвучия; такой же фактурой нередко пользуется в своих обработках народных мелодий и Андрей Эшпай. Этим инструментом хорошо владел дед композитора. Другой струнный инструмент — ковыж — имеет настройку струн по квартам, что (наряду с другими обстоятельствами) также, возможно, помогло сложиться самобытному рисунку марийских мелодий, в которых интервал нисходящей кварты играет очень большую роль; мы находим его и в произведениях Эшпая, где он стал основой одной из самых характерных интонаций.

Профессиональной музыкальной культуры у мари до революции не существовало. Ее зарождение связано с именем композитора И. С. Палантая (Ключникова), уроженца марийской деревни Кокшамары, двоюродного брата Я. А. Эшпая. Ишпайкины (местная транскрипция фамилии Эшпай) издавна были известны в деревне как семья музыкантов; так, первым учителем Палантая был его дядя, И. П. Ишпайкин. Дальнейшие занятия И. С. Палантая музыкой (в Казанском училище) были прерваны ссылкой за участие в революционном движении.

В 1918 году Палантай возвратился на родину. Дирижер-хоровик, педагог, собиратель народных песен и композитор, он очень многое сделал для развития музыкального искусства мари. И. С. Палантай создал замечательный хоровой коллектив, успешно выступавший не только в республике, но и за ее пределами и получивший премию на первой олимпиаде хоров Советской России в Москве.

И. С. Палантай обработал для многоголосного хора множество народных мелодий; он ездил в фольклорные музыкальные экспедиции, записал большое количество марийских песен и затем опубликовал их; наконец, он стал воспитателем и руководителем более молодых марийских композиторов.

Среди них был и Яков Андреевич Эшпай (1890—1963).

Отец и сын

Яков Эшпай провел очень трудное детство. Он родился в крестьянской семье и с малых лет зарабатывал себе на хлеб тяжелым трудом. Мальчиком он работал на лесозаготовках, на сплаве. Музыкальная одаренность его проявилась очень рано. Он научился играть на гармонике, на гуслях, на скрипке. Профессиональное образование Яков Эшпай получил в Казанском музыкальном училище, куда поступил в 1910 году. Окончив его, он начал вести разностороннюю просветительскую и педагогическую деятельность у себя на родине.

Молодость Якова Эшпая проходила в бурные, неспокойные, насыщенные событиями годы, когда рождался новый общественный уклад, новая интеллигенция; когда возникали первые марийские многоголосные хоры и оживилась деятельность фольклористов.

Для энтузиаста-просветителя, каким был Яков Андреевич Эшпай, открылось широкое поле деятельности. Он учительствовал, руководил хоровыми коллективами, собирал народные песни.

А. Эшпай:

Отец был удивительно талантлив. Я говорю не только о музыке. Впрочем, и здесь его творческая натура проявлялась очень своеобразно. Природу знал, любил, понимал он необыкновенно: отец был «лесной человек». Он мог идти по лесу, вдруг срезать камышинку, тут же сделать из нее флейту и заиграть. Отец был и художником: рисовал превосходно, в основном, природу, пейзажи — всегда с громадным настроением.

Это был человек тонкой культуры. У меня сохранилась старинная фотография: на ней изображены участники квартета. Среди них отец, он играл на скрипке. Факт примечательный: в небольшом марийском городке Козьмодемьянске любители искусства регулярно собирались и музицировали. Они получали радость от самой музыки, оставляя без внимания столь необходимую подчас артистам «эстрадную», так сказать, внешнюю сторону исполнительства.

Уже в зрелом возрасте Яков Андреевич поступает в Московскую консерваторию, успешно заканчивает ее, а затем и аспирантуру при консерватории.

Первые его сочинения — это обработки марийских песен. Композитор пошел по пути, наиболее действенному для марийской музыки в период ее становления — ведь легче приобщить людей к профессиональной культуре,

привлекая хорошо знакомый и близкий им песенный фольклор.

Яков Эшпай обрабатывал народные песни для голоса с фортепиано, многоголосного хора, различных камерных инструментальных ансамблей. Среди лучших его камерных пьес — «Марийские напевы» для скрипки с фортепиано, «Марийские мелодии» (квинтет деревянных духовых), «Три марийских танца» для оркестра или секстета четырехструнных домр. Первые впечатления Андрея Эшпая от обработок народных песен мари в характерно-национальной тембровой интерпретации связаны с этими опытами его отца.

Якова Эшпая занимал не только марийский фольклор. Он обрабатывал и чувашские, и татарские мелодии («Чувашские мелодии» для квартета четырехструнных домр или мандолин, татарская хоровая песня «Эскадрон, на коня!» и другие). Яков Эшпай стремился создать национальный песенный репертуар. Он выпустил несколько сборников песен на различных диалектах мари («луговых» и «горных»). На протяжении всей своей жизни он писал песни и хоры для детей.

Представляются очень ценными такие работы Якова Андреевича Эшпая, как «Пять старых марийских песен» (голос с фортепиано) и «Пять горно-марийских песен» (голос, скрипка или гобой с фортепиано). Может быть это парадоксально, но достоинство композитора здесь (как и в других сочинениях подобного жанра) заключается в умении скрыть свою индивидуальность ради верности оригиналу. Яков Эшпай обладал этим даром так же, как безошибочным чутьем при самом отборе народных песен.

Мелодии их так совершенны, законченны в своей своеобразной, веками оттачиваемой форме, что можно только удивляться, радоваться им и с чувством благодарности помнить о композиторе, который подарил всем, кто не принадлежит к народу мари, эти маленькие шедевры.

Всего Яков Андреевич Эшпай создал более ста произведений, среди них кантаты — «К 25-летию МАССР»¹ и «Лес», «Марийская сюита» для симфонического оркестра. В последние годы своей жизни он писал оперу на сюжет, также связанный с фольклором мари (она, к сожалению, не была закончена). Словом, основой всего его творчества — от первых сочинений до последних, написанных уже тогда, когда музыка его сына стала широко популярной,—

¹ Совместно с Б. С. Шехтером.

продолжала оставаться марийская народная песня. Именно в собирании народных мелодий, их обработках — на разных жанровых «уровнях», вплоть до крупных сюит — он лучше всего выразил себя как музыкант.

Работа фольклориста была близка и необходима Якову Андреевичу. Уже живя в Москве, он часто на месяц — два уезжал в фольклорные экспедиции по Поволжью. За свою жизнь он собрал около 600 марийских мелодий. Якову Эшпаю принадлежит и ряд статей о марийской песне; итогом его теоретических работ, посвященных фольклору, стала кандидатская диссертация, посвященная марийским народным инструментам.

А. Эшпай:

Мне очень близки мысли отца об искусстве записи народных песен. Ритмика марийских песен прихотлива, часто сложна для записи. Отец говорил, что нотировать нужно просто: на $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. И в этом умении угадать правильно сильную долю заключается мастерство. Им хорошо владели и отец и Палантай.

Яков Андреевич пользовался большим уважением в композиторской среде и неизменно вызывал симпатии тех, с кем ему приходилось общаться.

В. Мурадели:

Как-то друзья познакомили меня с музыкантом, который с первых же минут разговора покори́л мое сердце. Он умел внимательно слушать, как-то особенно мягко и тактично поддерживать беседу. Ко мне отнесся сразу, как к старому другу, хотя по возрасту годился в отцы.

А. Балтин:

Скромный, проявляющий какую-то всеобъемлющую доброту к окружающим, он умел многое понимать и многое отдавать, ничего не требуя взамен.

Якову Андреевичу было чуждо какое-либо честолюбие, он никогда не заботился о продвижении своих сочинений на эстраду; силы для неустанной творческой работы он черпал в любви к музыкальному искусству своего народа, которому посвятил всю жизнь.

В Марийской республике глубоко почитают Якова Эшпая, как одного из основоположников профессионального музыкального искусства, видного деятеля национальной культуры. Яков Эшпай был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Марийской АССР (1941), награжден орденами Красной Звезды (1946) и «Знак Почета» (1951), двумя медалями. Именем Якова Эшпая названа одна из улиц Йошкар-Олы. На родине композитора, в деревне Кокшамары, открыта мемориальная доска в

память о двух замечательных композиторах-земляках, И. С. Палантае и Я. А. Эшпае.

С сыном Якова Андреевича связывали отношения нежной привязанности и дружбы. Многое унаследовал Андрей от отца, но главное его драгоценное наследство — хорошее знание народных мелодий, постоянно звучавших в их доме, понимание природы марийской песни.

Заглядывая вперед, заметим: как композитор Андрей Эшпай начинал так же, как когда-то Яков Андреевич. Он тоже в студенческие годы увлекался обработками марийских песен для камерных ансамблей, тоже интересовался фольклором народов, соседних с марийским: так же, как его отец, Андрей писал много пьес для детей, основанных на мелодике марийских песен. Первые его сочинения типа сюит тоже представляют «венки» из народных мелодий, скорее цитированных, чем радикально переработанных. Правда, даже в начале своего творческого пути сын смелее, активнее в своих творческих поисках, что вполне понятно: другое время, новое композиторское поколение, да и сама индивидуальность младшего Эшпая — иная, чем у его отца.

Марийская народная музыка — важнейший, но далеко не единственный элемент стиля А. Эшпая, сложившегося под воздействием различных музыкальных культур.

Эшпай со студенческих лет увлекся музыкой Равеля и Дебюсси, их партитуры всегда можно увидеть на рабочем столе композитора. Пристрастие Андрея Эшпая к искусству французских импрессионистов отчасти объясняется (насколько можно объяснить такие чувства, как симпатия или антипатия!) сходством последнего с марийской народной музыкой, сходством неожиданным, но ясно ощутимым. В поисках новых ладово-гармонических закономерностей французские композиторы как бы заново открыли — на иной эстетической основе, в другом контексте — красоту звучаний, характерных и для фольклора пентатонической зоны. Ему близки и многие произведения современных французских авторов, и композиторов, живших в начале века, но не принадлежащих к художественному направлению импрессионизма. Эти воздействия и привязанности Эшпая к французской композиторской школе отчасти определили такие черты его стиля, как красочность, картинность изложения, изысканность гармонического языка.

Эшпай претворил в своем творчестве и некоторые особенности венгерского фольклора, имеющего много общего с марийским.

А. Эшпай:

Как известно, марийская народность относится к угро-финской группе. Отсюда — отличия (и в языке и в искусстве) от других народов Поволжья и связи с дальними «родственниками», например с венграми.

В Европе древние пентатонические истоки лучше всего сохранились в венгерской и марийской музыке. Так как пентатонический лад очень трудно поддается развитию, то эта общность ясно ощутима и в наши дни.

Ритмика — ярко-синкопированная, с заметной подчеркнутыми каденциями и дроблением первой доли такта — тоже сближает обе эти народные культуры. Много и других общих признаков — чтобы обнаружить их, не нужно специально исследовать те и другие мелодии; сходство легко заметить на слух.

О родстве венгерского и марийского фольклора писал Б. Барток в своей известной работе «Народная музыка Венгрии и соседних народов»¹. Золтан Кодай одну из своих «Пентатонических тетрадей», где собраны образцы фольклора разных народов, посвятил песням мари.

Кодай был знаком с моим отцом и получил в подарок от него сборник марийских песен (вероятно, они и были опубликованы в «Пентатонических тетрадях»).

В творчестве самого Кодая общность истоков венгерской и марийской музыки проявляется с потрясающей убедительностью — достаточно вспомнить начало Первой симфонии Кодая (она звучала в Москве на авторском концерте композитора в 1964 году). Эта музыка воспринимается как вариации на тему марийской песни «Воды текут».

Андрей Эшпай с увлечением изучал венгерский фольклор; в результате его знакомства с одним из сборников народных песен были написаны «Венгерские напевы», получившие широкую известность в Венгрии и с успехом исполнявшиеся в других странах. Влияние венгерского профессионального искусства, прежде всего, творчества Кодая и Бартока, заметно во многих оркестровых сочинениях, камерных ансамблях и фортепианных пьесах Эшпая.

Другой пласт, еще более мощный, соединяет творчество Эшпая с русской классической музыкальной культурой. В его сочинениях преломились традиции и эпических симфоний Бородина, и красочных оркестровых пьес Лядова, и фортепианных концертов Рахманинова, и (в мень-

¹ См.: Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М., 1966, с. 32.

шей степени) лирико-драматических симфоний Чайковского.

Из советских авторов, наиболее близких Эшпаю, следует назвать его педагогов Хачатуряна и Мясковского, а также Шостаковича и Прокофьева, чье творчество опосредованно отразилось в симфонических произведениях Андрея Эшпая (как и в сочинениях других композиторов его поколения).

С другой стороны, Эшпай хорошо знает джаз, его историю и различные направления. То же можно сказать об опереточной и эстрадной музыке, как советской, так и зарубежной — композитору свойственна широта, разнообразие творческих увлечений. Это его качество отмечают и слушатели, и исполнители произведений Эшпая.

Е. Светланов:

Если попытаться проанализировать истоки музыкального языка композитора, то здесь мы столкнемся с интереснейшим переплетением различных явлений. Например, с одной стороны, несомненно влияние на Эшпая музыки Равеля, композитора, которого Андрей Яковлевич любил, как говорится, раз и навсегда. С другой стороны, Эшпай отдал дань увлечению джазом, особенно его гармоническим богатством и красочностью. Наконец, основа основ его творчества — русская и советская классика — генеральная линия, в русле которой развивалось дарование Андрея Эшпая.

Детство.

Начало занятий музыкой

Мать композитора, Валентина Константиновна Эшпай, так же как Яков Андреевич, была связана и родственными, и дружескими узами с представителями музыкальных кругов Поволжья — по не марийского, а чувашского народа. Ее дядя — известный в Чувашии композитор, педагог, дирижер хора и скрипач Анатолий Николаевич Тогаев. С ним семья Эшпаев всегда поддерживала самые близкие отношения.

А. Эшпай:

В доме у дяди сам воздух всегда был пропитан музыкой, и мы росли в мире чудесных звуков.

Анатолий Николаевич Тогаев сделал очень много для развития музыкальной культуры Чувашии. Еще в 1903 году он, будучи сельским учителем, организовал рабочий

хор; в годы Советской власти возглавил творческие коллективы у себя на родине, написал немало сочинений для самодеятельных хоров. Они были опубликованы во многих изданиях. В 1984 году я участвовал в торжествах, посвященных 100-летию Анатолия Николаевича Тогаева, старейшего композитора Чувашии.

Валентина Константиновна, по профессии учительница русского языка и литературы, выросла в многодетной русской семье: семье очень музыкальной, хотя профессионалом-музыкантом стал только ее брат, дирижер-хоровик. Музыку в семье любили: отца ее, обладателя прекрасного баса, знали в селе и как хорошего исполнителя на гуслях.

Валентина Константиновна в молодые годы любила петь в хоре, участвовала в любительских спектаклях. По окончании гимназии она учительствовала в чувашском селе Акулеве, в школе, организованной Тогаевым.

Человек активный, живого ума, она, как и Яков Андреевич, обладала лучшими качествами, свойственными российской интеллигенции, вышедшей из народа: пониманием своего просветительского призвания, демократичностью в общении с людьми, устойчивыми нравственными представлениями, свойственными простым людям, передающим их из поколения в поколение. Оба они всегда были окружены людьми, горячо интересовались всем новым, что происходило в искусстве.

Дети (в семье было двое сыновей) воспитывались в атмосфере дружбы и доброжелательного отношения к людям.

Когда семья переехала в Москву, круг друзей еще расширился. Среди них, как и прежде, были марийские и чувашские композиторы, к ним присоединились товарищи Якова Андреевича по Московской консерватории, молодые ученые-этнографы. Начиная с этого времени и позже в доме бывали видный ученый-фольклорист А. Затаевич, венгерский композитор Ф. Сабо, латышский — Н. Грюнфельд; из москвичей — композиторы Н. Раков, А. Спадавекия.

Валентина Константиновна была близко знакома с Валерией Владимировной Листой, одним из лучших педагогов Детской музыкальной школы имени Гнесиных. Встречу с этим человеком Андрей Эшпай считает своей большой удачей.

А. Эшпай:

От нашего первого шага, от того, кто нам открыл прекрасный мир музыки, полный чудес и тайн, зависит наша жизнь в этом мире, наше отношение к нему. Таким

человеком для многих счастливых учеников, в том числе и для меня, была и навсегда останется Валерия Владимировна Листова. Человек поразительных знаний, необыкновенной ширины взглядов, подлинного учительского дара — Валерия Владимировна сумела передать своим ученикам редкую способность сохранить возвышенный взгляд на мир. Святые отношение к музыке, строгость музыкальных суждений, безупречный вкус соединились у Валерии Владимировны в замечательной гармонии с тонким и острым юмором, совершенной простотой и естественностью.

Чувство признательности к своему первому педагогу Андрей Эшпай сохранил на долгие годы; его переписка с Валерией Владимировной представляет замечательный образец трогательных, подлинно творческих диалогов двух музыкантов — старого и молодого. В одном из последних писем Листовой к Андрею Эшпаю (1962 г.) есть удивительно точные слова: «...Люди любят тебя не только за твоё «творческое слово», но преклоняются перед твоей душевной чистотой и обаянием личности... Мне, знавшей тебя с четырехлетнего возраста и так преданной тебе, эти свойства Сида в тебе особенно ценны, дороги как редкостное явление жизни».

В доме Листовой Андрей Эшпай бывал с матерью с самого раннего детства — когда ещё не начал заниматься музыкой, а просто слушал, как играют другие.

А. Эшпай:

В этом доме все было полно для меня романтики и тайны; портрет Рахманинова с дарственной надписью, миниатюрные фигурки театральных персонажей, сделанные руками Валерии Владимировны...

Поступив в Гнесинскую школу, мальчик нашел там много добрых наставников. В старинном особняке на Композиторской улице — с портретами композиторов на стенах, скрипучими лестницами и тесными классами — царила совершенно особая атмосфера. Это был мир благоговейного и радостного открытия искусства. На школьные концерты приходила сама Елена Фабиановна Гнесина — седовласая, добрая и величественная. Занятия вели и Ольга Фабиановна, и Елизавета Фабиановна, и их ученики. Так, теоретические предметы Андрей Эшпай изучал в классе педагога, уже тогда хорошо известного в Москве (а сейчас — и во всей стране), Елены Васильевны Давыдовой.

Детство будущего композитора было насыщено и впечатлениями от мастерски исполненной «взрослой» музыки. Валентина Константиновна очень любила театр, особенно

часто бывала в Большом, «Онегина» слушала по несколько раз в сезон. Часто ходила в концерты, особенно на органные программы. И сыновей с самых малых лет брала с собою.

Сочинять музыку Андрей начал рано. В старших классах он занимался в кружке сочинения. Но эмоциональный, живой мальчик вовсе не задумывался над тем, какое место занимает в его жизни музыка, и относился к занятиям с мальчишеским легкомыслием и даже с небрежностью одаренного ученика.

Война

Грозный 1941 год. В самом начале войны вместе с родителями Андрей Эшпай уехал из Москвы в Мариинский Посад, где жили Тогаевы; здесь он окончил среднюю школу. Юноша мечтал о летном училище, рвался на фронт. Зимой, в сильный мороз, он на лыжах отправился за несколько десятков километров, в Чебоксары, чтобы попасть в действующую армию, в авиационную часть. Но его не приняли, так как часть спешно передислоцировалась, и обмороженный, огорченный, он вернулся домой.

Старший брат, Валентин, в то время был уже на фронте. Умный, талантливый, нежно любимый Андреем, он был и другом, и примером для подражания. Семья жила ожиданием его писем. Но в 1941 году пришло известие о том, что он пропал без вести. Впоследствии выяснилось, что он был убит в первые дни войны под Ленинградом.

В эту трудную пору музыка не была забыта.

А. Эшпай:

Именно тогда я понял, что занятия музыкой (к которой я совсем недавно относился как к чему-то само собой разумеющемуся и не главному) помогают мне быть полезным. Я много выступал в госпиталях, аккомпанировал певцам и, глядя на раненых, видел, как они рады нам, как моя музыка нужна им.

В 1943 году Андрей Эшпай поступил в Чкаловское пулеметное училище, выпускники которого направлялись на фронт. Однажды в училище приехали набирать студентов представители открывшегося в Ставрополе Военного института иностранных языков. Андрей, с детства владевший немецким, оказался в числе пяти курсантов, отобранных комиссией. Вскоре Институт переезжает в Москву, а в 1944 году девятнадцатилетний Эшпай с дипломом военно-

го переводчика направляется на 1-й Белорусский фронт во взвод разведки.

Он воевал в Польше и Германии. Фронтовая жизнь началась для Эшпая с Вислы, с Магнушевского плацдарма. Потом — бои за Варшаву, за Берлин. Бои были жестокие, особенно под Берлином и в самом городе.

За боевые заслуги Андрей Эшпай был удостоен правительственных наград, получил благодарность от Советского правительства за мужество, проявленное в боях против немецко-фашистских захватчиков. В 1945 году он награжден орденом Красной Звезды, медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне», «За освобождение Варшавы» и «За взятие Берлина», а также польской медалью «За Варшаву 1939—1945 гг.».

До сих пор, через сорок лет после окончания войны, композитор помнит фронтовых друзей своей юности.

А. Эшпай:

Дружба бойцов — совершенно особое чувство, я хорошо понял это там, под Берлином. «Я» — само это понятие как-то исчезает, остается только — «мы». У меня были два любимых друга, храбрейшие из храбрейших — Володя Никитинский из Архангельска и Гена Новиков из Ташкента, мы были неразлучны, не раз выручали друг друга. Оба они прошли всю войну и оба погибли в боях за Берлин, в последние часы войны.

И сейчас еще композитор иногда неожиданно находит своих боевых друзей.

А. Эшпай:

Однажды я с группой композиторов был в концертной поездке по Тюменской области. Вдруг — телефонный звонок в гостиницу. Нашелся мой фронтовой товарищ — золотой человек, наш любимец, майор Булыгин, или Митрич, как мы ласково звали его (он был старше нас). Мы встретились с ним, долго говорили.

Завязалась переписка, и Андрей Эшпай стал часто получать открытки с пожеланиями «крепкого солдатского здоровья» и подписью — «твой Митрич».

Андрей Эшпай — ветеран войны. Он ведет переписку с бывшими однополчанами, с Советом ветеранов, который организует встречи участников боев.

В почте композитора — немало писем, связанных с его фронтовой судьбой. В Тарту его приглашают на торжества, посвященные 25-летию освобождения города. О празднике освобождения пишут из города Спас-Деменска (где также воевала 146 дивизия). Во многих городах, в местах крупных сражений открыты школьные музеи боевой сла-

вы; Андрей Эшпай всдет переписку с юными следопытами. Однополчане присылают ему стихи, фотографии. Множество писем получает композитор и от незнакомых ему людей, бывших фронтовиков: просят написать песню о своей дивизии, о своих друзьях. Композитор выступает по радио и телевидению, на художественной выставке в Манеже, посвященной защитникам Москвы... В 1968 году он был награжден почетным дипломом за создание и пропаганду военно-патриотической музыки. Эшпай как участник освободительных боев в Польше и Германии является активным членом таких международных организаций, как Общество польско-советской дружбы, Советское общество дружбы и культурных связей с зарубежными странами. Он — член Советского комитета за европейскую безопасность.

Может быть, вся эта часть биографии композитора была лишь предысторией и творчества, и творческой личности? Вспоминаются слова Н. Я. Мясковского о том, что война (речь шла о первой мировой войне, когда Мясковский был призван в действующую армию) удивительным образом повлияла на «прояснение» его музыкальных мыслей. Нечто подобное, вероятно, происходило и с Эшпаем, но здесь можно говорить не только об эволюции его музыкальных взглядов, а о кардинальной перестройке всего сознания музыканта, о раннем формировании нравственной зрелости. Вероятно, именно суровые испытания военных лет привели его к осознанию своего призвания.

В училище и консерватории. Первые камерные ансамбли

Итак, снова Москва.

Один из первых визитов — к Листойой. Андрей играет (в четыре руки с другим ее учеником, Павлом Лобановым) только что выученное и мало известное тогда в Москве произведение «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина, получает одобрение Валерии Владимировны и материнское благословение: надо продолжать занятия.

Андрей Эшпай поступает в музыкальное училище при Московской консерватории и занимается там сразу на двух отделениях — фортепианном и теоретико-композиторском. Учится он с прилежанием, настойчивостью и с ясным пониманием своего призвания. Рядом с ним на сту-

денческой скамье сидят и другие взрослые, прошедшие войну люди.

С. Стемневский:

Время было суровое, но радостное. Условия работы трудные, группы — огромные, но мы вернулись к любимому делу. Атмосферу училища создавали педагоги — Способин, Мутли, Соколов, Хвостенко, Блюм. От нас много требовали, но нам многое и давали.

В училище Эшпай занимался сочинением под руководством Евгения Иосифовича Месснера, замечательного человека, опытного педагога, направившего первые шаги таких композиторов, как Карен Хачатурян, Александр Балтин, Тиберιο Олах.

А. Эшпай:

Он очень точно направлял, чутко реагировал на лучшее в работах своих учеников. Это для начинающего композитора особенно важно: приносишь сочинение — и ни сам ты, и никто на свете не знает еще, что в нем хорошего, что для тебя является особенно ценным. У Евгения Иосифовича был «абсолютный слух» на новое.

Писал Андрей Эшпай в основном фортепианную музыку и сам исполнял свои пьесы. Училище воспитало в нем крепкий профессионализм, дало основательное знание музыкально-теоретических дисциплин. Композитор прошел и хорошую пианистическую школу (у опытного педагога, Рафаила Юльевича Чернова). Среди его любимых авторов — Арам Хачатурян, чей Концерт для фортепиано с оркестром Эшпай играл в училище («музыка Хачатуряна так захватила, что выучил я концерт буквально за несколько дней», — вспоминает Эшпай); кроме того, в его репертуаре — Бах и, конечно, Дебюсси и Равель, чьи пьесы для фортепиано он исполнял с увлечением.

В 1948 году Андрей Эшпай поступил в Московскую консерваторию. Как и в училище, он занимался одновременно по двум специальностям — сочинению (у Н. П. Ракова, Н. Я. Мясковского, затем Е. К. Голубева) и фортепиано (у В. В. Софроницкого). Вместе с ним учились многие талантливые и деятельные музыканты, впоследствии уверенно заявившие о себе в искусстве.

А. Пахмутова:

На нашем курсе было много композиторов и много ярких индивидуальностей. Поэтому учиться было интересно. С уважением смотрели на наших фронтовиков — Андрея Эшпая, Стасика Стемневского, Мишу Ройтерштейна. В первое время, насколько я помню, они еще носили шинели. Мы были скромны и очень много работали.

Андрей с самого начала шел одним из первых: уже тогда было ясно, что появился яркий, самобытный талант.

Первые опубликованные произведения Эшпая продолжают главную линию творчества его отца: линию, связанную с воплощением марийского фольклора в небольших инструментальных и вокальных циклах. Это изданные в 1948 и 1949 годах Сюита для кларнета и фортепиано («Три марийские мелодии») и «Три марийские песни» для голоса с фортепиано, перекликающиеся с таким произведением Якова Эшпая, как «Марийские напевы» для скрипки и фортепиано.

Эти сочинения Андрея Эшпая так же, как и другие его пьесы, предназначенные для педагогического репертуара, представляют интерес как технически-разнообразные, несложные, ярко-национальные по колориту.

Глубокое постижение духа народной песни — вот что привлекает к ним прежде всего. Так, в Сюите для кларнета и фортепиано темы двух пьес — народные, третья же сочинена композитором, но если не знать этого, то можно предположить, что это народный инструментальный наигрыш.

Другая особенность Сюиты, важная для понимания закономерностей последующего творчества Эшпая, заключается в том, что в этом сочинении уже ясно проявился принцип концертирования. Фортепиано нигде не является только аккомпаниатором. Слушая Сюиту, вы как бы наблюдаете за состязанием двух тембров — фортепиано и кларнета. Кульминация этого соревнования — третья пьеса, блестящая, быстрая — самая яркая в цикле.

Сюита впервые прозвучала на одном из заседаний Научного студенческого общества; в переложении для двух роялей ее исполнили А. Пахмутова и А. Эшпай.

А. Пахмутова:

Собрания НСО были очень важной частью нашей студенческой жизни. Мы, можно сказать, каждодневно показывали здесь свои новые сочинения; педагоги, независимо от «ранга», приходили слушать их. Это были по-настоящему творческие собрания, с полезным и живым обсуждением. Вместе с Сюитой Эшпая, на том же заседании прозвучали сочинения Сулхана Цинцадзе и мое.

Пьесы Эшпая симпатичны мне и запомнились ярким народным колоритом и тем, что он сумел претворить марийские песни во что-то свое, оригинальное.

Другой ранний цикл, «Три марийские песни» для голоса с фортепиано, привлекают, прежде всего, единством колорита — спокойного и светлого, отражающего целост-

ное восприятие мира, что характерно для всего народного искусства и близко Эшпаю. Первая («Чтобы перейти ручеек») — о дружбе. Вторая («На лужке») по своему содержанию напоминает традиционное славение молодых: «цвет мой, цветик лесной, голубой» — добрый молодец, «цветик луговой, золотой» — девица-душа. Последняя («Скворушка наш») — поэтическое славение родных.

Моменты дидактики, нравовучения в марийских песнях выражены очень слабо, а в этих — и совсем отсутствуют; мысль передается непосредственно-эмоционально, через ряд образных сопоставлений, навеянных близостью создателей и исполнителей этих песен к природе. Именно такая — светлая по колориту, чувственно-конкретная манера высказывания близка Эшпаю; она характерна и для его более поздних сочинений.

Великолепны и сами мелодии, избранные композитором: первая — певучая и спокойная — близка по колориту протяжным венгерским песням; вторая — легкая, изящная лирическая тема; третья — исполненная величия, достоинства.

Пьесы для фортепиано

С фольклором Поволжья связан и один из самых крупных фортепианных циклов тех лет. Это написанные в 1948—1949 годах (на первом-втором курсе консерватории) и изданные в 1949 году «Легкие пьесы на темы народов Поволжья». Они продолжают линию пьес педагогического назначения, которая сохраняется и в дальнейшем.

В целом этот цикл отличается большими масштабами и большим «географическим» разнообразием по сравнению с первыми, трехчастными сюитами на марийские темы; умело выстроенной (по принципу контраста) драматургией, полнотой выявления характера мелодий и, конечно, точностью отбора красивых и разнообразных народных тем.

Можно смело рекомендовать педагогам, выбирающим репертуар для своих учеников, этот нетрудный, очень свежий, национально-колоритный цикл.

Первые консерваторские сочинения были написаны Эшпаем в классе Н. П. Ракова.

А. Эшпай:

Николай Петрович Раков — друг моего отца, композитор, создавший одно из лучших сочинений на марийс-

кую тематику — «Марийскую сюиту». Классичность и правильный подход к фольклору — вот что отличает это сочинение, знакомое мне с детских лет.

Николай Петрович — композитор высокопрофессиональный. Он великолепно знает оркестр, имеет безукоризненный вкус и такт. Я занимался под его руководством сочинением, оркестровкой и обязан ему очень многим.

Добавим, что Андрей Эшпай в финале своего Первого концерта для фортепиано с оркестром разрабатывает одну из тем «Марийской сюиты» Ракова, в свою очередь, узнавшего ее от Якова Андреевича Эшпая.

Из класса Н. П. Ракова Андрей перешел к Н. Я. Мясковскому, а после его кончины завершил консерваторский курс у Е. К. Голубева, ученика Мясковского, опытнейшего педагога, воспитавшего многих известных музыкантов (среди них — А. Холминов, Т. Николаева, А. Султанова, А. Шнитке).

Какими бы внешними обстоятельствами ни диктовались эти перемены, объективно они были полезны для развития таланта молодого композитора. Еще Гретри писал: «Я часто думал, что не следует оставаться все время у одного и того же учителя, мы слишком поздно узнаем, к чему предназначила нас природа... Наш гений (ибо у каждого есть свой) не всегда подсказывает, что ему нужно, но предоставьте ему выбор, и хотя бы случайно, он жадно схватит то, что имеет ближайшее отношение к его душевной организации и индивидуальности»¹.

Показателен тот факт, что Эшпай, хотя и многое брал от своих педагогов, но не был в плену их методов как композитор; его судьба художника сложилась счастливо: он имел руководителей опытных, талантливых, и не подавляющих его только еще формирующуюся личность.

А. Эшпай:

У Мясковского был настоящий и редкостный дар учителя — второго такого я не знаю. Он не предлагал свое решение, а подходил к полке с нотами (занятия обычно проходили у него дома), снимал оттуда один из томов, безошибочно находил в нем нужное место и говорил: «Давайте посмотрим, как это сделал такой-то (и называл имя композитора), как он поступил в случае, аналогичном вашему. Советую посмотреть еще и такие-то произведения».

Он не давал своим ученикам модели, схемы готовых решений, а сопоставлял разные методы, «подталкивал»

¹ Гретри А. М. Мемуары, или Очерки о музыке. — М.; Л, 1939, т. 1, с. 73.

воображение, заставлял искать свое собственное выражение мысли.

Эшпай глубоко воспринял совет Мясковского композиторам самим исполнять свои произведения. Никто другой, даже более яркий исполнитель — не передаст замысла лучше, чем автор. Кроме того, владение инструментом помогает и непосредственно при сочинении.

А. Эшпай:

Уверен, что композитор, который совершенно не владеет фортепиано, не сможет написать хороший концерт для фортепиано. Знание инструмента, не книжное, но практическое ощущение клавиатуры, «пианизм» — незаменимые помощники композитора.

Удобная фактура, легко исполняемые пассажи, даже самые виртуозные, концертный блеск — свойственны всем фортепианным произведениям Эшпая. Стилль же их претерпел очень большие изменения: это был «путь к себе» от первых, во многом подражательных опытов.

К их числу можно отнести ранний Этюд — пьесу, написанную профессионально, но еще не очень самобытную по стилю. В более зрелых произведениях Эшпая можно узнать сразу, по первым же интонациям, как правило, броским, приковывающим к себе внимание. Здесь этого нет. Сама тема (она принадлежит М. Ф. Гнесину) предопределила трактовку этюда как концертной пьесы лирико-драматического плана, в традициях композиторов-романтиков.

Среди ранних произведений Эшпая выделяется Сонатина для фортепиано (1950). Кроме автора, ее с успехом исполняли в разных городах А. Бахчиев, Я. Зак, М. Воскресенский. Сонатину Эшпая охотно включают в свой репертуар молодые пианисты; она часто звучит на конкурсах молодых исполнителей Поволжья, Прибалтики. В письмах, адресованных композитору, часто повторяется просьба — прислать ноты Сонатины или хотя бы ее финала — токкаты.

Сонатина представляется одним из наиболее самобытных ранних произведений Эшпая.

Мастерство композитора проявилось здесь в органичности применения марийских интонаций (легко и ненавязчиво разрабатываемых) — в классической сонатной форме. Пентатоника, уже в начале первой части, завораживает теплой ласковостью и душевным покоем. Интонация найдена — и затем распевается, варьируется, обволакивая слух своей женственной мягкостью. Контрасты в этой музыке представляются скорее оттенками одного состоя-

ния. Все основные темы родственны по своим интонациям. Особенно запоминается, пожалуй, легкая, построенная на статичных и светлых аккордах тема — она как бы парит в воздухе. Удивительно импрессионистская тема! Впрочем, как и вся первая часть. Подчеркнем еще раз точное чувство жанра — камерность и в развитии мысли, и в мелком плетении формы.

Сонатина трехчастна; ее части обособлены. Вероятно, это объясняется тем, что они не создавались сразу как одно произведение: так, Токката была вначале написана как самостоятельная пьеса, а уже потом стала финалом цикла.

Во второй части, в характере изящного, чуть церемонного, горделивого танца, можно (на мой взгляд) усмотреть влияния Дебюсси — композитора, чьей музыкой Эшпай увлекался в то время. Лаконичная и совершенно законченная пьеса в характере прелюдии оставляет большое впечатление и вполне может восприниматься (и быть убедительной!) вне цикла.

То же можно сказать о финале — известной токкате. (Все-таки не чрезмерна ли эта «автономность» частей, хотя каждая из них в своем роде бесспорно хороша?)

Токката — темпераментная, «мускулистая», внутренне раскованная — перекликается со знаменитой пьесой А. Хачатуряна. Токкатность станет характерной и для многих страниц более позднего творчества Эшпая. Кстати, этот жанр любил и Равель: вспомним его «Токкату» из сюиты «Могила Куперена». Свободная игра фантазии, динамизм, жизнерадостность — все это легко передается токкатными приемами, близкими Эшпаю и тем, что они фортепианны по самой своей сути.

Слушая Токкату Эшпая, интересно наблюдать за тем, как постепенно возникают в ее «вечном движении» темы песенного характера. Вначале появляется мелодия горномарийской девичьей песни, записанной его отцом. Непонятно, какими тайнами искусства проникла она сюда и стала «своей», необходимой для этой динамичной музыки!

Потом звучит еще более напевная марийская тема. Настойчивая, истинно токкатная повторность основной интонации в начале пьесы сменяется трепетным лирическим эпизодом — оживленным, взволнованным, исполненным изящества — и контрастным по отношению к энергичному «втаптыванию» темы в начале. Токката Эшпая подобна красочному калейдоскопу: каждый рисунок его нов и по-своему красив.

Новые этнографические циклы

В студенческие годы Эшпай участвовал в фольклорных экспедициях по Поволжью. Для него, ставшего уже москвичом, это живое общение с народной музыкой было необходимо и плодотворно. Но, пожалуй, не менее яркими оказались те впечатления от народного искусства, которые он получил от общения с отцом и другими марийскими музыкантами — композиторами, исполнителями, учеными.

Вопрос, откуда заимствована та или иная марийская тема, Эшпай иногда оставляет без ответа; песня просто была «на слуху» с детских лет, а откуда она, из какого сборника — память не сохранила, сберегла лишь ее звучание, которое потом, в нужный момент возникло в воображении и помогло выразить мысль.

В начале 50-х годов композитор написал ряд произведений, продолживших в его творчестве «этнографическую» линию, которая была начата Сюитой для кларнета и «Тремя марийскими мелодиями». Это два новых камерных ансамбля («Мелодия и танец» для скрипки с фортепиано, «Колыбельная и танец» для двух фортепиано, несколько обработок народных песен для голоса с фортепиано («Соловей», «Чодра» и другие), а также три пьесы для детей, основанные на чувашском фольклоре (запись мелодий А. Тогаева).

Интересно, что «Чодра» — единственная пьеса, изданная композитором в одном сборнике с обработкой, сделанной его отцом. Мелодия песни «Чодра» (что в переводе означает «Лес») — медлительная и спокойная; в ней воспевается красота марийской природы. Сопровождение более изысканно и развито по сравнению с первой песней сборника; в этой небольшой пьесе все время ощущаешь, как велики творческие возможности молодого композитора, как естественно развитие формы, как свободно, «играючи» находит он нешаблонные решения. Этот сборник как бы отразил в миниатюре два этапа в композиторском осмыслении марийского фольклора.

Показательно, что оба камерных ансамбля («Мелодия и танец» и «Колыбельная и танец») имеют одинаковую структуру цикла (две части, медленная и быстрая). К подобной форме Эшпай обратится и в своих крупных сочинениях — «Симфонических танцах», Первой симфонии. Возможно, ее первооснову следует искать в народном

творчестве, для которого характерно такое же соотношение темпов двухчастного цикла.

Характерно для творчества Эшпая и то, что быстрая пьеса в каждом цикле — это танец. Начиная с самых ранних пьес, Андрей Эшпай интуитивно искал воплощение танцевальной стихии; она дает выход его темпераменту, позволяет свободно фантазировать, не разрушая четкости ритмических построений, наконец, она позволяет динамично выражать чувство, что, по природе дарования Эшпая, очень близко ему.

Итак, «Мелодия и танец». Одна из новых для Эшпая, привлекательных черт цикла — его целостность. Обе пьесы основаны на одних и тех же интонациях; обе они воспринимаются как части единого по мысли сочинения, тем более, что «Танец» следует за «Мелодией» без перерыва. Во втором цикле («Колыбельная и танец») части более обособлены, но и там можно проследить непрерывное развитие музыкальной мысли. Автор очень мало пользуется «движением по инерции» (выражение Асафьева), предпочитая активную разработку материала, создающую большую неустойчивость и динамичность формы. В ажурной легкости контрапунктов есть что-то от фантастических образов фортепианной лирики Грига. А марийские элементы в «Танце» (из второго цикла) так оригинально сочетаются с гармоническими приемами современной эстрады, что остается только удивляться, как удастся композитору преодолеть «тканевую несовместимость» резко различных музыкальных стилей.

А. Х а ч а т у р я н:

Марийская интонация яркой нитью проходит во всем творчестве Эшпая. Национальные черты проявляются у него в той прекрасной манере, которая очень привлекает симпатии. Он обычно не проводит марийскую тему полностью, а если проводит, то потом опять возвращается к ней, начинает ее обрабатывать, присоединять к ней свои попевки. Она растворяется в его собственных интонациях, мелодиях, гармониях, в его манере изложения музыкальной мысли. И образуется в конечном итоге сплав, который, в то же время, сохраняет и очарование народного колорита. Вот такое любовное и бережное, я бы сказал, хозяйское отношение к народной песне, свойственно Эшпаю. Народные мелодии для него — лишь повод, чтобы разбудить его богатую творческую фантазию. Вне национального, мне кажется, не существовало никогда ничего хорошего и не будет существовать. Я думаю, что даже при коммунизме эта черта искусства должна сохраниться.

В оркестровых красках

Именно в эти годы — начало 50-х — композитор настойчиво ищет свой путь и в области крупных оркестровых форм. Он пишет произведения обобщенно-программного плана, имеющие хотя бы названия или эпитафии, увлекается музыкой виртуозно-концертной. Причем, виртуозность его собственных сочинений основана на прямом и эффектном применении народных тем — в их жанрово-конкретном и самом колоритном освещении. Таковы первые крупные произведения Андрея Эшпая, принесшие ему широкое и заслуженное признание — «Симфонические танцы» (1951) и «Венгерские напевы» (1952).

Эшпай, будучи студентом консерватории, досконально изучил оркестр; он занимался инструментовкой столько же в академические часы, сколько и самостоятельно.

А. Эшпай:

Самое полезное — это слушать с партитурой в руках хорошо известное тебе и любимое произведение. Вдруг начинают высвечиваться какие-то ранее незамеченные детали, ты видишь все «мастеровые» подробности сочинения. Эта активная форма слушания музыки и дает необходимый для творчества импульс. Все мы в студенческие годы много времени проводили в Большом зале нашей «Alma mater» — с партитурой в руках слушали и репетиции и концерты. Я убежден, что не нужно бояться подражать мастерам. Если, подражая, вы останетесь самим собой — вам есть что сказать.

Для своего первого оркестрового сочинения композитор выбрал состав достаточно традиционный, без каких-либо «экзотических» тембров, но яркий и мощный — что и требовалось для сочинения такого плана, как «Танцы».

Первое исполнение «Симфонических танцев» состоялось в одном из концертов V пленума Правления Союза композиторов СССР. Сам факт публичного исполнения оркестром в Большом зале консерватории сочинения студента четвертого курса, был довольно редким событием; уже он говорил о признании таланта автора.

А. Эшпай:

Как возник замысел этого сочинения? Я очень хотел попробовать свои силы в крупной форме, но внутренне еще не чувствовал себя готовым написать симфонию. И сейчас считаю, что за симфонию можно браться лишь пос-

ле освоения других жанров, связанных с симфоническим оркестром. Грустное впечатление оставляют те молодые люди, которые считают, что они непременно должны создать многочастную симфонию, грандиозную по масштабам, и как можно раньше.

Мне хотелось выразить красоту марийских песен во всем богатстве оркестровых тембров. Хотелось, чтобы музыка разворачивалась непрерывно — вспомните о непрерывности узоров на марийских орнаментах! Получилась двухчастная форма при точном ощущении неразрывности целого. Форма достаточно простая, без большого количества эпизодов, сложных переплетений или кардинальных изменений тем. В ней я чувствовал себя более уверенно и, как мне казалось, мысль могла быть выражена без заметных потерь. Хотя сейчас, когда прошло время, я нахожу, что метод развития материала в первой части несколько наивен.

Характерно, что уже первое оркестровое сочинение Эшпая — не симфоническая сюита на народные темы, а произведение целостное, завершенное по форме. Если вначале мысль композитора течет по привычному руслу (сопоставляются две танцевальные темы — медленная и быстрая), то в развитии материала возникают контрасты «второго порядка»: внешне-жанровое уступает место глубоко-экспрессивному, личностному, а затем оба плана объединяются.

«Симфонические танцы» стали первым сочинением Эшпая, в котором проявились эпические черты. Уже самое начало произведения обращает нас к седой старине — величавой, чуждой суетности, исполненной торжественной важности. Эта тема впоследствии станет основным образом всего сочинения. Ее интонации — уже не архаически суровые, а властные, непреклонные, как вещие предсказания, возвратятся в финале и прозвучат там эпически-мощно.

Первое оркестровое сочинение Эшпая подтвердило некоторые основные его творческие принципы. В каких бы жанрах он ни работал, как интересно ни решал бы колористические, гармонические, ритмические задачи, отправной точкой для него и главным компонентом выразительности всегда остается мелодия, выразительная интонация. Тот факт, что почти все его ранние сочинения основаны на отшлифованных веками народных темах, помогает понять истоки этой особенности.

Если мы сопоставим мелодику «Симфонических танцев» с наиболее характерными образцами марийского

фольклора¹, то обнаружим их тесную связь. Так, первая напоминает «Свадебный мотив»², благодаря дорийскому ладу, трехдольному метру с переменными акцентами. Второй танец основан на пентатонных оборотах. Квадратность структуры, острота и разнообразие ритмики, мелизмы — все это свойственно многим марийским плясовым и быстрым песенным мелодиям.

Аkkомпанемент к этой теме также подчинен задаче создания атмосферы танца: композитор, в частности, использует быстрые скрипичные «репетиции», появление которых здесь, возможно, обусловлено особенностями народного смычкового инструмента — ковыжа.

Танцевальность предстает в содержательном повествовании о жизни чувств, их диалектике. Обратившись к жанрам народного танца, композитор сумел создать образ сочетающий в себе эпически-величавое и конкретно-личностное. Начав сочинение со своеобразных красочных картин, контрастирующих одна другой, автор затем переводит повествование в иной план, глубоко-лирический, придавая содержанию музыки многомерность и глубину.

«Симфонические танцы» даже сейчас, спустя тридцать с лишним лет после их создания, в полной мере сохраняют художественную убедительность. Сочность оркестровых красок, сверкание великолепных народных тем и ювелирная красота оправы не потускнели с годами, хотя стиль композитора с тех пор претерпел значительную эволюцию.

Красочность и художественный темперамент

В концертной литературе для скрипки с оркестром существует жанр, любимый публикой, но сравнительно мало разработанный. Это — рапсодия, пьеса и популярного характера, и достаточно серьезная, чтобы звучать в любых, даже самых сложных симфонических программах; блестящим выражением его стала «Цыганка» Равеля. Пьеса Равеля претворяет интонации народной музыки венгерских цыган, и уже по самим истокам второе

¹ Например, из сборника «Марийские народные песни» (М; Л. 1951).

² См.: Марийские народные песни, с. 280.

оркестровое сочинение Эшпая — «Венгерские напевы» — переключается с «Цыганкой».

«Венгерские напевы» — это рапсодия для скрипки с оркестром; она была написана, когда Эшпай учился на четвертом курсе консерватории, и впервые прозвучала в исполнении Эдуарда Грача в сопровождении автора.

Э. Грач:

Однажды я пришел к Андрею, и он познакомил меня со своим новым сочинением. Оно называлось «Четыре венгерские песни для голоса с фортепиано». Песни должны были прозвучать в студенческом концерте, но исполнитель — венгр Андраш Варга, который учился вместе с нами, заболел, и Андрей попросил меня сыграть вокальную партию. В переложении мы и исполнили вдвоем это сочинение. Оказалось, что оно неожиданно зазвучало так, как будто было написано для скрипки. Тогда, несколько расширив его (вместо четырех напевов — шесть), композитор сделал окончательную редакцию для скрипки и фортепиано. И лишь позже появился оркестровый вариант «Напевов». Сейчас «Венгерские напевы» звучат и в камерном, и в оркестровом вариантах.

Сочинение стало популярным сразу же после его первого исполнения — оно прозвучало на IV Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте (1953), затем в Варшаве на V Всемирном фестивале (1955), где было удостоено первой премии на конкурсе молодых композиторов.

Для дарования Эшпая точная направленность на аудиторию особенно важна. Успех «Венгерских напевов» в различных городах и странах, прочное место, которое занимает это сочинение в концертном репертуаре, подтверждает верное нахождение «адресата» — самой массовой аудитории.

«Венгерские напевы» вызвали благожелательные отзывы музыкантов. Высоко оценил рапсодию молодого автора Д. Б. Кабалевский. Он писал вскоре после премьеры: «Сочинение А. Эшпая радует яркой красочностью, сочностью и настоящим художественным темпераментом, отличным оркестровым звучанием. Обладая большим природным чутьем гармонии и оркестрового колорита, он умело пользуется этими выразительными средствами в своих партитурах — увлекательных, полных динамики и эмоционального напряжения»¹.

¹ Кабалевский Д. Избранные статьи о музыке. — М., 1963, с. 85.

К. Иванов:

Хотя прошло уже много десятков лет, отлично помню красивого, обаятельного, удивительно деликатного молодого человека. Сразу покорила его яркий талант композитора и пианиста. И что не менее важно, дальнейшие годы нашей дружбы подтвердили, что Андрей Яковлевич относится к той редкой категории людей, которых не портит ни слава, ни успех.

На репетициях и в неустанных трудах мы с ним и с талантливым скрипачом Э. Грачом подготовили к исполнению «Венгерские напевы», написанные для скрипки и фортепиано, в новом, предложенном мною симфоническом варианте. А дело было так. Я отдыхал в одном из подмосковных санаториев, когда неожиданно приехал Андрей Яковлевич и предложил гастроль в Воронеже, где собирался обыграть свои «Венгерские напевы» в новой симфонической редакции. Отдых только начинался, впереди был еще месяц, но Андрею Яковлевичу так хотелось, чтобы эта поездка состоялась, что я махнул рукой и согласился. Исполнение «Венгерских напевов» в Воронеже прошло великолепно, и вскоре мы с Эдуардом Грачом повторили это сочинение в Москве, а затем на гастролях в Венгрии.

Партитура «Венгерских напевов» отличается разнообразием тембровых сочетаний, прозрачностью, полным отсутствием вязкости и тяжеловесности, органичностью оркестрового развития. Такой оркестровой стиль точно соответствует импровизационно-свободному концертному жанру «Напевов».

В их драматургии ясно проявилась тенденция к объединению разнохарактерных эпизодов — такое «единство противоположностей», общность при огромной степени контрастности отдельных элементов — будут характерны для стиля Эшпая и впоследствии.

«Венгерские напевы» продолжают в творчестве Эшпая то направление, которое было начато «Симфоническими танцами» — красочными оркестровыми пьесами, основанными на народных темах. Но написано второе его произведение уже в несколько иной манере — более праздничной, светлой, блестящей и, пожалуй, более изысканно-тонкой по оркестровым средствам.

Предназначенное для солирующей скрипки с оркестром, это сочинение было своеобразной подготовкой к Скрипичному концерту; оно скромнее по масштабам и, в то же время, отличается большим разнообразием в деталях. Партия скрипки изобретательна и проста; нигде не вступая в противоречие с природой инструмента, композитор

извлекает из него самые неожиданные тембровые эффекты: скрипка звучит то как флейта, то подобно арфе.

Еще одна важная особенность «Венгерских напевов» заключается в пленительной игре ритмов, марийско-венгерских по происхождению. Основу для ритмического варьирования давали уже сами народные мелодии, исключительно богато орнаментированные. Упруго-танцевальные, речитативно-импровизационные, песенные — все они отличаются энергией и живостью ритмического развития.

Части «Напевов» разнообразны по характеру. Так, основа второй части — изысканный танец у солирующей скрипки. Стремительно движение танцевальной темы четвертой части. Еще один танец — тема пятой части, напоминающая грациозное балетное интермеццо, но также обладающее признаками народной танцевальности. С танцевальной темы начинается и финал.

Почему эти жанровые ассоциации так прочны? Подобные темы встречаются и в «Симфонических танцах» и в Первом скрипичном концерте, причем, уже первые оркестровые сочинения Эшпая отличает не просто внимание к танцевальным темам, а стремление прочно «вмонтировать» их в общую конструкцию и активно развивать. Видимо, именно в них находил композитор «выход» своему художественному темпераменту, стремлению к динамичности музыкальных образов...

«Венгерские напевы» возникли от желания показать всем, как близки к марийским венгерские народные мелодии. Листая сборник венгерских народных песен, композитор поражался их сходству с его родным фольклором — с этого удивления и начался замысел нового сочинения. Позже А. Эшпай еще не раз будет возвращаться к фольклору Венгрии, делая обработки народных песен, столь дорогих его сердцу.

Эшпай-пианист. Первый фортепианный концерт

Занятия сочинением шли параллельно с совершенствованием пианистического мастерства. Эшпаю и здесь сопутствовала удача — он попал в класс к Владимиру Владимировичу Софроницкому. (Но разве «везение» такого рода не определяется самим учеником, его талант-

ливостью и волей?) Занятия проходили обычно дома у Софроницкого.

А. Эшпай:

Я имел счастье играть с Владимиром Владимировичем в четыре руки — помню, например, как исполняли на двух роялях хачатуряновский концерт. Играл он, как пружина: легким и сильным звуком, советовал и нам играть «опертым звуком». Он не любил многословных объяснений, но из того немногого, что он говорил, мысль его была абсолютно ясна. Чаше Владимир Владимирович предпочитал показывать на рояле, чего он хочет от ученика.

Я слушал Софроницкого в музее Скрябина, в удивительной, совершенно домашней обстановке. Это было подлинное музицирование. Я благодарен судьбе за то, что имел возможность общаться с этим великим музыкантом.

Личность Софроницкого не могла не повлиять на формирование вкусов и привязанностей Андрея Эшпая. Он увлекается Скрябиным и играет в то время много его сочинений. По-прежнему среди его любимых авторов — Дебюсси, Равель, Григ.

Андрей Эшпай сформировался как пианист романтического склада, но ни в какой мере не склонный к преувеличенному выражению эмоций, очень современно мыслящий, с тенденцией к крупному штриху в изложении материала. И бесспорно существует связь между его исполнительскими особенностями, привязанностями — и творчеством. Можно отметить виртуозный блеск, концертность, чувство эстрады, всегда присущие Эшпаю — автору сочинений для фортепиано.

Четкая лепка формы, резкость граней, острота контрастных сочетаний на всех уровнях — в динамике, ритме, фактуре — также связаны с особенностями его пианизма. В конечном же итоге и пианистический и творческий облик Эшпая обусловлены своеобразием его таланта, личности художника.

Первый концерт Эшпая для фортепиано с оркестром посвящен памяти Мориса Равеля, одного из самых любимых композиторов Эшпая. В этих двух художниках, в самом типе их темперамента и мироощущения, выражаемого в музыке, много сходного. Поэтому Андрей Эшпай уже в юности с радостным удивлением обнаруживал в партитурах Равеля все, что так близко ему самому. Он восхищался своеобразием освещения фольклора в музыке Равеля и, как ни странно, А. Эшпай находит, что великолепное Трио Равеля — «абсолютно марийское сочинение». Его пленяла чистота диатонических ладов в «Дафнисе и Хлое», «Игре

воды»; смелое соединение средств симфонического оркестра — и джаза, мюзик-холла — в опере «Дитя и волшебство», в Концерте для фортепиано с оркестром. Равель часто обращается к хореографическим жанрам; стихия танца очень близка ему — и это также перекликается с устремлениями Эшпая; среди его любимых сочинений — «Вальс», Концерт для левой руки, «Благородные и сентиментальные вальсы», и, разумеется, балеты.

Продолжая мысль о французских влияниях, вспомним и Клода Дебюсси — его прозрачная красочная оркестровка, с обилием солирующих инструментов, легкость и «воздушность» тянувшихся созвучий — все это было воспринято Эшпаем.

Истоки музыкальных привязанностей композитора, возможно, объясняются и тем, что отталкиваясь в профессиональном творчестве от марийского фольклора, он не мог пройти мимо импрессионизма, поскольку и мелодии Эшпая пентатонного склада, а отсюда и лады, гармония, оркестровка оказываются близкими импрессионистскому искусству. Импрессионизм стал одной из «отправных точек» формирования стиля Эшпая в годы его юности.

Первый фортепианный концерт исполнен впервые Татьяной Николаевой и оркестром под управлением Евгения Светланова. В авторской интерпретации концерт звучал во многих городах — Москве, Горьком, Таллине, Риге, Вильнюсе, Киеве, Волгограде, Казани, Йошкар-Оле, Ростове-на-Дону, Куйбышеве, Саратове, Минске, Баку, Одессе, Новосибирске, Харькове; за рубежом — в Кельне, Софии. Сейчас, пожалуй, Второй фортепианный концерт, воспринимается более ярко, но и в Первом много сильных, художественно убедительных, волнующих страниц.

В работе над концертом совершенствовалось оркестровое мышление композитора, впервые создавшего многочастный цикл подлинно симфонического размаха.

В первой редакции сочинение Эшпая (это была его дипломная работа) исчерпывалось одной частью. Потом, по настоянию А. И. Хачатуряна, Андрей Эшпай написал еще две части, дополнив и развив первоначальный замысел.

А. Хачатурян:

Мне очень понравилась настойчивость Эшпая. Продолжать или переделывать старое сочинение очень трудно: чаще композитор предпочитает написать новое, чем переделывать старое. Но так как Эшпай — сильный композитор, так как у него огромная композиторская воля, то он смело взялся и довольно быстро написал вторую и третью части.

В Первом концерте есть уже и масштабность развития, и значительность самих музыкальных образов — контрастных и содержательных, развиваемых в драматических столкновениях и претерпевающих большие внутренние изменения. В предшествующих сочинениях эти качества не были еще выражены так определенно.

В концерте для фортепиано с оркестром утвердились основные черты стиля Эшпая: эмоциональная открытость и искренность, тонкость колорита, динамизм, энергия. Но прежде всего следует отметить главное качество — национальную характерность. Сочинение построено на нескольких марийских темах, вплетающихся в музыкальную ткань, как яркие нити. Можно отметить во второй части великолепную лирическую мелодию, записанную композитором от народного музыканта Тойдемара, или певучую горно-марийскую песню (из записей Якова Андреевича Эшпая), или народные темы из третьей части.

Но марийский фольклор присутствует в этой музыке не только в виде цитат; его признаки обнаруживаются во многих собственных темах Эшпая: то в оригинальном размере, характерном для народных марийских песен, то в прихотливой акцентировке, то в своеобразном мелодическом обороте.

Национальное марийское начало органично сочетается в стиле концерта с импрессионистическим. Так, импрессионистична по колориту вся вторая часть. Кроме того, один из самых ярких музыкальных образов этого сочинения основан на теме из оперы Равеля «Дитя и волшебство». Любопытно, что из краткой, как бы недопетой, эта мелодия в концерте превратилась в широкую, кантиленную, романтически-взволнованную. Тема изменяется в соответствии с логикой развития подобных тем в русской классической музыке (и в соответствии с логикой жизненных явлений): от созерцания красоты человек приходит к страстному ее утверждению, молитвенному преклонению, готовности к самопожертвованию. Именно такова природа торжественно-апофеозных итогов развития многих и многих инструментальных лирических образов, созданных русскими композиторами.

Равелевская тема в интерпретации Эшпая неожиданно обнаружила сходство и с рахманиновскими лирическими темами. Традиции русского фортепианного концерта (и прежде всего, Рахманинова) ясно ощутимы в сочинении Эшпая как в общем колорите музыки, так и в отдельных деталях. Эту параллель, весьма существенную для всего творчества Эшпая, можно провести более четко в отно-

шение его раннего периода. Рахманинов был одним из вдохновителей, «добрых гениев» его юности. Неистовый, страстный лиризм музыки Рахманинова, его тяготение к концертности (всегда, однако, подчиненной поэтической идее), широта эмоционального диапазона — от созерцательности, статики до предельной экспрессивности и взволнованности; умение найти ту меру сложности или простоты изложения, которая составляет секрет общительности его музыки — все это — и многое другое! — восхищало Андрея Эшпая еще в юности, когда он слушал или исполнял произведения Рахманинова. Любовь к этому истинно русскому композитору А. Эшпай сохранил на всю жизнь. Уже в зрелые годы он возглавил жюри первого всесоюзного конкурса пианистов имени Рахманинова.

В первом, юношеском концерте для фортепиано с оркестром воздействие концертов Рахманинова проступает открыто, по крайней мере в двух аспектах: в сфере интонаций и в методах развития материала — в типе фортепианной фактуры, в том, как она обогащается, свободно разрастаясь, достигая очень высоких кульминаций.

Убедительный синтез различных национальных культур — марийской, французской, русской — составляет своеобразие этого сочинения.

Школа Хачатуряна.

Первый скрипичный концерт

...Любимые авторы, любимые педагоги... Не слишком ли преувеличиваем мы значение различных воздействий извне, когда речь идет о таком ярком даровании, как Андрей Эшпай? Нет, ибо среда, общение с другими художниками, особенно более опытными, эмоционально-пережитое творчество крупных авторов — все это откладывается в подсознании, отражается в творчестве. Для артистических натур стимулы подобного рода особенно важны.

Андрей Эшпай был уже известен слушателям и по профессиональному мастерству выделялся среди молодых московских композиторов, когда поступил в аспирантуру (1953), в класс Арама Ильича Хачатуряна.

А. Эшпай:

Я шел к человеку, чью музыку знал и любил. Громадное впечатление произвели на меня его Скрипичный кон-

церт, балет «Гаяне»; Концерт для фортепиано с оркестром я играл с увлечением. И в педагогике Арама Ильича я всегда чувствовал его позицию большого и своеобразного художника, понимающего индивидуальность другого.

У него было абсолютное ощущение музыки, формы. Каждый разговор с ним всегда был подлинно творческим и касался главного в искусстве, отчего становился легким и свободным.

Дружба Хачатуряна с Эшпаем была основана на сходстве их композиторского темперамента и восприятия мира. Воспевание радости бытия, сочность ярко-национальных образов, склонность к картинным сопоставлениям — все это сближает музыку Эшпая с творчеством Арама Хачатуряна. Демократическая направленность музыкального языка, стремление постоянно расширять жанровый диапазон творчества — качества, характерные для всех советских художников, — в сочинениях обоих композиторов оказались глубоко органичными.

Э. Оганесян:

На нашем аспирантском курсе в Московской консерватории Эшпай был общепризнанным любимцем — на редкость энергичный и талантливый композитор, превосходный спортсмен и очень общительный человек. Мы с Андреем Эшпаем занимались у одного профессора — Арама Хачатуряна. Меня всегда поражало, как Эшпай одновременно со своей аспирантской работой успевает писать много других вещей, в том числе и эстрадного плана.

В то время он даже снялся в кино. Это был фильм «Повесть о первой любви», и Эшпай сыграл в нем эпизодическую роль.

А. Хачатурян:

В начале 50-х годов Эшпай ходил ко мне в класс. Я выделял его среди своих учеников, и ученики мои выделяли его тоже — уже тогда он был очень ярким музыкантом. Он великолепно умел показывать свою музыку — на рояле было все понятно, какая группа инструментов играет. Педагогу, часто уставшему (если это уже третий, пятый ученик), трудно воспринимать музыку новую, нередко экспериментальную; Эшпай, растопыривая пальцы, показывал мне всю зону, в которой работает данная группа инструментов, и это удивительное умение очень мне помогало. Вероятно, мне было легко и оттого, что это была талантливая музыка... Я считаю Эшпая одним из талантливейших композиторов Советского Союза. Он очень энергичен, активно сочиняет, а это тоже признак таланта, проявившийся у него очень давно.

Самое крупное сочинение Эшпая, написанное в те годы, — Концерт для скрипки с оркестром. Он был удостоен первой премии на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, обошел концертные залы многих стран. Французская фирма «Le Chant du Monde» записала его на пластинку в серии «Молодая советская музыка»; французское радио подготовило передачу о нем.

Концерт для скрипки с оркестром — первое сочинение Эшпая, встреченное музыкальной критикой не только краткими комплиментами, а и обстоятельным анализом музыкальной драматургии¹.

Отметим лишь главное в нем. Первый скрипичный концерт — одно из самых гармоничных сочинений Эшпая, причем эта соразмерность распространяется на разные аспекты сочинения — его форму, тип контрастов (между темпераментно-танцевальными и полными страстного чувства лирическими эпизодами; и те и другие идут на «высоком напряжении» эмоций). Можно говорить и о совершенном соответствии инструментовки концерта его замыслу виртуозного, жанрово- и национально-характерного произведения.

Скрипичный концерт показал, что автор уже свободно владеет секретами концертного жанра. Это сочинение — пример концерта классического типа с яркой развитой кантиленой, традиционным соотношением частей. Истоки его — в концертах Мендельсона, Брамса, Глазунова. Классическая музыкальная форма насыщается ярко, своеобразно претворенными национальными элементами, что еще больше сближает сочинения ученика и учителя.

Вот что писала югославская газета «Политика» после исполнения Первого скрипичного концерта в Югославии: «Произведение Эшпая отличается виртуозной фактурой изложения сольной партии, ясно выраженной национальной основой музыкального языка, использующего элементы марийского фольклора»².

Концерт посвящен Эдуарду Грачу — первому исполнителю всех скрипичных сочинений Эшпая.

А. Эшпай:

Наша дружба началась еще в студенческие годы, и вначале она не была связана с творчеством, хотя уже тогда мне нравилась его исполнительская манера — эмоциональ-

¹ Назовем работы: Дараган Д. Скрипичный концерт А. Эшпая. — М., 1959; Медведев А. Щедрин Р. Скрипичный концерт А. Эшпая. — Сов. музыка, 1957, № 5, с. 98—103.

² Цит. по газ.: Сов. культура, 1962, 1 марта.

ность, темперамент, мягкость и красота тембра. Он и скрипка — это одно целое.

Творческое же содружество с Эдуардом Грачом тоже продолжается много лет. Он не только исполняет мои скрипичные сочинения — он стоит «у колыбели» каждого из них, является и их первым редактором.

Э. Грач:

Я замечал, что произведения современных авторов редко удастся удержать в репертуаре надолго. Почему-то многие из них скоро исчерпывают себя эмоционально. Концерт Эшпая — одно из тех сочинений, которые я играю уже очень давно, и не проходит сезона, чтобы я не исполнил его. Всегда любая аудитория слушает его с удовольствием. Я играл его и за рубежом. В Югославии, Польше, ГДР — везде, как и в нашей стране, принимали это сочинение очень тепло.

Первый скрипичный концерт Эшпая записан на пластинку — запись эта очень удачна и с ней связано у меня трогательное воспоминание. В Тунисе, где я гастролировал в конце 1973 года, в советском посольстве ко мне подошел Горчаков — музыкант, живущий в Тунисе, друг Прокофьева во время его жизни за рубежом — и сказал: «За последние 10—15 лет одно из самых сильных моих музыкальных впечатлений — Скрипичный концерт Эшпая, который я слушал в записи».

Концерт этот приятно и исполнять и слушать. Мысль высказана кратко, четко. Замечательно умение Эшпая — начать произведение сразу очень темпераментно. Меня как исполнителя каждый раз заново волнует вторая часть с ее тонкой лиричностью. Красота мелодий, энергично и мастерски развиваемых, — еще одна сильная сторона Первого скрипичного концерта, как и всего дарования Эшпая.

Мне нередко приходится выступать на эстраде вместе с Эшпаем, исполняющим партию фортепиано в своих сочинениях. Играя с ним в ансамбле, чувствуешь всегда, что контакт полный, он очень хорошо понимает партнера.

Талантливая музыка Эшпая неизменно привлекала и привлекает лучших исполнителей. Среди них — дирижеры Г. Рождественский, Е. Светланов, К. Иванов, Г. Проваторов, В. Дударова, скрипачи М. Яшвили, В. Третьяков, пианисты Т. Николаева, В. Крайнев, Н. Петров. Эшпай удивительно умеет работать с исполнителями; его доброжелательность, такт, точность формулировок позволяют им быстрее понять авторский замысел.

Андрей Эшпай обладает также умением раскрывать таланты. Он несколько раз на премьерах своих сочинений

представлял всесоюзной аудитории музыкантов, которых до тех пор в Москве знали мало. И каждый раз это было открытие — назовем в этой связи имена прекрасного дирижера В. Венедиктова, гобоиста А. Любимова. Они — друзья композитора — становились и друзьями слушателей.

А. Эшпай:

Я убежден в плодотворности дружбы композитора и исполнителя. Талантливый, умный исполнитель не только доносит произведения до слушателя, но и решает их судьбу.

Лицом к лицу со слушателями

...Дома у Грача хранятся ноты «Венгерских напевов», с которыми он выступал в разных городах. Их обложка испещрена множеством надписей, сделанных рукою и Эшпай и Грача: «Усть-Нера, Артык»; «В Доме дружбы с народами зарубежных стран...»; «Трудно поверить, но мы уже в Якутске — миллион километров от Москвы». ...Это была удивительная поездка. Экзотическая природа Якутии и теплый, сердечный прием. В составе делегации — композиторы Салиман-Владимиров, Чичков, Эшпай и группа исполнителей. Они побывали в самых отдаленных уголках республики — выступали в Мирном, на Вилюе, Алдане, Индигирке. Эшпай вместе с Эдуардом Грачем выступал в четырех поселках далекого Оймяконского района — полюса холода.

А. Эшпай:

С якутской музыкой я был знаком давно, через Житкова, друга моего отца, и через композитора Гранта Григоряна, много сделавшего для развития якутской музыки. Но ничто не может сравниться с непосредственными впечатлениями. Я впервые почувствовал именно в той поездке красоту характерного якутского сольного пения — это незабываемо. Познакомился и с творчеством композиторов Якутии.

Среди многих благодарностей, которые получил композитор, есть и такой адрес: «От благодарных жителей полюса холода — трудящихся золотой Индигирки — в память о сердечной встрече».

Таких встреч было немало; назовем лишь некоторые из них. Эшпай — участник выездных секретариатов Союза композиторов в Башкирии, Чувашии, Дней советской музыки

в Тюмени, Донских музыкальных праздников, Недели русской музыки в Молдавии, праздника «Ленинградская музыкальная весна». Теплоход «Казань» с композиторами и исполнителями на борту совершает рейс по Волге; среди композиторов и Андрей Эшпай. Он участвует в фестивале, посвященном Ленинским дням; в теоретической конференции в Казани, где рассматриваются проблемы музыки пентатонной зоны. Андрей Эшпай часто бывает в Марийской республике, встречается с коллегами, помогает им в решении организационных и творческих вопросов.

А. Эшпай:

Особенно запомнилась мне поездка в Йошкар-Олу в 1965 году, вместе с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Мы участвовали в пленуме композиторской организации, встречались со слушателями, знакомились с творчеством юных марийских композиторов — учащихся школы-интерната. Инициатива эта — обучать национальных композиторов с раннего возраста — заслуживает самого горячего одобрения. После нашей поездки в Москву были вызваны несколько ребят; их музыка обсуждалась на одном из заседаний Секретариата Союза композиторов РСФСР.

После поездок — новые почетные грамоты, памятные адреса, теплые письма от слушателей. Воины благодарят за шефский концерт; рабочие Новокраматорского машиностроительного завода выражают признательность за творческую встречу. Президиум Верховного Совета Татарии награждает Эшпая почетной грамотой «за большую работу по пропаганде симфонической и хоровой музыки, интересные и содержательные встречи с трудящимися»... Благодарность «за работу в народном университете», адрес от слушателей Донбасса («...горячо приветствуем Ваш новый приезд к трудящимся Донбасса, которые знают и любят Ваши произведения»); приветствия от рабочих Челябинского тракторного завода («тысячи тракторостроителей Челябинска знакомы с Вашим творчеством»...).

Эшпай любит непосредственное, «лицом к лицу» общение со зрительным залом. Его многолетняя практика концертирующего пианиста, выступления в самых разных аудиториях тоже связаны с этой его чертой.

Интенсивность деятельности, темп жизни Эшпая с годами не ослабевает.

Апрель 1978 года. XVI Ленинский музыкальный фестиваль в Ульяновске открывается концертом из произведений А. Эшпая. В этом же году в Москве Эшпай возглавляет жюри пианистов VI Международного конкурса имени Чайковского.

С мая 1981 года проходят в СССР международные фестивали под девизом: «Музыка за гуманизм, за мир и дружбу между народами». И начиная с первого фестиваля, Андрей Эшпай — среди самых активных его участников.

Композитор по-прежнему часто встречается с земляками, показывает им свои новые сочинения. Второй скрипичный концерт Эшпая впервые в нашей стране прозвучал в Йошкар-Оле. В Марийском музыкальном театре был поставлен балет «Ангара». На родине композитора его почитают, любят его музыку; в Козьмодемьянске часть экспозиции краеведческого музея посвящена творчеству А. Эшпая. В 1979 году был снят фильм о творчестве композитора (режиссер С. Чекин) при самом живом участии земляков Эшпая.

Композитор свободно и естественно чувствует себя на эстраде. И между сценой и залом легко возникают токи симпатии, одобрения; они побуждают к откровенному разговору.

Авторские концерты, встречи на предприятиях, в школах, в редакциях местных газет, выступления по радио и телевидению — все это важная часть творческой жизни композитора. Избравшие такой род деятельности не ищут легкой жизни. Концертные поездки и выступления требуют огромной выносливости, умения всегда «быть в форме». Выносливости не только моральной, но и физической — ни дорожная усталость, ни тяжелый климат не могут быть причиной отмены концертов, намеченных иногда по два-три в день, в поселках, расположенных на большом расстоянии друг от друга, часто в маленьких клубах с плохо настроенным инструментом...

Но внимание, с которым встречают выступления композитора, пробуждающийся интерес к музыке, слушательская реакция на нее — все это дает эмоциональный настрой, необходимый для художника.

А. Эшпай:

Очень верно предостерегал композиторов Дебюсси: энтузиазм среды силен настолько, что незаметно для себя художник может стать выразителем только этой своей среды, узкого круга своих единомышленников.

Я много езжу по стране и считаю, что в поездках, во встречах с людьми приобретается знание жизни, проверяются творческие принципы.

Вот «моментальная фотография» одной из творческих встреч Эшпая. В пухлом конверте, доверху заполненном пестрыми клочками бумаги, — записки из зрительного зала. Здесь высказываются пожелания: «Обращаемся к Вам, как

к секретарю Союза композиторов. Хотелось бы, чтобы по радио чаще звучала музыка советских композиторов, чтобы Хренникова, Шостаковича, Кабалевского и других пропагандировали так же, как музыку Чайковского и Даргомыжского».

Выясняются эстетические вопросы: «Классик ли Шостакович?»; «Как создаются симфонии?»; «Многие серьезные люди не очень благосклонно относятся к джазу. Почему?».

...«Сыграйте песню «Ребята настоящие», мы хотим спеть ее». «Сыграйте хотя бы часть Вашего концерта»... Множество таких просьб.

Есть и записки с пометкой: «Для Вас, а не для чтения вслух со сцены»: «Сегодняшний чудесный вечер заставляет вспомнить то, что находится за стенами этого клуба. Горы в снежной дымке, долины... Мы любим Урал. Полюбите его тоже. Напишите о нем, о нашем Урале». Таких «творческих заказов» — тоже очень много. Встречаются и «ехидные вопросы»; однако ответы на них тоже помогают взаимопониманию художника и его слушателей: «Пишете ли Вы произведения на марийские темы, или забываете их, как многие «культурные» люди?»

Наконец, много вопросов совершенно неожиданных («За какую футбольную команду болеете?» «Любимая песня вашей жены?» «Как относитесь к Окуджаве?»), но позволяющих представить себе атмосферу зала, прелесть непосредственного общения людей — живых, разных, мыслящих.

Вот отрывок из письма — одного из многих, написанных композитору после встреч со слушателями. Его автор, отдыхающий в санатории, не назвал себя, чтобы не навязывать композитору «ненужного знакомства».

«Прочел объявление: «Сегодня в клубе встреча с композитором Андреем Эшпаем». Идти на Эшпая или гулять в чудесный теплый вечер? Если бы не пошел, то я очень много потерял бы... У Вас, возможно, остался чуть горький осадок, неудовлетворенность, досада на себя, давшего договорить себя выступить перед незнакомой, разнокалиберной аудиторией; в клубе, не имеющем рояля, с разбитым пианино и к тому же без певцов-иллюстраторов. Непонятно было, кем Вы предстанете — песенником, рассказчиком своего творчества? К великой моей радости и многих, многих других, передо мной предстал совершенно другой Эшпай — талантливый, самобытный, имеющий свое «я» в музыке, в отношениях к людям... Вы были искренни и просты, непринужденны, но, возможно, чуть скованы. Поэтому юмор, которым Вы владеете, мелькал лишь отдельными искорками. В пестром зале оказалось много умных людей, ко-

торые задавали Вам интересные вопросы. Не было бурных аплодисментов, громких «браво!», но зато сколько разговоров, красивых и теплых...»

В какой бы аудитории ни выступал Эшпай, его мысли о музыке привлекают своей искренностью. Для полной свободы композитору нужно только, чтобы рядом стоял рояль и можно было время от времени давать слово музыке.

Первая симфония

В середине 50-х годов в творчестве Эшпая стал интенсивно развиваться процесс, который привел к органичному соединению в его музыке двух «полюсов»: один нашел свое воплощение в высшем и самом сложном музыкальном жанре — симфонии; другой — в музыке «прикладной», предназначенной для отдыха, для сопровождения фильмов и спектаклей.

В конце 50 — начале 60-х годов написаны три симфонии Эшпая, которые не только сыграли большую роль в творческом развитии молодого композитора, а стали своеобразным, заметным явлением советского симфонизма начала 60-х годов.

Одновременно композитор создает огромное количество эстрадных пьес, песен. Он постоянно сотрудничает с киностудиями страны (первым фильмом Эшпая была документальная лента, созданная к 30-летию Марийской АССР)¹. Уже в 50-е годы Андрей Эшпай стал одним из самых популярных композиторов-песенников. Скоро он получил известность и как автор симфоний; пресса отметила успех у публики симфоний Эшпая, исполняемых советскими коллективами в разных странах.

А. Х а ч а т у р я н:

Эшпай постоянно пишет сочинения в разных жанрах, разного направления, содержания, но, конечно, оставаясь при этом верным своей манере, своему стилю, своему мироощущению. Стремление расширить творческий диапазон, сохраняя при этом свою индивидуальность, характерно для советских художников. Можно привести в пример Прокофьева, который везде и всюду, в самых различных сочинениях остается Прокофьевым, начиная от массовой песни и кончая симфониями, балетами, операми, кантатами и ораториями.

¹ Музыка к этому фильму написана совместно с Я. А. Эшпаем.

Первая симфония Эшпая была написана очень быстро, со свойственной Эшпаю волевой устремленностью — в августе 1959 года.

А. Эшпай:

Чем запомнился мне этот год? Событий было много, трудно сейчас выбрать главное, основное. Летом этого года была написана Первая симфония. Закончил я/ее за 24 дня, и ее исполнение стало для меня одним из центральных событий года.

Немало работал я и над музыкой к фильмам Одесской киностудии — «Жажда», «Сильнее урагана» и к ленте, выпущенной «Мосфильмом», — «Время летних отпусков».

Кроме того, продолжалось накопление материала для будущих сочинений. Когда заканчиваешь одно крупное произведение и еще не начал вплотную работу над следующим, даже и в это время поиски тем и идей не прекращаются.

Симфония была впервые с успехом исполнена в Москве в январе 1960 года на V пленуме Правления Союза композиторов СССР. А в следующем году она прозвучала на Международном фестивале «Пражская весна».

«Живо помню, каким событием на «Пражской весне» 1961 года явилось исполнение Первой симфонии Андрея Эшпая Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Константина Иванова. Концерт оказался художественной кульминацией крупнейшего фестиваля», — писал присутствовавший на «Пражской весне» советский критик Ин. Попов¹.

Вскоре Первая симфония Эшпая прозвучала в Австрии. Крупнейшая Зальцбургская газета писала:

«Симфония в двух частях дает нам повод, в известной степени, для регистрации того печального факта, что в России музыка сочиняется в качестве, почти недоступном для нас. Шостакович, Хачатурян и среди других — Эшпай сочиняют так, что возникает единство мелодии, гармонии и ритма, соединенных в одном образе. Центр тяжести лежит здесь в эстетической ценности музыки — факт, который полностью игнорируют те, кто ее не сочиняет, а изготавливает... Это типично русское произведение».

Кроме того, вскоре после ее появления, Первая симфония Эшпая прозвучала в Брюсселе, Антверпене, Карловых Варах, Острове, Варшаве, Будапеште, Загребе... Счастливо складывалась судьба первого сочинения Эшпая в одном из самых сложных музыкальных жанров.

¹ Попов Ин. «Ради этого я стал бы русским». — Сов. культура, 1963, 7 ноября.

В Первой симфонии две контрастные части — медленная и быстрая. Содержание ее выявляется не в разнохарактерных и многоплановых сопоставлениях; оно предельно сконцентрировано вокруг главного конфликта. Мрачно-сосредоточенные, печальные или патетические образы медленной первой части сменяются активно-моторными, танцевальными или объективно-лирическими — в финале. В этом движении раскрывается смысл эпиграфа к симфонии: «Надо вырвать радость у грядущих дней!» Если попытаться дать словесную программу этой музыки, то ее первая часть — реквием, вторая — гимн будущему.

К. Иванов:

После знакомства с «Венгерскими напевами» для скрипки с оркестром мне стало ясно, что Андрей Яковлевич по характеру своего дарования — симфонист, а вскоре довелось познакомиться и с его Первой симфонией, навеянной воспоминаниями о боях за Родину. Чувствовалось, что она написана еще юношеской рукой, но очень талантливой. Здесь уже много индивидуального — светлое, радостное восприятие мира ощущается во многих страницах второй части. В этом он перекликается с Прокофьевым — появляется даже сходство в стилистике; например, начало второй части, на мой взгляд, явно прокофьевское. Оркестровка Первой симфонии насыщенная, но и прозрачная — от Мясковского. Звучание мощное, но всегда чувствуется какая-то оркестровая «вежливость», культура. Он прошел прекрасную школу композиции, поэтому его партитуры отличаются исключительной грамотностью и могут служить хорошей школой для молодых авторов.

Мне симпатична театральность Первой симфонии Эшпая — она присуща всему его творчеству. Некоторые эпизоды вызывают зрительные ассоциации. Всегда, когда я дирижировал Первой симфонией (а я много раз исполнял ее и у нас в стране, и за рубежом — в Чехословакии, Австрии), я находил в ее музыке — и хотел передать это ощущение слушателям — картины русской природы. Возникают даже конкретные образные ассоциации: будто поднимаешься вверх по взгорью — и вдруг открывается взору широкий простор Волги.

Показателен сам факт обращения композитора после колористически-красочных оркестровых картин, после первых оркестровых сочинений в концертном жанре — к симфонии глубоко философского содержания. Первая симфония открыла в творчестве Эшпая новые черты, которые нашли свое развитие в последующих симфонических произведениях.

Е. Светланов:

Все симфонии Эшпая — разные и по замыслу, и по временным масштабам. Но их безусловно объединяет одно — чрезвычайно насыщенное, емкое содержание, положенное в основу каждой из них. В них отразилось пережитое за многие годы. Здесь и отголоски Великой Отечественной войны, участником которой был Андрей Эшпай, и думы о сегодняшнем дне и особенно о будущем своего народа, а может быть, и о судьбах человечества.

Главным завоеванием Первой симфонии было овладение типом образности и методами развития, свойственными высокому, философскому симфонизму.

Драматизм и интенсивность внутренней жизни, выраженные в этом сочинении, углубляют образную перспективу музыки Эшпая (если рассматривать его творчество в хронологической последовательности). Тематизм Первой симфонии представляется также новым, неожиданным для Эшпая. В его предшествующих сочинениях не было таких медлительно-мрачных, глубоко сосредоточенных диалогов, как в начале первой части; таких хоралов, воплощающих скорбь; таких выразительных патетических речитативов-возгласов.

Вторая часть, с ее задорно-танцевальными и песенными темами (многие из них имеют марийский оттенок), более привычна для Эшпая: здесь неожиданна не тематика, но размах, масштабы развития.

Лирико-философский симфонизм не был тогда самой близкой для Андрея Эшпая областью, Первая симфония отразила переходный этап в творчестве молодого композитора, когда он несколько отошел от основного направления творческих исканий своей юности, чтобы затем вернуться к нему, но уже обогатив свои творческие возможности.

Первая симфония Эшпая сразу же привлекла внимание музыковедов необычностью своей музыкальной формы. Так профессор В. В. Протопопов писал об оригинальности контрастно-составной формы, в которой написана симфония¹

В первой симфонии композитор по-новому решает проблему национального: марийская первооснова языка симфонии ощутима, но не выступает на первый план, а кое-где едва заметна. Фольклор преломляется здесь более обобщенно, чем в предшествующих сочинениях Эшпая.

¹ См.: Протопопов В. Контрастно-составные формы. — Сов. музыка, 1962, № 9, с. 35.

К. Иванов:

На мой взгляд, музыка Эшпая отличается большой оригинальностью. Она не похожа ни на какую другую ни по языку, ни по манере письма, но в то же время не вычурна. Наверное, потому при всей сложности исполнения (а она сложна даже для опытных музыкантов) она в то же время доходчива, хорошо воспринимается любой аудиторией. Искусство, выросшее на национальных корнях, вскормленное истинно живым родником — народным творчеством, всегда правдиво и прекрасно, а значит, и понятно.

«Хвала свету»

Премьера Второй симфонии Эшпая состоялась 4 ноября 1962 года (Государственный симфонический оркестр Союза СССР под управлением К. Иванова). Она несколько раз была исполнена в нашей стране, затем прозвучала на открытии Международного музыкального фестиваля в японском городе Осака¹. Курт Мазур с оркестром Дрезденской филармонии исполнил ее в ГДР. Она записана на пластинку. Симфония получила безусловное признание.

К. Иванов:

Во второй симфонии, по сравнению с Первой, заметен стилистический поворот. По своему философскому содержанию она более масштабна. Если Первую можно назвать симфонией-поэмой, то во Второй — большой размах. Это эпическая симфония, с самого начала здесь ощущается связь с Бородиным. Особенно интересна кода, где в симфонии впервые звучит совершенно новая богатырская тема.

Партитура Второй симфонии по сравнению с Первой — более плотная, массивная (что обусловлено всем ее образным строем), насыщенная одновременно звучащими, мелодически-содержательными голосами. Почти все, даже второстепенные, фоновые подголоски построены на интонациях основных тем. И сами главные темы также вырастают одна из другой. «Цепкость», непрерывность развития мелодий свойственны Второй симфонии, пожалуй, в большей мере, чем всем предшествующим сочинениям Эшпая. Так, слушая ее, вы обязательно обратите внимание, уже в начале произведения, на богатырские шаги в низком регистре

¹ Влиятельная газета «Мэйничи Дейли Ньюс» писала: «Особый интерес вызвало, конечно, первое исполнение в Японии Второй симфонии советского композитора Андрея Эшпая» (1964, 15 апр.).

(см. путеводитель, пример 27). Эти интонации народной марийской песни проходят через всю симфонию, сообщая особое своеобразие ее интонационному строю.

Вторая симфония имеет подзаголовок — «Хвала свету». Эти слова могут быть отнесены и к его Первой симфонии, написанной тремя годами раньше, и к созданному через пять лет после Второй симфонии Концерту для оркестра, и ко Второму концерту для фортепиано с оркестром. Во Второй симфонии оформилась и нашла меткое словесное выражение одна из основных тем творчества Андрея Эшпая. Это гимн преодолению, мужеству, надежде. В музыке ее есть и драматизм, даже жесткость, но и ясность взгляда, не затуманенного ни преувеличением ужасного, ни ложным «бодрячеством». Это музыка действия; с первых же тактов она увлекает слушателей в ритм активного движения и резких контрастов.

Во второй части Эшпай использует музыку к кинофильму «Ночной патруль». Она очень важна для понимания концепции сочинения. Поэтизация быта свойственна и Шуберту, и Рихарду Штраусу, и Чайковскому. Но мы знаем и о другом подходе к бытовому как синониму мещанства (Малер, Шостакович). В симфонии Эшпая антагонизма между героическими образами крайних частей и бытовой лирикой средней части нет. Обе образные сферы дополняют друг друга. Сопоставление полных динамики и драматизма крайних частей и интимной бытовой лирики средней части звучит как утверждение разных аспектов человечности: героического порыва к высокой цели и скромного, прекрасного света доброты, домашнего уюта, радостей повседневной жизни.

К. Иванов:

Средняя, медленная часть симфонии особенно хороша. Она напоминает старинный романс, но в ней нет ничего сентиментального. Где бы я ни дирижировал ею, всегда чувствовал реакцию зала; по особой тишине и вниманию, с которыми слушали эту музыку, понимал, что она доходит до сердца.

Внутри же частей действие развивается в острых столкновениях антагонистических образов, героико-эпических с одной стороны, и воплощающих античеловеческое начало — с другой. Преобразование материала происходит по законам развития, свойственным драматическому типу симфонизма.

Т. Н. Хренников:

Новое сочинение А. Эшпая кажется мне наиболее значительным из всего, что им было создано. ...«Хвала све-

ту» — так определил ее автор. Нет, это не ода свету — это борьба за свет, правду, мир. Поэтому первая часть звучит так динамично и напряженно. В музыке мы все время ощущаем активный жизненный пульс.

Параллельно с симфониями, с музыкой для кино и эстрады Эшпай продолжал писать камерные сочинения; композитора всегда привлекал жанр инструментальных миниатюр.

В конце 50 — начале 60-х годов им написан ряд новых фортепианных пьес для детей. Здесь и энергичная, с характерным ритмическим рисунком «Венгерская песня» и очаровательная незамысловатая «Чешская песня». Здесь и «Прелюдия», медлительная пентатонная тема которой спрятана в сложных и плотных аккордах, и «Марийский плавный танец».

Памяти отца

В 1963 году скончался отец композитора Яков Андреевич Эшпай. Его памяти посвящена Третья симфония Андрея Эшпая, законченная в 1964 году.

Третья симфония — одно из самых задушевных сочинений Эшпая, написанных с сердечным трепетом и подлинной глубиной мысли. Из всех симфоний она наиболее совершенна и по форме. Вероятно, самым точным эпиграфом, раскрывающим ее содержание, могли бы стать слова трогательной и мудрой марийской песни (включенной в симфонию):

Воды текут — берега остаются.
Птицы улетают — гнезда остаются.
Листья осыпаются — деревья остаются.
Мы уходим — вы остаетесь.

Мысль об эстафете творчества, передаваемой от отца к сыну, воплотилась в самой музыке симфонии. Другой образ, который проходит через всю симфонию — мелодия хора Якова Эшпая «Уремет воктен» («На улице»). Этот образ исполнен благородства, душевной стойкости и достоинства.

Г. Юдин:

Я знал Якова Андреевича, и мне представляется очень важным и ценным в Третьей симфонии именно то, что Андрею удалось передать в музыке характер, образ отца — человека застенчивого, бесконечно доброжелательного по

отношению к коллегам и друзьям, которых у него было очень много.

Основная мысль Третьей симфонии — неприятие смерти — проводится от начала до конца произведения, приобретаемая порою театрально-зримую осязаемость. Таков жуткий, как бы овеянный дыханием самой смерти эпизод в первой части или колокольные звучания — вестники несчастья (они проходят через всю симфонию).

К. Иванов:

В Третьей симфонии Эшпай уже мастер. Она оригинальная и по форме и по своей мелодике. Национальное чувствуется здесь от первой до последней ноты. В ней есть и лаконичность выражения, и гармония всех компонентов. А какой чудесный, «растворяющийся» финал!

Мне довелось быть первым исполнителем Третьей симфонии. Премьера ее состоялась 25 декабря 1964 года в Москве, на открытии фестиваля «Русская зима»; несколько раньше я поставил ее в Бельгии на радио с местным оркестром. Помню, с каким увлечением работал оркестр Бельгийского радио, хотя имя автора еще не было там известно. Оркестр сразу почувствовал, что это сочинение серьезного музыканта и поверил в его талант.

Уже в Первой симфонии Эшпай стремился снять «барьеры» между двумя ее частями; в Третьей дана новая, более совершенная модель того же принципа. Мы слышим музыку, полную трагических коллизий (условно говоря, первая часть). Следом за нею без перерыва начинается новый раздел — призрачное, стремительное скерцо: и пока этот образ еще не успел внутренне исчерпать себя, его уже сменяет лаконичная медленная часть. Финал (его также можно лишь условно выделить из непрерывного потока развития) утверждает основной образ симфонии; мелодия хора Якова Эшпая получает здесь развитие и продолжение в новой теме, написанной его сыном.

В Третьей симфонии оригинально решаются многие технологические проблемы. Оркестр классичен, с точки зрения тембровой драматургии, но вместе с тем автор свободно избирает смелые звуковые сочетания.

В тематизме композитору удалось соединить старинные марийские напевы пентатонного склада — и современные интонационные комплексы. Цитаты в симфонии (тема хора Якова Эшпая, песня «Воды текут») здесь менее всего воспринимаются как заимствования: они составляют основу музыкальной ткани, это некие основополагающие формулы, которые определяют интонационный язык Третьей симфонии.

Время необратимо. Но жизнь продолжается. Глубокого смысла полна кода симфонии: постепенно затихает бурное движение и печально, но свежо звучит, заканчивая ее, новая лирическая тема. Верно назвал один из критиков (Г. Юдин) этот эпизод, исполненный скорби и мужества: «минута молчания». Ею и завершается симфония.

Песни

А. Эшпай:

Песня — очень сложный жанр. Известно, что лаконично выразить свою мысль всегда труднее, чем пространно. Это относится и к песне. Песня — три минуты, за которые ты либо успел сказать что-то важное, либо ничего не сказал. Поэтому иногда пишешь ее дольше, чем крупное сочинение — этот жанр для композитора технически очень сложен. Главное в песне — так было всегда, и сейчас тоже — мелодическая ясность, самобытная, единственная, только ей присущая интонация. Никакими ухищрениями — ни красотами текста, ни оригинальностью исполнения — нельзя подменить музыкальное содержание песни.

М. Кристалинская:

Что главное в песнях Эшпая? Они необычайно обаятельны. И мысль ярче всего выражена именно в музыке — слова лишь помогают мне петь, передавая то, что я слышу. Это прекрасное свойство — ведь гораздо чаще бывает наоборот: стихи выносят, «выручают» в общем-то среднюю музыку.

Первая песня Андрея Эшпая «На заре», написанная в 1951 году на стихи поэта Н. Берендгофа, не получила широкой известности. Те песни, которые составили впоследствии его широчайшую популярность композитора-песенника, сошли с киноэкрана. Уже в первом его фильме — «Повесть о первой любви» прозвучала и быстро завоевала признание своей мягко-доверительной интонацией песня «Почему, отчего» на стихи В. Котова. За нею последовали бодрая «Песня о дружбе» («Ребята настоящие»), стихи В. Карпеко и Г. Регистана, и лирическая «Я сказал тебе не все слова» на стихи В. Карпеко — обе из кинофильма «Исправленному верить», песня Маши из кинофильма «Жажда» («Мы с тобой два берега»), стихи Г. Поженяна, «Марш строителей» и «А снег идет», стихи Е. Евтушенко — из кинофильма «Карьера Димы Горина»...

А. Эшпай:

Песне в фильме отводится особая роль. В ней и настроение фильма, и идея. Иногда она звучит в фильме несколько

раз — мелодия ее развивается, обрамляется оркестровыми украшениями, и если она проста и прекрасна, зрители уносят ее из зала в свое сердце.

Но когда песня начинает самостоятельную жизнь уже вне экрана, с ней происходят удивительные вещи: она начинает совершенно иначе восприниматься и оттого, что обособляется от драматургического замысла фильма, и оттого, что претерпевает множество интерпретаций, попадая в руки к исполнителям.

Я написал песню «Мы с тобой два берега» для фильма «Жажда», где она играла служебную роль: была паролем для героев фильма и исполнялась с предельной простотой. Случилось так, что после выхода фильма ее запели. Но как? Чаще всего с надрывом, с какой-то сентиментальной слащавостью...

Бесспорно, экран дает песне миллионную аудиторию, но это не лишает эстраду ее большой роли в пропаганде песни, несмотря на негативные стороны «тиражирования» песни, о которой говорит Эшпай. Достаточно вспомнить о судьбе многих песен самого Эшпая, например, песни «А снег идет». Песня запомнилась, зазвучала по всей стране и, в конце концов, осталась в памяти не в посредственном исполнении халтурщиков от эстрады, а в прекрасной интерпретации Майи Кристалинской, польского певца Ежи Поломского, итальянской певицы Норис де Стефани.

А судьба песни «Криницы» (стихи Л. Дербенева и В. Карпеко)?! Мало кто за пределами Белоруссии знает фильм, название которого повторилось в ней, а чистую, как родниковая вода, песню, поют повсюду: на певческом празднике в Эстонии, в Болгарии, ГДР, Венгрии, Чехословакии.

Безусловно, именно кино способствовало рождению в Эшпае композитора-песенника. Но оно лишь помогло проявиться тем творческим возможностям композитора, которые не были ранее раскрыты. Внимание и чуткость к мелодии, к интонациям, огромная общительность музыки и ее прямая предназначенность для концертной эстрады — вспомним «Симфонические танцы», «Венгерские напевы» или Сонатину для фортепиано — эти качества уже обличали в Андрее Эшпае будущего автора легкой инструментальной музыки и песен.

Расцвет песенного творчества Эшпая в конце 50-х — начале 60-х годов был связан и с тем, что устремления композитора в этом жанре совпали с общими тенденциями его развития. В 50-е годы уверенно заявила о себе в песне группа молодых композиторов — А. Пахмутова,

А. Петров, А. Флярковский, А. Холминов. Продолжали активно работать и их более опытные коллеги — В. Соловьев-Седой, Э. Колмановский, М. Фрадкин, В. Мурадели, О. Фельцман. Все эти художники, очень разные, выразили в песне стремление к глубоко личностному решению важных общественно-политических тем, искренности и задушевности (в какой-то мере это была реакция на некоторые ораторски-громогласные, преимущественно маршевые хорошие песни предшествующего десятилетия). Вспомним «Песню о тревожной молодости» А. Пахмутовой или «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого.

Новые веяния в песне отвечали и особенностям дарования Эшпая, по натуре — лирика, всегда стремящегося наполнить свою музыку яркой эмоциональностью и экспрессией. В его песнях есть та сердечность, доверительность интонации, на которую легко отзывается слушатель. Плакатность, агитационная призывность совершенно не свойственны песням Эшпая, хотя во многих из них раскрываются темы большого гражданского звучания. Достаточно вспомнить его «Москвичей» («Сережка с Малой Бронной») на стихи Е. Винокурова — одну из лучших советских песен, посвященных памяти погибших фронтовиков.

А. Пахмутова:

Эшпаевские «Москвичи» занимают в нашей жизни особое место — не «пьедестальное», а сердечное. Тема этой песни — святая для всех нас. И песня чудесная, она очень человечная, простая и свежая по средствам. Ей нельзя не верить. Ведь в этом тоже есть своя смелость — перешагнуть через банальность и прийти к высшей простоте. Таковы «Москвичи» Эшпая.

А. Эшпай:

Стихи Евгения Винокурова попали мне в руки случайно. Как-то зашел ко мне Марк Бернес и сказал: «Есть стихи! Нужна музыка». Он поставил листок со стихами на пюпитр и стал ждать, словно сочиню я музыку сейчас же, при нем. А так и получилось. Тут же пришла основная интонация, я ее записал. Утром вся песня была уже полностью закончена.

Странное совпадение — все, о чем говорилось в прекрасных стихах Винокурова, происходило в моей жизни: фронт, бои на берегах Вислы, гибель брата. И жили мы на Бронной — только не на Малой, а на Большой.

Потом я познакомился с автором стихов, талантливым Женей Винокуровым, тоже фронтовиком. И в его стихотворении «Москвичи» появился новый куплет, которым и завершилась песня:

И помнит мир спасенный,
Мир вечный, мир живой
Сережку с Малой Бронной
И Витьку с Моховой.

Слова из песни «Москвичи» стали девизом праздников песни, проходящих в майские дни в Москве: «И помнит мир спасенный».

Из письма слушателей А. Эшпая:

От имени спасенного мира шлем Вам низкий поклон за память о Сережке и Витьке.

Военная тема — одна из главных во всем творчестве Андрея Эшпая — продолжает жить и в других его песнях: «Песне о тишине» из телефильма «Майор Вихрь», песне из кинофильма «Параюты на деревьях», «Уходили парни на войну», «Я не забуду».

А. Эшпай:

Песня «Я не забуду» была написана для радиопостановки «Мой дневник», рассказывающей о военных годах. Главный герой — школьник, эвакуированный в тыл. Он очень глубоко чувствует свою причастность к событиям, происходящим на фронте. Об этом и написана песня. Это память о погибших, о счастье продолжения жизни.

По своему настроению песни Эшпая окрашены, как правило, в традиционные тона любовных или дружеских чувств; тона теплые и светлые. В этих сочинениях выразились лучшие черты современной массовой лирической песни. Они напевны, часто связаны с русской народной протяжной песней — и в то же время многие из них танцевальны. Они обладают в хорошем смысле слова эстрадной броскостью. Пользуясь довольно широко джазовыми приемами, композитор умеет найти ту меру должного, за которой уже начинается надрыв. Его песни о любви никогда не бывают крикливы, резки или развязны. Достаточно вспомнить песню «Нет, скажешь ты», с ее густыми «гроздьями» гармоний, или популярное танго «С первой встречи с тобой», в котором полнота чувства выражена столько же в мелодии, сколько в гармонически-насыщенном звучании фортепиано — его функции здесь очень важны.

«Песня о криницах» — лирическая женская песня-исповедь. Она покоряет чистотой и скромностью мелодического облика. В том же жанре написана и другая чудесная девичья «Песня об иве» («Не родись красивой, а родись счастливой»). Мелодия ее предельно проста, но за ней угадывается столь яркий, богатый гармонический «подтекст», что «Песню об иве» запели как многоголосную — и в ансамблях и в хорах. Кстати, само содержание этих

песен — традиционные народно-поэтические символы связи человека с природой — близко творческой личности композитора.

Когда композитор обращается к песням-маршам, и в них сохраняется та же мягкость, лиричность, та же убедительная простота. Вспомните «Песню о дружбе» («Ребята настоящие, нам док, что дом родной») или «Марш строителей». Они стоят в одном ряду с «Маршем монтажников» Щедрина или «Главное, ребята, сердцем не стареть» Пахмутовой.

«Стиль — это человек». К песне эти слова относятся больше, чем к какому-либо другому жанру: здесь невозможно скрыться за хитросплетениями крупной формы. В песнях Эшпай наиболее ясно отразился его творческий и человеческий облик.

А. Хачатурян:

Эшпай симпатичен своей человечностью, мягкостью. Он — доброжелатель. Это очень редкие качества и все они проявляются в его музыке. К сожалению, в XX веке отношения между людьми очень обострились, много и цинизма, и развязности, и черствости, сухости, и даже жестокости. Время жестокое — вероятно, оно оставляет какой-то отпечаток и на людях, и на искусстве. А вот Эшпай другой. И поэтому я его люблю и ценю так же, как его музыку.

Быстрота творческой реакции — одно из характерных свойств композитора. В 1962 году Эшпай пишет песню о покорителях космоса — «Смотрит в небо звездолет».

А. Эшпай:

Вместе со всеми я испытываю чувство небывалой гордости за наших звездных колумбов. Для меня будет высшей наградой, если она (новая песня. — А. Б.) придется по душе нашим славным героям.

В 1965 году, выступая по горьковскому телевидению, Эшпай знакомит горьковчан с песней, только что родившейся в их городе — «По звездному проспекту». Во время поездки на Декаду русской музыки в Туркмению он пишет «Песню о Чарджоу» на стихи студента педагогического института И. Унрода. После приезда в Москву композитор получил письмо из Чарджоу: «Ваши мелодии звучат повсюду, в клубах, актовых залах, на вечерах молодежи. «Песню о Чарджоу» разучивают школьники, студенты». К 50-летию Марийской республики Эшпай написал хор «Марийский край» — торжественное славение, развивающее традиции русских гимнических хоров.

Эшпай сотрудничал и сотрудничает со многими поэтами — Г. Регистаном, Р. Рождественским, А. Жаровым,

Е. Евтушенко, Е. Винокуровым, Л. Дербеневым, В. Котым, В. Карпеко.

В. Карпеко.

Я много работал вместе с Эшпаем. Вероятно, нашему сближению помогла и общность судеб — оба мы воевали, оба были разведчиками. Мне нравится требовательность Эшпая к словам песни. Он великолепно чувствует песенность стихотворения. Если образы хотя бы чуть-чуть усложнены, он всегда вычеркивает их: песня — не книга, ее не перелистаешь обратно, чтобы перечитать еще раз. Песня должна быть написана просто. Но это — простота мастерства.

Можно назвать многих певцов, с успехом исполнявших песни Эшпая: это Людмила Гурченко, Владимир Трошин, Иосиф Кобзон и многие другие. Но о двух артистах нужно сказать особо — о Марке Бернесе и Майе Кристалинской.

Марк Бернес был одним из самых любимых друзей и творческих единомышленников Эшпая. Он принял самое горячее участие в создании его «Москвичей» и первым исполнил эту песню.

А. Эшпай:

Марку Бернесу выпало большое счастье: в самое трудное для нашей Родины время он стал для людей не просто актером, удачно сыгравшим роль и задушевно спевшим «Темную ночь». Он стал частью жизни каждого. Весь тихий волжский городок, где я жил в эвакуации (Мариинский Посад) расходился из кино по своим опустевшим, голодным домам со светлой надеждой на скорую победу. Потом я ушел на фронт и мог ли предполагать тогда, что буду дружен с Бернесом, что в этой дружбе найдется место и для самого сокровенного — творчества. Я много встречался с Марком Наумовичем и в кино («Ночной патруль», к которому я писал музыку), и в концертах, и у него дома, и у меня. Я любил его за его чуткость, за огромный талант, тонкую музыкальность, подлинный артистизм. За умение увидеть подробность в факте, за его непримиримость к фальши, за природный юмор и отсутствие пошлости. Марк Бернес — певец своего времени, глубоко современный художник.

Майя Кристалинская была первой исполнительницей и «Песни про иву», и песен «А снег идет» и «То ли встречу», и «Песни об Йошкар-Оле». Ее творческая дружба с композитором тоже не случайна: искренность, лиричность, мягкость исполнительской манеры Кристалинской близки стилистике песен Эшпая.

М. Кристалинская:

Я пришла на эстраду, когда Эшпай был уже известен как один из лучших композиторов-песенников, и я до сих пор благодарна ему за то, что он доверил тогда мне, начинающей певице, первое исполнение многих своих песен. Позже я пела их не только на русском языке, но и на польском, сербскохорватском. Мне кажется, песни Эшпая выразили что-то очень важное, характерное для целого поколения.

Но ведь песни стареют. Сейчас уже выросло новое поколение, и песни Эшпая начала 60-х годов им мало известны. Нужно пропагандировать их, дать им второе рождение — новую аранжировку, контекст, комментарий.

Лирика Эшпая — своеобразная, интересная. В его песнях всегда ощущаешь инструментальность — многие из них легко представить себе в звучании эстрадного ансамбля. С другой стороны, в них ярко выражено стремление к рельефности мелодий, расцвеченных красивыми и всегда органичными, а не придуманными гармониями.

В последние годы появились замечательные новые песни Эшпая. Среди них две (на стихи Е. Евтушенко) вошли в репертуар Л. Гурченко — «Что знает о любви любовь» и «Зашумело клеверное поле». Обе сохраняют теплоту лирической интонации, по которой легко угадывается почерк автора, они обе говорят со слушателем серьезно и о серьезном. В этих песнях ощущается мировосприятие человека, который много пережил и много размышляет о прошлом, настоящем, будущем. Новые песни Эшпая решены в традиционной для него образной системе. Прекрасна негромкая, повествовательная «Послевоенная песня» на стихи Р. Рождественского из кинофильма «Домой». Через много лет после «Москвичей» снова с огромной силой зазвучала в песне тема протеста против войны.

Назовем еще две песни, написанные на стихи сына композитора А. А. Эшпая — «Новогодняя песня» и «Не вспоминай». Наконец, лирическая «Неповторимая весна» на стихи Л. Дербенева и «Улетели птицы, улетели» на стихи И. Шаферана.

Из писем слушателей:

Недавно по телевидению я слушала Вас и Ваши песни. Сколько задушевности и оптимизма в Ваших мелодиях! Вы словно подарили мне частицу Вашей радости... (из письма ленинградки, тяжело больной женщины).

...Очень люблю Ваши песни, Вашу музыку к кинофильмам. Знаете, я, наверно, несовременный человек, но душу готова отдать за старые песни, за лирику, и за музыку

в музыке, за мелодию в песне, а не за ритм, а сейчас в песне считается главным быстрый темп и ультрамодная манера полуречитатива...

И потому — пишите, мы все Вас очень просим — хорошие, человеческие, настоящие песни (из письма 18-летней девушки).

В фокусе кинокамеры

К сожалению, из музыки Эшпая к кинофильмам широко известны лишь песни и несколько — их наперечет, — симфонических фрагментов (увертюра к «Адъютанту его превосходительства», два-три вальса). Между тем, он написал музыку, уже более чем к пятидесяти кинофильмам. Только когда листаешь десятки толстых рукописных томов — партитур музыки к кинофильмам — видишь, как много талантливой музыки Эшпая остается почти не известной слушателям и как много здесь работы для будущих исследователей.

Наверное, нет такого композитора, работающего в кино, которому удалось бы участвовать исключительно в создании талантливых фильмов — неизбежно часть лент по причинам, совершенно не зависящим от композитора, остается в числе средних, а то и слабых. Но, рассматривая «эшпаевские» фильмы, убеждаешься в их определенной, близкой композитору (и отчасти формируемой им самим) направленности.

Композитор сотрудничает с несколькими, близкими ему по своим устремлениям режиссерами. Это Алексей Салтыков (Эшпай написал музыку к его фильмам «Директор», «Бабье царство», «И был вечер и было утро», «Сибирячка», «Возврата нет») — художник огромного драматического темперамента, беспощадного реализма и глубоко народного, доброго отношения к простому человеку.

Это Евгений Ташков, с которым Эшпай сотрудничает, начиная с первого своего художественного фильма — «Повести о первой любви». Затем последовали «Жажда», «Приходите завтра», «Майор Вихрь», «Адъютант его превосходительства», «Дети Ванюшина».

А. Эшпай:

Я много работаю с режиссером Евгением Ташковым. Его талант, такт и полнейшее доверие дают мне возможность творить раскрепощенно. По-моему, режиссер не должен

быть ни опекуном, ни, тем более, диктатором на съёмках фильма. У композитора в кино бывают разные ситуации. Например, приносишь музыку, получаешь одобрение — и вдруг у режиссера возникает совсем неожиданное решение, ленту режут на куски, а фонограмму оставляют прежней. Все смещается, мелодии повисают, как лопнувшие струны... Нужно иметь огромную выдержку, чтобы начать все заново. Это возможно только при полном взаимопонимании композитора и режиссера.

Кино использует самые различные музыкальные жанры. Здесь и широкие симфонические полотна, увертюры, и песни, часто в оркестровом звучании, марши, и эстрадно-танцевальные номера. Можно сказать, что в киномузыке Эшпая осуществились все его разнообразные творческие устремления.

Увертюры и развернутые оркестровые пьесы из его киномузыки расширяют наше представление о симфонизме Эшпая. В увертюрах нередко находит музыкальное воплощение основная идея фильма. Именно такую нагрузку несет чудесная тема в характере протяжных русских песен из увертюры к «Бабьему царству», или экспрессивная, достаточно сложная по своему рисунку, «бесконечная» мелодия увертюры к фильму «Сибирячка»; она точно передает эмоциональную атмосферу этого фильма о наших современниках, гидростроителях Сибири. «Ключом» к лирическому фильму «Возврата нет», где все сложные взаимоотношения героев неотделимы от изумительных зыбких речных пейзажей Дона, становится импрессионистски-тонкая, марийская по колориту оркестровая тема, впервые прозвучавшая в его увертюре. Такие темы, отчетливо национальные, основанные на непрерывных биениях ритма и повторяемых интонациях и очень характерные для лирики Эшпая вообще появляются и в самом фильме.

А. Салтыков:

Музыка Эшпая всегда абсолютно завершена по мысли; продумано и логично ее тематическое развитие, четко обрисованы персонажи. Мне кажется, на основе каждого своего фильма он мог бы сочинить симфонию — именно симфонию, а не сюиту, так как его музыка всегда значительна и внутренне замкнута. У Эшпая звучат даже паузы; он научил меня, что тишина — тоже музыка.

Через музыку Эшпая всегда проходит основная мысль фильма. К сожалению, в кино композитор часто является лишь иллюстратором режиссерского замысла. А должно быть (знаете, как гранят алмаз) одна грань — работа режиссера, другая — оператора, третья — композитора... Эш-

пай не ищет музыкальный эквивалент замыслу, а вносит в него нечто новое, что может быть выражено только музыкой, обладающей огромной силой обобщения. Для него остается целый пласт будущего фильма — то, что подвластно лишь музыке. Может быть, вы помните главную тему «Бабьего царства» — она впервые звучала в увертюре. Это же гимн женщине! И что, кроме музыки, может это выразить? Помню, как Эшпай долго не мог начать работу над музыкой к фильму «Возврата нет» — смотрел сборники донских песен Листопадова, даже отказывался. А потом принес таму, марийскую по колориту и — это необъяснимо, но она не только стала музыкальным выражением идеи фильма, но даже возвысила ее.

Работая вместе с ним, я всегда знаю, что это не просто художник, которому я безгранично доверяю — честный, бескомпромиссно ответственный — я знаю, что в работу включится мыслящий человек.

Камера требует от композитора универсальности. И думаю, что именно в кино многосторонний талант Эшпая раскрывается во всем блеске.

Широко представлены в киномузыке Эшпая танцевальные жанры — вальсы, фокстроты. Здесь и легкий «весенний» вальс из кинофильма «Ночной патруль», и джазовые ритмы «Карнавала» или простодушный «Вальс» из музыкального фильма «Тень» (по пьесе Шварца).

Работая в кино, композитор получает возможность обратиться к миллионам слушателей, что так важно для Эшпая, композитора, стремящегося к общению с массовой аудиторией. Но Эшпая привлекает в кино еще и другая сторона. Киномузыка представляет композитору большие возможности для экспериментирования, поиска новых выразительных средств.

А. Эшпай:

В кино, где музыка — лишь один из компонентов, ее тембр, колорит, оркестровые краски особенно важны, может быть, важнее, чем в любом другом жанре. Здесь один протянутый звук какого-нибудь экзотического тембра может эмоционально наполнить сцену. Поэтому в киномузыке так уместны электроинструменты. Словом, музыкально-технические перспективы в кинематографе неограниченны.

Все достижения композиторской мысли, все музыкально-технические новшества применимы в кино. Скажем, музыка электронная... На экране, в отличие от концертного зала, она вполне соответствует своему назначению. В фильме «Бабье царство» я долго мучился над решением «сцены колдовства», перебрал множество оркестровых инструмен-

тов, но все напрасно. Пришла на помощь установка АНС (названная в честь А. Н. Скрябина): на специальной контактной доске вы проводите, скажем, жирную черту и получается звук, неожиданный по высоте и динамике... Так, чисто эмпирически я «нарисовал» нужную сцену. Такие эпизоды есть и в музыке к фильмам «Приходите завтра» и «Директор».

Для композитора, работающего в области киномузыки, она нередко становится творческой лабораторией. Это определение применимо и к творчеству Эшпая, так щедро отдающего свой талант всем жанрам музыкального искусства. Именно здесь, в музыке для кино — музыке по сути своей разноплановой и разножанровой, изобразительно-конкретной и драматургически-активной — композитор порой находит тот материал, который после строгого отбора и совершенствования переходит в новом качестве в самостоятельные произведения музыкального искусства.

Изучая партитуры Эшпая, легко убедиться в том, как тесно переплетается его работа в кино и в других музыкальных жанрах. В фильмах Эшпая всегда сохраняются следы крупных сочинений, написанных параллельно с ними — так же, как в его симфониях есть заимствования из киномузыки. Возьмем самый известный пример — тему средней части Второй симфонии, перенесенную из кинофильма «Ночной патруль» — композитор работал параллельно над этими двумя произведениями. В фильме это краткая эпизодическая тема (номер называется «Проходы Огонька»). Она не развита, менее интересно инструментована, чем в симфонии и, главное, ее драматургическая роль иная. Поэтому при полном мелодическом тождестве она воспринимается как музыка другого содержания.

Вот еще некоторые любопытные аналогии: «Колыбельная» из камерного цикла («Колыбельная и Танец») звучит в фильме «Ночной патруль» в эпизоде, соответствующем данному жанру («Кречетов укладывает внучку спать»), а «Танец» — в оркестровом варианте — в документальном фильме «Марийская республика».

А как уместен фрагмент из Первого фортепианного концерта в фильме «Возврата нет», где эта музыка так ярко передает чувства героини фильма, молодой учительницы. Никакого другого «выхода» ее чувств здесь и представить невозможно.

Композитор пишет музыку для кино постоянно, решая разнообразные творческие задачи, возникающие при интерпретации то классических, то современных сюжетов, в фильмах разных жанров, разных режиссерских «почерков».

Среди его работ последних лет — «Рудин», «Емельян Пугачев», «Семья Ивановых», «Давай поженимся», «Домой», «Поздняя любовь», музыка к телефильмам «Пуск»: «Однокашники».

Эстрадные ритмы

А. Хачатурян:

Среди композиторов, даже очень талантливых, есть такие, кто после создания нескольких отличных сочинений, камерных и симфонических, обращаются к песне, к эстраде и уже всю свою энергию, весь талант отдают им. Вообще писать песни, писать хорошую эстрадную музыку — трудное дело, но когда лишь ими ограничивается творческий диапазон композитора — это печально. А то, что Эшпай пишет эстрадные пьесы и песни — хорошо, он постоянно расширяет свою композиторскую амплитуду.

Как и песни, эстрадные пьесы Эшпая — это целый мир, живущий по своим внутренним законам.

Отметим, что многие его песни из кинофильмов также принадлежат к танцевально-эстрадному жанру. Они наряду с инструментальными пьесами Эшпая получили широчайшее распространение как «музыка отдыха». Организуя роль ритма, свобода и раскованность импровизаций, острота, броскость инструментовки — все это приводило к танцевальной пластичности его песен.

Другая разновидность бытовой музыки, распространенной в годы юности Эшпая, — собственно музыка для танцев (хотя она исполнялась также и самостоятельно — на эстраде, в кино).

В то время, когда молодой талант Эшпая заявил о себе, в этой области музыкального искусства наметились некоторые объективные изменения, характерные для так называемой легкой музыки. Наметилась тенденция к большей раскованности в выявлении своего «я», более интенсивному освоению разных стилистических источников. Важно и другое — лиризация этой музыки, ее все большее тяготение к интимности тона, к тонкой разработке эмоциональной шкалы, что так близко индивидуальности Эшпая: Вероятно поэтому эстрадная музыка композитора стала «зеркалом», отражающим некоторые существенные стороны мироощущения молодежи того времени.

Эшпай начал тогда усиленно разрабатывать три танцевальных жанра, наиболее устойчиво и длительно сохраняющихся во времени, — вальс, танго и фокстрот (чаще —

медленный фокстрот). В характере большинства его песен и эстрадных пьес того времени, их мелодий, ритма, гармонизации ясно ощутимы приметы этих жанров. Наиболее четко признаки этих танцевальных жанров выявились, например, в песнях «С первой встречи» (танго), «Ты, только ты», «Где же тут любовь?», «А снег идет», «Почему, отчего?..» (медленный фокстрот), «В Нескучном саду» (вальс). Они действительно стали песнями-танцами, под них танцевало целое поколение молодежи начала 60-х годов. Думается, важен сам факт взаимопроникновения эстрадных песен и танцев — многие песни стали своего рода вокальными эстрадными пьесами.

Пьесы и песни Эшпая сильны именно сплавом танцевального начала и кантиленности, пронизывающей все голоса, начиная с темы и кончая самыми краткими подголосками сопровождения. Вспомним широко известную пьесу для эстрадного оркестра «Медленный фокстрот» — с развитой, осмысленной в каждой своей интонации, напевной мелодией, сопровождаемой, как всегда в произведениях Эшпая, выразительной, «говорящей» гармонией. Еще одна популярная эстрадная пьеса — «Забывший мотив», тоже медленный фокстрот, немного сентиментальный по характеру и отличающийся мягкостью, ласковой доверительностью интонации. Эта композиция интересна и естественностью развертывания формы — в виде одной динамической «волны» большой амплитуды.

Еще одна особенность этих пьес — содержательность всех их компонентов — мелодии, гармонии, тембра, полифонии (ведь в танцевальной музыке, как правило, основу выразительности составляет по преимуществу, один элемент, а остальные являются подчиненными). Пример — знаменитая песня «А снег идет». Гармонизация сочная и терпкая; легкое стаккатное вступление в высоком регистре и нисходящие созвучия имеют, вероятно, изобразительное значение. Напевны, содержательны полифонические подголоски.

Очень близка дарованию Эшпая человеческая, теплая, иногда грустная вальсовость. В его музыке мы находим очень много такого рода вальсов, не «блестящих», а напротив — камерных, негромких, предельно скромных, даже интимных. Интересен жанровый синтез в песне «Я сказал тебе не все слова» (существующей и в виде оркестровой пьесы). Она начинается с неторопливой вокальной речитации в стиле французских эстрадных песен, а затем вопросительная интонация ритмически стабилизируется в вальсовом кружении («Я сказал тебе не все слова»).

В известном вальсе-песне из кинофильма «Первый троллейбус» прежде всего обращает на себя внимание характерный для Эшпая интонационный склад лирической мелодии: вальсовая формула «кружения» выявляется в многократных опеваниях, повторах одних и тех же звуков в очень узком диапазоне. Таких тем, сам мелодический рисунок которых воплощает как бы первооснову вальса, у Эшпая немало и в крупных сочинениях, в частности, в балете «Ангара», в оперетте «Нет меня счастливее».

Эстрадная танцевальная и джазовая музыка постоянно находятся в орбите внимания композитора. Кроме того, что он работает в этих жанрах, он нередко возглавляет жюри различных конкурсов исполнительских коллективов или творческие соревнования авторов новых эстрадных произведений. Композитор с высокой требовательностью относится к качеству эстрадной музыки и джаза.

А. Эшпай:

Джаз — пленительный вид музыки. Это подлинное искусство со всеми его закономерностями. Это музыка, которая бывает плохой или хорошей, прекрасно выполненной или топорно состряпанной. А хорошая музыка всегда серьезна. В последнее время на наших джазовых фестивалях я все чаще слышу отличную джазовую музыку, хотя, естественно, много и такой, где подлинное умение и мастерство подменяются неистовым энтузиазмом. Все-таки я считаю, что композиторы уделяют этому роду музыки недостаточное внимание. Ведь если мы проходим мимо музыки, которой интересуется большой круг людей, значит, мы проходим мимо требований самой жизни. За последнее время возникло много очень интересных коллективов — малых и больших. Я надеюсь, что они станут прекрасными интерпретаторами новой музыки, которую мы ждем и которая — я верю — появится в самом скором времени.

В гуще жизни

Но вернемся к последовательному изложению событий. Начиная с 1964 года Андрей Эшпай много времени и сил отдавал работе с молодыми композиторами — как педагог Московской консерватории (1965—1970), где он вел класс сочинения, а впоследствии — как руководитель приемной комиссии Союза композиторов, председатель Всесоюзной комиссии по работе с творческой молодежью. А. Эшпай неоднократно возглавлял работу пленумов, посвященных творчеству молодых, был руково-

дителем жюри Всесоюзных конкурсов молодых композиторов, активным участником многих смотров, посвященных творческой молодежи.

В 1966 году музыкальная общественность широко отмечала 100-летие Московской государственной консерватории имени Чайковского. В связи с этим событием ряд педагогов консерватории, и в их числе Эшпай, получили особый творческий заказ: каждый из них написал по одной вариации на темы из Шестнадцатой симфонии Мясковского, с чьим именем неразрывно связана история Московской консерватории. Вариации прозвучали на юбилейном концерте: дирижировал Геннадий Рождественский. В сочинениях такого рода интереснее всего наблюдать за тем, как «сопрягаются» две композиторские индивидуальности. И хотя Эшпай, ученик Мясковского, любовно и бережно передает характер обеих его тем, но во всем — и в легкости верхних оркестровых педалей, и в неожиданности образных поворотов первой темы (из героической, энергично-напористой, она превращается в изысканную, даже сказочную) виден его собственный взгляд на музыку Мясковского. В некоторых же элементах возникает тождество приемов, которое объясняется в музыке Эшпая как раз «школой Мясковского». В вариации это касается прежде всего гармонического языка.

В этом же году в Москве проходило другое крупное музыкальное событие — III Международный конкурс имени Чайковского. Среди произведений, обязательных для каждого участника конкурса, была и Первая скрипичная соната Андрея Эшпая. Многие музыканты, выступая в прессе по поводу конкурса, отмечали совершенство ее скрипичной техники, виртуозность, концертный блеск.

Э. Грач:

Я много лет просил моего друга написать скрипичную сонату. Его знание инструмента, стремление к концертности, его эмоциональность — все эти качества позволили ему впоследствии написать два ярких сочинения в этом сложном жанре. Я исполнял Первую сонату Эшпая и в нашей стране и за рубежом — в ГДР, Югославии, Италии, Англии, Швейцарии, Кении. Москвичи же познакомились с ней впервые на конкурсе имени Чайковского.

Первая соната связана с конкурсом и по своей музыке: перед кодой композитор ввел музыкальную фразу из «Струнной серенады» Чайковского. Правда, во второй редакции сочинения этой цитаты уже нет. Краткое (всего одна часть) сочинение разворачивает перед нами контрастные, но взаимно дополняющие друг друга образы. Тема-

тизм в этом сочинении отличается, пожалуй, большей эмоциональной «нейтральностью», иногда, может быть, даже некоторым рационализмом. Впрочем, такие его черты воспринимаются здесь еще не вполне органично с общим образным строем музыки. Несмотря на то, что характер тематизма — новый по сравнению с предшествующими сочинениями, те детали, из которых автор складывает свои современные конструкции, сделаны из марийского материала. Послушайте сонату (есть великолепная запись ее в исполнении Э. Грача и А. Малолетковой), и вы легко найдете в этой музыке и прихотливые ритмы, свойственные народным марийским песням, и квартовые «шаги» — то, что уже знакомо по более ранним сочинениям Эшпая, открыто воссоздающим национальный колорит.

Через несколько лет, в 1970 году композитор напишет Вторую скрипичную сонату — сочинение, в котором развиты лучшие качества Первой сонаты — лаконичность при огромном напоре и энергии, контрастность образов при их внутреннем единстве.

И все же Вторая соната наметила новый стилистический поворот в творчестве композитора, связанный с более активным претворением самых современных приемов композиторской техники.

А Эшпай:

Развитие и обновление музыкального языка, поиски новых приемов и принципов организации материала — процесс естественный. Современный художник должен владеть всем арсеналом музыкальных средств, знать, что происходит в мире. Но главное — не спорить о средствах, а прислушиваться к прогрессивной практике. Я за любые эксперименты, если только они не посягают на глубокое и прогрессивное содержание, на эмоциональность, логику и красоту звучания, то есть на первооснову музыки. Мне представляется, что главная задача современной музыкальной мысли — выразить самую мысль. Ведь нередко встречается «псевдомузыка», когда в партитуре, казалось бы, все на месте, а музыки нет. Я много искал, как соединить в своем творчестве новые технические достижения с истинной музыкой.

Расширению музыкального кругозора композитора способствовали и его зарубежные поездки — с начала 60-х годов и до сего дня Андрей Эшпай побывал во многих странах, выступая с исполнением своих сочинений и знакомясь с музыкальной жизнью других народов.

Так, в 1961 году он был на Международном фестивале «Пражская весна», где с большим успехом прозвучала

Первая симфония. С 1963 года Эшпай не раз бывал членом жюри или гостем ежегодных фестивалей советской песни в Зеленой Гуре (Польша). В 1963 году он побывал в Венгрии, где встретился с Золтаном Кодаем.

А Эшпай:

Мы вместе с Юрием Абрамовичем Левитиным побывали у Кодая дома. Беседовали в основном о путях развития современной музыки. Помню, что Кодай с осуждением говорил о бесполезной деятельности авангардистов.

Меня глубоко взволновало, что Кодай, который был в дружеских отношениях с моим отцом, внимательно следит за моим творчеством. Конкретные советы композитора, великолепно ориентирующегося в марийском фольклоре, заставили меня о многом задуматься.

Запомнилась композитору и другая поездка этого года — на Кубу, где Эшпай познакомился с творчеством Хуана Бланко, Лео Бровера, Хосе Ардеволя и других кубинских композиторов.

Вскоре после исполнения Второй симфонии Эшпай в Японии (1964) композитора пригласили в эту страну. Здесь были записаны на радио его Вторая симфония и Скрипичный концерт. В небольшом кафе, где собираются участники прогрессивного движения «Поющие голоса Японии», он услышал и свои песни.

Эшпай не раз выступал и в ФРГ; первая поездка (вместе с Р. Щедриным и К. Хачатуряном) состоялась летом 1966 года. Это был первый визит советских композиторов, осуществленный в рамках договора о культурном сотрудничестве между ФРГ и СССР.

Личные контакты с крупными зарубежными композиторами, которые устанавливаются во время таких поездок, откровенные беседы помогают лучше понять их творческие позиции. Так, надолго запомнилась Эшпаю встреча с Карлом Орфом.

А Эшпай:

Орф оставил впечатление необычайно живого и сердечного человека. Он обладал обаянием, простотой и искренностью. В беседе мы касались самых разных проблем — творческих, педагогических. Орф рассказывал о своих путешествиях; он только что вернулся из Африки и был необычайно увлечен пополнением своей уникальной коллекции ударных инструментов. В память об этой встрече у меня осталось его фото с надписью «От на 3/4 столетнего».

В 1973 году Эшпай вместе с Карэном Хачатуряном побывал в США. Опять встречи — с музыкантами, со студентами Филадельфийской Академии музыки. Советские ком-

позиторы слышали знаменитого дирижера Бернстайна. он прочитал по телевидению лекцию о творчестве Берлиоза и Вагнера с собственными музыкальными примерами... Вдова Стравинского, Вера Боссе, принимала у себя советских композиторов (еще раньше в Будапеште Эшпай встречался со Стравинским; опубликованы его меткие наблюдения и воспоминания об этой встрече).

А Эшпай:

Стравинский — поразительно живой человек. Он всегда интересен. Изысканно прост, до элегантности. В то же время вас не покидает ощущение, что перед вами великий человек, который, впрочем никогда не даст вам это заметить. Его остроумие, оригинальность мышления, его замечательная русская речь, выразительная лексика — восхижительны и неподражаемы. Он очень реактивен. В Будапеште, присутствуя на авторском концерте Стравинского, где он выступал и как дирижер, я удивился, что его концертный план насыщеннее, чем у любого, полного сил молодого дирижера (а ему уже было за восемьдесят!). Он ответил: «Милый мой, я хочу до смерти дожить, а не домереть».

За последние годы композитор побывал в разных странах — на Кубе и в Индии, во Франции, Австрии, СФРЮ, Швеции...

Сплав народного и современного

В 1966 году очень быстро — за семнадцать дней — Эшпай создал Концерт для оркестра.

Он был впервые исполнен в 1967 году в Ленинграде и записан на пластинку Геннадием Рождественским, а затем звучал во многих странах. В дни фестиваля, посвященного Ленинскому юбилею, его исполнил в Софии симфонический оркестр Болгарского радио и телевидения (дирижер — А. Владигеров), в Братиславе — оркестр Словацкой филармонии под управлением А. Словака. «Произведение Эшпая, — писала словацкая газета «Правда», — является художественным выражением поиска нового мира музыкальных идей».

Концерт для оркестра — одно из тех произведений Эшпая, в которых наиболее полно выразилось его творческое «я».

И. Стравинский в «Музыкальной поэтике» говорит о музыке, которая «смещает центры притяжения и тяжести

и утверждается в нестабильности, что делает ее способной передавать эмоциональные импульсы ее автора», о музыке, «в которой доминирует воля к экспрессии»¹. Здесь точно выражены некоторые существенные стороны того типа музыкального мышления, который свойствен и Эшпаю. Его сочинения отличаются «волей к экспрессии», «нестабильностью», контрастностью. В Концерте для оркестра эти качества выявились с особой яркостью.

Не случайно музыка Концерта сразу же после ее появления вызвала идею создания на ее основе одноактного балета о современной физике и ее творцах — «Познание». Отображение сильного, волевого, созидательного начала свойственно многим сочинениям Эшпая; в Концерте эти свойства достигают своей кульминации. Причем, внутренняя сила и устремленность, так ясно ощущаемая в музыке Концерта, урбанизм несколько абстрактных тем сочетаются с добротой и мягкостью, со скромной, необыкновенно чистой лирикой. Здесь и архаика древних «зовов», звучащих как голоса предков, и прекрасная, радостно-героическая тема, близкая к марийскому фольклору, один из основных музыкальных образов.

Еще одно впечатление — целостность этого сочинения, включающего самые различные компоненты. Любители джаза, а особенно симфоджаза с первых тактов Концерта для оркестра попадут в близкую им звуковую атмосферу.

Как известно, Эшпай намеревался написать концерт для фортепиано с джаз-оркестром и концерт для трех солистов с оркестром. Концерт для оркестра объединил оба эти замысла. Он написан для четырех солистов (труба, фортепиано, вибрафон и контрабас) и оркестра с очень большой группой ударных инструментов. Стихия джазовых импровизаций (особенно в каденциях солирующих инструментов) составляет одно из важных слагаемых стиля концерта.

Другой его компонент связан с применением атональности и додекафонии, которые в сочетании с другими средствами выразительности приобретают художественную убедительность.

Многое в драматургии Концерта ведет свое происхождение от киномузыки. Развитие материала осуществляется как цепь кратких динамичных эпизодов-кадров.

Марийские элементы (еще одно важное составляющее «стиля концерта»), сочетаясь с далекими от фольклора прие-

¹ И. Ф. Стравинский. — М., 1973, с. 27.

мами выразительности, приобрели здесь ту обобщенность, которая позволяет говорить о полном и глубоком постижении народного.

Но все это не исчерпывает связей Концерта Эшпая с различными явлениями музыкального искусства наших дней и прошлого. На партитуре Концерта имеется пометка — «Concerto grosso», поясняющая, в каком жанре написано сочинение. Композитор избрал старинную разновидность концертного жанра¹ (соревнование всего оркестра с группой солистов) и дал ему новую жизнь.

Концерт для оркестра Эшпая — одна из вершин его творчества. В этой музыке — и оптимизм, и артистический темперамент, и картинность мышления. В ней, как в фокусе, сошлись прошлое и настоящее.

«Красный угол моей души»

Две большие юбилейные даты определили деятельность советских композиторов во второй половине 60-х годов: полувековой юбилей Октября и 100-летие со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Эшпай принимал самое активное участие в подготовке к юбилеям. В этот период состоялось особенно много творческих встреч. Так, по городам Поволжья, связанным с жизнью Ленина, проходил маршрут гастрольной поездки, в которой участвовали композиторы (среди них — Эшпай), группа солистов и оркестр кинематографии. Затем — юбилейные торжества в Ульяновске.

Эшпай участвовал в конкурсе на лучшее хоровое сочинение и песню, посвященные вождю. Его хор «Красный угол моей души» был премирован.

Хор написан на стихи поэтессы Мары Гриезане.

Бьют куранты в ночной тиши.
Часовые — и ни души,
Только отсвет гранитных плит,
Только двери, где Ленин спит.

¹ Возник этот жанр на рубеже XVII—XVIII веков в Италии, где для его развития многое сделали композиторы Корелли и Вивальди. Его разрабатывали и Бах (6 Бранденбургских концертов), и Гендель (12 Concerti grossi). В XX веке, когда возродились на новой основе многие явления старинной музыки, начал свою вторую жизнь и жанр Concerto grosso — в сочинениях Стравинского, Хиндемита, Шенберга, Бартока. Но взяв за основу лишь общий принцип, композиторы по-новому разработали его.

Образный строй текста и музыки полностью совпадают. Музыка предельно проста по средствам; естественна и ее мелодия, и гармоническое развитие. Хоровая миниатюра звучит, как просветленный хорал.

В то же время композитор работал над музыкой к фильму «Кремлевские куранты».

На торжественном концерте в Кремлевском Дворце съездов, в день рождения В. И. Ленина, 21 апреля 1970 года, тридцать лауреатов международных конкурсов — представители России, Украины, Армении, Грузии, Латвии — исполнили праздничную оду Эшпая «Кремлевские куранты» для шести арф, четырех фортепиано, группы вокалистов, двенадцати скрипок, восьми виолончелей и большого симфонического оркестра. Торжественное, нарядное, праздничное произведение.

Но самым крупным программным воплощением ленинской темы в творчестве Эшпая стала кантата «Ленин с нами», впервые исполненная в 1968 году. Это единственное пока вокально-симфоническое произведение Эшпая.

Кантата Эшпая открывала два композиторских съезда. Впервые она прозвучала в концерте IV съезда Союза композиторов СССР в 1968 году; через пять лет — на V Всесоюзном съезде. Несколько раз она исполнялась в филармонических концертах разными коллективами.

К 50-летию Октября и особенно к Ленинским торжествам в 1970 году было создано много сочинений, но не все из них выдержали проверку временем. Кантата Эшпая осталась жить. Постепенно совершенствовалась ее исполнительская интерпретация (отказ от форсирования звучностей и слишком быстрых темпов). Слушатели открывали в ней новые привлекательные черты.

Кантата написана на стихи Маяковского — любимого поэта Эшпая.

А. Эшпай:

Мне кажется, что Маяковский наиболее сердечно подошел к трактовке ленинского образа. И потому он так сильно выразил идею нерасторжимой связи Ленина с народом и народа с Лениным. В кантату включены два ранних стихотворения поэта — «Последняя страничка гражданской войны» и «Кое-что про Петербург», стихотворение «Ленин с нами» и отрывок из поэмы «Хорошо». Они привлекли меня своей образностью.

Поэзия Маяковского предстает здесь в остродинамичных ракурсах «Окон Роста», в страстном ораторском жесте «агитатора, горлана-главаря» (первая и третья части кантаты). С другой стороны, в кантате воплотилась и тре-

петная лирика поэта, очеловечивающего город, дождь, Неву — все, что он воспринимает как бы обнаженными нервами. Оба эти противоположные свойства (их сочетание характерно и для Эшпая) отразились как в самой музыке кантаты, так и в композиции.

Кантата «Ленин с нами» перекликается со многими предшествующими сочинениями Эшпая. Масштабность и несколько урбанистическая моторика финала кантаты напоминают о второй части Первой симфонии; контраст энергии, массивности крайних частей и тонкой лирики средней части заставляют вспомнить о композиции Второй симфонии. Многое в стиле кантаты близко к написанному немного раньше Концерту для оркестра: звуковые эффекты во второй части, большая роль солирующего фортепиано, элементы джаза и приемы киномузыки. Общим является и сам драматургический принцип синтеза контрастных стилистических пластов.

А. Эшпай:

Что является главным в работе над ленинской темой? Прежде всего, огромная ответственность — и это чувство не покидает тебя с самого начала работы и до последней корректуры произведения.

Такие сочинения нельзя создавать на основе каких-то канонов. Вряд ли это будет искренне со стороны композитора и вряд ли его сочинение будет принято слушателями. Эта музыка требует новых мыслей и новых не «затертых» интонаций. Я стремился и к тому, чтобы быть лаконичным — произведения такого плана, как моя кантата, если они расплывчаты по форме, воспринимать трудно. Для меня было главным — от начала до конца сочинения не потерять контакта с теми, кто будет его слушать.

В камерных жанрах

Параллельно с созданием крупных сочинений композитор продолжал работу в камерных жанрах. Они, вместе с его ранними фортепианными миниатюрами и Сонатиной, составили содержание «Детского альбома», изданного в 1970 году. Одна группа пьес в альбоме связана с основной линией камерного творчества Эшпая — это обработки народных тем.

Мы встречаем здесь фортепианные переложения марийских песен, уже знакомых по ранним камерным инструментальным ансамблям Эшпая, или изданных ранее как отдельные пьесы. Альбом открывается «Вариациями на ма-

рийскую тему», написанными в 1969 году. Кружево прозрачного аккомпанемента к теме «сплетено» из тех же узоров — попевок, что и сама она; поэтому музыкальная ткань так целостна. Среди обработок марийских тем есть пьесы и очень лаконичные, все содержание которых исчерпывается уже при одном-двух проведениях мелодии. Таков первый «Танец», явно предназначенный для самых маленьких исполнителей. Звучит он легко и светло, как дуэт звенящих в отдалении сказочных труб или горнов. Такова следующая за ним «Песенка» и третья часть этого мини-цикла — второй «Танец». Все три пьесы основаны на марийских интонациях.

Невозможно обойти еще одну марийскую пьесу из альбома — «Старинную марийскую песню». Удивительной красоты мелодия!

В альбоме немало обработок народных мелодий и других народов (сюда включены пьесы ранее изданного цикла на темы народов Поволжья), звучат здесь мелодии и советских республик — Белоруссии, Казахстана и иных стран — Франции, Чехии, Венгрии.

Наиболее интересны Восемь французских песен, написанные в 1969—1970 годах. В сущности, это самостоятельный цикл. Мелодии — часто печальные или «говорящие» — привлекали композитора своим тонким изяществом. Как и во всех детских пьесах, композитор умеет быть предельно кратким. Каждый номер — несколько прозрачных по изложению строчек нотного текста.

Другой тип пьес альбома связан с традиционными жанрами профессиональной музыки — прелюдии, вальса, этюда. Здесь тоже очень много интересного. Назовем «Вальс» (из музыки к кинофильму «Четверо»). Это непритязательная пьеса обладает четкой, пружинной упругостью формы и поэтичностью.

Одна из самых крупных пьес — «Рондо-этюда»; вместе со следующим за ней «Этюдом», она образует еще один «цикл в цикле». Две его части контрастны. Первый номер — героико-драматического плана. Во втором отразилось пристрастие Эшпая к творчеству французских импрессионистов.

В сочинениях, интерпретирующих определенные классические жанры, особенно ярко проявляется интонационная изобретательность композитора; слияние разнородных потоков, всегда присутствующих в его творчестве, происходит здесь в русле западноевропейских форм, что диктует уже новые условия решения творческой задачи.

Наконец, еще одна группа пьес связана с программным замыслом. Лучшая из них — «Игра», первоначально напи-

санная для постановки «Малыш и Карлсон, который живет на крыше». Это детская, легкая для исполнения пьеска. Ее музыка расцвечена красками элегантно-эстрадной музыки. Вероятно, не следует ограждать детей от хорошей эстрады — это единственный путь защитить их от плохой. Специфичны и «пряные» гармонии, и весь колорит музыки — стеклянно-хрупкий, звенящий. Пьеса очень точна по форме, изобретательна по ритму, все время оставляющему нас в напряжении.

Аромат джазовой музыки ощутим в некоторых пьесах, созданных в конце 60-х годов и не вошедших в «Детский альбом». Одна из наиболее удачных (и наименее известных) — «Метр и ритм» (издана в сборнике «Маленькому виртуозу»). Динамичная, «зажигательная», занятная пьеса радует слух непрерывностью обновления, своеобразными колористическими эффектами, оставляющими впечатление вибрации, звонкого эха. Она сразу воспринимается детьми, особенно чуткими к новым, неожиданным звуковым сочетаниям.

В 1975 году издан новый сборник несложных обработок марийских песен «Пятнадцать марийских мелодий». Свежо и оригинально звучат народные мелодии, ставшие здесь основой для создания маленьких инструментальных пьес, равно доступных и взрослым и детям. То же качество (немногим авторам удается достичь его!) — сочетание простоты изложения и смелости, необычности ладо-гармонического языка — свойственно и другим этнографическим фортепианным циклам последнего времени — «Двадцать четыре венгерские песни» и «Восемь французских песен», — также предназначенным и детям и взрослым.

Детские пьесы А. Эшпая поразительно быстро входят в репертуар. И объясняется это отчасти взглядами композитора, его сознательным стремлением увлечь юных исполнителей и слушателей.

А. Эшпай:

Для композитора всегда праздник, когда его музыка играет. А когда к ней прикасается совсем юная душа, это поразительно трогает. Как писать для детей? Думаю, что прежде всего увлекательно. Только то, что нравится, может заставить ребенка с удовольствием работать над преодолением технических сложностей.

В 1971 году Эшпай написал Вторую сонатину для фортепиано. По своему складу, повествовательному и спокойному — она перекликается с первой частью ранней сонатины Эшпая. Свойства камерности, так ясно выявленные уже в первом сочинении этого жанра, здесь, в лаконичной од-

ночастной форме, развиваемой в сопоставлениях, а не в конфликтных столкновениях музыкальных образов, еще усилились. И как жаль, что сочинение одностанно! Его мелодический материал так содержателен, что мог бы стать основой многочастного цикла.

Начало пьесы вводит нас в мир деловитости, четкости и простоты. С первых же звуков сочинения слушатели вовлекаются в прихотливую игру метра и ритма, все более сложного. Второй основной образ сонатины — это как бы сама поэзия, воплощенная в классической и всегда живой форме вальса — спокойного, светлого. Любопытно, что он сочетает воздействия марийского фольклора и вальсов Равеля.

В 70-е годы в музыке Эшпая усиливается интеллектуальное начало. Сказанное может быть вполне подтверждено Второй скрипичной сонатой — одним из тех его сочинений, где в рамках камерного жанра композитор в полной мере раскрылся как глубоко чувствующий мыслитель. Некоторыми чертами его соната приближается к стилю Шостаковича (хотя в целом Эшпай испытывал его влияние в меньшей степени, чем многие другие советские композиторы).

Е. Светланов:

Сопоставляя ранние сочинения композитора с написанными позже, мы видим весьма значительные эволюционные сдвиги в его творчестве, говорящие о неустанных поисках как в выборе тем, так и выразительных средств. В этом плане большой интерес представляет и Вторая скрипичная соната, созданная в 1970 году. В ней мы чувствуем, как автор стремится к экспрессивному, графически заостренному музыкальному языку. Бóльшее внимание уделяет композитор полифоническому началу. Как мне кажется, соната очень драматична по своему содержанию.

В мелодике сонаты много нового. Такие выразительные речевые патетические интонации не встречались ранее в его сочинениях; им была свойственна другая патетика — броские, краткие, утвердительные возгласы. Здесь же все заключает в себе вопрос, на который нет ответа...

Вторая скрипичная соната — одно из самых популярных камерных произведений Эшпая. Впервые ее исполнил Эдуард Грач вместе с автором в ФРГ, в Бремене, где состоялись концерты советской музыки. В Кельне она была записана на радио. Затем в том же исполнении она прозвучала в Малом зале Московской консерватории и прочно вошла в концертный репертуар многих советских скрипачей (назовем И. Бочкову, Н. Яшвили, В. Третьякова).

Весело о серьезном

А. Эшпай:

К сожалению, часто само слово «оперетта» является синонимом дурного вкуса, хотя в последнее время ряды противников этого жанра, в котором происходят сейчас радостные перемены (осваиваются новые типы драматургии, оперетта, не теряя своей веселости, делается более содержательной), заметно поредели. Я тоже очень боялся тех штампов, которые накопились в постановке оперетт. Из-за них порою спектакли даже на самые актуальные темы выглядят старомодными, тяжеловесными, пошловатыми. Я думал о другой оперетте — лаконичной, остроумной, современной во всем — от фабулы до состава оркестра.

В 1968 году Эшпай закончил оперетту «Нет меня счастливее». К этому времени наметилась тенденция к драматизации этого жанра, к серьезности постановки проблем (весело о серьезном). Сочинение Эшпая отвечает этой тенденции. Художник обратился здесь к той теме, которая была ему особенно дорога, к одной из главных тем всего своего творчества. Это память о войне¹.

Действие развивается в двух временных измерениях — в настоящем и прошлом; в этом есть свой глубокий смысл: для главной героини, бывшей разведчицы, эпизоды ее фронтовой жизни никогда не будут восприниматься только как воспоминание. Двуплановость драматургии обновляет наше восприятие достаточно традиционных опереточных персонажей и ситуаций.

Но главная привлекательность оперетты Эшпая — в ее музыке, живой, мелодичной, ярко-своеобразной, написанной в стиле эстрадных песен и пьес Эшпая.

Е. Светланов:

В наше время творческое разнообразие в выборе жанров вполне естественно. Я думаю, что музыка Эшпая для театра и кино, его песни и эстрадные пьесы вполне органично «вписываются» в его творческий облик. Не хотелось бы делить его музыку на серьезную и легкую, как это мы

¹ Краткое содержание оперетты. Снимается кинофильм о подвиге разведчицы, которую считают погибшей. И никто не знает, что скромная женщина — директор гостиницы, где остановилась съемочная группа, — и есть прототип героини фильма, бывшая разведчица. Молодая актриса, которая играет ее роль, Вера Чернова, вместе с влюбленным в нее студентом Володей, раскрывает инкогнито своей героини и узнает о том, как сложилась ее настоящая судьба.

часто делаем произвольно. Хотелось бы подчеркнуть то, что Эшпай — художник и человек в лучшем понимании современный. Именно это его качество вызывает потребность композитора обращаться к массовым жанрам, общаться с большим количеством слушателей.

Оперетта Эшпая рассказывает о наших современниках, о молодежи. Поэтому обращение к современным танцевальным жанрам даже в номерах серьезного содержания вполне отвечает сюжету и задачам этого произведения, помогает его восприятию молодежной аудиторией.

Ритмы современных танцев пронизывают очень многие номера оперетты.

Это законченные по форме музыкальные пьесы, обладающие признаками того или иного танцевального жанра, или эпизоды, включенные в более сложные по структуре сцены. Музыка оперетты воспринимается, как современная и увлекательная, даже самыми молодыми любителями и знатоками эстрады. В спорах о том, «что такое хорошо» в молодежной музыке наших дней, оперетта Эшпая может служить прекрасным образцом талантливого, легкого для восприятия сочинения, стиль которого отличается изяществом и совершенством формы.

Приведем несколько конкретных примеров. Первая тема увертюры имеет признаки медленного фокстрота, а вторая — лирической эстрадной песни. Лейттема Ольги Сергеевны — мягко звучащий мотив, напоминающий первые эстрадные пьесы Эшпая. Дуэт Веры и Игоря — вальс; сцена в ресторане — танго. Несколько раз обращается композитор к жанру босса-новы. Вторая сцена в ресторане представляет фокстрот. Такие танцы, как твист и шейк, тоже нашли отражение в этой партитуре («Танец гримеров», вступление к третьему действию). И в эстрадные жанры композитор вносит свои неповторимые штрихи, то слегка смещая гармоническое движение, то отыскивая новую неожиданную интонацию. Один из самых ярких и запоминающихся номеров — песня Володи «Седьмое небо» — динамичная, рельефная по интонациям.

Композитор не ограничивается рамками какого-либо одного жанра. В оперетте встречаются и героические монологи, и хоровые лирические песни («Песня фронтовиков»). Композитор так щедр на хорошие мелодии, что даже возникает чувство досады, что они исчезают, отзвучав иногда лишь в одном номере...

Оперетта «Нет меня счастливее» была удостоена премии на Всесоюзном конкурсе, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Она была поставлена и в несколь-

жих зарубежных театрах. В 1972 году Карлинский музыкальный театр в Праге заключил с Московским театром оперетты соглашение о сотрудничестве. Одной из первых была поставлена на пражской сцене оперетта Эшпая под измененным названием «Седьмое небо» (режиссер Г. Ансимов). Для участия в спектаклях в Прагу выезжала группа советских артистов. Пресса высоко оценила этот спектакль дружбы.

В 1973 году коллектив другого музыкального театра Чехословакии — «Новая сцена» в Братиславе впервые поставил мюзикл Эшпая «Свадьба по жребию» («Любить воспрещается»).

А. Эшпай:

С братиславскими музыкантами и слушателями у меня установился хороший дружеский и творческий контакт. Дважды великолепный оркестр Словацкой филармонии исполнял мои симфонические произведения; в феврале 1972 года в театре «Новая сцена» была поставлена оперетта «Нет меня счастливее» («Седьмое небо»). Братиславская публика, люди, с которыми я во время работы был в контакте, очень милые, дружелюбные и гостеприимные.

Я обещал коллективу театра, что свой мюзикл передам в первую очередь ему. Милан Ласица и Юлиус Сатинский — блестящие актеры из Братиславы — сделали перевод, они же играли в спектакле. Он получился веселым и пользовался успехом. Премьера спектакля состоялась в дни месячника чехословацко-советской дружбы. Затем последовала постановка в ГДР, а в 1984 году состоялась премьера в Марийском музыкально-драматическом театре (музыкальный руководитель — В. Венедиктов).

Мюзикл Эшпая — современная комедия-сказка, «театр в театре»; она немного напоминает иносказательные и глубоко современные сказки Шварца. Все действие сосредоточено на манеже цирка, где происходит представление. Однако в мюзикле речь идет о серьезном: о том, что народ не может и не должен покоряться прихотям одного человека — короля; о любви, ценность которой одинаково велика в любую эпоху и в любом обществе.

Один из участников премьеры, артист Карол Влах так отзывался о музыкальной стороне спектакля:

«Мелодика проста, доступна, местами напоминает даже настроение русских романсов, в других местах, напротив, более современна, даже с элементами джаза. Она напевна, дает солистам возможность проявить себя. В отличие от современной оперы, которая больше основывается на

общем музыкально-драматическом понимании содержания, мюзикл Эшпая дает возможность запомнить мелодию и петь ее»¹.

Дунаевский очень метко сказал однажды: «Есть «оперетка» и оперетта, музыка и «музычка».

Хорошо, когда композитор и в легком жанре создает Музыку!

«Как Вы пишете музыку?»

Этот вопрос слушатели часто задают композиторам. Ответить на него очень трудно.

А. Эшпай:

Творчество — вещь таинственная. На пути от замысла до конечного результата художник, как правило, несет большие потери. В каждом из нас живет великое сочинение, которое мы никак не можем написать...

Действительно, сам процесс сочинения протекает у разных авторов по-разному. Общее же заключается лишь в том, что «всякое творчество предполагает в своей основе что-то вроде аппетита, порождающего предвкушение открытия», а «функция творца — просеивание элементов, поставляемых ему воображением»².

А. Эшпай:

Форма рождается в самом процессе сочинения (форма, но не концепция, всегда заранее осознанная) и, подталкиваемая воображением, продвигается вперед. Крупные сочинения, естественно, начинаются не с одной, а с нескольких «заготовок». Как правило, среди них непременно есть уже и решение кульминаций — очень важных узловых моментов.

Эшпаю свойствен тип мышления, в основе своей индуктивный. Это путь постепенного наращивания, «вытягивания» музыки из одной или нескольких основных мелодических идей.

Вначале появляется только тема или даже одна яркая интонация. Потом в бесконечных импровизациях (то, что Стравинский называл прелюдированием) идут поиски лучшего, отбор. Случайное исключается, остается то, что наиболее точно выражает мысль.

¹ «Новая сцена» подготовила советский мюзикл. — Правда (Бра- тислава), 1973, 24 ноября.

² И. Ф. Стравинский. — Указ. соч., с. 34, 40.

Метод сочинения оказывается отраженным в некоторых особенностях музыкальной драматургии, характерных для стиля Эшпая. Мы найдем сравнительно немного традиционных решений в самом разворачивании музыкальной мысли. При таком методе легче отказаться от традиционных, привычных форм и схем развития, сделать сочинение более цельным, разворачивающимся «на едином дыхании».

Все сказанное имеет отношение и ко Второму концерту для фортепиано с оркестром (1972).

Мысль разворачивается в чеканных мощных и простых мелодических образах; никакой фактурной роскоши, все графически четко и исполнено энергии. Это музыка огромной внутренней импульсивности, темперамента, закованного в броню сильной воли. Никаких сентиментов! Первый — желанный и ожидаемый — контраст вносит марийская народная тема, та, что знакома нам уже по Первой симфонии (см. путеводитель). Но здесь она иная. Тихая и скромная, она спрятана в легких фигурациях и звучит будто издала... В ее сопоставлении с первой темой намечается тот контраст, который станет стержнем драматургии концерта. Все развитие (несмотря на множество разнохарактерных эпизодов) осуществляется через сопоставление остро современной виртуозной токатности — воплощения волевого, мужественного начала — и лишенной чувствительности, несколько «отрешенной» томительно-замедленной лирики.

Вскоре после премьеры концерта известный американский ученый и музыковед У. Остин писал: «Мне кажется, Эшпай вновь нашел самую оригинальную и убедительную форму, которая объединила широкую гамму мыслей и чувств. Даже слушая эту запись на плохом магнитофоне, я ощущал мурашки на спине!»¹

Контрастная и стилистика концерта, вызывающая множество ассоциаций. Мы снова находим здесь терпкие плоды соединения «высокого» симфонизма и джаза.

На резко полярных сочетаниях основан и оркестровый стиль. С одной стороны, игра тонких светотеней, с другой — графические «черно-белые» контрастные тембровые сочетания.

Эти соображения могут быть отнесены и к другим сочинениям композитора — и не раз уже возникали в связи с ними. Второй концерт отличается не увеличением количества синтезируемых элементов, а качеством их соединения на новом, «молекулярном» уровне. По тщательности,

¹ Из письма У. Остина советскому музыковеду Г. Шнеерсону.

филигранности и, вместе с тем, прочности всех соединений стиль Второго концерта можно сравнить с тончайшим и прочнейшим орнаментом, вылитым из металла — и какая же огромная работа была проделана мастером, создавшим это кружево!

Е. Светланов:

Хочется отметить Второй фортепианный концерт, с большим успехом исполняющийся во многих городах, быстро вошедший в репертуар пианистов. Первым его интерпретатором был сам автор, прекрасно исполнивший сольную партию...

Мне довелось быть первым исполнителем многих сочинений Эшпая. Наше творческое содружество началось еще в консерватории и продолжается по сей день. Работать с Андреем Яковлевичем интересно, хотя и нелегко, ибо его требования — весьма высокие и принципиальные, и за них он, как говорят, готов «голову сложить». Но ведь только так и рождается подлинный творческий союз...

Во Втором фортепианном концерте автор продемонстрировал дальнейший творческий рост, раздвинул вновь рамки средств выразительности, хотя, как и прежде, остался в нем верен своему творческому кредо, пожалуй, наиболее точно выраженному в словах Маяковского «Надо вырвать радость у грядущих дней...».

Строителям Сибири посвящается

В конце 1973 года Эшпай начал писать новое крупное, принципиально важное для него сочинение. Вместе с балетмейстером Юрием Григоровичем он создал балет по пьесе Арбузова «Иркутская история». Со студенческих лет, отвечая на традиционный вопрос журналистов о его творческих планах, Эшпай говорил: мечтаю написать балет. Но другие работы отодвигали выполнение этого замысла.

Работал композитор над балетом увлеченно, упорно, пробуя различные варианты построения драматургии в поисках оптимальных решений. Требовательность к себе позволила композитору выявить в полной мере театральность (это и образность, и драматургическая хватка, и приверженность к свободной игре фантазии, и повышенная экспрессивность образов), всегда свойственную его творчеству.

Стихия ритма — одна из самых близких композитору и хорошо им освоенных. Ритмическая пульсация осуществляется на всех уровнях — от формы в целом до отдельного такта и во всех компонентах языка: в гармонии, тембрах, динамике. Будучи очень изобретательным в нахождении новых вариантов, композитор умеет в то же время сохранить у слушателей ощущение главной ритмической первоосновы, равномерной пульсации. Поэтому его сочинения так пластичны, их легко представить себе на балетной сцене — особенно Концерт для оркестра.

В пьесе Арбузова многое близко Эшпаю: процесс высвобождения творческого начала в человеке и раскрытия в нем внутреннего таланта, острота драматических коллизий. И фон действия, и характеры позволяют проявиться разным сторонам творческой натуры Эшпая.

А. Х а ч а т у р я н:

Эшпай — художник и человек... В каждом его сочинении, в каждой нотной строчке, кажется, присутствует сам композитор, энергичный, импульсивный, остро реагирующий на каждое жизненное явление, в то же время поразительно собранный, мыслящий очень четкими категориями, глубоко человечный, интеллигентный и доброжелательный.

Связи балета «Ангара» с предшествующими сочинениями и с различными типами танцевальности в них прослеживаются вполне определенно. Кроме ассоциативных «арок» имеются и прямые цитаты из других сочинений. Назовем первую тему Симфонических танцев — в балете (в одном из его вариантов) она появляется для выражения печали об ушедшей любви в дуэте Валентины и Виктора. Другое заимствование — лирическая тема из Первой симфонии, завершающая балет. Отдельные мотивы, чаще варьированные, — из музыки к кинофильмам. Много более опосредованных тематических связей с нетеатральными сочинениями.

«Ангара» — балет конфликтной драматургии, развиваемой в острейших столкновениях сильных характеров и полярных взглядов на жизнь.

А. Э ш п а й:

Я давно уже мечтал написать балет, но хотелось иметь хорошую сценарную канву, увлекательную тему, интересную драматургию. Когда Ю. Григорович предложил мне в качестве основы балета «Иркутскую историю», ее сюжет сначала показался мне просто антибалетным. Но Юрий Николаевич так рассказывал мне о своем замысле, что я был захвачен и пленен им. Я почувствовал в героях сильные страсти, острейшие столкновения характеров. Без этой

«укрупненности», цельности характеров, на мой взгляд, не может быть балета.

Отличия музыкально-сценического произведения от литературного первоисточника значительны и касаются, прежде всего, образа главной героини.

Драма Арбузова посвящена истории нравственного перерождения главной героини из ищущей легкой жизни, а потому воспринимаемой негативно во внутренне содержательного серьезного человека, имеющего свою гордость, достоинство человека труда. Правда, уже в начале пьесы Арбузова ощущается страстность и максимализм ее характера, но эти качества не находят выхода. Любовь и трагическая гибель Сергея приводят ее к новому восприятию мира: появляется серьезное отношение к семье, новое понимание своего долга перед товарищами, перед всем обществом.

В балете эта эволюция лишь намечена, основной же конфликт сосредоточен вокруг отношений Валентины, Виктора, Сергея. Валентина с самого начала «заявлена» как натура поэтичная, хрупкая, с романтическими представлениями об окружающем. «Нерв» же балета — в столкновении разных мировоззрений. В образах Виктора и Сергея утверждается мысль о подлинных и мнимых ценностях.

Следует особо выделить в музыке балета четвертого участника основного конфликта — Ангару. Природа, то сочувственная, то враждебная — и человек. Такое сопоставление характерно для классического балета, в котором природа часто представляется одушевленной. Эшпай продолжает эту традицию.

Основной принцип развития в балете соответствует законам конфликтного симфонического развития: с большими нарастаниями, объединением эпизодов по «волновому» принципу, с музыкально-сценической полифонией контрастного типа.

Композитор нетрадиционно, во многом по-новому решает проблему соотношения разных стилей в большом балете. В самих темах, в характеристиках героев намечены разные типы танцевальности. Назовем их условно: фольклорный (русский и марийский) танец, классический, современный бытовой, наконец, пантомима.

Особенно интересно и ново для Эшпая выражение русского национального начала в «Ангаре». И Валентина, и Виктор, и Сергей суть прежде всего русские характеры. Вся атмосфера балета, действие которого происходит на огромной стройке в Сибири, делается достоверной и оживает благодаря жанровым эпизодам, также основанным на

русской танцевальности. Наиболее крупные из них — «На причале», «Пляж», «Свадьба», «Новоселье» — композитор строит, как сюиту танцев, воссоздающую близкую к реальности картину современной русской свадьбы, новоселья или праздничных танцев в деревне.

Интересно, что подход к бытовому фольклорному танцу в этом произведении имеет много общего с отношением композитора к бытовой мелодии, «вторгающейся» в строгую стилистику Второй симфонии Эшпая. Русская фольклорная основа обрядовых сцен балета и вообще поэтизация народного обряда служат утверждением отстоявшихся в веках основ нравственности, утверждением высоких этических категорий.

Марийская фольклорная основа ощущается в «Ангаре» так же определенно, как и в других сочинениях композитора. Это цитируемая марийская колыбельная (во втором и третьем актах), многие мелодии Эшпая, сочиненные им, но близкие к марийским напевам.

Другие аспекты танцевальности связаны с современным эстрадным танцем, а также с джазом. Так, в одной из сцен — на танцплощадке — играет даже бит-группа, а в репризе этой сцены бит-музыка звучит в соединении с русскими элементами, причем достигается полное впечатление жизненной правды.

Для музыкального театра XX века стилистический пласт бытовой музыки можно уже считать освоенным (вспомним балеты Шостаковича и «Красный мак» Глиэра, оперы Гершвина и Равеля). Новое заключается в оригинальности появления элементов эстрады на фольклорном фоне — русском и марийском.

Естественно, что в балете такого содержания, как «Ангара», жанры классического балетного танца не занимают основного места. Но прочная опора на традиции ощущается и в том, как решены любовные дуэты (традиционные *Adagio*), и в появлении здесь больших вальсов, юмористических скерцо, вариаций. «Танцем действия» можно считать общую сцену в третьем акте (борьба строителей с бушующей Ангарой).

Пантомима довольно часто встречается, но она почти всегда приближается по своей выразительности и обобщенности к танцу.

Наконец, еще одно существенное обстоятельство — симфонизация всех разнородных музыкально-хореографических пластов. Именно совершенство музыкальной драматургии и масштабы развития материала позволили сплавить в единое целое столь разные миры.

Разнообразие видов композиторской техники, привлекаемой Эшпаем для создания этой многоплановой партитуры, также является одним из достижений композитора. Необычный, смелый и весьма уместный прием — «русская алеаторика» (ремарка автора), появляющаяся в эпизоде общего танца на свадьбе в момент апогея застольного веселья. Додекафонная техника применяется, как и в Третьей симфонии, для создания образов разрушения, смерти.

Е. Светланов:

Язык автора — современный, образный, эмоциональный. В партитуре балета в полной мере проявились качества, присущие Эшпаю-симфонисту. Мастерство композитора нашло свое выражение в точно найденных колоритных звучаниях, интересных сочетаниях инструментов оркестра и его групп, в красочных контрастных чередованиях напряженных кульминаций и тончайших, прозрачных эпизодов...

Лирический монолог

Эшпай принадлежит к числу композиторов, раздвигающих горизонты своего творчества в каждом последующем сочинении. Второй скрипичный концерт (1977) в этом смысле особенно интересен: это новая ступень творчества Эшпая, более крутая, чем все предшествующие. Во Втором скрипичном концерте проявились такие качества, которые можно объяснить только необычайной глубиной авторского замысла. Для стиля Эшпая характерна яркая картинность, многоцветье красок и ритмов, бурный художественный темперамент. Эти качества в предшествующих сочинениях составляли достаточно сложный синтез со стремлением автора к лирическому самовыражению, хотя уже в Первой его симфонии, а затем во Второй и особенно в Третьей — лирико-психологическое начало играло существенную роль. Второй скрипичный концерт можно сопоставить прежде всего с симфониями.

Меньше аналогий возникает, когда мы сравниваем его с предшествующими сочинениями этого же жанра — Концертом для оркестра и Вторым концертом для фортепиано с оркестром. Энергический тонус, праздничность, упоение всеми красками жизни — чисто концертные качества, проявившиеся в этих сочинениях, менее характерны для Второго скрипичного концерта. И близость нового скрипичного опуса к симфониям вполне объяснима: замысел его — сим-

фонический по всей своей сущности, а главное — по глубине воплощения темы.

С первых же звуков слушатель попадает в атмосферу рельефной, драматически-насыщенной кантилены. И какие бы «события» ни происходили потом в этой музыке — живой, развивающейся, — все они преломляются через глубоко-взволнованные инструментальные монологи. Итак, главный элемент, создающий выразительность Второго концерта для скрипки с оркестром, — мелодия. Эшпай реализовал свою творческую идею вполне последовательно: все сочинение от начала до конца построено на нескольких основных интонациях, из которых затем «извлекаются» самые разнообразные темы. Диапазон их образного развития огромен.

Изменения, которые претерпевают начальные мотивы Концерта в процессе развития, глубоко закономерны. Они столь значительны, что в результате создают ощущение полной «исчерпанности» выразительных возможностей каждого данного мотива.

Несомненно также наличие двух образных уровней в Концерте Эшпая — лирически-действенного и «надличного», воплощающего вечность, неизменность хода времени.

Второй концерт для скрипки с оркестром посвящен памяти Н. Мясковского. И посвящение это глубоко закономерно.

Такие качества музыки Эшпая, как классичность оркестровки и развития материала, строгая уравновешенность формы в сочетании с экспрессивностью — восходят к симфонизму замечательного советского мастера. Преемственность обнаруживается и в широко примененных приемах вариационного развертывания тематизма, выросшего на народной основе, и в использовании принципов подголосочной полифонии. Наконец, некоторые особенности гармонического мышления Эшпая отчасти родственны терпкому, «густому», красочному стилю Мясковского.

Разумеется, не следует излишне конкретизировать моменты сходства. Посвящение, прежде всего, свидетельствует об уважении ученика к учителю. Но отношение к фольклору Эшпай, безусловно перенял у Мясковского, художника истинно русского дарования, как никто другой, умевшего выразить глубоко личные чувства через объективные по характеру народные русские темы. У Эшпая, начавшись с «Симфонических танцев», где наметилось восприятие народного как своего личного, этот процесс получил продолжение в ряде последующих сочинений. Одна из вершин — Второй концерт для скрипки с оркестром.

Новое произведение Эшпая с огромным успехом прозвучало в Индии, на конференции, посвященной теме «Музыка Востока и Запада». После концерта в журнале национального центра исполнительского искусства был помещен такой отзыв:

«Андрей Эшпай — приверженец близкой к природе, здоровой музыки. Его прекрасные сочинения получили высокое признание со стороны даже традиционных индийских музыкантов, особенно скрипичный концерт, который замечателен своей благородной силой и блеском, а также тонкими музыкальными красками. Это сочинение вызвало большой энтузиазм участников конференции. Финальная мелодия солиста заинтересовала многих индийских музыкантов, так как она может восприниматься, как рага Малагири, рага огромной жизненной силы. Так неожиданно проявилась точка соприкосновения между Востоком и Западом».

После исполнения Второго скрипичного концерта оркестром Московской филармонии в Мехико, весной 1981 года рецензент писал: «Произведение Эшпая очень интересно, блестяще оркестровано и привлекает разнообразными эффектами. Есть эпизоды, которые как бы «витают в пространстве», находятся вне этого мира. В результате и достигается поразительный эффект.

Партия солиста была просто фантастически исполнена Эдуардом Грачом, который четко справился со всеми трудностями композиции. Она оставляет ощущение остро современного произведения, которое говорит на абсолютно понятном языке тональности»¹.

Размышляя о судьбах мира

Не так часто появляются в жанре балета произведения, посвященные теме войны и силам, противостоящим этой опасности. Именно к этим проблемам обращается Андрей Эшпай в своем втором балете «Круг» на либретто И. Чернышева (другое, и, на мой взгляд, более удачное название балета — «Помните!»).

Решение темы, избранное авторами, оригинально и целиком находится в русле стилевых исканий современного

¹ «Новедадес», 1981, 29 марта.

балетного творчества; речь идет об обобщенности, приводящей к почти полному отказу от традиционно развивающегося сюжета¹.

По своей стилистике, драматургии, жанру второй балет Эшпая очень сильно отличается от балета «Ангара». Если в первом балете — конкретный сюжет, конфликты ярких характеров, формирующихся в атмосфере огромной сибирской стройки, то во втором — сюжет символичен, характеристики предельно обобщенные. В новой работе композитор размышляет о судьбах всего человечества и о проблемах, волнующих каждого.

Драматургия балета «Круг» также свидетельствует об активности творческих поисков композитора. В балете «Круг» в сравнении с «Ангарой» принципы номерной структуры выявлены гораздо слабее. Он делится на два действия, внутри них — двенадцать эпизодов, а грани между ними весьма условны. Непрерывность и последовательность музыкального развития вполне соответствуют избранному авторами жанру балетного спектакля.

Задача, которую они поставили перед собой, очень трудна. Как, например, показать в музыке балета картину непрерывно изменяющегося мира? Здесь композитор обращается к стилизации жанров, характерных для разных эпох. Звучит венский вальс, менуэт в изящной инструментовке (флейты и чембало). Затем возникают ритмы XX века, используется джазовый состав инструментов.

¹ Краткое содержание балета:

I действие. Прекрасный лик Земли. Царство гармонии и красоты. Танец всеобщей радости, веселья и мира объединяет людей. Однако в этом единстве постепенно выделяются силы разрушения, воплощающие агрессивное начало. Один из лидеров этих сил зла, ведущий за собой группу последователей, решается бросить вызов равенству и единству. Завязывается борьба, которая становится все более жесткой. Постепенно элементы распада и хаоса усиливаются и приводят к катастрофе. Агония становится всеобщей. Еще пытающиеся помочь друг другу люди обречены — они погибают.

II действие. На фоне мировой пустыни встречаются герон — Он и Она. Возвышенное, нежное, вечно новое чувство, объединяющее их, противостоит смерти. Оберегая героиню, Он вступает в схватку с силами тьмы, но погибает в этой борьбе. Гибель героя и одиночество приводят Ее к отчаянию. Только преодолев его, героиня возрождается для жизни и борьбы. Ее желание спасти жизнь на планете так велико, что происходит чудо: ее прикосновения к надгробьям воскрешают погибших. Танец радости мира вновь объединяет людей. Но Ее уже нет с ними. Она отдала свою жизнь, спасая человечество. Все склоняются перед той, кому обязаны жизнью.

Реквием памяти погибшей превращается в гимн миру. И люди в торжественной тишине прощаются с той, которая воплощает собою идею человеческого самопожертвования.

Сам характер образов, их необычность требовали от композитора применения своеобразных средств выразительности в непривычных сочетаниях. Мы слышим, с одной стороны, алеаторическую музыку — в эпизодах, рисующих мир, лишенный всего живого. С другой — в балете немало тем, которые можно назвать «жанровыми символами», многократно встречавшимися в литературе. Таковы колокольные звучания как символ похоронного обряда, смерти. Таковы лирические протяжные темы струнных, жесткие марши, рисующие усиление агрессии. Лирике принадлежит в новом балете большое место. Все второе действие — это рассказ о знакомстве юных героев, зарождении любви, о торжестве жизни, воскрешающей мертвую землю. Поэтому его музыка насыщена прекрасной поэтичной лирикой — то любовной, то элегически-печальной. В балете «Круг» лирические эпизоды воплощают позитивную идею произведения.

Многое в новом балете кажется знакомым. Сам характер тематизма, методы развития, «широта дыхания», непрерывность становления музыкальной формы — все это возвращает наш слух к прежним сочинениям композитора. И это естественно. Стиль Эшпая самобытен, установился он давно, и его почерк можно узнать сразу. Но по самой проблематике из всех сочинений Эшпая, пожалуй, ближе всего к балету его Третья симфония. Она была посвящена памяти отца композитора, и в ней также рассматривались большие философские проблемы. Жизнь и смерть, место художника в жизни — эти вечные темы искусства волновали А. Эшпая.

В сущности, «Круг» — балет-симфония. Балет так значителен по своей теме, что, безусловно, его музыка располагает к изложению вне «зрительного ряда», в звучании одного лишь оркестра и в масштабах симфонии.

Эта идея была воплощена в жизнь. Вскоре после балета «Круг» Эшпай на его основе создал Четвертую симфонию, обозначив ее жанр как «симфония-балет». Основная мысль балета, обращенная к человечеству, в новом ракурсе находит в ней еще более обобщенное выражение.

Если говорить о музыкальном материале, включенном в симфонию, то ясно желание автора сохранить все основные эпизоды балета. Но в симфонии — иной уровень подчиненности этого материала общей концепции.

Вобрав в себя широчайший круг музыкальных явлений прошлого и настоящего, она утверждает необходимость борьбы со злом. Герой симфонии — борец, яркая личность; его представления о жизни обогащены всем эмоциональным

опытом человечества и потому он с особой остротой чувствует и красоту мира, и грозящую ему опасность.

По сравнению с более ранними симфониями Эшпая шире и острее стал драматический конфликт, более разнообразна жанрово-стилистическая основа сочинения. Как и в балете, композитор обращается к бытовым жанрам разных эпох, и это помогает ему создать обширную временную перспективу.

Тенденция к осмыслению объективных процессов жизни, широкая стилевая концепция — как результат более широких обобщений — выявлены в этом сочинении более четко, чем лирическое начало, так характерное для Эшпая, хотя последнее и присутствует в нем.

При всей контрастности стилистики симфонии, музыка ее оставляет впечатление цельности. Когда стихают последние звуки, все предшествующее в сознании слушателей находит свое место: из множественности музыкальных картин возникает целостное представление об изменяющемся мире, о ценностях его прошлого и настоящего, о счастье борьбы за сохранение этого духовного богатства.

Четвертая симфония — одно из самых публицистических сочинений Эшпая, если понимать публицистику в музыке как ее сопряженность с заботами и тревогами сегодняшнего дня. Она напрямую, открыто вторгается в тот разговор о войне и мире, который ведут сегодня прогрессивные деятели искусства повсюду на земле. Сочетание же публицистичности и симфонической обобщенности в этом сочинении создало его своеобразный жанровый облик. Возможно, «вздыбленность» формы симфонии, перегруженность материалом, в будущих симфониях композитора уступит место более уравновешенным композициям (здесь приходит на память Четвертая симфония Шостаковича). Но разве можно считать недостатком то, что составляет оригинальность замысла и позволяет наиболее точно выразить авторскую мысль?

«Ломающая панцирь стереотипной формы»

С каждым новым сочинением палитра мастера обогащается. После балета «Круг» и Четвертой симфонии он вернулся к концертному жанру. На музыкальном фестивале «Московская осень» 1982 года с огромным энтузиазмом было принято впервые исполненное новое сочинение Андрея Эшпая — Концерт для гобоя с оркестром.

Инструментальный концерт претерпел в творчестве композитора значительную эволюцию.

Первый скрипичный концерт еще прочно опирается на классические образцы жанра. В концертах для фортепиано, и в Первом, и во Втором, преобладает, несмотря на большой временной интервал, разделяющий их, картинно-живописное, темпераментное виртуозное письмо. Концерт для оркестра представляет остро современную модификацию старинного *Concerto Grosso*.

Тип более глубокого, сосредоточенно-лирического сочинения в творчестве Эшпая представляет Второй скрипичный концерт — экспрессивный монолог солиста, которому отвечает «сопереживающий» оркестр. Немало общего с этим произведением в гобойном концерте.

И тут и там перед нами — одночастная композиция, с элементами импровизационности, основанная на принципах интонационного и драматургического становления, свойственных, пожалуй, романтической поэме. Вместе с тем грани формы обозначены во Втором скрипичном и в гобойном концертах достаточно четко.

И тут и там очень велика роль солирующего инструмента. Но характерное для Второго скрипичного концерта стремление к личностной, лирической оценке окружающего — в гобойном оказывается выявленным как бы сквозь призму более широких симфонических концепций последних лет. Как и в балете «Круг» и Четвертой симфонии, здесь резче образные контрасты, более многопланова драматургия. Истоки этих изменений — в более полном ощущении жизни художником, в его стремлении выразить сложность и многообразие современного мира, воспринятого «лирическим героем» произведения.

Концерт для гобоя с оркестром посвящен Анатолию Любимову, талантливому чувашскому гобоисту, который стал первым исполнителем его сольной партии. Посвящение отражено в музыке: в одном из соло гобоя звучит мелодия чувашской народной песни «Выходила ли невеста» (напоминающая марийскую «Село Салым» в записи Я. Эшпая).

Выделить ее из потока авторского мелодического развития, однако, нелегко: народная мелодия воспринимается как естественное продолжение основной лирической темы концерта, такой же напевной, пентатонного склада (хотя и усложненного), близкой ей по интонациям. Хотя чувашская песня звучит всего один раз — сначала одnogлосно, затем в контрапункте с основной темой, — народные истоки ощущаются во всем сочинении. Сам тембр гобоя нередко

ассоциируется здесь со звучанием народных деревянных духовых инструментов. В то же время солирующий гобой выступает и в виртуозном «амплуа», партия его на редкость разнообразна, изобретательна.

Что касается оркестра, то он, как и во Втором скрипичном концерте, отличается особой прозрачностью. Фоновые оstinатные пласты, заполнения всех голосов возникают лишь в кульминациях и на подходе к ним. На редкость отчетливы, изящны контрапунктические переплетения мелодических линий.

А. Эшпай:

Разумеется, необходимо учитывать инструмент, для которого пишешь, если это инструментальный концерт, как в данном случае. Но когда материал найден, темы сочинены, тогда уже (они диктуют вам единственно возможную форму их развития. Так в гобойном концерте и форма, и оркестр, и последовательность в развитии материала диктовались музыкой, которая мучительно, не скоро, но потом вдруг сразу пришла, когда я уже совсем отчаялся ее найти... :

Эта музыка проходит в своем становлении несколько этапов. Начавшись с энергичных, суховатых звучаний, через ряд преобразований, она приходит к солнечному, чувственно-прекрасному образу, воплощающему мысль о красоте и счастье (одна из главных идей концерта). Затем — этап исканий; воспоминания чередуются с картинами современной жизни.

Их сменяют мысли о смерти — но скоро они преодолены. Экстатически-восторженно звучит на кульминации основная тема.

Но такое, традиционное, завершение формы автор отвергает: еще один этап борьбы приводит к появлению совершенно новой темы; в ней — душевный покой, умиротворенность.

Обратимся еще раз к композитору, который отметил необычное окончание гобойного концерта.

А. Эшпай:

Конечно, здесь сонатная форма могла быть эффектно, по всем правилам закончена материалом первой темы, удобной для этого, но пока не пришла музыка новой финальной темы, Концерта еще не было. Эта же, новая, тема освободила дыхание и сломала панцирь стереотипной формы инструментального концерта, переведя повествование в мир симфонической мысли. А почему это так? Объяснить невозможно...

От истоков к устью

Время не может приглушить, умерить увлеченность Андрея Эшпая своей работой; его энтузиазм в творчестве кажется беспредельным: каждый год он пишет иногда одно, иногда несколько крупных сочинений. Кроме того, он много ездит, одновременно успевает участвовать во множестве музыкальных событий, разбираться в судьбах молодых музыкантов, выступать в печати и по радио.

Но в калейдоскопе его жизни и творчества есть такие грани, которые остаются неизменными. Так, хотя последнее десятилетие принесло в его стиль очень много нового, справедливо было бы считать, что это новый виток спирали, по которой совершается путь его музыки. Основа остается неизменной — марийское народное искусство. К нему композитор возвращается вновь и вновь, бесконечно разнообразя свой подход к фольклору, находя такие краски, которые раньше, возможно были недоступны ему — ибо они вобрали в себя многое из его собственной жизни, из его творческого опыта.

Самое заметное сочинение в русле фольклорных исканий — «Песни горных и луговых мари». Оно было написано летом 1983 года в деревне Устье под Старой Рузой.

А. Эшпай:

Творческим импульсом и своего рода эпиграфом к сочинению стали слова прекрасной народной марийской песни, записанной моим отцом:

Если положу в воду кусочек железа —
Вода не удержит.

Нельзя привлечь золотом
Разлюбившее сердце.

Из-за того, что порошит редкий снежок,
Поскользнулась я на камне.
Чтобы успокоить чистое сердце,
Нужны хорошие слова...

Для песен я использовал записи отца, хранящие материал очень значительный. То, что удалось записать отцу, начиная со старинной колыбельной, под которую его убаюкивала мать, меня всегда искренне волновало. И я рад, что когда слушал на репетиции свои «Песни горных и луговых мари», мир этот, существующий в колыбельной сотни лет, вновь потряс меня своей первозданной, доверчивой чистотой.

Но это вовсе не значит, что в произведении моем напрямую цитатно использованы фольклорные мелодии. Я при-

надлежу к тем музыкантам, которые считают, что народная музыка — их родной язык, а говорить на нем надо своими словами.

Последняя мысль — ключ к пониманию стиля «Песен». Интонации шести народных песен воспроизведены точно, но процесс их «прорастания» во всю ткань партитуры позволяет автору с полной ответственностью утверждать: говорить на родном языке надо своими словами.

«Песни горных и луговых мари» написаны для состава инструментов, звучащих мягко и изысканно: струнный оркестр, флейта, четыре валторны, арфа, челеста, литавры. Каждый из солистов вносит свои краски в эту партитуру, при относительно скромных средствах, звучащую необычайно ярко.

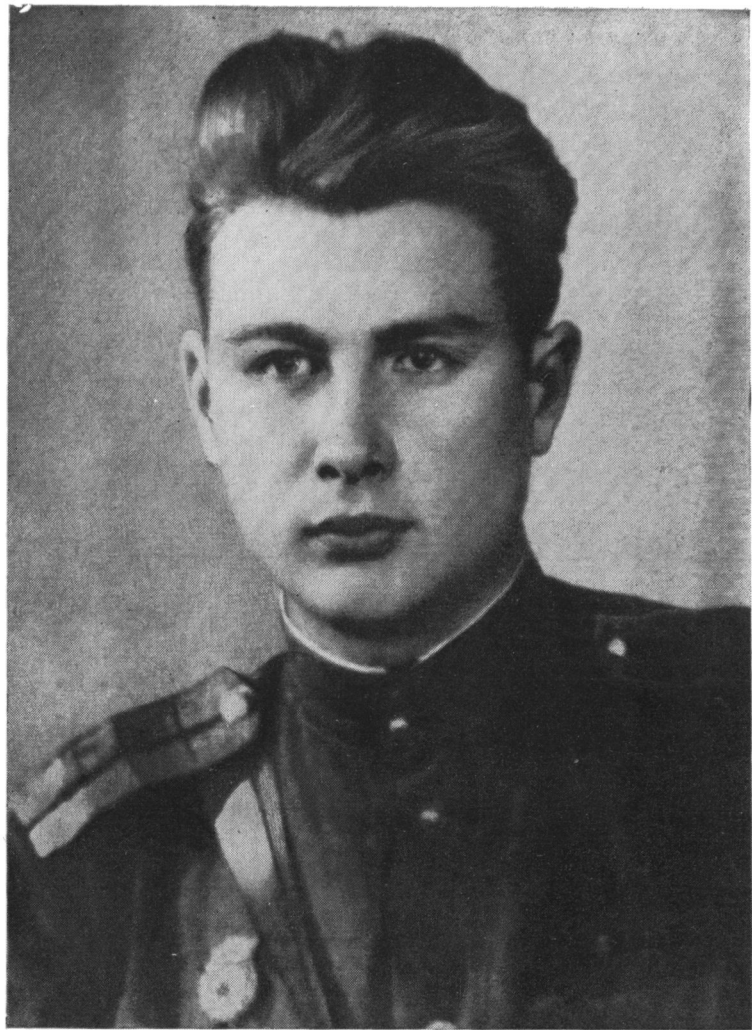
Дирижер В. Синайский (под его руководством состоялась премьера сочинения) точно отметил театральность «Песен», каждый фрагмент которых не только слышишь, но дополняешь в своем воображении зрительными образами.

В. Синайский:

Валторны берут на себя функцию «хора», повествовательная партия флейты связывается с образом рассказчика, арфа привносит несколько фантастический колорит. Как своего рода театральный персонаж выступают литавры, они ярко заявляют о себе в кульминациях, им поручены выразительные сольные эпизоды.

Эта музыка глубоко волнует своей сердечностью, душевной взволнованностью, которая передается слушателям и никого не может оставить равнодушным. В ней — любовь к родной земле, человечность и доброта.

От «Песен» хочется мысленно вернуться к первому оркестровому сочинению Эшпая — «Симфоническим танцам». Отделенные более, чем тремя десятилетиями, они имеют много общего в главном — в стремлении найти «свое народное», в личностной трактовке фольклорных тем, в их подчиненности своей собственной концепции. Вся музыка Эшпая — как река, бегущая от истоков к устью, где она вливается в океан народной жизни.

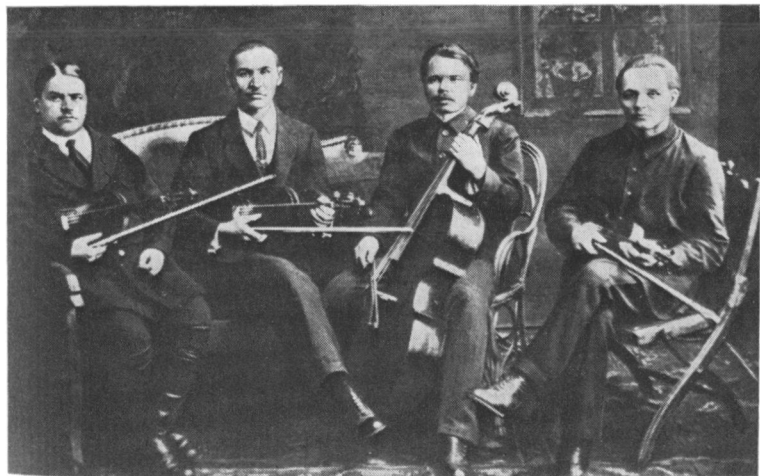


А. Эшпай в годы войны. 1944 г.



А. Эшпай с отцом Я. А. Эшпаем. 50-е гг.

**Квартет с участием
Я. А. Эшпая (второй слева)**

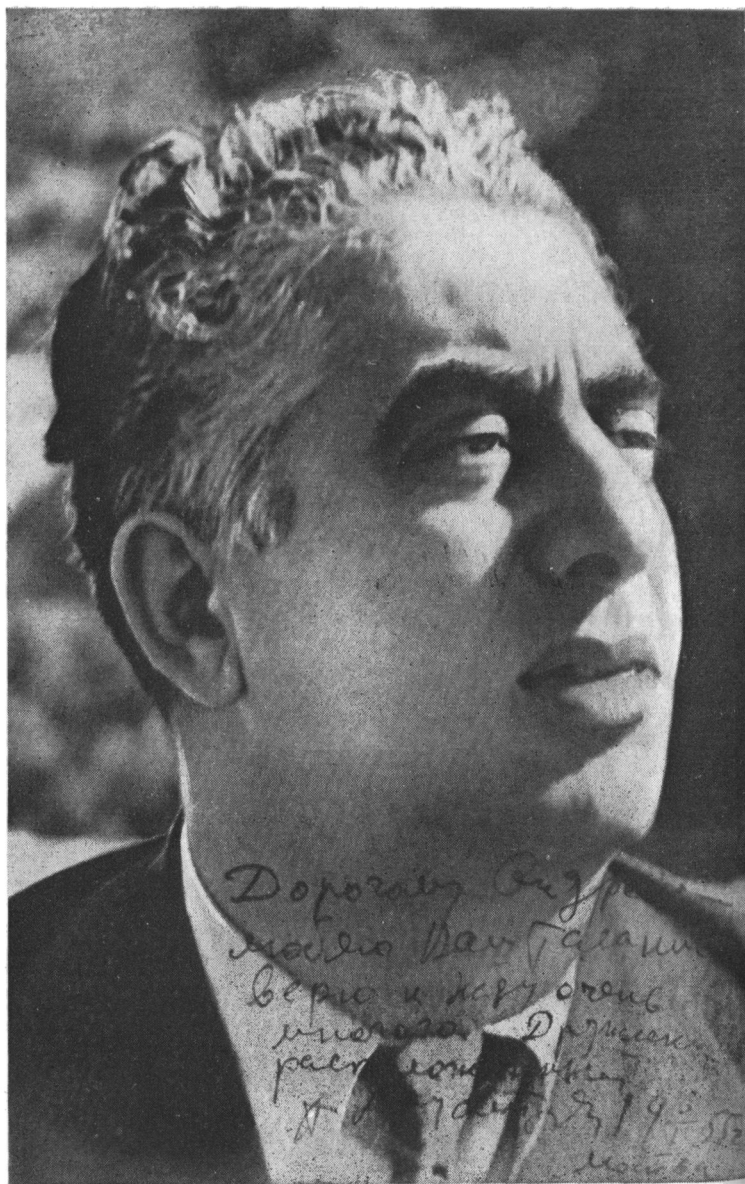




Е. Ф. Гнесина и А. Эшпай. Начало 60-х гг.

А. И. Хачатурян и А. Эшпай. 1954 г.





А. Н. Хачатурян
(с дарственной надписью А. Эшпаю)



В работе над партитурой
(с дирижером К. Ивановым). 1962 г.



В споре
рождается
истина



А. Эшпай. 1954 г.



Встреча с юными слушателями



На концерте из произведений А. Эшпая, Р. Щедрина и К. Хачатуряна в ФРГ, где А. Эшпай исполнял свой Первый фортепианный концерт, 1966 г.



На родной земле. 1982 г.

На встрече ветеранов войны. 60-е гг.

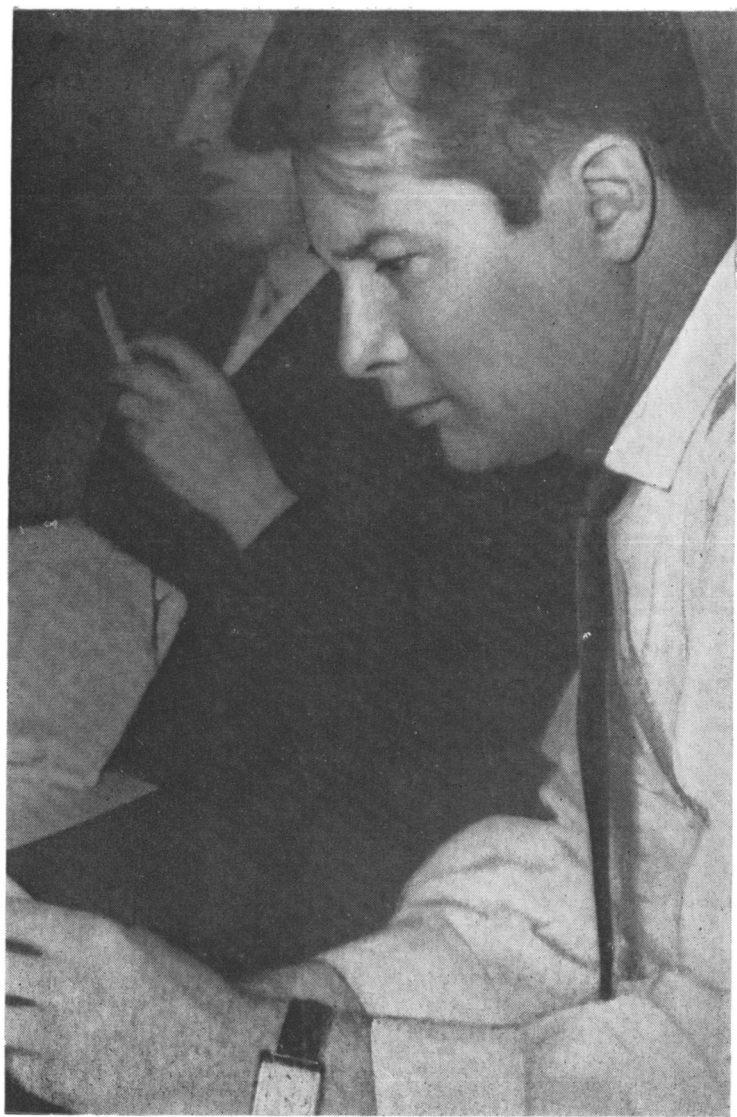




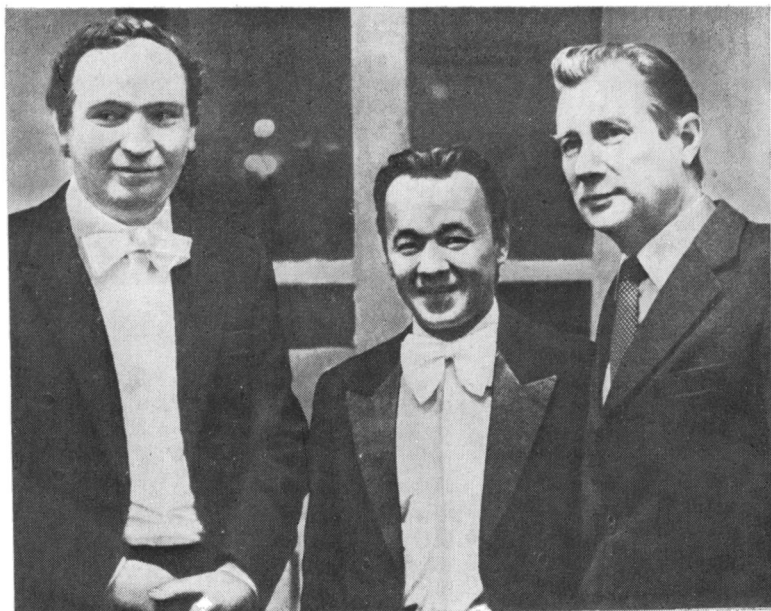
**Группа композиторов и исполнителей
в Усть-Нере. Второй справа
А. Эшпай. Начало 60-х гг.**



**А. Эшпай и Э. Грач.
Йошкар-Ола. 1979 г.**



А. Эшпай. 1968 г.



А. Эшпай с дирижером В. Венедиктовым и гобоистом А. Любимовым. 1983 г.

Поездка в Йошкар-Олу. В центре — Д. Д. Шостакович. 1965 г.





Т. Хренников, А. Бабаджаниян и А. Эшпай.
Рим, Дни советской музыки. 1969 г.

К. Хачатурян, Р. Шедрин.





И. Стравинский, Э. Мирзоян,
В. Стравинская и А. Эшпай.
Москва. 1962 г.



А. Дютйе, А. Эшпай и Т. Шахиди на
II Московском международном музыкальном фестивале, 1984 г.



В. Синайский, Т. Хренников, Ф. Манино и А. Эшпай на
II Московском международном музыкальном фестивале. 1984 г.

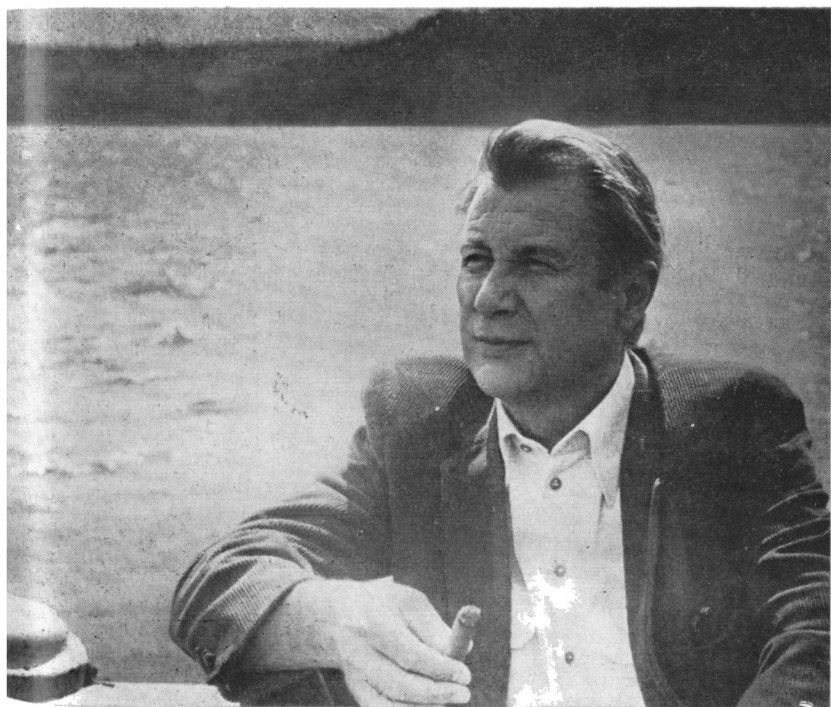


А. Эшпай, 1981 г.



Д. Кабалевский и А. Эшпай. 1984 г.

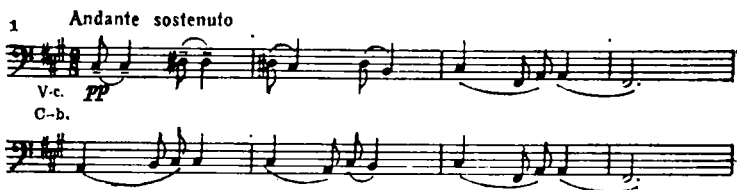
На родных просторах. 1984 г.



КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СИМФОНИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. Я. ЭШПАЯ

Симфонические танцы на марийские темы

Произведение открывается темой медлительного и строгого архаического народного танца (*Andante sostenuto*). Его мелодия сдержанна, но исполнена внутренней энергии. Виолончели и контрабасы играют ее в низком регистре, без сопровождения, очень тихо. Своеобразный колорит придает теме ее ладовая окраска — дорийский *fis*.



В конце музыкальных фраз, как эхо, звучат глухие удары литавр.

Тема повторяется несколько раз и, поднимаясь из глубоких басов, захватывает все более высокие регистры. Вначале она, не изменяясь интонационно, проводится в контрастных тембрах: то струнных, то деревянных духовых. Кое-где арфа аккомпанирует ей (ц. 3), как старинный народный инструмент (может быть, марийские гусли?); запоминается и изысканно-томный тембр английского рожка (цц. 4—5).

Постепенно возникает ощущение тревоги: тема теряет ладовую устойчивость; спокойные контрапункты и педали в сопровождении сменяются стремительными взлетами пассажей. Каждый звук мелодии «утощается» аккордовыми вертикалями, динамика нарастает. Кульминация

(ц. 10) создает светлое и торжественное настроение. Перед окончанием танца начальный мотив темы звучит у скрипки solo с квартовым флажолетом (ц. 13) — этот тембр будет затем использован в «Венгерских напевах».

Без перерыва начинается второй танец, *Allegro vivo con fuoco*, a-moll. Резко вскрикнули все инструменты и начало кружиться безостановочное «веретено» (у струнных). Это вступительный раздел; фактура его сохраняется как фон при появлении основной темы — бойкого скомого танца в пронзительном тембре малого кларнета:

[*Allegro vivo con fuoco*]
2 *Cl. picc. solo scherzando*
mf V-nl

Тема разрабатывается вариационно, сопровождаемая все более острыми ритмическими фигурками и тяжело «раскачивающимися» басами (ц. 20). Краткий связующий раздел (ц. 25) — и появляется новая лирическая тема, в уже знакомом тембре английского рожка (своего рода лейт-тембр). Английскому рожку отвечает басовый кларнет; звучит глубоко-экспрессивный дуэт:

3 *Poco meno mosso*
C. ingl. solo
mf
Cl. b.

Особую чувственную прелесть этой теме придает *vibrato* альтов и виолончелей.

С появлением этой темы происходит переключение от красочных внешних картин — к их осмыслению.

Постепенно охватывая все более высокий регистр, тема насыщенно и светло звучит у струнных, сопровождаемая мягкими аккордами, в которых угадываются интонации темы первого танца. На кульминации (ц. 29) лирическая тема второго танца излагается в контрапункте с темой первого танца (в сопровождении глубоких раскачивающихся басов). Любопытно распределены здесь тембры: эпически величавая тема первого танца звучит в аккордовом изложении у медных, лирическая тема второго танца — у деревянных духовых и струнных в увеличении, что придает ей особую экспрессивность и распевность. В низком регистре этот контрапункт сопровождается глубокими, «раскачивающимися» басами. Это генеральная кульминация «Симфонических танцев»; в ней соединились оба основных контрастных образа, символизирующих самый общий и глубоко личный планы повествования.

Опять закружилось «веретено» струнных (реприза, ц. 30), и вновь у кларнета пикколо в главной тональности проходит тема скоморошьего танца. Когда он в своем задорном движении достигает кульминации, звучит монументальная народная тема первого танца (ц. 38). И здесь она излагается в увеличении, на мощном оstinato медных, и воспринимается как богатырский апофеоз.

Венгерские напевы

По своей структуре сочинение представляет рапсодическую цепь из шести контрастных эпизодов-частей. Внутренняя же его драматургия целостна; это одна «волна» с кульминацией в центре, вступительной первой частью и обобщающим финалом. Форма сконцентрирована вокруг двух средних разделов лирико-драматического плана (третья и четвертая части); их обрамляют танцевальные эпизоды (вторая и пятая). Части идут без перерыва; только между четвертой и пятой цезура более заметна (здесь нет и ремарки «attacca»), что объясняется особенно резкой контрастностью этих частей (здесь осуществляется и ладовый контраст: первые четыре части звучали в *g-moll*, пятая начинается в *D-dur*). Кроме того, сочинение скреплено еще и внутренними «арками», связывающими части не по принципу сходства их характера,

а того или иного приема: возвращается то интонация, то та или иная скрипичная фактура или штрих, то сам тип мелодики.

Равсодия начинается медленной вступительной темой у солирующей скрипки (первая часть). Это характерно-венгерская инструментальная импровизация, с увеличенными секундами, синкопами, с разнообразной мелизматикой. Здесь уже объявлен тот принцип тематического развития, который будет последовательно выдержан во всем сочинении: регистровое и тембровое варьирование тем (иногда идущих также в увеличении).

Вступление аттасса переходит во второй эпизод — своеобразный по тембру, изящный танец. Мелодия изложена у скрипки с применением квартового флажолета, что придает звучанию флейтовую, свистящую окраску:



Тема меняет свой облик, появляясь в томном замедленном движении (скрипка solo, ц. 5); затем в сопровождении звучит изысканное по колориту трио арфы, челесты и фортепиано; ажурные пассажи фортепиано предвосхищают фактуру фортепианных концертов Эшпая (ц. 7). И уже в самом конце части появляется тембр флейты, как бы продолжение и тембровое развитие «флейтового» флажолета в экспозиции темы.

Начало медленной третьей части по значительности и экспрессии как самой мелодии, так и сопровождения, усиливающего каждый ее звук аккордом, останавливает на себе внимание и открывает новый, средний раздел формы. Однако она связана общностью тональности (g-moll) с предшествующими частями. Ее тема будет повторена и в конце четвертой части (ц. 20) и в шестой части (ц. 36) как один из лирических центров всего произведения.



Первая ее фраза четырежды повторяется в разных тембровых «одеяниях» и запоминается как нечто важное, то, что уносишь с собою и сохраняешь в памяти после прослушивания музыки; этой же фразой и завершается

тема. Второй раз тема излагается в новой, более прозрачной фактуре. Двумя ее проведениями в основной тональности и исчерпывается форма этой небольшой части.

Четвертая часть начинается со вступительного речитатива, за которым следует стремительная, темпераментная тема:



Подобные мелодии мы встречали уже в «Симфонических танцах», через несколько лет другая тема такого же типа появится в Скрипичном концерте.

Эта часть более всего, по сравнению с другими, насыщена разработочностью, вся она представляет движение к кульминации. Как апофеоз и разрешение напряжения, появляется в кульминационной и завершающей ее фазе тема третьей части.

Пятая часть — своего рода балетное интермеццо. Танцевальность заложена в самой природе грациозной темы, звучащей у скрипок *pizzicato*, с легким сопровождением деревянных духовых инструментов:



За первой темой (D-dur) следует вторая, грустно напевная, в *fis-moll* (середина трехчастной формы). Она будет повторена в финале (ц. 34). Хрупкий, сказочный колорит свойствен всей музыке этой части, своего рода «танца эльфов».

В репризе первая тема излагается у солирующей скрипки с применением флажолета, подобно теме второй части, а затем *pizzicato* (подобно арфе).

Финал начинается с живой танцевальной темы простого размашистого мелодического рисунка. Интересно, что после экспозиционного изложения темы в миксоли-

дийском ладу она, почти не изменяясь по тесситуре, звучит в E-dur. Тема развивается вариационно, а в момент кульминации возвращается минорная тема предшествующей части (ц. 34); она звучит в увеличении, в аккордовом изложении и приобретает характер патетический и страстный. Как ее продолжение и развитие, звучит лирическая тема второй части (перед ц. 37).

Реприза построена на утверждении яркой и простой основной темы финала.

**Первый концерт
для фортепиано с оркестром
(памяти Мориса Равеля)**

Концерт начинается кратким мотивом солирующего фортепиано; он приковывает к себе внимание слушателей сразу же, с первых нот. Мотив вступления (он станет ядром главной партии) звучит у фортепиано как эпитафия, как ожидание такого же взволнованного, эмоционально-насыщенного повествования. Утвердившись в разных тембровых и интонационных вариантах, начальный импульс исчерпал себя; на его интонациях звучит спокойная песенно-повествовательная главная партия с выразительными, рахманиновскими опеваниями:



Она также экспонируется у солирующего фортепиано, но затем звучит в тембре струнных (ц. 8). «Густые», ритмически-прихотливые аккорды фортепиано, сопровождающие ее, уже готовят следующую тему. После кантиленной главной партии появляются пляшущие блики изящной темы на $\frac{8}{4}$ — первой побочной (приводится только партия фортепиано):



В контрапункте с ней у солирующей флейты звучат интонации главной партии.

Резкой сменой фактуры отмечено начало второй побочной партии (ц. 14), тема которой заимствована из оперы Равеля «Дитя и волшебство»:



Она появляется в унисонном изложении струнных на мягком фоне арпеджированных аккордов фортепиано (традиционная для концертов фактура лирических тем), и педали валторн.

Интонации этой широко распетой темы обладают огромным потенциалом последующего мелодического развития; она очень оригинальна и в ладово-гармоническом плане: все «опорные точки» мелодии гармонизованы неустойчиво. Эта тема обнаруживает отдаленное сходство с интонациями главной партии.

Разработка начинается с темы главной партии (ц. 21), звучащей здесь легко и призрачно. Композитор остается все в той же сфере затаенно-страстных, шутливых и виртуозно-изящных образов. Он будто любитесь полнотой жизненных впечатлений и вызванных ими чувств. Разработка тем в различных полифонических ситуациях показывает новые их грани: отметим, например, шутливые каноны на интонациях главной партии (цц. 25 и 28). «Равелевская» тема постепенно вытесняет другие. Она проходит и в фортепианной каденции (ц. 34) и в следующей за нею генеральной кульминации части (ц. 35), где звучит во всем блеске оркестровых красок, как гимн красоте.

Небольшой связующий раздел приводит к репризе главной партии (ц. 39). Музыка снова возвращается в спокойное русло — восстанавливается первоначальный облик задумчивой и скромной темы главной партии.

Первая побочная тема начинается здесь в пасторальном тембре — у кларнетов, в аккордовом изложении (ц. 44). Звучность постепенно гаснет, растворяясь в интонациях главной партии.

Музыка второй части (Andante) напоминает о пейзажах художников-импрессионистов — с их «пленэрностью»

и тонкостью колорита. Статичная флейтовая попевка, интонации главной, а затем и «равелевской» темы первой части (перед ц. 3) образуют вступительный раздел.

Основной образ второй части концерта — марийская народная тема, изложенная вначале многоголосно у фортепиано, затем более изысканно — у флейты пикколо (цц. 3—4); это пейзажная задумчивая, светлая тема:



Вслед за нею звучит (в какой-то мере — как ее продолжение) горно-марийская песня, записанная Яковом Эшпаем.

Движение активизируется; появляется (и постепенно усиливается) ощущение тревоги, ритм и лад теряют устойчивость. Взмолнованно звучит, завершая этот эпизод, каденция фортепиано, провозглашающего «равелевскую» тему из первой части. Но возвращается успокоительная тишина первой темы Andante (ц. 13); а затем — горно-марийской (ц. 15), завершающей вторую часть.

Финал начинается как токката — марийская токката, ибо ее интонации заимствованы из танцевальной народной темы. Ее излагает фортепиано в сопровождении струнных *pizzicato* и кларнета (приводится только партия фортепиано):



Тема изобретательно варьируется, причем характерные для нее квартовые интонации (вспомним о роли кварто-квинтовых сочетаний во всей марийской музыке!) дополнительно подчеркиваются композитором в контрапунктирующих голосах.

Звучность постепенно стихает; в контрапункте с первой появляется новая тема (ц. 9) — ее также экспонирует фортепиано — задорный, ритмически-активный, но очень

сдержанный по характеру танец; он прекрасно дополняет бурную основную тему финала:

13 *L'istesso tempo*



Вариационное развитие продолжается; поскольку тематический материал здесь такого типа, что он легко переходит в «общие формы» движения, музыка финала все время сохраняет разработочную подвижность и неустойчивость.

Первая тема возвращается в той же тональности, что и в начале части, и в том же темпе. Это реприза финала (Темпо I), утверждающая основную музыкальную идею произведения. Здесь снова появляется «равелевская» тема (ц. 23), потом исчезает, чтобы прозвучать вновь как апофеоз всего произведения, заканчивающегося торжественно, ослепительно, артистически-эффектно.

Первый концерт для скрипки с оркестром

Концерт представляет собой классический трехчастный цикл. Вступительный раздел главной партии, открывающий сочинение, — темпераментный танец. Он звучит в унисоне струнных, деревянных и ксилофона; трубы играют легкий аккомпанемент.

Плотные оркестровые звучания сменяются изящным соло скрипки, а ряд тональных сопоставлений приводит к основной тональности первой части — *g-moll*, начинается основной раздел темы (ц. 3):

14 [*Allegro vivace*]



Тема главной партии привлекает своеобразием своего лада (дорийский минор), живостью ритмической «скачки» с характерной для марийской музыки синкопой в конце фраз. Не выходя за рамки традиционного народно-танцевального образа, композитор расцвел его своеобразными, запоминающимися, свежо звучащими нюансами, приблизив эту тему по характеру к народным скрипичным импровизациям.

Стремительный танец сменяется новым образом — плавной экспрессивной темой побочной партии (ц. 12):



В ее пластичной мелодии наиболее выразительна первая, повторенная дважды квинтовая интонация (так же, как в главной партии — зазорные синкопы в окончаниях музыкальных фраз).

Разработка начинается с мотива, звучавшего во вступительном разделе главной партии у труб; здесь он появляется у валторн. Устанавливается ритмически-активное движение. Первая фаза разработки связана с динамизацией и вычленением отдельных мотивов главной партии. Но постепенно побочная партия вытесняет ее и в момент кульминации (ц. 25) звучит у меди ослепительно ярко, мощно, жизнеутверждающе.

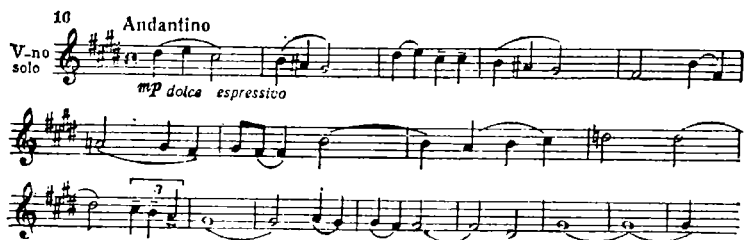
Вновь возвращаются интонации главной партии (ц. 27), чтобы еще ярче оттенить новый, поэтически-взволнованный и прозрачный колорит побочной (ц. 30). Небольшая каденция скрипки воспринимается, как напоминание об импровизационно-танцевальной главной партии, после чего вновь возвращается лирическая побочная.

У флейты появляется главная партия (ц. 35) в главной тональности и новой инструментовке, более спокойной и мягкой. Это начало репризы-коды. Последнее нарастание звучности приводит к утверждению, в самом конце части, наиболее выразительной синкопированной интонации главной партии.

Вторая часть представляет сферу лирики, напоминающую о побочной партии первой части. Но здесь она более

объективна по характеру, повествовательна, тогда как в первой части ее переполняли токи непосредственно выраженного лирического чувства.

Вступительная речитативная тема сменяется задумчивой светлой колыбельной песнью (ц. 3), со свойственными этому жанру варьированными повторениями интонаций:



По мере того, как разворачивается мелодия, мы узнаем в ней знакомую по первой части синкопированную интонацию (такт 7). Отметим и характерный «марийско-венгерский» триольный оборот (такт 10).

Тема ширится, расцветая, и как напоминание об экзотичной лирике побочной партии первой части, появляется интонация квинты (у фагота, ц. 9). Патетически-страстно, в аккордовой фактуре, звучит в момент кульминации вариант «колыбельной» (ц. 12). Часть обрамляется темой ее вступительного раздела (ц. 18).

Финал концерта написан в форме рондо и продолжает линию празднично-танцевальных жанровых образов первой части. Основная тема привлекает и своей ритмической энергией, и «игрой» мажоро-минорной светотени:



Уже после первого ее проведения она появляется в новом интонационном варианте; свойственный народно-бытовым жанрам метод вариационного развития наиболее уместен здесь и изобретательно применяется композитором.

Первый эпизод финала построен на теме побочной партии первой части (ц. 12) в новом метре и новом ритме. С ее появлением восстанавливается атмосфера страстной лиричности. Но затем опять возвращаются отголоски главной темы финала: они готовят новое проведение реф-

рена в его первоначальном варианте, наиболее устойчивом и завершенном (ц. 24).

Второй эпизод рондо (генеральная кульминация финала) — торжественное шествие, апофеоз народно-массовых образов. Новая тема звучит у скрипки solo в сопровождении равномерных аккордов *pizzicato* всех струнных и педалей деревянных духовых (ц. 28):

18 [Allegro vivace] V-no solo

ff molto espressivo

Archl pizz. *ff* *p*

В последующих проведениях тема звучит еще более празднично и горделиво, на новом ритмическом оstinato (ц. 32).

Третье проведение рефрена сменяется репризой главной партии первой части (с ц. 43) в контрапункте с интонациями рефрена.

Концерт завершается блестящим, виртуозным, взвизывающим вверх пассажем скрипки (на интонациях второго эпизода-шествия), повторенным всеми струнными инструментами.

Первая симфония

Симфония открывается патетическим речитативом, сразу же приковывающим к себе внимание. Он звучит у деревянных, медных и струнных инструментов в унисон:



Медлительные, сурово-сосредоточенные монологи низких деревянных духовых (а затем и низких струнных) чередуются со статичными аккордами (перед ц. 2). Уже здесь зарождаются интонации печальной основной темы первой части; она звучит у виолончелей и контрабасов (ц. 4):



Основные лирически-экспрессивные лейтинтонации симфонии уже намечены в этой теме. Особо отметим хоральную звучность одного из проведений темы (ц. 6) и (как сжатая пружина) фигурки шестнадцатых у альтов, продолжающих интонации вступительного возгласа (перед ц. 8) — им также принадлежит важная роль в интонационной драматургии симфонии. Постепенность становления тематического материала, обладающего огромной интонационной концентрированностью, напоминает о мелодических принципах симфонизма Шостаковича.

Как бы преодолевая инерцию скорби, восходящие интонации темы (см. такты 3—4 примера 21), все более оформляясь в автономные и обладающие своей собственной выразительностью фразы, продвигаются к лирической кульминации.

Здесь появляется экспрессивный мотив, заставляющий вспомнить о традициях Чайковского в симфонии Эшпая, своего рода ответ, «выход» тех эмоций, которые угадывались, как скрытое пламя, за строгостью и размеренностью движения (ц. 11). Отметим здесь преобладающую роль струнной группы.

В подходе к новой кульминации оформляются важнейшие интонации: нисходящей терции (у скрипок, ц. 14) и кварты (у медных, ц. 14); последние предвосхищают марийскую народную тему из второй части.

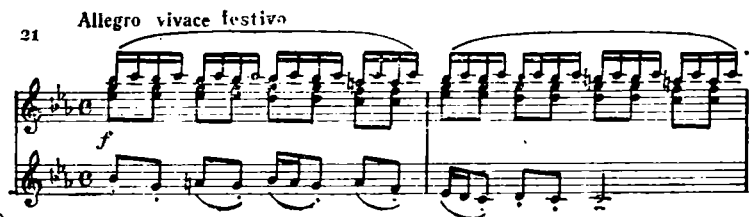
В самый момент кульминации на вихревых пассажах с мрачной торжественностью провозглашается у меди основная тема (ц. 15). Ей отвечает лирический хорал

(ц. 16, ср. с ц. 11, Pesante) в фактуре и тембрах, воспроизводящих звучание органа (ремарка: Grave tranquillo quasi organo).

Все образное развитие остается, в разных эмоциональных оттенках, в сфере скорбно-лирического реквиема.

В заключительном разделе части колорит постепенно светлеет, проясняется. На тихой кульминации, завершающей первую часть, у челесты снова, уже более ясно, звучат интонации нисходящей терции, которые будут интенсивно развиты во второй части. Первая часть attacca переходит во вторую, Allegro vivace.

Уже бурное изложение первой музыкальной фразы контрастно первой части, но и взаимосвязано с нею, продолжает ее, так как здесь повторяются интонации вступительного речитатива. Тревожное, взволнованное звучание этой темы выполняет ту же драматургическую функцию, что и вступительный речитатив из первой части: это призыв ко вниманию, «заставка» к значительному и содержательному повествованию, но одновременно и один из основных мелодических образов — символ воли и преодоления. Бурные пассажи, резко-акцентированные аккорды достигают кульминации, и после паузы начинается главная партия (ц. 24). Мелодии еще нет, а прозрачные звучания колокольчиков уже создают легкую и свежую атмосферу праздничности. Сама тема, в звучании струнных, воспринимается как характерный для финалов танцевальный рефрен, образ объективно-жанровый:



Новая лирически-напевная тема (первая побочная) обладает, как и главная тема, отстраненностью от субъективного, личного:



После первой части, насыщенной скорбными настроениями, она воспринимается как выход в залитый солнцем, стабильный в своем круговороте, мир природы и внешних впечатлений.

Здесь особенно ясно ощущаются воздействия лирики Прокофьева не только в образном, но и в интонационном плане (см., например, ц. 29).

Возвращается тема главной партии (ц. 32), но она излагается сжато, уступая место второму лирическому эпизоду (вторая побочная, ц. 33). Тонкий, изысканный колорит этой темы, звучащей у флейт и кларнетов в сопровождении струнных инструментов, заставляет вспомнить об импрессионистских истоках лирики Эшпая. Здесь возвращаются и интонации вступительного речитатива к симфонии, но «переплавленного» в пасторальные, умиротворенные звучания.

Звучат здесь и интонации нисходящей квинты (ц. 35) из марийской темы-зова, которая появится позже.

Лирический эпизод завершился — и вновь звучит тема главной партии (ц. 40), опять очень кратко, как напоминание об основном настроении части. Это начало разработки. Сразу же следом за нею слышится первая тема побочной партии (ц. 42), а затем, в увеличении, широко распетая тема вступительного речитатива. Здесь композитор применяет излюбленный им принцип суммирования, краткого повторения основных идей; причем они являются и импульсом для дальнейшего развития. Как бы напоминая о пережитом, тема вступительного речитатива драматизирует все последующее развитие; беспокойство нарастает, пока на гребне высочайшей кульминации не появляются интонации главной партии (ц. 45).

И вот на фоне тихого звучания альтов и контрабасов у валторн возникает как бы в отдалении марийская народная мелодия (ц. 47):

23 *L'istesso. tempo*



Шесть ее проведений образуют вариационный цикл, эпизод внутри разработки.

Она развивается как тема героическая, величественная, исполненная огромной внутренней силы.

Снова возвращается танцевальная главная партия, превосхищаемая интонациями первой побочной. Затем —

второй лирический эпизод, но уже в сочетании с квартетной марийской темой и интонациями вступительного речитатива. Это — подход к генеральной кульминации, построенный на терцовых интонациях из первой части. Однако они так сильно видоизменены, что эта тема — лирический центр симфонии — воспринимается как новая и наиболее яркая из всех лирических тем. Ее появлением отмечен момент разрешения трагических коллизий.



И интонации ее и фактура заставляют вспомнить печальную тему виолончелей из первой части. Но скорбь переплавлена в мужество. «Перенасыщенность» чувством, воспевание красоты не только характерны для данной темы и для данного этапа драматургии Первой симфонии — они свойственны многим другим образам Эшпая и обусловлены его лирическим восприятием окружающего.

Симфония завершается интонациями героической марийской темы и праздничной главной партии второй части. Утверждением этих оптимистических образов замкнулся круг духовных исканий героя.

Вторая симфония

Симфония начинается с массивной и стремительной темы главной партии сонатного аллегро, звучащей у струнных *divisi*. Она динамична и обладает огромным потенциалом развития. Одна из самых импульсивных и энергичных тем, она будет активно разрабатываться.





Это первая тема главной партии; но еще важнее для последующего развития вторая, подлинная марийская песня, образ эпически-обобщенный. В ней — спокойный свет мужественного и оптимистического восприятия мира:

26 *L'istesso tempo*



Обе темы главной партии изложены в обширном самостоятельном разделе формы. После вариационного развития второй темы следует реприза первой, завершающая этот раздел.

С резкого эмоционального перелома начинается побочная партия (ц. 13). На фоне напевных фигураций у скрипок и педаль альтов мелодия звучит у басового кларнета благородно-сдержанно и спокойно, как бы продолжая развивать в новом, лирическом освещении марийскую тему:

27 *non rit. molto tranquillo*



Охватывая все более высокий регистр, тема побочной партии достигает кульминации (*p, dolce*), где звучит в аккордовом изложении прозрачно и несколько таинственно (ц. 18). Следующий затем романтический валторновый эпизод (ц. 23) на интонациях марийской темы завершает экспозицию.

Разработка (ц. 24) начинается опять с резкого перелома: скрипки и альты играют тревожные быстрые пас-

сажи. Музыка полна недобрых предчувствий. Но с самого начала разработки у скрипки solo зарождаются интонации хоральной темы (ц. 25), которая станет впоследствии преградой на пути враждебных человеку сил. Тревога «шуршащего» загадочного движения струнных приобретает ясные очертания: появляется жесткая, краткая активно-наступательная тема:



Ее облик, как и роль в драматургии симфонии, напоминают о воздействиях симфонизма Шостаковича (ц. 26). Она возникает лишь ненадолго и снова исчезает в тягостной суеде острых и быстрых пассажей.

Развитие осуществляется в противоборстве этой темы и марийской темы главной партии, звучащей с энергией и живостью, ранее ей несвойственными. Но тема разработки звучит все более мощно.

Преграда на ее пути — хорал, исполненный сдержанной страстности; это воплощение духовного начала, разума, человечности. Тема проводится то в насыщенном среднем регистре струнных, то в органных звучностях всего оркестра, заполняющих звуковое пространство плотными вертикалями аккордов.

Снова звучат интонации первой темы главной партии. Этот героический образ достигает кульминации; им и заканчивается часть. Но главные события — впереди; краткость репризы ясно указывает на это.

Средняя часть симфонии выдвигает новый тезис. После бурных «глобальных» событий первой части здесь возникает иной мир, воспевающий красоту обыденной жизни и простых чувств. Тема второй части заимствована из музыки к кинофильму «Ночной патруль». Звучит она в неожиданном для симфонического оркестра тембре — у солирующей гитары в сопровождении двух арф:





Тема развивается вариационно, вначале изменяясь лишь по тесситуре. Только в последних проведениях она насыщается подголосками (ц. 3), затем проходит в аккордовой фактуре (ц. 4) в светлом высоком регистре.

Но этот замкнутый мир, такой по-своему прекрасный и человечный, разрушается на наших глазах: вновь возвращается недоброе «шуршащее» движение, напоминающее о начале разработки первой части. Беспокойство поднимается вначале подспудно, а затем захлестывает, останавливает певучую мелодию темы, и мы уже слышим только тревожные шорохи; они не утихают, а, напротив, все яснее проявляются, как некое контрдействие. Но и тема не остается нейтральной, она вновь возникает в экспрессивном звучании струнных (ц. 8), в гармонически насыщенной хоральной изложении. Интонации ее непосредственно продолжают интонациями хора (solo валторны, ц. 8). Он проходит затем и в верхнем голосе и в контрапункте с основной темой, все более наполняясь ее лирическим чувством.

Реприза части возвращает первоначальный облик первой темы, обнаруживая однотипность развития обоих основных образов симфонии: эпико-героического (начало первой части) и лирического (основная тема второй части), их глубокую внутреннюю связь.

Начинается финал. Тревожный возглас труб звучит, как сигнал к новому этапу схватки. Вновь возобновляется неистовое стремительное движение. Первый контраст — танцевальная, забавно-неуклюжая тема побочной партии (ц. 4):



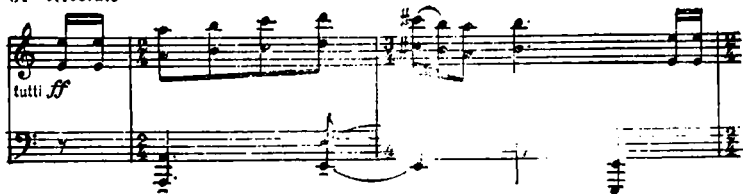
Но это не более, чем краткая передышка; из-за несколько сумрачного колорита (тема звучит у солирующей флейты в сопровождении фагота, валторны и литавр), она воспринимается лишь как временное отклонение. Довольно скоро возобновляется быстрое движение и появляется зловещая тема из разработки первой части (флейта solo, ц. 9); ее интонации продолжены интонациями побочной партии финала. Тема разрабатывается в виде фугато, затем — в жестких гармонических сочетаниях, на все более высоком динамическом уровне. Но на кульминации, как преграда ее грозному натиску, возникают интонации темы второй части (ц. 17—18).

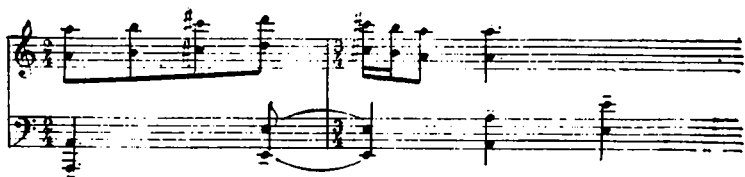
Реприза начинается с побочной партии, продолжающей разработку, а не контрастной ей. Лишь появление побочной партии первой части (ц. 22) возвращает на время более светлое настроение. Но снова возобновляется стремительное движение главной партии финала. Следом за нею, озаряя ее новым светом, звучит у тромбонов и тубы марийская тема из первой части (*robusto*, ц. 27).

Реприза продолжает развитие; здесь опять появляется тема из разработки первой части. Она не изменила своего жесткого и античеловеческого облика и выступает здесь в новом столкновении с силами добра. Размеренная поступь басов напоминает о начале симфонии; возвращаются и интонации хора из первой части.

Наконец, исход борьбы, достигшей самой высокой своей кульминации, решается в совершенно новой мощной оптимистической теме, воплотившей главный народно-массовый образ симфонии:

31 * Risoluto



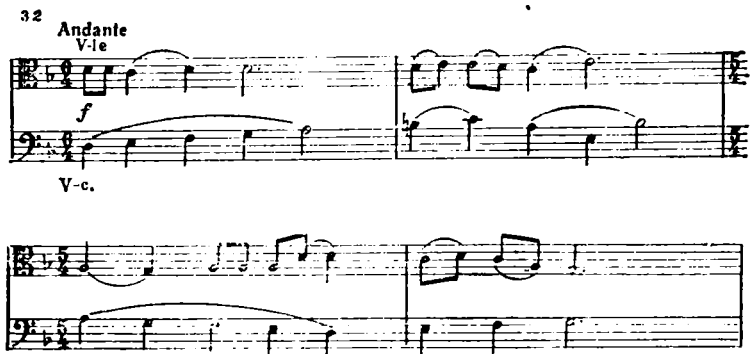


Квартовые ходы контрапункта к этой теме роднят ее с марийской темой из первой части. В ритмическом рисунке, а затем и в интонациях проступают очертания темы из разработки первой части.

Итак, Вторая симфония представляет необычный жанровый синтез: во-первых, черт русского эпического симфонизма; во-вторых, лирико-драматического типа мышления, поднимающего глубокие пласты социальных конфликтов современности и свойственного творчеству Шостаковича. В-третьих, в симфонии Эшпая героическая драма сопряжена с интимной, бытовой по своему происхождению, лирикой — и это тоже составляет одно из ее привлекательных качеств.

Третья симфония

Произведение начинается темой хора Якова Эшпая («Уремет воктен»), исполненной скорби, мужества, благородной сдержанности. Она звучит в полифоническом изложении у струнных инструментов:



Тема достигает кульминации и звучит в новом тембровом освещении, новом интонационном варианте, в аккордовом изложении (хоральная фактура) у деревянных духовых (p, dolce). Важно отметить такие качества пер-

вой темы, как ее кантиленность и фольклорные истоки мелодии. Это собирательный народный образ.

В среднем разделе темы (имеющей трехчастную структуру) появляются образы тоски и безысходности; засурдиненные струнные, перекликаясь, ведут печальный диалог: интонации — ладово-обостренные, изломанные (ц. 3). Здесь впервые появляются у виолончелей «дрожащие», вибрирующие звучания (перед ц. 4); они предвосхищают образы смерти. Темп ускоряется, и на кульминации появляется у деревянных духовых краткая тема-возглас (она выросла из первой интонации хора) — символ воли, стойкости, протеста против смерти (ц. 6).

У валторн в сопровождении несколько «фантастических» аккордов деревянных и *pizzicato* струнных с тромбонами вновь проходит тема среднего раздела. Несимметричный ритм, плотная аккордовая фактура все более напоминают о колокольных звучаниях. На кульминации весь оркестр провозглашает тему хора в контрапункте с темой предшествующего эпизода (ц. 10).

С тихого, лирически-проникновенного звучания струнных (особенно выразительна интонация увеличенной квинты — ход к кульминации мелодии) начинается побочная партия (ц. 12). Ее основная тема, звучащая у альтовой флейты (один из основных лейттембров симфонии), затем — у скрипок, представляет мелодию народной марийской лирической песни глубоко-философского содержания (ц. 13, текст песни см. на с. 51):



Экспрессивная и сдержанная по своему характеру лирика весьма характерна для Эшпая; тема песни звучит на фоне гармонически-насыщенных педалей струнного ансамбля, к которому затем присоединяется мягко звучащая медь (ц. 14). Кстати, лирическая трактовка медных — еще один характерный признак стиля Эшпая.

Едва закончилась побочная тема, как появляются чуть слышные, «дрожащие», вибрирующие звучания, а у арфы — безжизненная додекафонная тема. Холодом веет от нее, так же как и от следующих затем пассажей деревянных духовых инструментов, как и от сложных гармо-

нических комплексов (ц. 17) или таинственно-мрачных глissандо струнных (ц. 17—18). Будто человек с ужасом заглянул в «мир иной». Но мрачные видения исчезают, и снова звучит печальная и теплая мелодия песни «Воды текут» в высоком регистре скрипок. Ею заканчивается первый раздел симфонии. По своей форме он напоминает экспозицию сонатного allegro.

Вторая, рондообразная по форме часть вносит резкий контраст. Она начинается с резко акцентированных терцовых интонаций (деревянные духовые и арфа) на фоне легких пассажей скрипок. Угловатый рисунок виолончелей и контрабасов *pizzicato* заставляет вспомнить додекафонную «потустороннюю» тему. Безостановочное движение приводит к нежному флейтовому мотиву — напоминанию о хоре Якова Эшпая (ц. 26). Таким образом, здесь сталкиваются основные конфликтные образы первой части в новом, призрачном освещении.

Содержание этого несколько фантастического скерцо завуалировано, не однозначно. Но несомненно, что его настроение далеко от шутливого.

По ажурной легкости, прозрачности оркестровки, по форме — целостной, мастерски вылепленной, скерцо — один из лучших эпизодов в симфонии. По его месту в драматургии скерцо заменяет разработку.

Медленная же третья часть симфонии — *Largo* — перекликается по своему настрою с обеими основными темами первой части (хором Якова Эшпая и темой песни «Воды текут»), хотя и не является прямым их продолжением; *Largo* развивает те же, глубоко оптимистические по своей сути, идеи. Народно-песенное начало снова утверждается здесь, как противодействие силам, враждебным жизни.



Но медленная часть — лишь краткое интермеццо; после него начинается новая фаза борьбы с отчаянием. У валторн звучит активная и яркая пентатонная попевка — призыв к действию. Это начало вступительного раздела финала (или предыкт к репризе контрастно-составной формы):



Снова возвращаются тревожные образы скерцо; смятение еще не ушло в прошлое.

Наконец, в низком регистре у струнных звучит в увеличении первая тема симфонии — это реприза (ц. 58). Тема предстает здесь в новом освещении; она звучит величаво, спокойно, эпически-монументально.

Труба (con sordine) в сопровождении других засурдиненных медных, а затем флейта — начинают петь новую лирическую тему, интонационно продолжающую тему Якова Эшпая:



Она заменяет репризу побочной темы (ц. 61) из первой части.

Ее первая интонация, воспринятая от начальной темы симфонии, многократно повторяется.

Возвращается валторновый возглас, с которого начался финал (ц. 63). Музыку захлестывает новая волна чувств, выражающих неприятие несчастья. Снова появляется материал скерцо, затем сильно динамизированные интонации хора и лирической темы из финала. Возобновляются образы жизненной активности и воли: вновь провозглашается секундовая попевка из первой части (у валторн, ц. 68, у дерева — ц. 70, ср. с ц. 6), резкий упругий валторновый мотив, с которого начинался финал (ср. ц. 7 и ц. 71).

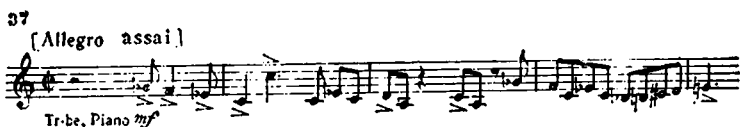
Достигнув кульминации, эти образы «переплавляются» в светло и мужественно звучащую здесь мелодию хора (ц. 74). А когда она заканчивается, альтовая флейта повторяет новую лирическую тему финала (ц. 77). И умиротворенно, печально звучит она в последний раз.

Концерт для оркестра (Concerto grosso)

Сочинение написано в одночастной форме, контуры которой напоминают сонатное *allegro* (ц. 1—7 — экспозиция; ц. 7—45 — разработка, с ц. 45 — реприза-кода). Однако действие развивается предельно свободно; момент импровизационности, особенно в разработке, имеет громадное значение.

Состав исполнителей — симфонический оркестр и четыре солирующих инструмента: труба, фортепиано, вибрафон, контрабас.

Концерт начинается с острых и сухих кварто-квинтовых созвучий фортепиано; это краткое вступление. Его интонации, заключенные в интервале тритона, готовят главную партию, звучащую у трубы в унисон с фортепиано (ц. 1):



Главная партия сразу же начинает активно разрабатываться. Свободное, неукротимо-стремительное движение приводит к новой, более спокойной теме, тоже в тембре трубы, на фоне тихой равномерной пульсации аккордов фортепиано, струнных инструментов и легких, импровизационного склада пассажей деревянных духовых. Эта тема является продолжением и развитием первой — и в тембровом, и в фактурном, и в интонационном плане. Но звучит она *p*, *cantabile*, в лирическом освещении (ц. 4) и воспринимается, несмотря на сложность ладотонального языка и тональных отношений, как побочная партия:



Показательно, что в обеих темах, столь далеких от марийского мелодизма, ощущаются характерные для него попевки, хотя они обострены и динамизированы.

Огромная по своим масштабам разработка начинается с активно моторной импровизации четырех солистов (их сопровождают струнные) и появления новой темы

(ц. 8). Унисонная, архаически-простая, она проявляет и усиливает марийские черты тематизма концерта (условно назовем ее марийской темой). Эта блестящая краткая попевка своей интонационной определенностью, собранностью противостоит несколько хаотическому движению вступительного раздела разработки:



У хора медных инструментов звучит, устремляясь к новой кульминации, каскад ослепительно-ярких, равномерно пульсирующих аккордов; их ритмическая энергия на кульминации конденсируется в упругой и четкой фигуре (ц. 10), а затем в высоком регистре напряженно и светло интонируется нисходящая малая терция (ц. 11) — самый характерный интервал побочной партии. Динамизм, «взрывчатость» драматургии Концерта обуславливает частые вычленения одной, главной интонации из темы, как бы «пароль» для напоминания о ней. Первая динамическая волна разработки (цц. 7—12) исчерпала себя.

С ц. 13 начинается вторая волна. В потоке стремительных пассажей возникает секундовая интонация марийской темы, а затем снова — нисходящая малая терция из побочной партии.

Плотная аккордовая фактура сменяется диалогом струнных (ц. 18); начался связующий раздел перед медленным, центральным эпизодом разработки. Скрипки ведут резко-изломанную одноголосную мелодию; другие струнные отвечают ей повторениями нисходящей терции, интонации вздоха. После огромного напряжения — минутный отдых, обращение к своему внутреннему «я».

Начинается медленный эпизод, *Andante* (ц. 22) — лирический, исполненный глубокой эмоциональности хорал. На фоне живой, внутренне-наполненной пульсации аккордов труба (*con sordine*) исполняет печальную и светлую, проникновенную мелодию, интонации которой родственны марийской теме (ц. 24). Это лирический центр всего произведения:





Andante трехчастно и отделено от последующего благодаря возвращению хоральной темы (ц. 27).

Начинается третья, завершающая фаза разработки — каденции солирующих инструментов. В образном аспекте — это постепенная «модуляция» к действенной, энергичной музыке репризы-коды. Неожиданным и смелым представляется уже сам выбор инструментов: контрабас в качестве ведущего тембра на протяжении большого отрезка музыкального действия. Здесь, в каденции контрабаса, развиваются важнейшие интонации главной партии, и наиболее полно проводится центральная тема всего сочинения, которой оно в «туттийном» изложении и закончится (см. пример 40). К контрабасу присоединяются другие солисты — фортепиано, затем вибрафон, наконец, труба (ц. 33), с острыми, угловатыми мотивами главной партии. Тревога, напряжение усиливаются, и не разрешаясь, концентрируются в настойчивых повторениях нисходящей мало-терцовой интонации — одной из лейт-интонаций Концерта, звучащей здесь как архаический, древний клич. Он звучит на фоне «застывающих» аккордов струнных и вибрирующих созвучий деревянных духовых (ц. 36).

Новая грань — начинается fuga, она звучит у квартета солирующих инструментов (ц. 37). Ее тема претворяет интонации главной партии. Стремительные полифонические напластования создают новый очаг напряженности; резкие, графически-четкие линии фуги естественно продолжены в следующем за нею эпизоде — каденции ансамбля ударных инструментов (ц. 39). Хотя это «не-строющие» инструменты, то есть они не могут точно воспроизвести интонации темы, она еще сохраняется в памяти, и остается впечатление, что ударные продолжают играть тему фуги. Это еще одна остроумная находка композитора. Возобновляется вольная игра ритмов, властно

захватывающая с первых же нот Концерта. Затем следует бурная ритмическая импровизация (ц. 41). На интонациях главной партии готовится реприза-кода. Она начинается с проведения главной партии у скрипок на полтона ниже, чем в экспозиции. Еще один каскад энергических пассажей, изобретательно варьирующих главную тему — и у валторн с солирующей трубой повторяется марийская тема (ц. 52), как гимн свету, как отражение романтически-возвышенного взгляда на мир. Здесь, как и во всей коде, достигается синтез кантиленного и ритмически-активного начал.

На этой кульминации сочинение могло бы закончиться, но автор еще раз подтверждает значение лирического содержания Концерта: возвращается выразительнейшая тема (ц. 59), впервые полностью прозвучавшая в каденции солирующего контрабаса. Благодаря ее тембровому облику (мелодия звучит у солирующей трубы в унисон со всеми струнными), она еще более экспрессивна. Постепенно весь оркестр вовлекается в эту песнь; несимметричные ритмические фигурки, сопровождавшие тему в начале, исчезают, ритм выравнивается и на кульминации вновь и вновь утверждается яркая начальная интонация марийской темы.

Второй концерт для фортепиано с оркестром

Слитная, компактная одночастная форма концерта скрывает в себе три части концертного цикла (*Allegro moderato*; *Andante*; *A tempo*). Динамичность, праздничность, графически-четкая токкатность, прозрачная, томительно-замедленная лирика — вся эта гамма состояний, характерных для стиля Эшпая, отразилась в концерте. Активность развития так велика, что стихия разрабочности, утверждаясь с первых тактов, господствует в сочинении вплоть до его окончания; в самых важных точках драматургического развития возникают краткие, яркие, сразу же запоминающиеся мотивы-афоризмы. При этом, как свойственно Эшлаю всегда, интонации основных тем зарождаются из одного и того же начального мелодического импульса и затем щедро, виртуозно, темпераментно разрабатываются.

...Глухие удары литавр — и у фортепиано возникает чеканная унисонная тема:



Это своего рода императив, четкая формула основной музыкальной идеи концерта. В дальнейшем эта тема, раскручиваясь как стальная пружина, будет создавать напряженность, поляризуя музыкальную ткань.

Теме отвечают ясно и радостно звучащие трезвучия (в тембре струнных, чередующихся с медными инструментами), они заполняют все музыкальное пространство светом.

Тема переходит к струнным (ц. 3, *Pesante*), и затем начинается виртуозный токкатный разработочный эпизод у солирующего фортепиано (ремарка: *Quasi cadenza*, ц. 5). Заметим, что марийская интонация нисходящей кварты (так же, как пентатонный «запев» начальной темы) создает с самого начала произведения определенный национальный колорит. Таков вступительный раздел.

Квартовую интонацию подхватывают трубы (ц. 10), и на фоне оригинального оstinato ритма на $\frac{8}{8}$ ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$) звучит у фортепиано новая тема, развивающая интонации первой. По структуре своей она более четко оформлена и имеет значение главной партии:



Дополнение к ней, построенное на интонациях восходящей кварты (ц. 13), также важно для последующего развития.

Ответная тема (побочная), звучащая у струнных инструментов, воспроизводит народную марийскую мелодию, которая встречалась уже в Первой симфонии. Но здесь она выступает в лирическом освещении, на фоне прозрачных фигураций у фортепиано (ц. 16). Второе проведение темы параллельными трезвучиями (отметим, как хорошо подготовлена и эта фактура и квартовая интонация) приводит к полифоническому эпизоду (ц. 20), где в канона проходит новая, двенадцатитоновая тема. «изломанном», хаотическом рисунке есть и сходство с главной партией.

Объединенные общим ритмическим фоном, разрабатываются марийская тема и начальная тема-эпиграф (ц. 21). Возобновляется и ритмический рисунок на $\frac{8}{8}$ из вступительного раздела (ц. 24). Квартовые переключки приводят к кульминации-апофеозу на интонациях темы-эпиграфа (ц. 36). Первый раздел, как бы экспозиция и разработка сонатного allegro, завершился.

Краткий и резкий спад динамики — и начинается медленный эпизод, в духе импрессионистской чувственной и тонкой звукописи (ц. 38). Пейзажная тема появляется у гобоя, затем у английского рожка.

43



Ее сменяет характерно-эспаевский лирический хорал, в звучании ансамбля деревянных духовых (ц. 43, Andante), а затем — изысканный и несколько статичный мотив флейты; он разрабатывается параллельно с хоралом, все более насыщаясь глубоко-проникновенным лирическим чувством. Медленный раздел обрамляется пейзажной темой (ц. 48, ср. с ц. 38).

Возобновляется безостановочная пульсация остигатных ритмов — это начало репризы главной партии (ц. 50), затем — марийской темы (ц. 52) — обе на виртуозно-токатном фоне у фортепиано. Темы звучат здесь тихо, постепенно «модулируя» от статики среднего раздела концерта — к бурным последующим событиям.

Новый подъем к кульминации начинается с активизации ритма — снова возникает характерная ритмическая фигура на $\frac{8}{8}$ (ц. 54). У трубы появляется новая модификация главной темы, причем многократно «обыгрывается» ее основной интервал, восходящая малая терция (с ц. 56).

Динамическая энергия главной темы, наконец, принимает отчетливую форму законченного мелодического образа — ясной и светлой гимнической песни у труб, сопровождаемой пятидольными «биениями» терпких созвучий фортепиано, поддержанных всеми струнными (ц. 64). Это зона генеральной кульминации концерта. Тема ширится, охватывая все больший диапазон, и на вершине восхож-

дения торжественно провозглашается марийская тема (ц. 71). Как эхо, у альтовой флейты звучат интонации кварты (ц. 72).

Внутри финального раздела есть и свой лирический оазис — напоминание о среднем эпизоде — медлительное двухголосие у солирующего фортепиано (к нему затем присоединяются скрипки).

Кода начинается с повторения главной темы (ц. 75) в той же тесситуре и тональности, что была и при первом ее проведении, и после повторения ряда аккордовых комплексов, уже знакомых по экспозиции, концерт завершается той пентатонной интонацией, с которой он начинался.

Второй концерт для скрипки с оркестром

Форма его сочетает признаки поэчности и сонатности (сонатное *allegro* с эпизодом в разработке и кодой). Благодаря изменениям темпа, создаются «зоны» спокойного — и быстрого движения. В их чередовании устанавливается драматический рельеф концерта.

Во Втором скрипичном концерте, благодаря его лирико-драматическому складу и монологичности, монотематический принцип осуществлен наиболее последовательно. Уже вступление солирующей скрипки¹ содержит «зерна» всех основных тем. В первой теме вступления секундовое восхождение, рождающее ощущение напряженного преодоления, сменяется спокойной и устойчивой квартовой интонацией (ход от доминанты к тонике).

44

Andante con dolore



Обратим здесь внимание на интервал уменьшенной октавы, воплощающий контраст между трагической неустойчивостью восходящих «шагов» и стабильностью доминантно-тонического хода. Далее отметим в развитии

¹ Отдельные звуки скрипки дублируются, как бы продлеваются виброфоном, и это создает особый эффект пространственности звучания, сохраняя чистоту и сольный характер тембра.

темы широкоинтервальные кварто-квинтовые мелодические построения, которые составляют основу целой образной сферы и весьма характерны для лексики Эшпая. Их эмоциональный диапазон простирается от кантиленных, экспрессивных оборотов, выражающих светлое лирическое чувство, до экстатичных, кратких «зовов» в кульминационных разделах формы. Это особая, обширная область авторского мелоса, запечатленная и в Первом концерте для фортепиано с оркестром (вторая побочная партия первой части, вторая часть), и в Первом скрипичном концерте (побочная партия), и в Первой симфонии (тоже побочная партия).

Еще один важнейший элемент тематизма Второго скрипичного концерта — пятизвучная лидийская попевка, свидетельствующая о столь явственных в творчестве Эшпая связях с марийскими фольклорными истоками:

45

[Andante con dolore]



В дальнейшем данная попевка характеризует один из самых трагических образов концерта.

Нисходящий лидийский ход звучит на протяжении всей композиции в виде рефрена, сообщая форме черты рондообразности. По своей роли в драматургии целого он уподобляется заключительной партии Седьмой симфонии Прокофьева (как бы символ времени).

Образная альтернатива, заключающаяся во вступлении (восходящие, упорные — и печально ниспадающие интонации), предполагает драматическое развертывание событий.

Вступительные интонации восходящей секунды у солирующей скрипки модифицируются в быструю, тревожно-активную тему главной партии. Новый, зарождающийся здесь элемент (перед ц. 2) основан уже не на секундах, а на повторении терцового хода у литавр, затем у скрипки соло и звучит звонко, отчаянно, как страстное заклинание или мольба.

Подобные терцовые, как и кварто-квинтовые, лаконичные темы в сочинениях Эшпая обычно играют роль архаических зовов, кличей, истоки которых коренятся в фольклоре (вспомним валторновую тему из финала Третьей симфонии, побочную партию Концерта для оркестра).

Темы, появляющиеся в процессе развития и выросшие из уже известных начальных мотивов, приобретают стабильность на протяжении довольно длительных музыкальных разделов. Они столь сильно отличаются от своего интонационного первоисточника, что воспринимаются как вполне самостоятельные.

Такова группа тем, образующих продолжительную зону побочной партии (начиная с ц. 4). В трех ее разделах разрабатываются различные варианты образной трансформации вступления и главной партии.

Еще одна тема, тоже интонационно связанная с самым началом концерта, хотя и вполне обособленная, самостоятельная по своей роли в композиции сочинения, напоминает «Колыбельную» из балета «Ангара».

46 *Andante tranquillo*



Общий принцип здесь сводится к сочетанию разработанности с темброво-ритмическим и интонационным варьированием, оставляющим основу тематического материала неизменной.

Первая тенденция, по существу своему динамическая, явно преобладает. Она связана с широким развертыванием лирических образов, с их постепенной объективизацией под воздействием народно-песенной сферы. Ярчайший пример — тема русской народной песни «Зеленая сосенушка зелена была» — один из самых пленительных медленных эпизодов Концерта, с полифонией столь тонко разработанной, что слушая ее, представляешь себе искусное вологодское кружево. В кульминации тема звучит, как патетический речитатив, как утверждение вечных, объективных, непреходящих ценностей жизни. Мелодия постепенно обогащается подголосками: шестнадцать инструментов оркестра, как самостоятельные голоса, ведут в гетерофонном изложении песенную тему.

Характерно, что как художник, преданный фольклору своего народа, Эшпай (вероятно, неосознанно) придал русской мелодии черты марийской песенности:



Другой принцип организации музыкального материала заключается в рефренности, статичности, точнее — в устойчивости опорных моментов формы.

Как мы уже отмечали, лидийский нисходящий мотив, подвергаясь разнообразным трансформациям, неизменно сохраняет характер печальной отрешенности. Попевка то звучит в красивом сочетании кларнетов и арфы, то проводится у скрипок, то, как воспоминание, появляется у челесты. Наконец, на той же лидийской попевке основана кода концерта, где сама многократность повтора становится фактором выразительности, усиливающим значимость этого музыкального образа.

Четвертая симфония

Это одночастное сочинение. Множественность тем, как граней одного и того же образа и противоборства нескольких (немногих) основных сил, обилие экспонируемого материала, рисующего в совокупности панораму современного мира — такова существенная особенность драматургии Четвертой симфонии.

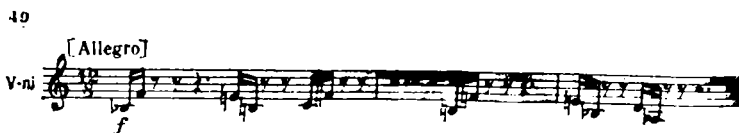
Симфония открывается медленным вступлением:



Характер его — «застылый», призрачный — передает предчувствия трагических коллизий, неизбежности катаклизмов.

Однако основное развитие конфликта — впереди. Как и в предшествующих симфонических произведениях Эшпая, сонатная схема воспроизводится весьма условно.

Первый ее раздел, основанный на музыке I действия балета «Круг», рисует противоборство враждующих сил и может быть условно назван главной партией; характер музыки здесь жесткий, наступательно-активный.



За ними следует «побочная партия» — ее тематизм, напротив, статичен, созерцателен, в отдельные моменты

музыка импрессионистична, в ней появляется одухотворенность — затем она опять никнет.

Начинается огромное нарастание звучности — эта волна захватывает и несет на своем гребне «обломки» всех предшествующих тем. Жестокость борьбы не на жизнь, а на смерть — таков смысл этого протяженного маршевого эпизода, следующего почти до конца первого раздела (условно этот маршевый эпизод можно считать разработкой, сливающейся с репризой сонатной формы).

Итог первого раздела — трагический. Срыв после грандиозной кульминации напоминает о свершившейся катастрофе. Кода раздела — разрозненные, глубоко печальные мотивы альтовой флейты, затем тромбонов:



Второй раздел подобен второй части симфонического цикла (его форма — сложная трехчастная). Это своего рода воспоминание о прошлом человечества. В «наплывах», как на экране, возникают то различные танцы прошлых веков (например, менуэт, вальс), то современные ритмы. Вновь, как и во Второй симфонии, музыка быта возвышается, поэтизируется, выступает как символ человечности, простых, мирных радостей.

Но вновь возникают здесь реминисценции тем первого раздела, возвращая состояние тревоги, страха, мрачных предчувствий.

Новая фаза борьбы — третий, завершающий раздел. В решающей битве участвуют все разнохарактерные силы, которые здесь предельно поляризуются, обнажая свою сущность. Это своего рода «вселенский» бой добра со злом, разрушением, смертью. Здесь разрабатываются многие темы первых двух разделов, появляются и новые, например, полифонически разрабатываемая тема струнных — воплощение решительности, энергии преодоления:



Кода симфонии основана на том же материале, что и вступление. В балете «Круг» его не было, но именно этот материал позволил автору так убедительно выстроить

песенную мелодию. И вдруг звучание застывает как бы на одном уровне напряжения, в атмосфере таинственности и настороженности.

...Удары литавр, печальные импровизации гобоя. Еле слышные алеаторические пассажи в оркестре. Ощущение ирреальности, небытия. Холодом все от музыки, еще недавно столь многокрасочной, полной жизни (подобные образы встречались и в других сочинениях Эшпая, особенно в Третьей симфонии). Сердитые возгласы гобоя как бы подхлестывают дальнейшее движение, ускоряется темп и на вершине динамической волны звучит энергичный мотив (на интонациях главной партии) — антитеза предшествующему эпизоду.

Еще один «наплыв» — изящный танцевальный образ в характере легкого вальса.

Элегические воспоминания, сумрачные фантазии — все преодолевается властной силой жизни. Новое нарастание приводит к главной кульминации — самому значительному провозглашению основной певучей темы. Казалось бы, вот он — «момент истины», то, к чему вело все предшествующее. Но впереди — опять напряжение деятельности, борьбы, и новая тема — со взволнованными «бие-ниями» ритма.

53

Andante



Добавим к сказанному, что темы, подобные только что приведенной, характерны для Эшпая (интонационно близкая есть, например, в Концерте для оркестра). И каждый раз их лирическая глубина удивляет и волнует. Тишина, грусть, умиротворенность. Тема, проходя у разных инструментов, постепенно как бы отдаляется. На задумчиво-вопросительной ноте Концерт заканчивается.

Песни горных и луговых мари

Названия шести песен, интонации которых стали основой сочинения, зафиксированы в партитуре. Это песни: «За пшеничное зерно», «Глубокий

овраг» (ц. 4), «Возле улицы» (ц. 7), «Село Ианан» (ц. 14), «Быть дочерью отца-матери» (ц. 20), «Вода глупока» (ц. 35).

По характеру они разные. «За пшеничное зерно» — старинная колыбельная, с завораживающими терцовыми колыханиями и акцентом на последней ноте фразы (угрофинский, венгерский штрих!). Звучит она у солирующей флейты:

54 „За пшеничное зерно“

Andante

Fl. gr. solo

Arpa

К ней сразу же присоединяются прозрачнейшие *divisi* струнных и таинственное, «вибрирующее» остинато у арфы. Второе проведение темы — у струнных. Самое яркое здесь — невесомая и таинственная, сказочная паутина подголосков. Музыка будто светится. Энгармоническая замена — и еще более нежно и светло звучит вторая песня. Она шире первой по диапазону и композитор при помощи фактуры делает ее диапазон еще просторнее, развивая оркестровые голоса в верхнем регистре.

Народная песня «Возле улицы» (она встречалась в Третьей симфонии) интонационно перекликается с двумя первыми. Все ее развитие основано на подголосочной полифонии в звучании струнного оркестра. В этой теме — огромный заряд энергии (ц. 11).

Начинается большое нарастание, в сложном переплетении контрапунктирующих голосов. На его вершине звучит у валторн новая народная тема:

55 „Село Ианан“

Moderato con moto

Cor.

Ее квартовые ходы многократно обыгрываются, поддерживаются терпкими гармониями струнных и, пока еще тема далеко не исчерпана, она перетекает в следующую —

«Быть дочерью отца-матери». Ее триольные мягкие интонации звучат у солирующей скрипки:

56



Своеобразная ритмика темы все больше проявляется в движении мелодически-насыщенных контрапунктов, в возгласах низких струнных, в быстрых пассажах скрипок и (как всегда у Эшпая) — выразительнейших репликах литавр.

В подходе к кульминации встречается квартовая интонация из песни «Село Ианан», хотя основной материал этого эпизода — авторский.

Как отдых после колоссального напряжения воспринимается у валторн следующая тема («Вода глубока»). Интонационно она — одна из самых ярких и необычных: как свежо звучит сопоставление *es* и *e* (мажорной и минорной терции) в пентатоническом мотиве.

Мелодия идет на гармонически сложном фигурационном фоне. Тема активно развивается, приводя к новой, самой высокой кульминации, интонации которой напоминают о предшествующей теме, но постепенно отдаляются от нее, приходят к торжественному, праздничному эпизоду (ц. 43). Здесь в живом, непрерывном движении напевного контрапункта к теме устанавливается особый темпо-ритм и тип фактуры, который ассоциируется с классическим *allegro vivace*. Тема же варьирует характерную для всего сочинения интонацию кварты, включенную в краткие мотивы-попевки из разных песен. В том же радостном состоянии упоения жизнью, переливающейся через край энергии и любования красотой народных мелодий завершается сочинение.

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОЧИНЕНИЙ А. Я. ЭШПАЯ ¹

Симфонические и вокально-симфонические произведения

- «Симфонические танцы»* на марийские темы — 1951; М.: Музгиз, 1953 (партитура)
«Венгерские напевы» для скрипки с оркестром — 1952; М.: Музгиз, 1953 (редакция для скрипки и фортепиано); 1955 (партитура) *
Первый концерт для фортепиано с оркестром — 1954; М.: Сов. композитор, 1957 (партитура); 1958 (переложение для двух фортепиано)
Первый концерт для скрипки с оркестром — 1956; М.: Сов. композитор, 1959 (партитура); М.: Музыка, 1964 (клавир) *
Первая симфония — 1959; М.: Сов. композитор, 1960 (партитура) *
Вторая симфония — 1962; М.: Музыка, 1964 (партитура) *
Третья симфония — 1964; М.: Музыка, 1967 (партитура) *
Вариации на тему Н. Я. Мясковского — 1966
Концерт для оркестра с солирующими трубой, виброфоном, фортепиано и контрабасом — 1966; М.: Сов. композитор, 1970 (партитура) *
«Ленин с нами», кантата, слова Маяковского — 1968; М.: Сов. композитор, 1970 (партитура) *
«Кремлевские куранты», праздничная увертюра — 1970; М.: Сов. композитор, 1973 (партитура)
Второй концерт для фортепиано с оркестром — 1972; М.: Сов. композитор, 1974 (партитура); М.: Музыка, 1974 (переложение для двух фортепиано) *
Второй концерт для скрипки с оркестром — 1977; М.: Сов. композитор, 1979 (партитура); М.: Музыка, 1981 (клавир) *
Четвертая симфония — 1981 *
«Симон Боливар», симфоническая поэма — 1982
Концерт для гобоя с оркестром — 1982
Песни горных и луговых мари — 1983
Пятая симфония — 1985

Сочинения для музыкального театра

- Оперетта *«Нет меня счастливее»*, либретто В. Константинова и Б. Рачера — 1968; М.: Сов. композитор, 1973 (клавир).
Мюзикл *«Любить воспрещается»* («Свадьба по жребью») — 1973

¹ Произведения, записанные на пластинки, отмечены *.

Балет «Ангара», либретто Ю. Григоровича и В. Соколова по пьесе А. Арбузова «Иркутская история» — 1974—1975; М.: Сов. композитор, 1979 (клавир); 1981 (партитура) * (в записи — фрагменты из балета).

Балет «Круг», либретто И. Чернышева — 1980 *

Камерные сочинения Обработки народных мелодий ¹

Три марийские мелодии для кларнета и фортепиано — 1947; М. — Л.: Музгиз, 1948

Легкие пьесы для фортепиано на темы народов Поволжья («Русская хороводная», «Марийская шуточная песня», «Удмуртская песня», «Комипермяцкая песня «Бездомная кукушка», «Башкирская песня», «Чувашская песня», «Татарская танцевальная») — 1948; М.: Музгиз, 1949

Прелюдия, адажио и fuga для флейты и кларнета без сопровождения — 1949 (рукопись)

Три марийские песни, обработка для голоса с фортепиано («Чтобы перейти ручеек», «На лужке», «Скворушка наш») — 1948; М.: Музгиз, 1949

Пьесы для фортепиано («Перепелочка», «Марийская колыбельная песня», «Марийская шуточная песня», «Казахская песня») — 1949—1950; изд.: Сборник пьес советских композиторов для фортепиано — М.: Музгиз, 1950

«Мелодия и танец» для скрипки и фортепиано — 1950; М. — Л.: Музгиз, 1951

Сонатина для фортепиано № 1 — 1948 — 1950; М. — Л.: Музгиз, 1952 * (в записи — Токката)

«Соловей», марийская песня — 1951; изд. в нотном приложении к журналу «Советская музыка», М., 1952

Этюд — 1951; в сб.: Избранные этюды и пьесы советских композиторов для фортепиано, тетр. 2. — М.: Музгиз, 1952

Три пьесы для детей, запись А. Тогаева («Чувашская плясовая», «Чувашская песня», «Чувашская хороводная») — 1952; Сборник детских пьес советских композиторов, вып. I. — М.: Музгиз, 1953

«Колыбельная», «Танец» — 1952; М.: Музгиз, 1954

«Лес» («Чодра»), марийская народная песня (обработка) — 1953; Две марийские народные песни — М., Музгиз, 1954

«Марийский плавный танец» — 1961; Сборник нетрудных пьес советских композиторов для фортепиано. — М.: Музгиз, 1962

Соната для скрипки и фортепиано № 1 — 1966; М.: Музыка, 1967 *

«Метр и ритм», пьеса для фортепиано — 1970; в сб.: Маленькому виртуозу, вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1971

Соната для скрипки и фортепиано № 2 — 1970; М.: Сов. композитор, 1972 *

Сонатина для фортепиано № 2 — 1971; в сб.: Сонатины, вып. I, средние классы ДМШ — М., Сов. композитор, 1972

¹ Сочинения для фортепиано разных лет изданы в сб.: Эшпай А. Сочинения для фортепиано. — М.: Музыка, 1977; Пьесы для фортепиано, предназначенные детям, изданы также в сб.: Эшпай А. Детский альбом. — М.: Сов. композитор, 1970.

«Венгерская тетрадь», 25 венгерских песен для фортепиано — 1975; М.: Сов. композитор, 1976 (в след. издании — «24 венгерские песни») *Восемь французских песен*. — 1976; в сб.: Сочинения для фортепиано. — М.: Музыка, 1977

Две пьесы для фортепиано («Марийская мелодия» и «Старинная марийская песня»); в сб.: Полифонические пьесы, вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1981

Две прелюдии для фортепиано; в сб.: Звуки мира, вып. 7. — М.: Сов. композитор, 1980

Три пьесы для флейты соло — 1982—1984

Andante и Allegro для ансамбля медных духовых инструментов — 1984

Эстрадные пьесы

Две танцевальные пьесы («В темпе быстрого фокстрота» и «В темпе медленного фокстрота») — 1955; в сб.: Как вам это понравится — М.: Сов. композитор, 1958 *

«*Забытый мотив*», медленный фокстрот для эстрадного оркестра — 1956; М.: Сов. композитор, 1958 *

«*Простой вальс*» — 1961; в сб.: Как вам это понравится. — М.: Музыка, 1962

Рассодия на темы песен для эстрадного оркестра; М.: Музыка, 1965

«*Александрия*» (босса-нова), лирическая пьеса — 1966; М.: Сов. композитор, 1967

Интродукция (для эстрадного оркестра); в сб.: Пьесы для эстрадного оркестра, вып. 6 (партитура). — М.; 1981

Песни и хоры ¹

«*На заре*», сл. Н. Берендгофа

«*С первой встречи с тобой*», сл. Г. Регистана

«*В Нескучном саду*», сл. Г. Регистана

«*Москвичи*» («Сережка с Малой Бронной»), сл. Е. Винокурова

«*Ты, только ты*», сл. Г. Регистана

«*О тебе*», сл. Г. Регистана

«*Смотрит в небо звездолет*», сл. Л. Дербенева (для голоса и хора с фортепиано)

«*Тропинка*», сл. А. Фатьянова и А. Москалева

«*Зимняя песенка*», сл. Л. Дербенева

«*Белый снег*», сл. В. Карпеко

«*Где же тут любовь?*», сл. Г. Регистана

«*Город наш молодой*», сл. Л. Дербенева

«*Песня об иве*», сл. В. Карпеко

«*Отдохни*», сл. Р. Рождественского

«*Уходили парни на войну*», сл. Р. Казаковой

«*Песня о Чарджоу*», сл. И. Унрода

«*Далеко и близко*» («Кто бы объяснил мне»), сл. Л. Дербенева

«*Йошкар-Ола*», сл. Л. Дербенева

«*В ночной Москве*», сл. Л. Дербенева

¹ Песни А. Эшпая издавались в пяти авторских сборниках: Музгиз, 1959; Сов. композитор, 1962; Музыка, 1967; Сов. композитор 1973; Сов. композитор, 1982.

«Красный угол моей души», для хора, сл. М. Гриезане
«Марийский край», сл. Г. Регистана
«Зашумело клеверное поле», сл. Е. Евтушенко
«Что знает о любви любовь», сл. Е. Евтушенко
Музыка более, чем к 50 кинофильмам и более, чем к 20 спектаклям.

СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ А. Я. ЭШПАЯ

- Вечер камерной музыки (концерт из произведений К. Дебюсси, И. Фортисера и Д. Шостаковича). — Сов. музыка, 1954, № 12, с. 96.
Радостно жить и работать в такое время. — Сов. музыка, 1961, № 1, с. 7.
Путевые заметки. — Сов. музыка, 1961, № 3, с. 161.
На ленинградском смотре. — Сов. музыка, 1961, № 6, с. 76.
Советская песня в Польше. — Муз. жизнь, 1963, № 14, с. 13.
Интересная премьера. — Правда, 1964, 8 дек (О 9 и 10 квартетах Шостаковича).
Звучит музыка Кодая. — Сов. музыка, 1964, № 3, с. 103
[Творческие планы]. — Сов. музыка, 1965, № 11, с. 149
Встречи на острове Свободы. — Сов. музыка, 1966, № 4, с. 133
[О своих творческих планах]. — Труд, 1967, 26 февр.
Какая музыка трудная? — Неделя, 1968, 15 дек.
Талант и поиск. — Ленинская смена, Горький, 1968, 4 сент.
На неделе Карла Орфа (ФРГ). — Сов. музыка, 1968, № 10, с. 124.
«Искусство отличается от факта на величину души художника». — Сов. музыка, 1968, № 12, с. 4.
В спорах о бесспорном. — Сов. культура, 1968, 22 июня.
Эшпай рассказывает... — Ленинская смена. Горький, 1969, 22 окт.
«Красный угол души моей». — Водный транспорт, 1970, 1 янв.
Диалог о старшем друге (совместно с Р. Щедриным). — В кн.: Грант Григорян. М., 1971, с. 31—39.
Творчество молодых композиторов и современность. — Муз. жизнь, 1971, № 14, с. 1.
Источник вдохновения. Д. Б. Кабалевскому — 70 лет. — Правда, 1974, 30 дек.
[Выступление на V съезде Союза композиторов СССР.] — Сов. музыка, 1974, № 8, с. 9
Отстаивать художественные замыслы. — Сов. музыка, 1974, 13 дек.
Скрипка — душа исполнителя. — Веч. Москва, 1976, 23 июня.
Композитор о своем творчестве. — Сов. Чувашия (Чебоксары), 1976, 14 марта
О задачах Союза композиторов СССР по выполнению постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» — Сов. музыка, 1977, № 5, с. 8—23.
Проблемы творчества молодых композиторов. — Муз. жизнь, 1977, № 8, с. 1—3.
Радуюсь успехам своих друзей. — Сов. музыка, 1977, № 7, с. 32—33.
Революции посвящается. — Сов. музыка, 1977, № 10, с. 12.
Личность легендарная (К 90-летию А. Н. Александрова). — Сов. музыка, 1978, № 5, с. 6—7.
Слово об учителе (о А. И. Хачатуряне). — Муз. жизнь, 1978, № 10, с. 8—9.
Вижу заполненный зал. — Сов. культура, 1979, 4 окт.

Песня и жизнь. — Муз. жизнь, 1980, № 15, с. 1.
 Музыка Сергея Прокофьева. — Веч. Москва, 1981, 23 апр.
 Высокое призвание — творить (о музыке Э. Мирзояна). — Коммунист (Ереван), 1982, 31 мая.
 Начало традиции. О Международном музыкальном фестивале в Москве. — Сов. культура, 1981, 12 мая.
 Памятные для меня встречи. — Сов. музыка, 1981, № 7, с. 73—74
 Интервью с композитором. — Сов. культура, 1982, 15 окт.
 Урожай «Московской осени». — Моск. правда, 1982, 19 ноября.
 Встреча с юностью. — Муз. жизнь, 1983, № 1, с. 3
 Конкурс пианистов. — Известия, 1983, 15 ноября
 Нужны непосредственные связи с жизнью. — Сов. музыка, 1983, № 2, с. 121—122
 Молодость — всегда поиск. — Известия, 1984, 15 янв.
 Год минувший, год нынешний. — Муз. жизнь, 1984, № 1, с. 2.
 Не числом прожитых лет. — Сов. культура, 1984, 21 февр.
 Задачи советской музыки на современном этапе и творчество молодых композиторов. — Сов. музыка, 1984, № 3, с. 24—30.

ЧТО ЧИТАТЬ О ТВОРЧЕСТВЕ А. Я. ЭШПАЯ

Мурадели В. Песни сердца. — Веч. Москва, 1965, 13 июля.
 Хачатурян А. О моем ученике. — Сов. музыка, 1975, № 5, с. 14.
 Балтин А. «Река течет, берега остаются». — Сов. музыка, 1975, № 5, с. 16.
 Григорьев Л., Платек Я. Андрей Эшпай. — Муз. жизнь, 1975, № 10, с. 8—10.
 Хачатурян А. Щедрость творчества. — Правда, 1976, 11 янв.
 Хачатурян К. Все жанры музыки. — Сов. Россия, 1976, 13 авг.
 Страженкова И. Музыка Андрея Эшпая. — Моск. правда, 1976, 12 дек.
 Новоселова Л. Творчество А. Эшпая. — М.: Сов. композитор, 1981
 Блок В. Андрей Эшпай: «Говорить своими словами...» — Моск. новости, 1982, № 37.

О балетах и оперетте

Рассказывает композитор А. Эшпай. Рассказывает главный балетмейстер Большого театра, народный артист СССР Ю. Григорович. — Сов. культура, 1975, 24 окт.
 Авдеенко Ал. Ритмы жизни. Премьера балета «Ангара» на сцене Большого театра. — Известия, 1976, 30 апр.
 Дашичева А. О наших днях, о наших людях (премьера балета «Ангара»). — Сов. культура, 1976, 4 мая.
 Ванслов В. «Ангара». — Муз. жизнь, 1976, № 12, с. 2.
 Попов И. «Ангара». — Веч. Москва, 1976, 20 мая.
 Корев Ю. Вдохновенная лирическая поэма. — Сов. музыка, 1977, № 6, с. 2—15.
 Сосновская О. Оперетта Эшпая. — Сов. музыка, 1967, № 1, с. 33.
 Белов Г. И серьезно, и весело. — Сов. музыка, 1970, № 5, с. 64.
 Грошева Е. Внимание: оперетта! — Муз. жизнь, 1970, № 10, с. 17.

- Светланов Е. Поэзия созидания. Балет «Ангара» на сцене Большого театра СССР. — Правда, 1976, 11 мая.
- Саква К. Единство замысла и воплощения («Ангара»). — В кн.: Музыка России, М., 1978, М., с. 213—232
- Давлекамова С. «Помните». Новый балет А. Эшпая. — Музыка в СССР, 1982, № 2, с. 44—46

О симфониях

- Шехонина И. Ин. Попов. Симфония Андрея Эшпая. — Сов. музыка, 1960, № 4, с. 57
- Хренников Т. Гимн свету. — Правда, 1962, 5 ноября
- Мартынов И. «Хвала свету». — Известия, 1962, 14 ноября
- Бялик М. «Хвала свету». — Лен. правда, 1962, 1 дек.
- Генина Л. Симфония «Хвала свету». — Муз. жизнь, 1963, № 4, с. 14.
- Дараган Д. Вторая симфония А. Эшпая (пояснение). — М.: Музыка, 1964
- Ройтерштейн М. Утверждение света. — Сов. музыка, 1965, № 5, с. 14
- Пирумов А. Музыкальная премьера (Третья симфония Эшпая). — Известия, 1975, 1 июля
- Лихт В. Утверждение добра. — Сов. музыка, 1983, № 2, с. 31—35

Об инструментальных концертах

- Медведев А., Щедрин Р. Скрипичный концерт А. Эшпая. — Сов. музыка, 1957, № 5, с. 98.
- Дараган Д. Скрипичный концерт А. Эшпая. — М.: Сов. композитор, 1959
- Сохор А. Концерт, ставший праздником. — Веч. Ленинград, 1967, 27 сент.
- Макаров Е. Возрождение жанра. — Сов. музыка, 1968, № 1, с. 34
- Цыпин Г. Новый фортепианный концерт А. Эшпая. — Сов. музыка, 1973, № 1, с. 34

Содержание

От автора	3
У истоков творчества	6
Отец и сын	9
Детство.	
Начало занятий музыкой	14
Война	17
В училище и консерватории.	
Первые камерные ансамбли	19
Пьесы для фортепиано	22
Новые этнографические циклы	26
В оркестровых красках	28
Красочность и художественный темперамент	30
Эшпай-пианист.	
Первый фортепианный концерт	33
Школа Хачатуряна.	
Первый скрипичный концерт	37
Лицом к лицу со слушателями	41
Первая симфония	45
«Хвала свету»	49
Памяти отца	51
Песни	53
В фокусе кинокамеры	60
Эстрадные ритмы	64
В гуще жизни	66
Сплав народного и современного	70
«Красный угол моей души»	72
В камерных жанрах	74
Весело о серьезном	78
Как Вы пишете музыку?	81
Строителям Сибири посвящается	83
Лирический монолог	87

Размышляя о судьбах мира	89
«Ломая панцирь стереотипной формы»	92
От истоков — к устью ,	95

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткий путеводитель	
по симфоническим произведениям А. Эшпая	97
Список основных сочинений А. Эшпая	136
Статьи и выступления А. Эшпая	139
Что читать о творчестве А. Эшпая	140

Алла Владимировна Богданова

АНДРЕЙ ЭШПАЙ

Издание второе, переработанное и дополненное

Редактор А. Гапич. Художник В. Сидоренко. Худож.
редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Е. Ставицкая.
Корректор Э. Юровская.

ИБ № 1999

Сдано в набор 19.04.85. Подп. к печ. 22.11.85. Форм. бум. 84×106¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать
высокая. Печ. л. 5,25. Усл. печ. л. 8,82. Усл. кр.-отт. 9,07.
Уч.-изд. л. 9,23 (с вкл.) Тираж 11800 экз. Изд. № 7151. Зак. 298.
Цена 75 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006,
Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография
№ 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва.
Ж-88, Южнопортовая ул., 24.