

III

Л. Казанская



к

**Очерки
истории
марийской
советской
музыки**



11
K-12

Л. Казанская

**Очерки
истории
марийской
советской
музыки**

~~69720~~ 13

YUNUS RAJABYI NOMIDAGI OZBEK MILLY MUSIQ SAUVATINING
Inv. № 4226
AXBOROT RESURS MARKAZI

Ⓢ

Москва
Всесоюзное
издательство
«Советский
композитор»
1983

Отовсюду — от зырян, бурят, чуваш, марийцев и т. д., — для гениальных музыкантов будущего льются ручьи поразительных красивых мелодий. [...] думаешь, конечно, не только о музыке будущего, а о будущем страны, где все разноязычные люди труда научатся уважать друг друга и воплотят в жизнь свою красоту, издревле накопленную ими. Это — должно быть и это — будет [...].

М. Горький¹

Вместо предисловия

Волнующими событиями в культурной жизни марийского народа отмечен рубеж 1980—1981 годов. 60-летию образования Марийской АССР и XXVI съезду партии были посвящены Дни культуры районов республики и VIII пленум Союза композиторов МАССР. Эстафету смотра творческих достижений завершили Дни литературы и искусства Марийской АССР в Москве (10—15 марта 1981 года). Посланцы республики выступали в Государственном центральном концертном зале, в Центральном доме литераторов им. А. А. Фадеева, во Всесоюзном Доме композиторов.

Заключил этот праздник искусства авторский вечер народного артиста СССР Андрея Эшпая. В уютном зале Дворца культуры имени Лихачева, где проходил концерт, царил атмосфера праздничного оживления и неподдельного интереса. «Слушатели восторженно приветствовали композитора, чьи произведения славят красоту Родины, дружбу советских народов, — отмечалось в одной из рецензий. — [...] Дни литературы и искусства Марийской АССР вылились в яркий, многоцветный праздник. В эти четыре дня в светлую полифонию столицы влилось и мно-

¹ По Союзу Советов. — Наши достижения, 1929, № 1, с. 30.

Казанская Л.

К12 Очерки истории марийской советской музыки. — М.: Сов. композитор, 1983.

160 с. с ил.

Книга посвящена истории марийской музыкальной культуры от начала XX века до наших дней.

Автор рассматривает особенности национального музыкального фольклора, прослеживает зарождение и развитие профессиональной музыки в республике.

Для читателей, интересующихся историей советской музыки.

78 С

гоголосье посланцев марийского края, преобразенного Великим Октябрем»¹.

На этом музыкальном празднике выявилась неразрывная связь современного композиторского творчества с народной музыкой, единство устремлений мастеров разных поколений. Не случайно в эти мартовские дни вспоминались имена зачинателей марийской музыки И. Палантая, Я. Эшпая, К. Смирнова — тех, кто стоял у истоков ее сегодняшнего расцвета.

Страницы истории

В самом центре России, по обоим берегам великой русской реки Волги расположена Марийская АССР, граничащая на северо-востоке с Кировской областью, а на юге и западе — с Горьковской областью, Чувашской и Татарской АССР. Живет здесь небольшой, но удивительно талантливый народ, история которого уходит в далекое прошлое. Опираясь на основные достижения современной советской науки в области истории, археологии и этнографии, можно вкратце осветить вопросы этногенеза и пути развития народа мари².

Первое упоминание о марийцах под названием «сремискане» встречается у готского историка Иордана (VI в.). В прошлом марийцы были известны как «черемисы». Это название встречается в исторических памятниках и в отечественной литературе до 1918 года, а также в современных зарубежных исследованиях. После Великой Октябрьской социалистической революции утвердилось самоназвание народа: мари, марий, что значит «человек».

Формирование марийцев как этнической общности происходило в V—X веках в связи с развитием их взаимоотношений с соседними племенами. Один из исследователей указывает, что «в древности марийцы представляли единую общность. В результате движения предков мари с запада на восток эта общность распалась. Отделившиеся группы сталкивались с родственными, а также с тюркоязычными племенами. В результате неодинакового смеше-

¹ Гогоберидзе Гр. Привет с берегов Элнета. — Сов. культура, 1981, 17 марта, с. 8.

² См.: Очерки истории Марийской АССР. — Йошкар-Ола, 1965; Происхождение марийского народа. — Йошкар-Ола, 1967; Козлова К. И. Очерки этнической истории марийского народа. — М., 1978.

ния с ними развивались разные этнические группы, диалекты и говоры. При этом прамарийский элемент играл главную роль в формировании современного марийского народа»¹.

«Исторические условия сложились так, что марийцы не смогли образовать свою государственность»². В X—XII веках они находились под экономическим и культурным влиянием Волжско-Камской Болгарии, а с 30-х годов XIII века — попадают под иго монголо-татар. В XIII—XV веках древние марийцы, прочно осев и закрепившись на правом — горном и левом — луговом берегах Волги, подразделились на две территориально-этнические группы: горных марийцев (курык марий) и луговых (олык марий), или лесных (кожла марий). Затем по мере развития феодальных отношений и ослабления экономических связей между горной и луговой областями, а также подпадания горных под власть русских княжеств, а лесных — под политико-экономическое влияние Казанского ханства — такое разделение завершилось в XVI веке. Об этом свидетельствует одна из русских летописей того времени: «Две бо черемисы бе в Казанской области [...]; едина убо черемиса об сю страну Волги сидит, промеж великих гор, по удолиям, и та словет горная; другая же черемиса об ону страну Волги живет, и та ся наричет луговая»³. В результате территориально-экономического разделения постепенно сложились специфические черты языка и культуры двух основных групп — горных и луговых марийцев. Кроме того, с середины XIX века на Урале и в Башкирии, куда бежали марийские крестьяне от непосильных налогов и насильственной христианизации, формировалась третья группа — восточная (эрвел марий), близкая к луговой⁴.

¹ Аккорин В. Этногенез марийского народа по данным фольклора. — В кн.: Происхождение марийского народа. Йошкар-Ола, 1967, с. 164.

² Советская историческая энциклопедия. — М., 1966, т. 9, с. 78. Статья: Марийская автономная советская социалистическая республика.

³ Сказание о царстве Казанском (историческая повесть XVI в.). — М., 1959, с. 74.

⁴ Согласно данным современной науки, «марийцы делятся на три этнографические группы (луговые, горные, восточные) и являются носителями четырех наречий (луговое, горное, восточное, северо-западное). Северо-западные марийцы в языковом и этнографическом отношении занимают промежуточное положение между луговыми и горными». Селеев Г. А. Основные черты этнических процессов у марийцев. — В кн.: Древние и современные этнокультурные процессы в марийском крае. Йошкар-Ола, 1976, с. 65.

Тяготы и лишения, которые испытал народ мари в период монголо-татарского ига, обусловили жизненную необходимость присоединения к русскому государству. Осушественное в середине XVI века добровольное вхождение в состав России, вопреки колониальной, русификаторской политике царизма, сыграло прогрессивную роль в судьбе марийского народа, так как ускорился процесс развития экономики, а в ходе борьбы против общих эксплуататоров укрепилась дружба марийских и русских трудящихся, установились контакты с передовыми деятелями России.

Марийцы принимали активное участие в освободительной борьбе народов России против эксплуататоров. В крестьянском восстании И. Болотникова марийцы вместе с мордвой, русскими и чувашами осаждали Нижний Новгород. Среди восставших городов Поволжья был и Свияжск. В крестьянской войне под предводительством Степана Разина участвовало до 15 тысяч марийских крестьян. Среди близких Разину атаманов был горномариец Мирон Мумарин, которому народ посвятил мелодию, известную как «Марш Мумарина». Образ сподвижника Разина привлечет позже фантазию одного из зачинателей марийской музыки композитора Якова Эшпая.

Свято хранятся в народной памяти события, связанные с участием марийцев в Пугачевском восстании. Легенды говорят о пребывании Емельяна Пугачева в марийских селах и на берегах Илети. Любимым героем народных преданий был богатырь Акпатыр, вдохновивший драматурга Сергея Чавайна на создание исторической драмы, ставшей позднее основой либретто первой марийской оперы «Акпатыр» Эрика Сапаева.

Рост эксплуатации и национальный гнет обострили классовую борьбу трудящихся в XIX веке. От массовых протестов и волнений крестьян до организации первого марксистского революционного кружка в селе Юрино (1898) — такова динамика общественно-политического движения в марийском крае. В революции 1905—1907 годов марийский народ во главе с рабочим классом сплоченно выступил против царского правительства совместно с другими народами Поволжья. После свержения царского самодержавия, в марте 1917 года были созданы органы Временного правительства, а после Великой Октябрьской революции в декабре 1917 года власть в свои руки взяли большевистские Советы.

Нищета и бесправие, голод и болезни постоянно пре-

следовали марийцев до революции. Трудящиеся находились под двойным гнетом: русского самодержавия и местных богатеев. Замкнутый, забытый народ был обречен на постепенное вымирание. «Тихая грусть, которою проникнуты мотивы всех черемисских песен, — писал П. Зорин, один из дореволюционных исследователей марийского фольклора, — есть грусть народа исчезающего, — народа, история которого близится к своей последней странице»¹.

Административный центр края — Царевококшайск являлся местом политической ссылки революционеров. Академик С. И. Вавилов в одном из выступлений подчеркнул: «Об этом городе реальное представление имели только этнографы, до широких кругов сведения доходили исключительно через Салтыкова-Щедрина — доходили как о крайнем пределе глуши и провинциализма»².

Бесправный народ практически не имел возможности получить образование. В крае отсутствовали очаги культуры и просвещения. Весьма характерно, что первые шаги по обучению марийцев грамоте связаны с политикой насильственной христианизации народов Поволжья. Царское правительство издало указ об открытии при монастырях Казани и Свияжска школ для обучения детей новокрещенных. До середины XIX века приоритет в воспитании марийских детей сохранялся за церковно-приходскими школами, а с открытием (1824) училища в Царевококшайске право обучаться в нем получили лишь дети русских помещиков, чиновников и священников.

Необходимо, однако, отметить и ряд прогрессивных явлений. В XVIII веке изданы пятиязычный словарь народов Поволжья и «Краткий черемисский словарь с российским переводом». Первой попыткой научного изучения лугового диалекта марийского языка стала книга под названием «Сочинения, принадлежащие к грамматике черемисского языка» (СПб., 1775). Важную роль в развитии марийской культуры сыграл открытый в начале XIX века Казанский университет (1804). Усилиями его прогрессивных профессоров и преподавателей (П. Кондырев, Х. Френ, К. Фукс, А. Артемьев, В. Богородицкий) началось изучение быта и культуры марийцев. В кабинете экспериментальной фонетики под руководством профессора-лингвиста В. А. Бого-

¹ См.: Зорин П. Песни черемис Ветлужского уезда. — В кн.: Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1917, вып. VIII, с. 70.

² Цит. по ст.: Калашников М. О марийском народном песнетворчестве. — Сов. музыка, 1951, № 12, с. 52.

родичского проводилась большая работа по записи и расшифровке песен народов Поволжья. Замечательный марийский этнограф и языковед В. М. Васильев, бывший в 1913—1919 годах студентом филологического факультета университета, напел на фонограф пятьдесят песен. Их запись и расшифровка были сделаны ассистентом кафедры музыковедом М. И. Берг совместно с Васильевым, что способствовало освоению последним методики записи мелодий. Результатом многолетней работы Богородичского, Берг и Васильева стало издание (уже после революции) первого большого сборника марийских песен: «Мари муру. Песни народа мари, собранные В. М. Васильевым». Казань, 1919—1920. Статьи об обычаях марийского народа появляются также на страницах «Вятских губернских ведомостей», «Казанских губернских новостей».

Во второй половине XIX века правительством была одобрена система начального обучения представителей нерусских народов, созданная известным деятелем Среднего Поволжья Н. И. Ильминским. Рассматривая школу как орудие борьбы с мусульманством за влияние на нерусское население Поволжья, Ильминский доказывал необходимость введения родного языка в школе. С 1867 года во всех нерусских школах Поволжья было разрешено преподавание на родном языке. В те же годы в целях подготовки учителей для марийских начальных школ открылись Бирская и Казанская инородческие учительские семинарии, Центральная Унжинская миссионерская школа. Хотя конечной целью системы Ильминского было воспитание верноподданических чувств и постепенное обрусение малых народов, обучение на родном языке усилило авторитет школы у населения. Под руководством Ильминского составлены буквари на языках народов Поволжья, в том числе для восточных марийцев (1887) и для луговых (1890)¹.

¹ «Мы должны объективно рассмотреть плюсы и минусы системы Ильминского, — пишет один из исследователей отечественной педагогики. — Это необходимо сделать тем более потому, что система имела существенное значение для просвещения ряда народов Поволжья, Сибири и Средней Азии [...]. Идеино-политические установки системы Н. И. Ильминского (ортодоксальная церковность, воинствующее миссионерство, крайний монархизм) шли вразрез с прогрессивными устремлениями и деятельностью лучших русских людей середины и второй половины XIX века [...] При этом мы не можем отрицать в педагогической системе Ильминского ряда ценных сторон. Ильминский признавал и отстаивал родной язык учащегося как основу и как орудие обучения и воспитания, организовал многие сотни школ для детей нерусских народов, подготовил многочисленные национальные учи-

Прогрессивную роль в развитии просвещения марийского народа сыграло в 60—70-х годах движение за светское обучение детей нерусской национальности, которое возглавлял Илья Николаевич Ульянов. Как справедливо писал Н. Алпатов, заслуга Ульянова заключается в том, что он направлял образование нерусских народов не только в Симбирской губернии, где марийцы не проживали, но сумел «помочь инспектору чувашских школ Казанского учебного округа И. Я. Яковлеву выработать правильный подход к образованию и воспитанию детей»¹.

Крупнейший чувашский педагог И. Я. Яковлев добился открытия ряда национальных школ и для марийцев, чем внес весомый вклад в дело просвещения марийского народа. Следует указать на светские начальные школы, открытые марийскими учителями М. Герасимовым, И. Захаровым, А. Григорьевым и другими.

Существовавшая в царской России система обучения народов Поволжья интересна не только как фактор развития образовательного уровня. Школа давала марийскому народу основы музыкальной грамоты. В учебном плане церковно-приходских и светских школ пению отводилось три часа в неделю. Пение в основном было церковным, но на родном языке. К концу XIX века в репертуар школьных хоров вводятся народные песни и хоры русских и зарубежных композиторов. Уроки проводились под аккомпанемент скрипки. Кое-где детей обучали нотной грамоте.

Значительное внимание уделялось пению в Казанской инородческой учительской семинарии, где у поступающих обязательно проверялись слух и голос. Наряду с пением, семинаристов обучали игре на скрипке. За время существования семинарии (1872—1905) ее окончили более 80 марийцев, среди которых многие будущие видные деятели марийской культуры, в том числе В. Мухин, С. Чавайн.

Большая заслуга в постановке музыкального образования в Казанской инородческой учительской семинарии принадлежала крупному русскому хоровому дирижеру С. В. Смоленскому (1848—1909). В течение семнадцати лет он преподавал в семинарии пение и игру на скрипке. В издан-

тельские кадры; путем обучения детей в школах русскому языку он сблизили подрастающее поколение нерусских народов с русским народом. Все эти стороны системы Н. И. Ильминского объективно сыграли положительную роль в жизни и культуре Поволжья и Восточной России». Ханбиков Я. И. Русские педагоги Татарии. — Казань, 1968, с. 87—97.

¹ Алпатов Н. И. Педагогическая деятельность И. Н. Ульянова. — М., 1956, с. 106.

ных им учебных пособиях: «Голосовые упражнения из уроков хорового пения» (Казань, 1876), «Курс хорового церковного пения» (Казань, 1885) — он изложил свои музыкально-эстетические взгляды.

Смоленский ратовал за всеобщее хоровое обучение как средство эстетического воспитания: «Знание главных основ гармонии и ясное понимание самых простых музыкальных построений, — писал он, — дает возможность учащемуся хоровому пению не только сознательно изучать музыкальные произведения, но и получать истинное художественное наслаждение [...] В школе учиться петь следует всем, ибо совершенно неспособные к пению встречаются крайне редко»¹.

Важное значение имели двуклассные народные училища с обширной программой светского пения в старших отделениях. Основоположник марийской музыки Иван Палантай усвоил основы музыкальной грамоты именно в таком учебном заведении.

Несомненна положительная роль Казани как центра музыкальной жизни Поволжья, формировавшейся с конца XVIII — начала XIX веков вокруг двух важных очагов культуры — театра и университета.

На сцене созданного в 1791 году первого публичного драматического театра из крепостных актеров П. П. Есипова ставились оперы и спектакли с музыкой местного композитора, капельмейстера театра А. В. Новикова (1763—1830). Первый в Поволжье стационарный оперный театр, с репертуаром, не уступавшим столичным, рождается в Казани в 1874 году. На его спектаклях не раз бывал студент университета Владимир Ульянов. Много лет спустя в одном из писем к матери Владимир Ильич с удовлетворением вспоминал казанскую постановку оперы «Жидовка» Ф. Галеви² под управлением А. А. Орлова-Соколовского³.

С самого начала существования Казанского университета и вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции в среде его студентов и преподавателей складывается устойчивая традиция музицирования — спектакли с музыкой, выступления симфонического оркестра,

¹ Смоленский С. В. Курс хорового церковного пения. — Спб., 1904, ч. 1, с. 6 (разрядка моя. — Л. К.).

² Ленин В. И. Письма к родным (1894—1917). — М., 1930, с. 30.

³ А. А. Орлов-Соколовский (1855—1892) — композитор, кларнетист и дирижер. Окончил Московскую консерваторию (1875) и по рекомендации ее директора — Н. Г. Рубинштейна работал в качестве дирижера оперных театров Медведова в Астрахани и Казани.

литературно-музыкальные вечера, в которых принимали участие и будущие писатели — С. Аксаков, И. Панаев и будущий композитор — М. Балакирев. В университете имелись музыкальные классы (1804—1863), в которых фортепиано и пение преподавал А. В. Новиков. Профессора университета Н. П. Загоскин и Н. А. Осокин были горячими любителями и пропагандистами русской оперы, внесли значительный вклад в развитие музыкально-критической мысли в Поволжье.

В стенах Казанского университета во второй половине XIX века создаются революционные песни, ставшие затем общероссийскими, рождается синтетический жанр «студенческой оперы» на злободневные темы с использованием популярных оперных мелодий (своего рода казанская «Опера инших»).

Вслед за Петербургом и Москвой в Казани (1864) основывается отделение Русского музыкального общества (РМО), особенно активизировавшего свою деятельность с 1887 года. Отделение устраивало общедоступные камерные и симфонические концерты, нередко с участием гастролировавших в Поволжье музыкантов. Так, на рубеже XIX—XX веков в Казани выступали С. Рахманинов, И. Гофман, А. Скрябин, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, В. Ландовская, Л. Ауэр, Артур Рубинштейн, Н. Фигнер, Л. Собинов, А. Нежданова и другие.

Со второй половины XIX века Казань становится важным очагом музыкального образования в Поволжье. Открываются частные музыкальные школы, среди которых как наиболее профессиональные учебные заведения с серьезной и широкой постановкой в них преподавания специальных дисциплин следует отметить школы А. А. Орлова-Соколовского (1886) и Р. А. Гуммерта (1891)¹. Именно

¹ Рудольф Августович Гуммерт (1861—1921) — композитор, пианист и дирижер. По окончании Петербургской консерватории (1887), в которой (1883—1885) обучался у Н. А. Римского-Корсакова, приехал в Казань, где сначала работал в оперном театре в качестве второго дирижера. Гуммерт оказался «крупным организатором музыкального дела не только в Казани, но и в Казанской губернии. [...] Человек сильной воли, точный и аккуратный во всех своих начинаниях, он с неумолимой педантичностью вел свою школу, превратив ее вскоре в одно из лучших учебных заведений России. [...] Главной его целью была музыкальная педагогика, расширение контингента учащихся и основательная профессиональная подготовка». Кантор Г. М. Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием. — В кн.: Ученые записки Казанского государственного педагогического института. Казань, 1970, сб. 1, с. 94.

школа последнего послужила базой для открытия музыкального училища Казанского отделения РМО (1904). Его директором был назначен Гуммерт.

Сначала при музыкальной школе, которой он руководил, а затем при музыкальном училище (1905—1910) существовали бесплатные регентские хоровые и оркестровые классы. В одном из них учился И. Палантай. На хоровом отделении музыкального училища занимался Я. Эшпай, одновременно посещавший класс теории музыки и композиции Р. А. Гуммерта.

Если вспомнить, что первые марийские писатели и поэты, ученые-этнографы и композиторы получили образование преимущественно в учебных заведениях Казани, там же начали свою деятельность, то нетрудно представить благотворное воздействие музыкальной и — шире — художественной культуры этого крупнейшего центра Поволжья на формирование их эстетических идеалов и мировоззрения.

Наряду с общественно-политическими предпосылками и развитием народного творчества отмеченные прогрессивные явления в просвещении, культуре и музыкальном образовании послужили тем фундаментом, на котором в начале XX века усилиями первых представителей марийской интеллигенции стало воздвигаться здание национального искусства, национальной литературы.

Общим подъемом демократического движения в России, влиянием первой русской революции 1905—1907 годов обусловлено пробуждение национального самосознания народа мари, из среды которого появляются первые марийские художники, поэты, драматурги, прозаики, музыканты и фольклористы. Основоположник марийской литературы С. Чавайн писал: «Революция 1905 года разбудила национальное самосознание марийской интеллигенции. Если до этого времени многие из наших интеллигентов стеснялись даже своей принадлежности к марийцам, то теперь заговорили о марийской литературе, о марийских книгах и газетах»¹.

Существенную роль в пропаганде сочинений первых марийских писателей и поэтов сыграли издания «Марла календарь» («Марийский календарь», 1907—1913). В календаре, организованном и печатавшемся в Казани группой демократически настроенных марийских просветителей во главе с В. М. Васильевым, крупным ученым-языковедом и фольклористом, публиковались произведения са-

¹ Чавайн С. Собр. соч. в 5-ти т. — Йошкар-Ола, 1967, т. 2, с. 278.

мого Васильева, стихи Г. Микая, воспевающие стремление народа к свободе («Век», «Смысл жизни», «Черные тучи»), а также сочинения великих русских поэтов Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других в переводах С. Чавайна.

Как пишет марийский литературовед К. Васин, «наряду с календарем, при их (просветителей. — Л. К.) активном участии для внеклассного чтения школьников было издано несколько сборников рассказов и стихотворений. Эти книги, появившиеся, словно яркий луч во тьме кромешной ночи, свидетельствовали о творческих возможностях, тающихся в народе, стали средством его духовного просвещения и идейного воспитания»¹. И далее автор отмечает, что «симпатии просветителей, несмотря на их отдельные идейные заблуждения, оказались на стороне тех, кто — как было сказано в одном из календарей — «хочет обновить жизнь народную, дать крестьянам землю, кто изнывает в царских тюрьмах, гибнет от военно-полевых судов»².

Издатели «Марийского календаря» провели большую работу по сбору и изучению марийского фольклора, рассматривая его как средство просвещения родного народа. В предисловии к календарю за 1909 год они писали: «Мы, марийский народ, ничего не знаем, кто мы такие, какие прекраснейшие песни, сказки и древние памятники имеются у нас [...] Мы теперь, с целью просвещения мари, думаем начать печатать самые старинные, лучшие из лучших песен, добрые заветы, загадки, сказки, приметы о земледелии и пчеловодстве»³.

Как указывает В. А. Аккорин, «с 1907 по 1913 год на страницах календаря опубликовано на марийском языке более 1000 произведений различных жанров фольклора»⁴.

В атмосфере общественного и культурного подъема и пробуждения национального самосознания начали первые шаги в музыке основоположники марийской музыкальной культуры И. Палантай и Я. Эшпай. В предреволюционные годы они получили общее и музыкальное образование, началась их активная музыкальная деятельность.

¹ Васин К. К. Просветительство и реализм. Историко-литературоведческие очерки. — Йошкар-Ола, 1975, с. 24 (разрядка всюду моя. — Л. К.).

² Марла календарь. — Казань, 1907, с. 40—47 (разрядка моя. — Л. К.), цит. по назв. книге К. Васина, с. 29.

³ Цит. по кн.: Марий калык муро/Сост. В. Коукаль, муз. редакция Ф. Рубцова, вст. ст. К. Четкарева. — Л.; М., 1951, с. 15.

⁴ Развитие финно-угроведения в Марийской АССР. — Йошкар-Ола, 1970, с. 59.

Музыкальные связи марийского народа

Марийская композиторская школа сложилась в результате усилий и помощи русского народа и всех народов Поволжья.

Истоки этого взаимодействия уходят в глубину веков и обусловлены нерасторжимостью исторических судеб народов нашей страны, их вековой борьбой против общих угнетателей и поработителей.

В разветвленной и сложной сети межнациональных контактов марийского народа определяющее место, естественно, принадлежит связям с русским народом. Вековое стремление марийцев к единению с Россией воплощено в национальных легендах об Акпарсе, Чоткаре, Акпатыре. Известно, что добровольное вхождение в состав русского государства в середине XVI века сыграло прогрессивную роль во всей последующей судьбе марийского народа, несмотря на колониально-шовинистическую политику царизма. В ходе борьбы против общих эксплуататоров, как уже отмечалось, укрепилась дружба мари и русских.

К середине XIX века «усиление русского влияния сказалось во многих элементах материальной культуры — орудиях труда, средствах передвижения, жилище, одежде, бытовой утвари, а также в духовной культуре»¹. Достоянием народной музыки мари стали и традиции русских песен. В конце XIX века получают распространение короткие песни — «скорые», родственные русской частушке, чему способствовало и появление в марийских деревнях русской гармоника. С начала XX столетия большую популярность в марийском быту завоевали также балалайка, домра, гитара.

Одним из первых факт влияния русских соседей отметил В. Васильев: «Восточные черемисы, — писал он, — луговых мотивов не понимают и отзываются о них, как о мотивах, весьма похожих на русские песни»².

На наш взгляд, именно своеобразное сочетание в национальном песенном творчестве трихордового пентатонического и терцово-квинтового диатонического типов орга-

¹ Очерки истории МАССР (С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции). — Йошкар-Ола, 1965, с. 255.

² Васильев В. Песни черемис Бирского и Сарапульского уездов. — Известия Общества археологии и этнографии Казанского университета. 1909, вып. 6, с. 586.

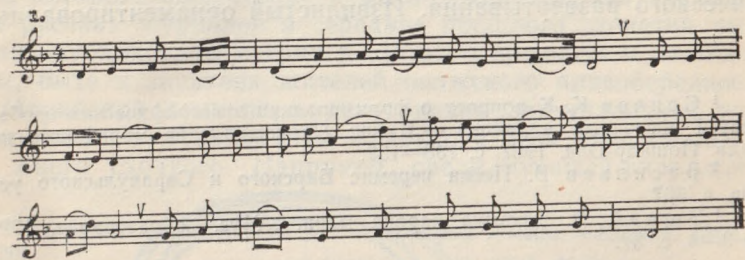
низации мелодии как следствие глубоких, длительных связей с русским фольклором (а также общим этногенезом с мордвой и удмуртами, о чем речь пойдет далее) объясняет факт довольно быстрого усвоения народом мари хорового многоголосия. Так, нередко встречается эпизодическое двухголосие (влияние русских девичьих песен), устойчива и традиция сольного запева и хорового припева.

Наиболее тесные связи с русским народом издавна установились у горных марийцев, живущих на правом берегу Волги в непосредственной близости к чувашским и русским селам.

Родство с русскими песнями особенно явственно выступает в лирико-повествовательных горных напевах, которым свойственны широта и распевность, обилие скачков на кварту, квинту и сексту, большой диапазон — нисходящая секста от квинты и терции лада.

Формообразование и ладотональное развитие горномарийской песни, основанное на принципе произрастания из начального интонационного зерна в сочетании с вариационным повтором второй части напева, сближает фольклор горных мари с песнетворчеством русского народа.

Одно из проявлений контактов этих двух культур — переинтонирование русских мелодий либо создание новых, претворяющих закономерности русского народно-песенного стиля. Так, детский напев восточных марийцев «Эх, куван казаше» представляет вариант известной шуточной «Жил-был у бабушки серенький козлик». Горная «Кырык тырыштет» в семиступенном диатоническом миноре с операванием тонической квинты, использованием типичных квинтовых трихордов сочинена по образцу русских лирических мелодий, определенно напоминая напев «Под окном черемуха колышется» (приводится запись А. Сидушкиной):



Марийцы испытали ощутимое воздействие болгар и казанских татар. Марийский язык, относящийся к финно-угорской языковой группе, пополнился рядом тюркских слов и личных имен, а герой популярных восточных и татарских сказок Ходжа Насретдин стал у них любимым персонажем под именем Косы Насыртена или Асыртена. Вот что пишет один из современных этнографов о взаимодействии восточных марийцев с соседними народами: «Правда, как и все марийцы, они больше испытали влияние русского народа [...] В то же время у восточных марийцев, главным образом в Закамье, четко прослеживается и влияние со стороны татар и башкир во внутренней обстановке жилищ, [...] на их costume. [...] Влияние соседних народов оставило следы и в духовной культуре восточных марийцев, хотя здесь в большой степени сохранились традиционные особенности»¹.

В наиболее тесном контакте с татарами и башкирами находятся восточные марийцы. Музыкально-стилистические закономерности их песен формировались как бы на перепутье: с одной стороны, традиции луговых мари, отличающиеся строгой простотой как в оформлении одежды, утвари, так и в музыкальном творчестве, а с другой, — богатство, разнообразие прикладного искусства, древних памятников архитектуры татар, узорчатые мелодии протяжных импровизационных татарских озын-кийляр и башкирских узун-кюй. Отличие восточно-марийских напевов от горных и луговых, близость их к татарским также впервые отмечены В. Васильевым: «В песнях восточных черемис заметно татарское влияние, особенно сильное в мелодии»². Я. Эшпай указывал, что «музыка восточных мари больше всего мажорногоклонения, что происходит, очевидно, под влиянием окружающих их башкир»³.

Близость пентатоники восточномарийских песен к татарской сказывается прежде всего в их интонационной природе (мелодия формируется из трихордных попевок преимущественно прямого движения) и в характере мелодического развертывания. Извилистый орнаментированный

¹ Сепеев К. К вопросу о формировании этнографических особенностей восточных марийцев. — В кн.: Происхождение марийского народа. Йошкар-Ола. 1967, с. 138—139.

² Васильев В. Песни черемис Бирского и Сарапульского уездов, с. 567.

³ Эшпай Я. Музыка народа мари. — Муз. образование, 1929, № 3—4, с. 37.

напев лирических протяжных песен восточных мари родствен татарским озын-кийляр. Типичный пример — «Пролетает белый лебедь» (в записи К. Смирнова).

Другой тип — песни в умеренном темпе, декламационные, без широких импровизационных распевов — сходен с татарскими, так называемыми «деревенскими напевами». Излюбленная форма восточно-марийских песен — период с повторенным вторым предложением (А В В) — также близка к татарскому фольклору.

Популярные с начала XX века частушечные «скорые» песни именуются восточными марийцами, как и татарами, «такмак-влак»; у луговых и горных мари этот тип не получил определенного названия.

Сходны и черты танцевального искусства татар и восточных марийцев, что повлияло на метrorитмическую структуру напевов: так, песни типа «такмак-влак» в размерном, единообразном ритме неизменно завершаются долбящей фигурой «притопа» на одном звуке.

В ходе исторического развития марийцы сблизились еще с одним тюркским народом — чувашами. Живущие рядом, на правом гористом берегу Волги, горные марийцы и чувашаи долгое время фигурировали в отечественной и зарубежной исследовательской литературе под единым названием горных черемис либо черемисских татар. Впервые само слово «чувашаи» появилось в русских летописях XVI века, но утвердилось позднее. Сходство этих народностей подтверждается многими свидетельствами. Еще в конце XIX века один из первых исследователей жизни и быта народов Поволжья отмечал: «Горные черемисы, окруженные с одной стороны чувашами, а с другой русскими, подходят наружностью своею то к тем, то к другим. У горных черемис одежда, избы, внутреннее убранство схоже с русскими»¹. Симптоматично, что первым писателем-этнографом чувашей и марийцев стал житель центра горномарийского края — Козьмодемьянска — Спиридон Михайлов, отец которого был чуваш, а мать — марийка. На страницах русских журналов в середине прошлого столетия им были опубликованы очерки и статьи о прошлом и настоящем, быте и занятиях жителей волжского правобережья.

Марийский язык поражает обилием заимствований из чувашского, в музыкальном фольклоре этих народов также много сходного. Например, среди чувашей-вирьялов

¹ Риттих А. Материалы для этнографии России. — Казань. 1880, с. 130.



(«верховых чувашей») распространены мелодии с транспозицией на чистую квинту или чистую кварту вверх или вниз. Подобно марийским, они не остаются замкнутыми в рамках ангемитонной пентатоники.

Встречаются мелодии в шести- и семиступенных звукорядах, а также пентатоника с полутоном. Здесь уместно напомнить, что гемитонная пентатоника составляет основу интонационно-мелодического развития большого пласта марийского фольклора — сернурских и уржумских песен. А употребляемый в лирических чувашских напевах триольный ритм — отмеченная еще В. Мошковым «склонность чуваш к дроблению темпа на три части»¹ — подобен излюбленному триольно-синкопированному ритму марийского песнетворчества. Мошков писал также о присутствии фольклору обоих народов пении без слов: «У чувашей попадают [...] неведомые русским и татарам песни без слов, в которых слова заменяются частицами вроде: вай, вой, вох, рэ, ря и т. п. В этом отношении чуваша приближаются к черемисам, у которых песни без слов встречаются едва ли не чаще, чем со словами»².

Наконец, как уже отмечалось, современные данные этнографии и фольклористики подтверждают близость марийцев к родственным угро-финским народностям — мордве и удмуртам. Правда, если музыкальные связи марийцев с чувашами, татарами и русскими обширны и глубоки, то с удмуртами и мордвой менее ощутимы, не лежат на поверхности, поскольку контакты между ними в основном осуществлялись в глубокой древности, когда они еще не выделялись из общего угро-финского племени. Марийско-мордово-удмуртские взаимовлияния, пожалуй, более всего явственны в материальной культуре. Современной наукой доказана большая роль правобережных (волжских) племен в формировании исконно марийской материальной культуры (в частности, сходные культовые обряды, специфические особенности национальной одежды, украшений и т. д.). Надо, однако, подчеркнуть и близость марийского и мордовского языков и — как одно из их проявлений — типологическое сходство пословиц. «Старая теория о большой близости марийского языка с мордовским остается в силе. С этим фактом должны считаться представители

¹ Мошков В. А. Мелодии чувашских песен. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. — Казань, 1883, с. 6.

² Там же, с. 4.

других гуманитарных наук, занимающихся изучением истории марийского народа»¹. Жизнь марийцев, удмуртов и мордвы проходила в близких природных условиях, среди лесов и рек, основными занятиями их, наряду с земледелием и домашним скотоводством, были охота и рыболовство. Поэтому складывались не только общие традиции быта, но и культовые обряды с верой в волшебные силы леса; сложился музыкально-поэтический фольклор, воспевающий могущество и красоту этих сил, сформировался, в частности, тип «лесной песни» с характерными мелодико-ритмическими контурами. Достаточно сравнить мордовскую «Келу» («Береза»), марийскую «Элнет кажлат» («Илетский лес») и удмуртскую «Сюрес дурын лабрес кызьку» («У дороги ветвистая береза») в записях — соответственно Г. Сураева-Королева, В. Коукаль и И. Травинной.

Глубокое внутреннее родство марийской, удмуртской и мордовской песенности заключено прежде всего в общих интонационно-ритмических формах и типах заполнения пентатоники (триорды «прямые» и «опевающие»), в органическом сочетании пентатонических кварто-секундовых и диатонических терцово-квинтовых попевок. В мордовском и марийском фольклоре обнаруживаются и другие общие черты, в частности, преобладание минорной пентатоники и триольно-синкопированный ритм плясовых.

Удмуртская песня, как мордовская и марийская, основана не только на пентатонике, развивающей триордовые образования секундо-терцового типа, но и на элементах терцовых диатонических ладов, что во многом объясняет редкий в пентатонической культуре факт существования многоголосия, а также перерастание пентатонических ладов в полные семиступенные — диатонические.

Творческие связи русской культуры с марийским народным искусством стимулировали зарождение марийской профессиональной музыки.

Известная героиня Отечественной войны 1812 года Надежда Дурова по марийским народным легендам создала повесть «Серный ключ», где писала: «Черемисы — поэты, и еще в высшей степени! [...] Они имеют дар петь и сочинять в одно время»². Отдельные картины из жизни марий-

¹ Серебренников Б. Происхождение марийского народа по данным языка. — В кн.: Происхождение марийского народа, с. 175.

² Дурова Н. Записки кавалерист-девицы. Повести. — Казань, 1966, с. 171, 173.

ского края, облик Царевококшайска как символ невежества, «медвежий угол» запечатлены на страницах произведений Герцена, Гоголя, Короленко, Салтыкова-Щедрина, Тургенева и других русских писателей¹. Со второй половины XIX века вслед за литераторами, этнографами, историками марийская народная песня начала привлекать внимание русских музыкантов.

Пионером здесь стал известный русский скрипач и даровитый композитор Н. Я. Афанасьев (1820—1898). Его первый струнный квартет «Волга» (1860) отразил впечатления автора от знакомства с народной музыкой Поволжья. Николай Яковлевич жил на Выксе близ Нижнего Новгорода (ныне — Горький), путешествовал по Волге, концертировал в приволжских городах, «много раз слышал звучавшие там песни, основательно изучил волжский фольклор»². Удостоенное первой премии РМО (1861), произведение Н. Афанасьева, о котором идет речь³, высоко оценивалось современниками. Ц. А. Кюи писал, что «инструментован квартет замечательно хорошо, с отличным знанием способа и употребления струнных, необыкновенно полно, разнообразно, ново. Немного найдется квартетов, так красивых и эффектных по звуку»⁴.

В фортепианной миниатюре А. К. Лядова «Гротеск» (1889, оп. 33 № 2) в качестве мотива для сквозного раз-

¹ Подробнее об этом см.: Васин К. Живой камень. Русские писатели о марийском крае. — Йошкар-Ола. 1970.

² Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М., 1961, с. 221.

³ «Квартет „Волга“ вошел в репертуар всех русских ансамблей, он часто исполнялся, вплоть до 1917 года. Интерес к этому сочинению был обусловлен прежде всего национально-народным характером музыки. Квартет «Волга» — обобщение наиболее характерных интонаций музыкального искусства народов Поволжья. [...] В большинстве случаев в квартете используются не самые песни, а только фольклорные интонации, служащие автору материалом для создания собственных тем народного склада. Цитирования [...] Афанасьев избегает. [...] Квартет открывает протяжная песня русского склада [...] В следующих частях — в Allegretto 3/4 и во второй теме финального рондо (Темпо I, в середине) — Афанасьев отходит от русской песенности. Пентатоника этих тем, их интонационные и ритмические обороты — не русского происхождения и тяготеют к марийско-чувашскому фольклору». Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке, с. 221—222 (разрядка всюду моя. — Л. К.).

⁴ [Кюи Ц.] Первый концерт русского музыкального общества. «Волга», квартет г. Афанасьева. — Спб. ведомости, 1871, 19 ноября.

вития использован лаконичный, архаического склада марийский («черемисская тема», как значится в авторском подзаголовке пьесы) напев¹.

Эти первые редкие контакты русской музыкальной культуры с марийской окрепли и приобрели двусторонний характер в начале XX века в творчестве И. Палантая и Я. Эшпая.

Музыкальная деятельность этих первых профессиональных марийских композиторов началась еще до 1917 года на базе хорового исполнительства. Оба пели в школьных и церковных сельских хорах, руководили ими. Здесь необходимо отметить ряд интересных фактов и явлений из истории дореволюционной марийской хоровой культуры.

Уже указывалось, что в целях укрепления авторитета православной церкви среди народов Поволжья царское правительство открыло ряд школ и семинарий, обучение в которых велось на их родном языке. В этих же целях, учитывая природную музыкальность марийцев, широко использовалось церковное пение. Со второй половины XIX века во многих марийских селах и небольших городах организуются хоры певчих. Как вспоминал С. В. Смоленский, «все русские, слышавшие инородческое пение, бывали поражены той искренней трогательной задушевностью, простотой [...], которые [...] так редко можно встретить в русских церквах. Этот характер исполнения, происходящий несомненно от самого сердца, [...] от радости петь на своем языке [...] — эти дорогие условия души инородцев есть та почва, на которой должны быть посеяны самые лучшие зерна»². Через русскую культовую музыку мари приобщались к многоголосному пению, профессиональному исполнительству. Позже стали возникать и светские хоры с привлечением в них в качестве певцов церковных певчих, а руководителями — регентов. Развитие церковного и светского певческого искусства в марийском крае, как и во всей России, шло параллельно. Интересные факты приводит Б. А. Резников³, в том числе создание в городе Козьмодемьянске регентом А. М. Баро-

¹ Как указывает автор, марийская тема взята им из сборника Н. Абрамычева «Русские народные песни». — Спб., 1879, № 40.

² Цит. по Некрологу о С. В. Смоленском. — Хоровое и регентное дело, Спб., 1909, № 6, с. 170.

³ См.: Резников Б. Марийская хоровая культура. — Йошкар-Ола, 1960, с. 29—31.

новым светского хора из церковных певчих, школьных учителей и любителей пения (1911). Хор Баронова не только выступал с открытыми концертами из произведений Глинки, Танеева, Архангельского и других композиторов, но и поставил (1913) оперу М. И. Глинки «Иван Сусанин» в костюмах и декорациях.

Следует напомнить, что традиция постановки русских опер силами любительских хоровых коллективов была заложена известным на Урале хоровым деятелем А. Д. Городцовым (1857—1918). Заботясь о репертуаре народных хоров, Городцов издал в Москве шесть светских сборников «Народно-певческое дело», а также хоровые переложения «Ивана Сусанина» М. И. Глинки и «Аскольдовой могилы» А. Н. Верстовского.

Б. В. Асафьев высоко оценил деятельность Городцова как создателя областных гнезд хоровой культуры¹, отмечая в одной из статей, что «репертуар народно-певческих хоров, благодаря вкусу и неусыпным наблюдениям А. Д. Городцова, никогда не падает до низин музыкальной пошлости, оставаясь в то же время доступным и понятным. В народ идут хоровые духовные и светские произведения: Балакирева, Бородина, Глинки, Бортнянского, Гречанинова, Римского-Корсакова, Чайковского, Серова, Даргомыжского, Гречанинова, Чеснокова и других. [...] Вся постановка народно-певческого дела в Пермской губернии столь солидно и разумно организована, что ознакомление с ней надо считать необходимым для каждого, кому дорого распространение среди народа одухотворяющего влияния музыки [...]»². Несомненно, что дело Городцова нашло отклик и последователей среди марийских музыкантов-просветителей, чему подтверждение — деятельность хоров Баронова, Палантая и других. Практика «энтузиастов музыкального просвещения как бы исторически подготовила широкое народно-массовое движение, которое развилось уже в советский период в многообразных формах художественной самодеятельности», — пишет Е. Майбурова³. Таким образом, развитие дореволюционной марийской хоро-

¹ Асафьев Б. Русская музыка. — Л., 1968, с. 131.

² [Асафьев Б.]. Народно-певческое дело в Пермской губернии (1915). — В кн.: Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л., 1980, с. 149—150.

³ Майбурова Е. В. Музыкальная жизнь дореволюционной Перми. — В кн.: Из музыкального прошлого / Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1960, т. 1, с. 112.

вой культуры шло в русле общих, характерных для всей России тенденций.

Прочные межнациональные связи, формировавшиеся между народами Поволжья во всех сферах материальной и духовной жизни веками, интенсивно развились и обрели новое качество после Великого Октября. Это находит свое выражение в историческом процессе взаимообогащения и взаимовлияния социалистических национальных культур.

Дружеская взаимопомощь и нерушимое единство братских народов нашей страны складывались уже в первые годы существования СССР, став важным фактором в подъеме экономики и культуры каждой нации и народности.

Творческие связи русской и марийской музыки, зародившиеся в начале века, укрепились и интенсивно развились в годы Советской власти. В марийском профессиональном творчестве 30-х годов прежде всего начали появляться вокально-хоровые жанры. Поэтому поистине неоспоримым вкладом в развитие марийской музыкальной культуры следует признать творческий опыт русских советских композиторов — М. Гнесина, Гр. Лобачева, Н. Ракова, В. Шебалина и других, еще в этот период начавших активное использование марийского народно-песенного материала в ряде симфонических сочинений (сюита, увертюра, киномузыка). Здесь проявилась одна из форм всеобщей помощи русских музыкантов молодым музыкальным культурам, в частности марийской, сказавшись следованием благородной и давней традиции русской музыки — ее устойчивому интересу к искусству других народов. В сочинениях этих композиторов началось решение проблемы оформления марийских народных пентатонических мелодий музыкально-выразительными средствами, выработанными в профессиональной инструментальной музыке. Хронологически первым симфоническим произведением, созданным на основе марийских напевов, явилась «Марийская сюита» Н. Ракова (1931). Затем была создана «Увертюра на марийские темы» В. Шебалина (1936). Немаловажны примеры введения русскими композиторами марийской песни и в другие жанры. Композитор Гр. Лобачев дважды обращался к марийским напевам: создал обработки двенадцати детских песен народа мари (1930), а затем, в содружестве с Я. Эшпаем, — музыку для фильма «Песнь о счастье» (о судьбе талантливого юноши-марийца), пронизанную интонациями марийской народной песни.

М. Гнесин в 1931 году обработал несколько марийских мелодий для струнного трио, а в 1941 году сочинил «Балладу на марийскую тему» для этого же состава. В первые годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, живя в эвакуации в Йошкар-Оле, композитор заведовал музыкальной частью местного театра и написал музыку к драме С. Николаева «Салика».

В содружестве Я. Эшпая и Б. Шехтера создана кантата «25 лет Марийской АССР». В 40-е годы появились «Десять пьес на марийские темы» для фортепиано М. Ковалая и цикл «Марийские вечера» Г. Фельдмана. Помимо «Марийской сюиты» для симфонического оркестра Н. Ракову принадлежат две пьесы для фортепиано на марийские темы (1935). Учитывая скудость фортепианного репертуара на марийском материале в те годы, нужно с благодарностью вспомнить об этих сочинениях.

Одним из проявлений творческой взаимосвязи двух культур стала и братская помощь русских музыкантов в обучении марийских композиторов. Я. Эшпай, А. Искадаров, Н. Сидушкин, К. Смирнов — воспитанники Московской и Ленинградской консерваторий.

С середины 30-х годов русские музыканты К. Гейст и Л. Сахаров прочно связали свою деятельность — преподавательскую, исполнительскую, а с середины 40-х годов и композиторскую — с марийской музыкальной культурой.

Лев Николаевич Сахаров (1902—1980), получивший музыкальное образование в Московской консерватории по двум отделениям педагогического факультета (хоровому и народных инструментов), с 1932 года жил в Йошкар-Оле. Широкообразованный музыкант, Сахаров в течение 30 лет преподавал в Йошкар-Олинском музыкальном училище, воспитав целую армию марийских музыкантов, среди которых композиторы — К. Смирнов, Э. Сапаев, А. Луппов. Овладев марийским языком, постигнув дух и особенности строения марийского мелоса, он перевел на русский язык большое количество марийских песенных текстов. Просветительская деятельность Сахарова включала многочисленные лекции и беседы о музыке, статьи.

Интересы Сахарова-композитора связаны с вокально-хоровой музыкой; он создал немало оригинальных сочинений на стихи марийских поэтов. Среди них выделяются «Двенадцать хоров а капелла», хор «От мрака к свету», кантата «Родной край» (совместно с А. Искадаровым).

Большой знаток театра, Сахаров музыкально оформил

около сорока спектаклей русского и марийского драматических театров, а написанные им в соавторстве с известным драматургом и мелодистом Н. Арбаном музыкальные комедии «Летняя ночь», «Сват и сваха», «Белый цветок», «Новая песня» — внесли определенный вклад в марийскую драматургию.

Для оркестра народных инструментов Сахаров сделал ряд обработок марийских песен и аранжировал некоторые произведения Палантая.

Константин Романович Гейст (р. 1906) с 1936 по 1964 годы жил и работал в Йошкар-Оле. Пианист-концертмейстер, преподаватель музыкального училища, композитор-дирижер и лектор-пропагандист — он своей разносторонней деятельностью внес весомый вклад в развитие марийской профессиональной музыкальной культуры. В композиторском творчестве он большое место уделял фортепианной музыке, а также постоянно обращался к жанрам инструментальным: фантазии, сюите, вариациям для различных народных и духовых инструментов, основанным на марийских народных темах. Кроме того, К. Гейстом написаны две кантаты, романсы и хоры на стихи русских и марийских поэтов, сделаны обработки народных песен для голоса и фортепиано.

Братская помощь русского народа, в разных формах оказанная народу мари на заре национальной музыкальной культуры, дала положительные результаты: со второй половины 30-х годов пополняется отряд композиторов и музыкантов-исполнителей с высшим музыкальным образованием, расширяется жанровый диапазон марийской музыки.

В своих поисках К. Смирнов, — по словам А. Эшпая, «талант большого масштаба», — опирался на достижения русской музыки, опыт русских советских композиторов во вовлечению марийской песни в сферу жанров инструментальной музыки.

Будучи воспитанником Ленинградской консерватории по классу композиции, Смирнов не смог не испытать художественного влияния одного из своих учителей — Д. Д. Шостаковича.

В музыке выдающегося советского композитора Андрея Яковлевича Эшпая (р. 1925), как в зеркале, отразились давние музыкальные связи русского и марийского народов. Наряду с другими компонентами, черты этих культур образовали неповторимый стиль и своеобразный почерк А. Эшпая.

В качестве примера приведем балет А. Эшпая «Ангара», где в связи с сюжетом широко представлен русский фольклор. Однако композитор остался верен и национальной марийской интонационной сфере, что особенно проявилось в ведущих лирических сценах балета, развивающих либо народные, либо сочиненные в марийском характере темы. Так, в основе Колыбельной Валентины лежит подлинная марийская мелодия; в финале, в момент лирико-драматической кульминации звучит столь любимый Эшпаем восточномарийский напев, ранее использованный им в Первой симфонии и Втором фортепианном концерте.

Во Втором концерте для скрипки с оркестром, посвященном памяти Н. Я. Мясковского (1977), — самом проникновенном, мудром, лирическом и самом русском сочинении композитора, — также слышны характерные эшпаяевские ритмоинтонации и мелодические «зovsky», коренящиеся в марийском фольклоре. Отмеченная нами близость, родство русской и марийской (особенно горной) песенности находит блестящее художественное подтверждение в нерасторжимости национальных истоков, интонационной слитности русского с марийским в музыке этого концерта.

Чрезвычайно широка национальная основа музыки Анатолия Борисовича Луппова (р. 1929). На русской интонационной почве выросли его «Песни Риссорджименто», Симфония-легенда, фортепианные Концерт и Квинтет. Тесно связанный музыкальным образованием с татарской музыкальной культурой, Луппов часто обращается к татарской песенности прошлого (в «Татарском каприччио») и настоящего (в увертюре «Юность Камаза»), вовлекая образы татарской поэзии в вокально-симфонические поэмы («Сны», «Последняя ночь» на стихи Р. Кутуя) и балеты («Соловей и родник», «Джим», сценарии обоих — по стихотворениям Мусы Джалиля). Но в большинстве сочинений композитора доминирует марийская по складу музыкальная речь. Именно на марийском национальном материале Луппов достиг самых ярких вершин в творчестве.

Увеличение активно действующих, возмужавших и окрепших национальных культур также открыло новые перспективы для развития и обогащения профессионального музыкального творчества народа мари. Здесь имеется в виду прежде всего та роль, которую сыграло установление творческих контактов с интенсивно развившейся за годы Советской власти татарской музыкальной культурой.

Ранее уже говорилось, что еще до Октябрьской революции Казань выполняла почетную миссию культурно-научного центра Поволжья, воспитав первые кадры марийской интеллигенции.

В годы Советской власти тесной и постоянной становится взаимосвязь и братская дружба между деятелями искусств автономных республик Поволжья и Урала. Творческие встречи, обмен исполнительскими коллективами Татарии, Башкирии, Удмуртии, Чувашии, Мордовии и Марийской АССР, проведение общезональных конференций по вопросам развития пентатонных культур — постоянное явление научной и культурной жизни Поволжья, центром которой Казань является и поныне.

Трудно себе представить стремительный взлет симфонической музыки, рождение первых марийских опер и балетов без участия музыкантов Татарии, вне традиций ее культуры.

В свою очередь, татарские композиторы испытали обаяние марийской народной музыки. Так, А. С. Ключарев в «Сюите на темы Поволжья» для струнного оркестра использовал марийские напевы.

Большая творческая дружба связывает марийских музыкантов с чувашскими. Контакты осуществляются как на уровне частых встреч, бесед, обменов коллективами, так и в процессе художественного взаимовлияния. С успехом на сцене Чувашского национального театра идут музыкальные комедии Н. Арбана — Л. Сахарова. К чувашским национальным образам и напевам обращались и обращаются марийские композиторы: Я. Эшпай, А. Эшпай, А. Луппов и другие. Не случайно столь близки, родственны пронизанные поэзией лесной природы идейно-сюжетные основы первых марийского и чувашского балетов: «Лесной легенды» Луппова и «Сарпиге» Васильева.

В поступательном движении марийской советской музыки все более очевидно проявляется благотворность диалектической взаимосвязи национального и интернационального.

«В разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее становятся общие интернационалистические черты, — отмечал Л. И. Брежнев. — Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Это прогрессивный процесс. Он отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны. Именно так закладываются основы новой, коммунистической культуры, которая не знает на-

циональных барьеров и в равной мере служит всем людям труда»¹.

Путь марийской советской песни

Есть у марийского поэта Миклая Казакова такие строки:

Помни, у каждой,
Пусть маленькой, речки
Русло свое и своя глубина.
Видишь, ручей,
Завиваясь в колечки,
Звонкие камешки кажет со дна?

Пьешь из речушки
Стремительно малой
Или из Волги,
Что глубоко горда, —
Главное,
Чтобы сердца поднимала,
Души людей очищала вода».

[...] Пятницкий так говорил Палантаю.
А Палантай по марийской земле
Шел и, лесные тропинки читая,
Слушал,
Как люди поют на селе.

Звук,
Поначалу далекий и робкий,
В нем пробудился и в сердце окреп.
К песне вели
И речушки и тропки,
К полю родному,
Где высился хлеб...².

«К песне вели...». Да, развитие марийской музыки началось именно с песни. Она и поныне — самый распроданный вид музыкального творчества в республике. Молодежь любит современные эстрадные песни зарубежных и

¹ Брежнев Л. И. К 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик. Доклад. — В кн.: Совместное торжественное заседание ЦК КПСС, Верховного Совета СССР, Верховного Совета РСФСР 21—22 декабря 1972 года, стенографический отчет. М., 1973, с. 29.

² Казаков М. Заветы композитора. — В кн.: Лесные напевы. М., 1976, с. 45, 46. Пер. с марийского Б. Сиротина.

советских композиторов, в том числе марийских — Алексева, Куприянова. Люди старшего поколения хорошо знают песни Палантая, Сидушкина, Сахарова, Искандарова. Но вкусы всех сходятся на любви к марийской народной песне.

Подтверждение тому — постоянно переполненные залы на концертах фольклорного ансамбля «Марий памаш» («Марийский родник») Дома народного творчества МАССР. Его участники — молодые рабочие, служащие, учащиеся профтехучилищ и студенты вузов республики — исполняют народные песни в оригинале (без аранжировки), показывают народные обряды. Когда выходят самодеятельные артисты и задорно, с подлинным артистизмом начинают петь, танцевать и играть на марийской свирели и волынке, барабане и гуслях, на лицах слушателей зажигаются ответные улыбки. Возникает тот неразрывный контакт зала и сцены, который является выражением живого, деятельного искусства¹.

Марийский музыкальный фольклор стал одной из главных предпосылок процесса формирования профессиональной марийской музыки, начавшегося с первых же дней установления Советской власти в марийском крае. Фольклор был и остается источником постоянного развития и обновления эмоционально-образного строя, музыкально-выразительных средств в творчестве марийских композиторов разных поколений.

До Великой Октябрьской социалистической революции марийская музыка существовала исключительно в форме устного народного творчества: песенных и инструментальных мелодий.

И. С. Палантай так определил роль народной песни в дореволюционной жизни марийцев: «Марийская народная песня — это единственное откровение народного духа среди мрачного многовекового гнета. В этих песнях вся история нашего народа. Эти песни являются живыми документами исторической жизни нашего мари, в них видны его страдания, борьба за независимость, его чаяния и вера в светлую будущность. Песни нашего народа мари полны грусти и печали, жгут и раздирают душу. По ним, по

¹ Фольклорный ансамбль создан в 1975 году. Художественный руководитель — композитор Виктор Петрович Данилов, балетмейстер и режиссер — засл. арт. РСФСР, нар. арт. МАССР Надежда Прокопьевна Дружинина. Ансамбль выступал на ударных комсомольских стройках в Удмуртии и Белгородской области, давал концерты в Эстонской ССР (1976) и за рубежом (Голландия, 1978). Лауреат премии Марийского комсомола имени Олыка Ипая.

этим звукам можно догадаться о минувших страданиях нашего мари»¹.

При наличии общенациональных музыкальных закономерностей (господство двух типов мелодии — полупротяжной лирической и плясовой «скорой» песни, монодийный пентатонический склад, преобладание триольно-синкопированной ритмики, прием квинтового сопоставления двух частей напева) фольклор каждой диалектной группы марицев обладает неповторимым своеобразием.

В. Васильев одним из первых отметил это своеобразие, а также факт влияния соседних народов: «Песни луговых и горных черемис, — писал он, — существенно отличаются от восточных как по стихосложению и количеству стихов, так в особенности и по мотиву»².

Отличаясь исключительным ладовым многообразием, марицкая песня в основном базируется на пентатонике. Как известно, основа всякой пентатоники — трихордовые интонации. Отбор трихорда определенного типа и его сочетание с особыми метроритмическими данными индивидуальны в каждой песенной культуре — татарской, удмуртской, чувашской и т. д.

Интересную мысль по поводу интонационных особенностей народной марицкой песни высказывает Андрей Яковлевич Эшпай: «Ладовой основой марицкой музыки является пентатоника. Свойственная и другим музыкальным культурам народов нашей страны — башкирской, татарской, — она имеет в то же время в музыке мари свои особенности. И главная из них, как мне представляется, состоит в особой интонационной изысканности и прихотливости»³.

В пентатонике луговых и горных песен трихорд применяется чаще всего не в прямом движении (с началом и остановкой на крайних звуках), а «опевающий». Квартвая, реже квинтовая, попевка начинается либо завершается средним звуком.

Особенности марицкой пентатоники заключаются также в том, что наряду с трихордами употребительны терцово-квинтовые и кварто-секстовые ходы.

¹ Ключников-Палантай И. С. Доклад «О музыкальном образовании мари», рукопись. Йошкар-Ола, 1921, с. 2. — Марицкий краеведческий музей, мемориальный фонд И. С. Палантая. КП — 32 30.

² Васильев В. Песни черемис Бирского и Сарапульского уезда, с. 565.

³ Цит. по кн.: Цукер А. Н. П. Раков. Очерк жизни и творчества. — М., 1979, с. 29.

В луговых песнях преобладает пентатонная мелодика мажорного наклонения, основанная на звукоряде типа: $c-d-e-g-a$ ¹.

ЛОМБО ПЕЛЕДЫШ ЛЯМ ЯЛЕ ГЫН...
ЕСЛИ Б Я БЫЛА ЦВЕТКОМ ЧЕРЕМУХИ...

Запись К. Смирнова

2. Печально $\text{♩} = 60$

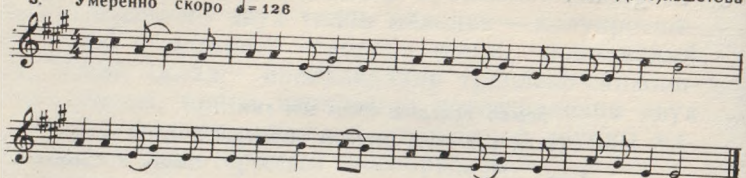
В песнях луговых марицев, живущих в Сернурском, Торъяльском районах МАССР и в Уржумском районе Кировской области, наиболее употребительны пятиступенные звукоряды с полутоном, который именуется «сернурским». Полутоном в сернурском звукоряде образуется либо между септимой и примой ($c-d-e-g-h-c$), либо между терцией и квартой ($c-e-f-g-a-c$) и, наряду с восходящим полутоновым тяготением, переходит на большую терцию вниз, т. е. в квинту или приму лада, по типу «норвежской» септимы²:

¹ Русский текст: Если бы была я цветком черемухи,
Над лугами светилась бы.
Если бы была я цветком яблони,
Над садами светилась бы.

² Русский текст: Красной нитки не хватило
Платье шовыр мне обшить.
Не настало еще время,
Чтоб с тобою вместе жить.

Запись Д. Кульшетова

3. Умеренно скоро $\text{♩} = 126$



Полутон сернурского звукоряда — полноправный член мелодики, элемент ее специфической интонации.

Характерным для данной группы марийских песен является прием квинтовой транспонировки: второе предложение повторяет первое на чистую квинту вниз или на чистую кварту вверх. Этот своеобразный принцип формообразования и тонального мышления луговых мари, присущий им в первую очередь, встречается реже или в несколько ином варианте в напевах горномарийской и восточной групп, а также в чувашской музыке.

Транспонировка употребляется двух типов:

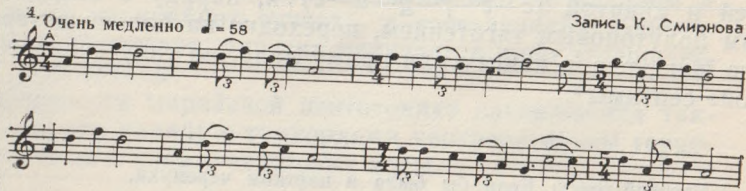
1) точная, когда во втором предложении сохраняется интервальная структура, каждое предложение имеет свой пентатонный звукоряд (см. пример 1);

2) при транспонировке второго предложения звукоряд сохраняется единый, а интервалика несколько изменяется во избежание введения чуждого звука¹:

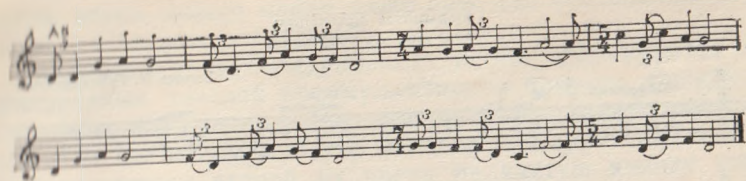
ИЗИ КУРЫК УМБАЛАНЖЕ
НА МАЛЕНЬКОЙ ГОРКЕ

Запись К. Смирнова

4. Очень медленно $\text{♩} = 58$



¹ Русский текст: На маленькой горке разожгла я огонек,
На костре испекла лепешку из земляники.
Пока лепешка попевала,
Ушла в лес собирать малину.
Малину собирать — тяжело ли?
Остаться сиротой — тяжело.



По аналогии с фугой первый вид транспонировки можно назвать, как предлагал З. Кодай, «реальным», а второй — «тональным».

В народном приеме кварто-квинтовой транспозиции с «реальным» и «тональным» ответами заложены потенциальные возможности имитационно-полифонического развития, которые раскрыли и использовали в профессиональной музыке марийские композиторы. Кварто-квинтовая транспозиция применена ими и как средство тонального развития, чаще всего в экспозиционных разделах.

Формообразование и ладотональное развитие горномарийской песни существенно отличается от ведущего приема квинтовой транспозиции в луговой. Определяющими у горномарийцев являются пентатонические напевы с ярко выраженным минорным наклоном. Первое предложение горных мелодий, начинаясь восходящей квартой или секстой от квинтовой ступени пентатонического звукоряда (типа $a-c-d-e-g$), целиком вращается в верхнем трихорде. Второе предложение повторяет первое в нижнем трихорде с сохранением последовательности направления мелодических ходов, но с измененной интерваликой. Так достигается интонационная спаянность и ладотональное единство. Принцип произрастания мелодии из начального интонационного зерна в сочетании с вариационным повтором второй части придает песне характер непрерывной, как бы бесконечно льющейся импровизации.

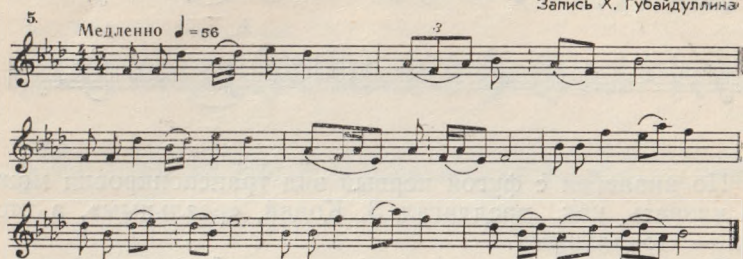
Лирико-повествовательным горным напевам свойственны широта и распевность, обилие скачков на кварту, квинту и сексту, большой диапазон мелодии, достигающий квартдецимы. Излюбленная интонация подобных напевов — восходящая секста от квинты к терции лада.

Вот характерный пример горномарийской песни.¹

¹ Русский текст: Перстень на руке моей был серебряный,
Перстень на руке моей был серебряный,
Думая, что снять придется, больше не носила,
Думая, что снять придется, больше не носила.

КИДЫШТЕМ ШАҖГӘШЕМ
ПЕРСТЕНЬ НА РУКЕ МОЕЙ

Запись Х. Губайдуллиной



Красота горномарийских кантиленных напевов, широта их диапазона, интонационное богатство вдохновляют композиторов на создание поэтических лирических образов. Достаточно вспомнить музыку медленных частей в симфонических произведениях Я. Эшпая, А. Эшпая, А. Луппова, В. Алексеева и других.

Восточные марийцы живут в степях Приуралья, в восточных районах Свердловской и Пермской областей, в Башкирии и Татарии. В их песнях чаще всего встречаются мелодии, основанные на пентатонических звукорядах с мажорной ($c-d-e-g-a$) и с минорной ($a-c-d-e-g$) окраской. Иногда ангемитонная пентатоника расширяется с помощью мелизмов, эти звуки не меняют пентатонической природы песни:¹

АЙ, КҮШЫЧЫН...
ПРОЛЕТАЕТ БЕЛЫЙ ЛЕБЕДЬ

Запись К. Смирнова



На данную особенность ладового мышления народов пентатонной музыкальной культуры обратил внимание З. Кодай: «Подобные чуждые, появляющиеся лишь мимо-

Русский текст: Ой, наверху-наверху пролетает белый лебедь,
Из-под белых крыльев белые искры сыплются.

летно, звуки можно найти даже там, где пентатоника находится в полном расцвете»¹.

Мелодика восточномарийских песен формируется из трихордовых попевок преимущественно прямого движения на основе квартоквинтового остова. Для ладотонального развития восточномарийских напевов не характерен прием транспонировки второй их части на чистую квинту вниз или чистую кварту вверх.

Неторопливые лирические песни восточных марийцев нередко выдержаны в импровизационно-повествовательной манере с использованием прихотливой ритмики, распева (см. пример 5). Скорые песни, связанные зачастую с ритмом танца, пляски, скороговорки, обычно поются в размеренном, единообразном ритме и простых размерах с завершением песни долбящим ритмом «притопа» на одном звуке. Излюбленный луговыми мари синкопированный триольный ритм встречается изредка и в восточных мелодиях.

Инструментальная музыка у марийцев была тесно связана с обрядами, восприняла все присущие песенным мелодиям интонационно-ладовые, метро-ритмические и структурные закономерности. «Большинство мелодий, исполненных инструментами, не есть действительно инструментальная музыка, а является вариантами того или иного вокального отрывка», — справедливо замечает Л. Викар². По наблюдениям марийского фольклориста О. Герасимова, «как музыкальное сопровождение к народным обрядам, танцам, песням, инструментальные наигрыши можно рассматривать в трех группах: 1) мелодии плясовые, в основе которых лежат частушки (вторичное явление); 2) мелодии собственно плясовые; 3) мелодии других песенных жанров (вторичное явление)»³.

Марийский народно-музыкальный инструментарий разнообразен и обширен: тумыр (барабан), шиялтыш (свирель), сурем пуч (праздничная труба), шувыр (волынка), шүшпук (глиняный соловей), кўсле (гусль), ия ковыж (двухструнная скрипка). Самые распространенные музыкальные инструменты — кўсле и шувыр. Играющие на них всегда пользовались огромным почетом, приглашались на

¹ Кодай - З. Венгерская народная музыка. — Будапешт, изд. Корвина, 1961, с. 27.

² Cheremis folksongs. Budapest, 1971, p. 56.

³ Герасимов О. Некоторые замечания о музыкальном фольклоре елабужской группы восточных мари. — В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977, с. 429.

торжества, обрядовые церемонии и религиозные языческие празднества. Непременный участник народного инструментального ансамбля, его музыкально-ритмическая основа — тумыр.

Исполнительские возможности каждого из названных инструментов ограничены. Приспособленные к ладу народных песен отдельных этнических групп и при общем названии имевшие различные строи, древние по происхождению марийские инструменты не могли применяться для исполнения сложных, многоголосных произведений. Но если учесть, что марийская песня одноголосна, появление даже простейшего многоголосия в пьесах для волынки и гуслей, безусловно, заслуживает внимания:

СТАРИННЫЙ НАИГРЫШ ВОЛЫНКИ

Запись К. Смирнова

7. Скоро $\text{♩} = 104$

ГУСЕЛЬНАЯ МЕЛОДИЯ

Запись К. Смирнова

8. Умеренно

Первыми шагами марийской профессиональной музыки явилось освоение классического наследия фольклора в области песни — обработки народных напевов для хора, оригинальные сочинения в национальных песенных традициях. В этом проявилась объективная закономерность, обнаружившая себя и в других культурах братских народов после Великой Октябрьской социалистической революции.

Насущной потребностью пробудившихся масс народа в современном песенном репертуаре стимулировалось творчество первого марийского композитора Ивана Палантая. «Временем наиболее острого репертуарного голода в области песни было начало 20-х годов. Революционные гимны и единичные опубликованные к тому времени песни гражданской войны были слишком немногочисленны, чтобы удовлетворить выросшие потребности масс [...] В этих условиях несомненное положительное значение приобрела деятельность каждого, кто искренне стремился творить революционную музыку масс»¹.

Короткая жизнь Ивана Степановича Палантая (1886—1926)² наполнена кипучей деятельностью во имя просвещения и подъема культуры родного народа: активный участник революционной борьбы марийского народа; замечательный хормейстер, создатель первого марийского хора; фольклорист, опубликовавший несколько сборников народных песен; педагог-просветитель, считавший, что «народная песня есть идеальное воплощение истории народа, в ней его воззрения на жизнь, в ней его лучшие чаяния и надежды. И поэтому она имеет великую хранительную силу для вечно живых элементов народной жизни. Народной песни так же нельзя заменить в начальном воспитании, как нельзя заменить ничем молока матери для ребенка»³.

Палантай рос в музыкальной семье, члены которой играли на многих инструментах. Мальчик рано овладел игрой на гармонике, гуслях, пел в школьном хоре. Первые элементарные знания теории музыки он усвоил в Уфимском двухклассном училище. Окончив в 1908 году регентские курсы при Казанском музыкальном училище, Палантай получил аттестат регента и учителя пения. В 1914—1915 годах совершенствовался в Петербурге на регентских курсах Придворной певческой капеллы по классу хорового дирижирования.

Музыкальная деятельность Палантая еще до 1917 года сочеталась с революционной. В Казани он посещает собрания социал-демократического кружка. Позже становится большевистским агитатором и участником восстания в родном селе Кокшамары, за что в 1907 году ссылается по

¹ Сохор А. Русская советская песня. — Л., 1959, с. 106, 107.

² Настоящая фамилия его — Ключников.

³ Ключников-Палантай И. С. Доклад «О музыкальном образовании мари», с. 5.

этапу в Вельск Вологодской губернии. В 1917 году вступает в ряды Коммунистической партии.

С 1911 по 1918 год Палантай руководит церковными и светскими хорами в селе Усолье и в городе Лысьва на Урале. В репертуар организованных им коллективов, наряду с отрывками из русских опер («Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, «Демон» Рубинштейна и «Иван Сусанин» Глинки), входили популярные в то время сочинения, например, фантазия украинского композитора Г. М. Давидовского «Кобза» и «Бандура», что свидетельствует о хорошей информированности Палантая в современной ему литературе. В те же годы Иван Степанович приступает к собиранию марийских песен. Живя на Урале, он устанавливает контакты с местным марийским населением, принимает участие в деревенском пении.

В 1919 году Палантай возвращается в родные края. Он преподаёт пение в педагогическом техникуме Краснококшайска¹, а также организует ученический хор. В этом коллективе пел, в частности, будущий известный драматург, народный писатель Марийской АССР (а тогда — учащийся Марийского государственного педагогического техникума) Сергей Николаев (р. 1908).

В своих воспоминаниях Сергей Николаевич пишет: «Осенью 1925 года меня перевели на первый курс Марпедтехникума. Здесь я сразу попал в хор Палантая, который уже имел большую популярность в народе. И. С. Палантай был замечательным преподавателем пения и отличным дирижером хора. Это он научил нас понимать и любить музыку, открыл нам новые грани народных песен. Не скрою: он сразу же овладел моим сердцем, и музыкальный фольклор еще больше проник в мою душу. Многие песни, выученные нами тогда на уроках, особенно горномарийские «Чем остаться без отца», «На лугах», «Улица Еласы» и другие [...] до сих пор занимают большое место в моей духовной жизни [...] Многие любители марийской музыки тогда поражались тому, как Ключников-Палантай мог организовать такой великолепный хор, когда учащиеся принимались в техникум без учета слуховых и голосовых данных»².

¹ Так в ноябре 1918 г. был назван Царевококшайск, ныне (с 1927 г.) — Йошкар-Ола.

² Николаев С. Годы творческих поисков. — Йошкар-Ола, 1978, с. 10—11.

После Октябрьской революции перед Палантаем, как и перед тысячами народных талантов, распахнулись двери Московской консерватории. Однако сильно подорванное годами ссылки здоровье не позволило ему учиться.

Продолжив начатую еще до 1917 года столь разностороннюю деятельность, Палантай в первые же годы Советской власти обратился к новой для него сфере — сочинению музыки. Период творчества охватывает лишь последние семь лет его жизни (1919—1926).

Богатый опыт хормейстера, прекрасное знание русской и зарубежной музыкальной классики, чуткое проникновение в строй родной народной песни стали фундаментом творчества Палантая.

Истоки хорового письма Палантая восходят к русской хоровой культуре рубежа XIX—XX веков. Поскольку он получил музыкальное образование на регентских курсах, руководил церковными хорами, следует учитывать не только традиции светской хоровой музыки, но и состояние вокальной культуры в православной церкви тех лет.

В русской культовой музыке начала века в результате теоретической и практической деятельности С. Смоленского и композиторского творчества А. Кастальского родилось художественное течение, которое Б. Асафьев назвал «сильной хоровой культурой нового столетия» и указал, что в нем «слились в единое стилистическое целое два потока мелодических интонаций и две сферы проявления мелоса: крестьянское песенное искусство и древне-русское хоровое искусство, выросшее в условиях городской культуры и сохранившееся для нас только в культовых роспевах»¹. А С. В. Смоленский справедливо отмечал неразрывное единство в русской хоровой культуре «исконно русских музыкально-певческих начал, в частности — наших древне-церковных и народных напевов [...]; в художественном своем строении — это сестра и брат, — дети одной матери-родины [...]»².

Палантая не могли не коснуться эти веяния. При изучении его хоровых партитур обнаруживается сходство приемов развития с приемами вариантности и вариационности, подвижности и изменчивости голосов, красочности и распевности хоров Кастальского.

¹ Асафьев Б. Хоровое творчество А. Д. Кастальского. — В кн.: Кастальский А. Д. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1960, с. 15.

² Смоленский С. В. О регентском училище в г. С.-Петербурге. — Хоровое и регентское дело, 1909, № 2, с. 35, 36.

Палантаевская музыка пленяет свежим, солнечным колоритом, бодрым энергичным характером. В многоголосных хоровых обработках Палантая народная марийская песня, веками одноголосная и индивидуальная по характеру высказывания, приобрела коллективный характер. Опираясь на стилистические закономерности марийской песни, Палантай в то же время создает совершенно иной эмоционально-образный строй, вводит нового героя. Не одиночка, а сплоченный коллектив, организованный единым чувством, порывом — герой его произведений. В наследи Палантая для хора без сопровождения выделяются две группы сочинений: обработки марийских народных песен и оригинальные сочинения песенного жанра, а также хоры на стихи марийских поэтов. Между этими группами сочинений трудно провести четкую грань разделения, поскольку в самобытных обработках Палантая народные песни получают «вторую жизнь».

В хоровых сочинениях Палантая марийское одноголосие развивается в русле традиций русского многоголосия, подголосочность гибко сочетается с элементами имитационной полифонии и звукоподражанием народным инструментам — волынке, гармони, гуслиам. Сохраняя пентатонический склад в мелодии, Палантай в хоровом многоголосии выходит за пределы пентатоники, применяет семиступенную диатонику. В качестве примеров можно привести песни: «Гусли», «Полюшко», «Воды текут» — наивысшее достижения Палантая в области хоровых обработок, где особенно ярко проявился его творческий метод обращения с народными первоисточниками.

Неторопливая, светлая песня «Изи нурет» («Полюшко»), состоящая из трех куплетов, ширится и растет к концу, развиваясь от исходного имитационного двухголосия к полнозвучному четырехголосию. Наиболее насыщено звучание третьего куплета, где напев проводится у басов на чистую квинту ниже. Так национальный прием квинтовой транспонировки органично включен в сквозное, вариантное развитие, идущее к кульминации:

9. Moderato $\text{♩} = 72$

и_зи ну_рет ту_ме_рет, ку_гу ну_рет шо_ле_рет, шо_ле_рет шо_лее йы_мал

Принцип сочетания канонической имитации с подголосочностью, динамизация хоровой фактуры от куплета к куплету, устремленность всего звучания к яркой кульминации, трактовка традиционного приема квинтовой транспонировки в целях внутреннего музыкального развития — эти закономерности свойственны и другим обработкам, сделанным Палантаем для хора. Шедеврами творческой аранжировки, жемчужинами в марийской хоровой литературе до сих пор остаются «Гусли» и «Воды текут».

Горно-марийская рекрутская песня «Вьдши йога» («Воды текут»), полная печали, несет в себе глубокий философский смысл. В ней поется о быстротечности человеческого существования, о неотвратимости конца человеческой жизни, о смене поколений:

Воды текут — берега остаются,
Мы уходим — вы остаетесь.

Изложенная целиком в подголосочно-хоровом складе, песня «Воды текут» изобретательностью в создании вариантов и совершенством их сочетания с основным напевом заставляют вспомнить знаменитый хор поселян Бородина из оперы «Князь Игорь». Это лишний раз подтверждает плодотворность применения традиций русской классической музыки к марийской песенности. Хор, интонируемый вполголоса, как бы «про себя», поражает мастерством применения полутонов и светотени. Глубокое раздумье, неторопливое течение мысли выражается негромкой звучностью с преобладанием двухголосия. Смена хоровых красок (суровое мужское двухголосие и женское пение в начале, полнозвучное четырехголосие в кульминации и затем стремительное свертывание динамики до *pp*) — выявляет внутренний психологический подтекст песни:

10. Largo $\text{♩} = 50$

Вьд_шы йо_га, сир_жы ко_ деш, вьд_шы йо_га,

«Воды текут» представляет собой пример обобщенно-философской, возвышенной трактовки народного напева, а «Кўсле» («Гусли») — замечательный образец зарисовки

народного быта, передающий полнокровное, жизнерадостное мировосприятие народа. В основу положена свадебная народная мелодия луговых мари «Дальней березы листочек», но с текстом поэта Г. Микая. Сохранив танцевальный, радостный характер напева, композитор, исходя из содержания нового текста, создал картину праздничного веселья трудящейся молодежи. Если «Воды текут» поражают вариантным развитием напева, то этот хор говорит о полифоническом мастерстве Палантая. Короткая четырехтактовая фраза служит материалом для динамичной, изобретательной хоровой фактуры. Как часто у этого автора, развитие трехступенчатое: первый куплет начинается с сольного запева, подхватываемого остальными голосами, но фактура еще прозрачная, преимущественно двухголосная. Второй куплет — дальнейшее вариантное развитие напева в тональной сфере на чистую квинту ниже, к концу куплета фактура становится четырехголосной. Третий куплет наиболее насыщен по звучанию, с полным четырехголосием, лишь в конце сходящимся в унисон. В первом и втором куплетах кружевное сплетение двух голосов дополняется звучанием пустых квинт, имитирующих бряцанье гусельных струн, а каноническая имитация сочетается с вариантностью: каждое повторение исходной фразы представляет собой ее новый вариант.

Мы не случайно так подробно остановились на строении этих хоров. В них — энциклопедия приемов Палантая.

Палантай начал решение актуальной для пентатонно-монодических культур устной традиции проблемы органического усвоения европейской профессиональной системы музыкального мышления. В своих хоровых сочинениях он нашел естественный метод «перевода» марийской одноголосной песни на «рельсы» многоголосия. Вскрыв в родных напевах потенциальные возможности имитационной полифонии, он перенес принцип кварто-квинтовой транспонировки из горизонтали в вертикаль. «Именно полифоническое прочтение народно-песенной основы позволило первому марийскому композитору проложить пути становления глубоко национального искусства», на что справедливо обратила внимание О. Егорова¹. Значительная роль полифонии в изложении и развитии музыкального материала затем станет одной из стилистических особенностей марийской советской музыки.

¹ Егорова О. О своеобразии мелодического развития марийской народной песни. — В кн.: Ученые записки Казанской государственной консерватории. Казань, 1973, вып. 5, с. 179, 180.

Революционное воодушевление и кипучая энергия, направленные на созидание социалистической действительности, нашли воплощение в оригинальных песнях Палантая, тесно связанных с событиями в жизни марийского народа и всей страны. Песни «Встаньте, поднимитесь!», «Красное солнце Советской власти», «Радуйся», «Молодая гвардия», пионерские марши стали первыми образцами марийской массовой песни. Рождению этого жанра способствовали достижения марийской поэзии. Агитационный, публицистический характер стихов С. Чавайна, Г. Микая, О. Шабдара, В. Васильева с их чеканным ритмом помог интонационно-образному обновлению марийской песни. Традиционные интонационно-мелодические и метроритмические типы марийских напевов композитор обогатил чертами революционных песен.

Уже первая оригинальная песня Палантая «Встаньте, поднимитесь!» (сл. Т. Ефремова) написана в бодром темпе с равномерной чеканной ритмической поступью. В ней композитор выходит за пределы пентатоники, применяет семиступенный мажор во всех голосах, а в верхнем — пентатонического склада — использует призывные квартовые ходы и обороты с полутоном:

11. Allegro non troppo $\text{♩} = 80$

Величая гимничность, торжественная поступь шествия отличает песню «Съезду марийской автономии» (сл. С. Чавайна). В характере праздничного марша с пунктирной ритмикой выдержана «Первомайская песня» (на сл. Уымарий¹):

¹ Псевдоним В. Васильева.

12 Marcia $\text{♩} = 100$

Чот мок-ты за те Пер-вой Ма-йым па-ша пай-ре-мым, шын-чыр курл мым.

Интересно, что если в обработках Палантай сочетает подголосочность с имитационной полифонией, то в массовых песнях избирает преимущественно аккордово-гармонический тип фактуры с автентическими оборотами, септаккордами разных ступеней. В них претворены черты русской революционной песни как явления городской песенной культуры. Благотворное воздействие этого жанра проявляется в двух песнях памяти В. И. Ленина — «Тяжелая утрата» и «Ленина нет», где Палантай исходит из особенностей революционных траурных песен, песен-шестьствий.

Праздничный характер, приподнятое оптимистическое настроение в песнях Палантая созвучно общей настроенности советских песен тех лет. Важно подчеркнуть, что марийская музыка уже с первых шагов своего становления развивалась как часть всей советской культуры. Наряду со специфическими особенностями мы находим в ней темы, образы, музыкально-стилистические черты, свойственные многонациональной советской музыкальной культуре в целом.

Роль Палантая как художника становится еще значительней от того, что он увидел черты новой эпохи и сумел объединить в неразрывное целое национально-марийское с общесоветским. Это качество музыки Палантая высоко оценивал выдающийся деятель марийской культуры, видный партийный работник В. А. Мухин: «Товарищ Ключников, как выразитель здорового массового искусства, представляет явление политическое, советское и национальное. За короткое сравнительно время им не только открыты практические законы гармонизации марийской музыки, но и выпущены целые сборники марийских песен как для школьных, так и внешкольных хоров. При этом, как особую заслугу его следует отметить то, что автор в последних своих произведениях возвысился от национального творчества до интернационально-

го»¹. Сочинения Палантая до сих пор не утратили художественной ценности и свежести, по-прежнему служат образцом для марийских композиторов в создании произведений самых разных — вокальных и инструментальных — жанров.

Вокально-хоровые жанры являются определяющими и в творчестве последующих марийских композиторов — Я. Эшпая, А. Искандарова, Н. Сидушкина, Л. Сахарова и К. Смирнова. Поскольку в республике долгое время не было симфонического оркестра и музыкального театра², основными проводниками музыкальной культуры в МАССР оставались хоровые коллективы.

Значительную роль продолжают играть хоровые и сольные обработки марийского музыкального фольклора. Жанр обработки стал лабораторией, где велись поиски национально-специфических и вместе с тем современных гармонических средств и структурных закономерностей, выработывались типы фактуры и развития тематического материала, обогащалось ладо-тональное мышление марийской профессиональной музыки.

Народная песня определила направленность творчества и Якова Андреевича Эшпая (1890—1963), сподвижника И. С. Палантая, после его кончины возглавившего марийскую музыку.

Разносторонняя музыкальная деятельность этого замечательного марийского композитора и фольклориста началась одновременно с деятельностью Палантая. Среда, породившая обоих, национальные корни творчества этих столь разных и ярких дарований едины. Принадлежат к одной большой и дружной семье Ключниковых-Ишпайкиных (мать И. С. Палантая и отец Я. А. Эшпая — родные сестра и брат), где музыка являлась органически необходимой частью жизни, они вместе провели суровое, полное материальных лишений детство в родном селе Кокшамары среди живописной природы. Оба крепкими узами были связаны с жизнью родного народа: с десяти лет работали летом на сплаве леса, позже приняли участие в Кокшамарском восстании (1906). Подобно двоюродному брату, Яков Эшпай начал музыкальную деятельность как пропаган-

¹ Цит. по кн.: Яшмолкина И. В. И. С. Ключников-Палантай. Йошкар-Ола, 1973, с. 54 (разрядка моя. — Л. К.).

² Марийский музыкальный театр открыт в 1971 г. Постоянного симфонического коллектива в республике нет до сих пор. Однако симфонические оркестры музыкального училища и музыкального театра являются признанными пропагандистами сочинений марийских авторов.

дист хорового пения: восемнадцатилетним юношей руководил сельскими школьными хорами, а в 1910 году поступил на хоровое отделение Казанского музыкального училища.

Уже в дооктябрьский период определился широкий диапазон творческих устремлений Я. Эшпая. Его привлекала не только хоровая, но и инструментальная музыка. Будучи учителем пения в Уфимской духовной семинарии, руководил любительским симфоническим оркестром, живя в Козьмодемьянске, играл в струнном квартете.

«Отец был удивительно талантлив, — рассказывал Андрей Яковлевич Эшпай. — 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. Не так давно, — продолжал Андрей Яковлевич, — я был на Волге с концертами и мне показали там старинную фотографию. 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»¹.

В годы первой мировой войны Я. Эшпай — музыкант-оркестрант и дирижер в армии. Позже он проявил склонность к сочинению музыки и первые навыки композиции приобрел в училище, в классе теории музыки Р. А. Гуммерта.

Композиторская деятельность Я. Эшпая началась вскоре после Октябрьской революции. В 20-е годы им созданы хоровые обработки народных песен. Закончив в 1930 году Московскую консерваторию по классу Г. Э. Конюса, а в 1933 году — аспирантуру под руководством В. Я. Шебалина, Я. Эшпай пишет первые в марийской музыке инструментальные сочинения. С самого начала Я. Эшпай показал себя как музыкант широкого диапазона, идущий непроторенными тропами. Когда оцениваешь его творче-

¹ Цит. по кн.: Богданова А. Андрей Эшпай. — М., 1975, с. 10—11.

ство, невольно удивляешься тому, как много он сделал в марийской профессиональной музыке впервые. Ему принадлежит честь создания первых пьес для фортепиано, различного рода инструментальных ансамблей и оркестров (народных инструментов, духового и симфонического), опыт создания марийской национальной оперы. Не все его замыслы доведены до конца, не во всем ему сопутствовала удача. Но такова участь первопроходцев, а к их числу в марийской музыке принадлежит Я. А. Эшпай.

Немалый путь пройден Я. Эшпаем: от учителя начальной школы в глухой деревушке до ученого — кандидата искусствоведения, композитора.

Поражает созидательная деятельность Якова Эшпая, до конца дней полного творческих планов. В 20-х годах он преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Козьмодемьянском педагогическом техникуме, в 30-е возглавлял сектор искусства областного отдела народного образования. По окончании аспирантуры Эшпай работал редактором Государственного музыкального издательства (Музгиз) в Москве, научным сотрудником Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (МарНИИ) в Йошкар-Оле.

Почти три десятилетия Я. Эшпай был единственным марийским профессиональным музыковедом. Им написаны первые очерки, в которых определены склад и характер народного песнетворчества¹, монография о музыкальных инструментах марийского народа², замечательная статья об И. С. Палантае³.

Живя в Москве, Яков Андреевич постоянно участвовал в культурной жизни своей республики: писал музыку к спектаклям Марийского драматического театра, выступал на страницах местных газет, пропагандировал марийскую музыку с трибуны всесоюзных конференций, как и ранее, принимал деятельное участие в фольклорных экспедициях (наиболее интенсивно в период 20—50-х годов) и публикациях сборников народных песен. К его замечательным записям при создании сочинений на марийском материале обращались русские советские композиторы: М. Гнесин,

¹ Эшпай Я. Музыка народа мари. — Муз. образование, 1929, № 3—4; Музыкальная культура племени мари. — Пролетарский музыкант, 1929, № 4.

² Эшпай Я. Национальные музыкальные инструменты марийцев. — Йошкар-Ола, 1940.

³ Эшпай Я. И. С. Палантай — первый марийский композитор. — В кн.: Ученые записки МарНИИ, вып. 4. Йошкар-Ола, 1951.

А. Лепин, Гр. Лобачев, Н. Раков, М. Старокадомский, В. Шебалин.

Музыкантов разных возрастов и специальностей влекли к Я. А. Эшпаю не только его богатые познания в области фольклора Поволжья, но и замечательные человеческие качества: «Скромный, проявляющий какую-то всеобъемлющую доброту к окружающим, — вспоминал об Эшпае композитор А. Балтин, — 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»¹.

Прекрасный знаток марийского музыкального фольклора, композитор в своих сочинениях исходил из образного содержания народной песни, ее мелодико-ритмической основы. Светлый, жизнерадостный взгляд на мир, задорные, бодрые ритмы маршей, танцев, частушек, свойственные народной песне советского периода, характеризуют и музыку Я. Эшпая, преимущественно оптимистическую по настрою. Нередко, обращаясь к классическому наследию мари — лирическим песням-размышлениям, — он обогащал эмоционально-образную палитру собственного творчества элегическими настроениями светлой грусти, заглаженной печали или углубленной сосредоточенности.

Марийские песни в обработке Я. Эшпая вошли в репертуар народной артистки СССР Ирмы Петровны Яунзем. Она писала: «Хорошо помню Якова Андреевича — высокого, светловолосого, с добрым лицом, всегда улыбчивого и влюбленного в народную песню. Его приход ко мне в гости всегда был праздником марийских народных песен. Знал он их целую уйму! И мы наслаждались за роялем часами»².

¹ Цит. по кн.: Богданова А. Андрей Эшпай, с. 13 (разрядка моя. — Л. К.).

² Из письма И. П. Яунзем к Л. В. Казанской от 7 января 1974 г. (подлинник хранится у адресата). — В цитированном письме его автор также сообщала, что «нашла те ноты, которые подарил мне Яков Андреевич, песни, которые я исполняла в своих концертах. Это были народные марийские песни: 1. «Шыргы тыр дон» («Я лесочком шла»), 2. «Эрденат волалым» («На заре я с ведром»), 3. «Шарнымаш иерген йолташ» («Воспоминание о друге»), 4. «Мотор у дыр» («Красная девушка»), 5. «Вытшын кельжежым» («Если б знать глубину») в обработке Я. Эшпая, как и ноты аналогичных аранжировок, созданных А. Лобковским, К. Смирновым и подаренных ей Я. А. Эшпаем. «Все

Продолжая традиции Палантая, Я. Эшпай в хоровых обработках создал образцы разнообразной гибкой фактуры. В протяжных лирических песнях им развит подголосочный тип многоголосия с элементами имитационной полифонии, а в задорных песенно-танцевальных — подвижное веерообразное четырехголосие на аккордово-гармонической основе.

В оригинальных песнях Я. Эшпая нашли отражение образцы новой советской действительности. Патриотические, гражданственные марши-гимны («Привет Ворошилову», «Красная Армия», «Мир будем беречь», «Песня трудящихся»), песни, рожденные событиями войны («Ты ушел, мой друг», «Бойцу-комсомольцу») — примечательные явления марийской советской массовой песни:

МИР БУДЕМ БЕРЕЧЬ

Я. Эшпай
Слова В. Чалая, русский текст М. Лапидарова

13. Торжественно

С. А. Пар-ти-и твер-до-е сло-во ми-ра и друж-бы за-вет.

Хор

Лирический характер тонко подчеркнут в некоторых из них плавной линией хроматических звуков в сопровождающих голосах.

Обработки народных песен для голоса с фортепиано, созданные Я. Эшпаем, стали новым словом в марийской музыке на рубеже 20—30-х годов, связующим звеном между вокальными и инструментальными жанрами.

Марийская советская массовая песня продолжала интенсивно развиваться в 30—50-е годы. Крупные достижения композиторов в песенном жанре непосредственно связаны с успехами марийской поэзии тех лет. Еще в предвоенные годы в марийской литературе утверждается принцип социалистического реализма. Под благотворным воздействием русской классической и советской литературы в марийскую прозу и поэзию вошли новые темы, раздвинулся жанровый диапазон. Ведущее место принадлежало С. Чавайну, М. Шкетану, И. Шабдару, Н. Игнатьеву, став-

эти песни, — продолжала И. П. Яунзем, — я исполняла в концертах и на радио. Некоторые были записаны на магнитную пленку.

шим классиками марийской литературы. Народную любовь завоевали стихи М. Казакова, И. Осмина и С. Вишневецкого. Их поэзия активно привлекалась марийскими композиторами для использования в сочинениях вокальных жанров.

Организация колхозов, индустриализация, укрепление родной Красной Армии, надежно охраняющей завоевания Октября, находят отражение в ряде песен марийских композиторов («Страна социализма», «Мой колхоз», «О родине» А. Искандарова, «Луговая дорожка», «Красная Армия» Я. Эшпая и в других). Их основным героем становится молодежь.

Счастливая мирная жизнь получила выражение в лирической песне — ясной и лучезарной. Повествующие о любви и о природе, они создавались Я. Эшпаем («Летний день», «Солнце светом ясным», «Девичья песня»), А. Искандаровым («Белеет яблоневый сад», «Тихий вечер», «Летняя ночь») и другими авторами. Лирическими песнями («Если слово мне сказать», «Любовь хороша», «Не горюй по мне, любимый») началось в 30-е годы творчество К. Смирнова.

Суровые дни Великой Отечественной войны, самоотверженная борьба советского народа с фашизмом, непреклонная вера в победу обусловили появление в марийской вокальной музыке тех лет таких сочинений, как «Боевой марш», «Гвардейская песня», «Так и будет» К. Смирнова и его же сборник «Песни победы»; «Песня о Сосновском», «Наша семья» Л. Сахарова, «Бойцу-комсомольцу», «Богатыри», «Встреча», «Верю я» А. Искандарова, «Клятва воина» Н. Сидушкина.

Наряду с картинами вновь обретенной, завоеванной в боях мирной жизни, в песнях послевоенного периода получает дальнейшее развитие патриотическая тематика, создаются песни о партии, о родине, о родном крае («Партия ведет», «Песня о Ленине», песни о Москве и Йошкар-Оле К. Смирнова; «Дума о родном крае», «Под знаменем Октября», «Обновленная земля» А. Искандарова; «Песня о Ленине», «Октябрь нам счастье принес», «У Сталинграда», «Спасибо партии» Н. Сидушкина).

Достижениями в песенных и в вокально-хоровых жанрах 30—50-х годов марийская музыка во многом обязана неустанной творческой деятельности А. Искандарова и Н. Сидушкина.

Алексей Искандарович Искандаров (р. 1906) начал сочинять еще в 20-е годы, будучи студентом Йошкар-

Олинского педагогического техникума и участником руководимого И. С. Палантаем хора. Встречи и общение с первым марийским композитором определили жизненный и творческий путь юноши. Заметив музыкальную одаренность своего ученика, его великолепное знание марийских песен, Палантай поручил Искандарову проведение уроков пения, хоровых репетиций. Знания и навыки хормейстера, полученные от Палантая, помогли Искандарову самостоятельно руководить хором педагогического техникума после кончины учителя.

В дальнейшем, за годы обучения на дирижерско-хоровом отделении Московской консерватории в классе А. В. Александрова он приобрел профессиональное мастерство, знания в области русской и зарубежной музыки. Это позволило Искандарову организовать первый профессиональный хоровой коллектив в республике — Марийскую хоровую капеллу (1933), преобразованную позднее в Государственный ансамбль песни и пляски, художественным руководителем которого (1939—1954) он являлся.

С именем Искандарова связано возникновение в республике первого музыкального учебного заведения — Марийского музыкально-театрального техникума в Йошкар-Оле (1931), реорганизованного затем в музыкальное училище, носящее имя И. С. Палантая. В техникуме Искандаров стал первым заведующим учебной частью и преподавателем хоровых дисциплин. На протяжении трех десятилетий он передавал учащимся свои знания и богатый опыт хормейстера.

Начало композиторской деятельности А. И. Искандарова относится к 1928 году, когда он обработал для хора несколько марийских мелодий. За долгие годы в различных районах Башкирской, Марийской, Татарской и Удмуртской автономных республик он записал более двухсот народных песен. Его замечательные обработки демонстрируют творческий подход к народной песне. Следуя традиции Палантая, композитор не только «одевает» одноголосные напевы в хоровой «наряд», но стремится дать им новую современную образную трактовку. В «Праздничной песне» на ритмической основе моркинской мелодии с плавными триолями им создан блестящий вальс в развернутой куплетно-вариационной форме.

Композитор проявляет большую изобретательность в выборе фактуры. Большинство народных песен изложено в подголосочном стиле, который нередко сочетается с имитационными приемами либо с вариационностью. Хороша

обработка песни «Эхо» с переключками-вторыми хора и солистов:

14. Andante

4 солиста за хором

Хор

p

Пусть ель ма-ла, пусть ве-ли-ка, пусть ве-ли-ка

коль хво-и нет и нет кра-исы нет кра-сы

Композитор рассказывал пишущей эти строки, что при сочинении образцом для него был знаменитый хор О. Лассо.

Некоторые песни обработаны для голоса с фортепианным сопровождением. Особенности фортепианной фактуры подчеркивают индивидуальный характер песни. Так в обработке восточно-марийской песни «На реке Белой» орнаментика фортепианной прелюдии и интерлюдии подчеркивает импровизационный склад мелодики.

Оригинальное песенное творчество Искандарова развито в двух направлениях: 1) песни по образцу традиционных крестьянских напевов; 2) советская массовая песня.

В песнях первого из направлений («Марийский край», сл. И. Осмина, «Летней ночью», сл. С. Чавайна, «Выходила я в садочек», сл. С. Вишневого, «Шуточная песня», сл. С. Николаева) композитор тонко воспроизвел мелодико-ритмические особенности и типы родного песенного фольклора.

Созданные в жанрах советской массовой песни гимнические, маршевые и лирические сочинения Искандарова имеют более широкие жанрово-стилистические истоки. В них композитор синтезирует особенности марийского национального стиля с закономерностями, сложившимися в песенном творчестве советских композиторов в 30—50-е годы. В лирических песнях Искандарова, повествующих о

светлом чувстве любви, ожидании любимого или печали расставания, претворены, как и в русской советской песенной лирике, особенности городского романа. Многие народные мелодии трехдольного размера переосмыслены им в характере вальса («Возле речки на лужочке», «На Волге»). Свободным мелодическим развитием с обилием широкой интервалики отмечены песни «Звездочка», «Благодарственная песня». Неповторимости каждой из них во многом способствует выбор определенного типа фортепианной фактуры. В характере баркареры выдержано сопровождение в «Летней ночи» (сл. Н. Арбана); фактура элегического романа — в песне «Черемуха цветет» (сл. Г. Матюковского); развита и ритмически разнообразна партия фортепиано в лирико-эстрадной песне «Не могу забыть» (сл. Н. Арбана):

15.

tr

Так ли-цо тво-е си-

tr

..я-ет, точ-но сол-це в лет-ний день. Так за-

В маршевых и гимнических песнях, воспевающих Родину, партию, славящих трудовые победы советского народа, торжественность и величавость достигается сочетанием широкой напевной мелодики с четкой маршевой поступью фортепианного сопровождения. Таковы песни «Мы

за партией идем» (сл. А. Михайлова), «Песня о Родине» (сл. С. Вишневого).

Нифонт Афанасьевич Сидушкин (1898—1975) основной областью приложения композиторских интересов избрал вокально-хоровые жанры, являясь вместе с тем автором музыки к драматическим спектаклям и нескольких камерно-инструментальных произведений.

Любовь к хоровому пению зародилась у него еще в стенах Казанской учительской семинарии, где он обучался в 1912—1916 годах. В 1918—1919 годы он одновременно посещал занятия в Казанском университете и музыкальном училище по классу скрипки. В годы гражданской войны Н. А. Сидушкин — хоровой инструктор в Красной Армии. С благодарностью вспоминал Нифонт Афанасьевич своих педагогов в Московской консерватории, которую он закончил в 1928 году по классу теории у Г. Э. Конюса, а по классу хорового дирижирования — у П. Г. Чеснокова и А. В. Александрова.

По окончании консерватории Н. А. Сидушкин направляется директором Омского музыкального училища (1928—1932), а затем заведующим учебной частью Пермского музыкального училища (1932—1934). С 1934 года Сидушкин жил и работал в Йошкар-Оле. Преподавательскую деятельность в музыкальном училище совмещал с дирижерской — в хоре Марийского радио (1944—1953). Композицией он начал заниматься в 1942 году.

Обработки Н. А. Сидушкина для четырехголосного хора без сопровождения — свидетельство прекрасного знания им марийской народной песни и природы хорового пения. Уроженец горномарийского песенного края, композитор сумел в своих обработках, отличающихся разнообразием хоровой фактуры и красок, передать и раскрыть богатство родных напевов. Таковы его хоровые аранжировки песен «Летний день», «Теплый дождик», «Утреннее солнце» и других.

Кроме хоровых обработок, Н. А. Сидушкиным написано немало песен на стихи марийских поэтов. Среди них торжественные песни-гимны «Спасибо партии» (сл. В. Чалая), «Советская страна — великая страна» (сл. народные); песни плавные, по-настоящему распевные — «Праздник урожая» (сл. И. Осмина), «На Волге» (сл. В. Чалая), бодрые, жизнелюбивые — «Комсомольский марш» (сл. Г. Матюковского), «Клятва война» (сл. В. Элмара); лирические «Полюбить — так полюбить» и «Как быть» (на сл. В. Чалая).

Разнообразные приемы хорового письма, тонкие гармонические и ритмические детали в сочетании с национально определенной мелодикой помогают композитору создать выпуклые музыкальные образы.

Работая преимущественно в сфере хоровой музыки без сопровождения, Сидушкин очень изобретателен в выборе музыкальной формы. Среди его хоровых сочинений мы найдем примеры периода («Теплый день», «Наш путь», «Ветер-ветерок») и развитой куплетной формы («Есть в Морках», «Скажи, девушка»), запевно-припевной структуры («Песня о Москве», «Комсомольский марш») и хоровой сюиты («Праздник урожая»).

В наследии Сидушкина обнаружены сочинения на стихи русских поэтов¹ — редкий пример в марийской музыке. Им сочинена музыкальная шутка (авторский подзаголовок) на слова басни И. А. Крылова «Ворона и лисица» для сопрано и фортепиано (1944), где композитор продолжает традиции русской музыкальной сатиры Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. Музыка этой развернутой вокальной сценки, свободной по форме, чутко следует за развитием сюжета, каждая фраза текста «прочитывается» ярко и выпукло. Мелодически выразительная и по-речевому гибкая вокальная партия воссоздает различный характер интонирования — повествовательный (в начале и в конце), диалогический, с образными характеристиками персонажей (в середине). Сквозному музыкальному развитию способствует и фортепианное сопровождение со сменой гармонических, ритмических и фактурных средств.

На слова А. С. Пушкина Сидушкиным написаны две хоровые миниатюры: «Туча» (1958) и «Вакхическая песня» (1949) для исполнения а капелла².

Эти пушкинские стихи положены на музыку (чаще всего для смешанных хоров без сопровождения) многими русскими композиторами. Среди них А. Рубинштейн, С. Танеев, П. Чайковский и другие. Тем более знаменательным фактом обращения марийского композитора к стихотворным текстам великого русского поэта, что говорит о художественном кругозоре Н. Сидушкина, прекрасном знании им классики, владении стилем русского хорового письма, в лучших традициях которого и написаны оба хора.

¹ Их автографы из личного архива композитора хранятся у автора книги.

² К сожалению, они мало известны, почему, вероятно, и не включены в справочник «Пушкин в музыке»/Сост. Н. Г. Винокур и Р. А. Каган. — М., 1974.

Особо хочется отметить песенное творчество Кузьмы Алексеевича Смирнова (1917—1963). Широта творческих интересов и жанрового диапазона его музыки, дар яркого и своеобразного мелодиста благоприятствовали работе композитора по обновлению интонационного языка марийской массовой песни, по праву завоевали симпатии соотечественников.

Воплощая характерную для песенного творчества 30—50-х годов тематику, Смирнов нашел свой стиль высказывания, сумел развить марийскую песню, не нарушая ее национальной почвенности, в большой мере приблизил ее к современным музыкальным интонациям. Интересно отметить, что в вокальной музыке Смирнова, отличающейся опосредованными связями с фольклором, жанр обработок выделен в особую область. С обращения к нему началось его творчество.

«В техникуме (искусств. — Л. К.) — указывал Кузьма Алексеевич в автобиографии, написанной им 21 мая 1938 г. в связи с поступлением в Ленинградскую консерваторию, — я считался студентом теоретического отделения, но вскоре начал интересоваться композицией. В первый год учебы в техникуме (1931) я начал обрабатывать марийские народные песни для хора с фортепиано, а затем записывать народные мелодии с текстом [...] В 1935 году (июль — август) участвовал в экспедиции по записи марийских народных песен в Башкирии, записал 180 песен»¹.

В отличие от А. Искандарова, Н. Сидушкина и Я. Эшпая, К. Смирнов редко использовал народные мелодии для создания оригинальных сочинений.

Формируя собственный мелодический стиль, Смирнов смело шел по пути органического синтеза марийских интонаций с закономерностями, сложившимися в русской советской массовой песне. Мужественная и в то же время светлая тональная окраска, лапидарная аккордовая фактура с колоритными гармониями, соединение упругой триольно-пунктирной ритмики с торжественно-величавым течением мелодии — вот качества песен-маршей, песен-гимнов этого автора: «Партия ведет», «Песня о Ленине» и «За мир», а также ряда других:

ЗА МИР

К. Смирнов

18.

Чы_ ла_ ту_ ням_ бал_ не_ та_ ле_ йук_ на_ же_, мир_ вери_ йон_ гал_ тен

Песни, написанные в ритме вальса, отличаются у Смирнова особой новизной мелодической и ладовой структуры. В рамках семиступенных диатонических ладов пентатонические обороты естественно сочетаются с широкой интервальной (секстовые запевы, движение по звукам септаккорда) в стиле русского городского романса, как, например, в его песне «В колхозном клубе».

Великолепный знаток марийского фольклора, Смирнов часто применял национально-характерные формы, порой строго выдерживая стиль народных напевов. Так, например, в «Песне комбайнеров» контрастно сопоставлены два исконно народных мелодических типа: спокойный, широкий запев несколько импровизационного склада и четкий, задорный плясовой припев хора. В фортепианном сопровождении воспроизведены традиции народного инструментализма: гусельные переборы и гармошечные наигрыши.

Нередко развернутая по форме песня с развитым вариационным фортепианным сопровождением приближается к жанру вокально-инструментальной баллады или поэмы (например, «Подруги» или «Большой луг»).

Свежестью и неповторимостью отличаются песни Эрика Никитича Сапаева (1932—1963), чей недолгий творческий путь начался в середине 50-х годов. Развивая сложившиеся у мастеров старшего поколения формы песен-маршей, лирических песенных вальсов, Э. Сапаев обогатил марийскую вокальную музыку достижениями в новых для нее жанрах.

Подобно К. Смирнову, он чутко вслушивался в интонационный строй советской песни. Первым среди композиторов республики Э. Сапаев применил гармонические и ритмические средства эстрадной музыки в собственных сочинениях песенного жанра, например «Ожидание» (сл. Ю. Чавайна), «Помню тебя» (сл. М. Якимова) и других.

¹ Цит. документ находится в личном деле К. А. Смирнова, хранящемся в архиве Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (ЛОЛГК), ед. хр. 221, л. 240, 240 об.

Среди его вокальных сочинений выделяется «Баллада» (сл. С. Вишневого) и цикл «Родная сторона» (1962, сл. Ю. Чавайна). Если вспомнить, что марийская вокальная музыка до той поры целиком вращалась в сфере кантиленного пения, то образцы декламационности у Э. Сапаева заслуживают пристального внимания.

В вокальной марийской музыке предшествующих лет мы не найдем примера такой гибкости мелодики, сочетающей различные мелодические типы, такого богатого и логичного тонального развития в пределах небольшой пьесы, как в «Балладе» Э. Сапаева. В ней раскрыта одна из героических страниц Великой Отечественной войны — клятва бойца и его подвиг во имя Родины:

17.

Марийские композиторы редко обращались к романсу. Немногочисленные примеры использования этого жанра мы найдем в творчестве Гейста, Сахарова, Смирнова и Сапаева. Композиторы создавали романсы в основном на тексты марийских поэтов¹, еще не решаясь выйти за пределы

¹ Исключительными примерами обращения к поэзии других народов в марийской музыке вплоть до начала 60-х годов являются отмеченные выше сочинения Н. Сидушкина и вокальный цикл Л. Сахарова

поэтики и образности марийского языка, национального мелодического стиля. Наиболее интересным, как нам представляется, образцом романсного творчества тех лет является вокальный цикл «Родная сторона» Э. Сапаева.

Это сочинение демонстрирует возросшее мастерство композиторского письма Сапаева, углубление и расширение стилистических истоков его творчества. В цикле раскрывается философско-поэтическая тема: художник и родной край, думы о судьбах Родины, глубокая сыновняя любовь к ней.

Стилистика романсов «Родная сторона», ее истоки — в вокальной лирике С. В. Рахманинова. Автор безусловно учел опыт татарских композиторов (особенно Р. Яхина) по соединению специфических закономерностей романса, выработанных в русской музыке, с национальными интонациями.

Иван Николаевич Молотов (1940—1972), ученик и младший товарищ Э. Сапаева, развил достижения учителя в собственном творчестве, отличающемся жанровым своеобразием. Здесь обработки народных песен («Шуточная») и романсы, в которых, как и у Э. Сапаева, порой прослеживаются рахманиновские черты («В весенний день», сл. В. Вишневого), цикл «Времена года» (1965, сл. Ю. Чавайна), баллады и эстрадные песни.

Широта охвата И. Молотовым явлений действительности — песни о Родине и партии, Великом Октябре, о советской молодежи, гражданственные, суровые и лирические, шуточные — обусловили и многообразие интонационно-ритмических и фактурно-гармонических решений. Но одно качество остается неизменным — смелый выход за пределы пентатоники, гибкость перехода от песенно-кантиленного к речитативно-декламационному пению на основе исконно марийских интонаций.

В ряде сочинений Молотовым учтены достижения вокального письма русских советских композиторов и прежде всего Г. В. Свиридова. Традиции есенинских циклов этого выдающегося мастера обнаруживаются в интонационно-ритмическом и фактурном складе музыки вокального цикла И. Молотова «Времена года», особенно в двух последних частях («Осень» и «Зима»):

на сл. Р. Бернса и У. Вордсворта, а также «Зимняя дорога» К. Смирнова (1936), как бы открывшая собой марийскую музыкальную «пушкиниану».

18. Протяжно, с грустью

ОСЕНЬ

И. Молотов:

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные тексты: «Че-веркен-еж-на эр-тен ка-йыш. Ю-ал-гын мар-деж пу-а-леш.»

Уроженец Сернура, И. Молотов нередко претворял в своем творчестве музыкальные особенности фольклора родного района. Черты сернурского мелоса и ладообразования проступают в его песнях: «Сернурский вальс», «Дорожная», «Добрый вечер», «Люблю марийский край».

Вокальные сочинения И. Молотова отмечены свободным тональным развитием, колоритной гармонией, разнообразием фактуры, неповторимостью музыкального воплощения поэтических образов в каждом произведении.

Вокальная музыка И. Молотова резко отличается от музыки его предшественников и старших современников смелым, уверенным владением широким арсеналом музыкально-выразительных средств XX века, крепкой композиторской техникой, что свидетельствует о расширении стилистических границ марийского музыкального творчества 60-х годов.

Темпераментный, национальный характер дарования Владислава Порфирьевича Куприянова (р. 1936) способствует созданию колоритных эстрадных песен самого разного образного плана, с успехом исполняемых ансамблем «Виа Мари».

Гражданственная тема подвига развита в марше-балладе «Песня погибшего воина». Глубоким лирическим чувством наполнены песни «Марийский край» и «Родные края», задорна, улыбочива студенческая песня «На стройке» (сл. Н. Егорова):

НА СТРОЙКЕ

В. Куприянов
Слова Н. Егорова

19.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальный текст: «Ке-неж ке-че он-ча-леш ве-се-лан! А му ро нёл-та ку-мыл.»

Вокальная музыка постоянно находится в центре внимания Виктора Петровича Данилова (р. 1932). Им созданы интересные сочинения в разных жанрах: песни, романсы, хоры без сопровождения, обработки народных мелодий. Большой знаток и энтузиаст народной музыки (он — организатор фольклорного ансамбля при республиканском Доме народного творчества), В. Данилов создал прекрасные обработки: «Волянка», «Плясовая мелодия» (слова автора). Живая, кокетливая музыка этих сочинений с большим вкусом аранжирована им для солиста и хора без сопровождения. Сочный народный юмор отличает «Шуточную» и «Песню свинаря» (сл. К. Галкина).

В марийской вокальной музыке 60-х годов, как и в последующем десятилетии, постепенно расширяется образный и стилистический диапазон. Она насыщается социальными мотивами, остродраматическими сюжетами, становится многообразнее по жанрам и средствам воплощения.

Большое художественно-эстетическое значение имеет вокальный цикл А. Луппова «Песни Риссорджименто», написанный на стихи итальянских поэтов и воспеваящий борцов за свободу. Наряду с другими сочинениями А. Луппова, это произведение нацелило молодых марийских композиторов на обращение к социально-гражданственной тематике в вокальной музыке, ориентировало их на освоение новейших достижений советской вокальной литературы, а также наглядно доказало, как обогащает национальную

музыку привлечение в нее художественно-поэтических образов, созданных искусством и литературой иных народов.

Наметившаяся в 60-е годы в ряде сочинений А. Луппова, И. Молотова, Э. Сапаева тенденция к драматизации вокальных жанров продолжена в творчестве композиторов, вступивших в марийскую музыку в начале 70-х годов.

Вокальное творчество молодых — Ю. Евдокимова (р. 1950), В. Захарова (р. 1954), А. Незнакина (р. 1950), С. Макова (р. 1954) и А. Яшмолкина (р. 1946) развивается в двух направлениях. С одной стороны, в русле характерной для всей советской музыки так называемой «новой фольклорной волны», создаются сочинения, связанные с фольклором. С другой — рождаются песни, романсы, циклы разнообразного содержания на стихи профессиональных поэтов.

Обращаясь к фольклору как источнику вдохновения, композиторы с большой любовью воссоздают не только картины жизни и быта народа, но и стремятся передать одухотворенный, поэтический, полный гармонии духовный облик народа.

Евдокимов в «Марийской тетради» (8 песен для баритона и фортепиано, 1971) на народные тексты создает музыку с использованием мелодико-ритмических особенностей уральских мари. Вместе с тем — это современная музыка. В ладовом отношении автор не только следует народным традициям (гемитонная пентатоника, тритоны), но вводит и хроматические звуки: довольно осторожно в вокальной партии, более смело и свободно — в фортепианном сопровождении. В результате образуются терпкие звукосочетания.

Яшмолкин в «Рекрутских песнях» (1980) идет по пути Свиридова, его «Курских песен». Сохраняя подлинные мелодии и тексты, композитор выявляет те или иные черты избранных песен¹ лаконичными средствами гармонии, фактуры. Оригинально тембровое решение цикла, предназначенного для меццо-сопрано и трио духовых: флейты, кларнета и валторны. Эти классические инструменты трактуются в характере специфического звучания старинных марийских народных инструментов — свирели (шиялтыш), рога (пуч) и праздничной трубы (сүрем пуч). Близки по замыслу к «Рекрутским песням» сочинения коллег Яш-

¹ См.: «За гумном посеял я рожь», «Посреди Салым села», «Воды текут». — В кн.: Марий калык муро (Марийские народные песни). Л.: М., 1951, с. 224, 228, 220.

молкина — «Четыре марийские народные песни» для меццо-сопрано, альты и фортепиано В. Захарова и «Три русские народные песни» для меццо-сопрано и фортепиано А. Незакина.

Наряду с народными, композиторов все чаще привлекают образы, рожденные поэзией XX века, и не только марийской. На волне широкого поэтического диапазона создают произведения Незакин и Захаров, обращающиеся в своем вокальном творчестве к поэзии Р. Рильке, Ф. Васильева, Н. Рубцова, А. Вознесенского (романсы и песни Незакина), текстам русских поэтов («Девичьи песни» Захарова).

Вокальный цикл Э. Архиповой¹ на слова выдающегося персидского и таджикского поэта Омара Хайяма (1040—1123), исполненный на одном из концертов VIII пленума Союза композиторов МАССР (декабрь 1980), стал, по словам рецензентов, «одним из наиболее сильных впечатлений пленума»².

Все это говорит о расширении художественно-эстетического кругозора композиторов республики, повышении профессионального мастерства, умении «услышать» и запечатлеть поэтическую интонацию выдающихся мастеров художественного слова.

Активно работает в различных жанрах Ю. Евдокимов. Глубоко почвенная, емкая по содержанию музыка его сочинений всегда оригинальна по замыслам и формам их воплощения. Характер дарования композитора — остро-конфликтный, драматичный. Вместе с тем ему удаются и лирические страницы. Серьезность и душевная чистота — привлекательные качества музыки Ю. Евдокимова. Написанные им вокальные циклы на сл. Э. Анисимова — «Для счастья всех людей» (для меццо-сопрано и фортепиано) и «Военные зарисовки» (для детского хора), а также названный ранее цикл «Марийская тетрадь» — безусловно, относятся к достижениям марийской вокальной музыки 70-х годов.

В послевоенные годы каждым из марийских композиторов внесен определенный вклад в развитие хоровой музыки, обогатившейся сочинениями кантатно-ораториального плана. Первая среди них — кантата «25 лет МАССР»

¹ Автор музыки — студентка теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории (класс сочинения профессора А. Яшмолкина) Э. Архипова.

² Ефимова Н., Спивак А. Что «рассказала» марийская правда, 1980, 30 дек.

(1946) — написана Я. Эшпаем в содружестве с Б. Шехтером (сл. Ю. Данцигера). Вскоре одна за другой создаются кантаты: «Слава партии» К. Смирнова (1946, сл. В. Малкова), «Я — полноправный избиратель» (1945, сл. В. Чалая) и «Марийский край» (1951, сл. Г. Матюковского) К. Гейста, «Лес» Я. Эшпая (1951, сл. А. Бика).

Эти небольшие по размерам сочинения дифирамбического склада выдержаны в приподнято-праздничных тонах. Их эмоциональная одноплановость (господство гимнических настроений) — недостаток, вообще свойственный произведениям данного жанра, в период 40-х и первой половины 50-х годов испытывавшего кризисную полосу в своем развитии.

Крупные хоровые произведения на слова марийских поэтов все чаще появляются с конца 50-х годов. Кантатный жанр представлен сочинениями А. Луппова («Славься, земля марийская», «Кантата о Ленине»), А. Искандарова — Л. Сахарова («Родной край»), И. Молотова («Слава партии»), В. Алексеева («Юность, сияй»). Хоровые сюиты созданы Н. Сидушкиным («Праздник урожая», «Родина») и В. Даниловым («Гимн природе»).

Кантата «Родной край» (1960, сл. И. Осмина), написанная А. Искандаровым и Л. Сахаровым для смешанного и детского хоров, солиста и симфонического оркестра, содержит три части: маршево-гимническую («Счастливая жизнь»), оживленную, светло-грациозную («Детская песня») и неторопливую, предназначенную для хора и теноралиста, балладу («Сказ о Ленине»).

Хоровые сюиты Н. Сидушкина написаны для смешанного хора без сопровождения. В трех небольших частях «Праздника урожая» (1958, сл. И. Осмина) рисуются картины родной природы (образ колосющихся спелой рожью полей) и праздничного свадебного пира. В музыке сюиты ощущение полноты человеческого счастья органично сочетается с передачей радости от плодотворного, созидательного труда, чем обуславливается гимническое звучание в слиянии обеих тем.

Лаконична сюита «Родина» (1968, сл. Г. Матюковского). Первая часть — лирическая зарисовка родной природы, вторая — задорная плясовая песня молодежи, строителей нового города, финал — торжественно-величавая песня о советской земле, о Ленине.

И. Молотовым написана небольшая, но выразительная по музыке кантата «Слава партии» (1970, сл. С. Николаева). Ослепительно яркая уже в первых вступительных так-

тах музыка кантаты примечательна образно-жанровым сопоставлением торжественной гимничности и спокойно-мягкого былинного распева (в сопровождении имитируется гусельное бряцание струн). В репризе, где звучание еще более патетично и светло, в характере сочетания речитативов солиста с хоровой и оркестровой партиями заметно влияние стилистических особенностей «Патетической оратории» Г. Свиридова.

В республике существует прекрасный детский коллектив — хоровая капелла музыкальной школы-интерната¹. Для него охотно пишут многие марийские композиторы; так, Евдокимов сочинил упомянутый выше цикл «Военные зарисовки», а Данилов — сюиту «Картины природы» (сл. З. Краснова), от светлой, образной музыки которой веет возвышенной чистотой, гармонией и благородством:

КАП-КАП В. Данилов

Слова З. Краснова, перевод В. Новикова

Кап - ли с крыш - кап, кап

Трехчастная «Кантата о Ленине» А. Луппова (1970, сл. С. Николаева) для хора и симфонического оркестра интересна стремлением симфонизировать этот жанр, которому в марийской музыке была свойственна статика и сюитность. Не нарушая традиционного для кантаты светло-торжественного характера, автор динамизирует хоровую партию последовательным применением канонической имитации (в первой и во второй частях) и мелодики речитативно-декламационного склада. Цельности восприятия способствует также единый принцип музыкального развития

¹ Музыкальная школа-интернат при музыкальном училище им. Пантанта создана в 1960 году. Хор школы в 1974 году преобразован в капеллу. Художественный руководитель — заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Марийской АССР М. Ю. Капланский, хормейстер — заслуженный деятель искусств МАССР А. В. Вдовина. На Всесоюзном фестивале детского творчества в Казани (1976) коллектив завоевал первое место. Высокую оценку хору дали Д. Шостакович, А. Хачатурян, Н. Жиганов, А. Эшпай и другие известные советские композиторы, побывавшие в гостях у юных певцов.

каждой части с переходом от декламационности к напевно-эпическим фразам-эпизодам.

В декабре 1980 года на VIII пленуме Союза композиторов республики впервые прозвучала оратория для солистов, хора и симфонического оркестра С. Макова «Я от радости пою» — первое марийское сочинение в этом жанре. Его поэтическую основу составляют семь стихотворений Иывана Кырли¹. «Творческое наследие Кырли небогато, — пишет М. Казаков, — 20-30 стихотворений. Но ценность поэта определяется ведь не количеством его произведений. Молодому Кырле удалось выразить в простых, взволнованных и волнующих читателя стихах думы и чаяния народа, разбуженного Октябрем. [...] Непритязательная, прозрачно-чистая, напевная поэзия Кырли питалась богатым марийским фольклором»².

Приподнятый, радостный тон стихов Кырли, их естественная песенность и образная полифоничность (почти в каждом стихотворении образам героини, униженного прошлого противопоставляются картины иной теперь жизни) определили музыкальные особенности и склад первой марийской оратории.

Сочинение обладает интонационным своеобразием, продуманной композицией. Первые три части — воспоминание о прошлом; четвертая — седьмая — картины жизни после Великого Октября. Смысловая кульминация оратории — в шестой части: «Ленин». Крайние части — «День рождения» и «Я от радости пою», близкие в интонационно-ладовом и эмоционально-образном отношении, — органично обрамляют все сочинение.

В первой части (Presto, D-dur), своеобразном прологе оратории, задается тон всего сочинения:

День рождения! Солнца блики.
Радость буйная в крови.
Родила меня марийка и сказала:
«Сын, живи!»

(пер. С. Поделкова)

Стремительная, в пунктирном ритме, словно радостно бегущая навстречу жизни тема сопрано лежит в основе

¹ Кырля Иыван (Иванов Кирилл Иванович, 1909—1943) — популярный в 30-е годы марийский актер и поэт. Широкую известность получил как талантливый исполнитель роли бывшего беспризорника Мустафы в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» (1931—1932).

² Цит. по кн.: Кырля И. От радости пою. Стихи. Пер. с марийского П. Железнова и С. Поделкова. — М., 1968, с. 8, 9.

музыки крайних разделов и оттеняется широкой, певучей мелодией теноров в середине.

Вторая часть «Песня нищего» (Moderato) повествует о жизни мари в прошлом. Третья часть «Церковь» (Allegro commodo) — конец старого мира, крушение веры в бога. Музыка возбужденная, беспокойного движения. Композитор применяет полифонические средства: имитационные переключки, фугато. Оркестр воссоздает тревожное звучание колокольного набата.

Четвертая часть «Весна» (Andante pastorale), в ее музыке много изобразительных моментов.

Пятая часть «В дороге» (Vivo). Уже в оркестровом вступлении задан энергичный, равномерный ритм, оstinato восьмых.

Шестая часть «Ленин» (Adagio ma non troppo) — самая развернутая в оратории, ее идейно-смысловая кульминация. От траурного начала — образа великой скорби (первая и вторая строфы), через мысль о бессмертии дела Ленина (третья строфа) к картине новых свершений, вдохновляемых идеями Ильича (четвертая — шестая строфы), — такова динамика этой части.

Финал «Я от радости пою» (Moderato). Поначалу созерцательная музыка полна ласкового света и умиротворения (дуэт-канон сопрано и баса на фоне мягко звенящего «колокольного» звучания оркестра), затем происходит постепенное оживление. В коде финала развитие достигает кульминации в апофеозно-торжественном звучании.

С. Макову в первой марийской оратории удалось ярко, образно раскрыть гражданственную тему гордости за социалистическую Родину, обновленную землю. Удачно построена драматургия оратории, найден выразительный, ритмически изобретательный тематический материал, органично вытекающий из народно-музыкальной основы и гармонирующий с песенными стихами Кырли. Умело использованы и выразительные возможности оркестра. Нужно отметить лаконизм и строгость в отборе оркестровых тембров. Композитор часто использует соло инструментов, звучание отдельных оркестровых групп, избегая «тут-тут-тут» звучности и используя сочные краски лишь в момент кульминации.

В 1981 году Маков создает «Кантату-реквием» для солистов, хора и эстрадно-симфонического оркестра в четырех частях на слова А. Ивановой и В. Горохова («У вечного огня», «Будь проклята война», «Я верю», «О, май»).

Наряду с кантатно-ораториальными сочинениями С. Макова как вокально-симфоническое произведение драматического склада надо отметить Реквием «Памяти павших» В. Алексева (1975) для солиста, чтеца, детского и смешанного хоров на слова марийского поэта В. Кудашева в пяти частях: «Траурный марш», «Тишина», «Вечная память», «Пионерская юность», «Возложение венков».

Не все было благополучно в вокальном творчестве марийских композиторов в 70-е годы. Увлечение жанрами инструментальными привело к некоторой односторонности: песня и хоровая музыка порой выпадали из поля зрения. Прекрасные традиции И. Палантая, Я. Эшпая, А. Искандарова, Н. Сидушкина и Л. Сахарова не находили достаточного творческого развития. Некоторые позитивные моменты в области дальнейшего развития песенного творчества в Марийской АССР наметились в конце 70-х годов. В честь шестидесятилетия Великого Октября в республике был проведен конкурс песни (1977), что способствовало созданию новых сочинений. Премии получили композиторы В. Алексеев, В. Куприянов, И. Кузьмин и С. Мальцев. Несомненной творческой удачей последних лет можно считать ряд новых патриотических песен, таких как «Завод — наш дом», «Слава труду», «Ленин в сердце народном» и «Рабочая песня» (удостоенная первой премии на республиканском конкурсе патриотической песни, 1980) В. Алексева, «Комсомольцы марийского края» В. Данилова, «Край марийский» В. Захарова и другие.

Одна из причин снижения продуктивности в песенно-хоровой области — долгое отсутствие в республике профессионального коллектива, который, подобно существовавшему в 40-е — 50-е годы хору Марийского радио, стимулировал бы своевременное развитие важнейших музыкальных жанров. И вот в августе 1980 года сформирована Государственная хоровая капелла Марийской АССР (художественный руководитель — М. Ю. Капланский, главный хормейстер — А. В. Вдовина). Молодой коллектив наладил творческий контакт с Союзом композиторов республики, его репертуар пополнился новыми произведениями Данилова, Евдокимова, Кульшетова. А. Эшпай специально для капеллы на слова своего сына А. Эшпая написал хоровое сочинение «Воспоминание», с успехом прозвучавшее в Йошкар-Оле и в Москве.

Песня заложила фундамент марийской профессиональной музыки. В ней раньше всего были найдены характерные и наиболее выразительные музыкальные средства

(гармония, фактура). Но самое главное — именно песня, мгновенно отражая события и умонастроения современников, вызывала к жизни и новые формы интонирования. Ее влияние на все остальные жанры в марийской музыке общеизвестно и очевидно. Поэтому так понятна озабоченность многих ведущих музыкантов республики дальнейшей судьбой и развитием вокально-хоровых жанров. Думается, что богатые национальные традиции народного и профессионального песнетворчества найдут достойное продолжение в новых сочинениях марийских композиторов.

Симфоническая музыка

Наибольшие достижения марийской музыки последнего десятилетия связаны с симфоническими жанрами. Расцвет марийского симфонизма — результат стремительного подъема музыкальной культуры в республике. Он выразился в росте национальных исполнительских и композиторских кадров, воспитании чуткой, восприимчивой слушательской аудитории. Стимулирует создание марийскими композиторами новых сочинений активная пропаганда симфонической музыки, проводимая двумя симфоническими коллективами: оркестром музыкального училища им. И. С. Палантая под руководством Г. Таныгина и оркестром музыкального театра под управлением главного дирижера В. Венедиктова¹. С 1975 года по инициативе директора театра М. Ю. Капланского оркестр музыкального театра начал концертно-симфоническую деятельность, постоянно включая в программы произведения марийских композиторов.

Высоко оценивает мастерство симфонического оркестра музыкального театра А. Эшпай: «Уже несколько лет назад оркестр неплохо заявил о себе, а сейчас его отличает хорошая ансамблевая игра, чистота интонаций, техническая свобода. Рад, что возглавляет оркестр Вадим Николаевич Венедиктов — человек высокой музыкальной культуры, подлинно артистического темперамента. Наличие в республике такого серьезного оркестра о многом свидетельствует, вселяет новые надежды»². Композитор доверил

¹ С открытием филармонии в 1939 г. давались концерты с участием симфонического оркестра Марийской государственной филармонии под управлением М. Огарева, Н. Гримберга, И. Рык (1939—1941, 1946—1949).

² Из интервью с А. Эшпаем. — Марийская правда, 1979, 11 марта.

этому коллективу первое в СССР исполнение своего Второго скрипичного концерта, состоявшееся в Йошкар-Оле 17 мая 1979 года. Дирижировал В. Венедиктов, солировал, как всегда в премьерах скрипичных сочинений А. Эшпая, известный советский скрипач Э. Грач.

Симфонизм, писал Б. Асафьев, — «высшая интеллектуальная область музыки, синтезирующая в себе все остальные ее виды. Развитая культура симфонии — несомненный показатель глубокой и сильной организованности музыкального мышления и, главное, прочности профессионального фундамента музыкального искусства»¹.

Как справедливо отмечается в исследовании по истории советской музыки, в 30-е годы «обработка и свободное творческое использование народных мелодий в самых разнообразных аспектах становится одной из ведущих линий советского симфонизма. Близкое знакомство с музыкой братских национальностей вызвало к жизни новые, оригинальные симфонические произведения»².

Хронологически первым симфоническим произведением, созданным на основе использования марийских напевов, как уже нами указывалось, явилась «Марийская сюита» Н. П. Ракова (1931). Николай Петрович учился в одной группе с Я. А. Эшпаем на композиторском отделении Московской консерватории и по предложению Эшпая написал это сочинение. Сюита была дипломной работой композитора (1931, класс композиции Р. М. Глиэра). На конкурсе в ознаменование десятилетия Марийской автономной области, проходившем в Йошкар-Оле, Ракову за «Марийскую сюиту» была присуждена первая премия.

Сюита представляет собой трехчастный цикл с оживленными танцевальными крайними частями и спокойной, лирической средней. Разнохарактерные и разножанровые мелодии из опубликованных к тому времени сборников марийских песен послужили материалом для зарисовок народного быта, картин поэтической марийской природы, передачи национальных черт характера. Каждая часть, написанная в трехчастной форме, основана на двух взаимодополняющих темах.

Превосходная «Увертюра на марийские темы» В. Я. Шебалина (1936)³, созданная на основе фольклор-

¹ Асафьев Б. Избр. труды. — М., 1957, т. 5, с. 58.

² История музыки народов СССР в 5-ти т., т. 2 (1932—1941). — М., 1970, с. 20 (разрядка моя. — Л. К.).

³ Ее первое исполнение состоялось в декабре 1936 г. в Большом зале Московской государственной консерватории в концерте симфониче-

ских записей его ученика Я. А. Эшпая, в творческом портфеле композитора появилась не случайно. Как пишет И. Ф. Бэлза, «ощущение многонациональности жизни возникло (у Виссариона Яковлевича. — Л. К.) уже в юные годы, а затем еще более углубилось, в особенности тогда, когда Шебалин поступил в Московскую консерваторию, многие профессора которой помогали студентам из братских республик овладеть всеми видами музыкальной культуры»¹.

Увертюра написана в форме сонатного аллегро, что обязывало к интенсивному развитию и взаимодействию образно-тематических сфер. Используя контрастные народные мелодии (кантиленные и плясовую), композитор сумел воссоздать многогранный и в то же время целостный облик марийского народа, подчеркнув его могучую силу и оптимистичность мировосприятия.

Тщательно учтены композитором особенности марийского музыкального фольклора, существование в марийской песне двух полярных типов — скорой, плясовой, с единообразным ритмическим движением (в основе главной партии) и плавной, неторопливой с пластическими синкопами (побочная тема).

Произведения Ракова и Шебалина до сих пор высоко ценятся как музыкантами-профессионалами, так и слушателями. По мнению композитора А. Искандарова, «это как раз те сочинения, о которых каждый простой мариец, колхозник и рабочий, скажет, что это — наша музыка, примет ее к сердцу»².

В различных у названных композиторов принципах образно-композиционной трактовки марийских напевов отразились существовавшие в 30-е годы взгляды на решение актуальной для молодых национальных культур проблемы симфонизации народного мелоса. В. Цуккерман указывает «несколько путей использования национальной музыки. Один путь — использование национальных особенностей музыки, с известным уклоном в сторону классических и вообще европейских принципов письма... указывает перспективный путь развития. Другой... — возможно более точное воспроизведение звуковых и фактурных особенно-

ского оркестра Московской государственной филармонии под управлением Н. С. Голованова.

¹ Бэлза И. Упрямый зодчий. — В кн.: Шебалин В. Я. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1970, с. 13.

² Из беседы А. И. Искандарова с Л. В. Казанской.

Э
Р
1
к
1
Э
Н
1
1
стей национальной музыки... имеет большое значение, потому что... показывает, как можно средствами европейской музыки возможно ближе подойти к национальной музыке»¹. Раков избрал второй путь, Шебалин — первый. Для начальной стадии формирования марийской симфонической музыки (в творчестве Я. Эшпая и К. Смирнова) более характерен путь сюитности и зарисовок, проложенный Раковым, но с частичным использованием и тенденций, намеченных Шебалиным. В дальнейшем марийские симфонисты сочетают оба метода.

Народная песня определила круг образов, музыкально-стилистические закономерности профессиональной культуры композиторов мари. Важное значение в истории марийской музыки имеют инструментальные произведения Я. Эшпая, написанные в 30-е годы: «Марийский марш» для симфонического оркестра, Квintет для деревянных духовых инструментов, «Яранская мелодия» для струнного квартета, «Мелодия народа мари» для гобоя с фортепиано, Сюита для духового оркестра.

В этих сочинениях марийская профессиональная музыка сделала первые шаги в области камерно-инструментального и симфонического творчества. В них осваивались классический инструментарий, простейшие инструментальные формы, приемы ладо-тонального, гармонического оформления и развития народного тематизма, вырабатывались типы инструментальной фактуры.

Названные произведения основаны преимущественно на подлинных народных мелодиях. В качестве излюбленной композиционной структуры в них преобладает сюита картинно-изобразительного и народно-жанрового характера, в которой сопоставляются несколько контрастных частей-зарисовок марийского быта. Каждая пьеса такой сюиты чаще всего является трехчастной формой либо развернутым периодом. Основные приемы тематического развития — орнаментальное, темброво-динамическое варьирование. Нередко фактура инструментальных пьес приближается к хоровой, подголосочно-полифонического склада. Подражание народным инструментам: гуслим, волынке, свирели, барабану — также отличительная черта многих симфонических партитур Я. Эшпая. Его первое сочинение для симфонического оркестра — «Марийский марш» — написан на основе плавной танцевальной народ-

¹ Цуккерман В. «Туркмения» Б. Шехтера. — Сов. музыка, 1936, № 4, с. 49.

ной мелодии луговых мари, которая здесь приобрела четкий, пунктирный ритм.

Отмеченным принципам развертывания музыкальной ткани в инструментальных сочинениях композитор следовал и в дальнейшем. В «Марийской рапсодии» и «Песне-поэме» для скрипки и симфонического оркестра, написанных в 50-е годы, Я. Эшпай достиг цельности, непрерывности развития и эмоционального роста тем, их переосмысления, что свидетельствует об овладении им эпическим типом драматургии, до того времени мало характерным для марийской инструментальной музыки.

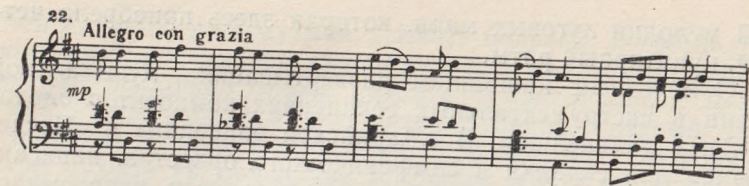
Одно из лучших симфонических произведений Я. Эшпая — «Марийская сюита»¹ — сочинено на подлинном народно-песенном материале в 1948 году и тогда же исполнено с успехом в Казани в заключительном концерте творческого совещания композиторов автономных республик РСФСР.

В четырех частях Сюиты представлены основные жанры марийского песенного фольклора. Первая часть так и названа «Песня» (Andantino). Она повествует о горестном прошлом марийского народа. Печальная горномарийская мелодия, первоначально изложенная в подголосочной «хоровой» фактуре, пройдя в своем развитии через ряд тоналностей (цепь восходящих секвенций по чистым квартам), достигает драматической кульминации, сумрачный, роковой характер которой подчеркивается звучанием нисходящей целотонной гаммы. Затем музыка возвращается к первоначальному сдержанно-меланхолическому строению:



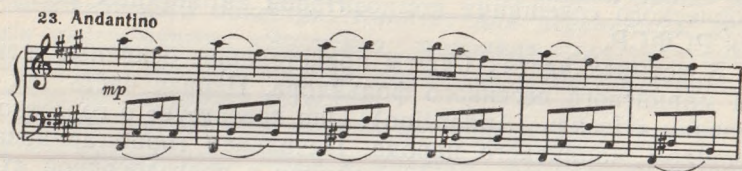
Светлая, безоблачная вторая часть — «Свадебная плясовая» (Allegro con grazia) — основана на моркинской мелодии с характерными синкопами ♪ ♪ в размере 6/8:

¹ Инструментована Н. Ивановым.

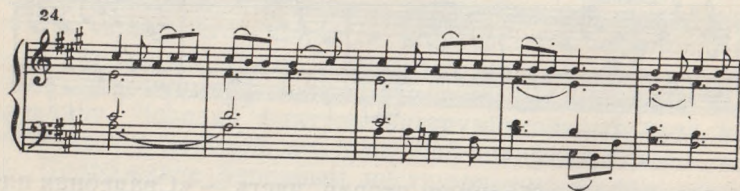


Путем тембрового варьирования здесь воссоздана стихия танца: скромно грациозная в начале и конце, пляска становится размашистой, буйной в момент разгара веселья.

Третья часть — Колыбельная (Andantino) — оркестровые вариации на скромную пентатонического склада тему:



Финальная часть — «Марийский танец» (Allegro energico) — наиболее динамичная, контрастная, с большим, нежели в предыдущих частях, преобразованием тематизма. Первая тема танца — типичный образец плясовой мелодии луговых мари в размере $\frac{6}{8}$ с синкопами, характерным ритмическим кадансом «притопа» — получает в первом разделе тонально-динамическое развитие:



Обращают на себя внимание две пары тональных соотношений:

A-dur — D-dur; B-dur F-dur
 [1] [3] [4] [5]

в чем проявляется принципы квинтовой структуры марийских песен. Середина финала — небольшое Andante на новой теме минорного склада, мягкого, женственного характера. Она вносит эмоциональный контраст, переключаясь с музыкой Песни и Колыбельной. В репризе финала возвращается первоначальный праздничный плясовой характер темы.

«Марийская сюита» наглядно демонстрирует характерные для Я. Эшпая приемы обработки народных мелодий. Основной принцип — темброво-динамическое варьирование тем, а также тональное развитие, преимущественно с кварто-квинтовым сопоставлением, что способствует количественному росту исходного образа. Полифоническое развитие применяется в плане подголосочной, реже имитационной полифонии. Имеет место, хотя и не является ведущим приемом развития, вариантное преобразование тем, мотивно-секвентное развитие. Выбор трехчастной формы в качестве господствующей композиционной структуры обусловлен характером народных тем-образов: их количественным ростом без качественных изменений.

Хотя творческий путь Я. Эшпая продолжался до 1963 года, его композиторский почерк и метод, эмоционально-образный строй музыки сформировался в 30—40-е годы, в период становления национальной музыкальной культуры марийцев. И его сочинениям присущи черты, свойственные начальному этапу формирования композиторской школы, что позволяет по достоинству оценить значительную роль Я. Эшпая в становлении марийского музыкального искусства и, прежде всего, — глубокий след в истории развития симфонической музыки родного народа.

Первые шаги, сделанные Я. Эшпаем в области инструментальной музыки, вдохновили марийских композиторов на создание сочинений в самых разных инструментальных жанрах. Л. Сахаров и Н. Сидушкин, уделявшие основное внимание вокально-хоровому творчеству, написали ряд сочинений на народно-песенном материале для различных инструментальных составов. В начале 50-х годов Л. Сахаров сочинил «Сюиту на марийские темы» и «Песню и танец горных мари» для оркестра народных инструментов, а в 70-х — «Симфонические танцы» для симфонического оркестра. Н. Сидушкин — автор «Марийской сюиты» для струнного квартета в четырех частях, Поэмы и «Марийской сюиты» для скрипки и фортепиано. Живший в те годы в Йошкар-Оле К. Гейст уделял большое внимание инструментальной музыке. Среди его многочисленных инст-

рументальных произведений соседствуют сочинения крупной формы (Концерт для баяна, Фантазия для симфонического оркестра) и небольшие пьесы для разных инструментов, большей частью фортепианные.

Рассматривая историю формирования марийской симфонической музыки, нельзя пройти мимо оформления композиторами драматических спектаклей. Через театральную музыку марийские композиторы и слушатели приобщались к выразительным средствам и формам оркестровых жанров, что было важно на первом этапе развития марийского симфонизма.

Впервые звучание симфонического оркестра в драматический спектакль ввел Я. Эшпай в музыке к пьесе С. Чавайна «Пасека», поставленной в Йошкар-Оле в 1932 году. Из пяти оформленных Я. Эшпаем пьес марийских драматургов выделяется музыка к «Акпатыру» С. Чавайна. К девяти спектаклям Марийского драматического театра (среди них «Марийская рота» С. Чавайна и «Девушка в шинели» С. Николаева) написал музыку Н. Сидушкин. Л. Сахаров оформил около сорока спектаклей Русского и Марийского драматических театров. Театральная музыка названных композиторов представляла главным образом песенные, танцевальные и хоровые номера с инструментальным сопровождением. Но встречаются среди них и самостоятельные оркестровые эпизоды — антракты.

Новое слово в марийской театральной музыке принадлежало К. Смирнову. Среди оформленных им спектаклей Марийского драматического театра наиболее интересны музыкальные драмы «Айвика» и «Новые плоды» С. Николаева, «Пасека» С. Чавайна и «Черный волк» Н. Арбана. Наряду с традиционными песенными и танцевальными номерами, К. Смирнов включил в эти спектакли разрывные симфонические эпизоды, что позволило ему, например, из музыки к «Пасеке» составить в дальнейшем самостоятельную сюиту для симфонического оркестра.

В истории культуры каждого народа есть значительные фигуры, которые, подытожив достижения предшествующего периода, смело идут вперед. Именно такой фигурой в марийской музыке явился Кузьма Смирнов. Недолгая, но яркая, наполненная творческим горением и энтузиазмом жизнь К. Смирнова оставила глубокий след в истории марийской музыки.

Путь К. Смирнова в мир профессионального музыкального искусства символизирует гигантский скачок в разви-

тии культуры народов, до Октябрьской революции влачивших жалкое существование в бесправии, невежестве и обреченных на вымирание. Деревенский мальчик, уже в восемь лет с увлечением игравший на гармонии марийские народные песни, вырос в талантливого композитора.

Окончив техникум искусств в Йошкар-Оле (1936), а затем продолжив занятия композицией в классе В. А. Белого (1936/37 учебный год) в музыкальном училище Московской консерватории¹, Смирнов поступает в Ленинградскую консерваторию. В его экзаменационном листе при поступлении, датированном 20—21 июня 1938 г., за подписями Ю. Тюлина, М. Штейнберга, Хр. Кушнарера и Д. Шостаковича читаем: «Композиторские данные имеются. Допустить к дальнейшим испытаниям», а после сдачи теории музыки и сольфеджио («отлично»), гармонии и истории музыки («отлично»), а также фортепиано («при средней технической подвинутоости отмечается добросовестная подготовка») — вывод: «Уровень подготовки отличный. Хр. Кушнарер, Ю. Тюлин». 1 июля 1938 года Смирнов был зачислен на первый курс консерватории в класс композиции профессора Христофора Степановича Кушнарера (1890—1960), обладавшего обширной эрудицией во многих областях музыкознания и стремившегося «развивать у учащихся любовь к их собственным народно-национальным музыкальным культурам, а также желание и умение создавать на основе лучших достижений этих культур новые, созвучные эпохе музыкальные ценности»².

По инструментовке Смирнов занимался в классе Д. Д. Шостаковича. Учился он, как свидетельствуют его семестровые экзаменационные оценки, успешно. Особенно хорошо ему давались теоретические дисциплины — гармония, сольфеджио, а также специальность и инструментовка. О неуклонном росте его дарования и трудолюбия можно судить по результатам экзаменов в классе сочинения еще в предвоенные годы.

Первая из аттестаций, от 29 июня 1939 г., получена

¹ За время обучения под руководством В. А. Белого в Москве Смирновым написаны: Сонатина, Анданте и Прелюдия для фортепиано, романс «Зимняя дорога» на текст А. С. Пушкина; тогда же им осуществлена обработка «15 марийских народных песен» для сольного пения и фортепиано. Факты «академической биографии» К. А. Смирнова приводятся по материалам его личного дела, хранящегося в архиве Ленинградской консерватории (ЛОЛГК), ед. хр. 221, л. 234—256, и при дальнейшем цитировании особо не оговариваются.

² Кушнарер Х. С. К новым берегам. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 93.

при переходе на второй курс: «Сделал большие успехи, развивается нормально. Оценка — «хорошо». Подписана эта характеристика членами экзаменационной комиссии, в которую входили Хр. Кушнарев, М. Штейнберг, М. Гнесин, Л. Штрейхер, Д. Шостакович, М. Юдин и Ю. Тюлин. Вторая написана двумя годами позднее. Весной 1941 года, будучи студентом третьего курса, Смирнов сдает экзамен по специальности на «отлично», получив от комиссии в составе Ю. Тюлина, М. Штейнберга, М. Гнесина, П. Рязанова, Д. Шостаковича и Хр. Кушнарёва следующий отзыв: «В представленных произведениях (поскольку не удалось установить, в каких именно, назовем лишь сочинения тех лет, известные нам: поэма «В старину» (1940) и «Свадебное шествие» (1941). — Л. К.) наблюдается ясно выраженная тенденция овладеть новыми, отличными от прежних, методами развития мысли. Результаты весьма значительны».

Война прервала учебу. Дальнейшее обучение Смирнова (частично в Московской консерватории, в классе Д. Д. Шостаковича, 1943/44 учебный год) продолжалось до 1946 года, когда им был полностью выполнен учебный план за пятый курс. В 1945/46 учебном году Смирнов занимался в классе композиции у профессора Б. А. Арапова, который очень тепло отзывался о своем бывшем ученике как композиторе талантливым и самобытным.

Общение с ведущими представителями советской композиторской школы (и с выдающимися мастерами в области композиторской педагогики!), знакомство с музыкальной и художественной жизнью Ленинграда и Москвы способствовали формированию композитора большого творческого диапазона и эрудиции, ставившего перед собой значительные художественные задачи.

Наряду с излюбленными в марийской музыке образами, заимствованными из песенного фольклора, композитор постоянно обращался к темам, рожденным современностью. Это нашло отражение в симфонической музыке К. Смирнова: гражданственная тематика, любовь к родной земле, озабоченность судьбами мира, протест против войны привносили в обычный для музыки К. Смирнова гармоничный, светлый мир суровость и драматизм.

Продолжая начатое И. Палантаем и Я. Эшпаем дело формирования марийской профессиональной музыки, К. Смирнов развил их метод отношения к народной песне. Следуя примеру родоначальников марийской музыки, К. Смирнов постоянно сочетал композиторское творчество

с активной деятельностью по собиранию и пропаганде марийской песни. С 1935 по 1957 год он записал более 700 марийских песенных и танцевальных мелодий в различных областях и республиках Поволжья. Выпущенные им сборники народных песен вошли в золотой фонд марийской фольклористики. Но собирание песен не было для К. Смирнова самоцелью. Интонационный словарь марийского песенного фольклора стал основой и отправным пунктом поисков им новых путей в марийской музыке, характерным качеством его творческого почерка.

Уже в симфонической картине «Весна» (1934) юный композитор попытался выйти за пределы жанрово-бытовой тематики и привлечь марийские песенные интонации для создания обобщенного образа родной природы, по-весеннему чистой и нежной. Это выразилось в акварельности оркестрового письма, созерцательном характере звучания. Попытка семнадцатилетнего автора расширить жанрово-бытовую тематику в своем первом симфоническом произведении заслуживает внимания, однако следует отметить вялость, статичность развития и бедность тематизма этого сочинения.

Симфоническая пьеса-картина «Вечер в Морках» (1934), написанная в простой трехчастной форме с ритмически контрастной серединой, — зарисовка современного народного быта, праздника молодежи. Обратившись к более привычной для марийской музыки тех лет жанрово-бытовой сфере и методу противопоставления песенно-танцевальных мелодий, К. Смирнов почувствовал себя увереннее. Эта бесхитростная музыка и поныне привлекает яркостью тематизма и большой композиционной стройностью.

Пять фортепианных прелюдий (1939), сочиненных К. Смирновым во время учебы в Ленинградской консерватории (когда он учился у Хр. Кушнарёва), раскрывают творческую лабораторию композитора, указывают путь, по которому он шел в своих поисках. Выбор жанра программной прелюдии, где господствует поэтическая образность, не случаен. Композитор настойчиво стремился к более глубокому постижению народности, к опосредованной передаче народно-национального. Показательно, что в этих поисках В. Смирнов, наряду с русской музыкой, обратился к наследию французского музыкального импрессионизма. Колористический, полный свежести, раскрепощенный ладо-гармонический язык К. Дебюсси, его своеобразный мелодизм, базирующийся нередко на пентатонике, стали

ориентиром для молодого марийского композитора в области инструментальной музыки. Важно, что найденные в фортепианных пьесах приемы гармонического письма и особенности фактуры были в дальнейшем претворены и в симфонических сочинениях К. Смирнова.

Следующим сочинением К. Смирнова для симфонического оркестра явилась поэма «В старину» (1940). Она свидетельствует о возросшем профессиональном опыте композитора в обращении с оркестром и расширении его художественного кругозора. В природе музыкального образа поэмы и характере музыкального развития проявилось несомненное воздействие народно-жанровой, программно-изобразительной линии русской симфонической школы. Само название невольно ассоциируется с фортепианной балладой А. Лядова «Про старину» (имеющейся и в оркестровой авторской версии), послужившей для К. Смирнова образцом. Трехчастное строение с медленным вступлением и эпико-повествовательный характер лядовской пьесы как бы спроецированы в произведение марийского композитора. Но автор рассматриваемого сочинения сумел наполнить эту же структуру музыкой самобытной, национально окрашенной, нашел свой аспект образа.

В «Фантазии на горномарийские темы» (1948), представляющей собой двадцать четыре вариации на две темы, К. Смирнов подчиняет орнаментально-тембровое варьирование образной трансформации. Интонационно близкие, но разные по эмоциональной и ладовой окраске, темы дают возможность построить сочинение, где постоянно чередуются суровая, воинственная решимость с детской чистотой и солнечностью жизневосприятия. В вариациях на первую тему преследуется задача ее многостороннего освещения, выявления различных оттенков характера, а потому одновременно с тембровым варьированием преобразуются темп, ритм и жанровая природа темы. Заложенные в ней маршевые потенции постепенно раскрываются в вариациях. Наоборот, вторая тема (в характере детской песенки-прибаутки) во всех вариациях сохраняет первоначальный изящный облик, к ней прилагаются лишь приемы орнаментального варьирования.

Если «Весна» и «В старину» были попытками выхода марийской симфонической музыки за фольклорно-этнографические рамки, то в Симфонии К. Смирнов вплотную подошел к овладению конфликтной драматургией, методом философского обобщения.

Симфония, носящая название «Прерванное праздне-

ство»¹ (1947), представляет собой одночастную композицию с рельефно обозначенными четырьмя эпизодами и сочетает черты сонатности и цикличности². Она имеет программу, в замысле которой провилось несомненное воздействие Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

Музыкальное развитие первого вступительного раздела, где царят настроения мира и радости предвоенных лет, основано на двух темах. Одна — песенно-танцевальная. На ней формируется главная партия, излагаемая в трехчастной форме. Ритмическое остинато (неизменное повторение четырехтактовой формулы) и нагнетание оркестровой звучности способствует воссозданию динамики праздничного народного танца-шестивия с его горделивой мужественной поступью. Не ограничивая интонационно-мелодического развития рамками пентатоники, К. Смирнов сообщает образу марийский колорит, применяет прием квинтового тонального сопоставления темы, воспроизводит специфику звучания народного инструментального ансамбля (барабан и волынка). Вторая (побочная) тема на всем протяжении сохраняет мягкость и ровность звучания.

Зловеще-шуршащее скерцо (Presto), передающее тревогу первых дней войны и воссоздающее образ врага, резко переключает развитие в драматическое русло:

Музыка этого раздела разворачивается от начальной настороженности (терпкие кварто-квинтовые созвучия у фортепиано, параллельные октавы у струнных pizzicato) через взволнованную кантилену к яркому оркестровому tutti, после которого возникает шестивие — олицетворение

¹ Ее следует называть Первой, поскольку в архиве композитора была обнаружена другая, неоконченная симфония, озаглавленная автором: Вторая.

² В истории советской симфонической музыки 20—30-х годов немало примеров одночастных, преимущественно программных симфоний: Вторая и Третья Д. Шостаковича. Десятая Н. Мясковского и др.

враждебных антигуманистических сил. Самый напряженный и динамичный эпизод симфонии, в центре которого страстно сплетаются две мелодические линии — у духовых и струнных, — воспринимается как ответный марш мужества, сопротивления вражескому нашествию.

Последующий эмоционально-динамический спад готовит новый скорбно-лирический раздел симфонии — думу о погибших. На фоне траурных аккордов струнной группы две флейты ведут печальный диалог. Удачно найдено сочетание статичной гармонии сопровождения с подвижными хроматизированными верхними голосами:

Воспоминанием о безоблачных днях мира звучит первая тема вступления, но в замедленном темпе и в интонационно-измененном, сжатом виде. Возвращение темы скерцо вносит в композицию элемент репризности. От тревожного скерцо осуществлен поворот к победно-ликующей коде, где при колокольно-величавом звучании всего оркестра утверждается непобедимость народа.

Таковы в общих чертах эмоционально-образные и композиционные черты первой марийской симфонии. К. Смирнову удалось найти выразительный исходный тематизм для всех контрастных разделов. Логично задумана последовательность смены образов. Решительно отойдя от сугубо пентатонной природы музыкальных образов и жанрово-бытовой тематики, долгое время присущих марийскому симфонизму, К. Смирнов вместе с тем умело ввел приемы народного музыкального творчества в свое сочинение.

Композитору, обладавшему, по словам А. Я. Эшпая, «хорошим оркестровым слухом», удалось придать своему значительному замыслу адекватную форму выражения в новом для него типе драматического конфликтного симфонизма. В произведении есть и серьезные недостатки: некоторая мозаичность формы из-за недостаточного интонационно-тематического единства, преобладание экспозиционности над развитием, злоупотребление приемами остинато во всех разделах. Тем не менее отмеченные недостатки не умаляют значения симфонии. Она знаменует вторжение марийской музыки в сферу философски-обобщенного, драматического симфонизма, что свидетельствует о значительном качественном сдвиге и росте марийской профессиональной музыки 40-х годов. «М. Ф. Гнесин, прослушав в Йошкар-Оле исполненную К. Смирновым на пианино симфонию, — вспоминал впоследствии Л. Сахаров, — охарактеризовал музыку тремя словами: «Это просто чудесно»¹.

Д. Д. Шостакович еще в 1946 году рекомендовал это произведение к исполнению: «Симфония Кузьмы Алексеевича Смирнова является сочинением, обнаруживающим бесспорное дарование ее автора. Ее мелодическая свежесть, интересная гармоническая и полифоническая фактура, талантливость ее автора заставляет меня рекомендовать это сочинение к исполнению. Единственно в чем можно упрекнуть тов. Смирнова, это то, что по форме симфония сконструирована не достаточно цельно, но это не является решающим недостатком, так как компенсируется указанными выше достоинствами»².

К сожалению, Первая симфония К. Смирнова так и не прозвучала³. Мы согласны с Я. М. Гиршманом, что «не подвергнись это произведение в те годы жестокой и несправедливой критике, оно стало бы репертуарно жизнеспособным и сегодня украшало бы марийскую музыку»⁴.

¹ Сахаров Л. Народное признание. — Марийская правда, 1977, 23 окт. (Статья приурочена к 60-летию К. А. Смирнова).

² Отзыв Д. Д. Шостаковича от 13 июня 1946 г., хранящийся в личном деле К. А. Смирнова. — Архив МарНИИ, дело № 65, л. 10.

³ Первая симфония К. Смирнова исполнялась в переложении для 2-х фортепиано дважды: 12 мая 1944 г. в Малом зале Московской консерватории на вечере студентов класса Д. Д. Шостаковича (исполнители — Л. Филькенштейн и М. Меерович) и 22 июня 1948 г. в Москве на заседании Комиссии национальных республик ССК (исполнители — Н. Вальтер и Т. Бернблюм).

⁴ История музыки народов СССР. — М., 1973, т. 5, с. 393.

Можно лишь пожелать, чтобы после небольшой доработки дружеской рукой симфония, наконец, стала известна слушателям.

Последним симфоническим сочинением К. Смирнова была «Сернурская сюита» (1960), наиболее полно демонстрирующая сложившийся стиль письма ее автора и выработанный им метод обращения с фольклором. В этом произведении органично слились воедино обе стороны творческой личности К. Смирнова — композитора и фольклориста.

Музыка всех четырех частей сюиты основана на подлинных сернурских напевах, отличающихся интонационно-ладовым своеобразием (развиваются в пределах гemitонной пентатоники).

Прозрачность оркестрового звучания, подголосочность фактуры с дифференциацией партий позволяет говорить о вокально-хоровой природе музыки первой и третьей частей. К. Смирнов следует в них излюбленным приемам хорового письма (применение имитационной и контрастной полифонии), что вытекает из напевного тематизма этих частей.

Мажорная, активная музыка второй части, написанная в трехчастной форме с элементами рондо, дана в развитии и достигает блестящей, плотной звучности в конце. В динамизации основной темы значительная роль принадлежит полифоническим приемам. В финале, по форме представляющем оркестровые вариации, ощутимо подражание приемам народного инструментализма — звучанию волынки, свирели, — что еще больше подчеркивает народно-жанровый характер четвертой части.

К. Смирнов не только ввел в марийскую музыку новые для нее жанры симфонической поэмы и симфонии, но и обогатил ее интонационный строй. В его сочинениях марийский пентатонический тематизм со специфическими мелодическими оборотами, синкопированными ритмами и композиционным приемом квинтовой транспонировки второй части напева расширился и дополнился, приобрел современное качество. В традиционную марийскую мелодику были введены ритмы и интонации советской массовой песни, где обороты диатонического семиступенного мажора и минора сочетаются с пентатоническими.

Композитор широкого кругозора и большой эрудиции, К. Смирнов убедительно разрешил и актуальную для всех монодийных культур проблему ладогармонического оформления. Наследуя традиции И. Палантая, он гибко поль-

зовался самыми различными видами фактуры — подголосочной, аккордово-гармонической, имитационно-полифонической; использовал весь аккордово-гармонический комплекс расширенного мажоро-минора; в развитии тематизма применил смелые ладотональные сдвиги. Излюбленным у него явилось сочетание темброво-фактурного, орнаментального варьирования с приемами имитационной полифонии.

В симфонической музыке К. Смирнова, воссоздавшей современную жизнь марийского народа в жанрово-бытовом и картинно-изобразительном аспектах, были творчески развиты принципы жанрового симфонизма М. И. Глинки и «кучкистов». Вместе с тем, наметив Первой симфонией и поэмой «В старину» драматическое направление марийской симфонической музыки, он уже вплотную приблизился к симфонизации марийского напева. С этой целью К. Смирнов раздвинул круг художественных впечатлений, включив в свой композиторский арсенал те достижения музыки XX века (К. Дебюсси, М. Равель, Д. Шостакович), которые оказались созвучными его исканиям. Сделанное К. Смирновым расширение стилистических границ марийской музыки и соединение многовековых музыкальных традиций своего народа с явлениями мировой культуры оказались чрезвычайно ценными для последующего поколения марийских симфонистов.

Подводя итоги, можно констатировать, что на первом этапе развития марийской симфонической музыки ее основоположниками Я. Эшпаем и К. Смирновым были освоены различные симфонические жанры и классический инструментарий. Эмоционально-образная и музыкально-выразительная стороны их сочинений во многом восходят к марийскому музыкальному фольклору, определяются непосредственной связью с ним.

Однако довольно долго над марийскими композиторами-инструменталистами довели традиции вокально-хорового письма, вокальность мышления, сказывавшиеся в выборе тематизма и типа фактуры, в развитии путем контрастного сопоставления образов; явления действительности запечатлевались почти исключительно в картинно-изобразительном плане, а линия философски-обобщенного, драматически-конфликтного симфонизма только намечалась.

Со второй половины 50-х годов марийская музыка переживает новый подъем. Достижения предшествующего периода, интенсивное развитие советской музыки в целом подготовили почву, на которой выросли талантливые ком-

позиторы следующего поколения. В творчестве композиторов этого поколения повысилось профессиональное мастерство, расширились стилистические границы. Если в предшествующий период определяющей областью в марийской музыке была вокальная, то в 50—70-е годы основное внимание уделялось сочинению крупных монументальных форм, в которых ведущая роль принадлежит оркестру.

Особенно значительными оказались достижения в области симфонической музыки, разнообразные жанры которой отныне находятся в центре внимания марийских композиторов: Симфониетта, «Торъяльская сюита» и Концерт для скрипки с оркестром Э. Сапаева; увертюра «Пайрем», «Марийское каприччио», Симфония и цикл концертов для деревянных духовых инструментов А. Луппова¹.

Наследником и продолжателем творческих достижений К. Смирнова на новом этапе развития марийской симфонической музыки выступил Эрик Сапаев. Он прожил короткую, но плодотворную жизнь в музыке, став создателем первой марийской оперы «Акпатыр» (пост. 1963). Сочинять Э. Сапаев начал еще в стенах Йошкар-Олинского музыкального училища, где обучался игре на скрипке. С 1953 по 1958 год был студентом Казанской консерватории по классу сочинения А. С. Лемана и по классу инструментовки Н. Г. Жиганова.

В классе А. С. Лемана прошел Э. Сапаев отличную школу композиторского мастерства. В числе воспитателей Э. Сапаева нужно назвать и профессора Г. И. Литинского, преподававшего в Казанской консерватории полифонию. Прохождение курса полифонии в классе крупнейшего советского специалиста в этой области стало одним из факторов, способствовавших формированию полифонического мастерства Э. Сапаева, постоянно обращавшегося к этому разделу композиторской техники как к формообразующему средству.

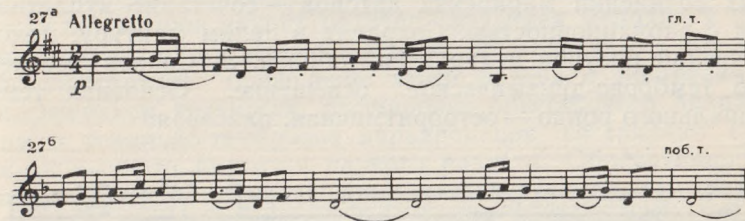
¹ Ведя речь о достижениях марийской профессиональной музыки в различных областях (и памятуя о том, что, начиная с 50-х годов, почти все марийские композиторы в прошлом — питомцы музыкального училища им. И. С. Палантая и Казанской консерватории, где занимались в классах профессоров А. С. Лемана, — известного музыканта и педагога, воспитавшего целую плеяду композиторов Поволжья, ныне заведующего кафедрой композиции Московской консерватории, — и его воспитанника А. Б. Луппова), нельзя не упомянуть о развитии композиторского образования в республике, о значении, которое в воспитании будущих композиторов-марийцев играют классы композиции, открытые в 1964 году в школе-интервале № 1 Йошкар-Олы.

Э. Сапаев успел написать немного. Первые сочинения композитора, относящиеся к 1949—1951 годам, были им созданы для оркестра народных инструментов. И это закономерно. Долгое время единственными художественными впечатлениями юности, детство и отрочество которого прошло в марийской деревне, оставались народная песня и инструментальная музыка. Он овладел игрой на балайке, гуслях, гармонии. Любовь к народным инструментам побуждала его постоянно посещать в училище помимо скрипичного еще и оркестровый класс народных инструментов, руководимый заслуженным деятелем искусств Марийской АССР П. Н. Никифоровым.

Поэмы для скрипки и альты в сопровождении фортепиано, Вариации для фортепиано, скрипичные и фортепианные пьесы — следующий этап эволюции творчества Э. Сапаева. Сохранив марийские обороты в качестве интонационной основы, композитор смелее сочетает в этих работах национальную мелодику с современной гармонией, учится творческому подходу к фольклору.

Написанная в 1958 году в качестве дипломной работы при окончании консерватории Симфониетта передает характерное для композитора светлое мировосприятие. Изящество и легкость, прозрачность партитуры присущи этому наиболее композиционно стройному и драматургически продуманному симфоническому произведению Э. Сапаева.

Для первой части избрана сонатная форма с двумя темами: главной — танцевальной, интонируемой кларнетом, и побочной — песенной, исполняемой струнными:

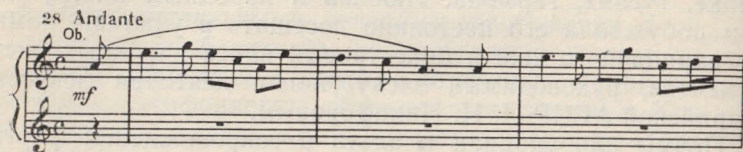


В развитии применен драматургический прием эпического, картинно-изобразительного симфонизма: создание на базе основных тем ряда эпизодов и их постепенное тематическое сближение, появление в результате такого синтеза нового напева.

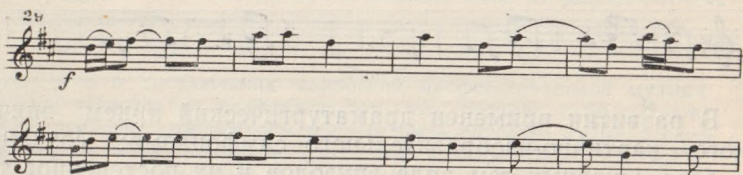
Вторая часть — легкое, подвижное скерцо в простой трехчастной форме с кантиленной серединой. Эта часть, содержащая один музыкальный образ, наиболее удач-

на. Оркестровая ткань подвижна, насыщена подголосками. Гибко и плавно включаются в звучание отдельные инструменты. Звончатости и легкости музыки способствует тембр деревянных духовых, струнных и фортепиано. Медь вступает лишь эпизодически.

Природа третьей части — лирического, раздумчивого *Andante* — вокальная:



Это проявляется во всех аспектах: в характере основной мелодии — протяжной, широкого дыхания; в складе фактуры — подголосочной; в формообразовании — куплетная форма; в тональном развитии — квинтовое сопоставление и параллельный мажоро-минор. В этой части нашла выражение специфическая закономерность многих вокальных сочинений марийских авторов — сочетание куплетности с вариационностью. Сохраняя в целом фактуру, мелодический рисунок и характер образа, Э. Сапаев меняет его темброво-динамическое освещение. Основная тема финального рондо — остроритмичная, плясовая:



Политональные наложения (квинта *f—c* на трезвучие *D-dur*) придают теме особую терпкость и задор. Значительна драматургическая роль ритма: две короткие выра-

зительные попевки с синкопированным ритмом составляют зерно всего музыкального развития.


Симфониетта Э. Сапаева при некоторой мозаичности формы и бледности оркестровки ценна рожденной в ней новой в марийской симфонической музыке трактовкой понятия народности. Национальное передано без цитирования. Сопоставление музыкальных картин, народных по своей жанровой природе и эмоционально-смысловому качеству, подчинено логике сонатно-симфонического цикла, его образному ритму. Несмотря на большую роль сюитности, в масштабах целого композитору удалось достигнуть динамичности в развертывании музыкальных тем, качественного роста тематизма в первой и последней частях.

Э. Сапаев вслед за К. Смирновым полифонизирует оркестровую партитуру. В Симфониетте полифония нередко является проявлением вокальности мышления. Это выразилось в выборе подголосочной фактуры, приемов имитационного и контрапунктического сплетения тем.

Сложившиеся в Симфониетте принципы оркестрового письма Э. Сапаев развил в следующей симфонической партитуре — «Торъяльской сюите» (1961). В качестве тематизма для ее четырех частей послужили разнохарактерные народные мелодии Торъяльского района Марийской республики, принадлежащие к группе гемитонных пентатонических песен. В выборе народно-песенного тематизма и характере его развития это сочинение во многом перекликается с «Сернурской сюитой» К. Смирнова.

В музыке первой части (*Moderato maestoso*) господствует настроение светлой величавости. После торжественного вступления звучит певучая свадебная мелодия у первых скрипок с выразительным подголоском у вторых. Восьмикратное проведение этого напева с постепенным насыщением звучности, расширение оркестрового диапазона и тонально-тембровое варьирование составляют суть музыкального развития первого раздела. Образовавшийся цикл вариаций отмечен динамико-поступательным развитием, а также хоровым характером звучания благодаря подголосочной фактуре и преобладанию в оркестровке струнных инструментов. Различная ладовая «подкраска» гемитонно-пентатонической мелодии вносит разнообразие в звучание вариаций. Так, в третьей (*G-dur*) *фа-бекар* в сопровождающих голосах придает ей миксолидийский оттенок. В ангемитонной пентатонике выдержана гармонизация четвертой вариации. Имеет место «оминоривание» темы, а ее транспозиция на чистую кварту вверх и переклич-

ка в квинту, применяемая и дальше в среднем эпизоде, — реализация известного народного приема.

Более подвижный средний эпизод четким танцевальным ритмом с характерной синкопой  контрасти-

рует величавым крайним разделам. Народно-танцевальный облик темы, интонируемой кларнетом, оттеняется пиццикато струнных, что сообщает ей балалаечный колорит. В композиционном отношении средний эпизод представляет многократное повторение темы, «обрастающей» контрапунктическими голосами: объединение с первой темой, переосмысленной в танцевальном ритме, многочисленными стретты и т. д.

Последняя, девятая, вариация — торжественная и звучная, с модифицированной основной темой. Изменение ритма, появление триолей обусловило ее прихотливо-танцевальный характер. В ней синтезированы черты обеих тем, поэтому она предстает динамической репризой, итогом всего развития.

Музыка второй части воспринимается как естественное продолжение первой, особенно ее среднего эпизода: те же темп и тональность, прозрачность оркестровки (без участия тубы и ударных). В основе трехчастного формообразования лежит жанрово-тематический контраст маршевой темы и элегического вальса. Изложение тем в подголосочной фактуре и оркестровое варьирование также сближает эти части.

Как и в первой части, во второй ведущая роль принадлежит струнной группе в сочетании с деревянными духовыми. Фразы солирующей трубы и тембр фортепиано вносят праздничность. Стремительный марш-пляска оттенен мягким сдержанным вальсом. Простая аккордовая фактура струнных обогащена подголосками — орнаментом деревянных духовых. Реприза динамически ярче: тему исполняет медная духовая группа. В развитии музыкального материала второй части Э. Сапаевым применены и полифонические приемы: имитационные переключки в связующем переходе от первого раздела к среднему, контрапунктическое соединение вальсовой темы с разветвленными подголосками у скрипок и деревянных духовых.

Печальная и проникновенная третья часть (*Andante*) написана в форме вариаций на протяжную песню-раздумье. Нежно звучит народная, широкого дыхания, мелодия у гобоя под гусельные переборы струнных. Интим-

ность характера, камерность звучания позволяет определить эту часть как авторский монолог. Действительно, третья часть автобиографична, навеяна воспоминаниями о близком человеке. Течение музыки здесь подобно единой нарастающей динамической волне. С каждой вариацией плотнее, насыщеннее становится оркестровая ткань. В оркестровке чувствуется желание композитора передать теплоту и напевность человеческого голоса. Специфика хорошего подголосочного пения воспроизводится в первой и второй вариациях. В композиции вариантность сочетается с трехчастностью; заключительная, четвертая — кульминационная вариация — выполняет и функцию репризы, так как звучит в основной тональности.

Радостный, праздничный финал (*Allegro moderato*) завершает сюиту. С первых же тактов балалаечное звучание струнных и четкий ритм темы у кларнета живо воссоздают картину народной пляски-шествия. Структура финала трехчастная. Крайние разделы — темброво-орнаментальные вариации. Средний эпизод основан на новой теме, данной в двух вариантах: маршевом и напевном, что оттеняет общую праздничность финала. В музыку этой части Э. Сапаев ввел тему первой части, контрапунктически соединив ее с основной темой финала. Завершается «Торъяльская сюита» фанфарой трубы из самого начала произведения.

Оба симфонических сочинения, обнаруживающие светлый, радостный взгляд композитора на мир, привязанность к народно-жанровым образам, выявляют общие черты оркестрового письма автора. Основной метод развития — орнаментально-тембровое варьирование, нередко сочетаемое с полифоничностью (подголосочной — в изложении тематизма, имитационной — в его развитии). Полифонические приемы трактуются в качестве колористических средств, подчиненных задаче разностороннего освещения музыкального материала. Применение вариационно-полифонического метода развертывания музыкальной ткани в сочинении, в котором отсутствует исходного тематизма, воспринято Э. Сапаевым от композиторов старшего поколения — И. Палантая и Я. Эшпая. Вслед за К. Смирновым, Э. Сапаев применил этот метод, найденный в вокальной музыке, в симфонических произведениях народно-жанрового склада.

Вокальное мышление в рассмотренных сочинениях, обнаружив благотворное влияние полифонии, имеет и нега-

тивную сторону, затрагивающую проблемы инструментовки. Композитор знает специфику инструментов, звучание его музыки в целом уравновешенное. Однако отсутствие тембровых находок, чрезмерное подражание оркестру народных инструментов и хоровому пению (отсюда — ведущая роль деревянных духовых и струнных как наиболее певучих инструментов) создают несколько однообразный оркестровый колорит.

В вокальных и инструментальных сочинениях Э. Сапаева складывался стиль и вырабатывались характерные методы и приемы письма, с наибольшей полнотой проявившиеся в опере «Акпатыр».

Значительные достижения марийской симфонической музыки 60-х годов связаны с творчеством Анатолия Борисовича Луппова. Выходец из рабочей среды, А. Луппов благодаря упорному систематическому труду стал теперь широко образованным музыкантом. Лишь шестнадцати лет он приступил к серьезным занятиям музыкой, в 1946—1951 годах обучался в Йошкар-Олинском музыкальном училище, а высшее образование получил в Казанской консерватории, которую как пианист окончил в 1956 году и как композитор (по классу сочинения А. С. Лемана) в 1959 году.

В процессе творческого становления А. Луппов испытал значительное воздействие С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Большую роль сыграло глубокое изучение творчества И. Ф. Стравинского и Б. Бартока. Ориентация на лучшие достижения современного прогрессивного музыкального искусства в сочетании с национальной почвенностью определили композиторский облик А. Луппова. Он склонен к воплощению современности в действенных, порой драматических образах и чутко улавливает в жизненном потоке впечатлений темы актуальные, гражданственно значимые.

Национальная основа музыки А. Луппова широка. Ряд его произведений возник на русской интонационной почве. Тесно связанный воспитанием и жизнью с Татарией, А. Луппов часто обращается и к татарскому песенному фольклору. Однако в большинстве сочинений композитору базируется на марийском мелосе. Сперва обращение А. Луппова к марийской песне проявилось в вокальных и инструментальных сочинениях малой формы, а с 1963 года он создал ряд симфонических произведений, в которых на-

певы родного края составили основу крупной формы, где тематизм подвергся весьма смелой и активной трансформации.

В традициях русского картинно-изобразительного симфонизма написана Праздничная увертюра (1963). Она названа «Пайрем» в честь национального праздника марийцев, возникшего еще в древности и связанного с культом земли. Воплощению программного замысла служит марийский песенный тематизм. Своей разнохарактерностью народные мелодии способствуют построению многоголосной, многоликой картины праздничного веселья. Увертюра лаконична по композиции, целенаправленна в развитии.

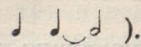
Сочинение написано в сонатной форме с торжественным медленным вступлением. Вслед за начальным мотивом у трубы, национально окрашенным благодаря «сцеплению» двух квартовых трихордов, вступает стремительная танцевальная главная тема. Смысловым центром является горномарийская песенная побочная партия, подвергнутая тонально-тембровому варьированию в экспозиции и в репризе. Ее ведущая начальная интонация легла в основу кульминационных эпизодов увертюры — *Maestoso*, *Andante*.

Марийская песня в творчестве А. Луппова стала основой сочинений народно-жанровых, празднично-динамичных, что явилось причиной частого обращения к жанру концерта. Авторский (но в марийском стиле) тематизм концертов отмечен смелым подходом в использовании традиций интонационно-ладового мышления марийского народа и свежим, органичным слиянием характерно-национальных оборотов с современными музыкально-выразительными средствами.

Концерт для фагота с камерным оркестром (1967) — динамичный, пронизанный марийскими интонациями и ритмами. Благодаря лаконичности каждой из трех составляющих его частей и непрерывности звучания образуется цельная композиция, спаянность которой достигается интонационной связью крайних разделов.

Первая часть — миниатюрная сонатная форма. Во вступлении задается энергичный токкатный ритм, и на его фоне постепенно кристаллизуется главная тема — легкая, подвижная, плясовая, с периодическими акцентами на сильной доле.

Побочная тема — широко распетая. Особенности ее мелодического и ритмического склада указывают на преломление в ней горномарийских интонаций (начальный

ход по тоническому квартсекстаккорду, характерная синкопа в конце фраз — ).

Мягкому, тихому звучанию темы у солирующего фюгата во второй части противопоставлено открытое, экспрессивное ее проведение у оркестра. Каденция солиста приводит к заключительному разделу концерта, тема которого — ритмический вариант главной темы первой части. Такое интонационное единство крайних разделов способствует композиционной цельности всего сочинения.

Концерт для кларнета с оркестром (1968) представляет собой свободные, зеркальные вариации на тему подлинной марийской народной песни «На маленькой горке». Полностью напев появляется лишь в заключительном разделе третьей части, тогда как весь тематизм трех частей основан на мелодии этой песни.

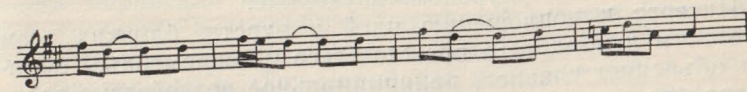
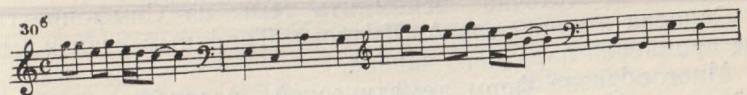
Темы концерта имеют определенный жанровый и интонационный прообраз в марийской песенности, что проявляется, в частности, в прочной опоре на пентатонические обороты с трихордами, бесполутоновость. Однако композитор, сохраняя национальный колорит музыки, не боится выйти за пределы традиционной пентатонической ладовой организации и применяет расширенную диатонику не только в гармонии, но и в мелодике, что создает необходимый синтез национально-традиционного с современным.

Трехчастный концерт для гобоя (1966) и одночастный для флейты с оркестром (1965), подобно двум последующим (для фюгата и кларнета) концертам, основаны на контрастном сопоставлении песенных мелодий. Тематизм концертов впитал характерные интонационно-ритмические обороты марийского фольклора: включение в мелодику открыто пентатонных оборотов, сочетание движения по звукам трезвучий с квартовыми трихордами, частые синкопы. Прообразом лирической кантилены чаще становится горномарийская мелодика с ее опорой на минорную пентатонику, кварто-секстовые обороты, широкоинтервальные ходы при неторопливом темпе и спокойной ритмике. Традиционные интонационно-мелодические, ладовые, ладово-ритмические черты марийской песни находятся во взаимодействии с современными ладо-гармоническими и мелодико-ритмическими средствами. Глубокое знание марийского музыкального фольклора позволило А. Луппову запечатлеть национальные характеры в их современном звучании почти без цитирования народных мелодий

и в симфонических сочинениях — «Марийском каприччио» и «Марше Акпарса».

«Марш Акпарса» (1970) представляет собой воплощение народно-героического начала. Название сочинения происходит от старинного гусельного наигрыша, создание которого приписывается легендарному герою горных марри, именем которого он и назван. Мелодия звучит в середине поэмы. На музыку «Марша Акпарса» в Марийском ансамбле песни и пляски поставлен красочный героический танец.

«Марийское каприччио» (1973), существующее также в варианте для оркестра народных инструментов, — динамичное, праздничное сочинение. Три жанрово-контрастные темы: маршеобразная, танцевальная, плясовая — интонационно яркие и национально определены. Четкая организованность и периодичность ритмического развития в сочетании с упругостью, пружинностью синкопированной ритмики внутри коротких фраз-формул присуща всем темам каприччио. Чередование тем и их тонально-тембровое колорирование с постепенным нарастанием динамики составляют суть музыкального развития:



Тяга к инструментализму, в области которого художественные достижения А. Луппова наиболее убедительны, способность мыслить логично, образно, оркестровое мастерство, великолепное чувство ритма и пластики, естественно привели композитора к созданию балетов «Лесная

легенда» и «Прерванный праздник». Из музыки балетов композитор составил оркестровые сюиты, с успехом исполняющиеся на концертной эстраде.

Второй этап становления симфонической музыки в Марийской республике, связанный с именами Э. Сапаева и А. Луппова, стал качественно новой ступенью в сравнении с предыдущим.

Опираясь на завоевания Я. Эшпая и К. Смирнова, оставаясь на их творческих позициях, Э. Сапаев и А. Луппов пошли еще дальше по пути синтеза музыкальных традиций марийского народа с прогрессивными достижениями мирового искусства. Марийская симфоническая музыка в произведениях Э. Сапаева и А. Луппова расширила образно-выразительные возможности и, освоив современные средства оркестрового письма, накопила опыт художественного постижения современной действительности.

Связи с народным песенным искусством у марийских композиторов приобрели опосредованный характер, развились вглубь и вширь. В качестве тематизма теперь реже использовались народные мелодии в их первоначальном виде и целостности. Претворение марийского фольклора выражено в создании оригинального тематизма, впитавшего интонации и ритмы национальной мелодики, основанного на применении вариантно-вариационного типа проработки. Достаточно вспомнить темы из Симфонии Э. Сапаева и концертов А. Луппова. Типичным стал и метод проработки народного напева.

Многообразие форм тематической разработки народной мелодики сочетается у названных композиторов с расширением охвата в использовании песенных диалектов. Вслед за песнетворчеством горных, восточных и луговых мари активной разработке подвергся музыкальный фольклор уржумских, торъяльских и сернурских марийцев, базирующийся на «сернурском» звукоряде.

Интерес к воплощению идей и чувств, близких всем советским людям, тяга прежде всего к современным образам объясняет главное, принципиальное воздействие творчества ведущих советских композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна — на формирование симфонического письма марийских симфонистов.

Большое влияние на развитие марийского симфонизма оказало творчество Андрея Яковлевича Эшпая. Один из ведущих советских композиторов, он неразрывно свя-

зан с родным марийским краем, его фольклором (великолепное знание которого унаследовано им от отца — Я. А. Эшпая) и одновременно — не менее тесными узлами — с традициями русской музыкальной культуры. Как пианист А. Эшпай является воспитанником В. В. Листовой, Р. Ю. Чернова и В. В. Софроницкого, а как композитор — Е. И. Месснера, Н. П. Ракова, Н. Я. Мясковского, А. И. Хачатуряна и Е. К. Голубева.

Органично впитав и усвоив традиции русской культуры, А. Эшпай глубоко врос в русскую музыкальную среду. В его творчестве проявляется характерная черта всей советской музыки: широкий интонационный диапазон, многонациональные корни. Естественно, в сочинениях А. Эшпая отразилось взаимодействие культур марийского и русского народов. Черты этих культур, найдя закономерное отражение в арсенале его творческих средств и получив индивидуально-специфическое преломление, наряду с другими компонентами, образовали неповторимый стиль музыки композитора.

А. Эшпай постоянно находится в курсе музыкальных событий в жизни Марийской республики. Особенно внимательно следит он за развитием марийской композиторской молодежи. Марийские авторы часто обращаются к нему за советом и консультацией, высоко их ценят и с доверием относятся к его критическим замечаниям. Песни А. Эшпая «Марийский край» и «Йошкар-Ола» стали музыкальной эмблемой республики. «У меня большие связи с марийской музыкой, — говорит А. Эшпай, — и в каждое свое произведение я стараюсь вложить марийскую интонацию. Словом, сердцем я остаюсь марийцем»¹.

Преемник дела отца, А. Эшпай расширил сферу претворения марийского фольклора, включив родные напевы в сочинения философского плана, в мир психологических переживаний и конфликтных столкновений.

Первыми шагами А. Эшпая в композиции были обработки марийских мелодий для камерных инструментальных составов. В традициях марийской музыки 40-х годов им написаны «Легкие пьесы на темы народов Поволжья» для фортепиано и «Три марийские мелодии» для кларнета и фортепиано, в которых применен метод орнаментальной разработки народных песен без нарушения исходного мелодического образа. Но уже в Сонатине для фортепиано

¹ Цит. по ст.: Ильин В. Встреча в музыкальном доме. — Марийская правда, 1972, 12 окт.

№ 1 (1948—1950) он продемонстрировал более свободное преломление марийской песенности. Национальные интонационно-ладовые закономерности, обнаруживающие себя в пентатоническом тематизме первой части, в наличии трихордовых попевок и триольно-синкопированной ритмики в импровизационной ладово-многогранной мелодии второй части и в эпизодах токкаты (финал), сочетаются с иными стилистическими истоками — французским импрессионизмом.

Выше уже указывалось, что первая попытка синтеза национальных интонаций, классической структуры и импрессионистической красочности в марийской музыке принадлежала К. Смирнову. А. Эшпай высоко оценивает предшествующий опыт как перспективный и прозорливый метод стилистического обогащения марийской музыки.

Марийский мелос, вплетаясь в канву многих произведений композитора, особо важную роль играет в симфонических сочинениях А. Эшпая. По признанию автора, симфонические жанры особо любимы им¹.

Успех и известность А. Эшпаю принесли написанные в 1952 году «Симфонические танцы». Двухчастный цикл, где дано контрастное сопоставление лирической песни с огневой пляской — давняя традиция русской музыки, начиная от «Камаринской» М. И. Глинки. В «Симфонических танцах» А. Эшпай учитывал также и особенности марийского песенного фольклора, развивающегося преимущественно в пределах двух жанрово-мелодических типов: неторопливой, лирико-повествовательной и жизнерадостной, танцевально-плясовой мелодики.

В «Симфонических танцах» впервые обнаружила себя характерная черта творческого метода А. Эшпая, проявившаяся затем в его концертах и симфониях: создание торжественно-эпической, либо патетико-гимнической кульминации на основе динамизации первоначально лирических, сдержанных тем, доведения их до экспрессивного звучания. В первом симфоническом произведении А. Эшпая надо также отметить ритмическую изобретательность и способность к органическому синтезу тем на основе их глубокого интонационно-ритмического родства: все три темы содержат синкопы, трихордные интонации, а первая и третья имеют общее ладовое наклонение (дорийский минор); большую роль играют здесь и полифонические приемы.

Начатая в «Симфонических танцах» на высоком уровне современной композиторской техники разработка марийского песенного фольклора продолжена в концертах и симфониях А. Эшпая, где расширяется сфера его претворения.

Композиторской манере А. Эшпая, его жизненному восприятию свойственны динамизм, эмоциональность и жизнелюбие, упоенность бытием. Эти качества таланта с наибольшей силой раскрылись в концертных сочинениях 50-х годов: в «Венгерских напевах» для скрипки с оркестром (1952), Первом фортепианном (1954) и Первом скрипичном (1956) концертах. В них сложились черты композиторского стиля А. Эшпая: ясная связь с народным искусством, творческое освоение традиций советской и зарубежной музыки XX века, непрестанные поиски в области музыкального языка, чуткое слышание дыхания и ритма современности.

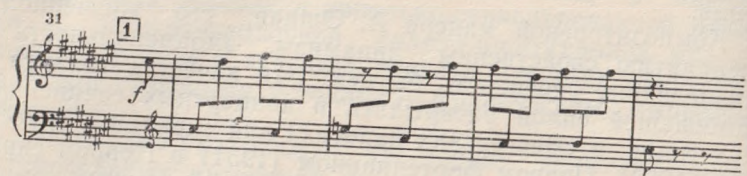
Тот факт, что именно жанр концерта с его духом соревнования, оркестровыми эффектами и заложенными в нем возможностями передачи жизненных впечатлений через игровое, динамическое начало был избран в качестве формы первых симфонических произведений, указывает на характерную особенность стиля композитора, проявившуюся и в последующих сочинениях. Имеется в виду большая роль «концертантности» (выражение Б. Асафьева) как качества и средства красочного и темпераментного воссоздания жизненных явлений в сочинениях А. Эшпая.

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1954) — первый образец крупной концертной формы в творчестве А. Эшпая. В нем привлечен марийский тематизм (народный и авторский). Своеобразие этого произведения заключено в значительной роли импрессионистической звучности. Включение в музыку первой части концерта темы арии часов из оперы М. Равеля «Дитя и волшебство» — дань глубокого уважения А. Эшпая к искусству замечательного французского композитора, памяти которого посвящен концерт.

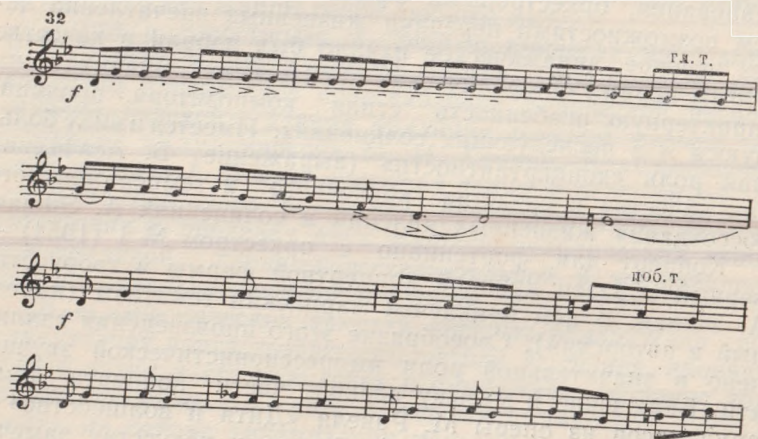
Характер первой части, написанной в форме сонатного аллегро со вступлением, — взволнованная, трепетная лирика, нередко достигающая до патетики. Очень поэтична музыка *Andante* (вторая часть). Здесь в варианте композитора звучит мелодия горномарийской сиротской песни «Без отца», записанной А. Эшпаем от народного артиста Марийской АССР И. С. Тойдемара. Середина *Andante* основана на подлинной горномарийской песне «Я перчатки

¹ «Во всем богатстве красок». — Марийская правда, 1979, 11 марта.

люблю». И здесь А. Эшпай создает собственный вариант напева, излагаемого октавами, широко, в ритмическом увеличении, сопровождая его декоративно-пышными аккордами и пассажами солиста:



Финал — стремительная, праздничная, блестящая токката народно-жанрового колорита в форме рондо. В качестве рефрена использована восточномарийская песня «Крупорушка». Непрерывно-ровное ритмическое движение токкаты композитор сумел уловить в равномерности триолей первоисточника:



Концерт № 1 для фортепиано с оркестром — сочинение, интересное интонационной свежестью. В этом раннемopusе проявились творческое обращение с народной песней, дар к сочинению собственных тем в марийском стиле. Здесь соседствуют лирико-субъективная образность с объективным началом, выраженным через народно-песенный тематизм. От лирического высказывания к светлому жизнеутверждению — таково музыкальное развитие концерта. Марийским народным образам как выражению объективного начала в сочинении отведено главное место.

В фортепианном концерте А. Эшпай вышел за пределы жанрового, сюитного преломления песенно-танцевальных напевов, подчинив их развитию сонатной формы и включив в сферу лирического высказывания. Композитором был сделан следующий после «Симфонических танцев» шаг на пути от точного цитирования народно-песенного материала к его более глубокому освоению. В авторский тематизм проникли специфически марийские ритмоинтонации, более свободным и гибким стало обращение с цитатами. Можно полагать, что в то время А. Эшпай испытал благотворное влияние своего педагога — А. И. Хачатуряна, его метода «смелого творческого обращения с народной мелодией, когда композитор, руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»¹.

Увлечение красочной стороной и оркестровым эффектами музыки французских импрессионистов и, прежде всего, М. Равеля — определенный этап творческой эволюции композитора, что свойственно также ряду видных художников XX века². Звуковая палитра импрессионизма была взята А. Эшпаем на вооружение для создания искусства жизнерадостного, богатого множеством оттенков мысли и чувства. Справедливо отмечал Д. Кабалевский: «А. Эшпай причудливо сочетает в себе опору на родную ему сферу марийской народной музыки с устойчивым увлечением французским импрессионизмом, точнее — Равелем. [...] Через освоение больших ценностей, внесенных Равелем в современное музыкальное искусство, А. Эшпаю, видимо, легче реализовать свою склонность к яркому, жизнерадостному колориту, к виртуозной игре оркестровых красок»³.

Есть еще одна причина, объясняющая роль импрессионизма в ранних сочинениях А. Эшпая. Как известно, стремясь к «освежению» музыкального искусства, К. Дебюсси

¹ Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке. — Сов. музыка, 1952, № 5, с. 40.

² Недаром Б. Барток писал о музыке З. Кодая и своей: «Двойной корень его искусства, как и моего, вырастает из венгерской крестьянской музыки и из новой французской школы». Барток Б. Золтан Кодай. — Сов. музыка, 1965, № 2, с. 96—97.

³ Кабалевский Д. Творчество молодых композиторов Москвы. — В кн.: Кабалевский Д. Избранные статьи о музыке. М., 1963, с. 96—97.

и М. Равель нередко привлекали целый комплекс необычных средств, в том числе и пентатонику. Для А. Эшпая с первых шагов в творчестве прочно базировавшегося на марийском песенном фольклоре с пентатонической ладовой организацией, опыт импрессионистов в обращении с пентатоникой был поучителен.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1957) открыл период творческой зрелости композитора. Этому произведению, как и Первому фортепианному концерту, не свойственны конфликтность, драматизм, постановка сложных проблем. Следуя специфике жанра, композитор создал блестящее, жизнерадостное сочинение, в котором, наряду с игровыми, динамическими моментами и задорными, молодежными образами, большое место отводится лирике. Контраст лирических и жанрово-танцевальных образов составляет в концерте основу музыкального развития. Композиция сочинения классическая: быстрые, энергичные крайние части сопоставляются с медленной лирической средней.

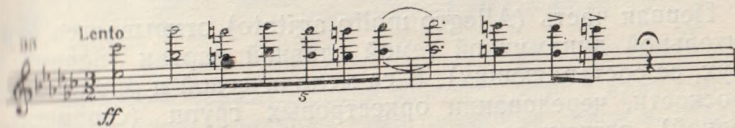
Скрипичный концерт — следующая ступень в освоении А. Эшпаем марийской песенности, чьи характерные обороты органично вошли в авторский тематизм. «Наилучшее впечатление, — писал об этом сочинении в цитированной статье Д. Кабалевский, — производят превосходная в своей мелодической красоте и цельности вторая часть и, пожалуй, первая часть, в которой особенно хороша побочная тема — широкая, эмоциональная и интонационно рельефная»¹.

Новую страницу открыли симфонии А. Эшпая. Одним из отзвуков Великой Отечественной войны, в которой композитор принимал участие, явилась Первая симфония А. Эшпая (1959), где композитор утверждает веру в будущее, противопоставляя трагедиям и мужественной скорби военных лет кипучий созидательный ритм настоящего. В музыку симфонии, естественно, вложено многое от увиденного и пережитого лично. Эпиграфом к сочинению служат слова В. Маяковского: «Надо вырвать радость у грядущих дней!». Для воплощения замысла А. Эшпай избрал довольно редко встречаемую в симфониях двухчастную композицию, что было обусловлено особенностями эмоционально-образного содержания: от скорбных воспоминаний о погибших (первая часть, *Lento*) взор обращается к кар-

¹ Кабалевский Д. Творчество молодых композиторов Москвы, с. 96—97.

тине мирного созидательного сегодня, во имя которого были отданы миллионы человеческих жизней (вторая часть, *Allegro vivace*).

Единство замысла, возникновение атмосферы праздничного оживления и искрометной веселости из эпико-трагедийной патетики первой части находит выражение в интонационной близости тематизма обеих частей. В роли интонационного зерна большинства тем сочинения выступает вступительный призывный мотив из его первой части:



Подвергаясь смысловой и метроритмической трансформации, этот мотив, а также три его яркие интонации в отдельности (восходящая начальная квинта, квинтоль, опевающая IV лидийскую ступень, заключительная нисходящая секунда) присутствуют почти во всех темах симфонии, способствуя непрерывности и цельности процесса становления и раскрытия музыкально-образного содержания.

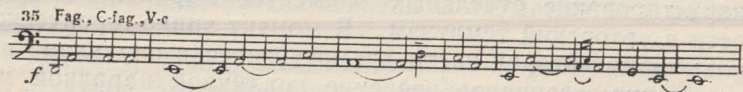
Примечательной чертой симфонии является тонкое инкрустирование отдельных элементов марийской песенности в авторский тематизм. В момент эпико-героической кульминации второй части драматургически оправдано интонационно-органичное введение подлинной народной марийской темы, которую сообщил А. Эшпаю композитор А. Искандаров. Подготовленная всем предыдущим развитием, эта сдержанно-величавая мелодия символизирует здесь силу народа, мужество и благородство его души:



Симфония стала первым сочинением, где марийский песенный тематизм — авторский и народный — был так органично вовлечен в круг напряженного эпико-драматического повествования.

Идейный замысел Первой симфонии с ее устремленностью к радости продолжила Вторая (1962), имеющая подзаголовок «Хвала свету!». В музыке симфонии с ее жизненным многообразием, яркими внезапными контрастами и острым конфликтом света и тьмы оптимистический исход возникает не как данность (что в некоторой степени характеризует Первую симфонию и объясняется иным замыслом), а как результат противоборства с силами зла. Преодолению враждебного начала ради торжества света и подчинено все музыкальное развитие трех частей Второй симфонии.

Первая часть (*Allegro molto agitato*) открывается стремительной динамичной темой главной партии (первой из двух, ее составляющих). В ее мелодической и ритмической броскости, чередовании оркестровых групп (струнной и медной), острых акцентах присутствуют черты концертности, джаза, подчиненные выявлению активного, напряженного образа этой темы. Наоборот, вторая тема — авторский вариант-трансформация марийской песни «Солнце встает» — предстает в качестве носительницы гуманистического начала, она отмечена напевностью и широтой, величавой сдержанностью. Взяв от народного напева лишь четыре такта, композитор ритмическим увеличением и переносом его в мощный низкий регистр усилил характер мудрой, спокойной силы, духовного величия:



Строгая и лаконичная марийская тема, наряду с тонально-динамическим и оркестровым варьированием, подвергается также полифоническим модификациям. В экспозиции напева применен народно-национальный принцип кварто-квинтового чередования тональностей. В целом главная партия представляет собой завершённый эпизод в рамках сложной трехчастной формы с вариациями на песенной теме в середине.

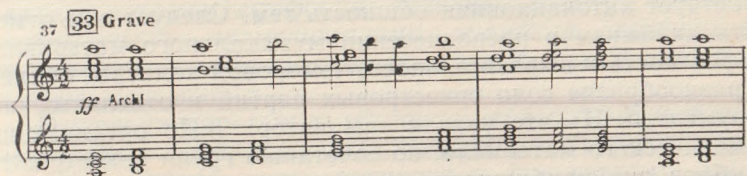
Побочная тема, продолжающая линию положительных образов первой части, имеет общие интонации со второй главной (квартовый трихорди кварто-септимовый ход), что указывает на марийский облик побочной темы, а также на эмоционально-образное родство обеих тем, их гуманистический, объективный характер. Потому так естествен-

но влилась в заключение побочной партии пропетая валторной вторая главная тема.

Разработка — сфера негативных образов. Здесь А. Эшпай следует прокофьевской традиции воссоздания образов зла без участия мелодической характерности. На гребне первой динамической волны возникает и сама тема зла: короткая, с долбящим остигнутым ритмом фраза в пределах уменьшенной квинты:



В наиболее драматический момент (разгул враждебных сил) вырастает хоральная тема, заслонив своей величаво-сдержанной непреклонностью путь злу:



Неторопливость и певучесть хоральной темы, ее большая внутренняя сила сближают тему-хорал со второй главной и побочной темами, которые она заменяет в репризе.

Вторая часть (*Andante dolente. Semplice*) — развитие положительного, гуманистического начала в сфере лирики. Расширив жанровые границы симфонии, композитор ввел в качестве основной темы мелодию в стиле эстрадной интимно-лирической песни, а вместе с песней — и гитару как инструмент, наиболее соответствующий мелодии такого характера. Гитарная тема в сопровождении арфы легко ассоциируется с пением за кадром кинофильма¹:



¹ Тема из музыки А. Эшпая к кинофильму «Ночной патруль».

Обращение к стилистическим особенностям киномузыки было не случайно для А. Эшпая, успешно работающего и в этом жанре. Включение в область высокого жанра симфонии элементов музыки быта, каковой является песня, — прием не новый. Вслед за симфониями Г. Малера он получает большое распространение в советской музыке 30-х годов. Свежесть применения этого приема в симфонии А. Эшпая заключается в выборе такого типа песни, который стилистически связан с эстрадной и киномузыкой и усиливается тембровой окраской гитары.

Третья часть (*Allegro molto vivace*) продолжает развитие конфликта, обозначенного в первой части, на родственных, а то и на тех же самых темах-образах. В отличие от первой части, основанной на контрастном сопоставлении конфликтных тем-образов без их столкновения, для третьей характерно развитие тем в противоборстве.

Цельности и логичности Второй симфонии немало способствует интонационная общность тем. Следует еще отметить динамизм в преподнесении музыкального материала, эффектность и выразительность тембровой палитры, обилие и разнообразие соло оркестровых партий и отдельных инструментов. На это указал сам автор: «По организации тематического материала, по сочетанию групп оркестровых тембров она приближается к жанру концерта для оркестра»¹.

Третья симфония (1964) — одно из самых оригинальных симфонических сочинений А. Эшпая. С наибольшей силой в ней проявились черты, обнаруживавшиеся в обеих предыдущих симфониях: обращение к жизненным конфликтам и стремление к оптимистическому их разрешению, слияние глубоко почвенного марийского тематизма с новейшими средствами музыкальной выразительности, избегание традиционной симфонической схемы, индивидуальность выбора композиции для каждого сочинения.

Мемориальный характер Третьей симфонии, посвященной памяти отца, определил выбор в качестве сюжетно-конфликтной основы одной из жизненных антитез: неумолимой жестокости смерти и вечной красоты жизни. В симфонии сочетается личное чувство скорби об утраченном дорогом человеке с философским размышлением о жизни и смерти, имеющим общечеловеческую значимость и извечно волнующим людей всей земли.

Симфония представляет собой развернутую слитную

композицию, основанную на контрастно-конфликтном сопоставлении образов с общей нарастающей линией напряжения, достигающей кульминации в конце сочинения. Внутри симфонии выделяются четыре самостоятельных, относительно завершенных раздела, складывающихся в контрастно-составную форму.

Носителем положительных, одухотворенных образов в этой симфонии целиком является марийский песенный тематизм, представленный как подлинными народными напевами («Возле улицы», «Воды текут»), так и сочиненными композитором в марийском стиле. Вообще можно отметить постоянную тенденцию А. Эшпая, идущую от Первой через Вторую к Третьей симфонии: создавать образы значительные, величавые, большой этической ценности и объективные по природе исключительно на марийском тематизме.

По типу драматургии Третью симфонию можно определить как лирико-эпическую драму. Расширяет лирико-эпические рамки симфонии, дополняя палитру сочинения интенсивными драматическими красками, конфликтное противопоставление образов жизненных, человеческих и холодных, мертвенных.

Будучи уже зрелым художником со сложившимся индивидуальным композиторским почерком и своим видением мира, А. Эшпай вновь вернулся к концертному жанру. В 1966 году возник Концерт для оркестра с солирующей трубой, виброфоном и фортепиано, свидетельствующий о высоком мастерстве и непрерывном творческом росте композитора. Мысль о таком концерте как бы вызревала в предшествующих сочинениях, и его создание явилось наиболее полной реализацией индивидуального свойства композиторского стиля — тяги к «концертантности».

Эта особенность художественной манеры А. Эшпая оказалась созвучной определенным тенденциям в советской музыке 60-х годов. Поиски новых оркестровых средств вызывали отчасти интерес к камерности звучания, к ограничению оркестрового состава, а также к возрождению забытого жанра «концерто-гроссо». В эти годы появился целый ряд оркестровых сочинений типа «большого концерта», принадлежащих перу композиторов разных поколений. В Концерте для оркестра А. Эшпая разрабатывается одна из особенностей «концерто-гроссо»: соревнование оркестра с группой солирующих инструментов. Виртуозно, изобретательно пользуясь возможностями оркестра и каждого отдельного инструмента, А. Эшпай создал музыку яркую, волевою и жизнерадостную. Жанр обусловил господство

¹ Из беседы А. Я. Эшпая с Л. В. Казанской, цит. по ее записи.

прежде всего динамичного, темпераментного начала, зажигающей ритмики.

Как и в симфониях, в Концерте для оркестра марийский тематизм (в данном сочинении — исключительно авторский) является носителем одухотворенных образов. Элементы марийской песенности особенно существенны в лирических кантиленных мелодиях. Через марийскую тему воплощается в кульминации наивысший динамический накал, стихия танцевального движения.

В лаконичном, звучащем на одном дыхании, нарядном и по-молодежному задорном Втором фортепианном концерте (1972), как в калейдоскопе, сменяются яркие образы. В одночастной композиции рельефно проступают контуры циклической формы. Композиционная стройность и эмоционально-смысловая целостность Второго концерта для фортепиано с оркестром является результатом логичности интонационно-ритмического становления образов. Основу сквозного музыкального развития составляют две национально-определенные темы. Первая, авторская — импульсивная, страстная, с пунктирной ритмикой. Вторая — народный напев луговых мари, ранее использованный А. Эшпаем в Первой симфонии, но получивший здесь иную, динамико-колористическую трактовку. Ведущую роль играет первая тема, подвергнутая ряду ритмических и интонационных модификаций. Ее начальный мотив вошел во все тематические образования последующих эпизодов.

Обнаруженная в предыдущих симфонических сочинениях А. Эшпя устремленность музыкального развития, представляющего ряд интонационно-спаянных контрастных эпизодов, к кульминационному торжественно-гимническому провозглашению народных марийских напевов проявилась и во Втором фортепианном концерте.

В этом сочинении есть и другая отличительная черта, присущая стилистике музыки А. Эшпя последних лет: обостренное чувство ритма и ассимилирование джазовых тембро-ритмов в классических, «серьезных» жанрах.

Стилистические черты творчества А. Эшпя 70-х годов нашли несколько неожиданное преломление во Втором концерте для скрипки с оркестром (1977)¹, посвященном па-

¹ Премьера состоялась в Братиславе (Чехословакия, 1977), первое исполнение в СССР — 17 мая 1979 г. (Йошкар-Ола, симфонический оркестр Марийского музыкального театра под управлением В. Н. Венедиктова, солист — засл. артист РСФСР Э. Д. Грач, неизменный участник всех последующих исполнений этого сочинения).

мяти Н. Я. Мясковского, одного из учителей композитора. Концерт написан мастером, вступившим в пору творческого расцвета и духовной зрелости. Это — лирический монолог-размышление о большом музыканте, о смысле жизни, преемственности национальных традиций, нетленности духовных ценностей, идеалов добра и красоты. (Сходная проблематика раскрывается композитором и в Третьей симфонии «Памяти отца».)

«Подлинную радость доставила мне работа над этим сочинением, — говорит Э. Грач. — Скрипка — поющий инструмент, и музыка Андрея Яковлевича, насыщенная прекрасными мелодиями, яркими красками, современная в лучшем смысле этого слова, как нельзя лучше соответствует природе инструмента. Второй скрипичный концерт Эшпя, на мой взгляд, один из лучших скрипичных концертов, созданных в XX веке»¹.

Слушатель, знающий и любящий музыку А. Эшпя, встречается — вопреки привычным представлениям о жанровых признаках концерта (динамизм, нарядность, праздничность) — с музыкой глубоко проникновенной, льющейся, словно тихая, серьезная и сердечная беседа об очень важном и дорогом в жизни. Хотя партия солиста в концерте выразительна, развита, несет значительную образно-смысловую нагрузку (как бы монолог автора), является носителем основного тематизма, — жанр этого сочинения более близок к симфонии, поэме; именно они требуют от создателя, по меткому определению Б. Асафьева, «высшего средоточия ума и сердца», «возвышения духа и величия души»².

Концерт, отличающийся лаконизмом и стройностью, симфоничен в самом истинном и глубоком понимании этого термина. В сочинении присутствует та «непрерывность музыкального [...] сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных»³. Одночастная композиция, представляющая собой чередование контрастных эпизодов, обрамлена главной темой у скрипки (*Andante con doloroso*). Все последующие тематические образования основаны на трансформации в интонировании этого напева. В синтезе

¹ «Ваш советский репертуар?» — Сов. музыка, 1981, № 9, с. 74 (разрядка моя. — Л. К.).

² Асафьев Б. Симфония. — Избр. труды. М., 1957, т. 5, с. 78, 79.

³ Асафьев Б. О симфонизме. — В кн.: Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981, с. 97.

диатоники и хроматики, в общей лирико-философской концепции концерта-поэмы, на наш взгляд, обнаруживается прямая преемственность в наследовании творческих традиций Мясковского.

Эшпай — признанный мастер оркестровки, блестяще владеющий богатыми тембровыми красками симфонического оркестра. Но для Второго скрипичного концерта композитор выбрал камерную звучность, мягкие, пастельные тона, дифференцированно используя отдельные оркестровые группы и тембры. Господствует струнная группа, но большая роль отводится и духовым, звучащим мягко, легко и, особенно, челесте, арфе и вибратону, создающим вместе с солирующей скрипкой изысканный оркестровый колорит в экспозиции и в репризе.

Для своих сочинений А. Эшпай всякий раз избирает новую индивидуальную форму воплощения музыкального замысла. Второй фортепианный, Второй скрипичный концерты, а также Четвертая симфония свидетельствуют о неустанном творческом поиске.

Четвертая симфония (1981) навеяна воспоминаниями о минувшей войне и посвящена памяти старшего брата Валентина, погибшего в июле 1941 года. Драматическое одночастное сочинение с признаками сонатного цикла, идейно и тематически связано с музыкой второго балета А. Эшпая «Круг» («Помните!») поставленного на сцене Куйбышевского театра оперы и балета в 1981 году. В условиях нагнетания империалистическими странами военного психоза и угрозы термоядерной войны композитор обращается с благородным призывом помнить об уроках прошлого, вызывает к памяти человечества. Тревога за будущее планеты, воспевание «прекрасного лика земли, царства гармонии и красоты»¹ определяют гуманистическую направленность произведения. Симфония — новое подтверждение взаимодействия в творчестве Эшпая театральной и инструментальной музыки, приводящей к симфонизации балета и театрализации симфонии. Такие черты стиля зрелого периода творчества композитора, как широта интонационно-жанрового диапазона музыкальных образов, охваченных в Четвертой симфонии в исторической перспективе (от галантного менуэта, романтического вальса до джазовой импровизации), выбор масштабной однойчастной композиции с чертами сонатности, устремленность

¹ Из либретто балета «Помните!». Автор, он же постановщик — И. Чернышев.

музыкального развития к кульминационному хоралу — привлечены в целях раскрытия высоко гуманистической темы и свидетельствуют о дееспособности творческих принципов, сложившихся в произведениях Эшпая, начиная с Первой симфонии.

Андрей Эшпай — первый композитор, включивший марийские напевы в сочинения, передающие сложность и динамику нашей эпохи, поднимающие значительные вопросы, волнующие человечество. Многие индивидуальные черты стиля композитора: своеобразие и выразительность тематизма, прихотливость и элегантность ритмического рисунка, огромная роль ритма как формообразующего средства — своими предпосылками имеют фольклорную основу. В сочинениях А. Эшпая марийские напевы «перешагнули» границы Советского Союза, вызывая восхищение и любовь слушателей многих стран мира.

«Эшпай по праву занял одно из ведущих мест в ряду тех, кто достойно представляет нашу советскую музыку во всем мире, на ком лежит огромная ответственность за ее дальнейшие судьбы»¹.

Весомый вклад в развитие национального симфонизма внесли композиторы, вступившие в марийскую музыку с конца 60-х годов. Воспитанная на лучших достижениях музыки прошлого и современности, хорошо информированная о всевозможных средствах композиторской техники и развития музыкального искусства в нашей стране и за рубежом, композиторская молодежь раздвигает горизонты марийской музыки, вторгается в неосвоенные сферы.

«Сказ о Чоткар-патыре»² Ивана Молотова (1969) — второй после сочинения Смирнова «В старину» образец программной симфонической поэмы в марийской музыке. Музыкальное развитие поэмы осуществлено путем чередования контрастных эпизодов, подчиненных единой линии динамического нагнетания. Поэма обрамлена сурово-эпической темой. Действенным средством драматизации и подхода к кульминации служит полифония: полифоническое сплетение голосов в экспозиции и fuga в центре. Целенаправленная контрастно-составная форма, ведущая роль полифонических, линейных приемов развития — эти со-

¹ См.: Хачатурян А. Щедрость творчества. — Правда, 1976, 11 янв.

² Богатырь Чоткар — легендарный марийский герой, защитник народа от кочевников и ханов. В легенде о Чоткаре воплощена мысль о необходимости единения марийского и русского народов в борьбе с любым врагом.

временные методы развертывания музыкальной ткани умело применены Молотовым в произведении эпико-драматического склада. Обратившись к жанру программной симфонической поэмы, композитор развил те ростки поэтической трактовки фольклорных образов и традицию вовлечения в симфоническую музыку, наряду с бытовыми, жанровыми, глубоко символическими, эпическими образами фольклора, которые были заложены еще К. Смирновым.

Среди крупных сочинений Владислава Куприянова выделяется симфоническая четырехчастная «Марийская сюита» (1970), выдержанная в традиционном в марийской музыке для этого жанра плане сопоставления танцевально-плясовых и широко-напевных тем-образов. Народно-национальный колорит воссоздан почти без привлечения цитат. Тематизм и его развитие в сюите строится на отдельных элементах авторской темы народно-песенного склада, которая полностью звучит лишь в кульминации финала¹. Праздничным характером, радостью бытия, музыкальной красотой и яркостью формы привлекает его Увертюра для симфонического оркестра «Праздник цветов» (1976).

Серьезностью замысла отличается Скрипичный концерт Виктора Данилова (1970). В трех частях Концерта ясно ощущается связь с основными мелодико-ритмическими и образно-смысловыми типами марийского фольклора. Концерт интересен непрерывностью тематического развертывания из исходного зерна и на этой основе возникновением контрастных эмоционально-образных состояний.

Для симфонического оркестра Даниловым написаны также Концертные вариации с солирующим ксилофоном на народные марийские темы (1972) и Рапсодия (1973).

Яркими сочинениями заявил о себе Виталий Алексеев, музыка которого воплощает тонкий художественный вкус и динамизм его натуры. Еще в годы обучения в Московской консерватории он сочинил превосходный Концерт для флейты с оркестром (1973). Вся композиция этого произведения, трогательного мягкостью и строгостью выражения эмоций, возвышается к финалу. Но особенно впечатляет и сердечно располагает музыка Adagio. Народная артистка СССР, дирижер В. Дударова, под управлением которой Концерт прозвучал впервые, отметила, что «произведение принесет много радости слушателям, у него должна быть

¹ Подобный принцип формообразования (зеркальные вариации) в марийской музыке ранее применил А. Луппов в Концерте для кларнета с оркестром (1968).

хорошая судьба на музыкально-концертной эстраде»¹. Предсказание это сбылось. Как и Увертюра Куприянова, Концерт для флейты с оркестром Алексеева с успехом прозвучал на симфоническом концерте во Всесоюзном Доме композиторов в Дни литературы и искусства МАССР в Москве (дирижер — В. Венедиктов, солист — В. Шапкин). «Я уверен, — сказал А. Эшпай, — что Виталий Алексеев, создавая свой Концерт, [...] рассчитывал на мастерство Виталия Шапкина. И успех этого произведения, свидетельства которого мы были, — результат сотрудничества композитора и флейтиста»².

Глубиной таланта и творческой продуктивностью выделяется Юрий Евдокимов. Среди созданных им произведений разных жанров — Концертино для фортепиано с симфоническим оркестром (1976), Симфонietta для струнного оркестра и литавр (1976). Его музыка — дерзкая, с рельефно обозначенными образами, отличается остротой и терпкостью звучания. В симфонической поэме «У вечного огня», посвященной шестидесятилетию Великого Октября, композитор вновь (после хорового цикла «Военные зарисовки») обращается к актуальной, волнующей теме защиты мира. Сочинение носит характер глубоко лирического размышления о судьбе человечества, проникнуто чувством благодарности тем, кто отдал свои жизни за сегодняшний светлый день. Раскрытию торжественного мемориального замысла, скорбных и вместе с тем мужественных образов способствует использование жанровых признаков траурного шествия, хорала, протяжных марийских напевов. Носительницей основного образа является скорбная тема, интонируемая флейтой и выполняющая роль лейтмотива поэмы. По мнению Эшпая, Евдокимов в этом сочинении «хорошо чувствует оркестр, владеет современной манерой звукоживописи»³. Глубоким лиризмом проникнута Симфония (1981), посвященная Евдокимовым памяти И. Молотова.

Активно работает в симфонической музыке А. Яшмолин, пробуя силы в разных жанрах: Увертюре (1976) — народно-жанрового склада, в сонатной форме, развивающей авторские темы в национальном стиле, Концерте-поэме

¹ Цит. по статье: Поморцева Б. Звучит симфоническая музыка. — Марийская правда, 1981, 14 марта.

² Там же.

³ Эшпай А. «Радуюсь за своих земляков» (из беседы с театроведом Б. Поморцевой) — Марийская правда, 1981, 22 марта.

для фортепиано с оркестром (1979), органично сочетающем монументально-эпическое и драматическое начала. В «Эпической поэме» (1978), написанной в сонатной форме с элементами вариационности, композитор поставил и разрешил интересную задачу — средствами симфонического оркестра воссоздать картину исторического развития марийского народа от далекого скорбного прошлого до наших дней.

А. Незнакин посвятил Симфонию в трех частях (1980) XXVI съезду КПСС. Это светлое, радостное сочинение отличается прозрачностью оркестровой фактуры, чистотой и лаконизмом красок, композиционной стройностью, «хорошим ощущением биения современности»¹. Симфония была тепло принята слушателями Йошкар-Олы (на VIII пленуме Союза композиторов МАССР) и москвичами в Дни литературы и искусства Марийской АССР в столице.

Философско-драматическая Вторая симфония А. Незнакина раскрывает мысль о предназначении человека, его месте в обществе.

Ждут исполнения и другие произведения этого талантливого, ищущего, много и упорно работающего композитора: Вариации для оркестра (1978), семь хореографических миниатюр «Танцовщица» (1979), Ноктюрн для камерного оркестра (1979) и «Марийская увертюра» (1980).

Жанр концерта привлекает В. Кульшетова (р. 1952), воспитанника Московской консерватории по классу композиции профессора А. С. Лемана. В студенческие годы им были сочинены Концертино (1972) и Концерт (1976) для фортепиано с оркестром, а после завершения учебы — Скрипичный концерт (1978). Список симфонических сочинений Кульшетова можно дополнить «Балладой о комиссаре» (1979), написанной как одноактный балет, но пока исполняющейся лишь на концертной эстраде.

В. Захаров, до настоящего времени чаще обращавшийся к «малым» жанрам инструментальной и вокальной музыки, и в симфонической области тяготеет к камерности звучания, лирико-поэтическим образам (Симфонietta, 1978). Концертино для флейты и струнного оркестра, впервые прозвучавшее в концерте VII пленума Союза композиторов МАССР (декабрь 1976), получило очень высокую и лестную для молодого композитора оценку. «Сочинение Захарова содержит такие изысканные подробности и тон-

¹ Там же.

чайшие нюансы (например, в эпизоде с солирующими флейтой, скрипкой и альтом), — пишет А. Эшпай, — которые являются очевидным признаком мастерства. Молодой автор, безусловно, наделен воображением, способностью к свежей трактовке разнообразных тембров. Сочинение цельно по композиции и органично по языку»¹.

Большой и плодотворный путь прошла марийская симфоническая музыка. Но еще более трудные задачи ждут своего неотложного решения. Еще недостаточен интерес к крупным концепционным композициям, а обозначившийся в последние годы крен в сторону жанрового симфонизма, динамико-колористического изображения действительности приводит к обеднению эмоционально-образного содержания. Поучительным примером для марийских композиторов может служить симфоническое творчество братских республик нашей страны, отличающееся многообразием творческих манер и многоплановостью в воссоздании современности, что и должно быть взято на вооружение марийскими композиторами.

Рождение национального музыкального театра. Первые оперы и балеты

Каждый, кто приезжает в Йошкар-Олу, не может не обратить внимание на прекрасное здание, в котором расположены Марийские театры: драматический им. М. Шкетана и музыкальный. С 1968 года оно украшает центральную площадь столицы республики, носящей имя В. И. Ленина. Вечером зажигаются огни ramпы и йошкар-олинцы спешат на спектакли марийского национального драматического театра или оперно-балетной труппы.

Существование двух театров под одной крышей — факт глубоко символический, ибо пути развития национальной драматургии и музыкально-театрального искусства часто пересекались. Из недр национальной драматургии, на ее почве родились многие музыкальные жанры — симфонические сюиты и увертюры, опера и балет.

Торжественно и празднично постановкой первой марий-

¹ Эшпай А. Радуюсь успехам своих друзей. — Сов. музыка, 1977, № 7, с. 32.

ской оперы «Акпатыр» Э. Сапаева¹ в феврале 1969 года открылся Марийский музыкально-драматический театр². Но путь к этому знаменательному событию был непрост.

Предшественником марийского национального драматического театра явились народные импровизированные представления, любимые молодежью игры с переодеванием — обязательный элемент марийских праздников. Несмотря на христианизацию, марийцы бережно сохраняли древние языческие обряды и обычаи. Нередко возвращение к язычеству было формой социального протеста. Как указывает один из исследователей, «в семидесятых годах XIX века более $\frac{3}{4}$ населения из мари не стало выполнять обряды христианской религии, а вернулось в язычество. Хотя венчаются в церкви, но празднество свадебное по языческим обрядам; умерших хоронят также по языческим обрядам. При каждой беде, при всякой болезни людей и болезни домашних животных приносят языческим богам жертвоприношения...»³.

С сельским календарем были связаны три самых распространенных праздника: Ага-пайрем, Сурем и Шорек-йол. Первый из них — праздник сохи — проводился в мае — начале июня. Второй — праздник урожая — в июле. Третий (в русском переводе — «Овечья нога») — марийские святки — отмечался зимой, между Новым Годом и крещением.

Один из марийских этнографов В. Аккорин отмечает, что «от обрядовых игр, праздничных, свадебных, похоронных драматизированных действий, представляющих на основе трудовой деятельности человека и отчасти религиозных верований, от представлений масок животных до сатирических и комедийно-бытовых драм» происходило развитие марийской народной драмы, которое, — продолжает он далее, — «шло, в основном, по двум путям: а) соединение драмы с музыкой, танцами и песнями; б) раз-

¹ Речь идет о второй редакции оперы, осуществленной после кончины композитора режиссером-постановщиком спектакля Р. Розенбергом и дирижером Г. Таныгиным. См.: Егорова О. Первая марийская опера. — Сов. музыка, 1969, № 12, с. 38. — К вопросу о более ранних исполнениях оперы (в ее первой редакции) нам еще предстоит вернуться.

² В 1971 году произошло разделение драматической и музыкальной труппы, в результате чего, наряду с Марийским драматическим театром им. М. Шкетана, в одном с ним здании, начал самостоятельное существование Государственный музыкальный театр Марийской АССР.

³ Коробов С. Прошлое марийского народа. — Йошкар-Ола, 1957, с. 91.

витие словесного текста без связи с другими видами искусства. Они заложили основы и способствовали возникновению марийской драматургии и театрального искусства»¹.

Осуществленная в 1911 году силами деревенской молодежи первая национальная театральная постановка пьесы Г. Микая «Суд» — важное свидетельство силы традиций народного театра. Как указывает видный марийский театровед А. Иванов, «источником для зарождения марийской драматургии, наряду с фольклором, стали русское драматическое искусство, опыт русской классической и советской драматургии»². А. Иванов приводит любопытные факты: о постановке сцен из пьес А. Н. Островского на марийском языке (со ссылкой на воспоминания Г. Микая) и о первом в истории Марийского края исполнении оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», осуществленном в 1913 году учителем-марийцем А. М. Бароновым.

В первые годы Советской власти театрально-драматическое искусство выдвинулось на одно из значительных мест в культурной жизни марийского народа. Уже в 20-х годах в республике существовала широкая сеть народных домов, самодеятельных передвижных театров, драматических кружков.

Большим событием в культурной жизни области³ стало открытие в Йошкар-Оле Марийского государственного драматического театра⁴ (ныне — имени М. Шкетана). Свой первый сезон осенью 1929 года его труппа начала пьесами «Власть тьмы» Л. Толстого и «Пасека» С. Чавайна. В 1931 году организован драматический театр и в Козьмодемьянске — центре горномарийского края. В том же году в Йошкар-Оле был открыт музыкально-театральный техникум — кузница национальных актерских и музыкальных кадров.

Марийская драматургия своевременно и во многом успешно откликнулась на требования времени. Разоблачению темных отживших черт старого быта, борьбе за новое бу-

¹ Аккорин В. Марийские народные театральные представления. — В кн.: Марийская литература, искусство и народное творчество. Йошкар-Ола, 1965, с. 150.

² Иванов А. Марийская драматургия. — Йошкар-Ола, 1965, с. 26.

³ Преобразование Марийской автономной области в автономную советскую социалистическую республику произошло 5 декабря 1936 года.

⁴ Напомним, что еще ранее (1919) в Краснококшайске была организована полупрофессиональная труппа марийского передвижного театра.

душее посвящены пьесы: «Из-за закона» (1919), «Жизнь будущего» (1921) И. Борисова, «Буря» (1919), «Кунавий» (1920) А. Конакова. Расцветает яркое дарование С. Чавайна, назвавшего Великую Октябрьскую социалистическую революцию «утром грядущей истории и весной бедняков и рабов». Его драмы «Пасека» (1919) и «Акпатыр» (1935) вошли в золотой фонд марийской драматургии.

В первые ряды марийских драматургов выдвигается М. Шкетан. В драмах «Сардай» (1922), «Эх, родители» (1923) и других драматург правдиво показывает борьбу в марийской деревне двух миров — кулаков и бедняков, зло высмеивая религиозные предрассудки.

В предвоенные годы успешно началась деятельность С. Николаева, чьи драмы «Салика» (1937), «Воды текут» (1939) и «Айвика» сыграли немаловажную роль и в развитии национальной музыкальной культуры.

Марийское сценическое искусство на первых этапах своего существования обильно использовало фольклорный материал — обрядовый, поэтический и песенно-танцевальный. Сложился особый тип пьесы — музыкальной драмы или комедии, где песенный фольклор не только характеризует быт и обстановку, но применяется и как средство опознания.

Рождение музыкальной национальной драматургии связано с именем Сергея Чавайна. Лиризм пронизывает развитие сюжетов его пьес и, естественно, вызывает песенность, музыкальность как органический элемент драматургии. В музыкальной драме «Пасека», повествующей о судьбе простой марийской девушки, музыка помогает раскрытию душевного мира героев, усиливает романтическое начало.

Драматург включал в свои пьесы песенные стихи, подлинные или в характере народных, намечал эпизоды, где должна звучать музыка: песни, танцы. Работу по реализации музыкального замысла осуществлял уже композитор.

Музыкальному оформлению уделялось большое место во всех спектаклях марийского драматического театра с момента его зарождения. Все спектакли изобиловали песнями и танцами. При театре имелась хоровая группа, обладавшая художественным мастерством исполнения и ярко национальным обликом. В 1930 году, когда марийский театр участвовал во Всесоюзной олимпиаде искусств в Москве, именно выступление его хорового ансамбля получило высокую оценку жюри.

До 1932 года музыкальное оформление спектаклей соз-

давалось Никитой Алексеевичем Смирновым (старшим братом композитора К. Смирнова, талантливым исполнителем народных мелодий на баяне) в содружестве с А. П. Мамуткиным. Подбирал и обрабатывал народные песни к каждой пьесе Н. Смирнов. Пение и танцы в спектакле сопровождалось игрой на шиялтыше, волынке, скрипке (А. Мамуткин) и баяне (Н. Смирнов)¹.

С 1932 года к музыкальному оформлению спектаклей русского и марийского драматического театров стали привлекаться профессиональные композиторы: Я. Эшпай, Л. Сахаров, Н. Сидушкин, К. Смирнов.

Традиции С. Г. Чавайна продолжены в музыкальной комедии С. Николаева «Салика»², а также в пьесах Н. Арбана — поэта, драматурга, замечательного мелодиста, автора многих песен в пьесах, написанных им же. Комедия «Летняя ночь», сыгравшая определенную роль в истории марийского театра, была создана Н. Арбаном совместно с Л. Сахаровым.

Сложившийся у марийских композиторов в процессе работы в драматическом театре опыт включения музыки в композицию пьесы, подчинения музыки драматургическому замыслу стал предпосылкой зарождения в 50-х годах национальной оперы, а позднее, в начале 70-х — на базе достижений симфонической музыки — марийского балета.

Первые оперные замыслы марийских композиторов нередко вырастали из музыки к спектаклю. Так Я. Эшпай, написавший музыку к «Салике» С. Николаева, задумал создать оперу на этот сюжет. Работа была прервана по ряду независимых от композитора причин. Рождению опер «Акпатыр» Э. Сапаева и «Элнет» И. Молотова также предшествовало создание музыки к этим пьесам.

В 50-е годы к работе над оперой «Арслан» закономерно пришел К. Смирнов, много сил и творческой энергии отдавший музыкальному оформлению спектаклей по пьесам марийских драматургов (иногда это были развернутые партитуры, где инструментальным эпизодам отводилось центральное место).

¹ Об этом автору «Очерков» рассказывал старейший марийский композитор Л. Н. Сахаров. О большой работе Н. А. Смирнова по музыкальному оформлению спектаклей марийского драматического театра рассказывает в своих воспоминаниях С. Николаев. См.: Николаев С. Годы творческих поисков, с. 41.

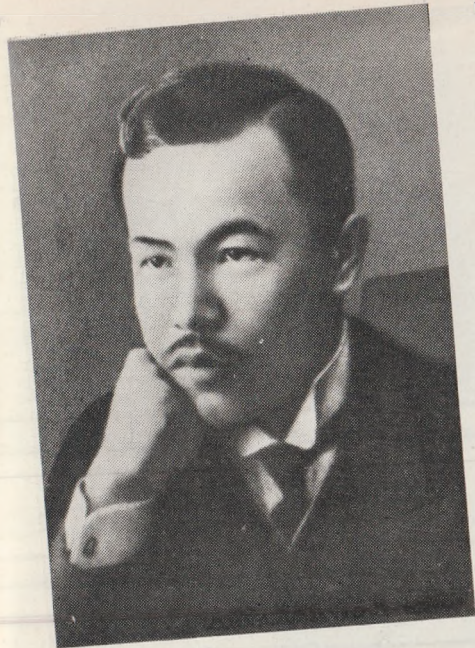
² Народные мелодии в «Салике», подобранные Н. Смирновым, последовательно обрабатывались Я. Эшпаем, К. Гейстом, М. Гнесиным, Л. Сахаровым — Н. Арбаном (сообщено Л. Н. Сахаровым).

Но мысль о создании марийской национальной оперы зародилась еще во второй половине 30-х годов. Композитором, посчитавшим реализацию такой идеи возможной уже в то время, был Я. Эшпай. Он писал: «К двадцатилетию Октябрьской революции Мароблисполком предлагает создать первую марийскую оперу. Я думаю, это возможно, ведь есть у нас свои композиторы и драматурги»¹. Однако серьезным препятствием стало отсутствие либретто. Два варианта были отвергнуты. И лишь к началу 40-х годов остановились на окончательном варианте (созданном Ю. Данцигером), в котором рассказывалось о событиях крестьянской войны под предводительством Степана Разина. Главным героем в нем выведен сподвижник С. Разина, вожак марийских повстанцев — Мирон Мумарин.

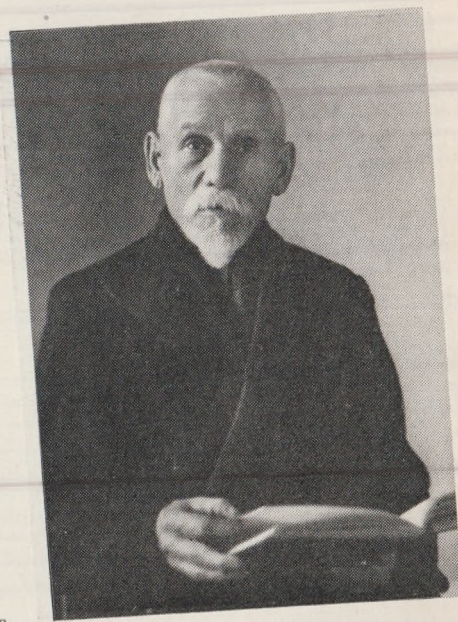
Обратившись в опере «Мирон Мумарин» к историческому сюжету и народным судьбам, Я. Эшпай исходил из традиции историко-эпических опер русских композиторов: Глинки, Бородина, Римского-Корсакова. Эскизы отдельных сцен показывают, что в сочинении немало повествовательности, «сказительности»: неторопливая эпическая хоровая заставка — песня о марийском крае, баллада гуслира, широкие привольные народные хоры. Вокальный стиль оперы — народно-песенный с использованием подлинных народных мелодий. Выбор песенно-хорового типа музыкальной драматургии в качестве основной структуры первых марийских опер не был случайным. Он обусловлен как особенностями марийской драматургии, тесно связанной с фольклором, с народной песней и танцем, так и общей для первых национальных советских опер тенденцией к их обильному насыщению народными напевами, максимально приближенными к традициям народного музыкального творчества.

Следуя сложившейся в те годы практике содружества композиторов при создании национальных опер (в Азербайджанской, Туркменской, Узбекской, Казахской ССР), Я. А. Эшпай привлекает к работе над оперой сначала латышского композитора Н. Э. Грюнфельда, а затем — ввиду отъезда последнего из Москвы — А. Э. Спадавекиа².

В 1943 году первый акт оперы был завершен, показан



И. С. Палантай



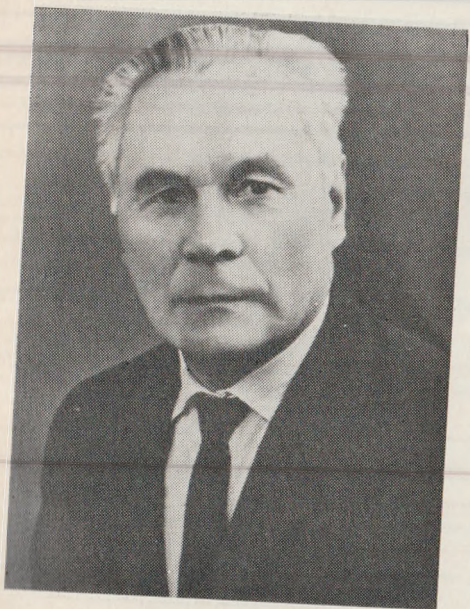
В. В. Васильев

¹ Эшпай Я. Будет марийская опера. — Везе коммунист (Комсомолец), 1936, 26 июня.

² А. Э. Спадавекиа работал с Я. А. Эшпаем над первым актом оперы.



Я. А. Эшпай (слева),
И. С. Палантай (справа)



А. И. Искандаров



Марийские композиторы.
Стоят (слева направо):
К. Р. Гейст, Л. Н. Сахаров,
А. И. Искандаров,
Я. А. Эшпай (крайний
справа). Сидят: Н. А. Сидушкин,
К. А. Смирнов (за роялем)



К. А. Смирнов

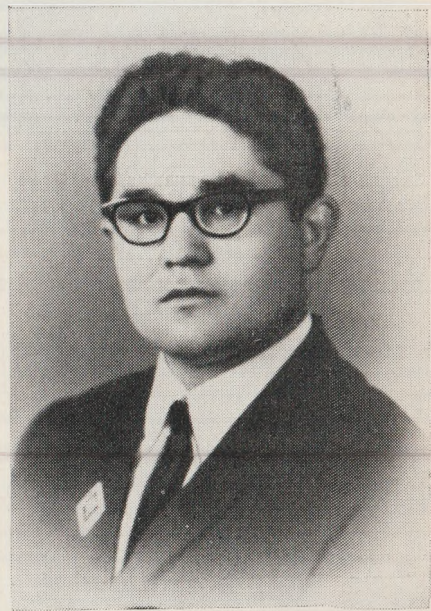


Я. А. Эшпай, А. И. Хачатурян, А. Я. Эшпай

Эрик Сапаев



Слева направо: К. А. Смирнов, Л. Н. Сахаров,
Н. Г. Жиганов, А. И. Искандаров, Н. А. Сидушкин



И. Н. Молотов



Здание музыкального училища
им. Палантая в Йошкар-Оле



Солистка балета А. Алек-
сандрова в роли Эрики
(балет «Лесная легенда»
А. Луппова)

А. Б. Луппов



В. Кузьминых
в роли Керемета



Марийские композиторы. Стоят (слева направо): С. Н. Маков, Ю. С. Евдокимов, В. М. Алексеев, А. В. Незнакин. За роялем — А. К. Яшмолкин. Декабрь 1981 г.

и принят в Комитете по делам искусств СНК РСФСР. Я. Эшпай некоторое время продолжал трудиться над последующими актами оперы, о чем свидетельствуют сохранившиеся в его архиве наброски.

К мысли о написании новой оперы композитор обратился еще раз в 1962 году, но смерть помешала ему осуществить этот замысел.

Хотя работа Я. Эшпая по созданию национальной марийской оперы не была завершена, путь, по которому шел композитор, во многом оказался перспективным и предвосхитил рождение первой марийской оперы «Акпатыр» Э. Сапаева. Иначе и не могло произойти, ибо в решении столь трудной задачи Я. Эшпай опирался на глубокие и всесторонние интернациональные связи марийской музыки. Подняв интернациональную тему дружбы, он учитывал и достижения русской оперной драматургии, и закономерности создания первых образцов национальных опер в СССР.

Во второй половине 50-х годов к работе над оперой одновременно приступают К. Смирнов и молодой композитор Эрик Сапаев, в то время студент Казанской консерватории.

Опера К. Смирнова «Арслан» писалась по либретто К. А. Исакова. События ее относятся к 1774 году и повествуют об участии марийских крестьян в Пугачевском восстании.

Автором «Арслана» были закончены два действия. К третьему созданы эскизы отдельных номеров. Отрывки из оперы исполнялись в 1959 году на Втором пленуме Союза композиторов МАССР. К сожалению, из-за отсутствия нотного материала в настоящее время не представляется возможным дать характеристику оперы К. Смирнова. Судить о ней можно лишь по косвенным данным. Зная мелодичные и национально-своеобразные песни и хоры К. Смирнова, его чувство оркестра, учитывая большие творческие возможности этого одаренного, ищущего музыканта, можно предположить, что его опера должна была быть яркой и содержательной.

Хотя оперные замыслы Я. Эшпая и К. Смирнова остались не завершенными, сам факт обращения к сложному синтетическому жанру оперы (на народно-героические сюжеты!) свидетельствует о поступательном развитии марийской музыки, о больших потенциальных возможностях, сложившихся к середине 50-х годов в марийской музыке и способствовавших замечательным достижениям компози-

торской школы республики в 60-е годы, рождению марийской оперы и балета.

Первым завершённым образцом национальной оперной драматургии стал «Акпатыр» (1958—1963) Э. Сапаева. Среди произведений, предшествовавших работе над этим сочинением, как наиболее законченные и стилистически цельные выделяются Симфонietta, а также романсы и песни. Эпико-легендарная опера «Акпатыр» стала кульминационной точкой в творчестве Э. Сапаева. Либретто ее написано Г. Матюковским, И. Осминым и М. Якимовым по мотивам одноименной драмы С. Чавайна. Предание об Акпатыре принадлежит к числу популярнейших в марийском народе. Исследователь марийского фольклора К. Четкарев указывает, что Акпатыр — «главнейший старейшина, защитник, он же богатырь у луговых марийцев [...] Это этнический герой луговых мари, «старик счастья», в образе которого они объединили всю историю своей борьбы против иноплеменных посягательств»¹.

Следуя многовековой народной традиции, основоположник марийской драматургии С. Чавайн в своей народно-героической драме, посвященной событиям пугачевского движения, сделал предводителем повстанцев богатыря Акпатыра. Композитора привлекло присущее пьесе органическое слияние героико-романтического пафоса с народно-бытовым, национальным началом, эпического размаха в изображении народа с психологически точной и глубоко индивидуализированной характеристикой образов его героев.

Работа над музыкальным оформлением спектаклей Марийского драматического театра помогла Э. Сапаеву (как и его предшественникам в этой области) приобщиться к театральной специфике.

Сочинение оперы Э. Сапаев начал еще студентом консерватории. Среди других работ на дипломном (выпускном) экзамене им были представлены и две арии из будущей оперы². Ее первая постановка на сцене Марийского государственного драматического театра им. М. Шкетана объединенными силами артистов его труппы, хора Марий-

ского государственного ансамбля песни и пляски учащихся и преподавателей музыкального училища им. И. С. Палантай, а также участников коллективов художественной самодеятельности Йошкар-Олы была осуществлена 5 апреля 1963 года. Премьера «Акпатыра» вылилась в большой праздник марийской музыки, а ее дата стала днем рождения национальной оперы.

Сохранив основное содержание драмы С. Чавайна, либреттисты сократили количество действующих лиц, слили воедино образы гусляра и Акпатыра, что позволило композитору сосредоточить внимание на характеристике основных персонажей¹.

В опере четко выявлены две группы образов. Носителями идеи освободительной борьбы являются народ и Акпатыр, Носков, Эвика и Эвай. Представители враждебного народу класса поработителей — Сави, его дочь Марфа, царский офицер, Ямай.

¹ Мы лишены возможности провести здесь сопоставление двух сценических редакций оперы, — авторской (1963) и осуществленной постановщиками спектакля пятью годами позднее, в которой безвременно скончавшийся композитор принять участия не мог. И хотя, по справедливому замечанию О. Егоровой, такое «сравнение двух вариантов само по себе может заинтересовать исследователя» (Егорова О. Первая марийская опера, с. 38), в данной работе анализируется лишь прижизненный вариант Э. Сапаева и излагается краткое содержание оперы в ее первой редакции: Действие первое. Лето 1774 года. Усадьба сельского старосты Пекеш Сави. Девушки-батрачки готовят приданое для дочери Сави — Марфы. Среди них сирота Эвика. Одна надежда и радость в ее тяжелой судьбе — любимый Эвай, батрак Сави. Но их любовь вызывает чувство злобной ревности у Марфы, влюбленной в Эвая. Появляется царский офицер с указом Екатерины II о передаче ему лучших земель. Народ в смутении. Входит слепой гуслар. В его балладе повествуется о богатыре, защитнике бедных, она призывает народ мари к борьбе. Гуслар срывает повязку с глаз, народ узнает в нем Акпатыра. Действие второе. В глухом марийском лесу на берегу Илети расположилось войско Акпатыра. Среди повстанцев сбежавший от Сави Эвай. В разговоре с Акпатыром юноша изливает тоску по любимой Эвике. Акпатыр узнает в истории Эвики дальнейшую судьбу своей дочери: пятнадцать лет назад он был отправлен в солдаты вместо Сави, оставив жену и малютку дочь. Эвай общается о готовящейся свадьбе дочери Сави — Марфы. Акпатыр решает пойти на свадьбу и отомстить старосте за горе семьи. В лагере появляется торговец Ямай. Он просит принять его в войско. Поверив Ямаю, несмотря на предупреждение народа, Акпатыр разрешает ему остаться в лагере. Добрую весть о приближении войска Пугачева и его послание к марийским беднякам привозят уральские рабочие во главе с Носковым. Акпатыр и повстанцы дают клятву верности родному народу в борьбе с богачами. Действие третье. В разгаре свадьбы Марфы. Шумное веселье с пением и плясками во дворе Сави. Раз-

¹ Четкарев К. Марийские предания об Акпарсе. — Труды МарНИИ, вып. 7. Йошкар-Ола, 1965, с. 79.

² Весь первый акт оперы был исполнен 4 ноября 1961 года хором Марийской государственной филармонии и оркестром музыкального училища под управлением Н. А. Сидушкина.

На развитии и столкновении образов действующих лиц разворачивается действие оперы. Неторопливость, эпическая широта народных и лирических сцен сочетаются с сочностью и динамизмом жанровых эпизодов, картины боя.

Экспозиция главных персонажей и завязка основной сюжетной линии, постепенное вовлечение обездоленного, забитого социальным гнетом народа в борьбу за волю и счастье — содержание первого и второго действий, завершающихся народными хорами.

Клятва Акпатыра в конце второго действия — первая гимническая кульминация оперы. Конфликт народа и его лучших представителей (Акпатыр, Эвика, Эвай) с враждебными им представителями имущих классов — Сави, Марфой и царским офицером — находят наивысшее выражение в сцене свадьбы.

Предательство Ямая и короткая, но динамичная картина боя (симфонический эпизод) с гибелью Акпатыра — драматическая развязка оперы. Хоровой эпилог — народная песня «Воды текут» — переключает концовку оперы в эпико-философский план: борьба не завершена, она впереди. Верой в неиссякаемые могучие силы народа и грядущий рассвет счастливой жизни проникнут заключительный хор.

Композитор умело применяет сложившиеся в оперном жанре традиционные формы: арии, ансамбли и хоры, речитативы. Индивидуальное лицо оперы, ее своеобразие — в национальном музыкальном колорите, в аромате марийской песенности, которым пронизана вся музыкальная ткань, а также — в драматургической роли полифонических приемов и форм.

Через систему лейтмотивов, определенный комплекс интонационных и жанровых средств создана дифференци-

даются выстрелы. Появляющийся во главе повстанцев Акпатыр призывает народ встать в ряды борцов за свободу. Акпатыр напоминает Сави о прошлом и заставляет его танцевать. Эвай приводит избитую Эвику, в которой Акпатыр узнает свою дочь. Марфа, желая нарушить счастье Эвики и Эвая, движимая чувством ревности и мести, с ножом бросается на Эвику. По приказу Акпатыра семью Сави уводят, а имущество раздают народу. Действие четвертое. Стоянка войска Акпатыра. Эвика любима и счастлива. Торговец Ямай предлагает Эвике забыть Эвая и стать его женой. Эвика с негодованием прогоняет Ямая. Затаив зло, Ямай решает предать Акпатыра царским офицерам. Взволнованный Носков приносит весть об отступлении Пугачева из-под Казани. Завязывается неравный бой повстанцев с царскими войсками. Пугачевцы отступают, но не сдаются. Смертельно раненного Акпатыра народ провожает прощальной песней «Воды текут».

рованная характеристика враждующих, конфликтных образов.

Национально определенная мелодика и выразительный напевный речитатив — основные средства вокального воплощения персонажей оперы. Авторский тематизм преобладает, и лишь в отдельных случаях композитор использует подлинные народные мелодии¹. Музыкальные характеристики народа и его героев складываются в ариях, песнях, балладе, дуэтах и хорах кантиленного склада. Им присущи лиризм, светло-гимнические настроения, благородство эмоционального выражения. Группе негативных образов свойственна гротесковая характеристика с применением в основном плясовых и танцевальных ритмов. Напевность уступает здесь место речитативно-декламационному началу.

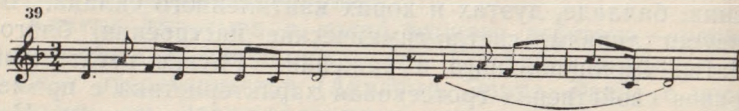
Главный герой оперы — Акпатыр, в судьбе и личности которого отражена многострадальная судьба мари. В его образе нашли воплощение такие черты, как богатырская сила, духовная стойкость и мужество, преданность борьбе за народное счастье. Акпатыр наделен и проникновенными интимно-лирическими чувствами: отеческая любовь к Эвике, сердечная память о близких.

При интонационном разнообразии партия Акпатыра стилистически цельна. В процессе музыкального развития легендарный образ гуслера обретает конкретные черты предводителя крестьянского восстания (клятва из второго действия), а к концу оперы (сцена прощания с марийской землей) вырастает в масштабную эпическую фигуру. Там, где Акпатыр выступает как народный герой, его интонация — широкие, песенные с преобладанием эпико-героических черт.

А в сценах, которые раскрывают мир личных переживаний Акпатыра, рассказе о драматических событиях юности (дуэт с Эваем из второго действия) вокальная партия

¹ В этой связи следует, на наш взгляд, остановить внимание на одном обстоятельстве. «После премьеры мне приходилось слышать мнение о том, — пишет в рецензии о постановке «Акпатыра» во второй редакции (1968) О. Егорова — что чуть ли не все оно (произведение Э. Сапаева. — Л. К.) построено на обработках народных песен. Но в цитатах ли дело? Да к тому же их значительно меньше, чем может показаться на первый взгляд. Дело в том, что здесь трудно заметить, где кончается народная и начинается развиваться авторская интонация. Подчеркнем, что композитору удалось услышать фольклорные образы в их современном звучании». См.: Егорова О. Первая марийская опера, с. 40 (разрядка всюду моя — Л. К.).

Акпатыра становится психологически напряженной, более действенной, в ней начинает преобладать декламационное начало. Цельности образа способствует короткий песенный мотив, выполняющий функцию лейтмотива и являющийся интонационным зерном всей партии Акпатыра; он возникает в оркестре при появлении Акпатыра в первом действии:

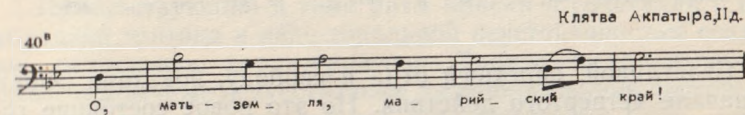


В зависимости от ситуации лейтмотив меняет эмоционально-ладовую и темброво-динамическую окраску, звучит то импровизационно-спокойно, то по-былинному, то светло, гимнично, то драматично.

Слияние в образе главного героя оперы двух персонажей драмы С. Чавайна — гуслера и Акпатыра — способствует более действенной и более многосторонней характеристике богатыря. Это не противоречит народным представлениям: этнический вариант образа Акпатыра — горномарийский богатырь Акпарс — воспет и как великолепный гуслер.

Первая песня Акпатыра-гуслера («Ой, звените, струны-гусли») полна задушевности и величавости. Эпически неспешная мелодия с чертами горномарийских напевов (минорная пентатоника, сочетание ходов по трезвучию с опевающими трихордами) звучит в сопровождении арпеджированных аккордов, имитирующих гусельные переборы, «бряцание» струн. Лейтмотив проникновенно исполняется солирующей скрипкой.

Баллада Акпатыра из первого действия оперы представляет собой развернутый динамичный рассказ с переходом от сказительных мерных интонаций к активным, призывным декламационным оборотам с пунктирной ритмикой и маршевой поступью басов в оркестре:



В многократных (первое действие) проведениях лейтмотива Акпатыра — в разных регистрах и ладо-тональном освещении — выявляется тенденция к гимнизации и высветлению темы в момент узнавания народом в гуслере своего богатыря. Приемы развития, найденные в балладе, применены и в клятве Акпатыра. Оба номера, важные для характеристики Акпатыра как вождя, включают хоровые эпизоды с переходом от чередования сольного и хорового звучания к совместному пению народа и Акпатыра, символизирующему их неразрывное единство. В дуэтной сцене с Эваем (второе действие) мелодический склад партии Акпатыра несколько иной: вместо крупных, плакатных линий, широкого мазка — гибкий и тонально-подвижный речитатив, но и в нем постоянно присутствуют обороты его лейтмотива. Былинно-легендарное и героико-действенное начало, маршевость и лирико-эпический распев сосуществуют в партии Акпатыра до самого конца оперы.

Полный решимости бороться до последней капли крови, Акпатыр в суровом маршевом ариозо «Мы сегодня станем» (четвертое действие) призывает соратников быть стойкими. В его последнем обращении к родной земле вновь звучит мелодия клятвы, подчеркивающая эпическое начало.

Обаятельный лирический образ Эвики наиболее полно воплощен в музыке первого действия. О горестной судьбе поет она в песне «Нет у меня своей звезды», для которой Э. Сапаев использовал прекрасную сернурскую мелодию, услышанную от матери. В поэтичном вальсовом ариозо «Солнечный день и ночь уходят чередой» рисуется нежный, трогательный облик Эвики. Мелодия ариозо — также народная, сернурская — сопровождается контрапунктическими голосами:

41^a Песня Эвики, I д.

Нет у ме_ ня сво_ ей зве_ зды.

41^b Ариозо Эвики, I д.

День сол_ неч_ ный, лу_ на и ночь у_ хо_ дят че_ ре_ дой.

Счастливой, обретшей отца и свободу, показана Эвика в начале четвертого действия. Но это новое состояние героини не нашло столь же яркого воплощения в музыке. Решительный, отважный характер девушки проявляется в дуэте с торговцем Ямаем.

Лиричность Эвая раскрыта преимущественно в ансамблевых сценах, в дуэтах с Эвикой, Акпатыром.

Одновременно с идеей борьбы за счастье в опере проводится мысль о необходимости единства с русским народом. Она конкретизируется в финале оперы перед картиной боя, где контрапунктически сплетаются лейтмотивы гусле́ра и русских повстанцев, ранее звучавший в партии рабочего Носкова. Интонационная природа русской темы — городской фольклор:

42

Образ уральского рабочего Носкова, за исключением отмеченного мотива, не получил индивидуальной характеристики. Решен он в обобщенно-героическом плане.

Персонажи народных поработителей обрисованы достаточно рельефно с применением иного комплекса музыкально-выразительных средств. Их вокальные партии лишены напевности, созданы без привлечения характерных интонационно-ладовых закономерностей народной песни.

Уже первый выход Сави сопровождается острой темой у трубы и кларнета:

43

Присутствующий в теме ритм пляски в сочетании с интонацией тритона и ладо-тональной неустойчивостью создают гротесковую характеристику. Хроматическая интерваллика, необычные искусственные ладообразования постоянно сохраняются и в дальнейшей характеристике Сави, дойдя до логического завершения в эпизоде его танца на свадьбе. В сцене приветствия царского офицера в оркестре звучит лейтмотив Сави с новым скачком на большую септиму; в вокальной партии Сави — целотонные фразы. Эпизодический образ царского офицера также создан без привлечения кантилены: его партия сочетает мелодекламацию с отдельными речитативными фразами-выкриками.

Образ предателя торговца Ямая выявлен через светлые, ритмически ровные, короткие речитативные фразы, наделен Ямай и оркестровой характеристикой. Взлетающие пассажи (резвучия от разных ступеней, осложненные полутоновыми предъемами) выполняют функцию лейтмотива, который сопровождает появление Ямая в четвертом действии.

В отличие от лейтмотива Акпатыра природа тем Сави и Ямая инструментальна. Портреты враждебных народу Сави, Ямая, царского офицера создаются с помощью интонационно-ладового комплекса средств, не свойственных народной песенности, путем противопоставления их партий народным хорам. Нигде они не поют вместе с народом, как Акпатыр, Эвика и Эвай.

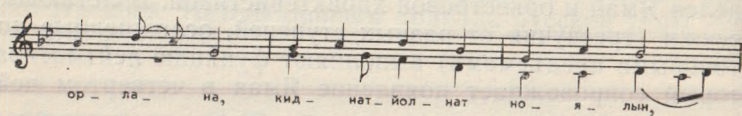
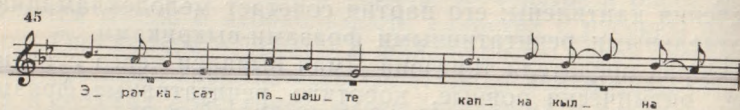
Героико-эпическому замыслу оперы отвечает большой объем в ней хоровых сцен, воссоздающих образ народа. Его многогранная характеристика (и печальное раздумье, и колоритное свадебное веселье, и героическое действие) дана в развитии: забитый подневольный народ по призыву богатыря вступает в его войско и с мужественной решимостью и бесстрашием принимает неравный бой.

Хоровые эпизоды отличаются жанровым, эмоционально-образным, фактурным разнообразием.

Лирической песней-думой, исполняемой женской группой, открывается опера:



Тема тяжелой народной доли, страдания рождается в развернутом хоре, где голодные батраки сначала просят, а затем истопленно требуют у Сави хлеба. В этой динамичной сцене ощутимо влияние Мусоргского:



Форма фуги с ее постепенным включением голосов и насыщение звучности как нельзя более соответствует развитию хора. В волну эмоционально-динамического нарастания вовлекается и оркестровое сопровождение, постепенно активизирующееся и становящееся более возбужденным. Оркестровая партия представляет собой фактурно-ритмические вариации. Хроматически нисходящие, как бы стонущие малосекундовые попевки в оркестре усиливают образ народного страдания.

Тема народного горя в имитационно-полифоническом изложении еще раз звучит в момент чтения указа императрицы и в оркестровой интродукции-интерлюдии перед хоровым диалогом, в котором народ взволнованно обсуждает, что делать дальше.

Призывные мажорные мелодические обороты проникают в музыкальную характеристику народа в заключительном хоре первого действия «Пусть встанет он, пусть

пробудится» (канон). Вслед за своим вождем народ провозгласит торжественные слова клятвы (финал второго действия). Хоровые сцены третьего действия создают праздничную атмосферу красочного свадебного веселья. Композитор вводит народные хороводные и плясовые мелодии. Среди них напев «Крупорушка», ранее использованный Н. Раковым («Марийская сюита») и А. Эшпаем (Первый фортепианный концерт). Центральным в свадебной сцене является хор «Не говорите, что это гром гремит». Написанный в куплетной форме, хор отличается красочным тональным развитием с применением народного приема квинтовой транспонировки. Оркестр имитирует звучание народного ансамбля (волынка и барабан), неперемногого участника марийской свадьбы.

Венчает оперу хор, в основе которого прекрасная горномарийская песня «Воды текут», начиная с И. Палантая неоднократно обрабатываемая марийскими композиторами. Хоровая фактура сочетает имитационную и подголосочную полифонию. Звучание хора от куплета к куплету растет и выливается в грандиозную эпическую кульминацию оперы, выполняя роль ее философского эпилога, воспринимаемого как образ Родины, марийского края.

Сосредоточив основное внимание на музыкальной характеристике Акпатыра и народа, создав наиболее развернутые и многогранные характеристики их образов, композитор тем самым подчеркнул народный, героико-эпический склад оперы.

Тонкий музыкант, ищущий художник, композитор с большими потенциальными возможностями, Э. Сапаев ушел из жизни на пороге творческой зрелости. Несовершенство его симфонических партитур, недочеты в опере во многом объясняются еще лабораторным характером его творчества. Тем не менее Э. Сапаев нашел верный путь расширения творческого диапазона и обогащения композиторской палитры через приобщение к достижениям современной музыки. Он уловил характерные для рубежа 50—60-х годов тенденции: переосмысливание фольклорных образов, более смелая опосредованная трактовка понятия народности, глубокий и постоянный интерес к полифоническим формам, выработка на их основе линейного мышления.

Активно работал в театральных жанрах И. Молотов. Им написана музыка к пяти спектаклям марийского драматического театра, оперы «Элнет» и «Сарканде» (завершены три акта).

Опера «Элнет»¹ (либретто С. Николаева по одноименному роману С. Чавайна, написанному в 30-е годы) повествует о событиях предреволюционных и революционных лет в марийском крае. В центре — судьба сельского учителя-марийца Григория Веткана, рост его революционного самосознания².

Веткан с самого начала и до конца показан в непрерывном единстве с народом. Эта духовная общность выявлена через интонационно-марийский склад его речитативов и арий. Господство светло-мужественных, революционных мелодико-ритмических оборотов в последнем эпизоде партии Веткана символизирует идейное возмужание учителя. Наиболее выразительны поэтичные, отмеченные народным колоритом хоровые сцены, придающие опере эпический размах.

Интонационный словарь музыки городского быта, ритмы вальса, менуэта, жанры романса и застольной песни как символ буржуазно-помещичьей культуры привлечены для характеристики представителей эксплуататорского

класса — Зверевых, царских офицеров, Тамары. На фоне вальса разворачиваются события третьей картины. Романс-объяснение Тамары из второй картины выдержан в ритме менуэта и содержит обольстительные интонации (используется большой мажорный септаккорд). Цинизм царского офицера, которому «приглянулась» Чачи, передан в его застольной песенке.

В опере есть и третий интонационный пласт — волевые маршевые ритмы, мелодические обороты революционных песен — присущий образу Василия Александровича, красноармейцам и Веткану в пятой картине.

Верно найдя музыкально-выразительные средства для каждой группы образов, И. Молотов все же не сумел в полной мере использовать их для создания ярких индивидуальных характеристик. Однако при всей художественной неровности эта первая марийская опера на современный революционный сюжет открыла новую страницу в марийской музыке и, думается, молодые композиторы республики в своих исканиях в области национальной музыкальной драматургии не пройдут мимо «Элнет», учтя как недостатки, так и достоинства оперы И. Молотова.

Рождение первых национальных балетов связано с творчеством А. Луппова, обладателя большого композиторского дарования и отличной профессиональной техники.

Сценарий его первого балета «Лесная легенда» родился в содружестве с молодым талантливым балетмейстером Энном Рая, осуществившим его постановку на сцене Марийского государственного музыкального театра (1973) и сумевшим вместе с композитором и либреттистом (В. Наваяева) в процессе работы над спектаклем добиться в нем более рельефной, чем в либретто (излишняя запутанность сюжетных линий), музыкально-хореографической драматургии¹.

В балете проявились новые грани дарования композитора: тонкий поэтичный лиризм и способность к раскрытию глубокого, этически значимого замысла через конфликтное столкновение образов. В творчестве А. Луппова это первое сочинение, где национально марийское так многолико и разнообразно. Порадовали в новом произведении мелодическая щедрость и эмоциональное богатство. «Лесная ле-

¹ О первой постановке этого балета А. Луппова нам уже доводилось писать: См.: К а з а н с к а я Л. Первый марийский балет. — Муз. жизнь, 1973, № 14.

¹ Элнет — марийское название реки Илети.

² Краткое содержание: Первая картина: Деревенская молодежь отмечает весенний праздник «семик». В разгаре веселья вбегает молодая крестьянка Чачи, дочь бедняка Яшай. Она умоляет отца не выдавать ее замуж за кулацкого сына Макара Чужгана. Прислушавшись к совету учителя Веткана и односельчанина Яшай, скрывается от преследований Макара в школе. В деревню на каникулы приезжает дочь земского начальника Зверева — Тамара. Веткан очарован ее молодостью и красотой. Вторая картина: В сельской школе лесной кондуктор, революционер Василий Александрович беседует с крестьянами о жизни народа и революционной борьбе, предупреждает от необдуманных выступлений против решения властей об отнятии пойменных лугов в пользу кулаков. Впервые от Василия Александровича Веткан слышит о Ленине. Картина завершается обыском квартиры Веткана. Третья картина: На балу в честь дня рождения Тамары ее отец настаивает на том, чтобы Веткан на правах жениха Тамары сообщил ему о «возмутителях порядка» и о тайных кружках. Веткан, чувствуя, что попал в западню, в отчаянии. Четвертая картина: Бунт крестьян против решения властей об отнятии пойменных лугов возглавили Василий Александрович и Веткан. Кондуктор арестован. Веткан клянется продолжить его дело. Поняв, что, как и отец, Тамара враждебно относится к народу, Григорий порывает с нею. Он покидает деревню, и вместе с ним уходит преданно любящая учителя Чачи. Пятая картина: Идет гражданская война. Отряд Красной Армии остановился на берегу Илети. Василий Алексеевич и Веткан обеспокоены долгим отсутствием разведки, в которой находится и Чачи. Красноармейцы вносят раненую Чачи, вводят пленного офицера и женщину в платье сестры милосердия. Это — Тамара. По ее просьбе солдат развязывает ей руки. Тамара, убив солдата, скрывается. Изучив показания офицера, красноармейский отряд выступает в поход с решимостью победить.

генда» — самое вдохновенное, поэтическое произведение композитора, здесь развиваются темы самоотверженной любви и героической борьбы с темными силами за счастье, свободу людей¹.

Композитор строит балет на чередовании небольших законченных музыкальных номеров. Тематические связи, объединение нескольких номеров в большие сцены способствует непрерывности и динамичности тока музыки. «Лесную легенду» отличает композиционная стройность, логичность развития музыкального материала. В основу драматургии лег принцип лейтмотивных характеристик, сквозное развитие которых придает цельность балету. В ведущих темах: любви Аксая и Эрики, вальса Эрики, темах леса, лесных людей, Аксая, коварства Керемета — заключен весь интонационный комплекс, из которого соткана музыкальная ткань балета. Эти темы являются носителями драматического конфликта: преданности, любви, коварства, зла; жажды познания, внутренней свободы и духовности.

Лейтмотивы положительных героев, светлых сил природы непосредственными истоками имеют марийскую песенность лирического либо мужественного характера.

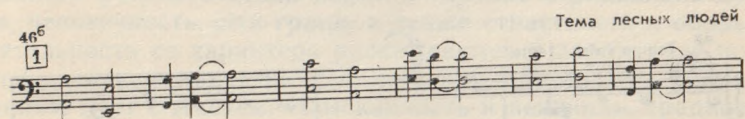
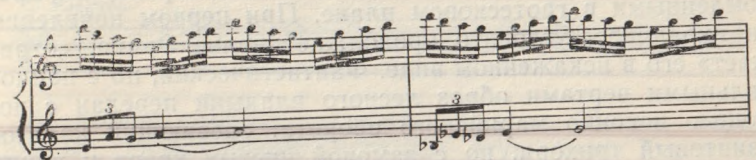
Носители негативного начала (Керемет и его свита) охарактеризованы темами более афористичными, национально-марийские интонации преломлены в них в гротесково-фантастическом плане, «искажены» приложением к ним недиафонических, искусственных ладообразований (двенадцатитоновый ряд, уменьшенные и увеличенные интервалы).

Противоборствующие силы резко обозначены и приемом лейттембровой характеристики. Светлые образы Аксая и Эрики «озвучены» струнными и деревянными духовыми инструментами, а Кереметово царство — медными духовыми и ударными. Тонко вкрапленные в партитуру балета

¹ Краткое содержание: Нежно любят друг друга юная крестьянка Эрика и отважный охотник Аксай. Но даже беспредельная любовь не может удержать Аксая от желания познать тайну леса. На пути юноши встает могущественный и коварный лесной властелин Керемет, пытающийся с помощью волшебницы Шайви — девушки, соблазненной Кереметом и ставшей исполнительницей его злой воли, — обольстить Аксая, заставить забыть свою мечту и любовь к Эрике. Но самоотверженность Эрики, целеустремленность Аксая преодолевают все преграды. Под воздействием любви к Аксаю преображается и Шайви. Она открывает ему тайну: деревья — это заколдованные и поработанные Кереметом люди. Взмахнув веточкой жизни, Шайви оживляет деревья и вместе с лесными людьми идет на помощь к Аксаю. Ценой жизни она помогает Аксаю одолеть Керемета.

элементы марийской песенности, ее упругая синкопированная ритмика способствуют передаче национального колорита легенды. В партитуре всего лишь четыре коротких штата, использованных в качестве тематического зерна с последующим авторским доразвитием в бытовых сценах.

Балет открывается небольшим оркестровым вступлением, представляющим музыкальный пейзаж, образ леса с его шорохами и тайнами. Политональное наложение двух горизонтальных мелодических линий у скрипок создает фонический эффект трепета листьев. На этом фоне развиваются эпического склада темы леса и лесных людей:

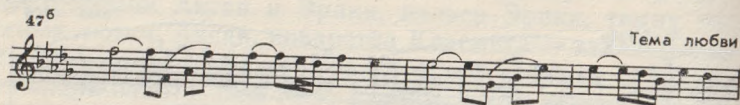
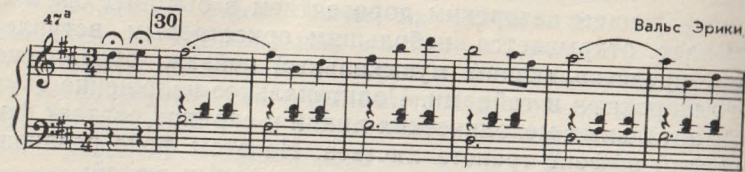


Музыка вступления неоднократно звучит и дальше при появлении Шайви и лесных людей. Она играет своеобразную роль рефрена всего балета.

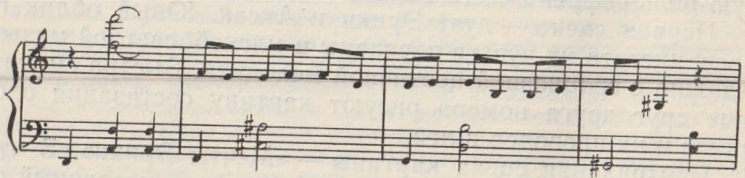
Первая сцена — дуэт Эрики и Аксая. Юный облик героев, чистота их чувств переданы в мягкой, светлой музыке Адажио с грациозной поэтичной мелодией. Быстро сменяющиеся друг друга номера рисуют картину состязания охотников и их проводов в лес.

Центральная сцена картины — «Мечты Эрики». В чуть овеянном печалью разлуки вальсе воссоздан поэтический об-

лик девушки. Мелодия вальса — лейтмотив Эрики. Середина сцены — дуэт Эрики и Аксая, где тема любви расцветает в ликующе страстном звучании всего оркестра:



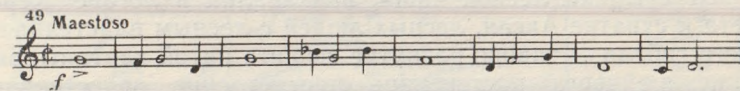
В характеристике Керемета сочетаются только ему присущий круг интонаций с выразительными средствами музыкального материала положительных героев, но преломленными в гротесковом плане. При первом появлении он вкрадчиво, угловато продолжает вальс Эрики, «отражает» его в искаженном виде. Фантастический, но с национальными чертами образ лесного владыки передан с помощью исконно марийского оборота: опевающий кварт-квинтовый трихорд, но с заменой чистых кварт и квинт увеличенными:



Своеобразие драматургии балета состоит в том, что каждая картина, являясь новым этапом в развитии сюжета, представляет собой волну общего эмоционально-динамического нарастания, начинающуюся с обрывающегося в предыдущей картине напряженного момента действия. Так создается многоступенчатый подъем к кульминации балета — битве Аксая и Керемета (начало шестой картины) и постоянно сохраняется потенция дальнейшего развития, объединяя все эпизоды в непрерывное действие.

Вершиной первой картины является поединок Керемета и Эрики, нашедший музыкальное выражение в полифоническом сочетании, противоборстве их лейтмотивов.

Аксай в мире фантастических существ, его первая встреча с Кереметом — таково музыкальное содержание второй картины. Мужественному облику юноши, дерзнувшему проникнуть в глухую чащу леса, чтобы познать его тайну, соответствует энергичная тема с широкой интерваликой и четкой маршевой поступью. Непосредственно с Аксаем связана и другая музыкальная тема, символизирующая тайну леса. Ей присуща торжественность, эпическая мощь:



Во второй картине впервые показана Шайви, образ сложный, двойственный: исполняя злую волю Керемета, она внутренне сопротивляется насилию. В ней сочетается внешний фантастический облик и глубоко страдающая душа, человечность. Эти грани, а также страстность и обольстительность ее характера раскрываются в целом ряде последовательно сменяющихся номеров: «Монолог», «Страдания», дуэт с Аксаем. Изысканность и нежность, грациозность и напевность отличает музыкальную характеристику Шайви и лесных девушек.

Фантастическому миру, сумрачной, призрачной картине лесной чащи противостоят сочные, светлые сцены народного быта. Для воссоздания достоверной картины свадебного обряда в танцах использованы народные мелодии: сернурская — в танце свата (№ 17), начальный четырехтакт народного напева, доразвитый автором, — свадебный обряд (№ 19), мелодия моркинских мари в варианте композитора — дуэт жениха и невесты (№ 20).

Подмена невесты нарушает свадебное торжество. В светлую уравновешенную музыку свадьбы врывается

страстная тема лесной тайны. Аксай, увлекаемый Шайви, стремясь познать тайну, бежит в лес.

Сцена Керемета со свитой, его сватовство во многом повторяет музыку предшествующей картины, но в ином интонационно-ладовом и тембровом вариантах:



Аксай узнает тайну. По воле Шайви оживают превращенные Кереметом в деревья люди. Здесь звучат знакомые по вступлению темы леса и лесных людей. Маршевая волевая тема клятвы Аксая передает его решимость и готовность к борьбе с Кереметом. Появление Эрики и ее танцевальный диалог с Шайви завершают четвертую картину.

От сумрака лесной чащи, вакханалии в логове Керемета к схватке Аксая, лесных людей с лесным властелином и его гибели — таково развитие сюжета пятой картины, выраженное через постепенное просветление оркестрового колорита и вытеснение тем Керемета темами Аксая и лесных людей.

В заключительной апофеозной сцене — параде светлых сил — в ликующем победном звучании сплетаются эпический лейтмотив лесных людей, героическая тема Аксая и тема любви. Образуется стройная концентрическая композиция балета с третьей картиной в качестве середины. Четвертая и пятая картины выполняют функцию репризы второй и первой.

Балет написан в лучших традициях советского музыкально-хореографического искусства. Его сюжет заставляет вспомнить «Шурале» Ф. Яруллина, а принцип построения — чередование лаконичных завершенных номеров, развитие лейтмотивных характеристик — обнаруживает связь с балетной драматургией С. С. Прокофьева.

Борьбой советского народа против фашистских захватчиков вдохновлен замысел второго балета А. Лупова «Прерванный праздник». Его создатели (либреттист — марийский писатель Макс Майн) посвятили произведение 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Постановка и премьера балета осуществлены в Ма-

рийском государственном музыкальном театре 4 мая 1978 года (муз. руководитель и дирижер — В. Венедиктов, балетмейстер — засл. деят. искусств МАССР М. Мурашко, художник — засл. деят. искусств МАССР Р. Чебатурина).

В центре музыкальной драматургии балета — судьба и подвиг марийской комсомолки Ольги Тихомировой¹.

Развитие образа главной героини балета идет по линии драматизации и находит кульминационное завершение в финале второго действия — эпизоде героического подвига Ольги.

Светло, с мягкой грацией звучит музыка ее первого монолога (Выход Ольги, № 2), где воссоздан нежный, женственный и вместе с тем порывистый, устремленный навстречу счастью и любви облик юной героини. Прозрачна, легка оркестровка и фактура. На мерцающем трепетном фоне скрипок (трели в верхнем регистре) звучит мелодия гобоя. В более лиричном среднем разделе кларнет интонирует тему, предвосхищающую тему Ольги и Миклая:



¹ Краткое содержание: Первое действие. Картина первая — «Утро». На берег реки приходит Ольга с подругами, следом появляется Миклай с товарищами. Ольга и Миклай счастливы, они любят друг друга. Юноши и девушки уходят встречать праздник. Картина вторая — «Праздник». Веселым шествием начинается празднование XX-летия автономии марийского народа. В разгар праздника приходит известие о вероломном нападении немецких фашистов на нашу страну. Народ дает клятву защитить Родину. Второе действие. Картина первая — «Партизанский лагерь». Сумрачная, тревожная обстановка в окруженном фашистами лагере партизан. Сюда в качестве радистки направлена Ольга. Командир отряда рассказывает ей о героической борьбе партизан. Ольга вспоминает мирные дни и беспокоится о судьбе Миклая, сражающегося в рядах Красной Армии. Звучит сигнал тревоги и все уходят на задание. Картина вторая — «Подвиг». Сожженная фашистами деревня. Уцелевшие женщины и дети бродят среди пепелищ. Идут фашисты, сопровождая пленных, угоняемых в Германию. Внезапно появляются партизаны и освобождают пленных, среди которых находится Миклай. Горестная и радостная встреча Ольги и Миклая. Но вот новый отряд фашистов окружает партизан, завязывается жестокий бой, в котором погибает командир. Командование отрядом берет на себя Ольга, партизаны побеждают фашистов, но Ольга героически гибнет. Партизаны клянутся отомстить врагу.

Данная в монологе характеристика Ольги еще полнее раскрывается и дополняется в последующих сценах первого действия: вариациях (№ 4), дуэте с Миклаем (№ 6).

Образ Миклая, возлюбленного Ольги, сочетает черты мужественности, достоинства и сердечности, нежности (Выход Миклая, № 5).

Лирической кульминацией в музыкальной характеристике героев в первом действии становится тема их любви. Страстно, с глубоким чувством в насыщенном, динамичном звучании всего оркестра широко льется эта тема у струнной группы, завершая собой изумительное по красоте Адажио:



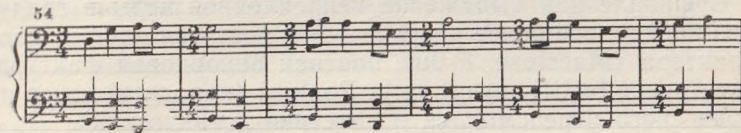
Музыкальная атмосфера первого действия напоена светом, радостью мирной жизни. Судьбы главных героев показаны в их связи с жизнью современников. Они постоянные участники молодежных танцев, всех эпизодов народного праздника.

Для создания образа народа композитор применил черты традиционного национального музыкального быта (шествие волыночников, старинный танец, юмористический танец в масках), интонации и ритмы советских песен. Тому пример — вальс юности (№ 13):



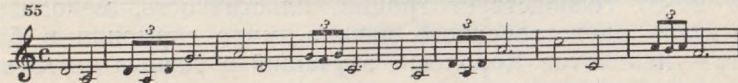
Музыкальное развитие первого действия удивительно целенаправлено, устремлено к яркой картине народного празднества, достигающего апогея в вальсе юности и шуточном танце в характере галопа (№ 13 и № 14). Тем сильнее впечатляет финал первого действия: известие о войне, прерывающее праздничное веселье. Резкими диссонирующими аккордами оркестра открывается эта драматическая сцена. Музыкальную ткань пререзают властные квартовые интонации, из которых возникает начальный мотив песни «Священная война» А. В. Александрова и отрывок из

Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Введение этих цитат, ставших музыкальным символом народного сопротивления врагу в Великой Отечественной войне, драматургически оправдано и потому убеждает. Постепенно из грозовой драматической музыки рождается, сначала робко, тихо, тема Родины, тема народного сопротивления (теперь уже авторская), победно и героически завершая первое действие. В основу темы А. Лупповым положена старинная народная мелодия «Сай саламте веле толеш» («Только привет приходит») в записи К. Смирнова¹:



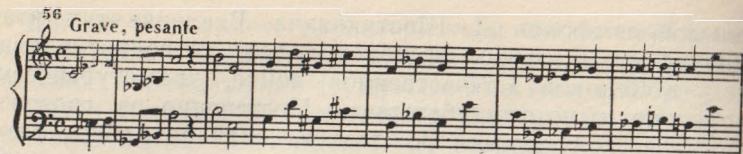
Страдания и борьба советских людей в годы войны — такое содержание второго действия балета повлекло преобладание в музыке сурово-драматического, порой трагедийного плана (сцена в сожженной деревне и угон пленных).

В лирическую музыкальную характеристику Ольги проникают героические интонации партизан. Героико-патриотическая тема раскрывается и находит свое наиболее полное концентрированное выражение в марше и клятве партизан и рассказе их командира:



Носителем контрсквозного действия, воплощением антигуманистического является ряд тем из сцены «Фашисты» (четвертая картина). Творчески развивая традиции русской музыки в создании негативных образов путем применения острых метро-ритмических, ладовых и тембровых средств, принципа остинато, а также пародирования, композитор написал эпизод, лаконичный по масштабам, но образно ярко противостоящий музыке, которой характеризуются советские люди:

¹ Оригинальное изложение см.: Олык марий муро. Песни луговых мари. Запись и составление К. Смирнова. — Йошкар-Ола, 1955, с. 89, № 43.



Сцена подвига и гибели Ольги — героико-драматическая кульминация балета, где воедино сплетаются и преобразованная в виде трубного сигнала тема Ольги, и тема ее любви, и тема партизан, звучащие грандиозно.

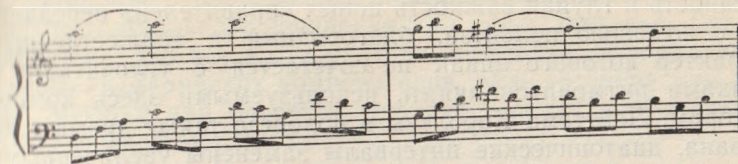
В финале как выражение непреклонной веры в грядущую победу, все более разрастаясь и достигая апофеозного характера (*Maestoso*, *F-dur*, плотная аккордовая фактура, оркестровое *tutti*), звучит тема Родины (народный напев из лирического переосмыслен в патетико-гимнический).

Хорошим подарком детям стал следующий балет А. Луппова «Музыкальная история»¹, созданный на основе сказки С. Гуарария «Чистые звуки». Премьера состоялась 2 января 1980 года на сцене Марийского государственного музыкального театра, постановщики — балетмейстер А. Бедичев и дирижер В. Березин. Балет в двух актах и четырех картинах своей музыкально-сценической драматургией и композицией близок сонатной форме с динамической репризой, вступлением и заключением.

Первая картина «Праздник» (№ 1—10) — экспозиция положительных героев — Дирижерской палочки, Гобоя — хранителя чистого тона «ля» и скрипок. В их музыке (№ 2—6) господствует грация, пластичность, мелодизм. Носитель одухотворенного начала, мира гармонии в балете — лейтмотив Королевы, звучащий в разных ритмических вариантах, то грациозно и легко, то напевно и широко:



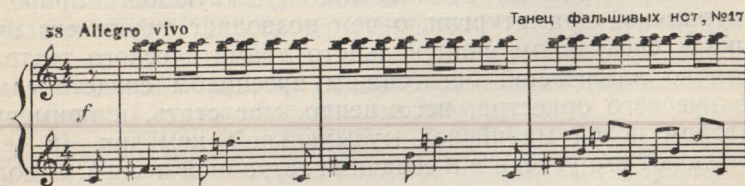
¹ Краткое содержание: В музыкальном королевстве, где все подчинялось взмаху Дирижерской палочки и потому царствовала Гармония, свершился переворот. К власти пришли грубые Ритмы и фальшивые Ноты во главе с Метрономом. Неразбериха и произвол охватили страну Симфонию. Но Скрипка и ее друзья, инструменты с чистым звучанием, совместными усилиями умирят врагов Гармонии.



Этот лейтмотив составляет основу многих номеров первой картины: монолога Королевы (№ 2), танца скрипок (№ 3), адажио Королевы и Гобоя (№ 6), Большого вальса (№ 19). Композитор очень тактично, с художественным вкусом вводит в музыку балета, содержанием не связанного с марийскими образами, марийские песенные интонации и танцевальные ритмы, что особенно проявляется в музыкальных партиях Королевы (горномарийские интонации) и Гобоя. Сохраняя классическую тембровую выразительность гобоя, Луппов вместе с тем марийскими ритмоинтонациями сближает звучание этого инструмента с национальными духовыми типа языкового «олым шувыр».

Негативные образы ударных инструментов впервые экспонируются в «Шествии» (№ 8). Их музыкальная партия здесь и далее нарочито примитивна: ритмически и гармонически монотонна (прием *ostinato*), лишена мелодической распевности.

Начиная со сцены «Похищение Королевы» (№ 10), вся вторая картина — «Новое» королевство — область разработки, столкновения двух враждующих групп. Тема нового Короля — Метронома и его свиты (трещоток, кастаньет, бича) решена в пародийно-гротесковом плане. Интонационное искажение (как в кривом зеркале) благородных тем героев королевства «Симфонии», их хроматизация, обильное применение диссонансов и создает гротесковую характеристику отрицательных персонажей. В качестве примера можно назвать «Танец фальшивых нот» (№ 17) — пародирование «Танца скрипок» (№ 13) из первой картины:



Трудно удержаться от насмешливой улыбки, слушая музыку «Шествия нового королевства» (№ 15), где напы-

ценность и глупая важность новых «правителей» передается с помощью полонеза, благородный и торжественный характер которого никак не сочетается с угловатыми и резкими ритмоинтонациями, используемыми здесь композитором. Лейттема Королевы в полонезе также хроматизирована, диатонические интервалы заменены увеличенными и уменьшенными, а сама тема как бы «обросла» гроздьями секунд. Апофеоз злых сил — «Вакханалия» (№ 18) — тематически также не самостоятелен.

Третья картина, «Изгнанники» (№ 19—26), — накопление сил положительных персонажей, их единение — в драматургии балета занимает место, аналогичное второму этапу разработки с кульминацией в сцене «Настройка и воинственный танец» (№ 26).

Четвертая картина, «Возвращение» (№ 27—32), выполняет роль динамической репризы. Здесь продолжается борьба, находящая свое логическое завершение в сцене «Сражение. Победа» (№ 30), после чего происходит восстановление гармонии и чистоты. Заключительные номера повторяют (с некоторыми изменениями) два первых номера балета: «Освобождение» (№ 31) на музыку монолога Королевы (№ 2), «Финал» (№ 32) — на музыку «Маленького концерта» (№ 1).

Интересный захватывающий сюжет, стройная композиция, ясная музыкальная драматургия и образная музыка, прекрасно оркестрованная, — эти достоинства балета обеспечивают успех у детской (да и у взрослой) аудитории.

Значительные достижения марийского музыкального театра не должны успокаивать. И в этой области музыкального творчества есть нерешенные задачи.

Немногочисленный по составу (десять композиторов)¹, Союз композиторов республики богат самобытными талантами. Однако, отдавая дань песенным и инструментальным жанрам, марийские авторы не проявляют такой же активности в сочинении произведений музыкально-сценических. Так, В. Куприянов, великолепно чувствующий природу театральной драматургии, о чем позволяет судить его музыка к спектаклям национального драматического театра, отлично владеющий богатейшим арсеналом средств симфонического оркестра, несомненно, мог стать, к примеру, автором новой марийской музыкальной комедии (в чем убеждают его успехи и в создании эстрадной песни). В долгу марийские композиторы и у детей. Упомянутый балет

А. Луппова — единственный пример национального музыкально-театрального сочинения для юных зрителей. Будем надеяться, что все это — явление временное, и новые произведения марийских композиторов, будь то опера или балет, мюзикл или оперетта, украсят репертуар Музыкального театра МАССР¹.

Камерно-инструментальная музыка

Эта область марийского профессионального музыкального творчества возникла и развивалась параллельно с симфонической, порою выполняя роль лаборатории для крупных музыкальных жанров. Здесь велись поиски новых музыкально-выразительных средств, осваивались классические формы и приемы развития. Как и симфоническая, камерно-инструментальная музыка начала развитие с разработки фольклорной тематики.

Первоначально камерно-инструментальные жанры своим содержанием, характером создаваемых образов и музыкальными особенностями были связаны тесными узами с народным песнетворчеством. Обработки марийских мелодий для различных инструментов (соло и ансамблей), народно-танцевальные сюиты и, наконец, программные пьесы картинно-изобразительного плана долгое время преобладали. Примером служат сочинения старейших марийских композиторов. Таковы Три марийских танца для секстета домр и «Мелодия народов мари» для гобоя с фортепиано, Марийская рапсодия для скрипки и фортепиано Я. Эшпая, его же сюита «Мелодии народов Поволжья» для квартета деревянных духовых инструментов, где протяжные песни-раздумья (повествовательная мордовская, импровизационная башкирская, марийский свирельный наигрыш) чередуются с жизнерадостными плясовыми (чувашской и марийской).

Н. Сидушкин неоднократно обращался к созданию различных пьес для своего любимого инструмента скрипки.

¹ В настоящее время В. Алексеев увлеченно работает над мюзиклом «Гончар в медвежьей шкуре» для детей (либретто Б. Поморцевой и Е. Брагилевской), по завершении которого планируется его постановка в Музыкальном театре (1981). Радиосказка «Муравьиная свадьба» С. Макова (1980, либретто автора по одноименному произведению П. Першута) — еще один опыт создания в республике мюзикла для детей. Фондовая запись этого спектакля, осуществленная Марийским радио, впервые прозвучала в эфире 4 июня 1981 года.

¹ Данные на декабрь 1981 г.

Он автор Поэмы и «Марийской сюиты» для скрипки и фортепиано, «Марийской сюиты» для струнного квартета.

Пять фортепианных прелюдий К. Смирнова¹, сочиненных им в Ленинграде в период учебы (1938—1939), демонстрируют стремление композитора воплотить черты национального характера без применения цитат в сфере обобщенно-поэтической образности.

Уже в 50-е годы К. Смирновым были созданы Пять вариаций для скрипки и фортепиано, в основу которых положена марийская народная тема.

Большое внимание камерно-инструментальной музыке уделил К. Гейст. Будучи хорошим пианистом — исполнителем и педагогом, — он своими сочинениями стремился пополнить марийскую фортепианную литературу. Им написана Сонатина, Двенадцать прелюдий, Двадцать четыре детские пьесы, Две рапсодии, Вариации, обработки двадцати народных песен для фортепиано в четыре руки.

К. Гейст сочинил и целый ряд пьес с использованием марийских народных мелодий для различных духовых инструментов в сопровождении фортепиано: Вариации, «Лирическая песня» и Юмореска для фагота; Вариации и Сюита для флейты; «Лирические пьесы» для гобоя и ряд других.

В конце 50-х годов намечается сдвиг и оживление в камерно-инструментальной музыке, раздвигаются ее образно-смысловые и жанрово-тематические границы: от простейшей инструментальной транскрипции народной песни и создания на ее основе музыкальной миниатюры до художественных обобщений, отображающих внутренний мир человека.

Фортепианный квинтет А. Луппова удостоен диплома 1-й степени на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов в Москве (1963).

А. Эшпай в целом ряде инструментальных произведений: Первой сонатине и «Легких пьесах на темы народов Поволжья», Прелюдии для фортепиано, Мелодии и Танцах для скрипки и фортепиано, Сюите для кларнета и фортепиано — не только обращается к музыкальным образам марийского фольклора, но и трансформирует их в сторону драматизма и усиления психологического начала (Сонатина № 1 для фортепиано, Прелюдии).

Среди множества фортепианных и скрипичных пьес, на-

¹ Впервые исполнены в Малом зале Ленинградской консерватории доцентом А. Маслаковец в 1940 г.

писанных Э. Сапаевым, творческим обращением с исходным народно-песенным образом выделяются Поэма для скрипки и фортепиано и Вариации для фортепиано.

Неторопливая, певучая пентатоническая мелодия темы вариаций в характере колыбельной сопровождается диатонической в своей основе аккордикой, но с вpletенными хроматическими нисходящими голосами. Шесть вариаций — различные образные и жанровые трансформации темы: танец, баркарола, сумрачная токката, суровый марш. Контрастное сопоставление вариаций подчинено общей линии динамического нарастания и насыщения музыкальных образов с кульминацией в пятой вариации — величаво-торжественной, полнозвучной, колокольной. Последняя вариация выполняет роль репризы.

Вариации Э. Сапаева представляли новый в марийской музыке 60-х годов тип варьирования — не орнаментального, а образно-динамического, с использованием приема мотивного вычленения, смелого тонального развития, активной образной и жанровой трансформации.

В 1961 году сочинением струнного Квартета Э. Сапаев открыл новую страницу в марийской камерно-инструментальной музыке. До него Я. Эшпаем и Н. Сидушкиным использовались лишь звучания струнного квартета, но не сам жанр. Тематизм Квартета, отличающегося светлым, народным колоритом, вобрал различные песенные типы марийского фольклора, но подчиненные образному ритму сочинения: оживленное аллегро на жанрово-контрастных темах, беззаботное скерцо, созерцательное, певучее анданте и бодрый жизнерадостный финал. Квартету присущи общие закономерности стиля Э. Сапаева: построение композиции на сопоставлении ярких разнохарактерных эпизодов с национально определенным тематизмом, полифонизация фактуры, ясное мировосприятие, изящная простота выражения.

Начинания Э. Сапаева в камерно-инструментальной музыке были подхвачены и развиты его младшими современниками. В. Куприянов в Вариациях для фортепиано строит композицию путем активного образно-динамического преобразования исходной темы. И. Молотов создает струнный квартет, а также ряд камерных произведений в разных жанрах: Вариации, Сонатина и «Лирические пьесы» для фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано и другие.

С 70-х годов такие жанры, как квартет, квинтет, соната, предполагающие не только бытовое, картинно-изобразительное, но и более глубокое отображение явлений действ-

вительности и внутреннего мира человека в философско-драматическом и углубленно-психологическом аспектах, заняли прочное место в творчестве марийских композиторов. В. Даниловым написаны струнные Квартет, Квинтет, а также Квинтет для деревянных духовых инструментов, Ю. Евдокимовым — Фортепианный квартет, Соната для альты, флейты и фортепиано. Работа молодых марийских композиторов в этой области отмечена стремлением для каждого замысла найти индивидуальную форму выражения, прочной связью с народно-музыкальными традициями, но без этнографизма.

Лаконизмом, стройностью и целенаправленностью отличается Фортепианный квартет В. Алексеева. Его одностанная композиция основана на контрасте музыки активной, стремительной в крайних разделах и сосредоточенной, неторопливой — в середине. Эмоционально-образный контраст усилен противопоставлением гомофонно-гармонического и имитационно-полифонического способов изложения материала, а также тембровым контрастом: середина-размышление звучит у струнного трио (две скрипки и виолончель), тогда как динамизм крайних разделов подчеркивается участием в них фортепиано.

Очень свежо и колоритно Трио для флейты, валторны и барабана («Народные картинки») даровитого А. Яш-молкина. Столь необычное для классической музыки сочетание инструментов восходит к традициям народных марийских инструментальных ансамблей, где издавна излюбленным считалось совместное исполнение на свирели, волынке и барабане. Музыкальное развитие этого трио основано на народном принципе чередования и объединения плясовой и песенной тем. Традиции народного музицирования развиты им и в Квинтете для деревянных духовых и валторной.

Надо сказать, что преобладание сочинений с жанрово-лирической тематикой для ансамбля духовых (нетрадиционного по сочетанию инструментов) является отличительной чертой в творчестве марийских композиторов 70-х — начала 80-х годов. Это обусловлено по крайней мере двумя причинами: близостью таких составов к характерным особенностям звучания национальных инструментов народа мари, высоким уровнем культуры исполнительства на духовых инструментах в республике.

Одним из проявлений сближения марийской камерно-инструментальной музыки с современными стилевыми течениями стал факт обращения к формам эпохи музыкаль-

ного «барокко»: Партита для флейты, кларнета и фагота В. Захарова (1977), Полифоническая сюита для квартета деревянных духовых В. Алексеева (1973).

Яркое, своеобразное сочинение — «Музыка для кларнета и струнного квартета» в трех частях А. Незнакина. В основу развития положен принцип контрастности в различных проявлениях: в образных соотношениях между частями и внутри их, в тембровых противопоставлениях во всевозможных сочетаниях.

Наряду с фольклорной линией усилиями молодых композиторов — Алексеева, Евдокимова, Незнакина, Захарова — в камерно-инструментальной музыке нашли отражение и субъективная тематика, раскрывающая поэтику человеческих чувств. При этом национальные признаки сохраняются и они не менее ярки, чем в сочинениях фольклорного типа, но связи с народной первоосновой становятся в таких сочинениях опосредованными (Фортепианный квинтет Евдокимова, квартеты для струнных Алексеева, Кулшетова, Незнакина).

По-прежнему развит в марийской камерной музыке и жанр художественной миниатюры — пьесы для фортепиано, скрипки, различных ансамблей.

С целью обогащения национального фортепианного репертуара для детей написано немало интересных сочинений — прелюдии, рондо, вариации (Алексеев, Евдокимов, Данилов), созданы программные циклы из пьес, понятных и близких миру ребенка¹. С большим увлечением и успешно пишет музыку для детей Евдокимов. Личный контакт с детьми — учащимися музыкальной школы-интерната в Йошкар-Оле, которую он ранее окончил и где теперь преподает — способствует плодотворности этой нужной работы.

Судьба марийской камерно-инструментальной музыки — в руках молодых, уже хорошо заявивших о себе масштабами дарования, нашедших свой профессиональный почерк авторов. «Еще раз подчеркну, — делился впечатлениями о VII пленуме марийских композиторов А. Эшпай, — что в целом меня порадовали молодые музыканты. Они слышат то, что происходит вокруг, но при этом неизменно стремятся выявить свою индивидуальность, свой взгляд на современность».

¹ См. следующие издания для фортепиано: Детские пьесы композиторов Марийской АССР. — М., 1975; Евдокимов Ю. Пьесы и прелюдии для фортепиано. — Йошкар-Ола, 1980; Репертуар для фортепиано (для музыкальных школ)/Сост. В. Данилов. — Йошкар-Ола, 1979.

менный мир. Их творчество крепкими узами связано с традициями классиков и народными истоками»¹.

Воспитатель подавляющего большинства молодых марийских композиторов нынешнего поколения — профессор Казанской консерватории А. Б. Луппов, давая оценку их творческим достижениям, говорил: «Объединяет композиторскую молодежь то, что все они настойчиво осваивают самую сложную композиторскую технику письма, каждое лето уезжают в фольклорные экспедиции по Марийской республике. Работа по собиранию и обработке народных песен не дает возможности оторваться от родной национальной почвы и является залогом их будущего успешного творчества»².

Заключение

Прекрасно название республики Мари. «Мари» — значит человек. Республика свободного, нового человека! И столица ее — Йошкар-Ола — прекрасный город, который растет с каждым годом, красуется и укрепляется в своем культурном и промышленном значении.

Н. Тихонов³

Марийская музыка — детище Советской власти. Только в условиях социалистического общества, при братской помощи других народов стал возможен тот гигантский скачок от песенной монодии к самым сложным и развитым жанрам профессиональной музыки, который совершил народ мари.

Являясь неотъемлемой частью многонациональной советской культуры, марийская музыка развивает характерные тенденции музыкальной культуры на современном этапе. Становление национальной композиторской школы прошло через все исторически обусловленные стадии формирования любой культуры: от непосредственной передачи фольклорных образцов, воспроизведения жанровой характерности к более широкому образному диапазону, разностороннему и глубокому постижению народного, от жанрово-бытовой сферы к высотам музыкально-художественных обобщений, психологизации содержания.

¹ Эшпай А. Радуюсь успехам своих друзей, с. 33.

² Из выступления на VII пленуме Союза композиторов МАССР (декабрь 1976), цит. по записи выступления.

³ Тихонов Н. «Мари» — значит человек. — Лит. газета, 1980, 20 февр., с. 6.

Активное усвоение опыта отечественной и зарубежной музыки позволило разрешить одну из главных проблем, стоящих перед молодыми музыкальными культурами: взаимодействие народного творчества и профессиональной музыки. Лучшие произведения марийских композиторов свидетельствуют о плодотворном синтезе европейской техники композиции с национальным мелосом. Встречающиеся у марийских композиторов самобытные формы восходят к народной первооснове.

Взаимосвязи национальных культур нашей страны на основе экономического, идейно-политического единства укрепились, стали шире фольклорных. Художественные достижения ярких композиторских талантов разных национальностей берутся на вооружение современными марийскими композиторами. Интерес прежде всего к воплощению идей, образов и чувств, близких всем советским людям, объясняет главное, принципиальное воздействие ведущих советских композиторов. Шостакович и Прокофьев, Хачатурян и Жиганов, Свиридов, Шедрин и А. Эшпай — вот далеко не полный список имен, чье творчество стимулирует работу марийских композиторов по обновлению музыкального содержания и языка.

Плодотворен путь, пройденный марийской музыкой от первых хоров и обработок народных песен, сделанных Палантаем, до опер, балетов и симфоний. Но у марийской музыки есть и свои трудности, проблемы, ждущие безотлагательного решения. Многие предстоит сделать для преодоления все еще существующего разрыва между вокальными, музыкально-сценическими и инструментальными жанрами в творчестве и исполнительстве. Интересы марийской музыки требуют активизации критико-публицистической и научной музыкаведческой мысли в республике.

Практические задачи, стоящие перед композиторами Марийской АССР, заключаются в следующем: закрепить и развить имеющиеся достижения, освоить новые и мало развитые жанры, открывать нетронутые пласты в родном фольклоре и на этой основе свежие интонации и средства музыкальной выразительности, идти дальше по пути симфонизации народных напевов в масштабных сочинениях, несущих в себе глубокое, волнующее содержание и идеи. Замечательно сказал об этом секретарь Союза композиторов СССР Андрей Яковлевич Эшпай: «Любое хорошее художественное произведение вырастает под влиянием народных, национальных истоков. Марийские композиторы, как и все композиторы нашей страны, имеют возможность

черпать свои образы и темы из очень богатого источника народной поэзии и мудрости. Но на этом прекрасном фундаменте надо воздвигать современное здание. Иначе говоря, надо развивать свой стиль, стремиться к обновлению музыкального языка. Наша музыка звучит в вечно меняющемся мире. Меняются не только темы и нерв жизни, но и характер восприятия музыки. Об этом нельзя забывать» («Марийская правда», 1981, 22 марта).

Необходимым условием выполнения этих задач является неустанное повышение профессионального мастерства, воспитание высокой идейности и требовательности художников к создаваемым произведениям.

Процесс расцвета и сближения национальных культур Советского Союза, братская взаимопомощь и взаимодействие народов нашей страны — вот факторы, которые являются залогом будущих свершений в марийской музыке.

Замеченные опечатки

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
27	1 св.	Октябрьской	Октябрьской
75	1 св.	проявляется	проявляются

ИБ № 1869. Лариса Владимировна **КАЗАНСКАЯ.** **Очерки истории марийской советской музыки.** Редактор И. Бобыкина. Художник С. Томилин. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Курасова. Корректор Э. Юровская. Сдано в набор 09.06.82. Подп. к печ. 13.06.83. А 08664. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 5. (Условные 8,4). Уч.-изд. л. 9,21 с вкл. Усл. кр. отт. 8,82. Тираж 2000 экз. Изд. № 6309. Зак. 1628. Цена 70 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, №0088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

70 к.

73