

Министерство культуры Красноярского края
Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры

Пономарёв В.В.
Черкасова С.В.



**Жанровые и стилевые
векторы творчества
Эдуарда Маркаи́ча**

Красноярск
2018

ББК 85.31

П 56

*Рекомендовано к изданию экспертно-редакционным советом
Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры*

Рецензент:

Лесовиченко А.М., профессор Новосибирского государственного педагогического университета, доктор культурологии, кандидат искусствоведения.

П 56

Пономарёв В.В., Черкасова С.В. Жанровые и стилевые векторы творчества Эдуарда Маркаиша: научное издание. – Красноярск: КНУЦ. – 121 с.

ISBN 978-5-9733-0041-8

В ряду сибирских современных композиторов Эдуард Маркаиш, несмотря на малую известность за пределами города Красноярска, занимает значительное место. Будучи талантливым автором хоровых и инструментальных произведений, блестящим импровизатором, он поставил и разрешил ряд актуальных творческих вопросов, важных для музыкальной жизни региона.

К сожалению, музыкант прожил недолго и, вероятно, не в полной мере реализовал своё дарование. Однако то, что создано, представляет собой интересный материал для искусствоведческого обобщения.

Книга В.В. Пономарёва и С.В. Черкасовой – это целостное исследование наследия композитора, где творчество Эдуарда Николаевича Маркаиша представлено в различных содержательных элементах. Приведены факты его непростой биографии, проанализирована большая часть его сочинений. Детально рассматриваются не только крупные произведения, но и миниатюры, что очень важно для популяризации наследия композитора среди исполнителей, так как позволяет «примерить» их для концертного репертуара.

Исследование представляет интерес не только для музыкантов-исполнителей, музыковедов, культурологов, но и для всех, кто интересуется развитием современной художественной жизни Сибири.

ISBN 978-5-9733-0041-8

© Министерство культуры
Красноярского края, 2018
© Красноярский краевой научно-учебный
центр кадров культуры, 2018
© Пономарёв В.В., Черкасова С.В., 2018

ВВЕДЕНИЕ

...Как-то в начале 2000-х в концертном зале красноярской музыкальной школы № 1 состоялся концерт, где выступил новый педагог школы, недавно переехавший в Красноярск композитор и пианист Эдуард Николаевич Маркаич. В школе он вёл класс импровизации и имел нескольких учеников по фортепиано.

Об этом человеке уже шли разговоры в Красноярском институте искусств, который он некогда окончил по классу фортепиано и в котором его помнили преподаватели старшего поколения, а также в Красноярском региональном отделении Союза композиторов, куда он недавно был принят.

На концерте прозвучали сочинения П.И. Чайковского, Ф. Шопена, но больше всего было исполнено сочинений А.Н. Скрябина, которого – как стало件нятно – Маркаич почитал более других композиторов, писавших для фортепиано.

Так, помимо отдельных пьес, в программе были исполнены две сонаты Скрябина, что для концертов такого рода само по себе является большой редкостью.

В зале, разумеется, присутствовали многочисленные красноярские пианисты, композиторы, которым этот музыкант ещё не был знаком, а также родители учеников Э. Маркаича, которые в отличие от первых уже хорошо знали этого человека и музыканта.

По завершении «обязательной программы» пианиста многие присутствовавшие почему-то не торопились уходить из зала. Воздав должное музыканту подобающими аплодисментами и букетами цветов, слушатели (по большей части из числа родителей Маркаича-педагога) стали выкрикивать: «Эдуард Николаевич! Импровизировать будете?». «Ну, я не знаю, – ответил уставший концертант, – если хотите!». «Да, конечно!» – послышалось в ответ.

Артист сел к роялю – и зазвучала музыка. Его музыка. Музыка, в которой можно было услышать и отголоски Скрябина, и гармонии Шопена, и упругую остиантность Прокофьева и что-то ещё, доселе неведомое никому и характеризующее только его одного – композитора Эдуарда Маркаича, что-то такое, что потом все красноярские музыканты будут безошибочно узнавать во время многочисленных концертов импровизаций этого пианиста.

После блока «академических» импровизаций была исполнена серия прелестных джазовых пьес, сымпровизированных и на собственные темы, и на темы классиков. Прозвучала, в частности, покорившая всех джазовая версия «Осенней песни» П.И. Чайковского из цикла «Времена года».

Закончив, и приняв очередную порцию аплодисментов, уже совсем уставший музыкант спросил: «Ещё что-нибудь?». «В стиле Скрябина сыграйте, пожалуйста!». «Ну я попробую», – ответил Маркаич, сел к роялю и... сыграл «одиннадцатую сонату» Скрябина. В прозвучавшей композиции действительно были абсолютно точно смоделированы все интонационные, гармонические и формально-структурные приёмы, характерные для великого русского композитора, оформленные в законченную сонатную композицию.

Совершенно ошеломлённая публика, особенно в той её части, которую составляли молодые красноярские пианисты, не знавшие ничего об Эдуарде Маркаиче, выйдя из зала, обменивались репликами, суть которых сводилась к одной мысли: что это было?..

Так начиналась в Красноярске творческая биография феноменально одарённого музыканта, дипломанта Международного конкурса пианистов имени А.Н. Скрябина, композитора Э.Н. Маркаича, чья жизнь вследствие болезни внезапно прервалась на пике творческого пути в 2012 году, когда ему исполнился пятьдесят один год.

Эдуард Николаевич Маркаиш родился 6 мая 1961 года. Его мама – Ольга Душановна *Маркович*, дочь крупного сталинского министра, серба по национальности, в сороковые годы была репрессирована и оказалась в лагерях ГУЛАГа в Иркутской области. Там, при регистрации изменилась её фамилия, и она стала *Маркаиш*. После освобождения «на поселение» она заочно окончила Иркутский педагогический институт и работала школьным учителем в городе Тайшете. Там же родился Эдуард.

Окончив музыкальную школу в Тайшете, он учился в Иркутском музыкальном училище по классу баяна, а затем – фортепиано. В 1980 поступил в Красноярский институт искусств на фортепианный факультет в класс доцента В. Морозова. По окончании вуза в течение года Эдуард работал в родном городе – Тайшете, одновременно готовясь к поступлению в консерваторию на композиторскую специальность. В этот период он несколько раз консультировался у профессоров Новосибирской консерватории на предмет поступления, показывал первую сонату, относительно которой была высказана серьёзная критика. Эта соната была оценена как сочинение малооригинальное и слишком традиционное по стилистическому решению.

В следующем году Э. Маркаиш поступает в консерваторию со второй сонатой, гармонически и интонационно более смелой, нежели предыдущая. Его педагогом становится Ю. Шибанов, в тот момент доцент консерватории и председатель Сибирского отделения СК РФ. Нужно сказать, что оба музыканта – учитель и студент – при значительном различии творческих установок имели немало общего.

У обоих был абсолютный слух и обострённое отношение к интонации. В сочинениях Юрия Шибанова и Эдуарда Маркаиша мы не найдём ни одного сонористического опуса или композиции с приёмами

алеаторики. Оба вполне традиционно трактовали исполнительские составы... На этом, пожалуй, их сходство заканчивалось.

Жёсткий рационалист, всегда придававший большое значение строгим логическим способам организации музыкального пространства, Ю. Шибанов дополнял своего талантливого ученика, увлечённого спонтанными импровизационными формами. Результатом такого творческого взаимодополнения стало сформировавшееся у Э. Маркайча умение создавать в момент импровизации завершённые, логически выстроенные музыкальные формы.

Окончив консерваторию Фортепианным концертом и серией камерных сочинений, из которых хочется выделить вокальный цикл на стихи М. Цветаевой, Эдуард сумел обозначить себя как исполнитель, приняв участие и став дипломантом первого Международного конкурса пианистов имени А.С. Скрябина, проходившего в Нижнем Новгороде в 1985 году.

Этот период жизни Маркайча был также наполнен приятными эмоциями немusыкального характера. Эдуард Николаевич стал семейным человеком. В семье родилась дочь, а жили молодожёны в живописном месте в пригороде Новосибирска. Вскоре они переехали в город Павлодар. Причиной переезда стало наследство, полученное женой композитора, значительной частью которого была просторная квартира. Однако павлодарский период в жизни Э. Маркайча оказался недолгим.

Вот что пишет об этом С. Одереева в статье «Сочинения для хора Эдуарда Маркайча»:

«Ограниченность творческих возможностей для музыканта такого уровня, побудили молодого композитора и пианиста, получившего уже признание своих творческих достижений (диплом Международного конкурса пианистов) искать адекватное место реализации своего творческого потенциала. Выбор между Новосибирском и Красноярском

был сделан в пользу последнего, и главной причиной стали дружеские контакты с музыкантами этого города, на первом месте в числе которых был В. Пономарёв, ставший другом Э. Маркаича» [8].

Красноярский период жизни творчества Э. Маркаича ознаменован расширением жанровой сферы. Впервые композитор обращается к хоровой музыке. В упомянутой уже статье С. Одереевой можно прочесть:

«Приехав в Красноярск <...> композитор оказался в точке необычайного «хорового кипения», как сейчас это называют историки сибирской музыки. В этот период Красноярск занимал лидирующее положение среди сибирских городов и по количеству хоровых коллективов, и по количеству культурных проектов, в которых хоровое пение занимало главное место. Три профессиональных фестиваля – Покровский, Рождественский и Пасхальный, а также светский хоровой фестиваль «Весенние хоровые капеллы» с этого времени стали в Красноярске постоянно действующими».

Так стали появляться духовные хоры композитора, а в конце 90-х годов – к юбилею А.С. Пушкина – хоровой цикл на стихи великого русского поэта.

Работал Э. Маркаич вначале в Красноярском институте искусств, а вскоре основным местом его работы стала музыкальная школа № 1, где он смог реализовать свою давнюю мечту – заниматься с юными музыкантами импровизацией.

У самого композитора в это время возникает идея уникального сочинения, которым он занимался в течение всех последующих лет: цикла джазовых фуг для фортепиано, прелюдии для которых исполнитель должен был импровизировать.

Помимо этого, в творческом портфеле музыканта появился Второй струнный концерт, написанный для Красноярского муниципального камерного оркестра,

несколько фортепианных циклов различной жанровой направленности («Двенадцать пьес для фортепиано» для слушания детьми, «Ноктюрны» и др.)

В это же время начались регулярные выступления Эдуарда Маркаича на различных площадках города с концертами, значительную часть которых составляли его импровизации. Позднее эти концерты стали полностью импровизационными.

Финальной точкой каждой такой программы становилась соната, которая возникала на глазах у слушателей. Непременный ведущий этих концертов, композитор и музыковед Владимир Пономарёв часто в шутку говорил: «Сейчас прозвучит сорок десятая соната Эдуарда Маркаича!».

Многочисленные ученики Маркаича-педагога периодически выезжали на всевозможные конкурсы, неизменно становясь их лауреатами. Логическим результатом такой работы стало «Пособие по импровизации», получившее первую премию на региональном конкурсе авторских методических работ.

В начале 2000-х, став членом Красноярской организации СК РФ, Э. Маркаич часто выезжал с концертами по краю, благодаря чему обрёл большую популярность. На его выступлениях в Красноярске залы были полны многочисленными поклонниками, а его класс по импровизации был переполнен учениками. Именно в это время и при его непосредственном участии было открыто эстрадное отделение в Красноярском колледже искусств.

Нужно сказать, что это время было непростым для красноярской культуры как, наверное, и для культуры всей России. Однако в Красноярске имелись и свои особенности. К общероссийским проблемам экономического характера добавилась внезапная трагическая гибель губернатора Александра Лебеда, бывшего надёжным щитом красноярской культуры последних лет.

У преемника А. Лебеда – Александра Хлопонина и его команды – оказалось совершенно иное отношение к культуре столицы края. В это время прекратили своё существование многие красноярские коллективы – хоры и оркестры, а их руководители уехали в другие города и страны.

Творческая активность Эдуарда Маркаича была сконцентрирована на фортепианных сочинениях и – отчасти – на ансамблях с участием фортепиано. Разумеется, весьма значительной в сольных выступлениях композитора как исполнителя своих сочинений стала импровизационная составляющая.

Кроме этого, в поле зрения композитора оказались жанры из числа тех, которые существовали в городе стабильно уже много лет, – симфоническая музыка, опера. Одним из новых проектов, задуманных музыкантом, стала опера на библейский сюжет о праведном Иове, начатая в то время. Поэтическое либретто оперы было создано замечательной красноярской поэтессой Мариной Саввиных.

Музыка к произведению была написана уже более чем наполовину, и все, кому довелось её услышать в исполнении автора или в компьютерном варианте, говорят о её необычайной красоте и выразительности.

Свои плоды начала приносить многолетняя педагогическая деятельность Эдуарда Николаевича. Один из его учеников – Сергей Редькин – стал лауреатом Всероссийского конкурса юных музыкантов в Санкт-Петербурге и уехал туда продолжать своё обучение. Вскоре такая ситуация повторилась с другим учеником Маркаича – Иваном Балевым, поступившим в московский музыкальный вуз.

Сам Эдуард в это время был полон творческих планов – писал оперу, продолжал цикл джазовых фуг, а также создал несколько сочинений с использованием новых для него исполнительских возможностей. Так появилась трёхчастная Соната для баяна и Трио для домры, баяна и фортепиано.

Одним из последних сочинений Эдуарда Маркаи́ча оказалась «Элегия» для скрипки с оркестром, написанная для солистки Красноярского симфонического оркестра Эллы Белоусовой, ставшей в это время его женой.

Вот список законченных сочинений Э. Маркаи́ча.

Для оркестра:

- Концерт для фортепиано с оркестром (1987)
- Токката для двух фортепиано и оркестра (1988)
- Элегия для скрипки с оркестром (2008)
- Струнный концерт № 1 (трёхчастный) (1986)
- Струнный концерт № 2 (трёхчастный) (2005)
- Прелюдия и fuga A-dur. Авторская аранжировка для аккордеона и симфонического оркестра (2009)
- Симфония (неоконченная)

Камерные сочинения:

- Соната для альты и фортепиано (1987)
- Трио для домры, баяна и фортепиано на темы русских народных песен (2011)
- Две пьесы для скрипки и фортепиано (переложение фрагментов цикла «12 пьес для фортепиано») (2008)
- Баллада для аккордеона и струнного квартета (2006)
- Концерт для ансамбля народных инструментов (2009)
- Джазовая прелюдия и fuga A-dur, c-moll, h-moll, Es-dur в переложении для аккордеона и струнного квартета (2006–2010)
- Соната для баяна в трёх частях (2011)

Фортепианные сочинения:

- Девять ноктюрнов для фортепиано (1990–2006)
- Соната № 1 в трёх частях (1986)
- Соната № 2 в трёх частях (1987)

- Более 40 симпровизированных сонат для фортепиано, оставшихся в аудиозаписи (имеют трёх- четырёхчастные структуры)
- Токката для фортепиано (1987)
- Цикл «Двенадцать пьес для фортепиано» (для слушания детьми) (2005)
- Токката для двух фортепиано (авторское переложение для фортепианного дуэта) (2010)
- Цикл джазовых фуг для фортепиано (1989–2012)
- «Мимолётности» (2000)
- Три этюда (2005–2008)

Вокальные сочинения:

- Четыре романса на стихи М. Цветаевой для сопрано и фортепиано (1984)
- Три романса на стихи Е. Дорошенко для сопрано и фортепиано (2000)
- Три романса на стихи М. Лермонтова для баритона и фортепиано (2004)

Хоры:

Духовные, на канонические тексты (1997–1999)

- «От юности моя»
- «Воскрес из гроба»
- «Днесь спасение»
- «Вскую мя отринул еси»
- «Свете тихий»
- «Хвалите имя Господне»

Светские хоры:

- Два неоконченных хора на стихи А. Блока: «Осень», «Ясные поля» (1989)
- Два хора на стихи А.С. Пушкина: «Цветок», «Туча» (1999)

Оперы:

- Неоконченная опера на библейский сюжет о праведном Иове (поэтическое либретто М. Саввиных)

Серия аранжировок для аккордеона и баяна.

В память об Эдуарде Маркаиче была написана пьеса для камерного ансамбля «Остров отдыха» композитором В. Росинским (Испания).

Представленный выше список может свидетельствовать о значительной творческой активности композитора, сумевшего за пятьдесят лет своей жизни, из которых, пожалуй, лишь тридцать были отданы осознанному профессиональному творчеству, оставить обширное наследие практически во всех жанрах академической музыки (и не только строго академической) и занять своё место в сибирской музыке рубежа XX–XXI веков.

Важным представляется то обстоятельство, что в любом из жанров, к которому обращался композитор, ему удалось создать сочинения большой художественной значимости, которые исполняются и, вне всяких сомнений, будут исполняться и издаваться в будущем. При этом материалов о композиторе, существующих в свободном доступе (в печатных изданиях и в Интернете), до сих пор опубликовано немного.

В процессе погружения в сохранившееся творческое наследие композитора, представленное в виде нотных текстов (рукописных и электронных), а также многочисленных аудио- и видеозаписей, определились поводы для написания этой книги, главным из которых стала необходимость составления целостного представления о творчестве талантливого красноярского композитора Эдуарда Маркаича.

При подготовке книги было решено сделать описательный анализ творческого наследия композитора в серии очерков, посвящённых его творчеству в различных музыкальных жанрах и предназначенных для многоцелевого использования¹.

¹ Очерки, посвящённые вокальному и хоровому творчеству композитора, были опубликованы в виде самостоятельных статей

Каждый из этих очерков непременно должен был содержать целостный анализ одного произведения (или одного цикла произведений), позволяющий погрузиться в творческую лабораторию композитора и выявить присущие только ему творческие приёмы и методы.

ПЕСНИ ВОСХОЖДЕНИЯ (хоровые сочинения Э. Маркаича)

Хоровое творчество Эдуарда Маркаича представлено группой сочинений, которые можно объединить в два цикла: *хоры духовные* (православные церковные песнопения) и *хоры светские*. Преобладают в этой группе духовные хоры. Их композитор создавал с определённой периодичностью в течение всего «зрелого» периода своего творчества, т.е. в годы пребывания в Красноярске. В числе духовных хоровых композиций пять партитур: «Два тропаря по Славословию великом», «От юности моя», «Свете тихий», «Хвалите имя Господне» и «Вскую мя отринул еси». К светским же относится только небольшой цикл из двух хоров на стихи А.С. Пушкина: «Цветок» и «Туча».

В статье о хоровом творчестве композитора С. Одереева пишет: «Значительное место в творчестве Маркаича заняла музыка, имеющая в основе духовную тематику... Самые близкие ему темы и образы Ветхого и Нового завета» Эдуард Маркаич даже пересказал в поэтической форме в своём «Библейском трактате»... Разумеется, этот интерес проявился и в его композиторском творчестве.

Можно назвать немало инструментальных и – прежде всего – фортепианных сочинений Маркаича, в которых со всей очевидностью ощущается духовный стержень

и размещены на сайте «Академическая музыка Сибири» (Sibmus.info).

верующего человека. Это – и ноктюрн «Свет далёкой звезды», и пьеса «Ласка»... и другие его опусы. Нашла отражение духовная тематика также в вокальных произведениях композитора... В тех стихотворениях, на которых он останавливался, непременно присутствовали мотивы христианской любви и всепрощения... Достигнув творческой зрелости в начале 2000-х годов, Эдуард Маркаиц даже начал создавать оперу на сюжет библейской притчи о праведном Иове... Яркий природный мелодист, Эдуард Маркаиц, разумеется, не обошел своим вниманием и хоровую музыку... ».

Всё происходившее разворачивалось на фоне подъёма интереса к православной духовности, которая была характерна для этих лет. Именно поэтому для многих композиторов, обратившихся к хоровому жанру в то время, духовная музыка стала приоритетной. К этому добавлялась конкретная ситуация Красноярска с его повышенной активностью в сфере хорового исполнительства, о чём упоминала С.В. Одереева в своей статье. Профессиональные и любительские хоры, а также вокальные ансамбли с удовольствием брали в свой репертуар новые духовные сочинения, а церковное священноначалие благословляло эти проекты.

На рубеже столетий в Красноярске вышла серия нотных публикаций «Церковные песнопения сибирских композиторов», в числе которых были сборники, содержащие песнопения современных сибирских авторов, написанные в эти годы. Их издание благословил владыка Антоний, бывший в те годы в Красноярске правящим архиереем. Вот текст его резолюции:

«Благословляю, изучая классику церковных песнопений прошлого, не пренебрегать и новыми произведениями, которые отвечают требованиям церковных канонов и выдержаны в духе православных традиций.

Архиепископ Антоний».

Знакомясь с перечисленными фактами, можно судить о том, какая творческая атмосфера царила в сфере духовного хорового творчества в эти годы в Красноярске. Она не могла не затронуть такого композитора, как Эдуард Маркаиш, для которого христианская духовность не была абстрактным понятием.

Православные церковные песнопения, созданные композитором, можно отнести к числу лучших духовных хоров красноярских авторов. Разумеется, они сразу появились в репертуаре многих хоровых коллективов, и не только в Красноярске, но и в ряде городов, где оказались церковно-певческие сборники упомянутой серии (хоры Э. Маркаиша были в них опубликованы). Их можно было услышать в исполнении Красноярского камерного хора, Капеллы Кузбасса, хора студентов Красноярской академии музыки и театра, Красноярского вокального квартета и других коллективов.

В последней исполнительской версии некоторые из духовных партитур композитора были позже записаны на компакт-диск, вышедший в серии «Музыка, рождённая на Енисее». Став яркими концертными номерами в программах упомянутых хоров и ансамблей, духовные сочинения Э. Маркаиша, к сожалению, не заняли своего места в богослужебном обиходе. Причина этого кроется в значительной интонационной трудности партитур.

Выбор текстов для песнопений на первый взгляд выглядит случайным. В сфере внимания Маркаиша они оказались предположительно с подачи друга, композитора В. Пономарёва, который, как уже говорилось, работал регентом хора в православном храме. Не случайным в этом подборе оказался, пожалуй, лишь текст пятой песни Воскресных ирмосов восьмого гласа «Вскую мя отринул еси», на который композитором был написан одночастный хоровой концерт.

От юности мояя

Текст степенного антифона 4-го гласа «От юности мояя» относится к числу наиболее распространённых в среде церковных композиторов. Это объясняется тем, что звучит он в храме очень часто, и помимо его исполнения в Неделю 4-го гласа на всенощном бдении, он используется также во время праздничных богослужений, которые совершаются в будние дни. Этот текст был составлен «по мотивам» 128-го псалма Давида из цикла псалмов, именуемых «Песни степеней», или «Песни восхождения» (18 кафизма). В отличие от оригинала, в котором проводится параллель между проблемами и противоречиями, сопровождающими жизнь человека, и историей Израиля, который всегда их преодолевал, текст антифона субъективизирован и в большей степени обращён на человека. Враги человека в смысловом контексте антифона – это враги духовные.

В богослужебном обиходе существует большое количество песнопений на этот текст. Если исключить из данного списка песнопения, в основу которых положены распевы, а также песнопения из монастырских традиций, то все авторские партитуры можно разделить на несколько групп. Прежде всего, их можно поделить по отношению композитора к распеванию вставного «Слава... и ныне» – в одних случаях это славословие пропеваётся «читком», а в других в этом эпизоде можно услышать оригинальную музыку и расценивать его как часть авторской музыкальной драматургии.

В первой группе из известных авторских композиций на этот текст вспоминаются песнопения А. Никольского, А. Лазаревича, М. Виноградова и др. Во второй группе – песнопения В. Старорусского, А. Архангельского, В. Калининкова, А. Никольского и др. Среди композиторов-сибиряков, ставших авторами песнопений на текст этой молитвы, можно вспомнить Ю. Орлова, С. Толстокулакова, В. Пономарёва, К. Туева и др.

Все упомянутые композиторы по-разному выстраивали тональную драматургию своих сочинений. Здесь также можно выявить две тенденции: стремление остаться в одной тональности и сменить тональность (или лад) во второй части песнопения, следующей после «Слава... и ныне». В большинстве случаев (даже при развитом тональном плане) преобладала первая тенденция, и песнопение завершалось в той же тональности. Реже встречались хоры, в которых вторая часть оказывалась в мажорном ладу. В этих случаях сменой лада композиторы подчёркивали изменение содержательной направленности текста (преобладание в завершающей части текста оптимистического настроения).

К таким образцам можно отнести партитуры А. Максимова, написавшего вторую часть в одноимённом мажоре; В. Калининкова, партитура которого изложена в переменном ладу с преобладанием *ля* минора в первом разделе и отчётливым параллельным *до* мажором – во второй. Весьма любопытной представляется партитура А. Никольского (из числа упомянутых авторов), в ней композитор к концу песнопения уходит из *соль* мажора в параллельный *ми* минор, и такое решение тонального плана, пожалуй, можно отнести к исключениям.

Оглядку на эти традиции можно проследить и в партитурах современных сибирских авторов. Так, например, в красивом и выразительном «От юности моя» Константина Туева, написанном в *фа диез* миноре, вторая часть изложена в одноимённом *фа диез* мажоре с уплотнением фактуры терцовым удвоением в партиях сопрано и теноров. Тем самым композитор не только подчёркивает, но и утверждает оптимистическое мироощущение, сменившее сомнения и тревоги, наполнявшие душу человека.

В песнопении В. Пономарёва на этот текст, написанном в *ре* мажоре, в другой тональности изложен средний раздел – авторское «Слава... и ныне» (этот раздел звучит в *ля* мажоре).

Так же по-разному сибирские авторы интерпретировали вставное славословие. У К. Туева оно пропеваётся «читком», у В. Пономарёва – выписано и входит в музыкальную драматургию композиции.

Песнопение Э. Маркаича на текст степенного антифона чрезвычайно интересно в контексте обозначенных выше тенденций. Его основной тональностью является *соль* минор, который для композитора-пианиста Маркаича конечно же мог ассоциироваться с такими известнейшими романтическими произведениями фортепианного репертуара, как например, трагически-безысходная баллада Ф. Шопена № 1.

Средний раздел песнопения – авторское «Слава... и ныне» – здесь изложен в одноимённом *соль* мажоре, в котором периодически возникает краска минорной субдоминанты – *до* минор. Мы словно чувствуем тот привкус горечи, которым было окрашено начало песнопения, и дальше горечь не покидает человека, начавшего повествование о своих грехах. В этой красивой, эмоционально насыщенной музыке можно почувствовать обращение к Богу одинокой души.

Вторая часть песнопения трактована композитором как реприза трёхчастной формы, в которой славословие является средним разделом. В ней возвращается первоначальный *соль* минор, но заканчивается всё одноимённой тоникой. В игре мажора и минора, продолжающейся до последнего аккорда хора, можно ощутить разные грани состояния мечущейся души.

Гармония в этом хоре в целом играет очень существенную роль, и может быть, даже более существенную, нежели другие средства музыкальной выразительности. Красивая, выразительная мелодия, развивающаяся одной большой волной до самого конца, практически на всем протяжении хора гармонизируется фактурой хорального склада с эквиризмическим изложением

текста (за исключением 11–12 тактов, в которых поочерёдно проходит одно слово «посрамитесь» – сначала в женской, а затем в мужской группе хора).

Аккордовый «тезаурус» изобилует многочисленными задержаниями, проходящими звуками и «результативными» созвучиями, возникающими вследствие движения нескольких линий в фактуре, иногда эти созвучия напоминают красивые джазовые аккорды, однако они нигде не использованы как самостоятельные функциональные созвучия – они появляются только на слабых долях и тотчас растворяются в череде «чистых» созвучий и ясных гармонических функций. Мы словно чувствуем живое дыхание души, одолеваемой противоречиями и наполненной грузом совершённых ошибок и осознающей свою греховность.

Следует сказать, что песнопение «От юности моя» Э. Маркаича в целом не выходит за рамки интонационного словаря современного богослужебного обихода. Оно может исполняться во время воскресного или праздничного Всенощного бдения (и такие примеры были), однако чаще звучит в репертуаре концертных коллективов на эстраде.

Два тропаря по Славословии великом

Можно с уверенностью сказать, что «Два тропаря по Славословии великом» Э. Маркаича были написаны по просьбе В. Пономарёва как руководителя церковного певческого коллектива. Тексты этих тропарей нельзя отнести к числу молитв, которые были особенно любимы церковными композиторами. Так, в известном нотографическом справочнике Е. Левашёва, где перечислены все изданные в России церковные песнопения от Глинки и до 1917 года, только у шести из четырёхсот семидесяти перечисленных авторов обнаружены хоры на эти тексты.

В современном богослужебном обиходе, в подавляющем большинстве случаев, звучат песнопения на эти тексты, представляющие собой гармонизации знаменного

распева, сделанные прот. П. Турчаниновым. Реже можно услышать те же напевы в современной гармонизации, сделанной редакторами эмигрантского сборника, вышедшего в Лондоне в 1975 году. Существуют монастырские варианты этих тропарей, но они менее известны и в приходских храмах звучат крайне редко.

Упомянутая гармонизация Турчанинова представляет собой обработку, для исполнения которой требуется полноценный хор. Исполнять её небольшим певческим ансамблем представляется возможным лишь после аранжировочной «коррекции». «Тропари» из Лондонского сборника, рассчитанные на малый состав, неудачны в сугубо музыкальном плане. В. Пономарёву хотелось иметь в своём репертуаре яркое и интересное сочинение на эти тексты, которое можно было бы петь малым ансамблем и даже квартетом. Композитор блестяще справился с данной задачей, и «Два тропаря по Славословии великом» Э. Маркаича действительно получились такими, какими и должны быть по характеру звучания. Они неоднократно исполнялись филармоническим вокальным квартетом (и в этом исполнении были записаны на компакт-диск), а также звучали в репертуаре других коллективов.

В контексте богослужения «Тропарь по Славословии великом» должен исполняться громко и ярко, поскольку является торжественным завершением большого цикла обязательных молитв. Тропарей этих два, и исполняются они поочерёдно, в недели чётных и нечётных гласов соответственно. Несмотря на то что знаменные мелодии канонических тропарей отличаются, их сближает характер исполнения, определяемый, как уже говорилось, функциональным местом в богослужении.

Упомянутый П. Турчанинов в своих гармонизациях постарался подчеркнуть эту близость и сходство. Многие композиторы, писавшие к этим тропарям авторскую музыку,

часто использовали один музыкальный материал. Следовали данной традиции и сибирские авторы, в частности К. Туев, В. Пономарёв.

Интересно подошёл к решению этой задачи Э. Маркаиц. Традиционно используемое композиторами сходство интонационного материала в его тропарях не ощущается в начале песнопения. Сходные приёмы и гармонические обороты можно услышать на протяжении всего музыкального построения тропарей – и первого и второго. Можно даже сказать, что при прослушивании обоих тропарей подряд возникает ощущение двух фаз развития одной формы.

Оба песнопения имеют двухчастную форму, но в первом тропаре – это два предложения одного периода сквозного развития. Между ними есть короткая цезура (восьмая пауза) и, кроме того, конец одной волны развития и начало другой подчёркнуты глубоким *diminuendo* и последующим *crescendo*, продолжающимся практически до конца формы. Во втором тропаре (его текст более протяжённый) форма укладывается в период из двух предложений, начинающихся идентично.

За исключением одного короткого имитационного построения, присутствующего в каждом песнопении, текст в обоих тропарях распет эквиритмически. Особенно много аналогий между тропарями возникает в гармонии. В целом здесь узнаются гармонические обороты и фактурно-гармонические приёмы, характерные для всех сочинений композитора. В их числе: «ползучие» гармонии – смена гармонических функций, осуществляемая секундовым движением в нескольких голосах, использование многочисленных отклонений, применение аккордов с задержаниями в одном, двух и трёх голосах и др.

Конкретно в этих двух партитурах композитор использует, кроме того, несколько характерных оборотов, нечасто встречающихся в его сочинениях. Их узнаваемое

присутствие в одном и другом песнопении сближает эту музыку. Аналогичными оказываются и зоны использования этих оборотов в музыкальной форме. Например, «краска» второй низкой ступени («неаполитанской») появляется сразу в начале первого предложения одного и другого тропаря (пятая четверть первого тропаря и шестая четверть второго).

Можно назвать ещё два характерных и нестандартных гармонических решения. Так, появление субдоминантового секундакорда (вместо трезвучия) в результате отклонения к тональности субдоминанты (пятый условный такт первого тропаря, второй условный такт второго тропаря); «игра» с гармонической краской сочетания таких двух рядом стоящих аккордов, как S и D₂ (третий условный такт первого тропаря и третий условный такт второго) и, наконец, окончание обоих тропарей аккордом одноимённого мажора.

Вскую мя отринул еси

Песнопение «Вскую мя отринул еси» написано композитором в форме одночастного «запричастного концерта»². Появилась эта партитура в начале 2000-х годов и долгое время существовала в черновой рукописи, не имея окончательной авторской редакции. По этой причине, а также в силу интонационно-гармонической сложности, «Вскую мя отринул еси», ныне уже изданный, в храме до сих пор не исполнялся.

² «Запричастным концертом» в православной традиции принято называть хоровую композицию в свободной форме на любой канонический текст, которая исполняется в момент причащения священнослужителей в алтаре. В этот момент образуется пауза, для заполнения которой до XVII века в русской церкви исполнялись так называемые стихи покаянные – образцы поэтического творчества клирошан-распевщиков. После XVII века, когда русское церковное пение испытало сильное влияние западноевропейской музыкальной традиции, это место занял «запричастный концерт».

Будучи весьма популярным среди русских церковных композиторов XIX века, текст этой молитвы не раз становился основой для написания «запричастных концертов» и в XX веке. Вспоминаются песнопения на этот текст А. Архангельского, П. Чеснокова, а из сибирских авторов – С. Савватеева, С. Толстокулакова, А. Яковлева. Не мог пройти мимо этой проникновенной молитвы и Эдуард Маркаич. Для него она оказалась очень личностной, связанной с его собственными мыслями и переживаниями.

В песнопениях известных русских композиторов, написанных на этот текст, обращает на себя внимание изошрённая гармония. Именно она, как правило, становилась важнейшим средством выразительности. Например, в песнопении А. Архангельского, написанном в *соль* миноре и пронизанном от начала и до конца полифоническими приёмами, красочность гармонии проявилась в тональном плане. Развёрнутый средний раздел (на словах «но обрати мя...») композитор изложил в тональности VI ступени – в *ми бемоль* мажоре. В завершении тонального развития происходит возврат к *соль* минору, но в коде-дополнении композитор заменяет его на одноимённый *соль* мажор.

Ещё более красочно трактована гармония в песнопении П. Чеснокова. Его основная тональность – *ми* минор, но начинается развитие не с тоники, а с романтической доминанты с секстой. В числе использованных аккордов есть разные виды двойной доминанты, усложнённые субдоминантовые структуры и др. Второй раздел этой сложной двухчастной формы (от слов «но обрати мя...») композитор излагает в одноимённом *ми* мажоре со всем соответствующим набором «чесноковских» гармонических приёмов.

Отдельно хочется сказать о каденции этого хора. В ней П. Чесноков воистину предстаёт композитором наступившего XX века и использует сочетание, которое позже стали применять в каденционных оборотах джазовые музыканты:

к гармоническому квинтсектаккорду второй ступени (ля, до бекар, ми, фа диез) у октавистов внизу добавляется звук *ре*. Получившееся в результате созвучие звучит как нонаккорд на седьмой низкой ступени, а разрешается оно в появляющуюся затем тонику – ми мажорное трезвучие.

Даже такой беглый взгляд на сочинения двух русских композиторов, в которых был использован этот текст, позволяет заметить сколь важное значение придавалось выразительности гармонии – как на уровне формообразования, так и на уровне подбора и сочетания самих аккордов. Можно предположить, что приступая к сочинению своей партитуры, Э. Маркаич ознакомился с песнопениями композиторов-классиков, возможно, – с упомянутыми выше, поскольку при знакомстве с его партитурой невольно напрашиваются параллели.

В общих чертах фактура хора не содержит ничего нового относительно других песнопений Э. Маркаича. Её отличает большая смелость в трактовке использованных приёмов: насыщение партитуры хроматическими интонациями во всех голосах, применение диссонирующих аккордов сложных структур, сочетание «результативных» аккордов, далёких по гармоническому родству.

Начинаясь с чистого тонического трезвучия (тональность песнопения *ми* минор), музыка к пятому такту приходит к септаккорду двойной доминанты с раздвоенной терцией (фа диез, ля диез, ми, ля бекар). На этом «пути» встречается также отклонение к параллельному *соль* мажору, представленному в виде двух септаккордов – с большой и малой септимой, а в завершении всего семитактового периода (перед кадансовым квартсектаккордом) звучит ещё один нестандартный аккорд – «ложный» септаккорд с секстой. Результатом всего гармонического процесса крупного раздела этого хора перед кульминацией стала сложная доминанта, в которой также можно услышать два варианта септимы.

В начинающемся после паузы кульминационном эпизоде (динамика резко изменена на *f*) композитором даны чрезвычайно изошрённые гармонические сочетания. Продолжающая звучать доминанта не разрешается в тонику, а эллиптически переходит в созвучие, которое в первый момент воспринимается как её заменитель (ми, соль, ля диез, ре), но потом мы понимаем, что это элемент развёрнутой подсистемы, в которой намечено отклонение в тональность минорной доминанты.

Упомянутое созвучие в этом контексте звучит как «рахманиновская субдоминанта». Звучащий следом за ней доминантовый секундаккорд также не разрешается в предполагающееся си минорное трезвучие, а переходит хроматическим движением у сопрано и баса в си бемоль минорный квартсекстаккорд. Аналогичным образом, посредством хроматических проходящих, после него появляется ля минорный квартсекстаккорд, который уже выполняет функцию кадансового в общем движении в субдоминантовую сферу.

Такого рода аккорды и гармонические сочетания более характерны для джазовой музыки, нежели для хорового сочинения. Их появление в неджазовых композициях Маркаича – факт достаточно редкий. Думается, в данном случае этими средствами автор попытался выразить ту эмоциональную напряжённость, которая была воспринята им из текста молитвы.

Нужно заметить, что контекст использования описанных гармонических средств далёк от каких-либо ассоциативных отсылок. Композитор, владея этими средствами и понимая их выразительность, точно ощущает жанровую природу хорового сочинения.

Интересные мысли возникают при анализе формы этой партитуры. Текст воскресного ирмоса, положенного в основу, представляет собой построение из четырёх коротких фраз:

1. Вскую мя отринул еси от лица твоего, Свете
Незаходимый,

2. И покрыла мя есть чуждая тьма, окаянного,

3. Но обрати мя и к свету заповедей Твоих.

4. Пути моя направи, молюся.

Форму песнопения можно условно разделить на два раздела:

- 1–17 такты
- 18–31 такты

В каждом из разделов выделяются подразделы. В первом – экспозиция в форме семитактового периода, а во втором – кода с повторением последней фразы («пути моя направи...»). Хочется заметить, что обнаруженное членение музыкальной структуры не соответствует членению словесного текста молитвы. Так, второй подраздел первого крупного раздела у композитора начинается со слов «Свете незаходимый». Тем самым он явно хотел подчеркнуть значимость обращения к Всевышнему (кстати, это обращение выделено также у Архангельского и Чеснокова). Интересно то, что в конце начального экспозиционного построения-периода композитор использует классическую каденцию – кадансовый квартсекстаккорд и доминантовое трезвучие (даже не септаккорд!).

Для композитора Эдуарда Маркайча такое решение является исключительным. Классическая каденция в данном случае не только выделяет экспозиционный раздел, выполняя структурирующую функцию, но и подчёркивает следующее затем обращение «Свете незаходимый». В контексте же гармонической ткани этого хора, насыщенной сложными созвучиями с обилием хроматизмов, такая каденция играет смысловую, знаковую роль: она звучит как поклон.

Кода, начинающаяся во втором крупном разделе со слов «Пути моя направи...», не выделяется структурно. «Рефлекс коды» композитор обозначает сбросом динамики,

утверждением субдоминантовой сферы (на этом «полюсе» музыкальной формы такой приём воспринимается как ещё одна оглядка на традиции классиков), а также повторением последней фразы, с помощью которого происходит торможение предшествовавшего чрезвычайно активного интонационно-гармонического развития.

В результате получается очень гармоничная, уравновешенная форма, внутри пульсирующая в границах неквадратных построений (7, 10+6, 8тт., где последний восьмитакт – 3+3+2). Таким балансированием между классическими приёмами и сложными современными интонационно-гармоническими средствами композитору удаётся создать необычайно выразительную хоровую партитуру, повествующую нам о том, как взывает к Всевышнему мятущаяся грешная душа, и что только в Нём Едином она может обрести опору.

Хвалите имя Господне

Песнопение «Хвалите имя Господне» является самой торжественной частью вечернего богослужения. В православном «служебнике» оно называется «полиелей», что буквально означает «много масла». В этот момент, как повествуют историки Церкви, в древнем храме зажигались все светильники, которые были масляными, а в центр храма выходили все священнослужители. Соответственно своему положению и богослужебной функции, песнопение «Хвалите имя Господне» должно быть торжественным и ярким. Текст песнопения предполагает куплетную форму (которая, однако, не всегда была буквально реализована в авторских сочинениях на этот текст):

Хвалите имя Господне, хвалите раби Господа.

Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.

Благословен Господь от Сиона живой во Иерусалиме.

Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.

*Исповедайтесь Господеви яко благ, яко в век милость Его.
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.*

*Исповедайтесь Богу небесному яко в век милость Его.
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.*

Существует большое количество авторских и анонимных песнопений, возникших в «новое время»,³ поразному интерпретирующих данный текст. Самый простой и часто встречающийся вариант музыкальной драматургии этого песнопения – простая куплетная форма (куплет – припев). Довольно часто встречаются также хоровые композиции, в которых использовано два разных музыкальных варианта куплета и припева: для первых двух строф – один, и для следующих двух – другой. Разновидностью этой формы является также компоновка «разномузыкальных» куплетов с одним припевом. Иногда в такой структуре последний припев «аллилуйя» несколько расширен.

К сказанному нужно добавить, что многие композиторы XX века, отталкиваясь от описанных традиций и создавая на этот текст куплетную форму, излагали музыкальный материал с вариантами и насыщали музыкальный процесс активным интонационным развитием, включающим не только гармонические, но и полифонические приёмы.

Если посмотреть песнопения двух уже упоминавшихся композиторов – П. Чеснокова и А. Архангельского на этот текст, можно увидеть в них черты обозначенных выше традиций. Так, в песнопении А. Архангельского, имеющем куплетную форму с буквальным повторением всех припевов «Аллилуйя», музыкальный материал куплета звучит по два

³ «Новым временем» условно будем называть период в истории русского церковного пения, когда в богослужбной музыке утвердилась европейская гармония.

раза: первые два – с одним музыкальным материалом (*соль* мажор, *p*), и следующие два – с другим (*ми* минор, *f*). Любопытно, что, не давая вариантного изменения в последнем припеве, композитор как бы имел его в виду. Практически все хоры, исполняющие это песнопение, непременно делают замедление и продолжительную люфт-паузу перед вступлением завершающего припева. Эти исполнительские приёмы, не обозначенные в партитуре автором, словно вытекают из всего предшествующего развития.

Более сложная по гармоническому решению партитура П. Чеснокова на первый взгляд производит впечатление простого варианта компоновки формы. В ней все куплеты и припевы имеют один исходный материал. Вместе с тем каждое проведение представляет собой всякий раз иное фактурное решение. В частности, голоса припева в каждом проведении контрапунктически меняются местами.

В песнопении ощущается общая тенденция «накопления», приводящая к кульминации, которая приходится на последнее проведение припева «Аллилуйя», значительно расширенная по форме и суммирующая приёмы предшествующих куплетов. В этом песнопении содержится также кода, непосредственно вытекающая из последнего припева и звучащая на повторении того же молитвенного обращения «Аллилуйя».

«Хвалите имя Господне» Э. Маркаича по форме вполне укладывается в обозначенные выше традиции. Его первые два куплета буквально повторяют один музыкальный материал, а следующие два – другой. Вариантные отличия в них обусловлены изменением ритмической просодии, возникающей в разных строфах текста. Наиболее интересным представляется трактовка композитором припева «Аллилуйя».

Первые два припева вначале производят впечатление буквально повторенного музыкального материала, однако

впечатление это иллюзорно. Второй и третий припевы уже значительно изменены. За внешним описанием этих, казалось бы, простых композиционных решений скрывается чрезвычайно интересный процесс преобразования исходного материала, в котором переплетаются контрапунктические и гармонические приёмы развития и трансформации исходного материала.

Нужно сказать, что именно припев «Аллилуйя» в этой композиции становится зоной развития, и здесь Э. Маркаиц принципиально отличается от своих предшественников. В пятитактовом эпизоде припева все четыре голоса хоровой ткани написаны в сложном контрапункте. В третьем припеве композитор меняет местами двухголосные комплексы женского и мужского хоров (Jv-14, или -28, если иметь в виду контрапункт каждого из четырёх голосов).

Последний припев очень варьирован, но в его начальных тактах можно выявить попытку поменять местами в контрапункте второй, третий и четвёртый голоса (структура мелодических линий сильно изменена и, кроме того, вся многоголосная ткань хоровой фактуры подчинена гармоническому процессу, поэтому посчитать Jv не представляется возможным).

Схема контрапунктических преобразований припева может выглядеть так:

a	a	c	a
b	B	d	c
c	c	a	d
d	d	b	b

Хочется заметить, что использование контрапунктических приёмов «старой полифонии», появившееся в русской духовной музыке в начале XX века, стало достаточно распространённым способом у русских композиторов и впоследствии проявилось во многих

церковных песнопениях С. Танеева, В. Калининкова, А. Кастальского и П. Чеснокова, чья партитура, упомянутая выше, явно послужила образцом для данного сочинения. Из современных композиторов, чьи песнопения на этот текст используются в церковном обиходе, вспоминается «Хвалите имя Господне» Е. Чихачёва, в котором мелодическая тема припева звучит поочерёдно у каждой хоровой партии при повторах.

Гармония в этом хоре – как и во всех сочинениях Э. Маркаича – играет чрезвычайно важную роль, становясь в значительной степени формообразующим фактором. Нужно сказать, что композиционной изюминкой этого сочинения является «каденция-иллюзия», начало которой повторяется, но всякий раз приводит к разному результату.

Последним тактом первой «Аллилуйи» можно считать фа минорное трезвучие, которое на половинную длительность появляется в начале шестого такта – в него разрешается предшествующая этому доминанта, завершающая модуляционный процесс гармонического движения из *ля бемоль* мажора. В *фа* миноре звучит последний слог слова «Аллилуйя».

Началом следующего куплета, таким образом, является окончание этого такта, становящееся развёрнутым затактом (соответственно количеству слогов текста). В полностью повторенном музыкальном материале следующего припева фа минорное трезвучие в начале такта становится уже началом третьего куплета, а пропевание слова «Аллилуйя» заканчивается раньше, на доминанте предшествующего такта. Разумеется, в таком контексте изменена вся подтекстовка припева, начиная с четвёртого такта. Таким образом, в реальности этот припев звучит иначе, несмотря на сохранение ритмического и интонационного состава музыки.

Так же интересно «работают» каденции третьего и четвёртого куплетов. В обоих случаях они представляет собой полный каденционный оборот отклонения к *си бемоль*

минору, представленный в двух сходных вариантах (в первом случае в нём звучит $S_{II}4_3$, VII_2 и D_7 , во втором случае – VII_2 , S_6 и D_7), но первая каденция не приводит к ожидаемому результату (*си бемоль* минору).

Следующая за ней «Аллилуйя» эллиптически начинается развёрнутым отклонением вновь к *фа* минору, лишь вторая аналогичная каденция (конец четвёртого куплета) реализует обозначенную в предыдущем куплете возможность.

Так, с помощью гармонии композитору удаётся создать динамичную, движущуюся форму, заставляющую нас пребывать в постоянном ожидании раскрытия возможностей, заявленных гармоническим процессом, но реализованных не сразу. В этой вариабельности можно также усмотреть некоторую внешнюю аналогию с компоновкой текста молитвы (см. текст выше).

Заканчивая разговор о гармонии этого хора, хочется отметить в ней наряду с известными уже по другим партитурам приёмами, такими как использование меняющихся местами примы и септимы в разных аккордах, использование септаккордов разных ступеней с вариантами септимы, сочетание аккордов, далёких по родству (функционально они оказываются элементами разных субсистем, эллиптически сопоставленных одна с другой), и некоторые новые.

К ним следует отнести добавление неаккордового звука, или «увод» голоса в звук, образующий более сложную аккордовую структуру в традиционных гармонических оборотах, тем самым придающих гармонии особую красочность.

Если внимательно прислушаться к гармонии, например первого такта, можно услышать в ней звучание проходящего оборота T , $D4_3$, T_6 . Квинтовый тон в этом обороте должен стоять на месте (в данном случае – это ми бемоль). Однако уже на вторую долю композитор заменяет ми бемоль на *фа*,

оставляя его до последней тоники, в результате получается аккордовое сочетание лишь внешне напоминающее проходящий оборот.

Его аккорды можно обозначить следующим образом: T, VI₆, II₇, VI₄₃, S, VI₄₃ VII₆₅ с неаккордовым звуком, и T₇ (хочется обратить внимание, что тоника в конце также представлена не трезвучием, а септаккордом, образованным от задержания звука *соль* из предшествующего аккорда). Все гармонические обороты и аккордовые сочетания этого хора расцвечены такой изошрённой мелодизацией различных голосов.

Как и в построении формы, где композитор создаёт аллюзию традиционной структуры, по-разному реализуя каденции, в описанных выше гармонических оборотах ощущается аллюзия традиционного церковного песнопения со стандартным гармоническим наполнением. Подобное, хотя и в меньшей мере, ощущалось в других песнопениях Эдуарда Маркаича. Этот изящный ход, думается, был нужен композитору, для того чтобы его церковные песнопения, наполненные индивидуальной авторской интонационностью, вместе с тем давали безусловные жанровые отсылки к канонической богослужебной музыке и помогли песнопениям вписаться в современный церковный обиход.

Свете тихий

Партитура «Свете тихий», так же как и партитура рассмотренного выше «Хвалите имя Господне», не имеет окончательной авторской редакции и потому не была издана и исполнена. Музыкальное воплощение текста этого древнейшего христианского гимна имеет огромное количество вариантов драматургического решения.

В необозримом множестве авторских песнопений, написанных на этот текст, можно найти партитуры, радикально отличающиеся друг от друга по темпо-ритму, динамике и характеру звучания. Любопытно, что в качестве

исходного образца для своего сочинения Э. Маркаич избрал песнопение своего друга В. Пономарёва – его «Свете тихий» из «Всенощной» № 2, это становится понятным даже при беглом знакомстве с обеими партитурами. Многие композиционные приёмы песнопения Э. Маркаича звучат как явные заимствования. К ним можно отнести восходящую секвенцию на словах «Видевше свет...», уход в далёкую тональность перед заключительным разделом и общий гармонический колорит с преобладанием септаккордов.

«Свете тихий» и «Хвалите имя Господне» ещё ждут своего часа и до сего времени не стали «звучащими артефактами» сибирской хоровой музыки. Трудно говорить о том, способны ли они вписаться в современный богослужебный обиход, но как концертные сочинения они, вне всяких сомнений, могли бы украсить репертуар любого хорового коллектива.

В 1999 году мир отмечал 200-летие со дня рождения великого русского поэта А.С. Пушкина. Многие композиторы отозвались на этот юбилей новыми сочинениями, в основу которых были положены стихи гениального русского классика. В это время, как уже говорилось, хоровое пение в Красноярске переживало бурный ренессанс, и по данной причине, вероятно, у некоторых красноярских композиторов появились именно хоровые сочинения на стихи Пушкина, а вокальных не возникло ни одного. Наибольшее количество пушкинских хоров в этот период было создано В. Пономарёвым, в их числе циклы «Три хора» и «Две элегии» для большого смешанного хора, и «Зимние строфы» для камерного хора. Автором миницикла из двух хоров («Дар бесценный...», «Цветок») стал И. Юдин. Несколько отдельных хоровых миниатюр было написано композиторами-любителями, в частности А. Масленниковым. Два хора («Цветок», «Туча») сочинил также Э. Маркаич.

Драматургической особенностью этой циклической композиции является незакреплённость порядка исполнения

хоров. «Цветок» и «Туча», вне всякого сомнения, мыслились автором как миницикл из двух контрастных частей, однако последовательность их исполнения могла изменяться, а кроме того, каждый хор мог исполняться отдельно. Вот что об этом пишет С. Одереева в упоминавшейся уже статье:

«Хор «Туча» с плавным триольным движением (основной тактовый размер 24/8 иногда меняющийся на 15/8, 18/8, 21/8, 33/8) мыслится автором как более оживлённый. Он написан в традиционно «природной» тональности *фа* мажор и соткан из нескольких линий, количество которых достигает семи (периодически делятся все партии, кроме альтов). Между голосами в разных регистрах складываются диалоги, а иногда и полилоги. Голоса то слагаются в параллельные линии и движутся терциями, квартами, секстами, то комплементарно дополняют друг друга.

В хоре нет одной явно выраженной мелодической темы, но весь материал по сути представляет собой варианты преобразования единого интонационного комплекса. Вполне соответствует фактурному решению и гармонический процесс. Аккорды плавно перетекают один в другой, а отклонения и модуляции образуют эллиптические цепочки. В хоре нет единой кульминации. Музыка словно создаёт зримый образ неба, по которому непрерывно движутся тучи, и заканчивается так же, как и начинается, становясь подобием короткого фильма-повествования о мыслях и чувствах человека, созерцающего природу. Однако погружение в эту интимную сферу делается объективировано и опосредованно. Понять мысли и чувства автора можно только взглядевшись в эту природную картину.

Иначе решён хор «Цветок». В нём только на первый взгляд видна аналогия предыдущему хору. Пожалуй, можно говорить о том, что эта аналогия присутствует и у поэта, делающего подобное: от созерцания конкретного объекта – случайно найденного цветка, – переходящего к рассуждениям о собственных чувствах и воспоминаниях.

В музыкальном прочтении этих стихов композитор дает своё, сугубо личное отношение. Этот хор – ещё одно повествование «от первого лица», и в этом он более схож с духовными сочинениями, такими как «От юности мояя», или «Вскую мя отринул еси». Хор содержит удивительно выразительную мелодическую тему, в которой отразились лучшие черты дарования Эдуарда Маркаича.

Даже фактура начала этого сочинения очень напоминает упомянутый хор «От юности мояя»: он начинается с тонического сектаккорда основной тональности *си* минор с постепенным раздвижением границ по краям – басы и сопрано движутся в разные стороны, и это движение приводит к первой локальной кульминации на слове «безымянный» (композитор заменяет авторское и малопонятное сегодня слово «безуханный» на «безымянный»).

В строфической структуре хора чередуется несколько эпизодов-строф с различным взглядом на ситуацию: в эпизоде, иллюстрирующем слова «Где цвёл? когда? какой весною?», автор использует имитационные приёмы, а в строфе со словами «На память нежного ль свиданья...» пишет *solo* группе теноров, которым без слов аккомпанируют женские голоса.

Поразительный зрительно-цветовой эффект возникает в коде хора. Композитор использует красочную гармонию доминанты «тритоновой замены» (аккорд второй низкой ступени, взятый вместо доминантсептаккорда), возникающую внезапно, создавая иллюзию цветового пятна: это ещё один взгляд на яркий цветок, увиденный на чёрно-белой странице книги...» [8].

Сходство хора «Цветок» с песнопением «От юности мояя», отмеченное С. Одереевой, проявилось также в построении формы. Форма «Цветка» – трёхчастная со сменой тональности в среднем разделе: после меланхолически-печального *си* минора звучит эпизод без

ключевых знаков, в котором модуляционный процесс приводит к утверждению *ре* минора, а после – традиционными, почти классическими приёмами гармонического развития, музыка плавно возвращается вновь в *си* минор.

К тонким наблюдениям о гармонии этого хора, сделанным С. Одереевой, хочется добавить не отмеченную ею узнаваемую авторскую деталь: в многоголосной гармонической ткани композитор иногда оставляет один выдержанный звук, не являющийся аккордовым для всех звучащих функций. Возникающий в результате характерный, несколько «жёсткий», гармонический колорит делает звучание хора узнаваемым, а к воссоздаваемому настроению добавляет ностальгические интонации.

Графический рисунок фактурных линий начала этого хора невольно вызывает одну зрительную ассоциацию, которая напрашивается сама собой. Крайние голоса аккордовой фактуры, как уже отмечалось, имеют разнонаправленное движение, расходясь в разные стороны. Однако эту тенденцию композитор сохраняет и далее.

Так, в третьем такте бас и сопрано представляют собой словно два варианта одной интонации, звучащей одновременно в основном виде и в инверсии. Таким образом, графическими изгибами мелодических линий фактуры композитор как будто создаёт образ цветка, рисует его видимыми в партитуре и различаемыми на слух в момент звучания – штрихами.

В хоре «Туча» специфической особенностью является стремление к звукоизобразительности, которая, прежде всего, заметна в смене фактурных приёмов. В трёхчастной структуре композиции кульминация приходится на конец среднего раздела, на словах «...И ты издавала таинственный гром. И алчную землю питала дождём». Не нарушая единого плавного движения и пребывая в неизменной динамике, композитор решает эту кульминацию именно фактурными

средствами – трижды повторяет слово «гром» и убирает из фактуры в следующем такте триольное движение, до этого момента неизменно присутствовавшее в сплетении голосов. Такое, почти баховское решение кульминации, помогает создать «зримый образ неба», единого, но постоянно меняющего свой облик.

Немногочисленное, но очень яркое хоровое наследие Э. Маркаича занимает сегодня своё место в сибирской музыке – заметное и достойное его художественным качествам. Программы концертов сибирской музыки сегодня уже трудно представить себе без замечательных хоров этого композитора – лиричных и ностальгических, мелодичных и гармонически изысканных, мягких и иногда напряжённо-экспрессивных.

Вслушиваясь в звучание его партитур – будь то каноническая православная молитва или распетые композитором пушкинские строки – всегда невольно чувствуешь непременно присутствующее ощущение одиночества. Трудно говорить о том, связано ли такое восприятие хоровой музыки Маркаича с причинами личного характера, или оно отражает специфические стороны дарования композитора, но именно в хорах это ощущение обозначилось ярче и рельефнее, нежели в сочинениях, написанных им в других жанрах.

Завершить этот обзор хочется словами С. Одеревой из цитированной выше статьи:

«Лирические, созерцательно-интимные, и просто красивые хоры Эдуарда Маркаича безусловно могут быть названы яркими образцами сибирской хоровой музыки. Вошедшие в репертуар ряда коллективов, записанные на компакт-диск в исполнении вокального квартета Красноярской филармонии, опубликованные в нескольких сибирских изданиях, эти хоры оставили нам добрую память об этом талантливейшем композиторе и замечательном человеке».

КРАСНОЮ НИТЬЮ **(вокальная музыка)**

В списке сочинений композитора значится три вокальных цикла. Один из них, написанный на стихи М. Цветаевой, стал весьма востребованным и часто исполняемым. Он не раз звучал в Красноярске, Новосибирске и других городах в исполнении различных солисток (см. фото 3 в Приложении 1).

Цикл **«Четыре романса на стихи М. Цветаевой»** содержит вокальные миниатюры, сопряжённые в большей степени по принципу внутреннего, нежели внешнего (темпового, динамического и т.п.) контраста. Исключение составляет лишь последний романс, имеющий явные внешние отличия от всех предыдущих. Давая краткое описание этих романсов, В. Кусакина пишет: «Вокальный цикл Э. Маркаича является поистине «маленьким шедевром», в котором автору удалось уловить скрытые смысловые глубины поэзии Цветаевой» [5].

Во всех номерах этого цикла композитор соединяет вокальную строчку и фортепианную партию способом «дополняющего контрапункта». Вокальные партии романсов самостоятельны, как самостоятелен и аккомпанемент, представляющий собой самодостаточный пласт фортепианной музыки, могущий звучать отдельно. Такое нередко встречается в романсах композиторов-пианистов, однако цикл Э. Маркаича выгодно отличается от подобных опусов тем, что содержит яркие, выразительные мелодические линии вокальной партии.

Слушая эти романсы понимаешь, что перед нами талантливый мелодист. В работе В. Кусакиной об этом сказано следующее: «Партия фортепиано достаточно сложна и самостоятельна по отношению к голосу, партия же самой солистки изобилует ходами на широкие интервалы («Идётся, на меня похожий...»), напряжённа в тесситурном плане

(«Ночь»). Но всё это только подчёркивает поэзию М. Цветаевой, помогая достичь глубины и ёмкости музыкально-поэтических образов» [5].

Стихи, использованные композитором, заимствованы из собраний стихотворений, написанных поэтессой в разные годы. Первые три («Горькая кисть», «Идётся, на меня похожий», «В огромном городе моём ночь») относятся к двум периодам, обозначенным самой Цветаевой циклами «Юношеские стихи» (1913) и «Вёрсты» (1916). Последнее стихотворение, озвученное композитором, – «Рассвет на рельсах», относится к пражскому циклу и написано в 1922 году. Исследователи творчества поэтессы отмечают: «Поэзия Цветаевой эволюционировала от простых, напевных, классически ясных форм к более экспрессивным, стремительным, ритмически изошрённым. Язык лирики Цветаевой 30-х гг. афористичен, каждое слово предельно насыщено смыслом и чувством» [12].

Первый романс – «Горькая кисть» – представляет собой музыкальную интерпретацию очень короткого стихотворения, написанного в 1916 году.

*Красною кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.*

*Спорили сотни
Колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.*

*Мне и донныне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.*

Оно состоит всего из трёх строф, написанных четырёхстопным дактилем. Это стихотворение имеет очень глубокий психологический подтекст. Увязывая день своего рождения с состоянием природы в самый пик осеннего

листопада (8 октября), поэтесса высвечивает в перечислении внешних – зрительных и вкусовых образов-ассоциаций, соответствующих этому времени, – те, которые наилучшим образом передают её состояние.

Стихотворение богато яркими образами. Вкупе они создают очень красочную, можно сказать, даже пёструю и многослойную картину – красная кисть, падающие листья, сотни колоколов, жаркая рябина, горькая кисть... Словосочетание «горькая кисть» становится резюмирующим, оно намекает на ту горечь, которая в данный момент была в душе у поэтессы. Вместе с тем Цветаева хочет дать понять, а может, убедить себя саму в том, что горестные повороты её жизни были предначертаны судьбой.

Композитор избирает это стихотворение для первого романса, открывающего цепь повествований, по-разному воплощающих состояние психологического надлома, характерного для всего цветаевского творчества. В то же время пестрота картины, созданной поэтессой, представляется композитору избыточной, и он заменяет некоторые слова. Дважды использованное в стихотворении слово «кисть» он оставляет только в конце для усиления резюмирующего эффекта, а в словосочетании «жаркой рябины» убирает слово «жаркой», заменяя на «горькой». Таким образом, он стремится подчеркнуть, усилить ощущение горестных чувств, воплощённых Цветаевой («Горькой рябины, горькую кисть»).

Наконец, обращает на себя внимание ещё одна важная деталь. Маркаич не просто убирает слово «кисть» в первой строфе стихотворения («Красною кистью рябина зажглась...»), он заменяет его словом «нить», которое плохо рифмуется, но очень нужно композитору. В результате первый романс – и весь вокальный цикл – начинается словосочетанием «красною нитью». Это становится своеобразным ключом, открывающим смыслы всех

последующих стихотворений и соответствующим образом настраивающим слушательское восприятие.

Романс написан в *ми* миноре, не обозначенном автором ключевым знаком. В коротком двухтактовом фортепианном вступлении сразу задана полиладовость: после *ми* минорного септаккорда в правой руке, звучит *ре-бемоль* мажорное трезвучие с добавленным звуком *си*, наложенное на тянувшийся звук *ре*, оставшийся от первого аккорда.

Созвучие, появляющееся в левой руке, также образует аккорд – малый мажорный септаккорд, который правильно было бы записать в диэзном правописании: *до-диез, ми-диез, соль-диез, си*. Однако композитор применяет запись через бемоли, подчёркивая тем самым контрастность двух сфер – диэзной и бемольной. Заданная таким образом внутренняя противоречивость ладового решения наилучшим образом выделяет то смысловое «биение», которое заложено в строках стихотворения.

Подразумеваемые гармонические функции, как и предполагаемые отклонения, со всеми сопутствующими побочными аккордами, композитор всячески скрывает, вуалирует хроматическими звуками, возникающими в фигурах фортепианного аккомпанемента и дублируемыми в вокальной партии. Гармония романса балансирует на той грани, за которой мы перестаём понимать, какая гармоническая функция подразумевалась, и об этих функциях мы лишь догадываемся по намёкам, созданным композитором.

Так, например, перед чистым *си* минорным трезвучием, возникшим в начале 9-го такта (тональность минорной доминанты), композитор в восьмом такте даёт серию созвучий, состоящих из неполных разложенных аккордов, в которых угадываются аккордовая последовательность развёрнутого отклонения: *ми* минорное трезвучие со звуком *фа диез* (тоника с добавленным тоном и, одновременно, аллюзия секундакорда второй степени), созвучие *фа бекар*,

соль, си, до диез со вспомогательным *ля диез* (доминантовый квинтсектаккорд с пониженной квинтой к *фа диез* мажору), созвучие *фа-диез, до-диез, ми, соль* с задержанием к верхнему *до диез* (доминантовый нонаккорд к *си* минору). Появившийся в результате этого гармонического процесса *си* минор мгновенно прячется композитором, не становясь опорной гармонией следующего раздела и словно растворяясь в потоке полиладовых сочетаний, аналогичных тем созвучиям, которые были показаны в начале.

Подобным образом композитор трактует гармонию и в дальнейшем. Обращает на себя внимание накопление движения в фортепианном аккомпанементе на словах «Спорили сотни колоколов...», приводящее к трёхтактовому кульминационному эпизоду, имитирующему колокольный звон. Решённый в целотоновом ладу, этот эпизод как бы резюмирует весь сложный гармонический процесс, реализованный автором: целотонная гамма словно вбирает в себя обе сферы – диезную и бемольную, объединяя терцовые осколки далёких созвучий, использованных ранее и до этого соединявшихся композитором в политональные сочетания. В репризе обращает внимание субдоминантовая сфера, очень конкретно заявленная автором в двадцатом такте.

В целом восприятие гармонии в этом романсе двойственное, о чём уже говорилось. Хочется подчеркнуть, что возникновение чётко обозначенных, конкретных функций, выраженных вполне понятными аккордовыми комплексами, возникает у композитора непременно на гранях разделов формы.

Так, упомянутое отклонение к *си* минору обозначает начало среднего, развивающего раздела романса, а появление субдоминанты, ясно слышимой на словах «хочется грызть...», является характерным гармоническим «знаком» третьей четверти формы («точки золотого сечения»), появляющимся в зонах кульминирования или в начале репризного раздела.

В фактуре фортепианного аккомпанемента романса «Горькая кисть» можно услышать попытку создания музыкальной иллюстрации к образам цветаевского стихотворения. Даже описанное выше сочетание двух далёких созвучий во вступлении к романсу уже можно назвать своеобразной иллюстрацией того состояния, которое композитор почувствовал в поэтических строках и попытался передать в музыке. Вместе с тем эта иллюстрация отнюдь не прямолинейна.

Композитор не стремится к буквальному отображению в звуках того, о чём в этот момент повествуют строки стихотворения. Очевидная на первый взгляд иллюстративность аккомпанемента в среднем разделе романса изящно запаздывает. Вначале в партии солистки мы слышим фразу «Спорили сотни колоколов...», и лишь потом на словах следующей строки «День был субботний, Иоанн Богослов...» у фортепиано появляется имитация колокольного звона.

Хочется сказать также о некоторой драматургической самостоятельности вокальной партии. В ней присутствует своя, не менее изящная иллюстративность. На протяжении всего романса композитор только в двух случаях – там, где это уместно по ситуации – повторяет слова, усиливая заключённый в них образ: «падали листья...», «спорили сотни колоколов...».

С большой степенью опосредованности принцип иллюстративности можно увидеть и в присутствии импровизационного начала в музыке романса. Квази-импровизационность слышится и в вокальной партии, например в вариантном повторе фразы со словами «падали листья...» и др., однако более ярко импровизационность проявляется конечно же в фортепианном аккомпанементе. Секстоли пассажей среднего раздела написаны композитором так, что возникает иллюзия присутствия в них случайных нот, возникающих при импровизации – и эта «иллюзия» не раз

оказывалась реальностью в момент исполнения романса с автором за роялем (существует несколько версий исполнения этого цикла в записи). По-разному оказывалась трактованной и кода романса, которую автор также всякий раз играл иначе.

Нужно сказать, что романс «Горькая кисть», являющийся, как уже было сказано, первым в цикле, — единственный номер, текст которого предполагает такую трактовку. Это тоже нельзя назвать случайностью.

Уже говорилось о том, что названный романс задаёт принцип прочтения смыслов всех избранных композитором стихотворений (и, может быть, всей цветаевской поэзии).

Всё стихотворение «Горькая кисть» представляет собой одну большую метафору и не содержит ни единого слова, прямо говорящего о чувствах автора. Невозможно понять даже, радуется поэтесса или печалится, наблюдая картины осенней природы и слушая колокольные звоны, сопутствующие дню её рождения, приходящемуся на это время. Всё, что у неё в душе, остаётся тайной для того, кто читает стихотворение, и эту тайну она предлагает раскрыть самому читающему.

Композитор с большим мастерством воплощает в музыке цветаевскую недосказанность и создаёт свои, уже собственно музыкальные намёки и подтексты. Например, в отличие от других романсов вокального цикла не ставит ключевые знаки, и заданный им *ми* минор оказывается размыт и эфемерен, как и вся гармония романса. Упомянутая импровизационность становится здесь ещё одним характерным и вполне уместным компонентом в комплексе средств, создающим этот сложный музыкальный образ.

Романс «Идёшь, на меня похожий...» написан на одноимённое стихотворение поэтессы, появившееся в 1913 году. По мнению исследователей цветаевского творчества, обративших на него внимание, некоторые стихотворения Цветаевой парадоксальным образом связаны с темой смерти. Поэтесса словно хочет понять запредельное

и найти тонкое ощущение незримой грани между бытием и небытием, мысленно пытается перешагнуть эту грань. Именно идея смерти, её экзистенциального восприятия положена в основу этого стихотворения.

Оно написано в логаядическом поэтическом размере, сочетающем одну строку амфибрахия и две стопы ямба. Стихотворение состоит из семи строф. Для своего второго романа Маркаиш берёт только три строфы и достаточно вольно обращается с текстом. В частности, он меняет последовательность строф, используя после первой – шестую, а затем третью.

Для того чтобы ответить на вопрос о причинах такой расстановки строф, попробуем сделать краткий описательный анализ содержательного наполнения этого стихотворения. В нём условно можно выявить шесть образных сфер:

- Описание ситуации – первая строфа, часть последней строфы («Идёшь, на меня похожий...»);
- Зрительные образы – часть второй и третьей строф, пятая строфа («Прочти – слепоты куриной и маков набрав букет...», «Сорви себе стебель дикий и ягоду ему вслед: кладбищенской земляники крупнее и слаще нет»);
- Рассказ о себе, ситуативные элементы – части второй и четвертой строф, а также третья строфа («...Что звали меня Мариной и сколько мне было лет. Не думай, что здесь – могила...»);
- Рассказ о себе, чувственные элементы – части третьей и четвертой строф («...Я слишком сама любила смеяться, когда нельзя! И кровь прилиwała к коже, и кудри мои вились...»);
- Обращение к прохожему, ситуативные элементы – часть первой строфы, части пятой и седьмой строф («...Прохожий, остановись!..», «...Сорви себе стебель дикий...», «...– И пусть тебя не смущает мой голос из-под земли»);

- Обращение к прохожему, чувственные элементы – части шестой и седьмой строф («...Легко обо мне подумай, легко обо мне забудь...»).

Составляя «либретто» этого романса, композитор расставляет поэтические строфы по определённой, им самим придуманной схеме: вначале внимание сосредоточено на описании ситуации (первая строфа), после чего следует строфа (шестая), содержащая зрительные образы и как бы продолжающая начатое описание. Одновременно в ней слышится обращение к прохожему, начатое в первой строфе.

Таким образом, они оказываются очень близкими по смысловому наполнению. Завершением этой логической конструкции становится строфа (третья), в которой речь заходит о самой поэтессе – героине и авторе всего повествования.

Меняя строфы местами, композитор – как становится ясно из сказанного выше – выстраивает собственную фабульную линию, в которой прочерчено движение от внеличного, абстрактного (описания ситуации) через обращение к воображаемому участнику диалога прохожему – к сугубо личному (рассказу поэтессы о переживаниях, сопровождавших её в земной жизни).

Текст М. Цветаевой:

*Идёшь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!*

*И кровь приливала к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже была, прохожий!
Прохожий, остановись!*

*Прочи – слепоты куриной
И маков набрав букет, –
Что звали меня Мариной
И сколько мне было лет.*

*Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед:
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.*

*Не думай, что здесь – могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!*

*Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.*

*Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
– И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли.*

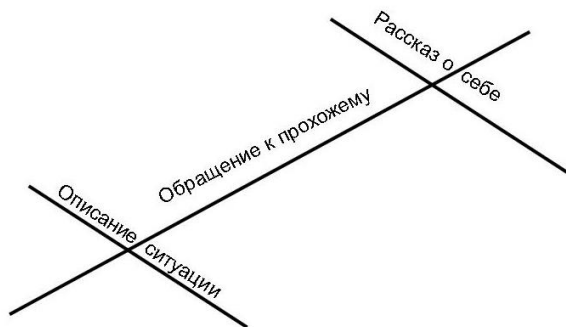
Вариант композитора:

*Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!*

*Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.*

*Не думай, что здесь – могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!*

Пересечение смысловых и содержательных линий, избранных и расставленных в следующем порядке строф, представлено на схеме 1:



*Схема 1. «Идешь, на меня похожий».
Смысловые и содержательные линии.*

Таким образом, из стихотворения М. Цветаевой, богатого смысловым и образным наполнением, композитор избирает только то, что необходимо ему для создания ромansa как новой художественной данности, отражающей одну из граней сложного внутреннего мира поэтессы, что можно проследить в её поэзии. «Избранным» оказывается всё, что близко композитору, что нашло отклик в его душе, и именно это он обогащает и углубляет своей музыкой.

Форму ромansa можно определить как простую трёхчастную с рядом индивидуальных особенностей. Прежде всего, следует заметить, что использованная композитором метрическая запись в размере 12/8 не совсем соответствует внутренней пульсации музыки, связанной со сменой гармонических функций. Выбор размера, думается, был обусловлен смысловым членением текста, вместе с тем, повторимся, говоря о структурных единицах этого музыкального текста, логичнее рассматривать в нём построения в 6/8.

Итак, в форме ромansa можно выделить три раздела: первый, экспозиционный – с первого по десятый такт; средний – с одиннадцатого по девятнадцатый; заключительный (репризный) – с двадцатого по тридцать первый такт. Все элементы формы-структуры этой композиции – если рассматривать их, вычлняя из контекста, – совершенно «квадратны». Вокальная партия во всех трёх разделах занимает точно восемь тактов с затактом.

Исключением является последний звук репризного раздела, протянутый в следующем такте, что, однако же, не меняет сути. В качестве подтверждения этой мысли можно представить себе ситуацию, если бы этой последней ноты в следующем такте не было, или если бы она продлилась в ещё одном такте, ибо слушательское восприятие в этот момент уже сосредоточено на знакомых фигурах аккомпанемента, выполняющих роль репризного обрамления.

«Сольных» фортепианных эпизодов в романсе три: вступление – два такта (четыре структурные единицы); связка перед репризой – один такт (две структурные единицы); и заключение – четыре такта, из которых последний неполный, а перед первым есть ещё полутакт, в котором начинается тематический материал (восемь структурных единиц). Невольно напрашивается мысль о символике чётных чисел, символизирующих смерть, о традиционно приносимом на могилу чётном количестве цветов (маков, куриной слепоты, о которых поэтесса говорит, обращаясь к прохожему). Однако эту чётность Маркаиш постоянно стремится преодолеть, выступая в роли инструмента, озвучивающего живой голос поэтессы.

Все три раздела начинаются затактом вокальной партии, а на последний звук в фортепианной партии накладывается материал вступления. В результате первый и второй «сольные» фортепианные эпизоды ощущаются как неквадратные, незавершённые структуры, и лишь в конце эта недосказанность полностью «договаривается» в самом протяжённом фортепианном эпизоде – заключении романса.

Если посчитать не такты, а структурные единицы, то можно обнаружить, что разделы почти совпадают по объёму: первый раздел – девятнадцать единиц, второй раздел – восемнадцать единиц, и третий раздел (без заключения) – семнадцать единиц. Эта динамизация процесса, приводящая к незначительному уменьшению объёмов, компенсируется развёрнутым заключением. В балансировании вокальной партии и фортепианного аккомпанемента, пребывающих в контрапункте, словно ощущается игра с восприятием жизни и смерти...

Любопытно гармоническое оформление романса. Он написан в *соль* миноре с выставленными ключевыми знаками. В опорных точках слышны ясные и отчётливые гармонические функции, однако между ними у композитора возникают созвучия, появление которых воспринимается как

сопоставление аккордов далёких тональностей. Чаще всего – это созвучия, напоминающие по звучанию секстаккорд минорной шестой ступени. Арпеджированные фигуры правой и левой руки добавляют к этим функциям неаккордовые звуки, в результате чего аккордовые структуры ещё более усложняются (см. пример 1 в Приложении 2).

Появление «минора в миноре» (минорной шестой ступени) создаёт ощущение чего-то далёкого, «потустороннего». Изначально такой образ был задан самой поэтессой, и Маркаич как будто пытается нарисовать его гармоническими красками. Описанный приём, как знак, пронизывает гармонию романа до самого конца, словно заставляя пребывать слушателя в едином состоянии.

В романсе «**Ночь**» использовано стихотворение Марины Цветаевой, возникшее в 1916 году и вошедшее в цикл «Бессонница». Стихотворение написано пятистопным ямбом. С его текстом композитор обращается весьма своеобразно. В этом романсе – как и в предыдущем – использованы не все строфы. Из четырёх цветаевских строф взяты лишь первая и последняя. Однако из опущенных второй и третьей строф композитором были заимствованы отдельные короткие фразы. Сравним авторский вариант стихотворения и компиляцию, сделанную Э. Маркаичем:

Авторский текст М. Цветаевой:

*В огромном городе моем – ночь.
Из дома сонного иду – прочь
И люди думают: жена, дочь,
А я запомнила одно: ночь.*

*Июльский ветер мне метет – путь,
И где-то музыка в окне – чуть.
Ах, нынче ветру до зари – дуть
Сквозь стенки тонкие груди – в грудь.*

*Есть черный тополь, и в окне – свет,
И звон на башне, и в руке – цвет,
И шаг вот этот – никому – вслед,
И тень вот эта, а меня – нет.*

*Огни – как нити золотых бус,
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь.*

«Либретто» романса, составленное композитором:

*В огромном городе моем – ночь.
Из дома сонного иду – прочь
И люди думают: жена, дочь,
А я запомнила одно: ночь.*

*Июльский ветер мне метет – путь,
И где-то музыка в окне,
И звон на башне...*

*Огни – как нити золотых бус,
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь.*

В авторском тексте поэтессы складывается очень пёстрая, калейдоскопичная картина ночного города, за которой скрывается многообразие психологических подтекстов.

Это и ночь, как фон всего происходящего (на этом фоне Цветаева снимает самоперсонификацию, обозначив себя как персонажа неконкретно – «жена... дочь»), июльский ветер, музыка в окне, путь (зрительный образ дороги), чёрный

тополь, свет в окне, звон на башне, «цвет» в руке и, наконец, тень как образ, отъединённый от объекта («И тень вот эта, а меня – нет»).

Такая сложная картина статичных и движущихся зрительных образов («Ах, нынче ветру до зари – дуть... И шаг вот этот – никому – вслед»), к которым добавлены слуховые впечатления (а в конце стихотворения добавятся ещё и вкусовые) выглядит очень пестро на всех уровнях восприятия. Цветаевой была необходима эта мозаика. С её помощью она только и могла передать сложность и многозначность переполнявших её чувств, приведших к тому состоянию и тому действию («Из дома сонного иду – прочь»), описанию которых было посвящено стихотворение.

Композитор почти полностью убирает вторую и третью строфы, «разгружая» таким образом эту картину. Оставленные им отдельные слова и словосочетания из этих строф – «Июльский ветер мне метет, – путь, И где-то музыка в окне, И звон на башне...» – ему нужны были как нейтральный пейзаж, не несущий психологического наполнения создающий лишь повод для написания среднего раздела романса, в котором возникает психологическая разрядка после мрачного, депрессивного образа, обрисованного вначале.

Структура романса представляет собой трёхчастную форму, первый и второй разделы в которой занимают по десять тактов, а третий – девять. Чёткий восьмитактовый период (с двухтактовым вступлением), который выстраивается в начале романса, имеет очень ясную гармоническую схему. На первый взгляд он мог бы повлечь за собой структурную и гармоническую аналогию следующих разделов, однако композитор обращается с заданным им самим материалом очень свободно, изменяя метр в середине этой формы, а в репризе как будто убирает последний такт напрашивающегося двухтактового заключения, оставляя ощущение недосказанности.

Тональность романса, обозначенная ключевыми знаками, – *ми бемоль* минор. Заявленные во вступлении «изломанные» хроматические интонации (*фа-бемоль* – *фа-бемоль* и др.) настраивают на горестный тон рассказа.

Экспонируя ситуацию и отчасти окружающий антураж, музыка первого раздела романса пока лишь косвенно говорит о состоянии героини («горестная» тональность *ми бемоль* минор, общий характер музыки).

В трепетном среднем разделе с изменившимся метроритмом (12/8) именно музыка оказывается главным рассказчиком, передающим эмоциональное состояние. Гармония становится размытой и неконкретной в оживлённом движении голосов. Отчётливо слышен лишь уход в тональность минорной доминанты.

Как и в романсе «Горькая кисть», у композитора использовано несовпадение содержательного смысла слов и выразительных свойств музыки. Она (в аккомпанементе – в большей степени) словно запаздывает, стремясь выразить эмоциональную возбуждённость, о которой мы только догадывались по первым строкам стихотворения. В тексте же, использованном в среднем разделе, виден лишь пейзаж, фон, о чём уже говорилось.

Такая содержательная полифония (думается, её можно назвать авторским приёмом) замечательно передаёт сложность и противоречивость состояния героини. Продолжая эту игру «смысловых контрапунктов», композитор начинает третью строфу стихотворения ещё в конце второго раздела.

В то же время постепенно возвращается основная тональность, и «ненавязчиво» утверждается первоначальный размер 4/4 (в последнем такте, перед сменой размера, вокальная партия излагается дуолями, а в следующем такте, идущем после смены размера, в партии фортепиано композитор оставляет несколько триольных фигур).

В первых тактах репризы (такт 21) почти буквально повторяется первоначальный материал, однако от поэтического «либретто» у композитора остаётся лишь две строчки последней строфы, поэтому реприза оказывается усечённой, а её интонационно-гармоническое наполнение варьировано.

В 26–27 тактах, где заканчивается цветаевское поэтическое повествование – «...Друзья, поймите, что я вам – снюсь», – контрапунктировавшие прежде музыкальный и поэтический смыслы сходятся воедино: в 27-м такте на звуке *фа* (второй ступени *ми-бемоль* минора) заканчивается вокальная партия, а в партии фортепиано композитор пишет сложное созвучие, которое можно условно обозначить как доминантовый нонаккорд с добавленными неаккордовыми звуками.

Создаётся ощущение недосказанности, многоточия, присутствующего и в словах, и в интонационно-гармоническом решении. Однако в следующих за этим последних двух тактах (они представляют собой укороченное завершение на материале вступления) хроматическим движением в трёх верхних голосах композитор возвращается в тонику, утверждая заявленное с самого начала одно состояние и один эмоциональный тонус. Таким образом, то чувство, на котором сконцентрировался композитор при составлении собственной поэтической канвы, усилено, а сам романс оказывается очень цельным и создаёт трагический центр в вокальном цикле.

Завершается вокальный цикл романсом «**Рассвет на рельсах**». В своей статье «Поезд и рельсы в поэтическом мире Цветаевой» Татьяна Елькина отмечает: «С октября 1922-го по октябрь 1923 года в стихи Марины Цветаевой на полном ходу врывается поезд. Это новый для поэта образ-символ, практически не встречающийся ни до этого периода, ни после него. Между тем, этот образ весьма органично вписывается в мировосприятие поэта и органично

преломляется в цветаевском творчестве в том же самом ключе, в каком преломлялись более характерные для Цветаевой образы огня, крыльев, неба (синего цвета), стихий, голосов» [2].

Как и в предыдущих номерах цикла, здесь композитором использованы не все строфы избранного стихотворения, а в некоторых из тех, что легли на музыку, звучит не буквальный цветаевский текст. Во многих случаях композитор меняет в строках грамматику, а иногда делает более существенные изменения. Так, во фразе «Россия – в три полотнища...» заменяет слово «три» на слово «синь», а в строке «Даль, да две рельсы синие» трижды повторяет слово «даль».

Эти изменения объясняются теми же причинами, которые повлекли за собой удаление четвёртой, шестой и седьмой строф из этого стихотворения при составлении «либретто»: Маркаичу не нужна была в тексте «непоэтичная» конкретика, звучавшая в этих строфах («По сырости пуцу вагоны с погорельцами: с пропавшими навек для Бога и людей!..» и др.), а в тех строфах, которые были им использованы, усилена зрительная образность. В целом этот романс в своём музыкальном решении гораздо более иллюстративен, и можно даже сказать, буквально иллюстративен, нежели предыдущие.

При его прослушивании чувствуется, как поэтесса и композитор словно сходятся в едином стремлении создать яркую, движущуюся зрительную картину, которая сама по себе стала бы выразительным символом России. Дорога во все времена была для русских писателей и поэтов характернейшим образом-знаком.

У Цветаевой таким знаком стала железная дорога – рельсы, по которым движутся поезда по бескрайним российским просторам. Для неё самой восприятие железной дороги имело личностное наполнение: она символизировала отъезд из России, разлуку...

Композитор, родившийся в Сибири в семье репрессированных, глубоко прочувствовал этот посыл.

Романс «Рассвет на рельсах», написанный на выразительные цветаевские стихи с патриотическим содержанием, стал хорошим завершением, так сказать, жирной точкой в этом вокальном цикле. Сравним текстовую основу романса с первоисточником:

Стихотворение М. Цветаевой:

*Покамест день не встал
С его страстями стравленными,
Из сырости и шпал
Россию восстанавливаю.*

*Из сырости – и свай,
Из сырости – и серости.
Покамест день не встал
И не вмешался стрелочник.*

*Туман еще щадит,
Еще в холсты запахнутый
Спит ломовой гранит,
Полей не видно шахматных...*

*Из сырости – и стай...
Еще вестями шальми
Лжет вороная сталь –
Еще Москва за шпалами!*

*Так, под упорством глаз –
Владением бесплотнейшим
Какая разлилась
Россия – в три полотнища!*

*И – шире раскручу!
Невидимыми рельсами
По сырости пуцу
Вагоны с погорельцами:*

*С пропавшими навек
Для Бога и людей!
(Знак: сорок человек
И восемь лошадей.)*

*Так, посредине шпал,
Где даль шлагбаумом выросла,
Из сырости и шпал,
Из сырости – и сирости,*

*Покамест день не встал
С его страстями стравленными –
Во всю горизонталь
Россию восстанавливаю!*

*Без низости, без лжи:
Даль – да две рельсы синие...
Эй, вот она! – Держи!
По линиям, по линиям...*

Текст, составленный композитором:

*Покамест день не встал
С его страстями стравленными,
Из сырости и шпал
Россию восстанавливаю.*

*Из сырости – и свай,
Из сырости – и серости.
Покамест день не встал
И не вмешался стрелочник.*

*Туман еще щадит,
Еще в холсты запахнутый
Спит ломовой гранит,
Полей не видно шахматных...*

*Так, под упорством глаз –
Владением бесплотнейшим
Какая разлилась
Россия – синь полотнища!*

*Так, посредине шпал,
Где даль шлагбаумом выросла (...)*

*Покамест день не встал
С его страстями стравленными –
Во всю горизонталь
Россию восстанавливаю!*

*Без низости, без лжи:
Даль, даль, даль,
Да две рельсы синие...
Эй, вот она! – Держи!
По линиям, по линиям...*

Стихотворение написано в нерегулярном размере. Уже в первой строфе поэтесса задаёт энергичное сочетание двух ямбических стоп с третьей, пятисложной, но имеющей ударение – как и в ямбе – на второй слог («С его страстями стравленными...»).

В некоторых строфах вместо пятисложника строфа заканчивается стопой второго педанта («... Из сырости и серости...»). В отдельных случаях встречается также замена двухсложного размера на трёхсложный («Так, посредине шпал, где даль шлагбаумом выросла...»). Так поэтессе удалось создать удивительную иллюзию стука колёс

движущегося поезда, грохочущего на стрелках и разъездах (варьирование ритмических фигур). Во всей отмеченной выше ритмической игре мы постоянно ощущаем пульсирующую ямбичность, в прокрустово ложе которой укладываются все строки стихотворения.

При анализе вокальной строчки романса, написанного в репризной трёхчастной форме с кодой и имеющей черты вариантно-куплетной формы, ощущается удивительное соответствие избранных композитором интонаций смыслу слов стихотворения. Для примера можно взглянуть на линию вокальной партии первой части (см. пример 2 в Приложении 2).

В первой фразе, содержащей всего четыре звука, квартовым скачком выделено главное слово – «день», а направление интонационного движения преобладает восходящее. Следующая фраза имеет нисходящее движение, и в этом контексте выразительное слово «стравленными» композитор выделяет и скачком, и ритмической фигурой из трёх восьмых, появляющейся впервые.

В новой фразе, вариантно развивающей начальные интонации, обращают на себя внимание два восходящих скачка – на словах «Россию» и «восстанавливаю» (на ударные слоги). Далее, в заключительной музыкальной фразе экспозиционной части романса, которая является суммирующей – если говорить о сугубо музыкальных принципах построения, в словах поэтического текста происходит обобщение. Вновь у композитора и поэтессы наблюдается точное совпадение в передаче смысла.

Одновременно эта фраза является кульминирующей в первом разделе романса, и в вокальной партии впервые звучит верхнее *соль*. Этот эпизод соответствует разделу, который условно можно назвать припевом. Таких припевов в романсе три, и все они выполняют обобщающие функции, причём от припева к припеву уровень обобщения увеличивается.

В первом припеве – в вышеупомянутом эпизоде – это обобщение смысла предшествующих строк через повторение изменённой ключевой фразы: «Покамест день не встал и не вмешался стрелочник». Чрезвычайно выразительно звучит обобщение второго условного припева, где звучат слова «Какая разлилась Россия – синь полотнища!». Однако самым сильным, во всех смыслах, становится обобщение третьего припева со словами «Во всю горизонталь Россию восстанавливаю!».

Гармонические средства, которыми пользуется композитор, здесь чуть менее значимы, нежели в предыдущих романсах. Узнаются знакомые приёмы: альтерации, создающие иллюзии сопоставления созвучий далёкого родства, использование аккордов с добавленными тонами, нисходящее движение с хроматизмами в различных голосах, результатом которого становится та или иная простая функция и т.п. Целые блоки таких гармонических построений вариантно, а иногда и буквально повторяются в романсе.

Более изобретательной оказывается фактура фортепианной партии. Этим словно компенсируется простота и некоторое, возможно намеренное, однообразие гармонического языка. При общем стремлении к имитации стука колёс движущегося поезда композитор находит множество самых разных фигур, создающих этот образ.

В их числе: пунктирное движение репетиционно повторяющихся звуков в левой руке, на которое накладываются ровные длительности аккордовых комплексов правой; сплошное движение шестнадцатыми в верхнем пласте фактуры на фоне пунктирных фигур в нижнем голосе; смешанный комплекс из аккордов, изложенных ровными четвертями и восьмыми в правой руке, с добавленными к ним фигурами шестнадцатых в сочетании с крупными длительностями в левой руке.

Любопытно решена фактура в 17–19 тт.: в правой и левой руке присутствуют ритмические фигуры, комплементарно дополняющие одна другую – группа из трёх звуков с пунктиром в первых двух и заливочной последней длительностью, и фигура, состоящая из четверти и двух шестнадцатых, в которых первая шестнадцатая слигвана с четвертью. Благодаря такому сочетанию ритм сглаживается, но пульсирующее движение сохраняется. После того как в первых тактах романса ярко и несколько прямолинейно был проэкспонирован основной образ (поезд, движение), здесь, следуя за композитором, мы словно отвлекаемся от него и начинаем погружаться в те размышления, для которых антураж движущегося поезда оказывается фоном.

Резюмируя эти наблюдения, можно сказать, что главным фактором развития музыкальных образов в романсе становится фактура. Косвенным подтверждением этого можно назвать и интонационную простоту мелодической линии – если сравнивать её с мелодикой других романсов цикла. Кроме того, обращает на себя внимание пребывание вокальной партии в «занятом регистре». Голос певицы сплетается с линиями фортепианного аккомпанемента, создавая плотную насыщенную фактуру. Так создаётся сложная картина, в которой оказываются неотделимы человек и движущийся поезд, образ удаляющегося состава и далёкой Родины, и, наконец, внутренние переживания и восприятие дороги как нити, связующей с Россией и становящейся её метафорическим образом.

Кода, в которой почти кинематографически воссоздан исчезающий вдалеке поезд, становится завершением не только этого романса, но и всего вокального цикла. В нём, после размышлений о жизни и смерти через виртуальное видение этого мира до момента своего рождения и после ухода из него, через переживание конфликта с этим миром, поэтесса – а вместе с ней и композитор – подчёркивают незыблемое значение для художника Родины,

тесной связи с ней. Именно она, эта связь, наполняет смыслом существование, становится «красной нитью», проходящей через все душевные переживания.

В «Четырёх романсах на стихи М. Цветаевой» Эдуард Маркаиш сумел выразить очень важные моменты своего мировосприятия, которые резонировали с мироощущением Марины Цветаевой. Композитор и поэтесса оказались близки в своём понимании жизни и смерти, судьбы, Родины, дороги... Это привело к тому яркому художественному результату, каким и стали описанные романсы.

ЭЛЕГИЯ ДЛЯ СКРИПКИ (сочинения для оркестра)

Музыка для оркестра является важнейшей составляющей творческого наследия любого профессионального композитора. В числе сочинений Эдуарда Маркаиша также присутствует значительная группа оркестровых опусов и композиций для солирующих инструментов с оркестром. В этом списке:

1. Струнный концерт № 1, трёхчастный (1986)
2. Концерт для фортепиано с оркестром (1987)
3. Токката для двух фортепиано и оркестра (1989)
4. Струнный концерт № 2, трёхчастный (2005)
5. Элегия для скрипки с оркестром (2008)
6. Симфония (неоконченная)

К этому списку можно добавить также серию аранжировок произведений разных композиторов для оркестра, или для аккордеона (фортепиано) с оркестром. В основном это пьесы джазовых композиторов или джазовые интерпретации классических произведений.

Наиболее исполняемым из сочинений этого перечня оказалась Токката для двух фортепиано. Она много раз звучала в Новосибирске и Красноярске в оригинальной

версии для двух фортепиано с оркестром, а также в авторском переложении для двух фортепиано. Солистами (помимо автора, исполнившего в этом переложении и первую и вторую партии) были такие известные музыканты, как заслуженный артист РФ Геннадий Пыстин, лауреат международных конкурсов Денис Приходько и др. Остальные оркестровые сочинения композитора (за исключением Элегии) исполнялись реже, или однократно.

Предпоследнее произведение в данном списке, Элегия для скрипки с оркестром, планировалось к исполнению. Эдуард Маркаич вёл переговоры об этом с художественным руководителем Красноярского симфонического оркестра М. Кадиным и главным дирижёром оркестра Красноярского театра оперы и балета А. Чепурным. Внезапная смерть композитора не позволила осуществиться этим планам.

Поводами к написанию перечисленных оркестровых композиций в большинстве случаев были потенциальные возможности их исполнения или просьбы конкретных музыкантов-солистов. Так, Токката для двух фортепиано изначально создавалась в расчёте на известный новосибирский фортепианный дуэт Г. Пыстин – Д. Цыганков; первый Струнный концерт был написан для Новосибирского камерного оркестра в период пребывания композитора в этом городе; а второй Струнный концерт – для Красноярского камерного оркестра; Элегию для скрипки с оркестром Э. Маркаич сочинил по просьбе своей супруги – скрипачки, концертмейстера Красноярского симфонического оркестра, а созданный ещё в студенческие годы Концерт для фортепиано с оркестром исполнял сам.

Остановимся на **Элегии для скрипки и симфонического оркестра**, написанной в 2008 году. Её можно считать образцом зрелого оркестрового письма композитора и, кроме того, сочинением, в котором нашла выражение содержательная доминанта всего творчества Эдуарда Маркаича.

Элегия для скрипки с оркестром Э. Маркаи́ча написана в трёхчастной форме, трактованной совершенно необычно. Композитору удалось создать оригинальное произведение, восприятие которого отсылает одновременно и к классическим образцам и к джазовым композициям. Такие особенности этой формы, как наличие оркестрового вступления (условно оркестрового) перед тем как вступает солирующая скрипка с изложением основной темы, а также сольной каденции в конце, вызывает прямые ассоциации с классическим инструментальным концертом.

Вместе с тем функция вступления в элегии Э. Маркаи́ча совершенно иная, нежели в классических концертах. Также нетрадиционно трактована упомянутая каденция, на которой заканчивается всё произведение. После неё нет заключительной «оркестровой точки», а сама она, по сути, является репризой формы. Всё это демонстрирует оригинальный взгляд художника как на классическую традицию, так и на традиции других стилей (в частности – джаза), преломившийся в его сознании.

Первый и второй разделы Элегии, оформленные как самостоятельные части, имеют своё указание темпа и характера, своё динамическое решение и тональности (по их началу). Третий раздел (каденция-реприза) не выделен в самостоятельную часть, а вытекает из предшествующего развития.

Основной тональностью первой части является *соль* минор, и ключевые знаки здесь выставлены автором. Начинается часть кратким шеститактовым вступлением гобоя, поддержанным тремоло струнных. Этот приём выдаёт в композиторе большого знатока джаза и приёмов джазового формообразования. Именно так – с соло одного музыканта, задающего характер и тональность, но ещё не играющего тему – начинались многие джазовые пьесы, исполнявшиеся ансамблями типа «комбо». Только в седьмом такте,

помеченном композитором ц. [1], вступает солирующая скрипка, исполняющая главную тему.

Весь вступительный эпизод становится кратким тезисным изложением основных гармонических и мелодических идей, реализуемых в дальнейшем. Заметим, что соло одного инструмента – но не главного солиста – приём весьма необычный для академической музыки. Он противоречит законам классической композиции, поскольку появившись в самом начале, привлекает к себе основное внимание слушателя и «сглаживает» появление главной темы и тембра основного солиста – скрипки. В этом смысле такой приём можно назвать «опасным», однако здесь композитору он нужен. В данном случае шестью начальными тактами задаётся не только характер всей части, как это было у джазовых музыкантов, но и весь интонационно-гармонический словарь.

Говоря о вокальных сочинениях Э. Маркаица, уже не раз приходилось отмечать такую особенность творческого почерка этого автора, как стремление к полимелодизму и «текущему» развитию музыкальной формы. Это часто проявлялось не только в насыщении музыкальной ткани выразительными мелодическими подголосками-контрапунктами, но и в умении создать протяжённые «мелодические волны», иногда изложенные параллельно и порой создающие эффект «движущейся бесконечности». Появление таких подголосков-контрапунктов и «волн» в различных голосах не было в сознании композитора процессом спонтанным. Он непременно готовил его, задавая «интонационные тезисы», что мы наблюдаем и в данном случае.

Если взглянуть на упомянутое соло гобоя со струнными, то можно увидеть в нём весь «тезаурус» сочинения: постепенное восходящее движение с незначительными возвратами, содержащее хроматические варианты ладовых ступеней и главнейшие ритмические

фигуры – группы восьмых, слигованных с четвертью, группы шестнадцатых, триоли и пунктирные фигуры. В качестве ритмических вариантов перечисленных фигур (во второй фразе вступления – с четвёртого по шестой такт) появляются также группы из восьмой и двух шестнадцатых, а также группа из тридцатьвторых длительностей.

В содержательном плане весь мелодический строй этого соло (как и темы солирующей скрипки, вступающей позже) связан с богатой элегической традицией русской музыки, о которой говорилось выше. Вспоминаются мелодии-темы русских композиторов конца XIX – начала XX века, и особенно темы Н.Я. Мясковского, который серьёзно интересовался этой сферой в русском искусстве. Даже заключительная фраза этого соло, звучащая почти как цитата из известной «Элегии» С. Рахманинова, не разрушает общего впечатления и воссозданного композитором настроения, отсылающего к Мясковскому. Можно вспомнить многочисленные темы Мясковского, проникнутые «элегическим настроением»⁴, а также его Шестую симфонию, в которой была даже приведена цитата – мелодия духовного стиха «О расставании души с телом» (см. пример. 3–7 в Приложении 2).

Следует заметить, что с мелодизмом Н. Мясковского темы Э. Маркайча пребывают в особенно близком интонационном родстве. В самом общем плане можно говорить о едином «строительном материале», из которого составлены эти мелодии-темы. Структурные единицы мелодических построений обоих композиторов – «осколки» протяжной русской песни, «приправленные» хроматизмами русского городского романса. Иногда такие мелодии составлены из коротких фраз, прерывающихся паузами и воплощающих возбуждённое состояние. В качестве примера можно назвать упомянутую тему фортепианной

⁴ Так названа одна из фортепианных пьес Н.Я. Мясковского.

пьесы Н. Мясковского «Элегическое настроение» и основную тему второй части Элегии Э. Маркайча, схожесть которых очевидна (см. примеры в Приложении 2).

Близки темы Э. Маркайча и Н. Мясковского и по характеру их изложения. В числе авторских ремарок, использованных Мясковским, можно найти помимо распространённых указаний, таких как *molto espressivo*, *molto cantabile*, *andante espressivo*, *piu appassionato*, и нестандартные обозначения: в частности *allegro affanato* («задыхаясь»). В подобном ключе решены авторские ремарки и у Маркайча (*adagio espressivo*, *affettuoso* и т. п.).

Возвращаясь к Элегии Маркайча, нужно отметить, что весьма характерной оказывается и гармония вступительного эпизода, о котором был начат разговор. Она изложена тремолирующими аккордами струнных, поддержанных одиночными ударами литавр, и вполне поддаётся функциональному прочтению:

t – II₂ – DDVII₄₃^{в3} - d₅₃ / t₅₃ (полиаккорд) – II₂ – D₇.

Движение сменяющих друг друга аккордов, словно перетекающих один в другой и звучащих на тоническом органном пункте, содержит характерные для композитора гармонические приёмы. Это, в частности, сопоставление ярких красок, например появление рядом с тоникой альтерированного терцквартаккорда двойной доминанты, а также наложение друг на друга созвучий, образующих полиаккорд, и т.п. Следует добавить обилие мелодических проходящих звуков, включая хроматические, в партии солиста – гобоя, добавляющих свои оттенки в фонические краски гармонии (см. пример 8 в Приложении 2).

Тема солирующей скрипки, экспонирование которой композитор обозначил ц. [1] (седьмой такт), представляет собой разомкнутое построение, начинающее мелодическую волну. В её интонационном контуре без труда узнаются

заявленные в начале элементы. Так, её первый элемент чрезвычайно похож на начальное соло гобоя. В щемящем минорном колорите этой мелодии, начинающейся с септими большого минорного тонического септаккорда, слышится трагический оттенок (см. пример 9 в Приложении 2).

Аккомпанемент к теме изложен тремолирующими аккордами струнных (как и во вступлении), к которым добавлены гобои, фаготы и валторны. Расцветчивают фактуру короткие трели флейт в верхнем регистре, придающие оркестровому звучанию ощущение пространства, а также контрапункт кларнета соло, канонически излагающего несколько изменённую тему. Особую роль выполняет арфа, партия которой изложена в непрерывном движении триолями восьмых. Именно она скрепляет эту фактуру ритмически и «проясняет» гармонию.

Пространство «тематической волны» простирается на десять тактов, после чего (ц. [2]) начинается тутти оркестра, подхватывающего эту волну. Мелодизируют в нём все верхние голоса деревянной и струнной групп оркестра: флейты, гобои и скрипки (первые и вторые). Этот эпизод нельзя назвать ни переизложением темы, ни вторым предложением периода. В нём нельзя услышать также начальных интонаций темы. Все мелодизирующие голоса именно продолжают начатую скрипкой волну развития. Скрипка соло в этом эпизоде контрапунктом исполняет повторяющиеся фразы, ритмически и интонационно контрастирующие материалу, звучащему в оркестре. Более чётко и конкретно здесь прочерчен ритм: литавры с выписанными форшлагами выделяют вторую долю каждого такта, а арфа с предшествующим пассажем – каждую третью.

Следует сказать, что гармония двух описанных эпизодов (ц. 1 и 2) во многом аналогична. В ней угадываются гармонические средства, намеченные во вступлении:

ц. 1: $t - t_7^+ - d_6 - VI(DDVII \text{ } ^6_5) - D - II - VII_7(D)$

ц. 2: $t - t_7^+ - d_6 - s_6(s^6_5) - VII \text{ } ^5_3$

Объём более развёрнутого второго эпизода (ц. [2]) выходит за рамки обозначенной автором цифры (в партитуре ц [2] занимает всего восемь тактов). Его протяжённость охватывает двенадцать тактов и включает в себя также первые четыре такта ц. [3]. В них ощущается явное завершение всего предшествующего развития: постепенно выключаются духовые и струнные инструменты, и на продолжительной трели солирующей скрипки в пятом такте ц. [3] у фаготов появляется фигура, которая в первой цифре звучала у флейт.

Этот момент можно считать началом новой (завершающей) волны развития первой части, для которой характерно модуляционное движение в другую тональность и появление новых мелодических образований, рассредоточенных между группами деревянных духовых (флейт, гобоев и кларнетов) и струнных (скрипок и альтов). В их комплементарных переключках слышится свободно-инверсионное имитирование, а сами интонации, звучащие у них, развивают вторую группу заявленного во вступлении «словаря интонационных тезисов»: это группы, в которых чередуются восьмые и шестнадцатые, а также группы мелких длительностей (тридцатьвторых) и др.

Мелодически развитое непрерывное движение партии скрипки соло контрапунктирует всем группам оркестра и ритмически скрепляет весь эпизод (арфа в нём не участвует). Завершается выразительный речитатив солирующего инструмента продолжительной трелью на звуке *ре-бемоль*, приводящей к каденционному завершению на *до* – квинте *фа* минора, ставшего результатом гармонического процесса заключительного эпизода части (в завершающем разделе, в ц. [4] отменяются все ключевые знаки и используются только встречные).

Музыка второй части Элегии выдержана в ином характере и типе движения, с новым самостоятельным тематизмом. Тема, которая буквально на полтакта раньше

солирующей скрипки появляется в партии фаготов и таким образом образует со скрипкой единый канонический комплекс, воплощает состояние предельного возбуждения. Её начальная интонация представляет собой сочетание двух коротких восходящих фигур, состоящих из двух восьмых каждая и разделённых паузой. Они сменяются нисходящим хроматическим ходом, организованном в фигуру из трёх восьмых, четверти с точкой и синкопы восьмая-четверть (см. пример 11 в Приложении 2). К ней через паузу добавлено секвентное повторение этой интонации (с затактом), поднятое на терцию вверх.

Обращает внимание ритмическая вариантность изложения темы, которую композитор заявил в самом начале: фаготы начинают тему в сильную долю такта, а солирующая скрипка вступает ровно на полтакта позже, в относительно сильную долю – первую восьмую третьей группы из трёх восьмых (тактовый размер, указанный автором 12/8). По характеру звучания эта тема напоминает эмоциональную, прерывистую речь, произносимую «взахлеб» с остановками и повторами, и повествующую о чём-то тревожном и волнующем.

Нужно сказать, что тема, заявленная композитором, присутствует в партитуре на протяжении почти всей части, за исключением кульминационных зон и небольшого эпизода завершения, однако не везде она излагается целиком. Её интонациями (фрагментами) насыщены многочисленные линии, возникающие в разных голосах партитуры и движущиеся то параллельно, то попеременно.

В форме второй части можно выявить две большие волны развития, сходные по интонационно-тематическим заявкам, но отличающиеся по приёмам развития и общей динамической интенсивности. Заканчивается часть небольшим семитактовым завершением, готовящим сольную каденцию (третью часть) (см. схему 2).

Схема 2. Форма-структуры второй части Элегии:

A (24т.) В (13+9 кульмин.) A₁(12т.) В₁(13+9 кульмин.) С (7т. заверш.)

Каждый из разделов-волн развития делится на два эпизода: экспозиционный (А), активно разрабатывающий начальную тему, претерпевающую множественные преобразования, но легко узнаваемую в своём интонационном облике и структуре, и развивающий (В), в котором возникает новый материал, контрастирующий теме, а сама тема уже не звучит, уступив место многочисленным мелодизированным фактурным линиям, образованным на её интонациях.

Эпизоды (А) отличаются по объёму ровно в два раза: в первом случае это 24 такта, а во втором – 12. Невольно напрашивается аналогия с двойной экспозицией классического инструментального концерта, которая в данном случае оказывается не более чем аллюзией (как, впрочем, и другие, уже упомянутые здесь «намёки» на классические и джазовые формы-структуры).

Развивающие разделы (В и В₁) совпадают по объёму и делятся на два эпизода – по 13 и 9 тактов, из которых второй оказывается кульминирующим. Вторая волна отличается от первой более насыщенной инструментовкой и *большой* ритмической конкретностью, ощутимой в организации фактуры всех голосов и подчёркнутой ударными инструментами.

Музыка всей быстрой части не привязана к какой-то конкретной тональности. Более того, уже в первых двух тактах, выполняющих роль короткого вступления, тритоновыми ходами у контрабасов композитор выделяет «внетональный» характер интонационно-гармонического решения. Вместе с тем в звучании ощущаются условные ладовые зоны. Так, эпизод (В) первого раздела обозначает диззную ладовую сферу, а в его кульминационной зоне прослушивается опорный тон «си». В начале второго раздела

(В₁) в аналогичном материале преобладает бемольная ладовая сфера, а опорным тоном кульминации становится *до диез* (по записи автора).

На протяжении всего непрерывного и весьма активного развития, композитор периодически включает новые интонационные образования, контрапунктирующие с темой или тематизированными фактурными линиями. Так, в ц. [8] и ц. [13] (перед кульминациями) появляется ритмическая фигура две шестнадцатые – четверть, звучащая в верхнем этаже фактуры у флейт и гобоев, а в ц. [11] арпеджированные фигуры у струнных, вариант которых появляется также в аналогичном месте второго раздела. Они освежают восприятие, внося обновление в интонационный поток. Особенно ярко звучит фрагмент «скандирования» параллельными секундами (последний такт перед ц. [8] и ц. [13]).

Нужно сказать, что построение всей формы второй части Элегии чрезвычайно логично, и эта логичность распространяется как на объёмы всех разделов композиции и их соотношение между собой, так и на эмоционально-содержательное наполнение музыки в каждом из них.

Первый крупный раздел (первая «волна» развития) занимает 46 тактов (с учётом «двойной экспозиции»), а второй крупный раздел (вторая «волна») – 41 такт (с учётом семитактового завершающего эпизода). Таким образом, зона генеральной кульминации, которая приходится на эпизод «второй кульминации», звучащий более напряжённо и насыщенно, оказывается как раз в точке золотого сечения.

Заканчивается вторая часть упомянутым завершающим эпизодом ц. [15], в котором нет тематических элементов, а музыкальный материал имеет обобщающий характер: у флейт и гобоев звучит нисходящее движение равными крупными длительностями (четвертями с точкой), скрипка соло и группа первых скрипок поочерёдно исполняют активные ритмические фигуры триольных восьмых, вторая из

которых разбита на две шестнадцатые. Низкие деревянные духовые и струнные сопровождают их восходящим гаммообразным движением. Инструменты постепенно выключаются, а в устремлённом вверх движении струнных восьмые сменяются шестнадцатыми. Этот бурный поток шелестящих струнных завершается общим аккордом оркестра, который представляет собой сложную доминанту к *соль* минору следующего раздела части. В ней вновь выставлены ключевые знаки – два бемоля.

Третий крупный раздел Элегии для скрипки с оркестром представляет собой одновременно сольную каденцию и репризу большой трёхчастной формы. Такая необычность, и даже можно сказать неожиданность, трактовки этого раздела оказалась вполне логичным завершением всей, во многом своеобразной, формы композиции Элегии, в которой композитор как будто вывернул наизнанку классические приёмы формообразования.

О том, что это именно часть, а не каденция, «вставленная» в структуру, как это имело место в классических инструментальных концертах, можно судить, во-первых, по её объёму, сопоставимому с размерами предыдущих частей (она занимает 60 тактов, из которых 29 представляют собой активное движение, продолжающее импульс предыдущей части; и 31 такт – завершение в спокойном характере); во-вторых, по буквальному повторению тематизма первой части композиции; и наконец, в-третьих, по отсутствию финальных аккордов оркестра.

Начинается часть буквально повторением темы вступления, исполняемой в первой части гобоем. Тема сменяется энергичным потоком непрерывных шестнадцатых, в котором чередуются двойные ноты и короткие нисходящие пассажи. В завершении этого раздела, после некоторого успокоения и паузы, появляется тема, с которой начиналась партия скрипки в первой части Элегии. Её развитие

завершается «истаиванием» восходящих трелей, словно возносящих музыку в бесконечность Вселенной...

Заметим, что время звучания третьей части-каденции хронометрически почти полностью совпадает со временем звучания первой части (в ней 45 тактов в характере Adagio), в результате вся композиция оставляет впечатление стройной и уравновешенной формы.

Оркестровые опусы Э. Маркайча, исполнявшиеся, к сожалению, мало и редко, являются, вне всяких сомнений, интереснейшей страницей в творческом наследии композитора. Их описание и анализ представляются для любого музыковеда-исследователя занятием интересным и увлекательным, а их исполнение может украсить программу любого оркестрового коллектива.

МАНЯЩАЯ ЗВЕЗДА (фортепианная музыка)

История музыки знает немало композиторов, которые не просто прекрасно владели клавишными инструментами, но были концертирующими музыкантами, исполнителями-виртуозами. Однако нельзя говорить, что для каждого из них этот инструмент был главным и определял направление творчества. Так, виртуозно владевшие фортепиано Брамс или Шуман не стали композиторами, писавшими только для этого инструмента или преимущественно для него. Вместе с тем рядом были другие композиторы, например Лист и Шопен, чьи творческие устремления сконцентрировались на звучании любимого ими рояля, и фортепианная музыка которых действительно стала самой главной и наиболее значимой частью их творчества.

Эту ситуацию можно проследить на протяжении всей обозримой истории европейской музыки, и причины такого положения вещей в каждом конкретном случае находятся на

пересечении объективных и субъективных факторов. К объективным факторам в самом общем плане можно отнести особенности творческого дарования того или иного композитора, например ярко выраженное оркестровое мышление блестящего пианиста Д. Шостаковича. Субъективные факторы могут крыться в особенностях биографии музыканта и во многих других причинах, включая специфические черты физического строения.

Прекрасный пианист, дипломант Международного конкурса пианистов имени А.Н. Скрябина, Эдуард Николаевич Маркаиш относился как раз к той группе композиторов-пианистов, чьё творчество было максимально сконцентрировано на одном инструменте – фортепиано. Рассуждая о причинах, приходится признать, что субъективные факторы здесь возобладали.

Имея врождённый изъян – не видящий левый глаз, Маркаиш с детства стал использовать свою феноменальную память и старался меньше обращаться к нотному тексту. Упомянутая «специфическая причина» не помешала стать Эдуарду Маркаишу автором множества «опусных» сочинений практически во всех академических жанрах, среди которых – как об этом уже говорилось – оказалось немало композиций не просто весьма удачных, но сумевших выделиться в этой жанровой сфере, стать востребованными среди музыкантов и слушателей.

Есть все основания полагать, что композитор мог бы стать и успешным симфонистом, и признанным мастером в сфере камерной, хоровой музыки и пр. Говоря же о музыке для фортепиано, нельзя не отметить разнообразие жанровой палитры, которой пользовался Маркаиш. В ней просматривается опора на классико-романтическую музыкальную традицию, в которой создавали свои фортепианные шедевры любимые им Бах, Лист, Шопен, Чайковский, Рахманинов, Скрябин и Прокофьев.

Вот что, в частности, пишет о фортепианной музыке Э. Маркаи́ча Т.В. Прасолова: «Музыке Э. Маркаи́ча, основанной на традиционной тональности, свойственно преобладание меланхолических настроений, часто переходящих в драматическую напряжённость. В этих случаях тональность, обычно минорная, композитором усложняется, возникают нефункциональные созвучия с диссонирующими звуками, аккорды-наложения и т.п.

В большинстве сочинений композитора присутствует мелодическая тема, а для фортепианных композиций характерными приёмами можно назвать частое использование нисходящей цепи септаккордов и «обильную» педализацию, иногда создающую эффект наложения гармоний» [16].

В списке сочинений для фортепиано (см. введение) особое место занимают сонаты. Регулярно выступая с сольными концертами на различных площадках (чаще всего – в Красноярском Доме композиторов), композитор заканчивал каждый такой концерт исполнением сымпровизированной сонаты. Разумеется, этому предшествовала предварительная подготовка – продумывался драматургический план сочинения, возможный интонационный состав тематизма и т.д., однако возникала соната всегда спонтанно. Большинство созданных таким образом сонат существует в аудио- и видеозаписи, может быть расшифровано и представлено нотным текстом. В этой связи упоминание только о двух сонатах в общем списке сочинений следует считать условным.

Из законченных композитором фуг известно двадцать. Исполняя их в своих концертах – по одной-две, – композитор всегда импровизировал к ним прелюдии, демонстрируя таким образом идею этого сочинения. Впоследствии, общаясь с дирижёрами и имея тесные дружеские контакты с ансамблем «Виртуозы Красноярска» (руководитель – заслуженный артист РФ Александр Шендрик), состоящим из

струнного квинтета с аккордеоном, Э. Маркаиш сделал аранжировку нескольких фуг для этого состава и для большого симфонического оркестра, выписав прелюдии.

Для квинтета и аккордеона были аранжированы прелюдии и фуги *до* минор, *си* минор, *ля* мажор и *ми-бемоль* мажор. При этом прелюдия и fuga *до* минор существует в двух вариантах, сделанных для одного исполнительского состава, а прелюдия и fuga *ля* мажор – в четырёх, из которых один – для аккордеона и струнных, а остальные три – для аккордеона и оркестра.

В трёх лёгких этюдах (для правой руки) с едва уловимым джазовым «налётом» воплощается столь же лёгкая образность. Балансируя между этюдом как полноценной художественной формой и этюдом, относящимся к разряду пьес инструктивного характера, каждый этюд Э. Маркаиша интересен, наверное, как часть некоей программы, в которой непременно должна присутствовать оживлённая виртуозная пьеса. Думается, композитор вряд ли предполагал исполнение этих этюдов вместе, как некий цикл в силу однотипности фактуры и гармонического плана, используемых во всех трёх пьесах. Кроме того, все три этюда, как уже говорилось, задуманы как пассажные пьесы для правой руки с аккомпанементом в левой, и содержат лишь короткие эпизоды, когда функции правой и левой рук «меняются местами».

Такое близкое фактурное сходство является ещё одним подтверждением несвязанности этюдов в единый цикл. Одна из возможных причин появления этюдов – педагогическая деятельность Э. Маркаиша. Известно, что помимо уроков импровизации, он периодически брал к себе нескольких учеников и работал с ними как педагог по фортепиано. Переполненность учебных программ начинающих пианистов этюдами К. Черни, по-видимому, и побудила композитора к написанию собственных этюдов аналогичного характера.

«Мимолётности», «Сарказмы» и многочисленные отдельные пьесы, в обилии представленные у Э. Маркаи́ча в его собственных рукописных собраниях (а позже – в «минисборниках», составленных и сделанных на компьютере им самим), безусловно, были навеяны пианизмом С. Прокофьева и особо почитаемого А. Скрябина, чьё наследие композитор изучал всю жизнь.

Особое место в фортепианном творчестве Эдуарда Маркаи́ча занимали **Ноктюрны**. Их было написано девять, и все они не только стали яркими концертными пьесами, звучавшими как в исполнении автора, так и в исполнении других музыкантов, но и периодически издавались в различных печатных сборниках, вышедших при жизни композитора.

Семь из девяти ноктюрнов написаны в минорных тональностях. Один из ноктюрнов мы видим в *ре-бемоль* мажоре, и один (In der Wüste) представляет собой пьесу в тональности «на диссонантной основе». Название имеет также ноктюрн *до-диез* минор, он назван автором «Nostalgie».

В музыкальной ткани ноктюрнов можно найти все характерные компоненты стиля Э. Маркаи́ча. Ноктюрны как в фокусе собрали всё то, чем ценен был композитор в лучших своих опусах, к какому бы жанру они не относились. Вероятно, сама по себе идея лирической пьесы «от первого лица» с максимально индивидуализированным содержанием («ночная песнь» одинокой тоскующей души) по содержательной идее оказалась максимально близка композитору. Можно предположить, что здесь могли иметь место и причины личного характера... По фактурному решению ноктюрны можно сгруппировать в миниблоки:

1. С условно арпеджированным аккомпанементом, представляющим собой движение по звукам аккордов – это ноктюрны *ре-бемоль* мажор, *до-диез* минор. Такая фактура встречается также в отдельных эпизодах ноктюрнов *ре* минор, *фа* минор (ранний).

2. С аккомпанементом, в котором присутствует оstinатная линия, – ноктюрны *ре* минор, *си* минор и без тональности (*In der Wüste*). Эпизоды с оstinатными фигурами можно встретить также в ноктюрне *фа* минор (раннем) и ноктюрнах *до* минор и *си* минор.

3. С терцовым движением в верхнем пласте фактуры – ноктюрны *до* минор, *ми* минор. Последние из перечисленных ноктюрнов несколько отличаются от остальных пьес в этой группе. В них композитор использует созвучия и фактурные решения, не очень для него характерные. Так, отдельные эпизоды ноктюрна *ми* минор могут напомнить звучание музыки Г. Свиридова и даже Д. Шостаковича.

Практически все ноктюрны Э. Маркаи́ча являются пьесами одного характера и выдержаны в одном движении.

С этим связано применение композитором практически во всех ноктюрнах излюбленного приёма – «мелодической волны», т.е. непрерывно движущейся линии (иногда представленной двузвучием, реже многозвучным фактурным комплексом), в которой по принципу развёртывания развивается начальный интонационный импульс.

Гармония всех пьес также аналогична. В максимально мелодизированной многозвучной фактуре, содержащей на опорных точках музыкальной формы слышимые гармонические функции, переплетаются два принципа: «эллиптическое перетекание» аккордов и соединения далёких, функционально не родственных созвучий посредством мелодического движения в одном или нескольких голосах, или через общий звук. Для примера приведём описание самого известного, *до* минорного ноктюрна Э. Маркаи́ча, опубликованного в сборнике «Фортепианная музыка красноярских композиторов» [17].

В этой пьесе, объёмом в шестьдесят тактов, просматривается сложная трёхчастная форма с романтически-несимметричным объёмом разделов: экспозиционный раздел 21т. (8+9+4), развивающая середина 14т. и реприза, которая

вместе с кодой занимает 25т. (17+8). В этом балансирующем «равновесии – неравновесии» обращает на себя внимание совпадение объёмов первого раздела экспозиционной трёхчастной формы, написанного в форме классического периода из двух предложений объёмом восемь тактов, и коды, также восьмитактовой и также содержащей начальный тематический элемент. Таким образом, после прослушивания пьесы, *post factum* возникает ощущение переключения, «модуляции» функции разделов формы: начальный и заключительный восьмитакты воспринимаются как обрамление.

Нисходящая тема ноктюрна, наполненная тоскливой безысходностью, представляет собой трезвучный мотив параллельных терций (вторая и третья записаны как уменьшенные кварты), движущихся по альтерированным (пониженным) ступеням звукоряда. Мотив повторяется трижды. К нему добавлен ещё один звук в среднем голосе, в котором – при повторах – также используются альтерированные ступени.

Вся фигура этого мотива звучит на выдержанном тоническом звуке *до* в басу, а в четвёртом такте, заканчивающем предложение, композитор выписывает столь же гармонически сложную каденцию: три звука в комплексе правой руки приходят к созвучию *си-бекар, фа, ля-бемоль*, которое при повторяющихся у баса звуках *соль* и *ля-бемоль* создаёт краску уменьшенного вводного септаккорда и доминантноаккорда, сменяющих друг друга. В конце такта линия басового голоса приходит к *ре-бемолю* как к пониженной квинте доминанты, заканчивающей этот гармонический процесс.

В самой фигуре тематического мотива и его условно-секвентном нисходящем повторении можно уловить отдалённый намёк на начальный мотив вступления к «Евгению Онегину» П. Чайковского, а в изломанной интервалике хроматизированных созвучий – отсылку

к пьесам А. Скрябина. Однако это только намёки, свидетельствующие о прекрасном знании композитором русской классической традиции.

Как и в других сочинениях Э. Маркаича, в ноктюрне *до* минор композитором расставлены «гармонические вехи»: в начале каждого раздела (или подраздела) чётко обозначена гармоническая функция, звучащая либо как знак нового этапа развития, либо как результат. Таким образом, в пьесе условно может быть выявлен её гармонический план. Разумеется, этот план не мог быть простым при столь хроматически усложнённой теме.

Однако упомянутые «вехи» позволяют увидеть очень ясную, почти классическую гармоническую логику, отсылающую, например, к гармоническому плану некоторых фуг Баха. В частности, появление во втором предложении репризы си бемоль минорного раздела можно трактовать как условную «субдоминантовую сферу», часто возникающую у Баха в третьей четверти формы, в зоне золотого сечения. Композитор в данном случае трактует её весьма изощрённо, показав гармонию двойной субдоминанты.

В целом же, по интонационно-гармоническому колориту, по приёмам голосоведения и способам построения фактуры, этот ноктюрн можно назвать типичным образцом фортепианной музыки Э. Маркаича, узнаваемого здесь буквально в каждом такте.

Кроме того, Э.Н. Маркаич слыл талантливым педагогом, и одним из направлений его фортепианного творчества был так называемый педагогический репертуар, о чём мы уже упомянули в разделе об этюдах.

Цикл **«Двенадцать пьес для фортепиано»** является, пожалуй, самым крупным сочинением в этой группе фортепианных опусов композитора. Каждая пьеса в цикле имеет программный характер и, называя их, композитор закладывал некий образ, ранее им задуманный. Следует сказать, что не каждая пьеса цикла имеет жанровое

определение (вальс, этюд и т.п.), однако все они решают какую-то определённую пианистическую задачу.

Цикл «Двенадцать пьес для фортепиано» создавался Э. Маркаишем в большей степени для слушания детьми, а для исполнения, пожалуй, лишь наиболее подготовленными старшеклассниками, поскольку по своей технической сложности это вполне «взрослые» пьесы. Цикл наиболее полно представляет круг образов, характерных для всего творчества композитора и представленных в большинстве его сочинений других жанров, но не обозначенных в названиях.

Программные названия, которые даны пьесам, в одних случаях характеризуют образ, воплощённый в музыке («Тихая песенка», «Беготня», «Пёс и кошка», «Ласка», «Ведьма», «Скоморохи», «Идиллия», «Манящая звезда», «Танец клоуна», «Листопад», «Весёлое настроение»), а в других – обозначают только жанр («Вальс»). В отдельных случаях к образным названиям композитор в скобках добавляет жанровое определение. Так, к названиям трёх пьес в скобках мы видим комментирующее определение «этюды». Эти подробности, безусловно, выполняли педагогическую функцию и помогали ученику (а также его учителю) адекватно воспринимать и образ пьесы, и её инструктивную задачу.

В компоновке этого цикла можно обнаружить стремление к темповому контрасту. Активная пьеса (а в некоторых случаях – две подряд) сменяется пьесой в медленном или умеренном темпе и в ином характере. Кроме того, в начальной и заключительной пьесах цикла со всей очевидностью можно услышать функции вступительного и заключительного номеров (экспонирования и завершения).

Рассматривая весь цикл, можно заметить определённую систему группировки сочинений. Так, первые четыре пьесы – «Тихая песенка», «Беготня», «Пёс и кошка», «Ласка» – расположены таким образом, что образуют и темповый и образный контраст. Они объединяются

в миницикл также и принципом отражения эмоциональных состояний. Добавим, что эмоциональность, заявленная в названиях этих пьес, обозначена абстрактными понятиями («Тихая песенка», «Ласка»). Последняя пьеса этого миницикла – «Ласка» – и две следующие за ней – «Ведьма» и «Идиллия» – образуют ещё один миницикл.

В них также присутствует контраст темпа и характера музыки, а в содержательном плане их объединяет, условно говоря, принцип отражения разных ипостасей женского начала, женской эмоциональности. Любопытно, что объединяющая оба миницикла пьеса «Ласка» отображает образ, могущий быть трактован и абстрактно, и в спектре конкретно женской эмоциональности. Таким образом, эффект функционального переключения, ощущаемый в этой пьесе как части цикла, проявляется и на содержательном уровне.

Последующие четыре пьесы – «Вальс», «Скоморохи», «Манящая звезда» и «Танец клоуна» – образуют ещё один миницикл, который можно условно обозначить как цикл танцев. Вопрос может возникнуть лишь по поводу пьесы «Манящая звезда», на первый взгляд выпадающей из этого ряда. Однако внимательно вслушиваясь в колорит этой необычайно красивой пьесы, утончённо-изысканной по гармонии и фактуре, с мелодизирующим нижним голосом, нетрудно представить себе балетное адажио (автор не указал характер исполнения, обозначив лишь метроном).

Хочется обратить внимание на то, что содержательно-эмоциональный аспект, акцентированный в этой группе пьес, отражает особый тип танцевальности – театрально-сценической и, даже можно сказать, балаганно-лубочной. «Вальс», которым начинается эта группа пьес, также не является исключением. Его изломанная мелодика, разорванная на ассиметричные фразы и искажённая ладовой переменностью, создаёт ощущение некой «игрушечности».

В целом «Вальс» звучит как ненастоящий и совершенно не похож на облагороженные вальсы композиторов-классиков.⁵

Последние две пьесы обобщают две отмеченные выше условные образные сферы – активную (действенную) и лирическую. Эти сферы представлены в предыдущих номерах, большинство из которых имеют образную конкретику, обозначенную в программных названиях. Образность одиннадцатой и двенадцатой пьес – «Листопад» и «Весёлое настроение» – достаточно абстрактна и предполагает широкий спектр эмоционального наполнения. В то же время каждая из пьес логически завершает одну из обозначенных линий. Заключительная пьеса может восприниматься как завершение всего цикла. После «Весёлого настроения» уже не представляется нужным что-то добавлять.

Говоря о быстрых, энергичных пьесах этого цикла, Т. Прасолова подчёркивает, что они могут быть интересны ученикам «...своей энергетикой, виртуозностью, своим оригинальным языком с элементами джаза». Рассматривая спокойные пьесы, Т. Прасолова замечает, что в них «...возникает ощущение, словно автор смотрит на живописное изображение незнакомого мира, который притягивает к себе <...> находит ряд выразительных приемов, создающий почти зрительный эффект <...>» [16].

Как уже отмечалось, к некоторым пьесам композитор добавил ремарку «этюд»: к пьесе «Беготня» (этюд на непрерывные движения триолями, переходящими из руки в руку); «Пёс и кошка» (этюд, соединяющий крупную и мелкую технику); «Весёлое настроение» (этюд на непрерывное движение, предполагающее изошрённую, синкопированную джазовую ритмику).

⁵ Сам автор в шутку называл этот вальс «чеченским», имея в виду его интонационную угловатость, с ходами на увеличенные секунды.

В других пьесах цикла мы также можем встретить самые разнообразные виды фортепианной техники – аккордовую полиритмию, арпеджированное движение и др. Одним из наиболее часто встречающихся приёмов является изложение темы в нижнем голосе, в левой руке с аккомпанирующей правой. По такому принципу построены пьесы «Идиллия», «Манящая звезда», однако и в других такие эпизоды присутствуют.

«Двенадцать пьес для фортепиано» – единственный фортепианный цикл Э. Маркаича, задуманный им и драматургически выстроенный как целостное сочинение. В этом, разумеется, просматривается оглядка на традиции великих предшественников, создававших сочинения такого рода, – Р. Шумана, П. Чайковского, С. Прокофьева.

Как прямая аналогия пьесам упомянутых композиторов, могут восприниматься пьесы «Тихая песенка», «Ведьма» и некоторые другие. Это, без сомнения, сочинения композитора новейшего времени, отражающего образные и звуковые реалии современной действительности – всё то, что окружает человека (ребёнка) сегодня. Так, пьесы «Пёс и кошка», «Беготня» представляются как образ современного двора, а пьеса «Весёлое настроение», наполненная джазовыми интонациями и ритмами, отражает современную звуковую среду.

Особого разговора заслуживают **Джазовые фуги для фортепиано** Э. Маркаича. Двадцатый век, как известно, пережил необычайный всплеск интереса к полифоническим формам. Фуги, инвенции, ричеркары и мотеты стали появляться у многих композиторов на всех континентах. В них, разумеется, нашли отражение эксперименты в области обновления музыкального языка, которыми были увлечены музыканты этого бурного столетия.

Помимо отдельных композиций, в которых преломлялись полифонические жанры и которые появлялись в качестве частей в циклических формах и в качестве

самостоятельных пьес, музыка XX века обогатилась также полифоническими циклами. Самыми известными в этом списке стали циклы прелюдий фуг П. Хиндемита, Д. Шостаковича и Р. Щедрина. Добавить к ним можно также циклы В. Бибика, А. Флярковского и некоторых других авторов.

Вот что пишет об этом музыковед В. Задерацкий: «...Рядом с выдающимся полифоническим циклом Д. Шостаковича возвышаются известные циклы П. Хиндемита и Р. Щедрина. И каждый из них был событием в истории музыкального искусства, каждый открывал новые перспективы развития жанра <...> Последовательность циклов Шостаковича и Щедрина намечает определенную тенденцию в эволюции жанра. Ее важнейшим показателем является высочайший уровень индивидуально-авторского постижения полифонии, а также заметная «ступенчатость» в расширении ее семантического поля и, в конечном итоге, – в изменении ее жанровых очертаний» [3].

Фуги П. Хиндемита представляют собой квинтэссенцию ладовых принципов композитора, преломляющих в свою очередь его «теорию родства тонов», что ощущается в выборе интервалов при вступлении голосов и в построении вертикальных созвучий, в фугах Д. Шостаковича отразился его интерес к «мелодическим» жанрам – песне, оперетте, характерным для этого периода его творчества. Отсюда – обилие тем, ориентированных на песенность в разных её проявлениях, применение так называемых натуральных ладов и т.д.

Цикл Р. Щедрина стал своеобразным подведением итогов развития жанра полифонического цикла. В нём, помимо «расширения» тональности «насыщением» лада хроматическими интонациями, заметен опыт предшественников в образной интерпретации фуг (фуги-скерцо, фуги-токатты и др.), а также в использовании

«непопулярных» приёмов полифонической техники (фуги на двухголосные темы, фуги с использованием *cantus firmus*).

Специфичность фуг А. Флярковского и В. Бибика проявилась по-своему у каждого из композиторов. Известный советский песенник Александр Флярковский написал свои фуги (и прелюдии к ним) на темы, мелос которых отсылает к стилистике эстрадной песни. Валентин Бирик в своём цикле развивал идею «образно-ассоциативной» трактовки тональности, намеченной ещё в фугах Р. Щедрина. С этим связана оригинальность трактовки самого понятия «тональность». Поэтому полифонический цикл В. Бибика содержит не двадцать четыре прелюдии и фуги – как циклы Д. Шостаковича и Р. Щедрина, и не двенадцать – как цикл П. Хиндемита, а тридцать четыре.⁶

Задуман был большой полифонический цикл и Эдуардом Маркаичем. Особенностью трактовки классического двучлена «прелюдия-фуга» в цикле Э. Маркаича стало отсутствие выписанной прелюдии. Композитор предполагал возможность спонтанного, импровизированного исполнения прелюдии перед фугой на её интонационном материале. Есть основания полагать, что джазовая фуга для блестящего пианиста-импровизатора, каким был Э. Маркаич, стала возможностью формализовать, придать законченный вид и драматургически выстроенную форму джазовой импровизации.

Хочется подчеркнуть, что логический ход в рассуждении самого композитора был от прелюдии к фуге, а не наоборот. Об этом косвенно свидетельствует часто повторяемая Э. Маркаичем фраза о необходимости

⁶ Не выставляя ключевые знаки и создавая по сути свободно-атональную музыку, композитор предлагает в восприятии пьес своего цикла использовать «образы» тональностей – белоклавишных, диззных минорных, диззных мажорных и аналогичным образом понимаемых бемольных, поэтому в сумме получается тридцать четыре условных «тональности».

возвращения в современный исполнительский обиход принципов барочного музицирования. Постоянно выступая с концертами импровизаций, импровизируя целые сонаты, для которых предварительно приготавливался лишь тематический материал, сам композитор, вероятно, хотел таким образом придать композиционную завершённость и своему джазовому исполнительству, будучи в состоянии сымпровизировать фугу. Достигнув такого уровня возможностей импровизации, Э. Маркаиц в этом приблизился к гениальному И.С. Баху⁷.

Для исполняющего эти фуги другого пианиста, требовался «обратный ход», который предполагал зафиксированный нотный текст фуги и максимальное усвоение её интонационного строя. Только в этом случае могла быть сымпровизирована прелюдия. Известно, что по окончании всего цикла, при подготовке его к изданию, автор предполагал добавить к одной-двум фугам сочинённые для них прелюдии как образец. Нужно сказать также, что аранжируя некоторые свои фуги для разных инструментальных составов, Э. Маркаиц реализовал эту идею и выписал к ним прелюдии, о чём говорилось выше.

Так или иначе, но создавая такой оригинальный композиторский проект – цикл фуг с предполагающимися прелюдиями, Э. Маркаиц на новом витке развития европейской музыкальной традиции попытался вернуть в классический двучлен «прелюдия-фуга» первоначальный смысл, заложенный в него композиторами эпохи барокко.

Фуг в «джазовом стиле» в течение XX века было написано довольно много.⁸ Одним из первых, кто написал

⁷ У биографов Баха можно прочесть: «Сев за орган, Бах кратко прелюдировал, а затем сымпровизировал пятиголосную фугу» [22].

⁸ Преподаватели полифонии говорят, что в конце ушедшего столетия во многих российских консерваториях студенческая джазовая фуга стала считаться признаком хорошего тона и едва ли не обязательным заданием по практической полифонии.

фугу на блюзовую тему, был Д. Мийо. Такая fuga зазвучала в его балете «Сотворение мира», созданном в 1923 году. В жанре полифонического цикла, пожалуй, наиболее заметным сочинением можно назвать 24 джазовые прелюдии и фуги московского композитора Н. Капустина.

Из задуманных двадцати четырёх Э. Маркаиш успел написать девятнадцать фуг, и три не были им завершены, оставшись в эскизах. Следует заметить, что текст завершённых композитором фуг в некоторых случаях также нельзя считать полностью законченным. В отдельных пьесах не выставлены указание характера, динамика и штриховка. Однако даже в таком виде это сочинение в целом даёт представление о полифонической технике композитора и драматургии цикла.

Генезис тематизма большинства пьес цикла джазовых фуг связан с основными джазовыми (раннеджазовыми) формами и преобладающим здесь должен быть назван регтайм. Условно «регтаймовыми» можно считать одиннадцать из двадцати двух тем. В двенадцати темах слышатся отголоски блюза, спиричуэлс, иногда в сочетании с чертами регтайма. В теме фуги *си-бемоль* минор, типично инструментальной по интонационному наполнению, можно услышать звучание контрабаса, а одна тема (фуги *ля минор*) выдержана в духе бас-гитарного соло и может быть отнесена к джазовому стилю fusion. Это, безусловно, можно считать новаторской чертой данного сочинения.

В двух темах джазовая природа оказалась не выявленной. Так, в фуге *фа* минор, насыщенной «бахизмами», можно услышать отголоски Шостаковича, Мясковского и др. Лишь в заключительном аккорде, представляющем собой тонику с добавленным тоном, чувствуется «неакадемичность» этой пьесы, заявленной композитором как часть цикла, ориентированного на джазовую стилистику (см. пример 11 в Приложении 2).

По своей полифонической специфике темы фуг в подавляющем большинстве случаев воплощают барочный тип полифонического тематизма. Все они без исключения представляют собой либо разомкнутые структурные построения, либо относятся к типу тем с преодоленным завершением. Тема одной фуги – *ми-бемоль* минор – напоминает «тему-зерно» (темы подобного типа во множестве встречались у И.С. Баха).

Примерно половина всех тем начинается в сильную долю. В этом проявляется влияние музыкального мышления «нового времени» – так обычно начинались темы фуг у композиторов эпохи классицизма. Такая особенность характеризует также тематизм упомянутых выше раннеджазовых форм музицирования, на стилистику которых темы фуг Э. Маркаича были сориентированы.

Нельзя не отметить и осязаемый романтический генезис этой музыки. О влиянии романтиков и в целом романтической стилистики на творчество Э. Маркаича уже говорилось, когда речь шла о хоровой и оркестровой музыке композитора. Не могла избежать этого влияния и его фортепианная музыка, о чём также было сказано выше. В рассматриваемом полифоническом цикле, как и в других фортепианных сочинениях композитора, уловимы романтические черты, в частности fuga *фа* минор, совершенно не джазовая, представляет собой типичную романтическую пьесу с выразительным секстовым скачком в начале темы и характерным гармоническим решением.

Романтический «налёт» осязатим и в музыке других пьес этого цикла. Так, например, одна из тем – тема фуги *ми-бемоль* мажор – начинается с терцового тона, что также характерно для полифонии композиторов-романтиков. (Все остальные темы фуг начинаются либо с прима, либо с квинтового тона, а несколько тем имеют в качестве начального звука седьмую повышенную, либо четвёртую повышенную ступени.)

В построении экспозиционных разделов фуг композитор также следует барочному принципу. Все возможные варианты, которые были им использованы, можно найти в ХТК И.С. Баха, и в других барочных образцах фуг. Сказанное относится как к тональному соотношению тем и ответов, так и к их горизонтальной расстановке.

В нескольких фугах вступление тем и ответов изложено без интермедийных связей. К ним относятся фуги *до* минор, *до-диез* минор, *ре* минор *ми-бемоль* мажор, *ми* минор. В экспозициях остальных фуг присутствуют либо одна, либо две интермедийные связи (между вторым и третьим, третьим и четвертым проведениями тем). В ряде случаев чередуется вступление тем в первую долю и со сдвигом на полтакта. К ним относятся фуги *ре* минор, *фа-диез* минор, *соль-диез* минор, *си* минор.

В фуге *до* мажор экспозиция напоминает ми бемоль мажорную фугу из I тома ХТК И.С. Баха, где использована полуторатактовая тема, в большинстве случаев вступающая с середины такта. Исключение составляет лишь её изложение в экспозиционном разделе. Для заполнения образовавшегося полутактового пространства между темой и ответом Бах дописывает к теме кадетту. Э. Маркаиц поступает аналогичным образом, заполняя полутакт между вторым и третьим проведениями (ответом и темой), и оформляя это заполнение как интермедийную связку.

Аналогия с Бахом возникает и при рассмотрении экспозиции фуги *ми бемоль* минор. Её краткая однотоковая тема, по типуажу напоминающая барочную «тему-зерно», образует очень короткую экспозиционную фазу. Для создания полноценной экспозиции этой полифонической пьесы композитор пишет развёрнутую интермедийную связку, становящуюся по сути интермедией между третьим и четвёртым вступлениями (оба – в основной тональности).

Появляясь в крайнем нижнем голосе, это последнее вступление, будучи отъединённым от предыдущих

развёрнутой интермедией, реализует приём совмещения функций формы (многократно наблюдаемый во многих сочинениях Э. Маркайча) и становится одновременно началом развивающего раздела. Такое композиционное решение напоминает фугу *ля* мажор и отчасти фугу *ре* мажор И.С. Баха из I тома ХТК.

Тональные соотношения на уровне экспозиционных разделов, в подавляющем большинстве случаев, у Э. Маркайча также стандартны. Как правило, это обычные чередования тем и ответов (Т и D). Встречаются схемы экспозиций, где в конце одно за другим следуют два тонических проведения. В одной из фуг – фуге *си* минор – последнее проведение темы звучит в субдоминантовой тональности, и в одной фуге – *соль* минор – четвертое проведение изложено в тональности шестой высокой степени, т.е. в *ми* миноре. Есть основания полагать, что здесь также имеет место совмещение композиционных функций конца экспозиции начала развивающего раздела.

За исключением трёхголосной фуги *ми-бемоль* мажор, все остальные мыслились композитором по четырёхголосной модели, которая отчётливо просматривается в их экспозиционных разделах.

Развивающие разделы, как правило, не сохраняют строгий режим заданного количества голосов. Композитор использует различные приёмы гомофонизации фактуры, отсылающие к различным жанрам фортепианной музыки (не только джазовой). В их числе: движение равными длительностями параллельными двухголосными интервалами – терциями, децимами, секстами, а иногда и трезвучными комплексами; деление фактуры на мелодический голос и аккомпанирующий план, который мог быть решён в разной фактуре; уплотнение фактуры за счёт прибавления голосов в аккордовые комплексы. Ими – наряду с октавным движением – часто оказывается изложена тема в кульминационных зонах фуг.

Зоны кульминирования в фугах Э. Маркаича обычно пребывают в конце развивающего раздела, либо в заключительной фазе. Реже их можно обнаружить в середине (в зоне развивающей фазы). Последнее характерно для фуг, в которых просматривается трёхчастная форма с третьим разделом, напоминающим репризу. К ним относятся фуги *ре* минор, *ми-бемоль* мажор, *фа-диез* минор.

В ряде случаев явная гомофонизация фактуры наблюдается в каденциях, которыми разделена форма фуги, но это менее характерный для композитора приём. Если же говорить о наиболее характерных приёмах, встречающихся в развивающих и заключительных разделах фуг, то следует назвать имитационные эпизоды, в которых секвентно повторяются вычлененные из темы элементы, либо новые интонационные образования. К числу фуг, в которых интермедии построены на самостоятельном материале, с которым композитор секвентно работает, можно отнести фуги *до* минор, *ми-бемоль* мажор, *фа-диез* минор.

Нельзя не отметить, что для своего полифонического цикла Эдуард Маркаич, как и его гениальные предшественники И.С. Бах, Д. Шостакович, Р. Щедрин, написал несколько сложных фуг. В их числе шесть двухтемных фуг и одна fuga ричеркарного типа. Это fuga *ля-бемоль* мажор. Двухтемные фуги реализуют оба наиболее распространённых типа многотемных полифонических композиций: фуги с раздельной экспозицией тем (– *до-диез* минор, *ми-бемоль* минор, *фа-диез* минор), а также фуги с присоединяющимися темами (– *ре* минор, *фа* мажор, *соль* минор).

Приведём описание **Фуги фа-диез минор** из числа сложных фуг, представленных в этом цикле. Она может быть отнесена к типу двухтемных фуг с раздельной экспозицией тем (см. схему 2 в Приложении 1).

Следует сразу отметить, что в этой большой форме композитор максимально динамизирует процесс

полифонического развития в первой и во второй фугах, значительный тактовый объём отдавая развитию обеих тем в их совместном проведении. Из семидесяти шести тактов, на которых развёртывается это полифоническое повествование, двадцать два такта в фуге занимает экспонирование и развитие первой темы, одиннадцать тактов отдано экспонированию и развитию второй темы, а остальные сорок три такта – это развивающая и заключительная фазы с участием обеих тем.

Двухтактовая первая тема с затактом звучит как печальная негритянская песня – блюз или спиричуэл (*см. пример 12 в Приложении 2*).

После квинтового зачина скачком с первой на пятую ступень лада дальнейшее развитие представляет собой секвентное движение вниз с хроматическим понижением тонов. По структурному оформлению её можно отнести к категории тем с преодолённым завершением. Максимально динамизируя процесс экспонирования, о чём уже говорилось, композитор не пишет полноценной «интермедийной связки» перед вступлением третьего голоса в один или два такта, а продлевает такт (укрупняет тактовый размер), в котором завершается изложение ответа. Таким образом, необходимая ему в этом месте «интермедийная связка» занимает всего полтакта.

Однако следующая «интермедийная связка» перед вступлением четвёртого голоса сделана как настоящая большая интермедия и занимает три такта. Причину такого формально-структурного решения следует искать в том же стремлении к динамизации композиционного процесса. Упомянутую «интермедийную связку», как и вступление четвёртого голоса, можно рассматривать в качестве зоны объединения композиционных функций. Это одновременно конец экспозиции и начало развивающей фазы. Подтверждением этой мысли может быть появление нового материала – секвенции с триольным движением в двух

голосах с последующей остановкой на четверти. Этот материал далее повторяется композитором в интермедии, возникающей в развивающем разделе.

По законам построения фуги развивающая фаза должна начаться дальше, после изложения последнего четвёртого голоса.⁹ Короткая развивающая фаза первой фуги (фуги на первую тему) представляет собой две стретты, сначала стретту в двух голосах, а затем стреттную тройку. Здесь также проявилось стремление к динамизации процесса полифонического развития.

Отметим также, что в описанном развивающем разделе композитор условно меняет тональность, «снимая» ключевые знаки, что не раз встречалось в других его сочинениях и может быть названо типичным авторским приёмом. По завершении второй стретты в *фа* миноре (без знаков при ключе) в верхнем голосе вступает вторая тема (см. пример 13 в Приложении 2). Она лишена каких-либо очевидных интонационных связей с джазовыми жанрами. В ней нет ни одной синкопы, а некоторая «скерцозная игривость», реализованная здесь автором, возникла в стремлении к созданию контраста к первой теме на образно-содержательном уровне (и, соответственно, на жанровом).

Такая «декларативно» заявленная контрастность, вероятно, нужна была композитору для того, чтобы развести эти темы и сделать их хорошо отличимыми одна от другой при их структурной и гармонической близости.

При первом проведении второй темы три нижних голоса образуют аккомпанирующий аккордовый план. На уровне экспозиционного раздела второй фуги можно отметить и «романтически-вольное» отношение к тональностям вступления тем. Если ответ (вступление второго голоса) в данном случае ещё традиционен и звучит в тональности *до* минор, то вступление третьего голоса

⁹ Именно так описанные события отражены на схеме 2.

звучит уже в тональности *ре* минор. Обращает на себя внимание и общее нарушение структуры экспозиции, в которой – при сохранении четырёхголосной фактуры – мы уже не найдём «понятного» вступления четвёртого голоса.

Обратим внимание и на то, что при изложении ответа в нижнем голосе, в фактуре, которая уже вдруг оказывается трёхголосной, верхний голос содержит материал, могущий быть расцененным как удержанное противосложение (удержанное противосложение № 1), а средний голос можно считать свободным. Его появление, вероятно, было спровоцировано тем, что экспонирование второй темы не было одноголосным, а звучало на фоне аккомпанирующего плана. Возникновение «свободных голосов», добавляемых в строгую полифоническую структуру, также относится к романтическим приёмам в полифонии. Материал этого удержанного противосложения сопровождает вступление следующего голоса, затем появляется далее и без труда узнаётся, просматриваясь в многоголосной фактуре.

В экспонировании второй темы (в экспозиции второй фуги) также заметна тенденция динамизации процесса полифонического развития. Уже в конце изложения ответа – во второй половине второго такта двухтактовой структуры этой темы – возникает аллюзия темы (аллюзия вступления четвёртого голоса), а в следующем такте композитор пишет стретту, в которой тема проводится в крайних голосах в тональности *соль* минор (тональность двойной субдоминанты – далёкая субдоминантовая сфера, обычно характеризующая завершение гармонического процесса перед репризой в гомофонных сочинениях, или перед заключительной фазой в фугах).

В такте 36 (перед ним композитор поставил двойную черту) начинается следующая фаза развития, обусловленная появлением первой темы, звучащей в контрапункте со второй. Это первое их совместное проведение в паре нижних голосов звучит очень скромно, и оттеняется композитором

появлением нового материала (условного удержанного противосложения № 2). Его особенность в том, что он появляется только при совместном проведении обеих тем.

Это противосложение представляет собой разомкнутое музыкальное построение, практически не оформленное интонационно. Его главной выразительной особенностью является ритм, который позволяет узнаваться этому материалу в дальнейшем. В общем триольном движении (тактовый размер 12/8) композитор выписывает структуру, изложенную комплексами из двух, а иногда и из трёх звуков в ровном движении восьмыми по две в каждой триоли (на месте третьей присутствует пауза).

В следующем эпизоде, где звучит только первая тема, сначала октавами в верхнем пласте фактуры, а потом стреттно в двух нижних голосах, и после – в двух верхних – появляется фактурное образование, являющееся аккомпанементом в чистом виде. Оно представляет собой триольное движение по звукам разложенных аккордов и сопровождает первую тему, появляясь то в нижнем, то в верхнем пласте фактуры. Это ещё один след романтической полифонии в фуге Э. Маркайча.

Следующий эпизод фуги можно считать кульминационным, в нём вновь появляется совместное проведение тем в уплотнённой фактуре. Сначала в верхнем пласте звучит в аккордовом изложении первая тема, а в нижнем октавами – вторая. Далее голоса меняются местами. При третьем совместном проведении октавами в нижнем пласте и одногласно в среднем, сверху появляется второе удержанное противосложение.

В следующем отрезке музыкальной ткани все элементы меняются местами. Отмеченный двойной чертой 61-й такт, в котором отчётливо звучит вернувшийся вновь *фа-диез* минор при изложении первой темы октавами в нижнем пласте фактуры, можно считать началом заключительной фазы.

Появившееся в последний раз удержанное противосложение № 2, сопровождающее два последних совместных проведения тем, завершает процесс активного полифонического развития, плавно переходящего к заключительному эпизоду. В нём вновь звучит только первая тема, и самая первая интермедия почти так же, как они звучали в конце развивающего раздела первой фуги (фуги на первую тему). Композитор даже повторяет тональный план этого эпизода, убирая ключевые знаки в 68-м такте. В таком формально-структурном решении можно уловить попытку придания фуге черт трёхчастности.

Если же говорить о музыкально-содержательном значении этого эпизода, то нельзя не отметить в нём функцию торможения, «успокоения», необходимого после бурной и динамически активной кульминации. В такте 73 вновь возвращаются ключевые знаки – три диеза, и звучит короткая четырёхтактовая кода, представляющая собой однократное проведение первой темы в верхнем голосе с контрапунктирующим подголоском на интонациях второй темы в нижнем голосе.

Строго говоря, в этой фуге трудно говорить о структурно выделенной коде. «Рефлекс коды» (включение ощущения торможения) при прослушивании фуги начинает срабатывать гораздо раньше, а структурно выделенный, описанный выше четырёхтакт в конце не может быть полноценным завершением грандиозной полифонической формы с обилием интонационных событий, поэтому здесь также можно говорить о некоем совмещении или «смещении» структурных функций, произошедшем ранее.

Не получивший окончательного завершения, полифонический цикл Э. Маркаича даже в том виде, в каком мы его сегодня имеем, даёт основание говорить о высоком художественном результате, достигнутом композитором. Приведённый выше анализ фуги *фа-диез* минор, выстроенной с поистине эпическим размахом, является тому наилучшим

подтверждением. Можно только предполагать, какой глубины и содержательной насыщенности могла бы быть прелюдия, симпровизированная к этой фуге.

Разумеется, создать эту импровизацию мог только мастер такого уровня, каким был Эдуард Маркаич, исполнявший на каждом своём концерте импровизированную сонату. Если добавить к этому яркость тематизма и мастерство, с которым композитор воплощал свои полифонические замыслы, фуги Э. Маркаича, вне всяких сомнений, можно поставить в один ряд с полифоническими циклами его талантливых предшественников и современников.

Анализируя прелюдии и фуги Р. Щедрина, музыковед И. Мартынов сказал: «Написать цикл прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях – увлекательная и в то же время одна из самых трудных задач для композитора. Ведь приступая к работе, каждый будет неизбежно чувствовать, что идет по стопам Баха, чьи прелюдии и фуги, объединенные в двух томах «Хорошо темперированного клавира» остались одним из величайших созданий мирового искусства» [7]. Талантливому красноярскому композитору Эдуарду Маркаичу, как нам кажется, удалось приблизиться к решению этой задачи.

ВСЕГДА С НАМИ (заключение)

На очередном концерте традиционного мини-фестиваля «Красноярские премьеры» ведущая, выйдя на сцену, объявила: «Эдуард Маркаич. Ноктюрн для фортепиано *до* минор. Исполняет лауреат международного и всероссийского конкурсов Денис Приходько». Присутствовавшие в зале слушатели удовлетворённо закивали, зная эту выразительную музыку.

Пианист вышел к роялю – и зазвучал печально-трагический ноктюрн талантливого композитора, которого уже несколько лет нет с нами...

Вскоре на концерте вокальной музыки, в исполнении лауреата Всероссийского конкурса Светланы Бедринец, довелось услышать вокальный цикл «Четыре романса на стихи Марины Цветаевой»...

А вскоре на государственном экзамене по дирижированию хором были исполнены хоры на стихи А.С. Пушкина в исполнении студентов Красноярского института искусств...

А ещё вскоре... Можно продолжить перечисление многочисленных исполнений музыки замечательного композитора Эдуарда Николаевича Маркаича, которое происходит постоянно, – и не только в Красноярске. Они свидетельствуют о том, что эта музыка нужна музыкантам и слушателям, и что её автор – по-прежнему с нами.

Из обширного творческого наследия, оставленного композитором, многое ещё ни разу не звучало, многое нам предстоит услышать и насладиться прекрасной музыкой. Но прежде чем это произойдёт, должна быть проделана немалая работа по систематизации архива композитора и восстановлению некоторых его сочинений. Например, существующая в виде электронной версии полностью завершённая fuga *си-бемоль* мажор до сих пор не найдена – ни в виде нотного текста, ни в виде электронного файла.

Немалой работы по редактированию требуют также ансамблевые и оркестровые сочинения композитора. Что касается многочисленных импровизаций, сохранившихся лишь в виде аудио- и видеозаписей, – это, думается, могло бы стать темой ещё одной, самостоятельной работы.

Предложенное нами описание, разумеется, не даёт исчерпывающей информации о творчестве композитора.

В каждом жанровом очерке были описаны лишь отдельные сочинения. Однако, по нашему мнению, заявленная цель в данной книге была достигнута. Аналитический и сопутствующий ему материал вкупе с биографическими данными и описанием выступлений композитора в качестве исполнителя своих сочинений, нам кажется, могут дать достаточно полное представление об Эдуарде Маркаиче как о композиторе, пианисте-импровизаторе, мыслителе и педагоге.

Выявляя жанровые и стилевые векторы, присущие творчеству Э. Маркаича, на основании проделанной работы мы имеем возможность сделать вывод о том, что важнейшим приоритетом в наличествующем жанровом спектре у композитора стало создание сочинений для фортепиано или с использованием фортепиано как ансамблирующего инструмента.

Так, в двух из шести крупных оркестровых сочинений Э. Маркаича фортепиано является солистом, а одно является переложением фортепианной пьесы (Прелюдия и fuga A-dur для аккордеона и симфонического оркестра). Аналогичное соотношение можно обнаружить и в перечне камерных сочинений, в нём также преобладают ансамбли с роялем.

Чрезвычайно важную роль фортепиано играет в вокальных сочинениях композитора. Анализ вокального цикла «Четыре романса на стихи Марины Цветаевой» является ярким тому подтверждением. Фортепиано в этом сочинении (как и в других вокальных опусах Э. Маркаича) можно считать полноправным партнёром, а не просто аккомпаниатором голоса солиста.

Самым обширным конечно же оказался список сочинений для фортепиано, и именно в нём содержались наиболее оригинальные композиции, о чём шла речь в главе, посвящённой фортепианному творчеству.

Менее всего композитор уделял внимание сочинениям для хора. Хоровые партитуры возникали у него нерегулярно,

и либо были приурочены к ситуации – например к юбилею А.С. Пушкина, либо возникали по просьбе друга-композитора, руководившего хоровым ансамблем. По этой причине, немногочисленные хоры Э. Маркаича нельзя считать сочинениями, характеризующими творческий почерк автора. И всё же талантливый мелодист Маркаич сумел создать несколько чрезвычайно ярких и запоминающихся сочинений в хоровом жанре, полюбившихся исполнителям.

Отмечая стилевые доминанты творчества Эдуарда Маркаича, мы можем сделать вывод о присутствии черт романтической стилистики, преломлённой у него прежде всего через творчество русских композиторов романтической и «постромантической» эпохи – С. Рахманинова, А. Скрябина, а также о стилевых особенностях, навеянных творчеством отечественных композиторов XX века – С. Прокофьева и Н. Мясковского, о значительном влиянии которого много говорилось в главе, посвящённой оркестровой музыке.

Ещё одной стилевой сферой, оказавшей влияние на Э. Маркаича, которую можно считать главенствующей при рассмотрении индивидуальных черт творческого почерка композитора, является джаз. Глубоко и серьёзно занимаясь импровизацией, Э. Маркаич, разумеется, прекрасно знал джаз и как исполнитель (пианист-импровизатор), и как композитор, создавший немало «опусных» сочинений на основе джазовой стилистики.

Проявление специфических особенностей джазового музицирования можно обнаружить едва ли не в каждом сочинении Э. Маркаича, к какому бы жанру оно не принадлежало. Самым очевидным примером этого является цикл джазовых фуг, с предполагающимися к ним прелюдиями. В этом цикле приёмы джазового музицирования ощутимы и на стилевом уровне, и на жанровом – на основе тематического материала фуги пианист должен симпровизировать к ней прелюдию.

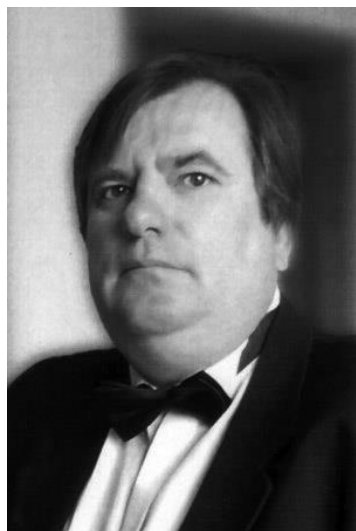
В других сочинениях, например в Элегии для скрипки и фортепиано, не слышны стилевые влияния джаза, однако форма композиции со всей очевидностью отсылает к приёмам формообразования, характерным для джазовых пьес, о чём было упомянуто в соответствующем разделе работы.

Яркие и запоминающиеся, сочинения Эдуарда Николаевича Маркаича, регулярно звучащие с концертной эстрады, со звуковых дорожек компакт-дисков, представленные в Интернете и изданные в различных нотных сборниках, оставили нам добрую память об этом талантливом человеке и замечательном композиторе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорян, К. Пушкинская элегия. – Л., 1990.
2. Елькина, Татьяна. Поезд и рельсы в поэтическом мире Цветаевой
<http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>
3. Задерацкий, В.В. Предисловие к изданию «В. Бибик. 34 прелюдии и фуги». Соч. 16 в трёх тетрадах. – Киев: Муз. Украина, 1983.
4. Купреянова, Е. Пушкин. История русской литературы: в 4 т. – Т. 2. – Л., 1981.
5. Кусакина, В.Г. Эдуард Маркаиш. Романсы на стихи Марины Цветаевой (из опыта исполнения)
http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm
6. Маркаиш, Э.Н. Пособие по импровизации [Текст]: Учебно-методический материал. – Красноярск, 2000.
7. Мартынов, И. Предисловие к изданию альбома из двух пластинок «Родион Щедрин. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано». – Ленинградский завод грампластинок, 1980.
8. Одереева, С. Сочинения для хора Эдуарда Маркаиша // XIII Красноярские образовательные Рождественские чтения. – Красноярск, 2013. – С. 198–204.
9. Панченко, А. О смене писательского типа в петровскую эпоху // VIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети VIII века. – Л., 1974.
10. Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков. – Л., 1974.
11. Русская литература. Век VIII. Лирика. – М., 1990.
12. Саакянц, Л.Л. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия 1969–1978
http://www.endic.ru/enc_sovet/Cvetaeva-109493.html
13. Серегина, Н. Музыкальная эстетика Древней Руси // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 13. – Л., 1974. – С. 58–78.
14. Скрипов, Г. О русском стихосложении. – М., 1979.
15. Французская элегия XVII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. – М., 1989.

16. Фортепианные пьесы красноярских композиторов для детей и юношества [Ноты]: Учебное пособие для детских музыкальных школ и школ искусств / Сост. Т. Прасолова. – Вып. 2. – Красноярск: КГАМиТ. – 2010.
17. Фортепианная музыка красноярских композиторов. – Новосибирск: Окарина, 2003.
18. Чайковский, П. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. – М.-Л., 1934.
19. Черкасова, С. Музыка красноярского композитора Э. Маркаича в контексте новейших тенденций современного композиторского творчества // Искусство глазами молодых. – Красноярск: КГАМиТ, 2014. – С. 118–122.
20. Черкасова, С. Хоровое наследие Эдуарда Маркаича // XV Красноярские образовательные Рождественские чтения. – Красноярск, 2015. – С. 277–292.
21. Черкасова, С. Вокальный цикл Э. Маркаича «Четыре романса на стихи Марины Цветаевой» // Искусство глазами молодых. – Красноярск: КГАМиТ, 2015. – С. 123–125.
22. Форкель, И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Музыка, 1980.



1. и 2. Эдуард Маркаич.

3. Э. Маркаич и С. Бедринец исполняют цикл «Четыре романса на стихи М. Цветаевой», май 2011 года.



Вокальный цикл
«Четыре романса на стихи Марины Цветаевой»

Пример 1. Романс «Идёшь, на меня похожий», фрагмент

Музыкальный фрагмент романса «Идёшь, на меня похожий» на стихи Марины Цветаевой. Музыка записана в 12/8 такта, ключевая подпись — один бемоль (B-flat major). В начале фрагмента в нотной записи встречается обозначение *tr* (trillo) и *И-* (И-). В начале второго и третьего систем (номеров 3 и 5) в нотной записи встречается обозначение *3* (триола). В начале пятой системы (номера 7) в нотной записи встречается обозначение *2* (второй вид). В начале седьмой системы (номера 9) в нотной записи встречается обозначение *2* (второй вид). В начале восьмой системы (номера 11) в нотной записи встречается обозначение *2* (второй вид).

Либретто (русский текст):
Идёшь, на меня похожий, гля-
за уст-рем-ля - я вниз, Я
их о-пус-ка - ла то - же.

Пример 4. Симфония № 5, г.п.

Allegretto amabile



Пример 5. Элегическое настроение

Andante espressivo

Н. МЯСКОВСКИЙ



Пример 6. Симфония № 22

Andante, molto espressivo, piu appassionato

Н. МЯСКОВСКИЙ



Пример 7. Соната № 2

Задумчиво, нескоро (Andante pensieroso)

Н. МЯСКОВСКИЙ



Элегия для скрипки с оркестром

Пример 8. Вступительный раздел. Соло гобоя (1 часть)

Э. Маркаич

Adagio
oboe

3

tr

Пример 9. Тема скрипки соло (1 часть)

Э. Маркаич

Adagio espressivo
violino solo

tr

3

3

3

3

3

3

Пример 10. Главная тема у фюгата и скрипки (2 часть)

Allegro

5

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Timpani

Percussion

Harp

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

5

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind and string ensemble. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 4/8 time. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, two Horns in F, Trumpet in B-flat, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The first four measures are shown. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and Horns play a melodic line with slurs and dynamics like *p* and *mf*. The Bassoon has a dynamic marking of *f*. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment. The Cello and Contrabass have a dynamic marking of *mf*. The Harp has a dynamic marking of *mf*. The Percussion part includes a snare drum roll in the second measure. There are two boxed numbers '5' in the top right and middle right corners of the page.

Джазовые фуги для фортепиано

Темы фуг Пример 11

a-moll



As-dur



B-dur



b-moll



gis-moll



Es-moll



G-dur



g-moll



Ges-dur



A-dur



F-dur

Moderato



f-moll

Moderato



fis-moll



h-moll

Moderato



C-dur



Cis-moll



c-moll



Пример 12. Первая тема фуги фа-диез минор



Пример 13. Вторая тема фуги фа-диез минор



Список аудио- и видеозаписей композитора

1. CD «Музыка, рожденная на Енисее». Агентство культуры администрации Красноярского края. Государственное краевое учреждение культуры «Дом композитора» (UL 065866)
 - Э. Маркаиш. Воскрес из гроба
 - Э. Маркаиш. От юности моя.
 - Э. Маркаиш. Джазовая прелюдия и fuga c-moll
 - Э. Маркаиш. Джазовая прелюдия и fuga Es-dur.
2. Записи, размещённые в интернет-архиве «Классика онлайн» (Classic-online.ru/ru/composer/ Markaich/11916)
 - Джазовая fuga (и прелюдия) до минор для фортепиано
 - Джазовая fuga (и прелюдия) ля мажор для фортепиано
 - Джазовая fuga (и прелюдия) ми-бемоль мажор для фортепиано
 - Джазовая fuga (и прелюдия) фа мажор для фортепиано
 - Ноктюрн c-moll для фортепиано
 - Соната для баяна в трёх частях
 - Токката для двух фортепиано с оркестром, авторское переложение для фортепианного дуэта.
 - Три духовных хора
 - Четыре романса на стихи Марины Цветаевой
 - «Воскрес из гроба», тропарь по Славословии Великом
 - «От юности моя», степенный антифон четвёртого гласа
 - «Цветок» из хорового цикла на стихи А.С. Пушкина
 - Юбилейный концерт (видео) к пятидесятилетию композитора (6 мая 2011 г.)

Список изданий композитора

1. Фортепианная музыка красноярских композиторов. – Новосибирск: Окарина, 2003.
 - Э. Маркаиш fuga c-moll
 - Э. Маркаиш ноктюрн c-moll
 - Э. Маркаиш ноктюрн f-moll
2. Фортепианные пьесы красноярских композиторов для детей и юношества [Ноты]: Учебное пособие для детских

музыкальных школ и школ искусств / Сост. Т. Прасолова. – Вып. 2. – Красноярск: КГАМиТ, 2010.

- Двенадцать пьес для фортепиано

3. Певческая хрестоматия на материалах православных церковных песнопений XIX и XX веков / КГАМиТ, кафедра теории музыки и композиции, Красноярский православный фонд. – Красноярск, 2005.

- Э. Маркаиц два тропаря по Славословии Великом

- Э. Маркаиц. От юности моя

4. Церковные песнопения сибирских композиторов. Красноярский православный фонд. – Вып. 2. – Красноярск, 2001.

- Э. Маркаиц два тропаря по Славословии Великом

- Э. Маркаиц. От юности моя

5. Духовные сочинения красноярских композиторов. Главное управление образования администрации города Красноярска. – Красноярск, 2013.

6. Вскую мя отринул еси» Хрестоматия по вокальному ансамблю. Ч. 1. Духовные произведения сибирских композиторов / Сост. Светлана Валентиновна Одереева. – Красноярск, 2015.

- Два тропаря по Славословии Великом

- От юности моя

- Вскую мя отринул еси

7. Хрестоматия по вокальному ансамблю. Ч. 2. Светские произведения сибирских композиторов / Сост. Светлана Валентиновна Одереева. – Красноярск, 2015.

• Э. Маркаиц. Два хора на стихи А.С. Пушкина. «Цветок», «Туча».

8. Фортепианные пьесы красноярских композиторов для детей и юношества [Ноты]: Учебное пособие для детских музыкальных школ и школ искусств. – Вып. 3 / Сост. Т. Прасолова. – Красноярск: КГАМиТ, 2010.

- Токката для фортепиано

9. Сибирские композиторы детям. – Новосибирск: Окарина, 2014.

- Шесть пьес из цикла «Двенадцать пьес для фортепиано»

10. Маркаиц Э.Н. Пособие по импровизации [Текст]: Учебно-методический материал. – Красноярск, 2000.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ПЕСНИ ВОСХОЖДЕНИЯ (хоровые сочинения Э. Маркаи́ча).....	13
КРАСНОЮ НИТЬЮ (вокальная музыка).....	39
ЭЛЕГИЯ ДЛЯ СКРИПКИ (сочинения для оркестра).....	63
МАНЯЩАЯ ЗВЕЗДА (фортепианная музыка).....	75
ВСЕГДА С НАМИ (заключение).....	100
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	105
<i>Приложение 1</i>	107
<i>Приложение 2</i>	109
<i>Приложение 3</i>	119

Научное издание

Пономарёв Владимир Валентинович
Черкасова Светлана Васильевна

Жанровые и стилевые векторы
Эдуарда Маркаи́ча

Редактор С.П. Шидловская
Технический редактор Е.Ю. Шидловская

Красноярский краевой научно-учебный
центр кадров культуры
663090 г. Дивногорск, ул. Чкалова, 43
e-mail: rid-educentre@yandex.ru,
www.educentre.ru

Подписано в печать 27.06.2018
Тираж 100 экз.