

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

С. Черкасова

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА ЭДУАРДА МАРКАИЧА

Статья посвящена симфоническому творчеству красноярского композитора Э. Маркаича в контексте его творчества. Подробно разбирается Элегия для скрипки с симфоническим оркестром; в аналитическом материале выявляется связь с жанром элегии вообще и характерные индивидуально-стилевые черты Э. Маркаича.

Ключевые слова: академические музыкальные жанры, музыка для оркестра, сибирская музыка, элегия, элегичность, мелодизм.

Эдуард Маркаич (1961–2012) – красноярский композитор и пианист. Окончил Красноярский институт искусств по специальности «фортепиано», а затем Новосибирскую консерваторию им. М.И. Глинки по специальности «композиция» в классе проф. Ю. Шибанова. Автор сочинений во всех академических жанрах, а также серии опусов джазовой стилистической направленности, в частности цикла джазовых фуг, прелюдии к которым пианист должен был импровизировать. Член Союза композиторов России.

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

1. Струнный концерт №1 (3-частный) (1986)
2. Концерт для фортепиано с оркестром (1987)
3. Токката для двух фортепиано и оркестра (1989)
4. Струнный концерт №2 (3-частный) (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, исполнявшего в этом переложении и первую, и вторую партии) были такие известные музыканты, как заслуженный артист РФ Геннадий Пыстин, лауреат международных конкурсов Денис Приходько и другие музыканты. Остальные оркестровые сочинения композитора (за исключением Элегии) исполнялись реже или вообще однократно.

Последнее произведение в приведённом списке – Элегия для скрипки с оркестром – планировалось к исполнению. Эдуард Маркаич вел переговоры об этом с художественным руководителем Красноярского симфонического оркестра М. Кадиным и главным дирижером оркестра оперного театра 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 расчете 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 еще 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. Но вначале необходимо сказать несколько слов о самом элегическом жанре и его месте в отечественной музыке.

Элегия как поэтический и музыкальный жанр имеет весьма солидный возраст. Ее истоки теряются во времени, уходящем за хронологические рамки Новой эры. Известный уже в Древней Греции жанр элегии представлял собой род поэтическо-музыкальной композиции, состоящий из элегических дистихов, весьма разнообразных по содержанию. В римской же элегии преобладает любовная тема с мотивами печали, одиночества, неразделенной любви.

Единство жанра элегии создается, пожалуй, общей эмоциональной окраской, названной Ф. Шиллером «поэтической жалобой», которая дает основание для объединения в элегическую группу не только стихов, имеющих общее определение в названии, но формально относящихся к другим жанрам. Сосредоточенный на сильных личностных чувствах и переживаниях, жанр элегии с полным основанием можно отнести к разряду лирических. Именно лирика стала той почвой, из которой произросли изумительные образцы элегической поэзии Нового времени.

Истоки русской элегии следует искать в стихах напевных и безрифменных, в народной поэзии и культовом искусстве. Мотив печали и скорби был весьма характерен для искусства Древней Руси. Об этом пишет в своей работе «Музыкальная эстетика Древней Руси» Н. Серегина: «Состояние «утешения», «умиления» чаще всего связывается со «слезами», «плачем», как высшим проявлением того особого потрясения, которое переключает психику человека в сферу глубокого душевного спокойствия, своеобразного «очищения» [13].

«Понятие плача и слез – отражение средневековой теории катарсиса, ведущей свое начало от Аристотеля и трансформированной на почве христианской культуры. В древнерусской эстетике понятие плача иногда соединяется с понятием умиления, образуя синтезис исповедального обращения, повествования, приближающегося к музыкальной форме произношения: “Вопиющая умиленным гласом”, “Умилившись же плачевными тоя глаголы”» [10].

Наиболее ярко подобные настроения проявляются в произведениях, известных как стихи покаянные, где в небольших по объему текстах трактуются «сложнейшие философские проблемы бытия человека в земном мире. В них ставятся вопросы соотношения преходящего и вечного, рассматриваются аспекты противоборства добра и зла, утверждаются общечеловеческие истины... Характерным мотивом этих текстов был мотив покаяния и сокрушения. Однако наряду с этим в подборки покаянных стихов включались и песнопения, отмеченные глубоким лиризмом, проникновением в самую суть духовного бытия. В покаянных стихах заключена философия человека, осознавшего свою ответственность перед жизнью, природой, мирозданием. В них сформулированы идеи нравственности и человечности, доброты и любви, приоритет духовного над заземленно-бытовым» [10].

Из сочетания этих качеств, включающих в себя две семантические сферы («личное раскаяние, исповедание, обдумывание и осуждение своих поступков, с одной стороны, и сопереживание, участие и умиление картиной окружающего мира, выраженной в слове и образе, – с другой» [10]), и рождается элегичность как самобытный, характернейший тон русской культуры, сконцентрированный первоначально в стихах покаянных – ранней форме отечественной лирической поэзии. Их содержание предвосхитило зарождение лирики в светском профессиональном искусстве, которое относят к XVII веку.

Эпоха Петра I и все «инновации» этого интереснейшего времени повлекли за собой изменения всего образа жизни русского общества и всей русской духовной культуры, когда, по словам А. М. Панченко, «были сняты запреты на смех и любовь», когда «писатель стал частным человеком, частный человек стал писателем» [9]. В России стали появляться стихи приезжих поэтов-дилетантов, писавших на русском языке. Образцами для их опытов служили западноевропейские любовные послания и романсы XVII столетия.

Подготовительным для элегии как самостоятельного жанра русской светской поэзии стал XVIII век, а в следующую эпоху, которую называют золотым веком русской культуры, возникают блистательные, классические образцы стихотворных элегий, а также музыкальные интерпретации элегического настроения.

Образно-эмоциональное значение элегии, на первый взгляд, столь очевидно, что само это понятие не нуждается в определении. Однако при ближайшем рассмотрении его формулировка оказывается весьма затруднительной – так же, как и попытка выявить модель элегического жанра (как в поэзии, так и в музыке). Трудность состоит не только в том, что в элегии «находит отражение сложный комплекс высоких ощущений, чувствований, тончайших поэтических настроений, едва уловимых (музыкальных) душевных состояний» [1], но и в стремительной эволюции этого жанра.

Влияние на формирование элегии оказал русский сентиментализм, в частности творчество М.Н. Муравьева, обогатившего эмоциональный строй лирических жанров «чувствованиями» и «мечтаниями». Интересно и то, что жанр элегии, стилистически и ритмически относительно четко определенный Сумароковым, начинает как бы «размываться». Появляются многочисленные стихотворения без точного жанрового обозначения, но «окрашенные элегической тональностью» [11]. Значительно усиливается личностное начало, появляется интерес к отдельному, частному человеку, к его неповторимому индивидуальному внутреннему миру.

У К.Н. Батюшкова – провозвестника русского романтизма – намечаются существенные изменения в элегической поэзии. «Это не обычные жалобы на судьбу, муки любви, разлуку, неверность любимой, все то, что в изобилии встречается в элегиях конца XVIII века, в поэзии сентименталистов. Это не статично-плоскостное изображение состояния, а выражение сложных переживаний, “жизни” чувства в движении, переходах» [1].

Значительные изменения, которые происходят в сфере лирики, все же позволили сохранить элегии как жанру её содержательный «генотип»: это главенствующий мотив «о душе», «о скорби и умягчении душевном». Его можно назвать лейтмотивом русской лирической и, в частности, элегической поэзии. И эта тема все более обостряется в эпоху романтизма, где личности отводится первенствующее место.

В творчестве Пушкина элегию с полным правом можно назвать сквозным жанром. В своих элегических стихотворениях, начиная с лицейского периода, он создал поэтическую сферу, в которой границы элегии оказались очень зыбки и неопределенны. И лишь в редких случаях автор обозначает жанр в заголовках. Его элегия постоянно видоизменяется, приобретает тематическое разнообразие, наполняется новым психологическим содержанием. Стихотворения любовной лирики становятся у Пушкина глубокими рассуждениями о жизни, а сама любовь, ее «интерпретация» в творчестве поэта выходят далеко за рамки субъективного переживания. Помимо образов, порожденных любовным чувством, в элегиях Пушкина постоянно присутствует поэзия природы: «от “пейзажной элегии” (живописи в стихах) до “интимного пейзажа” (“пейзажа души”）」 [1]. Впрочем, «воспроизведение звуков природы и порождаемых ими поэтических ощущений составляет одну из характернейших черт русской романтической поэзии» [1].

Таким образом, являясь «лейтмотивным жанром», элегия предстает как своего рода квинтэссенция лирического в поэзии Пушкина. В этой связи следует обратить особое внимание на музыкальность всего строя пушкинской лирики. Еще со времен Белинского музыкальность рассматривалась в качестве важнейшего оценочного критерия для лирической поэзии. Тот же В.Г. Белинский находил высшее проявление лиризма там, где почти стирались границы, отделяющие поэзию от музыки. Именно за это качество он так высоко ценил пушкинскую поэзию. Это же качество было тонко подмечено и П.И. Чайковским, который в пись-

ме к Н.Ф. фон Мекк выразил следующую мысль: Пушкин «силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки» [18].

Важнейшей чертой пушкинской элегии является нравственная оценка пройденного пути, желание разобраться в себе. И эта потребность поэта «постичь надличный смысл своего личного и духовного опыта, угадать в нем некоторые фундаментальные и еще непознанные закономерности человеческого бытия» [4] облекается в форму философского раздумья, окруженного элегическими тонами, или иначе – в форму элегии-раздумья.

Именно элегия-раздумье вобрала в себя те наиболее характерные черты элегичности, которые прослеживаются от самых истоков русской культуры. Черты эти не выявляются на уровне структуры стихотворения. Русская поэтическая элегия не является формой в настоящем смысле слова. «Элегиями» в русской поэзии названы стихотворения весьма непохожие, с разным поэтическим размером, компоновкой строфы, объемом (не говоря уже о стихотворениях, не названных элегиями, но относящихся к элегической традиции). Черты поэтической элегии проявляются лишь на содержательном уровне и связаны с передачей «элегического настроения».

Это настроение, как мы выяснили, определяется жалобой, покаянием, скорбью об утрате, интерпретированными в русле философского размышления о жизни. Разумеется, помимо этих, в диапазоне «элегического настроения» присутствуют и другие состояния, образующие в своей совокупности широкую психоэмоциональную палитру. Русская поэтическая элегия, не связанная сюжетными и структурно-формальными рамками, оказалась благодатной почвой для расцвета русского классического искусства, в частности музыкального.

Сформировавшийся в первой четверти XIX столетия русский романс, разумеется, опирался на русскую классическую поэзию. Уже ранние образцы русской романсовой лирики отмечены очень тонким отношением к стиху. Ритмическая структура музыкальной ткани следует метроритму стихотворения, от композиции поэтического текста во многом зависит и форма романса.

Наиболее яркими становятся романсы, навеянные лирическими размышлениями, с оттенками мягкой созерцательной грусти, которые впоследствии обретут философский подтекст, намеченный уже в ранних опусах М.И. Глинки и разрастающийся в глубокие «размышления о жизни».

Расширение выразительных средств, питаемое высокой Поэзией, придало в конечном итоге тот особый статус русскому романсу в жанровой иерархии русской классической музыки, который позволяет рассматривать его в качестве стилевой доминанты эпохи.

Следует отметить, что для русского романса XIX столетия характерна распевность интонации, пластичность мелодики, иногда витиевато разукрашенной разного рода мелизматикой. Особого внимания заслуживает ключевая лирическая интонация – «романтическая секста» (чаще с пятой на третью или с первой на шестую ступени).

Если попытаться определить жанровые признаки романса как такового, то оказывается, что идеальный образец русского романса есть романс элегический. «Элегическое настроение» может быть усилено, подчеркнуто композитором, а может быть завуалировано при «переводе» стихов на язык музыки. Когда композитору удастся найти музыкальный эквивалент избранному элегическому стихотворению, это настроение остается даже в том случае, если «снять» текст. Жанровые признаки романса-элегии не выходят за рамки собственного жанра романса. При всем разнообразии метра и ритма, фактурного решения элегии всегда остаются романсами и никогда не выходят в зону «жанрового синтеза», а возникающие в редких случаях едва уловимые черты других жанров (например, траурного марша) всегда обусловлены содержательной стороной текста.

Элегичность – это скорее особенность внутреннего, душевного состояния, и всяческие внешние проявления ей чужды. Это своего рода «эмоциональное поле», отражающее несколько близких состояний души. Элегическим романсам свойственны умеренный темп, однотипная арпеджированная или – реже – аккордовая фактура, преимущественное минорное наклонение, синтез песенного и декламационного типов интонирования. Само собой разумеется, что мелодика в каждом конкретном случае зависит от фабульной стороны стихотворения, которая определяет и всю музыкальную форму. Для формы элегического романса, как прави-

ло, характерна трехчастность с просветленной, мажорной серединой. В сложной форме – это самостоятельный раздел, в одночастной – зона отклонений, обычно в параллельный мажор.

Яркой особенностью элегического романа является наличие вступления, обычно развернутого и содержащего «конспект» основных музыкальных «событий», а порой – его важнейшую интонацию. К комплексу характерных выразительных признаков элегического романа следует добавить также упомянутую секстовость, порой пронизывающую весь интонационный строй романа.

Заметим, что элегичность не обошла стороной и другие жанры музыкального искусства. Ее влияние обнаруживается в опере, где элегия становится в ряд с арией или заменяет ее. Так, например, ария Ленского из «Евгения Онегина» (пятая картина) – это, по существу, элегический романс. Вступление к этой же опере П.И. Чайковского можно также рассматривать как инструментальную элегию, где сохранен и общий колорит «элегического настроения», характерным знаком которого становится «плачевая» интонация ниспадающей секунды. Обычно оперная элегия возникает в тех случаях, когда эпизод не содержит жесткой фабульной конкретики и композитор сосредотачивается на внутреннем мире героя.

Тот же комплекс выразительных средств заявляет о себе начиная с XIX века и в инструментальных элегиях. Это и *Andante elegiaco* из Симфонии № 3 П.И. Чайковского, от которого тянется ниточка к *Andante elegiaco* из Четвертой симфонии Гречанинова, посвященной Чайковскому, и фортепианные пьесы Лядова, Аренского, Рахманинова. Разумеется, это и линия «элегических трио», идущая от трио П. Чайковского «Памяти великого артиста» из века XIX через элегическое трио С. Рахманинова в век XX – к Д. Шостаковичу, А. Бабаджаняну, Б. Чайковскому. К названным сочинениям можно добавить также фортепианные и камерно-инструментальные элегии Ф. Листа, Э. Грига и других композиторов упомянутого времени, однако настоящим «хитом» этой эпохи стала вокальная Элегия Ж. Массне, замечательно исполненная в своё время Ф. Шаляпиным.

Элегия была в поле зрения и композиторов XX века. В числе наиболее известных сочинений, относящихся к этому периоду, можно назвать Элегию для альт-сола и Оду, элегическую песнь в трех частях памяти Н. Кусевицкой И. Стравинского, Элегию памяти Листа А. Глазунова, Концерт-элегия для виолончели с оркестром Р. Леденева, а также симфоническую поэму «Элегия» Ю. Шибанова. Могут быть упомянуты также «Симфония элегий» для двух скрипок, струнного оркестра и ударных В. Артемова, цикл «Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова, цикл «Екатеринбургские элегии» В. Кобекина и др.

Элегия для скрипки с оркестром Э. Маркаи́ча написана в трехчастной 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 все произведение. После нее нет заключительной «оркестровой точки», а сама она, по сути, является репризой формы. Все это демонстрирует оригинальный взгляд художника как на классическую традицию, так и на традиции других стилей (в частности джаза), преломившиеся в его сознании.

Первый и второй разделы Элегии, оформленные как самостоятельные части, имеют свое указание темпа и характера, свое 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 прием выдает в композиторе большого знатока джаза и приемов джазового формообразования. Именно так – с соло одного музыканта, задающего

характер и тональность, но еще не играющего тему, – начинались многие джазовые пьесы, исполнявшиеся ансамблями типа «комбо». Только в седьмом такте, помеченном композитором, 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 – прием 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 прием можно назвать «опасным», однако здесь композитору он нужен. В данном случае шестью начальными тактами задается не только характер всей части, как это было у джазовых музыкантов, но и весь интонационно-гармонический словарь.

Говоря о вокальных сочинениях Э. Маркайча, уже не раз приходилось отмечать такую особенность творческого почерка этого автора, как стремление к полимелодизму и «текучему» развитию музыкальной формы. Это часто проявлялось не только в насыщении музыкальной ткани выразительными мелодическими подголосками-контрапунктами, но и в умении создать протяженные «мелодические волны», иногда изложенные параллельно и порой создающие эффект «движущейся бесконечности». Появление таких подголосков-контрапунктов и «волн» в различных голосах не было спонтанным процессом в сознании композитора. 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 нем 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 четвертого по шестой такт) появляются также группы из восьмой и двух шестнадцатых, а также группа из тридцать вторых 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 серьезно 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»¹, а также его Шестую симфонию, в которой была даже приведена цитата – мелодия духовного стиха «О расставании души с телом».

Следует заметить, что с мелодизмом Н.Я. 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 возбужденное состояние. В качестве примера можно назвать упомянутую тему фортепианной пьесы Н. Мясковского «Элегическое настроение» и основную тему второй части Элегии Э. Маркайча, схожесть которых очевидна.

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

¹ Так названа одна из фортепианных пьес Н.Я. Мясковского.

рующими аккордами струнных, поддержанными одиночными ударами литавр, и вполне поддается функциональному прочтению:

$$t - \Pi_2 - DDVII_4^3 \text{ } ^b3 - d_5^3 / t \text{ } ^5_3 \text{ (полиаккорд)} - \Pi_2 - D_7.$$

Движение сменяющих друг друга аккордов, словно перетекающих один в другой и звучащих на тоническом органном пункте, содержит характерные для композитора гармонические приемы. 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. К этому следует добавить обилие мелодических проходящих звуков, включая хроматические, в партии солирующего гобоя, добавляющих свои оттенки в фонические краски гармонии.

Тема солирующей скрипки, экспонирование которой композитор обозначил (седьмой такт), представляет собой разомкнутое построение, начинающее мелодическую волну. В её интонационном контуре без труда узнаются заявленные в начале элементы. В частности, её первый элемент чрезвычайно похож на начальное соло гобоя. В щемящем минорном колорите этой мелодии, начинающейся с септимы большого минорного тонического септаккорда, слышится трагический оттенок.

Аkkомпанемент к теме изложен тремолирующими аккордами струнных (как и во вступлении), к которым добавлены гобои, фаготы и валторны. Расцвечивают фактуру короткие трели флейт в верхнем регистре, придающие оркестровому звучанию ощущение пространства, а также контрапункт кларнета соло, канонически излагающего несколько измененную 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 начинается тутти оркестра, подхватывающего эту волну. Мелодизируют в нем 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 нем 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 четко 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 во многом аналогична. В ней угадываются гармонические средства, намеченные во вступлении:

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

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

Объем более развернутого второго эпизода выходит за рамки обозначенной автором цифры (в партитуре занимает всего восемь тактов). Его протяженность охватывает двенадцать тактов и включает в себя также первые четыре такта. В них ощущается явное завершение всего предшествующего развития: постепенно выключаются духовые и струнные инструменты и на продолжительной трели солирующей скрипки в пятом такте 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 (тридцать вторых) и др.

Мелодически развитое непрерывное движение партии скрипки соло контрапунктирует всем группам оркестра и ритмически скрепляет весь эпизод (арфа в нем 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 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. Ее начальная интонация представляет собой сочетание двух коротких восходящих фигур, состоящих из двух восьмых каждая и разделенных паузой. Они сменяются нисходящим хроматическим ходом, организованным в фигуру из трех восьмых, четверти с точкой и синкопы восьмая-четверть. 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 трех 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 чем-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. Ее 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 приемам развития и общей динамической интенсивности. Заканчивается часть небольшим семитактовым завершением, готовящим сольную каденцию (третью часть)

А (24т.) В (13+9 кульмин.) А₁ (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 своем 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 ее интонациях.

Эпизоды (А) отличаются по объему 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 «намекы» на классические и джазовые формы-структуры).

Развивающие разделы (В и В₁) совпадают по объему и делятся на два эпизода – по 13 и 9 тактов, из которых второй оказывается кульминирующим. Вторая волна отличается от первой более насыщенной инструментовкой и большей ритмической конкретностью, ощущаемой в организации фактуры всех голосов и подчеркнутой 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 подчеркивает «внетональный» характер интонационно-гармонического решения. Вместе с тем в звучании ощущаются условные ладовые зоны. Так, эпизод (В) первого раздела обозначает диэзную 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 диэз* (по записи автора).

На протяжении всего непрерывного и весьма активного развития композитор периодически включает новые интонационные образования, контрапунктирующие с темой или тема-

тизированными фактурными линиями. Так, перед кульминациями появляется ритмическая фигура две шестнадцатые – четверть, звучащая в верхнем этаже фактуры у флейт и гобоев, а арпеджированные фигуры у струнных, вариант которых появляется также в аналогичном месте второго раздела, освежают восприятие, внося обновление в интонационный поток. Особенно ярко звучит фрагмент «скандирования» параллельными секундами.

Нужно сказать, что построение всей формы второй части Элегии чрезвычайно логично, и эта логичность распространяется как на объемы 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 учетом «двойной экспозиции»), а второй крупный раздел (вторая «волна») – 41 такт (с учетом семитактового завершающего эпизода). Таким образом, зона генеральной кульминации, которая приходится на эпизод «второй кульминации», звучащий более напряженно и насыщенно, оказывается как раз в точке золотого сечения.

Заканчивается вторая часть упомянутым завершающим эпизодом, в котором нет тематических элементов, а музыкальный материал имеет обобщающий характер: у флейт и гобоев звучит нисходящее движение ровными крупными длительностями (четвертями с точкой), скрипка соло и группа первых скрипок поочередно 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 устремленном вверх движении струнных восьмые сменяются шестнадцатыми. Этот бурный поток шелестящих струнных завершается общим аккордом оркестра, который представляет собой сложную доминанту к *g-moll* 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 трехчастной формы. Такая необычность и даже, можно сказать, неожиданность трактовки этого раздела оказалась вполне логичным завершением всей необычной во многом формы композиции Элегии, в которой композитор как будто «вывернул наизнанку» классические приемы 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 ее объему, 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 буквальным 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. Ее развитие завершается «иставиванием» 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.

Использованные источники

1. Григорян К. Пушкинская элегия. – Л., 1990.
2. Елькина Т. Поезд и рельсы в поэтическом мире Цветаевой <http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>
3. Задерацкий В.В. [Предисловие] // Бибик В. 34 прелюдии и фути. Соч. 16 в трех тетрадах. – Киев: Муз. Украина, 1983.

4. *Куприянова Е.Н.* Пушкин // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 235–323.
5. *Кусакина В.Г.* Эдуард Маркаич. Романы на стихи Марины Цветаевой (из опыта исполнения) http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm
6. *Маркаич Э.Н.* Пособие по импровизации: Учебно-методический материал / Управление культуры администрации края, Краевой научно-учеб. центр кадров культуры. – Красноярск: [б. и.], 2000.
7. *Мартынов И.* [Аннотация] // Щедрин Р. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано: альбом из двух пластинок. – 1980.
8. *Одереева С.* Сочинения для хора Эдуарда Маркаича // 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.* Цветаева Марина Ивановна // Большая советская энциклопедия. 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. Вып. 2 / сост. Т. Прасолова.* – 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 романсы 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.

Svetlana Cherkasova, musicologist

EDWARD MARKAICH'S COMPOSITIONS FOR ORCHESTRA

Keywords: academic musical genres, music for orchestra, Siberian music, elegy, elegiac, melodism.

Article is devoted to symphonic works of the Krasnoyarsk composer E. Markaich in the context of his creativity. In detail the Elegy for a violin deals with a symphonic orchestra; in analytical material communication with an elegy genre in general and characteristic individual and style features of E. Markaich comes to light.

References

1. Grigoryan K. Pushkin's Elegy. – L., 1990.
2. Elkina T. Train and rails in Tsvetaeva's poetic world <http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>
3. Zaderatsky V.V. [Foreword] // Bibik V. 34 preludes and fugues. Op. 16 in three notebooks. – Kiev: Moose. Ukraine, 1983.
4. Kupreyanova E. N. Pushkin // History of Russian literature: in 4 t. – L.: Science, 1981. – Т. 2. – С. 235–323.
5. Kusakina V.G. Edward Marcaich. Romances on poems of Marina Tsvetaeva (experience version) http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm
6. Marcaich E.N. The manual of improvisation: Teaching material / Management of culture of administration Regional scientific centres of culture. – Krasnoyarsk, 2000.
7. Martynov I. [abstract] // R. Shchedrin Twenty four preludes and fugues for piano: album of the two plates. – 1980.
8. Odeev C. Compositions for choir Edward Marcaich // XIII Krasnoyarsk Christmas educational reading. – Krasnoyarsk, 2013. – P. 198–204.
9. Panchenko A. On the change of literary type in the Petrine epoch // the VIII century. SB. 9: the problems of literary development in Russia the first third of the eighth century. – L., 1974.
10. Early Russian lyrics. Repertory of the musical and poetical texts of the XV–XVII centuries. – L., 1974.
11. Russian literature. Century VIII. Lyrics. – М., 1990.
12. Sahakyants L.L. Tsvetaeva Marina Ivanovna // the Great Soviet encyclopedia. http://www.endic.ru/enc_sovet/Cvetaeva-109493.html
13. Seregina N. The musical aesthetics of Ancient Russia // theory and aesthetics of music. Vol. 13. – L., 1974. – P. 58–78.
14. Scratches On Russian versification. – М. 1979.
15. French Elegy XVII–XIX centuries in the translations of poets of Pushkin's time. – М., 1989.
16. Piano pieces Krasnoyarsk composers for children and youth [Notes] : study guide for children music schools and art schools. Vol. 2 / comp. So Prasolova. – Krasnoyarsk: KSAMA, 2010.
17. Piano music composers of Krasnoyarsk. – Novosibirsk: Ocarina, 2003.
18. Tchaikovsky P. Correspondence with N. F. von Mekk. – М.; Л., 1934.
19. Cherkasova S. Krasnoyarsk Music composer E. Marcaich in the context of the latest trends modern composer creativity // Art through the eyes of young. – Krasnoyarsk: Khamit., 2014. – S. 118–122.
20. Cherkasova S. Choir heritage Edward Marcaida // XV Krasnoyarsk Christmas educational reading. – Krasnoyarsk, 2015. – S. 277–292.
21. Cherkasova S. song cycle E. Marcaida "Four romances on poems by Marina Tsvetaeva" // Art through the eyes of young. – Krasnoyarsk: KSAMA, 2015. – P. 123–125.
22. Forkel I. On life, art and works of Johann Sebastian Bach. – М.: Music, 1980.