

V. Muzica pentru pian

A. ТИМОФЕЕВ – З. ТКАЧ: ДИАЛОГ В ЖАНРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

A. TIMOFEEV – Z. TKACH: DIALOGUE IN THE GENRE OF SONATA FOR PIANO

A. TIMOFEEV – Z. TKACI: DIALOGUL ÎN GENUL SONATEI PENTRU PIAN

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья концентрирует внимание на новом произведении молодого композитора Александра Тимофеева — Сонате op. 9 «Памяти Златы Ткач», посвященной его педагогу и по-своему представляющей традиции композиторской школы Республики Молдова. Предлагаемый аналитический этюд призван раскрыть интертекстуальные связи Сонаты с музыкой З. Ткач — в первую очередь, с её Второй фортепианной сонатой. Триптих Сонаты op. 9 трактован как комплексный портрет ушедшего в небытие педагога (или, точнее, как Gestalt), сложившийся в сознании её ученика.

Ключевые слова: Александр Тимофеев, Злата Ткач, композиторская школа Республики Молдова, соната для фортепиано, fuga, Gestalt, музыкальный портрет, тематизм, интертекстуальные связи.

Articolul de față fixează atenția pe lucrarea compozitorului A. Timofeev — Sonata op. 9 pentru pian, dedicată memoriei Zlatei Tkaci — pedagogului său. Aceasta Sonata reprezintă tradițiile școlii componistice din Moldova. În esul analitic dat, autoarea studiază legăturile intertextuale ale Sonatei cu muzica Zlatei Tkaci — în primul rând, cu Sonata nr. 2 pentru pian. Tripticul Sonatei op. 9 este tratat ca portretul muzical complex al dascălului decedat, mai exact, un fel de Gestalt format în memoria discipolului său.

Cuvinte-cheie: școala componistică din Moldova, sonată pentru pian, fugă, Gestalt, portret muzical, tematism, legături intertextuale.

This article pays attention to a new Sonata for piano op. 9 by Alexander Timofeev, which is dedicated to the memory of Zlata Tkach, a composer from the Republic of Moldova. It represents an analytical study based on various conceptual connections between this Sonata and Z. Tkach's works (in particular, her Piano Sonata No. 2). The three-movement cycle of the Sonata op.9 is treated as a musical portrait or Gestalt, a tribute to the passed-away pedagogue.

Keywords: Alexander Timofeev, Zlata Tkach, the composers' school of Moldova, Sonata for piano, fugue, Gestalt, musical portrait, thematic material, intertextual connections.

«О музыке нужно писать нотами»... Этот афоризм Болеслава Пашковского вспоминается при обращении к недавно опубликованной *Сонате для фортепиано op. 9* Александра Тимофеева [1] — произведению, ставшему для молодого автора своего рода знаком творческой зрелости, а заодно и подарком самому себе по случаю тридцатилетия. Соната посвящена памяти первого педагога Саши по композиции и, соответственно, снабжена подзаголовком *In memory of Zlata Tkach*. А. Тимофеев — выходец из местной музыкальной среды, получил в Молдове прекрасную пианистическую школу у Виктора Левинзона и Алены Варданян, завоевав в дуэте со Станиславом Жаром первые свои звания лауреата международных конкурсов. Он занимался также дирижированием у Михаила Сечкина, а в том, что касается освоения композиторской традиции и становления его собственного творческого *credo*, огромную роль сыграла Злата Ткач, с которой Саша в 1997–2002 году занимался в лицее имени К. Порумбеску, а затем, после отъезда на учебу в США, сохранял контакты вплоть до её внезапного ухода из жизни 1 января 2006 года: помимо переписки, Саша регулярно встречался с ней каждое лето, приезжая домой на каникулы. Он был не только любимым её учеником, но и первым исполнителем её сочинений — в том числе и столь значительных, как Фортепианный концерт и Вторая фортепианная соната. Яркий пианист-виртуоз, он и сейчас продолжает пропагандировать её произведения, он также записал и выложил её музыку в Интернет, выполнив, в том числе и фортепианные переложения оркестровых номеров —

таких, например, как сцена шабаша ведьм из балета *Андрейш*. Храня высокий пиетет в отношении к своему педагогу, он после её смерти реализует собственный проект по изданию её фортепианных опусов, где третий том охватывает две сонаты Златы Ткач и её *Еврейские прелюдии* (на фольклорном материале)¹ [2].

Именно в год его выхода в свет — 2008, после тщательной работы по редактированию обеих сонат Златы Моисеевны, Саша начал писать свою собственную *Сонату*, в 2013 году вернувшись к ней и завершив. Он обозначил её под ор. 9 и посвятил незабвенной памяти Златы Ткач. Это сочинение в жанре *In memoriam*, появившись из-под его пера, открыло своеобразный жанровый диалог, во многом став ответным даром Саши своему глубоко уважаемому педагогу. Ответным — потому, что в 2004 году Злата Моисеевна сама посвятила Саше свою *Вторую фортепианную сонату*, которую он исполнял в её присутствии в Кишиневе, в Историческом музее. Позже, уже после её ухода из жизни, в 2008 году Саша играл эту *Сонату* в Органном зале, представив слушателям её новую версию (собственную редакцию), а 29 июля того же года он озвучил её и в США, на фестивале *Nothern Lights Music Festival* (Aurora, Minnesota). В том же 2008 году появился и его развернутый «Комментарий ко *Второй фортепианной сонате* Златы Ткач», опубликованный в интернете на русском языке на персональном сайте [3]. Первая версия этого аналитического эссе была написана на английском языке для конференции *Zlata Tkaci. In memoriam*, прошедшей в стенах нашей Академии музыки.

Анализ *Сонаты № 2* З. Ткач А. Тимофеев выполняет здесь самым детальным образом, демонстрируя композиторский взгляд на сочинение и уделяя особое внимание деталям процесса интонационно-тематического развёртывания. *A priori* подразумевая форму сонатного *allegro* в одночастном произведении З. Ткач, Саша по ходу дела хотя и пользуется привычной терминологией (употребляя, в частности, термины «реприза», «кода»), однако специально не фокусирует своё описание на общей его архитектонике. Гораздо важнее для него, помимо тематической работы, проблемы, встающие перед исполнителем. Так, о разделе *Moderato* перед репризой он пишет: «Я должен признать, что для меня этот раздел, с точки зрения исполнения, представляет определённую трудность из-за коварной запутанности постоянно меняющегося сопровождения и из-за эффекта постепенного перехода к репризе, которая начинается с 277 такта» [ibid.].

В этом аналитическом этюде присутствуют и оценочные суждения. Так, характеризуя *Вторую фортепианную сонату* З. Ткач как наиболее выразительную и значимую работу композитора, как свидетельство яркого творческого взлёта последних лет её жизни, А. Тимофеев поясняет: «Для пианиста, который знакомится с *Сонатой* впервые, сразу обращают на себя внимание несколько особенностей, а именно: тематическая согласованность, использование коротких идей-мотивов, экономное обращение с музыкальным материалом, своеобразно необычная конструктивная схема» [ibid.]. И далее: «Перед нами открывается возможность в концентрированном виде познакомиться с основными идеями, отражающими ясность и открытость авторского замысла, намерение отказаться от использования эффектных стандартизированных приёмов, нежелание идти на уступки перед исполнителем» [ibid.].

Именно подобные творческие заветы своего педагога, думается, А. Тимофеев в полной мере попытался претворить и в своей собственной *Сонате для фортепиано ор. 9*. Начало работы над ней в том же году стало для него «знаковым», ознаменовав в его творческой биографии этап своеобразного «вступления в права наследования» в области сонатного жанра. Его исполнительский опыт пианиста-виртуоза и стремление выстроить более масштабную в конструктивном отношении форму определило и более высокую меру сложности общего замысла

¹ В I том этого издания фортепианных сочинений З. Ткач включен её *Детский альбом*, во II том вошли части из балета *Андрейш*, в IV том — *Фортепианный концерт* во второй редакции и *Шабаш ведьм* для двух фортепиано из балета *Андрейш* [2].

его *Сонаты*. В отличие от одночастной, хотя и близкой к моноциклу за счёт обилия темповых и образных переключений *Сонаты № 2* З. Ткач, *Соната* А. Тимофеева трёхчастна. Организована она по традиционной схеме «быстро – медленно – быстро» (*Allegro, Fuga – alla breve. Tranquillo. Vivo con brio*), где, согласно авторской идее, первую часть можно было бы определить заголовком «Судьба», второй части, где царит умиротворение, он дал бы название «Рай», а третья, словно возвращающая слушателя на землю, в атмосферу наших дней — возможно, «Ад».

Заметим, однако, что первая часть *Сонаты op. 9* уже сама по себе сложнее обычного, поскольку её отличительной чертой является включение довольно развёрнутой и технически непростой фуги. Первая часть к тому же играет особую роль в цикле, во многом определяя общую концепцию *Сонаты*: именно благодаря ей рельефно проявляет себя жанр *In memoriam*. По данной причине анализ, предпринимаемый нами в предлагаемой статье, главным образом базируется на первой части *Сонаты op. 9*. Полагаю, что это оправданно ещё и потому, что и в интонационном отношении она содержит аллюзии на тематизм З. Ткач — в частности, на её *Вторую фортепианную сонату*. В результате возникают интертекстуальные связи, подкрепляющие основу «диалога двух сонат», близких по времени создания, но разделённых гранью земного бытия – небытия.

Грань эта — начало 2006 года, которым З. Ткач уже начала датировать свои предполагаемые к созданию произведения. Так произошло и с планируемым ею Концертом для двух фортепиано, набросок темы которого сохранился на листке с её автографом, датированном именно 2006 годом, и который Саша использовал как начальный эпитаф всей *Сонаты*, главенствующий затем в первой её части и возвращающийся в конце финала. Так создаётся обрамление всего цикла и подчеркивается его единство. Тем же своеобразным патетическим *motto* открывается и замыкается и первая часть, однако функцией обрамления, закругления музыкального развития роль исходного тезиса в ней не исчерпывается. По сути дела, его звучанием организована вся часть: она главенствует в главной и связующей партии, в побочной же, несмотря на яркий привносимый ею контраст, также слышны его отзвуки. Правда, у побочной есть еще одна нить, устанавливающая связь с тематизмом З. Ткач — на сей раз, напрямую с её *Второй фортепианной сонатой*, с её побочной партией.

Тема-тезис, носящая вступительный характер по своему звучанию, открывает *Сонату* совместным проведением первого её элемента (*a*) крупными длительностями в партиях обеих рук, в прямом движении в правой руке (*e – f – fis – gis*) и в обращении (*e – es – d – c*) — в левой, подкрепляясь диссонантным «колокольным» созвучием с кластерным компонентом в глубоком басу. После этого её хроматизированное поступенное движение продолжается восходящим по терциям, а затем секундовым рядом аккордов, «приправленных» острыми секундовыми призвуками, который приводит к яркой кульминации на *sffz*. Их линия очерчивает контур D_{65} в тональности *dur-moll* (*a – c – es – f*), временное ощущение которого подкреплено фигурацией (а в дальнейшем развитии — и гармоническими комплексами). Этот, второй элемент — *b*, после краткого фигурационного ниспадения, погружающего в бемольную тональную сферу, вновь приводит к исходному тезису, на этот раз провозглашаемому в басовом регистре октавами на *ff*, но уже от звука *es* и в сопровождении противосложения — подвижной, слегка угловатой, скерцозного характера темы (*c*) в верхнем регистре на *staccato*, которая позже в увеличении ляжет в основу тематического ядра фуги.

Музыкальная ткань далее выращивается на базе всё тех же тематических элементов *a* и *b*: сразу после проведения в басу темы-тезиса, в партии правой руки она дважды проходит в уменьшении, шестнадцатыми. После чего следует имитационная переключка мотивов темы противосложения в партиях левой и правой руки. По сравнению с первым её появлением они даны на уровне *D* и *T*, что соответствует нормам экспозиционных проведений в фуге. Тем самым, возможно, автор сразу словно «даёт заявку» на будущее появление той же темы в новой

ипостаси — в фуге, более весомо и заметно. Пока же здесь она проносится так быстро, что выявляет скорее фигурационно-фоновую роль, а к тому же, при проведении её на исходном высотном уровне, в басовом регистре возникает начальный ход из первой темы, данный в обращении.

В дальнейшем развитии главной партии тема-тезис, становясь в сильном уменьшении фигурационно-фоновым элементом, проводится шестнадцатыми в прямом и обращенном виде, имитируется, а также комбинируется в разных временных масштабах сама с собой. Так, например, образуется своеобразная стретта, когда в басу крупными длительностями она проходит в первоначальном виде, а на её фоне пассажи шестнадцатыми имитационно развивают ту же формулу, «транслируя» её на разные высотные уровни. Принцип имитации пассажных формул проявляет себя и в небольшом связующем эпизоде, подводящем к побочной партии первой части *Сонаты ор. 9*. Здесь внимание, однако, акцентируется вначале на новом — «вращающемся» мотиве, завершаемом синкопированным ниспаданием — на малую терцию, а затем на октаву. После краткого интонационного обновления, перед самым началом побочной партии, снова возникает начальный элемент а темы-тезиса в обращении, проходящий в очень низком регистре.

Провозглашаемая столь ярко и многократно подтверждённая в развитии музыкального процесса тема *a*, которая, по сути, интонационно весьма нейтральна, тем не менее, в суггестивном отношении оказывается преподнесённой достаточно эффективно. При этом она в какой-то мере ассоциируется и с аккордовой темой из *Второй сонаты* З. Ткач. Та тоже идет в том же ритме, на *f*, в разделе главной партии в экспозиции и в репризе. Последующий контраст, привносимый побочной партией первой части *Сонаты* А. Тимофеева, по своему типу также напоминает о характере «перепада» на грани токкатного и лирического разделов во *Второй сонате* З. Ткач. В обеих сонатах выдержаны нюанс *p*, аккордовый склад, движение крупными длительностями, снижение темпа (у З. Ткач обозначена смена темпа на *Meno mosso*, а затем *Tranquillo capriccioso*), присутствуют характерные фигуры шестнадцатых. Однако у А. Тимофеева тема побочной партии производна от главной. Она также оказывается «выращенной» из исходного *motto*. Причём в голосоведении сохранён и принцип сочетания прямого и обращённого его вариантов. Правда, эта генетическая связь замаскирована, на первый план выходят мягкие «переливы» шестнадцатых и «скользящие» хроматизмы. В итоге обе темы — главной и побочной партий — в энергетическом отношении словно представляют две разные ипостаси одного «Я» — мужское и женское начала по типу «Ян» и «Инь». Средством же, придающим побочной партии оттенок новизны, становится введение восходящей секундовой синкопированной интонации, вычлененной из «вращающегося» мотива связующей. Есть здесь и попевка (*d*), напрямую «цитируемая» из *Второй сонаты* З. Ткач, из темы *Meno mosso*, где она также проходила в прямом виде и в обращении, в характерном ритме — четверть, залигованная с шестнадцатой, затем три шестнадцатых, плавно вводящие в половинную ноту. Мало заметно, но здесь присутствует еще одна деталь: у З. Ткач этот мотив при первом появлении опирается на хроматический ряд *des – eses – des – c – h*, где высотный контур в ракоходе даёт интервальный *set*, близкий к *motto* *Сонаты* А. Тимофеева, хотя и на ином уровне.

В довольно краткой теме побочной партии первой части *Сонаты ор. 9* та же ритмоформула с шестнадцатыми (*d*) также использована во взаимодействии с мотивами темы главной партии. Поначалу она вписана в ее хроматизированный ход. Здесь он звучит в обращении, в ниспадающем виде, в партии левой руки он появляется на другом высотном уровне (ниже на квинту). Он ритмически укрупнён и включает в себя только последние три звука ритмоформулы *d*. Зато мотив *b*, звучащий также в обращении, как его продолжение, даёт импульс новой имитационной переключке. Вычленив этот, второй элемент темы-тезиса и комбинируя его с интонациями из узкообъемного мотива шестнадцатых, автор выстраивает фазу спада, возвращаясь затем к волнообразному типу фигурации и переменному метру, ранее предварявшим появление

побочной партии. Спад этот подготавливает новый раздел — *Fuga — alla breve*, с темой чисто инструментального характера, идущей в соль-миноре, несколько угловатой и насыщенной скачками. О её происхождении слушатель, возможно, не сразу догадывается, поскольку, как уже говорилось ранее, её ядро проходило в фа-миноре в разделе главной партии первой части *Сонаты*, в движении мелкими длительностями, выступая своеобразным противосложением теме-тезису. Здесь же, в разделе фуги, её тема более развёрнута, в ней есть не только упомянутый индивидуализированный мотив, но и общие формы движения. Тема фуги выступает, как и положено, одногласно, то есть уже не как фоновый элемент, а как рельеф, как самостоятельная фигура, что подчёркнуто также сменой метра с переменного на строго периодичный (две вторых), укрупнением длительностей и более весомыми динамико-тембровыми качествами. Тема фуги сразу охватывает большой диапазон: начинаясь яркими октавными скачками ($g^1 - g$, $d^1 - d$), она вообще насыщена в своём ядре энергичными скачками на квинту, кварту, септиму, и даже в фазе общих форм движения в ней присутствует не только гаммообразное движение, но и повторяемый «колебательно»-секстовый ход.

Фуга эта в конструкции первой части *Сонаты op. 9* выполняет функцию разработки, сохраняя некоторые её приметы, однако степень контраста, возникающего при её введении, устанавливает для неё поначалу роль эпизода. Выстроена она достаточно нормативно, в экспозиции её сохранён традиционный тонико-доминантовый план вступления голосов, постепенно «раздвигающего» объем звучащего пространства прибавлением к среднему голосу вначале верхнего, а затем нижнего голоса. После первой интермедии оно ещё более расширяется за счёт дополнительного появления темы фуги у верхнего голоса на исходном тональном уровне, но на октаву выше. Последующая, вторая интермедия, как и первая, развивает материал противосложения (в экспозиции удержанного), добавляя к нему на сей раз интонации опевания и новые имитационно развиваемые мотивы. В силу этого вторая интермедия воспринимается более динамично, чем первая, хотя по своей протяжённости они обе равны, включая в себя по шесть тактов.

Разработка фуги начинается с одиночного проведения четырёхтактной темы фуги на уровне субдоминантовой тональности. Здесь она уже лишена удержанного противосложения, но сопровождается его интонациями и хроматизированным ниспадающим ходом, после чего через семь тактов интермедии в развитие вливается тема фуги уже в тональности ми-минор. Дана она в этот раз, правда, не целиком (сохранены лишь первые три такта и одна четверть) и непосредственно переходит в четвёртую интермедию, которая длится уже на протяжении семи с половиной тактов, что приводит к метрическому смещению следующего — ре-минорного проведения темы, впервые в этой фуге начинающейся из-за такта, со второй доли. Несколько видоизменено заключение темы, дополненной мотивом опевания. Поэтому последующая, пятая интермедия (шесть с половиной тактов) ещё более смещает начало будущего проведения темы фуги — на вторую четверть такта, так что, несмотря на то, что тема дана здесь в основной тональности, эффект репризы не наступает. Более того, сама тема сильно усечена и представлена только начальным двутактным ходом, что указывает на принадлежность этого — неполного — проведения к разработке. Более того, данный приём вычленения фрагмента темы указывает не столько на разработку фуги, но и на начало разработочного раздела всего сонатного *allegro*.

Применённое вычленение как метод симфонизированного развития становится далее импульсом для ещё более мелкого дробления музыкального процесса и активного внесения изменений в саму тему. Последующая краткая двутактная связка комбинирует, в частности, интонации удержанного противосложения в партии правой руки с по-новому развиваемыми отдельными сегментами темы, проходящими в левой руке. Получившийся новый вариант темы звучит в ре-миноре, также привнося дополнительные нюансы в тему, как и появляющееся затем её ля-минорное проведение. Разработочный эффект усиливается и за счёт четырёхголосной стретты,

где имитации сдвинуты относительно пропосты и вертикально, и горизонтально, варьируясь в том числе и ладово (в верхнем голосе, а затем у среднего она идёт в тональности Соль-мажор, причём тема вновь варьирована и начата со второй четверти). Далее намёк на продолжение стретты дают имитации вычлененных октавных скачков, однако роль их определяется скорее как ввод в кульминацию, обозначаемую «колокольными» аккордами в басовом регистре на *fff* по сильным долям и октавно продублированными скачками из темы фуги в партиях обеих рук (в левой руке они даны в частичном обращении). Всё это образует нисходящую секвенцию с постепенным сдвигом звена. Возникшая в результате мощно звучащая кульминационная зона в конце сменяет и метрическое измерение, переводя в размер 5/4, а затем, ближе к концу появление «колокольных» аккордов учащается за счёт потактной смены метра на 4/4 и 3/4. Динамического спада, однако, нет, общий пафос и накал энергии сохраняется.

Реприза первой части *Сонаты* А. Тимофеева, открываясь проведением в басу темы-тезиса из главной партии, одновременно продолжает и развитие темы фуги, только здесь она дана так, как она звучала в экспозиции всей части – в виде вычлененного её ядра. На сей раз, в сравнении с темой фуги, исходный мотив воспринимается как бы данным в уменьшении. В продолжение её музыкальная ткань обогащается фигурациями шестнадцатых, которые использовались в экспозиции в связующем разделе. Сохранено и тонико-доминантовое сопоставление проведений извлеченного из темы фуги её интонационного «зерна» (*f-moll* – *c-moll*), однако в репризе вместо возвращения к исходному уровню *f-moll* (как было в экспозиции) следует сдвиг мотива на квинту вниз, в субдоминантовом направлении, соответственно видоизменяющий затем тональное ощущение и в развитии связующей партии, масштабно сокращённой и словно «уступающей место» побочной партии. В той, в свою очередь, чуть меньшее место занимает статика аккордов, а на первый план выходят мотивы с шестнадцатыми, организуемые в гибких рамках переменного метра. Успокоение, которое здесь наступает, нарушается, однако, в конце саркастическим звучанием в басу темы ядра фуги в уменьшении на *staccato* и мощным проведением исходного тезиса всей первой части, завершающим её на кульминационной, высокой ноте.

Первую часть *Сонаты* *op. 9* со *Второй фортепианной сонатой* 3. Ткач роднит не только общий принцип организации формы и характер контраста между главной и побочной партиями, не только наличие интонационных аллюзий, но и тип тематизма в быстрых разделах, где сопоставлены токкатное и пассажное движение типично инструментального характера. Уровень виртуозности также очень высок в обеих сонатах, что объясняется расчётом на возможности конкретного исполнителя. Логика же звуковысотной организации в первой части *Сонаты* А. Тимофеева выявляется гораздо более жёстко. Молодой композитор словно претворяет в жизнь главную педагогическую установку своей первой учительницы по композиции, всегда советовавшей ученикам стараться как можно больше извлечь из «сырого материала» их сочинений. Как результат такой изобретательности и рационального подхода из-под его пера появилась многомерная и в то же время цельная, строго скрепленная конструкция, где интонационное единство, реализуемое в области основных разделов формы по принципу монотематизма, проявляет себя, в том числе, и на уровне фигури-фоновых отношений [об их роли в музыке см: 4]. При этом А. Тимофеев, выстраивая местами «пантематическую» фактуру на базе полифонических методов, близких математическим, избегает сериального подхода: он хотя и применяет метод сегментирования темы и работает с её инверсией, но на прекомпозиционной стадии, тем не менее, сохранение общего ритмического контура исходной темы делает её вполне узнаваемой. Причём это касается обоих ведущих тематических элементов, и главное — начального тезиса и оттеняющего его «предвестника» будущей темы фуги, также «вписанного» в общую фактуру темы главной партии.

Анализируя первую часть *Сонаты* *op. 9*, основанную на серьезной интеллектуальной работе и в то же время несущую и психологическую нагрузку, характерную для жанра *In memoriam*, невольно становишься на позицию Е.В. Назайкинского, по-своему сравнившего в беседе с А. Амраховой музыку и алгебру, которая, «в отличие от арифметики, оперирует символами, не имеющими конкретного числового значения» [5, с. 8]. Он поясняет: «Алгебраичность самой материи музыки, как и структур её организации, как раз и позволяет музыковедам иной раз открывать глубинные закономерности творческого процесса и звуковых систем раньше, чем это делается в специальных науках, посвященных слову — филологии, лингвистике и даже семиотике» [ibid.]. А далее в том же интервью, он рассуждает по поводу такого вопроса А. Амраховой: «В вашей книге «Логика музыкальной композиции» высшим уровнем музыкального восприятия является концептуальный, это уровень композиционной логики. Аналог ли это того, что принято называть музыкальной драматургией?» [5, с. 9]. В ответ учёный, объясняя своё отношение к термину «драматургия» (и, в частности, исходя из аристотелевской триады «эпос – лирика – драма»), замечает, что «чистая музыка даёт простор для «лиропозэи» (производя этот термин от греч. *poieo* — «творю») и что именно это можно считать «центральной поэтикой музыкального искусства» [5, с. 10].

В этом свете, если обсуждать концепцию не только первой части *Сонаты* А. Тимофеева, но и её общий замысел, очень важным кажется ещё одно замечание Е.В. Назайкинского, сделанное им далее: «Музыка как вид искусства в гораздо более непосредственной форме по сравнению с другими искусствами демонстрирует нам <...> закон возвышения личности, способ снятия греховности, приземленности человека, заменяя реальное, конкретное, — возвышенным, идеализированным. Ведь что такое индивидуальный стиль композитора, как не облагороженный, освобождённый от грехов и недостатков реальной человеческой личности портрет автора в музыке?» [5, с.12]. Добавим сюда же ещё одну цитату из того же интервью: «Музыка (как и другие виды искусства) даёт возможность творцу выразить своё «я» в том идеальном виде, к какому человек хотел бы приблизиться в своей реальной жизни, что практически оказывается недостижимым» [ibid.].

Какое отношение имеют эти высказывания к предмету нашего анализа, думается, понятно. Поскольку *Соната op.9*, соответственно задачам жанра *In memoriam*, не только представляет индивидуальный стиль молодого композитора, но в первой своей части одновременно сквозь призму его собственного видения опосредованно моделирует и индивидуальный стиль З. Ткач, можно предположить, что в ней обрисован портрет его любимого педагога, причём не только как профессионала, но шире — как личности творческой и яркой во всём, что она делала и как проявляла свой характер. В этом убеждает анализ последующих частей, которые дополняют сложившийся образ, обогащённый личными впечатлениями автора. Светлая лирика второй части — *Tranquillo* — своего рода дань воспоминаниям об ушедшей от нас милой женщине, чья душа была наполнена добром и теплотой. В то же время это та самая «лиропозэя», о которой говорил Е. Назайкинский, ибо что иное, чем лирика, характеризуется искренним излиянием чувств и эмоций, связанных с всплывающим в памяти образом? На ее основе возникает особое соприкосновение душ, о чем, по-видимому, и пишет А. Тимофеев, говоря о второй части в своем электронном письме от 10 октября 2013 года: «II часть — это дуэт, в том числе и духовный, если можно так выразиться...». Именно духовное, возвышенное начало, претворённое в этой музыке, и характеризует очищение от всего земного (поэтому, наверное, Саша и обозначил её словом «рай».

Тему второй части сам автор полагает производной от темы фуги — её октавных скачков. Однако она разительно отличается от всего, что было в первой части — спокойным движением, характерными ритмическими штрихами мягких синкоп, сбалансированностью единого, выдержанного с начала до конца трехдольного метра. А по-импрессионистски резонирующее

звучание, истаивающее в высоком регистре в конце части, напоминает о возвышенных кодах-*morendo* у З. Ткач, обычно символизирующих то, что можно обозначить словом *înălțare* - «восхождение на другой уровень бытия».

Завершающая Сонату ор. 9 третья часть — *Vivo con brio* — также привносит жанровые ассоциации с произведениями З. Ткач, претворяя идею *moto perpetuo*, часто реализуемую ею в финальных частях циклов (особенно в скрипичной музыке — в *Концерте, в Сонате*). Тему финала, как пишет А. Тимофеев в уже упомянутом письме, он нашёл в своих набросках 2007 года, и она показалась ему созвучной его замыслу. Он также добавляет к этому: «Тему III части я развил в другом направлении в финале ор.6 — *Фантазии на темы Моцарта для 4 piano* (2010). Там эта часть называется *The Visionary* и представляет собой серию видений, снов и предсказаний». Мы, однако, отбросим всякого рода «мистические» связи — скажем только, что финал резко контрастирует со средней частью своей моторностью и неудержимой стремительностью, одновременно замыкая цикл за счёт возвращения быстрого темпа и токкатного тематизма. Общий драматизм в этой музыке накалён до предела, в том числе и по причине постоянной неустойчивости, переменчивости метра. Однако общее вихревое движение всё же временами смягчается появлением то лёгких, как дуновение ветра, пассажей, то жанрово-характерных фольклорных ритмов или изящных стаккатных штрихов. Свою роль играют и динамические «перепады», членившие музыкальный поток на фазы. Возможно, именно благодаря таким приёмам, в конце — особенно, начиная с появления в фигурации характерных ходов на увеличенную секунду и уменьшённую кварту (интонаций, столь характерных для еврейской музыки З. Ткач), и завершая провозглашаемой в коде на *ff* исходной темой-тезисом (эпиграфом всей *Сонаты*, здесь — что важно — *видоизменённым* за счёт введения всё той же интонации увеличенной секунды), заключительная кульминация звучит особенно ярко и рельефно, как символ неотвратимости смерти и утраты близкого существа.

Весь триптих *Сонаты ор. 9* — если говорить о ней как о сочинении, воплощающем идею музыкального портрета, который обычно должен быть близок к натуре — отражает скорее *Gestalt*², рисующий не внешний облик, а тот цельный образ З. Ткач, что сложился в сознании её ученика. Рождённый в творческом диалоге, он преобразован его мыслью и по-разному представлен в каждой из частей. И если допустимо высказать своё мнение по поводу возможных в них обобщённо-программных заголовков, то, в отличие от авторских ассоциаций, на мой взгляд, показались бы уместными несколько иные символы. Они могли бы отражать, например, разные черты характера Златы Моисеевны, соответственно чему складывается триада названий-«девизов»: «Ум и логика в композиции» — «Мягкость, женственность и доброжелательность» — «Энергия и натиск».

И хотя на первом плане всё-таки везде остаётся вполне осязаемым присутствие автора *Сонаты* — А. Тимофеева, композитора, дирижёра, пианиста-виртуоза, Соната эта открыто декларирует высший уровень преемственности поколений, выраженный не в формальном посвящении *In memoriam*, а в индивидуальном претворении учеником традиций, идущих от

² *Gestalt*-психология — течение в общей психологии, зародившееся под влиянием феноменологии в 1912 году (Эренфельс, Вертхаймер, Коффка, Келлер). Одним из основных положений гештальт-психологии является следующее: "целое отлично от суммы его частей", — и появляется в результате их многочисленных взаимодействий. Гештальт-психология особо подчеркивает значение субъективного восприятия [6]. *Gestalt* — одна из констант *Gestalt*-психологии — понятие, обозначающее образ (обычно визуальный), преломлённый через восприятие субъекта, а также основанный на избирательности памяти. В данном случае подразумевается, что у А. Тимофеева такого рода образ, синтезирующий объективные моменты и данные субъективного восприятия и осмысления, по-видимому, опирается не только (и не столько) на визуальные впечатления, сколько на аудитивный контакт, реализуемый через восприятие музыки и речи педагога.

корней композиторской школы Молдовы и усвоенных им от своего педагога, с которой его связывали незабываемые годы творческого общения.

Библиографические ссылки

1. TIMOFEEV, A. *Sonata for Piano Opus 9: in three movements: Allegro, Fuga – alla breve; Tranquillo; Vivo con brio*. USA: The International Society of Pianists and Composers, 2013.
2. ТКАЧ, Z. *Two Sonatas. Jewish Preludes. Complete works for piano. Volume 3*. Edited by Alexander Timofeev. Rochester–New-York: International Society of Pianists and Composers, 2008.
3. ТИМОФЕЕВ, А. Комментарий ко Второй фортепианной сонате Златы Ткач [online]. 2008 [accesat 25 aug. 2014]. Disponibil: <http://timofeev.org>.
4. СТАРЧЕУС, М.С. *Системы фигуно-фоновых связей в музыке (к проблеме направленности произведения на слушателя)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1982.
5. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. Музыказнание как искусство интерпретации. В: Науч. тр. Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Москва, 2011, сб. 70: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского*, с. 7–23.
6. Гештальт-психология. В: *Краткий толковый психолого-психиатрический словарь* [online]. Под ред. Igisheva. 2008 [accesat 23 apr. 2014]. Disponibil: <http://psychology.academic.ru/416/гештальт-психология>.