

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.025>

УДК 780.616.432.082.2:781.68].071.1ГеЦин(045)

Ян То, магістрант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

YanTo@i.ua

<https://orcid.org/0000-0002-2292-9406>

ПЕРША ФОРТЕПІАННА СОНАТА ГЕ ЦИН: ОСНОВИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Визначено аспекти композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати у творчості китайського композитора-піаніста Ге Цин. 1 фортепіанна соната Ге Цин тлумачиться як своєрідне «дзеркало», у якому концентровано відображено характерні ознаки тлумачення класичного європейського жанру. Таке подання історії європейського жанру в означеній сонаті реалізується в дії методу синтезу (поєднання різних способів сонатного циклоутворення). Авторська ремарка «Весняна» дозволяє вважати Сонату програмною музикою. Метод синтезу узагальнює декілька принципів циклоутворення у двочастинній Сонаті китайського композитора, у якій виявлено елементи дво-, три- і чотиричастинних циклів, жанрові ознаки поеми (у першій частині) і концерту (в другій частині).

Ключові слова: *фортепіанна соната, композиторська інтерпретація, сонатне циклоутворення, поемність, концертність.*

Ян То, магістрант кафедри теорії та історії музики, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЕРВАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ГЭ ЦИН: ОСНОВЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА

Определены аспекты композиторской интерпретации жанра фортепианной сонаты в творчестве китайского композитора-пианиста Гэ Цин. 1 фортепианная соната Гэ Цин определяется как своеобразное «зеркало», в котором отражены характерные признаки толкования классического европейского жанра. Такое представление истории европейского жанра в указанной сонате реализуется в действии метода синтеза (сочетание различных способов сонатного циклообразования). Авторская ремарка «Весенняя» позволяет считать Сонату программной музыкой. Метод синтеза обобщает несколько принципов циклообразования в двухчастной Сонате китайского композитора, в которой выявлены элементы двух-, трех- и четырехчастных циклов, жанровые признаки поэмы (в первой части) и концерта (во второй части).

Ключевые слова: *фортепианная соната, композиторская интерпретация, сонатное циклообразование, поэмность, концертность.*

Yang Tuo, Master's Degree Student, graduate student of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE FIRST PIANO SONATA BY GE QING: THE FUNDAMENTALS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE EUROPEAN GENRE OF MUSIC

The aim of the article is to reveal the fundamentals of the composer's interpretation of European genre of music in the 1st Sonata by the contemporary Chinese composer Ge Qing.

Research methodology applies a system of specially scientific methods of research: genre analysis, analysis of intonational drama, composer's interpretation of genre prototype.

Results consist in revealing the specific character of the composer's interpretation of the classical genre of piano sonatas for the European music culture in the work of the contemporary Chinese composer Ge Qing. The author summarizes several cyclicity principles, the signs of two-, three-, and four-part sonata cycles in the first two-part Sonata by Ge Qing, based on the method of synthesis. In the 1st Sonata by Ge Qing there are demonstrations of the genre synthesis of the poem and concert typical of the European sonatas of the era of romanticism. The presence of a multilevel demonstration of the synthesis method makes it possible to conclude on the generalization of the concentrated reflection of the historical path of the development of the European Sonata in the work of the contemporary Chinese composer.

Novelty. The fundamentals of the composer's interpretation of European genre of music in the 1st Sonata by the contemporary Chinese composer Ge Qing are specified.

The practical significance. The study demonstrated a need for implementing the analytical results of the research in the contemporary performing practices.

Keywords: piano sonata, composer's interpretation, sonata cyclic formation, genre synthesis of the poem and concert.

Постановка проблеми. Актуальною проблемою сучасного музикознавства є виявлення особливостей композиторського й виконавського тлумачень класичних європейських жанрів у творчості сучасних китайських композиторів. Важливе значення має вивчення процесів композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати в сучасній фортепіанній китайській культурі, у структурі якої означений жанр набув поширення на межі XX–XXI ст. Творчість китайського композитора Ге Цин – автора сімнадцяти фортепіанних сонат – своєрідне «дзеркало», у якому відображаються найхарактерніші ознаки композиторського тлумачення класичного європейського жанру. У фортепіанній творчості Ге Цин концентровано віддзеркалюються історичні типи тлумачення жанру сонати класико-романтичної доби, які в європейській культурі формувалися більше двох століть. Концентроване подання історії європейського жанру в 1 фортепіанній сонаті Ге Цин

реалізується в дії методу синтезу, на основі якого відбувається своєрідне поєднання різних способів сонатного циклоутворення в межах одного художнього твору.

Мета статті — виявити основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру в 1 Сонаті сучасного китайського композитора Ге Цин.

Виклад основного матеріалу дослідження. Написана з 9 березня по 3 травня 2011 р. двочастинна 1 («Весняна») Соната, *Fis-dur* (єдина зі спадку сучасного китайського композитора, створена протягом одного року) відіграє роль своєрідного Прологу до сонатного метациклу Ге Цин, призначеного для фортепіано.

Авторська ремарка «Весняна», що супроводжує нотний текст 1 Сонати, дозволяє вважати її програмною музикою. Ця лаконічна авторська програмна настанова дозволяє визначити зміст твору як своєрідний заклик до весни і радість з приводу її приходу, який однак оповитий деяким сумом. Привітання, звернення до весни — класична тема китайського традиційного мистецтва, відбита зокрема в поезії, пісні, живопису. Саме до неї звернувся Ге Цин в інструментальній музиці, продовжуючи національні традиції.

1 частина — повільна (*Andante*), II — рухлива (*Allegretto*). Таким чином, темпова логіка 1 Сонати Ге Цин є доволі оригінальною, оскільки її 1 частина демонструє іпостась людини (*Homo sapiens*), яка думає, а II — людини, котра грає (*Homo ludens*). Композитор контрастно зіставляє два протилежні образи людини, які в класичному чотиричастинному циклі постають як дві центральні частини, а в класичному тричастинному циклі — як його друга й третя частини. Водночас двочастинні сонатні цикли також мають давню історію: ще Л. ван Бетховен писав двочастинні сонати для фортепіано в останній період своєї творчості.

Темпова логіка 1 частини Сонати різна, оскільки композитор виокремлює в її межах своєрідний умовний тричастинний цикл, розділи котрого містять темповий контраст: *Andante* — *Allegro* — *Andante*. Це означає, що Ге Цин ніби уподібнив 1 частину Сонати до всього тричастинного сонатного циклу, змінивши при цьому властиву йому темпову логіку: замість класичного темпу Швидко — Повільно — Швидко композитор пропонує Повільно — Швидко — Повільно. Отже, 1 частина Сонати ізоморфна всьому сонатному циклу. Якщо в 1 частині Сонати ніби відбито відсутній сонатний тричастинний цикл, унаслідок чого її функцію слід тлумачити як аналогічну класичному сонатному циклічному утворенню, то 2 частина, у межах якої радикальних темпових змін не відбувається, виконує функцію фіналу циклу.

Наявність темпу *Allegro* як середнього розділу 1 частини додає двочастинному циклу Ге Цин темпову характеристику, необхідну для класичного сонатного циклу. Якщо тлумачити перше *Andante* 1 частини як Вступ до сонатного циклу, швидкий розділ 1 частини (*Allegro*) — як 1 його частину, друге *Andante* — як 2 частину умовного циклу, то 2 частина Сонати набуває значення Фіналу класичного тричастинного сонатного циклу.

Таким чином, у двочастинній Сонаті Ге Цин можна виокремити два умовні тричастинні сонатні цикли, один з яких міститься в межах 1 частини, інший — охоплює двочастинну цілісність.

Це означає, що сучасний китайський композитор Ге Цин вільно тлумачить європейську традицію сонатного циклоутворення, перетворюючи його структуру на своєрідне «поле» інтелектуальної гри.

1 частина Сонати (*Andante*) написана в сонатній формі з епізодом замість розробки (*Allegro*). Розкриття весняної образності зумовлює своєрідність використання елементів музичної виразності. З метою розкриття образів весняної мінливості композитор звертається до мажоро-мінорних коливань. Так, головна партія викладена в E-e, тема першої побічної партії — у C-c. Розвиток теми другої побічної партії оснований на модуляції від D-dur до Es-dur, що передує f-moll — головної тональності заключної партії частини. Мажоро-мінорні коливання в експозиції 1 частини сприяють розкриттю головної теми Сонати — приходу весни, що супроводжується мінливістю в природі та духовному стані ліричного героя твору. У тональному сенсі експозиції 1 частини Весняної Сонати спостерігається загальний перехід від дієзних до бемольних тональностей, що також сприяє втіленню стану загальної мінливості, яка характеризує нетривалу весну.

Тональну логіку, властиву епізодові в розробленні 1 частини, також оснований на мажоро-мінорних коливаннях, які закладені в основі викладу тематичного матеріалу. У першій темі Епізоду, завдяки наданню малої секунди функції основи гармонічної фактури, виникає черга акордових структур, базованих на оберненні мажоро-мінорного тризвука (в їх структурі одночасно наявні велика й мала терції акордових вертикалей). Тональний розвиток другої теми епізоду оснований на модуляції з h-moll до cis-moll, що засвідчує повернення в репризи до висхідного коливання між E-dur та e-moll.

Розкриття головної теми Сонати — пробудження весняної природи — спостерігається і в інтонаційній логіці 1 частини. Її інтонаційним символом є дві взаємопов'язані в тематичній структурі інтонації, які пронизують усі розділи і весь тематичний матеріал. По-перше, це — своєрідне квартове коливання між I і IV ступенями ладу, яке слід

тлумачити як своєрідний весняний клич, по-друге, терцевий хід, який додає темі ліричності. Оскільки дві означені інтонами є основою всіх тематичних утворень 1 частини, слід зазначити, що сонатна форма базується на *принципові монотематизму*. Долучення до 1 частини сонати принципу монотематизму дозволяє висновувати: Ге Цин дотримує романтичної традиції тлумачення сонатної форми, якій притаманні жанрові особливості *поєми*. Про поемність, в 1 частині свідчить й притаманне їй циклічне утворення, унаслідок чого актуалізуються такі елементи поеми в музичному мистецтві, як циклічність в одночастинності.

Квартові й терцеві ходи, викладені в різних варіантах, утворюють головну інтонаційну ідею частини, становлячи інтонаційну основу не тільки головної, але й зв'язуючої, побічної й заключної партій.

У темі головної партії 1 частини наявні дві інтонами, на основі комбінації яких вибудовується тематичний розвиток *Andante* — *Allegretto* — *Andante*. Пов'язане з акордами *arpeggiato* викладення теми головної партії додає їй меланхолічного стану, який зазвичай супроводжує переживання весни ліричним героєм. Упродовж викладення головної партії відбуваються зміни у функціонуванні її змістоутворюючих інтоном. Викладена спочатку в гомофонно-гармонійному стилі, тема поступово набуває імітаційно-поліфонічного викладення. Після завершення інтонами теми головної партії набувають багатомірності викладення. Їх імітаційний розвиток доповнює вертикаль, утворена на основі взаємодії ключових інтоном. Це означає, що протягом експозиційного викладення теми головної партії Ге Цин подано кілька варіантів її подальшого розвитку — гомофонно-гармонійного, поліфонічного, акордового *ostinato*. Варіантність є умовою функціонування змістоутворюючих інтоном не тільки в експозиційному викладенні головної партії, але й усієї 1 частини.

Мінливість визначає експозиційне викладення головної партії. Постійні варіаційні зміни тематичного матеріалу, зміни тактового розміру ($3/4$ — $4/4$) передають сутність постійних метаморфоз, притаманних весняній природі.

Головна партія спочатку викладена тритактовими структурами (перші дев'ять тактів), у яких тричі варіантно проводиться тематична ідея головної партії. Тритактові структури є першим варіантом головної партії. Зі зміною мелодичної основи головної партії, коли, розпочинаючи з 10 такту, починає розвиватися її другий варіант. Змінюється структура викладення теми: тритактові тематичні утворення змінюються на двотактові.

Виклад головної партії завершується лаконічним *crescendo* (від *mp* до *f*), з яким пов'язана перша кульмінація сонатної форми 1 частини.

Завдяки крещендо (від *mf* до *f*) композитор відтворює перехід й від побічної до заключної партії. Слід зазначити, що завершення експозиційного викладу головної й побічної партій у кульмінації визначає всю композицію 1 частини, яка завершується розвиненою фінальною кульмінацією (*fff*), унаслідок чого вибудовується форма, що крещендує, символізуючи торжество весни.

Невелика зв'язуюча партія також основана на взаємодії квартової та терцевої інтонації. На відміну від теми головної партії, вони викладаються не лінійно, а в контрапункті в зустрічному русі. До контрапунктного викладення композитор додає ще один терцевий хід (*as-f*), результатом чого є єдність поліфонічного й гармонічного типів викладення.

У побічній партії взаємодіючі інтонації (ч. 4 та м. 3) утворюють дві нові теми. Своєрідністю функціонування темоутворюючих інтонацій у першій побічній партії є їх підголосковий виклад. Якщо в головній і зв'язуючій партіях темоутворюючі інтонації утворювали єдиний голос, то в першій побічній низхідний терцевий хід постає як основний голос, водночас квартовий тон, уведений над ним, утворює підголосковість.

Першій побічній партії властиві прийоми поліфонічного викладення, про що свідчить імітаційне викладення основної тематичної ланки в різних голосах та регістрах. Для побічної партії характерне викладення інтонацій не лише від початкових тонів, наявних у темі головної партії, але й їх «проголошення» від інших тонів звукоряду. Таким чином, інтонаційний матеріал у побічній партії набуває розвитку, перетлумачення, охоплюючи різні звуковисотні втілення. Якщо звернутися до програмного задуму твору, то слід зауважити, що побічна партія пов'язана з поширенням весняного настрою на різні природні прояви.

Уведення другої побічної партії відбувається без будь-якого переходу та перерви. Ознакою початку другої побічної партії є поява нової теми. Вона вирізняється розгорнутою мелодією, великим діапазоном (у межах чистої дуодесими). Лаконічні інтонаційні звороти, властиві темам головної й першої побічної партій, перетворилися на розлогу тему-мелодію. Якщо раніше інтонаційні звороти, що утворювали теми головної та першої побічної, здебільшого розташовувалися у високому або середньому регістрах, то для другої побічної характерний глибокий басово-баритональний тембр.

З точки зору викладення програмного змісту Сонати це може означати втілення ідеї поширення Весни, яка поступово охоплює весь світ, землю та небо, природу й людську душу, янь та інь. Це спостереження свідчить, що Соната, поруч із живописним змістом, набуває

і філософського тлумачення Весни як оновлення та пробудження вселенського буття.

Для другої побічної партії на початку її становлення (перша 7-тактова побудова) притаманний двоголосний виклад, що нагадує бахівську інвенцію. Якщо головну партію викладено у *fis-moll*, то друга побічна розпочинається в *D-dur*, що означає взаємопов'язаність ключових інтоном з іншими звуками. Подальше додавання третього (верхнього) голосу до викладення теми сприяє набуттю нею лірико-скерцозних ознак. Завершення другої побічної теми Ге Цин пов'язує з короткочасним *crescendo*, завдяки чому в розділі виникає своєрідна мала кульмінація, яка завершується введенням заключної партії.

Своєрідним прообразом заключної партії є тема-мелодія, уведена як друга побічна партія. Саме до теми-мелодії належить і остання партія. П'ятикратно проведено тему заключної партії на завершення експозиції. Її кожне нове проведення вирізняється варіантністю стосовно початкового. У перших двох проведеннях зберігаються чотиритактова структура, спільна тональна основа (*f-moll*), а також фактурний тип викладення. Найважливішою ознакою розвитку в межах другого проведення теми заключної партії є введення в її заключний двотакт елементів репетиативної техніки (у вигляді м. 2) у середніх голосах. Цей фактурний прийом виконує важливу функцію в драматургічному розвитку 1 частини Сонати, яка характеризуватиме тему епізоду, замість розробки. Третє і четверте проведення теми заключної партії постають як зменшені (два і три такти відповідно): композитор порівнює проведені від різних звуків початкові елементи теми. П'яте проведення теми заключної партії пов'язане з поверненням до її первинного викладення (тонально-регістрова природа). Заключне проведення теми характеризується введенням до її структури пауз, що надають відтінку перервності, недовомовленості.

Загальна динаміка заключної партії, на відміну від викладу головної, ґрунтується на поступовому хвилеподібному зменненні звучності від *f* до *p*. Отже, загальна логіка розвитку експозиції сонатної форми базується на хвилеподібній динаміці, оскільки чи не кожний її розділ оснований на прикінцевому або кресцендуванні.

Епізод *Allegro* також базується на розвиткові матеріалу двох основних інтоном: монотематичний розвиток, властивий експозиції 1 частини, поширюється й на епізод, який заміщує розробку. Епізод становлять три розділи, що утворюють тричастинну безрепризну форму. В основі кожного розділу — тема перетлумачення основних інтоном 1 частини. Між темами розділів епізоду існує похідний інтонаційний контраст. Перший і другий розділи епізоду об'єднує наявність

малої секунди в супроводі, поданої на основі репетитивної техніки. Двотактову тему 1 розділу епізоду композитор проводить у верхньому голосі п'ять разів від різних звуків з метою символічного втілення ідеї тотального поширення весни. Викладення лаконічної теми другого розділу епізоду не тільки супроводжується репетитивним фоном, але й альтернацією чергується з репетитивними фрагментами. У третьому розділі епізоду тематичний матеріал, базований на двох наскрізних інтонамах 1 частини Сонати, перетворюється на розлогу мелодію, спрямовану з верхнього регістру (третя октава) вниз, подібно до сонячного променя. У трьох його заключних тактах (у низькому регістрі) на завершення епізоду композитор уводить ремінісценцію теми головної партії Сонати, проводячи її в основній тональності. Зазначена ремінісценція виконує подвійну функцію. З одного боку, «згадка» про головну партію наприкінці епізоду (на р і рр) надає сонатній формі аroachної драматургії; з іншого — постає як пророцтво майбутньої репризи.

Реприза 1 частини сонатної форми є неповною, скороченою. З усього матеріалу експозиції в репризі наявні тематичні ознаки лише головної та першої побічної партій. Символом тріумфу Весни є заключна кульмінація 1 частини Сонати, у якій фортепіано набуває значення оркестрового tutti.

Сонатний політематизм, характерний для 1 ч. Сонати, виникає на основі монотематизму, є його наслідком. Це означає, що 1 ч. Сонати властиві прояви монологізму.

II частина 1 Сонати Ге Цин — Finale, написана на основі жанрових ознак скерцо у формі рондо. Китайський композитор для завершення двочастинної композиції 1 Сонати використовує для її жанрово-стильової основи властиві європейській традиції оформлення фіналу класицистичного сонатно-симфонічного циклу. Адже саме жанроформа рондо, основана на принципі чергування рефрену й епізодів, з притаманним їй доволі швидким темпом, ідеально відповідає узагальнюючій функції фіналу сонатно-симфонічного циклу. Призначенню жанроформи рондо як фіналу сонатно-симфонічного циклу сприяє неодноразове повернення до теми рефрену після введення контрастного матеріалу (функція епізодів), у результаті чого стверджується головна тема-ідея фіналу — загальний висновок твору. Крім наслідування структури рондо як формо- та змістоутворюючої основи Фіналу, композитор дещо змінює основи європейських традицій. Відомо, що за традицією європейського класицизму, що сходиться до Л. ван Бетховена — фундатора жанру скерцо, його оформленню притаманна не рондальна, а складна тричастинна форма. Звернувшись до жанру скерцо в рондальній композиції, китайський композитор ніби синтезує функції III й IV частин

сонатно-симфонічного циклу (за бетховенською концепцією, втіленою зокрема у фортепіанних сонатах 2, 3).

Якщо в межах 1 частини 1 фортепіанної сонати Ге Цин наявні ознаки 1 та II частин чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу (Andante – Allegretto – Andante), то в II частині – властивості його III (Скерцо) і IV (Фінал із жанровими ознаками Rondo) частин. Відповідно, кожна з двох частин 1 Сонати Ге Цин має ознаки двох частин сонатно-симфонічного циклу, унаслідок чого двочастинна соната є своєрідним аналогом чотиричастинного циклу.

Фінал 1 Сонати Ге Цин вирішено у формі семичастинного рондо із чотирма рефренами та трьома епізодами. Тональний план Фіналу оснований на мажоро-мінорних змінах (у межах однойменного мажоро-мінору F – f). Якщо всі проведення рефрену базуються на F-dur, то всі епізоди, основані на розвиткові різного тематичного матеріалу, об'єднують спільна тональність f-moll.

Характерною особливістю формоутворення Фіналу є проведення рефрену 13-тактової побудови між завершенням другого епізоду та третього, яку композитор супроводжує авторською ремаркою «ad libitum» (вільно). Означена побудова, що виконує функцію зв'язку епізоду й рефрену, набуває ознак Cadenza. Cadenza поділяє Фінал Сонати на дві частини. Таким чином, структуру II частини Сонати характеризує властивий європейській музичній драматургії розподіл твору за принципом «золотої середини» (або «золотої пропорції»).

Оскільки каденційний розділ Фіналу має ознаки імпровізаційності, слід відзначити, що Ге Цин вводить до Сонати жанрові особливості концерту.

Висновки. У 1 Сонаті Ге Цин на основі методу синтезу узагальнює декілька принципів циклоутворення. У двочастинній Сонаті виявлено ознаки тричастинного циклу (в 1 частині) і двочастинного (у 2 частині). Зрештою в 1 Сонаті китайського композитора спостерігаються ознаки дво-, три- й чотиричастинних циклів. Якщо для 1 частини Сонати характерні жанрові ознаки поеми (монологізм, політематизм як наслідок монотематизму), то для її 2 частини властивими є особливості жанру концерту (наявність каденції як утілення його жанрових ознак). У 1 Сонаті Ге Цин спостерігаються прояви характерного європейській сонаті доби романтизму жанрового синтезу – поеми й концерту. Це свідчить про узагальнення у творі сучасного китайського композитора історичного шляху розвитку європейської сонати.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням означеної наукової проблеми, аналітичним вивченням наступних 16 фортепіанних сонат сучасного китайського композитора Ге Цин.

Надійшла до редколегії 01. 04. 2018