

truths and thus creating layers of meaning. Nature loses its autonomy and becomes part of the divine hierarchy of being. Specifically, the mountain symbolizes the place of divine revelation, the rock signifies the steadfastness of God's nature, water embodies purification and new life, and trees symbolize the Cross and salvation. Animals, such as the raven and the deer, appear as intermediaries between the earthly and heavenly realms, enhancing the sacred content of the depicted scenes.

Particular attention is given to the deformation and stylization of natural forms, highlighting the instability and transience of the material world in the context of Christian eschatological thought. The Byzantine icon constructs a new type of space—a space of spiritual reality—where matter is symbolically «transfigured» and subordinated to the invisible Divine order. Thus, the landscape does not simply accompany the sacred narrative but becomes an integral part of its semiotic structure, an active participant in the formation of religious meanings.

Keyw ords: Byzantine canon, landscape image, sacred semiotics, nature as a sign.

Стаття надійшла до редакції 1.04.2025

Отримано після доопрацювання 18.04.2025

Прийнято до друку 24.04.2025

УДК 78.35; 78.25; 78.21

ФОРМОТВОРЕННЯ У «МАЛИХ» СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАННІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЯНА ЛІЦІНЯ)

Оксана ГНАТИШИН – доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
<http://orcid.org/0000-0003-1878-8214>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.947>
oxanaostap@ukr.net

Аналізується музична форма у Сонаті для фортепіано китайського композитора Ян Ліцінь, що демонструє спільні риси з музичними формами сонат інших композиторів, створених у початковий період історії жанру та наступний – час його розквіту. Доведено, що попри переважне дотримання європейських формотворчих засад і усталених особливостей праформ соната Ян Ліціня, як і твори цього жанру інших авторів, що їх прийнято зараховувати до групи т. зв. «малих» (не монументальних) сонат, мають виразні національні ознаки. Вони проявилися, зокрема, й у формотворенні – трискладовості в основі частин, часто використовуюваному принципу розвитку – варіантному повторенні мелодії, вільній імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту, домінуванні одноголосної мелодики та ін.

Ключові слова: «мала» соната для фортепіано китайських композиторів, музична форма, сонатне алегро, рондо, європейські засади, китайські національні риси.

Постановка проблеми. Останнім часом спостерігається розширення проблемно-тематичних осягів у дослідженні фортепіанної музики китайських композиторів. Поряд з аналізом індивідуальних стилєвих прикмет музичної мови, особливостей втілення діалогу культур та іншого дослідники все частіше звертаються до окремих жанрів, а в їхніх рамках – до вузько спеціалізованих проблем. До останніх належить і формотворення або організації музичного матеріалу, оскільки їхні принципи, викристалізовуючись у творчій практиці, демонструють музичне мислення і мову композиторів.

Вивчення фортепіанних сонат китайських композиторів показало, що у їхній творчості є різні за обсягом жанрові види: сонатини, т. зв. «малі» сонати (камерного плану) та сонати монументального типу.

На жаль, втрата великої кількості сонат, написаних у початковий період розвитку жанру, обмежує можливості їх аналізу. Проте віднайдені й нещодавно опубліковані вкупі з творами наступного періоду («розквіту» жанру) дозволяють не лише успішно диференціювати їх за вказаними видами, а й дослідити з погляду формотворення. Успішний початок цій кропіткій роботі поклали дослідження Ян То, Чен Менгжао та ін. Аналізуючи організацію музичного матеріалу фортепіанних сонат у загальних рисах (перший) чи досить детально (друга), названі дослідники проте не вдавалися до формологічної характеристики якоїсь однієї із вказаних конкретних груп. Тому ця тема стає актуальною.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У кандидатській дисертації Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру» [4] вказано на походження «малої» сонати як жанрового різновиду, що веде свій початок «від сюїти як жанрового монотембрового прообразу, якому судилося стати історично найранішим в її історії» [4; 121]. При цьому теоретична характеристика даного виду заміненна заувагами про те, що 1) «мала» соната «не передбачала постановки «світових проблем» та філософських питань, властивих європейській сонаті класико-романтичної доби та художній культурі доби модерну» [4; 122]; 2) що їй «не притаманна особлива концепційність і розгорненість форми і змісту»

[4; 136]. Натомість висвітлюються причини поширення та деякі риси «малої» сонати (як-от: характерне коло образів, тенденція до «мініатюризації художньої форми» [4; 123], її експериментаторський характер), функції («кристалізація жанрових ознак національної сонати як її лаконічний, стислий аналог» [4; 123]).

Тимчасом Чен Менгжао, керуючись формологічними ознаками китайських сонат, пропонує дотримуватися такої диференціації жанрових різновидів сонати, за якою розрізнятимуться сонатини, «малі» сонати (камерного плану) і сонати монументального типу. На її думку (котру поділяємо) помилково ототожнювати китайські сонатини і «малі» сонати з огляду лише на їх лаконічність та з метою збереження поняттєвої традиції, що сформувалася у музикознавстві Китаю, через повсюдне недотримання у китайській літературі усталеної в європейській музикології наукової термінології [1; 94]. Тож, на підставі аналізу численних зразків різних фортепіанних сонат китайських композиторів, авторка відстоює вживання поняття *сонатина* до стислого за обсягом твору сонатної форми без розробки, що його, водночас, можна вважати підвидом «малої» сонати як порівняно невеликого виду жанру камерного характеру з «повноцінною» сонатною формою, та велику сонату монументального характеру з розгорнутою сонатною формою, ускладненою фактурою та ін. Тож *метою пропонованої роботи* є віднайдення характерних формотворчих прикмет «малих» сонат китайських композиторів, що проявилися в ході розвитку жанру сонати як такого від появи його перших зразків до занепаду даного роду творів після 1966 року.

Методологічну базу дослідження створили праці українських та китайських музикознавців, присвячені, зокрема, фортепіанній сонаті у творчості китайських композиторів [1-2, 4, 6] та музичній формі як феномену [3].

Наукова новизна пропонованої роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба формологічного аналізу одного, окремо взятого, виду фортепіанних сонат для виявлення характерних прикмет організації їхнього музичного матеріалу.

Виклад дослідницького матеріалу. За інформацією китайських музикознавців, перші зразки т. зв. «малих» сонат (як і взагалі творів цього жанру) з'явилися у Китаї у ранній (1939-1949 рр.) період розвитку жанру сонати. Першим, хто створив той вид у 1939 р., був композитор Ма Сіконг, написавши Сонату № 1 сіб мінор у двох частинах.

Учені вважають, що загалом упродовж названих років написано 11 сонат камерного типу, чотири з яких на сьогодні детально проаналізовані. У підсумку виявлено, що кожна соната, як і належить, має свої особливості формотворення, однак сонатини у класичному розумінні цієї форми не виявлено (щоправда, одночастинна Соната № 3 Цзян Веньє «Цзяннань декорації» не має навіть сонатного алєтро: його замінено сонатним принципом розвитку) [2]. Це вказує на те, що у період започаткування жанру сонати відбувалися складні процеси освоєння доти невідомого західноєвропейської жанру (і форми) сонати та доти незнаних принципів будови музичного матеріалу.

У наступний – другий – період розвитку в Китаї жанру сонати для фортепіано (1950-1966 рр.) «малі» сонати продовжуватимуть домінувати у творчості китайських композиторів, однак з'являться й інші зразки – т. зв. великі (навіть грандіозні) сонати (твори монументального типу), як-от Соната «Поема молодості» Зоу Лу.

Тимчасом перша «мала» фортепіанна соната другого періоду розвитку з'явилася у 1950 р. із-під пера Лю Шу Ан (1905-1985 рр.). Ян То стверджує, що «Із 25 фортепіанних сонат, що виникли у перші дні Нового Китаю, кількість «маленьких сонат» досягає майже половини загальної кількості взірців жанру. З 13 надрукованих у той період фортепіанних сонат, 10 належить до жанрового різновиду «маленьких сонат», у котрих наявний яскраво втілений національний музичний стиль» [4; 131]. Оскільки, як наголошувалося, автор ототожнює сонатини і «малі» (маленькі) сонати, то встановити їхній розподіл за видами поки не вдалося. Це стосується усього переліку Ян То сонат, які він зараховує «до жанрового підвиду маленької фортепіанної сонати...: Маленька соната Лю Шу Ан (1950 р.), Маленька соната Цзян Веньє «Щасливе дитинство» (1952 р.), Маленька соната Ван Лізан (1957 р.), Маленька соната Ян Юнчжен (1959 р.), Маленька соната «Травнева пісня» Го Цзуронг (1960 р.), Дитяча маленька соната Хуан Хувей (1962 р.), Маленька соната Ян Ліцин (1965 р.)» [4; 132]. Цей ряд доповнений також назвами сонат композиторів Дін Шанде, Ло Чжуньчжунь (1954 р.), Го Цзуронг (1954 р.), Сі Гуан та Ван Лізан, Ян Юнчжен (1959 р.), Го Цзуронг (1960 р.), Хуан Хувей (1962 р.). Нові знахідки і публікації дозволяють додати до вказаного переліку інші, тепер відомі, сонати, а саме: одночастинну Сонату № 3 Го Цзуронг (1951 р.), Сонату (а по суті сонатину) № 3 Ма Сіконга (1956 р.), а також Сонату № 2 Чен Маосюань (1962 р.).

Враховуючи, що формотворення значної частини сонат проаналізовано Ян То (переважно загально) і Чен Менгжао (детальніше) [1], варто доповнити їх роботу пропонованим дослідженням організації музичного матеріалу в Сонаті композитора Ян Ліцин.

Ян Ліцин (1942–2013 рр.) – відомий у Китаї митець (композитор, піаніст, теоретик музики, музичний педагог, професор) і навіть певний час президент Шанхайської консерваторії музики. Музичну освіту (бакалаврат, магістратуру та докторантуру) цей уродженець Сичуані здобув

спочатку у рідній Шанхайській консерваторії та Ганноверській консерваторії в Німеччині. Був запрошеним професором у Консерваторії «Моцартеум» в Австрії та Корнелльському університеті (м. Ітака, США). Як теоретик вивчав сучасні композиційні прийоми і техніки оркестровки, написавши працю «Попереднє дослідження техніки композиції Месіана». У його творчому доробку оркестрова музика (симфонії, концерти), вокальні та інструментальні твори. Для фортепіано написав цикл «Дев'ять фортепіанних п'єс на тему народної пісні Шаньсі» (1961 р.), Прелюдію (1962 р.) і Сонату (1965 р.). Як видно, останні належать до раннього періоду творчості композитора [6].

Вибір даної Сонати з-поміж інших такого виду не випадковий. Крім сказаного, вона завершує другий період (час «розквіту», бо якщо впродовж початкового періоду інтерес до сонат виявили лише п'ять композиторів, то за час другого таких авторів побільшало втричі) у розвитку жанру сонати для фортепіано в Китаї, після якого наступила криза в китайському мистецтві, зокрема, музиці, що призвела до заборони жанру як чужого, питомо не властивого національній музиці навіть попри його величезне піднесення і популярність упродовж 1950-1966 рр.

Отже, Соната Ян Ліцін складається з трьох частин [5]. Експозиція Першої частини – Allegretto – звучить протягом тт. 1-66. Характер музики веселий, бадьорий, грайливий. Звуковисотний ряд Головної теми – пентатоніка від до 2 (ю).



Іл. 1. Початок Першої частини Сонати Ян Ліціня

Присутній яскраво виражений синкопований ритм. Сполучна тема (тт. 24-40) побудована на інтонаціях Головної партії. На поліфонічність теми вказує перехід мелодії з високого голосу в низький, а пізніше й на інший шабелъ. Після шести тактів вступного до Побічної партії (тт. 41-66) епізоду з'являється контрастний (тонально (тепер соль мінор) і динамічно) новий матеріал. Його проведення також містить вставні побудови (тт. 53-56 та 61-66), остання з яких нівелює силу звучання інструмента аж до *ppp*.



Іл. 2. Побічна партія в Експозиції Першої частини

Розробка матеріалу відбувається у тт. 67-108. Тональна основа змінюється від сі мінору через мі мінор до соль мінору. Трансформації (через зміну ритму) піддається інтонаційний матеріал Головної партії, який чергується зі вставними побудовами з Побічної.



Іл. 3. Початок Розробки в Експозиції Сонати

У тактах 83-88 прослуховуються інтонації Сполучної теми (структурно у вигляді 2+2+2), споріднені з матеріалом Головної партії, змінені ритмічно. Гармонія міняється в кожному такті, просуваючись у прогресії з ре (гон) системи, ля (чжи) до ьля (гон) і ьре (чжи). Після короткої появи дводольного розміру у тт. 89-101 і, відповідно, відчуття маршовості знову повертається тридольність. Веселий матеріал Головної партії по черзі звучить високими і низькими голосами так, що високий голос просувається вгору, а тема в басу рухається вниз.



Іл. 4. Фрагмент розроблення матеріалу Головної партії

Разом із наростанням гучності з'являється Реприза (тт. 109-157) у початковому до мінорі. У ній Головна партія відтворена повністю (тт. 109-134), Сполучна тема відсутня, а Побічна (тт. 135-149) звучить без вступу в до мажорі. Кода (тт. 158-172) у початковому до мінорі.



Іл. 5. Кода Першої частини

Друга частина Сонати – Andante. Музичний матеріал фактурно і тонально викладено за принципом тричастинності. Мелодія простенька, наспівна. Умовно I розділ (тт. 1-37) викладено на пентатоніці (соль (ю) [про особливості питома китайської пентатонічної звуковисотності див.: 1; 107]; структурно утворює побудову з 8+8+10+11 тактів.



Іл. 6. Початок Другої частини Сонати

Кожне речення відрізняється від попереднього змінами фактури при незмінній «темі»: вона або переміщується з правої руки в ліву (9-16), знову в правій секвенційно просувається вгору (17-26) або наново в лівій викладена дзеркально збільшеними тривалостями (27-38).

Другий розділ (тт. 38-46) з'являється з повою нової звуковистотності (тепер пентатоніка ьля (ю)). Тепер це не точний канон, позначений зміною динаміки зі спокійної врівноваженої до напруженої, гучної з подальшим заспокоєнням.



Іл. 7. Початок другого розділу

«Тема» інтонаційно незмінна, лише викладена квартами і октавами.

Про появу III розділу (тт. 47-63) свідчить зміна звуковистотності (тепер у системі ьсі (гон), згодом соль (ю)). Структурно виглядає як послідовність 8+2+7 тактів. Тема опускається на октаву нижче порівняно з початковим її проведенням, доповнюється двотактовою зв'язкою та акордовим закінченням на *ppp* у вигляді початкової фрази теми.



Іл. 8. Початок третього розділу

Третя частина Сонати – Allegretto у формі рондо (А В А С А). Композитор безумовно дотримується канонічної схеми, за якою головна тема (рефрен) проводиться мінімум тричі, себто як мінімум двічі повертається, епізодів не менше двох. Тобто рондо має найменше п'ять частин. Помітно також, що Ян Ліцін збудував чітко виражену темпову «рамку» Сонати, що забезпечує безумовну сприйняттєву цілість твору, завершеність її форми.

Рефрен (А) (a+b) (тт. 1-32: 8+8+8+8) подано у звуковисотності бмі (гон) із переходом у до (ю). Мелодія легка, граціозна завдяки дрібним мотивам та відповідним штрихам.



Іл. 9. Рефрен у рондо Третньої частини Сонати

Епізод В (тт. 33-95) складається з трьох частин (c+v1+d). Перша (тт. 32-48) написана в пентатоніці на висоті від фа (шан) – всі (гон). Гармонія цікава накладеністю (суміщенням) секунд, терцій та кварт. Друга частина Епізоду В (тт. 49-69) розвивається на висоті соль (ю) – всі (ю). Мелодія чергується між лівою і правою рукою. Третя частина (тт. 70-95) – бмі (гон). Мелодія здіймається на кварту вище, ніж у Першій частині. У гармонічному плані фактури переважає вертикальне розташування кварт і терцій. Ритм акомпанементу повторює ритм мелодії Першої частини. Такти 79-85 багаті на гармонічні зміни. Друге проведення Рефрену (тт. 96-119) характеризується кварто-квінтовою гармонією та дещо ускладненою фактурою.

Епізод С (від *espressivo*) (тт. 120-192) представляє новий тематичний матеріал, що підлягає певним змінам. Однак їх лише умовно можна назвати «варіаційними», бо «принцип варіювання теми передбачає її повторення у зміненому вигляді» [3; 257]. Тоді як у даній Сонаті тема піддається не так інтонаційним змінам (вони мінімальні), як перемінам у її фактурному викладі та звуковисотному розташуванню. Тож тема (тт. 120-137) початково звучить у мажорному до (гон). Гармонічний план – це суперпозиція вертикальних інтервалів.



Іл. 10. Епізод С: тема

У її другій появі (або першій «варіації») (тт. 138-157) (вже у мінорній пентатоніці) тема підноситься на октаву вище, а вся фактура змінюється шляхом переміни акордового акомпанементу на послідовності шістнадцятих нот. «Варіація» 2 (тт. 158-174) у бмі (гон): тема переміщується у середній голос, а мелодія акомпанементу натомість у верхній і таким чином диференціюючи фактуру на три горизонтальні площини, що робить її поліфонічною. «Варіація» 3 (тт. 175-192) – найгучніша: це кульмінація твору, де тема знову викладена акордово у правій руці на тлі низько розміщеного акомпанементу шістнадцятих нот. Рефрен (А) (тт. 193-221) – *Allegro* – побудована на пентатоніці від до (ю) і послідовно охоплює три октави, від одноголосного до двоголосного її викладу на тлі тремолоподібного акомпанементу з переходом в акордовий, акцентований. Завершальна Кода (тт. 222-231) максимально енергійна, бурхлива, переконлива.



Іл. 10. Кода Сонати

Висновки. Соната Ян Ліціня демонструє оригінальну тричастинну форму, у якій перша частина – сонатне алегро, друга будується за принципом тричастинності, третя – у формі рондо, де епізод С викладено у формі теми з трьома «варіаціями». Впадає у вічі трискладовість в основі кожної з трьох частин твору. Це свідчення дотримання композитором правила «потрійності», що, віддзеркалюючи закономірності в природі та Всесвіті, направлена на досягнення балансу, порядку і гармонії в усьому суцільному. А через неї – приналежність до музичної традиції Китаю, в якій той принцип став «мисленнєвим стереотипом» у розгортанні музичних фаз, що історично усталилися на тлі «дуальності/четвертинності» в європейській музичній традиції. З відомих типів часто вживаної тричастинності (контрастуючої або розробкової, антитезної, прогресуючої, серійної, репрізної) у Сонаті Ян Ліціня виразно проявилися репрізні (у сонатному алегро I ч.), розробкова (у II ч.) та серійна (в Епізоді С в рондо III ч.). Свідченням дотримання європейської традиції є використання композитором поширеного в ній принципу розвитку, а саме – варіантного повторення мелодії, вільної імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту та ін.

Як данина давнім національним традиціям – домінування одноголосної мелодики, а в багатолосній фактурі – варіантно-підголоскової поліфонії, де другий і третій шари фактури відтворюють варіативно змінені звороти основної мелодії.

Показово, що ці та інші риси формотворення проявилися також і в Сонатах цього виду інших композиторів. Наприклад, дуже близькою щодо перелічених характерних рис є для Сонати Ян Ліціня Сонатина № 6 Го Цзуронг, бо вона так само представляє тричастинну формотворчу концепцію Автора. У цьому творі перша (швидка) частина втілює форму сонатного алегро, друга (повільна) – просту тричастинну форму, а третя (знову швидка) – форму рондо. Яскравою прикметою тієї музичної форми є поєднання контрастних частин (як по темпу, так і фактурно та звуковисотно) у порівняно невеликій цілості.

Варто при цьому зауважити, що у створенні форми рондо в Сонаті обидва автори мали гідний приклад з попереднього (початкового) періоду розвитку китайської сонати: мається на увазі рондо в Сонаті № 4 Цзян Веньє «Карнавальний день». У ній рондо також замикає тричастинну композицію, але у своїй структурі представляє п'ятичастинність. Разом із тим у рондо всіх названих Сонат присутній однорідний тематизм і чітко виражена, майже контрастна фактурно-динамічна несхожість між рефреном і епізодами. Це пояснюється примітною жанрово-стильовою особливістю тематичної природи усіх тих рондо, а саме – пануванням танцювальної природи при відчутному збереженні пісенних інтонацій.

Проаналізувавши будову музичної форми у Сонаті Ян Ліціня та зіставивши її з конструкціями форм у сонатах цього виду інших китайських композиторів переконуємося у тому, що в період розквіту жанру в Китаї поширилися зразки, що у своєму формотворенні демонструють відхилення від усталених у європейській традиції типів музичної побудови. Зростаюча композиторська майстерність та оригінальне музичне мислення сприяли появі цікавих формотворчих концепцій, котрі, водночас, мають спільні риси в окремо взятому виді – «малих» сонатах для фортепіано.

Список використаної літератури

1. Чен Менгжао. Передумови появи та видозміни формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів 1939-1966-х років: дис... канд. миств.: Рукопис. Львів, 2025. 208 с.
2. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. *Українська музика*. Львів, 2023. № 2 (45). С. 85-97.
3. Шип. С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : «Заповіт», 1998. 367 с.
4. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру: дис...канд. миств. Харків, 2023. 217 с.
5. 杨立青. 小奏鸣曲. 《杨立青钢琴作品集》, 上海音乐出版社出版, 2018年1月. 30-45页. = (Ян Ліцін. Соната. Ян Ліцін. *Фортепіанні твори*. Шанхай: Вид-во Шанхайської музичної консерваторії, 2018. С. 30-45).
6. 相关文献：唐瑾. 《杨立青钢琴作品的前期研究》. 民族音乐. 2020年第12期, 第30-33.(=Танг Їн. Попереднє дослідження фортепіанних творів Ян Ліціня // Народна музика. 2020, 12. С. 30-33).

References

1. Chen Menhzhao. Peredumovy poyavy ta vydozminy formotvorchykh kontseptsiy u sonatakh dlya fortepiano kytayskykh kompozytoriv 1939-1966-kh rokiv: Dysertatsiya na zdobuttya naukovooho stupenya kand. mystv: Rukopys. Lviv, 2025. 208 s. (In Ukrainian).
2. Chen Menhzhao. Fortepianni sonaty Tszyan Venie yak vtilennia samobutnoho styliu kompozytora [Jiang Wenye's piano sonatas as an embodiment of the composer's original style]. *Ukrainska muzyka*. 2023. 2 (45). P. 85-97 (In Ukrainian).
3. Shyp. S. Muzychna forma vid zvuku do stylyu. Kyiv : «Zapovit», 1998. 367 s. (In Ukrainian).
4. Ian To. Kytayska fortepianna sonata: istoriia ta teoriia zhanru [The Chinese Piano Sonata: History and Theory of the Genre]. Dysertatsiya na zdobuttya ...kand. mystv. Kharkiv, 2023. 217 s. (In Ukrainian).
5. Yan Litsin. Sonata. *Yan Litsin. Fortepianni tvory*. Shangkhai : Vyd-vo Shangkhaikskoyi muzychnoyi konservatoriyi, 2018. S. 30-45 (In China).
6. Tanh Yin. Poperednye doslidzhennya fortepiannykh tvoriv Yan Litsina. *Narodna muzyka*. 2020, 12. S. 30-33 (In China).

FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT(ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)**Oksana HNATYSHYN** – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The article analyses in detail the musical form in the Sonata for Piano by Chinese composer Yang Liqin, which demonstrates common features with the musical forms of sonatas by other composers created in the initial period of the genre's history and the subsequent period of its heyday. It is proved that despite the predominant adherence to European formative principles and established features of the pro-formas, Yang Lifin's sonata, as well as the works of this genre by other authors, which are usually included in the group of so-called 'small' (not monumental) sonatas, have distinct national features. They are manifested, in particular, in the forming – three-part structure in the basis of the movements, the often used principle of development – variant repetition of the melody, free imitation with transposition of the melody into quartet or quintet, dominance of the monophonic melody, etc.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

UDC 78.35; 78.25; 78.21**FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT(ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)****Oksana HNATYSHYN** – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the article is searching for of characteristic signs of musical form in the «small» sonatas of the China composers that showed up during development of genre of sonata as such from appearance of him the first standards to the decline of this sort of works after 1966.

Research methodology. The paper uses combined historical, analytical, comparative research methods.

Results. Analysis of the musical form of Yang Liqin's Sonata indicates that this work has an original three-part form, in which the first part is a sonata allegro, the second is built on the principle of three-part, the third is in the form of a rondo, where one of the episodes is presented in the form of a theme with three «variations». A characteristic feature is the three-part structure at the heart of each part of the work. This is evidence of the composer's adherence to the rule of «tripleness», which has historically been established in the Chinese musical tradition. In Yang Liqin's Sonata, reprise, development and serial three-parts are clearly manifested. Evidence of adherence to the European tradition is the composer's use of the principle of development, which alternately repeats the melody, free imitation with the transposition of the melody to a fourth or fifth, etc.

These and other features of form formation were also manifested in the Sonatas of this type by other composers. For example, Sonatina No.6 by Guo Zurong, which also presents a three-part form-making concept, where the first (fast) part embodies the form of a sonata allegro, the second (slow) – a simple three-part form, and the third (fast again) – a rondo form. The latter is similar to the rondo in Sonata No.4 by Jiang Wenye «Carnival Day», because it also closes the three-part composition. In addition, the rondo of all the named Sonatas has a noticeable homogeneous thematism and a clearly expressed, almost contrasting, texture-dynamic dissimilarity between the refrain and episodes. This is explained by the genre-stylistic peculiarity of the thematic nature of all those rondos, namely – the dominance of a dance nature with a noticeable preservation of song intonations.

Thus, during the heyday of the genre in China, samples spread that in their form demonstrated deviations from the types of musical construction established in the European tradition. The growing composer's skill and original musical thinking contributed to the emergence of interesting form-forming concepts, which, at the same time, have common features in a separate form – «small» piano sonatas.

Novelty. The scientific novelty of the proposed work lies in the fact that it is the first attempt to conduct a formal analysis of one, separately taken, type of piano sonatas to identify characteristic features of the organization of their musical material.

The practical significance. The materials of the article can be used in studies of musical forms in Chinese sonatas of later periods, and in general, of the piano works of Chinese composers.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.01:781.3**ГАРМОНІЧНА СТАТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МУЗИКИ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНУ****Олена ССРОВА** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ<https://orcid.org/0000-0001-5541-1323><https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.948>

serova.yelena@gmail.com