

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.87-105>

УДК: 78.2і; 78.35; 78.25

Чен МЕНГЖАО,

аспірантка,

Львівська національна музична академія

імені М. В. Лисенка,

Львів, Україна,

e-mail: oxanaostap@ukr.net,

ORSID: 0009-0009-6639-3584

РАННІ КОНЦЕПЦІЇ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Анотація. Стаття присвячена вивченню музичних форм сонат для фортепіано китайських композиторів старшої генерації. Мета роботи – дослідити структуру однієї музичної форми (сонатної або сонатного алєгро) у перших сонатах для фортепіано китайських митців, виявити різні, похідні від прототипу, її інваріанти, вказати на залежність їх вигляду від художнього задуму, що відображає діалектику музичного мислення китайських композиторів на ранньому етапі розвитку жанру фортепіанної сонати (1939-1949 рр.). Для досягнення мети вжито системну методологію дослідження, що проявилася у застосуванні історичного (у виділенні періоду розгляду), аналітичного (в структуруванні частин, тем, побудов форми), типологічного (у визначенні відповідності прототипу) та порівняльного (у зіставленні одного виду форм різних композиторів) методів опрацювання матеріалу. Уперше в українській музикології здійснене дослідження однієї з найяскравіших музичних форм в її індивідуальних виявах у перших фортепіанних сонатах визначних

китайських митців. Доведено, що, відображаючи рецепцію її класичного прототипу, ранні приклади сонатної форми виявляють самобутні формотворчі концепції. Аналіз композиційних структур сонатної форми у фортепіанних сонатах старшої генерації китайських митців (Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє) показав використання ними у вказаний період різних типів даної форми. Авторські інваріанти представляють старовинну двочастинну сонатну форму, трифазну старосонатну форму та сонатне алегро романтичної доби. Тобто перші китайські сонати для фортепіано представляють зразки формотворення, що склалися під впливом барокових та романтичних традицій. Ті ранні формотворчі концепції китайських митців разом із іншими чинниками творили національне обличчя жанру сонати у ранній період його розвитку.

Ключові слова: китайські фортепіанні сонати, композиційна структура, авторські концепції сонатної форми.

Вступ. Сьогоднішній стан музично-теоретичної науки демонструє все більше вихолощення її сутнісних проблем, серед яких і проблеми музичної форми. Тимчасом увага до них (як і до проблем гармонії, ладу, ритміки та ін.) визначає інтерес дослідників власне до Музики, а, отже, має бути пріоритетною для *музикознавців* порівняно з численними, дотичними до неї, другорядними культурологічними явищами. Визнання такої позиції зумовило звернення до композиторських формотворчих концепцій як відображення музичного мислення в китайській музиці, а здобутий фах піаніста викликав спеціальну увагу до них у жанрі фортепіанної сонати.

Як відомо, перші сонати в історії китайського фортепіанного мистецтва з'явилися упродовж 1939-1949 рр., коли достатнього розвитку набули фортепіанне

виконавство, рівень слухацького сприйняття та розуміння і, звичайно, композиторської майстерності.

У вказаний період у Китаї з'явилися перші добре освічені композитори, які вже неабияк знали не тільки технічні та виразові можливості фортепіано, а й «секрети» високохудожнього komponування звукового матеріалу. Здобувши фахову освіту у кращих музичних закладах на Батьківщині та за кордоном, вони прагнули творити свою музику, взоруючись на європейські зразки жанрів та форм. Так з'явилися й перші фортепіанні сонати.

Постановка проблеми. Як порахували сьогодні дослідники китайської музики, зокрема жанру фортепіанної сонати, протягом десяти названих років було написано перші шість творів. На сьогодні збереглося тільки п'ять, які вдалося віднайти та опублікувати [6, с. 83]. Авторами ранніх сонат стали відомі в Китаї композитори Ма Сіконг (Ma Si Kong, Ma Si Цон, Ma Сіцонг, Ма Сицун; кит. 马思聪, англ. Ma Sicong), Дін Шаньде (кит. 丁善德, англ. Ding Shàndé), Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenye). Саме вони вважаються фундаторами жанру фортепіанної сонати у китайській музиці: завдяки їхнім зусиллям було закладено основи майбутнього розвитку його національного різновиду [6, с. 94].

Проте не меншою заслугою цих композиторів стала розробка ними власних інваріантів сонатної форми, зокрема форми сонатного алегро. Їх створення свідчило про появу оригінальних формотворчих концепцій і загалом піднесення музичного мислення та національної музичної мови. Тому кожний художній зразок ранніх сонат заслуговує на спеціальну увагу, зокрема й щодо вияву специфіки будови кожного твору, його структури, яка розкриває перші індивідуальні рецепції європейського прототипу сонатної форми. Ті формотворчі концепції,

реалізовані у фортепіанних сонатах названих композиторів, здатні не лише показати певні моделі формотворення як втілення ідеї композитора, а й типи музичних форм тогочасної фортепіанної музики загалом. Це дозволить не тільки наблизитись до типології музичних форм у китайській музиці, теорії музичного мислення чи ін., а й допомогти виконавцям у їх осягненні вказаного жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема музичних форм як феномену у сонатах для фортепіано китайських композиторів дотепер не зробилася популярною ані в китайській, ані в західній чи навіть українській музикології, хоч початок систематичного вивчення музичної форми у китайській музиці поклав Хе Лутін, написавши у 1958 р. першу статтю про проблеми форми в китайській музиці. У пізніших китайських працях загального характеру музична форма переважно розглядалася разом із іншими факторами у багатогранному (щоправда, найчастіше — музично-естетичному або музично-стильовому) аналізі певної музики, а не як окреме явище у визначеному жанрі, прикладом чого є, зокрема, капітальна праця Ян Жухуай «Аналіз музики» [14]. Зміна ситуації намітилася з появою дослідження сонати як жанрової форми та сонатності як принципу музичної композиції Хуан Цзечуань [2], хоча воно й не стосувалося безпосередньо китайських сонат для фортепіано. В останні роки чи не найбільше уваги до музичної форми творів приділено у дисертаційній праці Ян То про історію та теорію жанру фортепіанної сонати китайських композиторів [6].

Не торкаються проблематики музичної форми як окремого явища і дослідження, присвячені творчості окремих композиторів. Це стосується передусім праць Вей Тінге про особливості і еволюцію фортепіанного стилю Дін Шаньде [13], Цянь Іпін у вивченні його ж музичної

творчості [11] і, тим більше, Шан Тон у конспективному огляді музичних творів композитора [12]. Ця прогалина помітна й у одному з кращих досліджень фортепіанної творчості Ма Сіконга китайського музикознавця Пу фан [10], де автор визначає історичне місце фортепіанної Сонати № 1, характеризує загальні і деякі окремі риси стилю композитора, не приділяючи достатньої уваги композиційній побудові ні цього, ні інших творів. Спеціальний аналіз конкретних музичних форм у фортепіанних сонатах Цзян Веньє запропоновано у нашій статті [3], яка розглядає музичні побудови у ранніх сонатах композитора як один із чинників його самобутнього стилю.

Відсутність аналізу музикознавцями музичних форм у китайській фортепіанній музиці, зокрема сонаті, підкреслює актуальність обраної теми. Брак літератури на цю тему змусив обрати як наукову базу передусім основоположні теоретичні праці, а також дослідження, підручники, посібники універсального типу про будову музичних творів (музичні форми) авторитетних українських учених.

У статті здійснено спробу опанування проблеми формотворення у фортепіанних сонатах китайських композиторів раннього періоду розвитку жанру (1939-1949 рр.) за підсумками паралельного детального аналізу їх нотного тексту, поєднання знання універсальної базової літератури та безпосереднього аналізу нотного тексту.

Мета роботи – дослідити структуру однієї музичної форми (сонатної або сонатного алегро) у перших сонатах для фортепіано визнаних у Китаї митців – Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє, виявити різні, похідні від прототипу, її інваріанти як відображення діалектики музичного мислення китайських композиторів на ранньому етапі розвитку жанру фортепіанної сонати (1939-1949 рр.).

Виклад основного матеріалу. Як попередньо згадувалося, у числі перших фортепіанних сонат,

написаних у період 1939-1949 рр., були твори Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє. Їм належить хронологічна першість у появі власне жанру сонати для фортепіано, а, отже, й сонатної форми.

То ж? першу в китайській музиці фортепіанну сонату створив Ма Сіконг (1912 р., провінція Гуандун – 1987 р., США), який вивчав композицію у консерваторії м. Нансі (Франція). Для фортепіано він написав Концерт, фортепіанний квінтет, біля восьми сонат (сонатин) (не всі опубліковані), чимало п'єс.

Створена у 1939 р. Соната № 1 сі бемоль мінор двочастинна: перша частина – Серенада (Serenade), друга – Балет (Baled). То ж, Ма Сіконг втілює ідею об'єднання недовгих інструментальних п'єс в один твір на основі певної сюжетної програми, створивши сонату програмного характеру циклічного типу. Прикметно, що обидві частини, навіть перша, повільна (Andante), написані у сонатній формі [9]. Аналіз нотного тексту переконує, що жодна з ключових побудов першої сонатної форми не має строгого поділу на періоди: переважає імпровізаційний характер розвитку: часта зміна фактури, динаміки, метру, тонального плану (переміна гармонічних функцій в акомпанементі до співучої теми у Головній партії) (останнє успішно «працює» на переміну звукової кольористики, певних емоційних станів, що дає підстави говорити про вплив на композитора музики імпресіонізму (принагідно зазначимо, що улюбленим композитором був К. Дебюссі). Водночас, як зауважив Пу Фан, структура «пісенної» першої частини загалом хоч і видається вільною, проте, вона доволі впорядкована і цілісна (останньому великою мірою сприяє розгорнута Кода) [10, сс. 65-66]. Отже, прикметними особливостями першої сонатної форми є:

матеріалу. Контраст тональностей у ній супроводжується інтонаційною розбіжністю тематичного матеріалу. Прикметно також, що в Репризі Головна партія збільшується (ймовірно, задля надання їй одній визначальної смислової значимості). Загальна пропорційність тактів тематичних побудов у другому сонатному алєгро така: 143-169-64-13 (кода) (рис. 2):

<i>Експозиція</i>	
Allegro appassionato	Piu agitato.....Meno mosso I.=92.....Tempo
I.....	stringendo
Г. п. А (1-8) + В (9-17) + А (18-25)+В1 (26-45), Сполучна тема (46-63), П. п.: А (64-71)+А1(71-78)+4+А (82-90)+А2 (90-104), Заключна тема (104-127), кода експозиції (128-143);	
In b-Des.....	In Des..... A-dur.....
143 тт.	
<i>Розробка</i>	
A tempo.....	Piu tranquillo (J=78)
Г. п. (А: 144-151)+В: 152-169)+А1 (170-187), Сполучна (А: 188-194)+ (В: 195-200)+(В: 201-209), П. п. (210-231), Сполучна (В: 232-249), П. п. (250-290), Заклучна (291-313)	
g-moll.....	In b.....In fis.....
169 тт.	
<i>Реприза</i> <i>Кода</i>	
FFF.....	FF stringendo
Г. п (314-377).....	тт. 378-391
in b.....	
64 тт.....	13 тт.

Рис. 2. Пропорційність тактів тематичних побудов у другому сонатному алєгро

Як показує аналіз, конструктивна логіка сонатних форм у Сонаті № 1 Ма Сіконга переважно дотримується основоположних принципів класичного її прототипу у зіставленні двох тематичних сфер (Головної і Побічної партії), повторенні партій Експозиції (Головної і Сполучної у I ч. та Головної у II ч.) у Розробці, підпорядкуванні тонального плану кожної частини усього циклу одній головній тональності (сі-бемоль мінору), що є «необхідною формальною умовою об'єднання частин у циклі» [4, с. 306]. Помітною відмінністю від традиційного «правила» є

проведення в Репризі тематичного матеріалу тільки Головної партії.

Водночас обидві сонатні форми у Першій сонаті Ма Сіконга помітно відрізняються між собою масштабами викладу музичного матеріалу: якщо Експозиція в Серенаді (I ч.) вкладається у 64 такти (з усіх 173 тактів), то у Балеті (II ч.) вона сягає 143 тактів (з усіх 391). Відповідно різними за обсягом є Головні партії (відповідно 16 та 45 тактів) та Побічні (22 і 39 тактів).

Характерною особливістю драматургії сонатної форми у Ма Сіконга є мало виразна організованість (періодична структурованість) музичного матеріалу: він нестійкий, мінливий, має «пульсуючий» вигляд протягом усього твору. При тому завдяки рідкісним цезурам видно прагнення до неперервності розгортання музичного матеріалу кожної окремої частини, що є наслідком поліфонічної генетики. Конфлікт між образами (темами) умовний: це швидше їх зіставлення, плавне перетікання, рідше порівняння, ніж протиборство. Розвиток дії («сюжету») не передбачає сутички: це лише різні сторони мімезисного відображення людських емоцій, видів творчої діяльності (співу чи танцю). Сонатним формам Ма Сіконга властива полісемантична природа тематичного розгортання, коли кожна наступна тематична побудова пропонує новий інтонаційний матеріал, отже, іншу смислову якість.

Гіпертрофія середнього епізоду (Розробки) у II ч. та неповне проведення тем експозиції у Репризі (лише Головної партії) у двох сонатних формах свідчать про нестійкість даних структурних типів сонатної форми Ма Сіконга, властиву початковому етапу кристалізації музичних форм у творчості китайських композиторів. Ма Сіконг став чи не першим у Китаї композитором, хто зрозумів «пластичне багатоманіття» старовинної двочастинної сонатної форми: порівняно з класицистичною

сонатою її ознаки закріплені менш жорстко, строга система послідовності фаз сонатної форми доволі розмита і «ступінь строгості» відбитий по-різному.

Отже, в Першій сонаті для фортепіано характерною ознакою формотворчої концепції Ма Сіконга є поєднання рис кількох епох: в архітектоніці кожної частини – бароковості (через властивості старовинної двочастинної форми), а в їх циклічності (поєднанні двох різних за змістом, інтонаційним наповненням, фактурою та композицією частин) та програмності (у назвах частин) – романтизму.

Хронологічно наступною (і збереженою) сонатою для фортепіано з сонатним алєгро став твір Дін Шаньде. Цей композитор також належить до найстаршої генерації китайських митців, хто творив у жанрі фортепіанної сонати (1911-1995 рр.). Випускник Шанхайського національного музичного інституту поглиблював свої знання у Європі: спочатку в Німеччині (зокрема, у композитора Франкеля, 1942 р.), а пізніше – у Франції (у А. Онегера, 1947 р.). Це забезпечило митцеві добрі знання європейської музики та високий рівень фахової композиторської майстерності. Дослідники творчості Дін Шаньде зазначають, що з відомих збережених творів композитора 16 призначені для фортепіано [11, с. 6]. Серед них і Соната мі мажор ор. 2, написана у 1946 р., тобто в ранній період розвитку жанру.

Твір має три частини, з яких перша і третя написані у сонатній формі, але дещо відрізняються між собою за характером і темпом. Очевидно, що їх відмінність найперше пов'язана з місцем у Сонаті: перша демонструє початок викладу змісту («зав'язку сюжету»), друга – його завершення (розв'язку), що підсумовується Кодою. Структура Першої частини доволі розгорнута: відповідно до класичного прототипу містить доволі широку Експозицію (47 тт.), але й дуже стисло Розробку (17 тт.) як окрему середню частину і таку ж широку («розтягнуту») повну Репризу (40 тт.). За

порядком тем така Розробка відповідає Експозиції, але відрізняється від неї тональним планом (одноіменний мінор) та більшою нестійкістю. Початок Розробки в тональності одноіменного мінору стосовно мажорної тональності закінчення Експозиції нагадує старовинну двочастинну сонатну форму. Прикметною рисою є також і насичення форми більшою кількістю цезур як на границях розділів, так і між партіями та в самих партіях, а в тематизмі – численними кадансовими замиканнями. Композиція дробиться на основні партії структурними та ритмічними засобами, а не тонально-фактурними, чи темповими. Головною ознакою Розробки хоч і стала нестійкість тональності з її динамічною спрямованістю, проте помітний і розвиток окремих елементів Головної і Побічної партій, а ще виразна їх періодичність. Останнє разом із масштабною диспропорцією цілого викликаною помітним стисненням вказаних партій, є характерною особливістю даної форми Дін Шаньде [7] (рис. 3).

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Allegro moderato	
Г. п. ((A (1-8)+A1 (9-16))+ Сполучна (17-22)+П. п. ((A (23-27)+A1 (28-32))+B (33-41))+ Заключна (42-47); Г. п. (48-56), П. п. (57-65)	
E-dur.....in gis-cis-fis (пентатоніка).....e-moll.....	

47 тт.....	17 тт.....
<i>Реприза</i>	<i>Кода</i>
Г. п. ((A (66-73)+A1 (74-82))+Сполучна (83-87)+П. п. ((A (88-92)+A1 (93-96))+B (97-105));тт. (106-117)	
E-dur.....	

39 тт.....	21 тт.....

Рис. 3. Аналіз звукового матеріалу Третьої частини Сонати Дін Шаньде

Сонатна форма Третьої частини Сонати Дін Шаньде має подібні пропорції структурних частин, однак усі вони значно масштабніші. Аналіз звукового матеріалу [7] показує, що він

будується за «виробничим» принципом: неперервним ланцюгом мотивно-тематичних оновлень фактури, ритму, що постійно «перегукуються», забезпечуючи і зв'язок між ними, і «пластику перехідності» при збереженні єдиного темпу і танцювального характеру.

Починаючи з Побічної партії, тематизм виразно «розтягнутий» завдяки мотивній розробковості. Як принцип викладу вона починається вже з середини Побічної партії, яка, перейшовши, як належить сонатній формі класичного зразку, у нову тональність (п'ятого шабля), розгортається за допомогою нових інтонаційних побудов (умовно В, С, D) (цікаво, що далі розробці буде піддана лише початкова (визначальна) побудова А), накопичення в яких нових інтонаційно-тематичних елементів не вийшло за межі Експозиції. Ця особливість другої сонатної форми у Сонаті Дін Шаньде уподібнює її до трифазної старосонатної форми, що передувала класичному типу сонати (рис. 4).

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Allegretto con vivo.....	In tempo.....
Г. п. (1-12)+Спозлучна (13-21)+П. п. (А (22-30)+А1 (31-38)+В (39-49)+С (50-58)+Д (59-68))+Заключна (69-77);Г. п. (78-90), П. п. (91-99)	
E-dur.....	h-moll.....in As-gis.....
77 тт.....	21 тт.....
<i>Реприза</i>	
<i>Кода</i>	
Г. п. (100-111)+Спозлучна (112-120)+П. п. (121-157)+Заключна (158-165);(166-179)	
E-dur.....	h-moll.....E-dur.....
79 тт.....	13 тт.....

Рис. 4. Соната Дін Шаньде

У Репризі повторюються усі теми Експозиції, а після тематичного матеріалу заключної теми з'являється спочатку моторна, а скоро - гучна Кода.

Ранній десятилітній період у розвитку фортепіанної сонати завершує Четверта соната «Карнавальний день» («День карнавалу») ор. 54 (1949 р.) Цзян Веньє у трьох частинах. Перша з них написана у сонатній формі [8]. В

основі мелодичного матеріалу бадьорої неконтрасної Головної партії двочастинної форми ритмічно змінена відома народна пісня «Лан Хуа Хуа». Тональний план не постійний, стійкість переходить від одного опорного звуку до іншого (g-d-f-g) аж до Сполучної теми, яка фактурно і тонально готує появу ліричної Побічної теми. Вона звучить у нетиповій для класичної форми тональності IV шабля. Це свідчить про «внутрішній» контраст тем, що впливає з внутрішнього розвитку елементів Головної партії. Після Побічної партії настає Заключна тема. Наявний у ній динамічний підйом засвідчує кульмінацію в Експозиції, яка, проте, не закріплює, як звичайно тональність Побічної партії: її моторика готує подальший розвиток матеріалу.

Розробка стисла: протягом 21 такту чути дві основні партії Експозиції. Проте не вся Головна партія, а тільки її тематичне «зерно». Характерна частина (шодва такти) зміна фактурних побудов та модуляційних планів, які, врешті, приводять до ескізного (чотиритактового) інтонаційного «зерна» Побічної партії. Після короткого заспокоєння у Репризі чутно першу побудову Головної партії, Сполучну тему, Побічну партію, Заключну тему і знову Головну. Кода містить інтонації Головної теми (рис. 5).

Експозиція.....Розробка.....

Allegro animato.....dolce e cantabile..Andante sostenuto..Tempo I..a tempo ma tranquillo

Г. п. (A(8+3)+A1(12-21), Сполучна (22-26), П. п. (27-34), Заключна (35-46); Г. П. (47-64), П. п. (65-68)

In g-d-f-g.....in cis.....fis.....in a-C.....in g.....in d.....

46 тт.

Реприза.....Кода

Allegro animato.....dolce e cantabile..Andante sostenuto..Tempo I..Andantino tranquillo.....Animato

Г. П. (69-77), Сполучна (78-82), П. п. (83-90), Заключна (91-100), Г. П. (101-116).....(117-124)

In d.....g#.....g.....In d-G

Рис. 5. Четверта соната «Карнавальний день» («День карнавалу») Цзян Веньє

Отже, перша частина даної Сонати Цзян Веньє представляє класичну сонатну форму, бо має чотири

основні частини (експозицію, розробку, репризу і коду). При цьому Експозиція і Реприза урівноважують розвиток «сюжету» за обсягом, а Кода «цементує» його: 46 тт.+21 тт.+47 тт.+8 тт. Коротка «стиснута» Розробка (а, властиво, її подоба) – прикметна риса даної формотворчої концепції Автора: цей епізод ніяк не розвиває основних тем, а, скоріше, *нагадує* про них у концентрованому викладі, щоб не втратити піднесений радісний стан слухача. Новацією композитора є використання скорочених тем у Розробці, до того ж у швидкій частині, тоді як така характерна для повільних частин циклічних форм (зустрічається в сонатах Моцарта, Бетховена та ін.). Значення розлогої Репризи полягає в тому, щоб утвердити всі теми Експозиції у їхньому незмінному вигляді, декларуючи тріумф свята та проникливо-чуттєвий ліризм його переживання. Даний інваріант сонатного алегро обраний Цзян Веньє не випадково: його зумовила програмність твору, закладена Автором ще в його назві.

Зміна пентатонічних рядів хоч і розвиває функціонально-гармонічну тональну логіку мелодичної будови твору, ускладнює відчуття тональної орієнтації, але урізноманітнює гармонічні стани. Це стає «енергетичним рушієм форми», зберігаючи її єдиний цілісний піднесено-святковий настрій.

Висновки. Отже, аналіз сонатних форм у трьох сонатах китайських композиторів (Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє), що належать одному (ранньому) періоду у розвитку жанру, демонструє розмаїтість індивідуальних формотворчих концепцій. Кожний інваріант цієї форми має свої особливі прикмети, що дають підстави віднести їх до різних видів: старовинної двочастинної сонатної форми, трифазної старосонатної форми та сонатного алегро романтичного типу. Вибір оформлення музичного матеріалу в кожній конкретній Сонаті хоч і залежав від задуми композитора, саме його програми, але завжди виявляв зв'язок

із класичним прототипом. Тематизм, розвиток, тональний план показували індивідуальну структуру кожної композиції, що виявляла особливості музичного мислення її Автора. Як виявилось, за короткий період і в небагатьох ще ранніх зразках жанру китайські композитори загалом втілили різні типи сонатних форм: від барокових до романтичної. Вони довели, що їх формотворчі пошуки рухалися не до штучного витворювання нових типів, а до втілення «взагалі законів утворення форми залежно від її [музики] змісту» [1, с. 323]. Отримані висновки стимулюють до продовження аналізу форм у сонатах наступного періоду, на який припадає розквіт сонатного жанру, відтак, представити поетапну картину формотворення як втілення композиційного мислення китайських митців (його еволюційності чи регресу), їх уподобань, новацій тощо.

Список використаної літератури:

1. Гнаташин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: Вид-во Львів. політехніки, 599 с.
2. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Одеса, 2015. 19 с.
3. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. Українська музика. 2023. № 2(45). Сс. 85-97.
4. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: «Заповіт», 1998. 367 с.
5. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати. Культура і сучасність: альманах. 2019. № 2. Сс. 231-236.
6. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру: Дис... на здобуття наук. ступеня д-ра

- філософії, сец. 023 Музичне мистецтво. Харків, 2023. 223 с.
7. Dean Shande. Piano Sonata in E major. Dean Shande. Complete Works: Part II. Shanghai: Shanghai Music Publishing. 2012. Pp. 10-16.
8. Jiāng wén yě. Zòumíngqǔ zuòpǐn. 54. Jiāng wén yě. Gāngqín zuòpǐn jí:2 Juǎn. Běijīng: Zhōngyāng yīnyuè chūbǎn shè, 2006. Dì 2 juǎn. Yè. 1-19.
9. MA Sicong. Piano Sonata No.1 B-flat Minor. Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music. Vol. IV. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 2015. Pp. 1-31.
10. Pú fán: Mǎ sīkōng gāngqín zuòpǐn yánjiū. Huangzhong. Wǔhàn, 2013. Yè. 55-68.
- Qián yīpíng. Dīngshàndé yīnyuè zuòpǐn. Shànghǎi: Shànghǎi yīnyuè, 1986, 373.
11. Shān dùn. Zuòqǔ jiāding shàn dé yīnyuè zuòpǐn tèdiǎn jiǎn shù. Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn tōngbào2001. № 3. Yè. 21-34.
12. Wèi tíng hé. Dīngshàndé gāngqín fēnggé de tèdiǎn yǔ yǎnbiàn. Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn xuébào, běijīng. 1992, № 1. Yè. 4-8.
13. Yángzhúhuái. Yīnyuè fēnxī (yǐ zhōngguó hé ōuzhōu yīnyuè zuòpǐn wéi lì). Běijīng: Wénhuà yìshù. 2003. 590 Yè.

Chen MENGZHAO,

Postgraduate Student,

Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko,

Lviv, Ukraine,

e-mail: oxanaostap@ukr.net,

ORSID: 0009-0009-6639-3584

EARLY CONCEPTS OF THE SONATA FORM IN PIANO SONATAS BY CHINESE COMPOSERS

Abstract. The article is dedicated to the study of musical forms of piano sonatas by Chinese composers of the older generation. The purpose of the work is to study the structure of one musical form (sonata or sonata allegro) in the first piano sonatas of Chinese composers, to identify its various invariants derived from the prototype, to point out the dependence of their appearance on the artistic intention, which reflects the dialectic of musical thinking of Chinese composers at the early stage of the development of the piano sonata genre (1939-1949). To achieve this goal, a systematic research methodology was used, which manifested itself in the application of historical (in the selection of the period of consideration), analytical (in structuring parts, themes, and form constructions), typological (in determining the correspondence to the prototype), and comparative (in comparing the same type of forms by different composers) methods of processing the material. For the first time in Ukrainian musicology, a study of one of the most striking musical forms in its individual manifestations in the first piano sonatas by prominent Chinese artists is carried out. It is proved that, reflecting the reception of its classical prototype, early examples of the sonata form reveal original formative concepts. The analysis of the compositional structures of the sonata form in the piano sonatas of the older generation of Chinese artists (Ma Sikong, Ding Shande and Jiang Wenye) has shown that they

used different types of this form in the specified period. The author's invariants represent the ancient two-movement sonata form, the three-phase old sonata form, and the sonata allegro of the Romantic period. In other words, the first Chinese piano sonatas represent examples of form-making influenced by Baroque and Romantic traditions. Those early formative concepts of Chinese artists, along with other factors, created the national face of the sonata genre in the early period of its development.

Key words: Chinese piano sonatas, compositional structure, author's concepts of the sonata form.

References:

1. Hnatyshyn, O. (2017). *Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii* [Historical measuring of the Ukrainian music-theoretical conceptions]. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House [in Ukrainian]
2. Khuan Tszechuan (2015). *Sonata yak zhanrova forma ta sonatnist yak pryntsyf muzychnoi kompozytsii v svitli dialohichnoho muzykoznavchoho metodu* [Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method]. Extended abstract of candidate's thesis, Odesa [in Ukrainian]
3. Chen Menhzhao (2023). *Fortepianni sonaty Tszian Venie yak vtilennia samobutnoho stylu kompozytora* [Jiang Wenye's piano sonatas as an embodiment of the composer's original style]. *Ukrainska muzyka*. 2(45), 85-97 [in Ukrainian].
4. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do stylu* [Musical Form from sound to style]. Kyiv: "Zapovit" [in Ukrainian]
5. Ian To (2019). *Istorychnyi henezys ta pershyi period formuvannia kytayskoi fortepiannoï sonaty* [Historical genesis and the first period of formation of the Chinese piano sonata]. *Kultura i suchasnist*. 2, 231-236 [in Ukrainian]

6. Ian To (2023). Kytajska fortepianna sonata: istoriia ta teoriia zhanru [The Chinese Piano Sonata: History and Theory of the Genre]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Din Shande (2012). Fortepianna sonata Mi mazhor [noty] [Piano sonata in E major]. Din Shande. Povne zibrannia tvoriv: Ch. II. Shankhai: Shankhaiske muzychne vydavnytstvo, 10-16 [in Chinese].
8. Tszian Venie (2006). Sonata op. 54 [Piano sonata op. 54]. Tszian Venie. Zbirka fortepiannykh tvoriv: Pekin: Tsentralne vydavnytstvo muzychnoi presy, 2, 1-19 [in Chinese].
9. MA Sicong (2015). Piano Sonata No.1 B-flat Minor. Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music. IV. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 1-31 [in Chinese].
10. Pu fan (2013). Doslidzhennia fortepiannykh tvoriv Ma Sikonha [A study of Ma Sikong's piano works]. Huangzhong: Ukhanska konservatoriya muzyky, 55-68 [in Chinese].
11. Tsian Ipin (1986). Muzychna tvorchist Din Shande] [Musical work of Ding Shande]. Shankhai: Shankhaiska muzyka [in Chinese].
12. Shan Ton (2001). Korotkyi narys osoblyvostei muzychnykh tvoriv kompozytora Din Shande [A brief outline of the features of the musical works of the composer Din Shande]. Visnyk Tsentralnoi konservatorii, 3, 21-34 [in Chinese].
13. Vei Tinhe (1992). Osoblyvosti i evoliutsiia fortepiannoho styliu Din Shande] [Peculiarities and evolution of the piano style of Ding Shande]. Visnyk Tsentralnoi konservatorii, 1, 4-8 [in Chinese].
14. Ian Zhukhuai (2003). Analiz muzyky (na prykladi kytajskykh i yevropeyskykh muzychnykh tvoriv) [Analysis of music (on the example of Chinese and European musical works)]. Zhukhuai Yan. Pekin: Kultura i mystetstvo [in Chinese].