

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.083.3"20"

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.13>**Ху Менюнь**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 1228558205@qq.com

ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

**«Капричіо» для фортепіано Сан Тонга:
специфіка трансформації жанру**

Досліджено специфіку жанрової трансформації фортепіанного капричіо в китайській музиці на прикладі творчості видатного композитора Сан Тонга (1959). В умовах жорсткого ідеологічного диктату кінця 1950 років митець використав західну жанрову модель як символічну мову прихованого авторського висловлення. Звертаючись до сонатної форми, композитор відмовляється від конфліктної драматургії, замінюючи її даоською діалектикою Ін-Ян та пропонуючи вільну циклічну форму з просторовою логікою розгортання матеріалу. Європейська функціональна гармонія, метрична симетрія поступаються місцем політональній колористичності та нерегулярній ритмічності «сань-бань», що втілюють національну традиційну категорію природності «цзижань» (природність, спонтанність). На темброво-фактурному рівні фортепіано втрачає свою європейську ідентичність, перетворившись на багатовимірний акустичний медіум Сходу. Через імітацію традиційних інструментів та використання техніки «сюй-ши» (порожнеча і наповненість) композитор створює глибокий художній простір, споріднений із китайським живописом та каліграфією.

Ключові слова: Сан Тонг; жанр капричіо; китайська фортепіанна музика; жанрова трансформація; музична естетика; політональність.



Постановка проблеми.

Жанр капричіо в музичному мистецтві є одним із найстаріших, шлях його розвитку налічує майже п'ять століть. У європейській музиці за цей час капричіо зазнало багато трансформацій: від віртуозної п'єси з непередбачуваним розвитком, імпровізаційною свободою, «випробування» меж фізичних можливостей виконавського апарату до експериментального поля інтелектуалізму, де головним об'єктом «капризності» виступає звукова матерія. У цьому контексті рецепція жанру капричіо в китайській фортепіанній музиці є особливо несподіваною та самобутньою, адже тут західна форма вільної віртуозної мініатюри стає інструментом для трансляції глибинних національних філософсько-естетичних принципів.

Біля витоків цієї унікальної жанрової адаптації стояв видатний китайський композитор, музикознавець-теоретик і педагог Сан Тонг (桑桐, Sang Tong) (1923–2011). Увійшовши в історію як «піонер китайської сучасної музики» (Юань Ялін, 2021: 12) та музичного авангарду, який органічно поєднав західноєвропейську атональну техніку із традиційними китайськими елементами, Сан Тонг у своєму фортепіанному «Капричіо» 《随想曲》 (1959) одним із перших здійснив цей сміливий синтез, в якому «зашифрував» своє інтелектуальне філософське послання слухачам. Проте в сучасному музикознавстві цей твір або перебуває в тіні фундаментальної теоретичної спадщини митця, або розглядається фрагментарно, переважно крізь призму фольклорної стилізації. Справжній масштаб «Капричіо», закладена в ньому художня ідея автора залишаються недостатньо розкритими. Отже, виникає нагальна потреба в комплексному дослідженні трансформації жанру капричіо у фортепіанній творчості Сан Тонга, що визначає *наукову новизну* нашої статті.

Останні дослідження і публікації за темою статті. На сьогодні в китайському музикознавстві накопичено значний масив аналітичних даних, які висвітлюють багатогранну творчість Сан Тонга, зокрема певні особливості його «Капричіо» для фортепіано. Історичний контекст створення п'єси аналізує Хань Сюєбін (2018;

2019), концепцію «туманності» (*менлун*) переконливо доводить у своєму дослідженні Пен Шоцін (2017). Структурні особливості твору, зокрема принцип деконструкції сонатної форми в «Капричіо», розглядають Чень Лінь (2012) та Ван Міньцзюй (2021). Специфіка гармонічної мови та політональності стала предметом вивчення в роботі Нью Ї (2018), окремі питання виконавського втілення метро-ритмічної свободи, диференціації фактурних шарів вивчаються у працях Фу Хаосі (2015) та Чжу Юйтін (2020). Важливий аспект принципів звуковисотної організації музики Сан Тонга розглянуто у статті Чжу Фендайцзяо (2025), але дослідниця не аналізує фортепіанне «Капричіо», зосереджуючись на камерно-вокальній музиці митця. Таким чином, незважаючи на наявність вищезазначених праць, можна констатувати, що в науковому дискурсі бракує цілісного музикознавчого дослідження «Капричіо» Сан Тонга в аспекті трактування жанру та його докорінної онтологічної трансформації, де цей твір представлений як екзистенційне висловлювання автора.

Мета статті – розкрити специфіку жанрової трансформації в «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга.

Методологія дослідження. З огляду на поставлену мету, застосовано комплексний підхід, що передбачає такі методи: *історико-контекстуальний* – для осягнення соціокультурних передумов виникнення твору; *філософсько-естетичний* – для осмислення світоглядних позицій композитора; *жанрово-стильовий* – для відтворення індивідуальної трактовки жанру у творчості Сан Тонга; *компаративний* – для зіставлення західної жанрової парадигми з її китайською рецепцією; *цілісного музикознавчого аналізу* – для виявлення нерозривного зв'язку між технічними засобами та художнім змістом; *інтерпретаційний* – для з'ясування виконавської специфіки фортепіанного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Осягнення феномена фортепіанного «Капричіо» Сан Тонга неможливе без занурення в історичний та політичний контекст Китаю кінця 1950 років та без розуміння унікальної творчої особистості самого композитора. Як митець Сан Тонг (справжнє ім'я – Чжу Жинцін)

формувався під впливом європейського інтелектуалізму – напряму в музичному мистецтві, де вираженню емоцій протиставляється прагнення використання музики як засобу вираження складних ідей, філософської глибини, саморефлексії. Вступивши в 1941 році до Національної музичної консерваторії в Шанхаї, він навчався у видатних європейських модерністів-емігрантів: композиторів і теоретиків В. Френкеля (*Wolfgang Frankel*, 1897–1983) та Й. Шлосса (*Julius Schloss*, 1902–1972) – учня А. Берга та представника Нововіденської школи. Завдяки цьому Сан Тонг глибоко засвоїв новітні європейські техніки: сучасну гармонію, вільний контрапункт і серійну техніку. Уже в 1947 році він створює п'єсу для скрипки «Нічний пейзаж», яка вважається першим в історії китайської музики атональним твором, а також фортепіанну п'єсу «У тому далекому місці», де вільно синтезує фольклорну основу твору із політональністю. Проте, крім авангардних пошуків, юнака вирізняла гостра соціальна свідомість. Долучившись до лівого студентського руху, восени 1948 року, рятуючись від арешту, він був змушений тікати до звільненого комуністами району Субей. Саме там він узяв псевдонім Сан Тонг, ієрогліфи якого символізують два дерева – тутовник (桑) і павловнію (桐). Як зазначає Пен Шоцін, це втілювало його прагнення «бути жертовним, як тутовник, і шляхетним та чистим, як павловнія» (Пен Шоцін, 2017: 36).

З утворенням КНР у 1949 році культурна парадигма різко змінилася. Державною доктриною став соціалістичний реалізм, який вимагав від мистецтва масовості, ідеологічної прямолінійності, оптимізму та оспівування «нового життя». Будь-які ознаки модернізму, атональності чи складної суб'єктивної лірики вважалися проявом «буржуазного формалізму» (Kraus, 1989). Ситуація катастрофічно загострилася в другій половині 1950 років¹. В умовах, коли

¹ Після короткочасної «Відлиги ста квітів» розгорнулися жорстокі політичні чистки – рух «Суфань» (1955) та Антиправа кампанія (1957). Багато представників інтелігенції зазнали репресій, а власний клас гармонії Сан Тонга у Шанхайській консерваторії отримав від критиків тавро «чорної крамниці гармоній» (和声黑店) (Kraus, 1989).

відкрите новаторство стало небезпечним для життя, композитор був змушений шукати компроміс. «Рятівним кругом» стало звернення до обробок народної музики, яка вважалася ідеологічно безпечним матеріалом. Однак створення «Капричіо» в 1959 році (рік десятилітнього ювілею КНР) стало кроком зовсім іншого рівня. Офіційно твір міг трактуватися як патріотичне звернення до музики національних меншин, оскільки використання тибетської теми ідеально «вписувалося» в наратив про «велику єдність народів Китаю». Проте внутрішній зміст і форма твору свідчили про інше.

Можна стверджувати, що Сан Тонг використав жанр капричіо як своєрідний «натяк», який дослідники згодом визначили як концепт «уявного ескапізму, втечі від жорстокої реальності» (Хуе Кхе et al., 2021: 162). Жанр, що історично легітимізував право на «примху», імпровізаційність і відсутність жорстких формотворчих схем, виявився ідеальним для прихованого способу висловлювання. Замість того, щоб писати бадьорий марш, композитор створює музику, сповнену філософської «туманності» (*менлун*) (Пен Шоцін, 2017: 28). Тибетська тема тут виступає не просто у ролі фольклорної цитати, а як символ недосяжної чистоти, далекого, незайманого політикою простору. Таким чином, історичний контекст парадоксальним чином стимулював перетворення західного віртуозного жанру капричіо на глибоко особистісний, безпечний простір – форму «тихого ескапізму» (там само), де митець міг зберегти свою внутрішню сутність і думки.

Драматургія «Капричіо» Сан Тонга є унікальним прикладом деконструкції європейської форми. Аналіз структури твору демонструє свідомий відхід композитора від жорстких класичних схем на користь інноваційної гібридної моделі. Як зазначає Чень Лінь, «замість традиційної для західного капричіо складної тричастинної форми або вільної фуги, Сан Тонг звертається до вільної сонатної форми з епізодом (帶有插部的自由奏鸣曲式)» (Чень Лінь, 2012: 116). Головним новаторським кроком композитора стає відмова від традиційної сонатної розробки, яка в європейській традиції базується на мотивному дробленні, тональній нестабільності і взаємодії елементів тематизму експозиції.

Замість цього Сан Тонг впроваджує розгорнутий самостійний епізод, що зупиняє музичний час, руйнуючи динамізм сонатного розвитку й перетворюючи сонатну форму на циклічну просторову структуру.

Чжу Юйтін указує, що загальна архітектоніка твору вибудовується в такій послідовності: Експозиція (тт. 1–121) – Епізод (тт. 122–190) – Реприза (тт. 191–268) – Кода (тт. 269–290) (Чжу Юйтін, 2020: 8). Композитор використовує по черзі діатонічні лади і пентатоніку, надаючи твору характеристики як традиційної китайської музики, так і західної класичної. Такий принцип драматургії не відповідає конфліктності західної сонатної форми, він будується за законами безконфліктного зіставлення протилежностей даоської діалектики Ін-Ян.

За спостереженнями Ван Міньцзюя (2021), експозиція твору втілює енергію «руху» (動 – Ян). Вона має складну внутрішню будову: рухлива головна партія (тт. 1–26) одразу задає скерцозний, жартівливий і життєрадісний тон (*Allegro scherzando*). Короткі грайливі мотиви створюють відчуття легкості й гумору. Сполучна партія (тт. 27–45) через безперервні секвенції та імітації накопичує енергію, готуючи появу побічної партії (тт. 46–99), яка вводить яскравий танцювальний елемент на основі нерегулярного п'ятидольного метра. Заклучна партія (тт. 100–121) виконує «функцію синтезу, де швидкі пасажі стикаються з акордовими блоками» (Ван Міньцзюй, 2021: 136–137). Натомість середній епізод (тт. 122–190) втілює категорію «спокою» (靜 – Ін). Це – драматургічний центр каприцію, де мелодія основана на тибетській народній пісні. Структурно цей епізод є простою репризною тричастинною формою (там само: 137). Тибетська тема розгортається як безкінечна, широка кантиленна лінія (*dolce e semplicemente*), позбавлена будь-якої фрагментарності. Її плавний контур малює в уяві слухача безкрайні простори, створюючи унікальний філософський вимір. Реприза (тт. 191–268) не є точним повторенням експозиції, оскільки цей розділ зазнає динамізації. Сан Тонг зберігає послідовність тем, проте значно ущільнює фактуру, створюючи ефект грандіозного наближення до кульмінації. Кода (тт. 269–290) виконує функцію екзистенційного катарсису: мелодія втрачає початкові контури,

перетворюючись на стрімкий потік шістнадцятих (*Presto*), що розчиняється в чистій кінетичній енергії. Таким чином, вільна форма в китайському капричіо стає не ознакою композиторської слабкості, а свідомим естетичним вибором – маніфестацією національного типу мислення, подібного до розгортання традиційного живописного стилю *шань-шуй* (*гори-води*).

Гармонічна мова «Капричіо» є одним із найяскравіших прикладів інтелектуального синтезу в історії китайської музики. Композитор свідомо відмовляється від класичної європейської функціональності (Т – S – D), яка є рушійною силою гармонічного тяжіння в сонатному *Allegro*. Натомість, як підкреслює Нью І, гармонія втрачає свою структурну функцію і набуває «суто колористичного, фонічного сенсу» (Нью І, 2018: 202). Сан Тонг здійснює безпрецедентний синтез: він накладає середньовічні європейські лади – фрігійський та еолійський – на китайську пентатоніку. Дослідники Ван Міньцзюй (2021) та Чжу Юйтін (2020) детально аналізують явище «тонального зіставлення» та політональності у творі. Наприклад, у побічній партії мелодична лінія розгортається в пентатонічному ладі *fis-цзюе*, тоді як акомпанемент спирається на звуки *e, g, b*, утворюючи лад *e-шан* (Чжу Юйтін, 2020: 14). Таке політональне накладання створює ефект просторової багатовимірності: мелодія і супровід існують ніби у двох різних вимірах, що ідеально відповідає китайському лінійному музичному мисленню, де самостійність кожного голосу має більш вагомe значення, ніж їх вертикальне співзвуччя.

Крім того, Сан Тонг піддає глибокій «націоналізації» саму вертикаль, утворюючи «унікальну, зручну в застосуванні гармонічну систему, що, з одного боку, спирається на національну пентатонову основу, з другого – на західну класичну гармонію з елементами серійної техніки» (Хань Сюєбін, 2018: 72). Для збереження пентатонного колориту він часто вилучає з акордів терцієвий тон (наприклад, тонічний акорд *g*-фрігійського ладу подається як порожня квінта *g-d*, створюючи відчуття відкритого незаповненого простору). Також композитор широко використовує поліакордику та вертикальні гармонічні

побудови з доданими тонами на основі секунд або кварт. У кульмінаційних зонах (наприклад, т. 223) Сан Тонг поєднує мінорні тризвуки *fis* та *cis*, утворюючи складний нонакорд, який звучить не як дисонанс, що вимагає розв'язання, а як густий об'ємний звуковий шар (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Дисонанси тут працюють як самодостатні темброві плями, що посилюють специфічний національний «після-смак» (*юньвей*). Доповнюючи гармонічну картину, Фу Хаосі (2015) відзначає широке використання паралельного руху кварт і квінт, що стає інструментом імітації природних обертонів китайських традиційних інструментів (*шену* або *гуцуня*).

Не менш радикальною є метроритмічна організація твору, яка виступає як найяскравіший прояв «капризності». Ван Міньцзюй (2021) звертає увагу на екстремальну метричну мінливість: лише в межах перших 45 тактів головної партії розмір змінюється 16 разів (безперервно чергуються 2/4, 3/8, 1/4, 3/4) (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Композитор свідомо руйнує класичну європейську «квадратність» та симетрію тактової риси, яка асоціюється з механістичністю або маршовістю (Фу Хаосі, 2015: 13–14). Натомість він створює ірраціональну, гнучку пульсацію, що підпорядковується не математичному розрахунку, а внутрішньому емоційному імпульсу. Цей підхід ідеально корелює з традиційною китайською категорією *цзижань* (自然 – «природність, спонтанність») та естетикою вільного метра *саньбань*. Окремим новаторським кроком стало використання асиметричного розміру 5/8 (3+2) у побічній партії (Ван Міньцзюй, 2021: 139). Ця асиметрія створює ефект постійного стремління вперед, а також своєрідного «кульгання», яке генерує колосальну вітальну енергію та формує яскравий і нетиповий танцювальний образ – екстатичного, майже ритуального, танцю. До того ж, закінчується кода на нестійкому метричному зламі в розмірі 3/4 замість очікуваних 2/4, залишаючи відчуття відкритого простору та недововленості, що повністю суперечить західній концепції архітектонічної завершеності.

Хоча «Капричіо» Сан Тонга написано для темперованого європейського інструмента з молоточковою механікою, композитор трактує

фортепіано як багатовимірний медіум для відтворення національного звукопису. Віртуозність тут позбавлена розважальної функції і набуває рис каліграфічного жесту (*шуга*), де рух є матеріалізацією внутрішньої енергії *Ці* (气). Тому саме темброво-фактурний вимір твору стає ключовим, оскільки завдяки цьому параметру західний віртуозний жанр у Сан Тонга перетворюється на глибоку філософську мініатюру.

Музична тканина «Капричіо» організована за фундаментальним принципом традиційної китайської естетики – дихотомією *сую-ши* (虚实 – порожнеча і наповненість). Чжу Юйтін (2020) у своєму виконавському аналізі підкреслює контраст між щільними важкими акордовими блоками («наповненість») і прозорими, лінеарними епізодами чи довгими витриманими звуками («порожнеча»). В експозиції переважає фактура «порожнечі»: філігранне *staccato* та розірвані мотиви вимагають «гранульованого» звуковидобування, яке дослідниця поетично порівнює з образом «метелика, що ледь торкається води» (蜻蜓点水) (Чжу Юйтін, 2020: 17). Натомість у центральному епізоді фактура стає максимально горизонтальною, вимагаючи від виконавця ілюзії безперервного вокального дихання (*legato*).

Надзвичайно важливу роль відіграють звукозображальні прийоми, що утворюють образ «національного фортепіано» (Безбородько, 2023), зокрема звуконаслідування китайських інструментів. У швидких, акцентованих епізодах імітується ударна природа китайських гонгів і барабанів або жорстке щипкове звучання лютні *nina*. У ліричному розділі для відтворення резонантного звучання струнних (*гуцинь*) та бамбукової флейти використовуються різні педальні ефекти – напівпедаль, вібрато педаллю та *una corda*. Поєднання обертонів створює своєрідний акустичний резонанс, подібний до відлуння в горах. Межі між звуками розмиваються, і фактура втрачає графічну чіткість, перетворюючись на акварельний розмив, подібний до техніки *шуймо* в китайському живописі. Тембр стає абстрактним, розчиняючись у просторі, а віртуозність перетворюється на тілесно-моторне втілення вільного потоку свідомості, створюючи глибоку художню ідею-атмосферу (*I-цзін*).

Висновки.

Комплексний музикознавчий аналіз «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга дозволяє стверджувати, що адаптація цього західного жанру на китайському ґрунті продемонструвала його докорінну онтологічну трансформацію. Композитору вдалося відмовитися від європейської моделі капричіо як вільної віртуозної п'єси імпровізаційного плану. Він також не вдається до суто формалістичного авангардного експерименту, а створює інший тип капричіо – лірико-філософську віртуозну мініатюру.

Трансформація жанру капричіо у фортепіанному творі Сан Тонга відбулася на всіх рівнях музичної мови. Звертаючись до сонатної форми, композитор відмовляється від конфліктної драматургії, замінюючи її даоською діалектикою Ін-Ян та пропонуючи вільну циклічну форму з просторовою логікою розгортання матеріалу. Європейська функціональна гармонія, метрична симетрія поступаються місцем політональній колористиці та нерегулярній ритміці *саньбань*, що втілюють національну традиційну категорію *цзижсань* – природність, спонтанність. На темброво-фактурному рівні фортепіано втрачає свою європейську ідентичність, перетворюючись на багатовимірний акустичний медіум Сходу. Через імітацію традиційних інструментів та використання техніки *сюй-ши* (порожнеча і наповненість) композитор створює глибокий художній простір, споріднений із китайським живописом тушшю та каліграфією.

Перетворення капричіо на філософську мініатюру мало колосальне соціокультурне значення для китайської музики. В умовах тоталітарної регламентації кінця 1950 років Сан Тонг використав західну жанрову модель як символічну мову прихованого авторського висловлення. Жанр капричіо, втілений як інструментальна фантазія на тибетську народну тему, став «безпечним прихистком» для вираження внутрішніх переживань композитора. Складність музичної мови та звернення до ідей даоського споглядання природи стали для китайського музиканта інструментом екзистенційного опору.

Таким чином, «Капричіо» Сан Тонга блискуче демонструє між-

культурний синтез, де західні модерністські техніки письма слугують адаптації та осучасненню китайської естетичної парадигми. Цей фортепіанний твір став прикладом трансформації жанру капричіо з європейської віртуозної форми у форму внутрішньої особистісної свободи та національного самоствердження.

Перспектива розвитку теми дослідження полягає у вивченні трансформації жанру капричіо у фортепіанній творчості композиторів Чу Ванхуа, Ван Цзянчжуна та інших китайських митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
- Хань, Сюєбін (2019). Рання фортепіанна творчість Сан Тонга. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 160–172. <https://doi.org/10.34064/khnum1-52.11>
- Хань, Сюєбін. (2018). Внесок Сан Тонга в розвиток національної теорії гармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 61–76. <https://doi.org/10.34064/khnum1-50.05>
- Чжу Фендайцзяо. (2025). Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 276–298. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.15>
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036>
- Xue Kue, Loo Fung Ying, Loo Fung Chiat & Wang Xiaohang (2021). Cultural Revolution and Political Ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for Piano Solo. *Musicological Annual*, 57(1), 149–175. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175>
- 陈林 (2012). 传统性、现代性与民族性的相互交融——析桑桐钢琴《随想曲》的创作手法. 《音乐创作》. 北京. 114–116. [Чень Лін (2012). Взаємопроникнення традиційності, сучасності та національної специфіки – аналіз композиторських технік у фортепіанному «Капричіо» Сан Тонга. У *Музична творчість* (114–116). Пекін].
- 付昊曦 (2015). 桑桐钢琴作品《随想曲》的艺术特色及演奏教学研究. 江西师范大学 (硕士学位论文). 南昌 [Фу Хаосі (2015). *Дослідження художніх особливостей та виконавської педагогіки фортепіанного твору Сан Тонга «Капричіо»* [Магістерська робота, Цзянсіський педагогічний університет, Наньчан]].

- 牛艺 (2018). 桑桐《随想曲》的教学要点解析 - 以调式布局及和弦材料为中心. 《戏剧之家》. 武汉
- [Ню Ї (2018). Аналіз ключових моментів викладання «Капричіо» Сан Тонга – з акцентом на ладовій структурі та гармонічному матеріалі. Ухань: *Дім драми*].
- 彭铄婷 (2017). 历史学视野下的桑桐钢琴创作与贡献研究. 西北民族大学 (硕士学位论文). 兰州
- [Пен Шоцін (2017). *Дослідження фортепіанної творчості та внеску Сан Тонга крізь призму історичної науки* [Магістерська робота, Північно-Західний університет національностей, Ланьчжоу]].
- 王旻驹 (2021). 桑桐钢琴作品《随想曲》的“巧思”分析. 《宁波教育学院学报》. 宁波. 136–140.
- [Ван Міньцзюй (2021). Аналіз «винахідливості» у фортепіанному творі «Капричіо» Сан Тонга. *Вісник Нінбоського педагогічного інституту*, 136–140].
- 袁雅琳. (2021). 桑桐《边寨情》的演唱研究. 硕士学位论文. 武汉音乐学院 [Юань Ялін. (2021). *Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі»* [Магістерська робота, Уханська консерваторія музики, Ухань]].
- 朱雨婷 (2020). 桑桐钢琴《随想曲》解析与诠释. 安徽大学 (硕士学位论文). 合肥 [Чжу Юйтін (2020). *Аналіз та інтерпретація фортепіанного «Капричіо» Сан Тонга* [Магістерська робота, Аньхойський університет, Хефей]].

REFERENCES

- Bezborodko, O. (2023). National image of the piano. *Fine art and culture studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1> [in Ukrainian].
- Chen Lin (2012). Interpenetration of tradition, modernity and national specificity – an analysis of compositional techniques in Sun Tong’s piano “Capriccio”. *Musical creativity* (114–116). Beijing [in Chinese].
- Fu Haoxi (2015). *Study on Artistic Characteristics and Performance Pedagogy of San Tong’s Piano Work “Capriccio”* [Master’s thesis, Jiangxi Normal University, Nanchang] [in Chinese].
- Han Siuebin. (2018). Sun Tong’s contribution to the development of national harmony theory. *Problems of interaction of arts, pedagogy & theory and practice of education*, 50, 61–76. <https://doi.org/10.34064/khnum1-50.05> [in Ukrainian].
- Han Siuebin. (2019). Sun Tong’s Early Piano Works. *Problems of interaction of arts, pedagogy & theory and practice of education*, 52, 160–172. <https://doi.org/10.34064/khnum1-52.11> [in Ukrainian].

- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036> [in English].
- Niu Yi (2018). Analysis of Key Points in Teaching San Tong's "Capriccio" – with an Emphasis on Modal Structure and Harmonic Material. Wuhan: *Drama House* [in Chinese].
- Peng Shaoqing (2017). *Study on San Tong's Piano Works and Contributions through the Lens of Historical Science* [Master's thesis, Northwest University for Nationalities, Lanzhou] [in Chinese].
- Wang Minju (2021). Analysis of "inventiveness" in San Tong's piano work "Capriccio". *Bulletin of Ningbo Pedagogical Institute*, 136–140 [in Chinese].
- Xue Kue, Loo Fung Ying, Loo Fung Chiat & Wang Xiaohang (2021). Cultural Revolution and political ambivalence in Zhao Xiaosheng's Two Ballades for piano solo. *Musicological annual*, 57(1), 149–175. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.149-175> [in English].
- Yuan Yalin (2021). *A study of the performance of Sun Tong's work "Love in the Border Village"* [Master's thesis, Wuhan Conservatory of Music, Wuhan].
- Zhu Fengdaijiao (2025). Principles of pitch organization in Sun Tong's chamber and vocal works. *Aspects of historical musicology*, 39, 276–298. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.15> [in Ukrainian].
- Zhu Yuting (2020). *Analysis and interpretation of Sun Tong's piano "Capriccio"* [Master's thesis, Anhui University, Hefei] [in Chinese].

Hu Mengyun

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 1228558205@qq.com; ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

"Capriccio" for piano by Sang Tong: specificity and transformation of the genre

Statement of the problem. The specifics of the genre transformation of the piano capriccio in Chinese music are studied using the example of the work of the outstanding composer Sang Tong. In the piano "Capriccio" 《随想曲》 (1959), the musician was one of the first to carry out a bold synthesis of Western European atonal technique with traditional Chinese elements, "encrypting" his intellectual philosophical message to the listeners. However, in modern musicology this work either remains in the shadow of the artist's fundamental theoretical heritage, or is

considered fragmentarily, mainly through the prism of folklore stylization. So, there is an urgent need for a comprehensive study of the transformation of the capriccio genre in the piano work of Sang Tong. Objectives, methods, and novelty of the research.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to reveal the specifics of genre transformation in “Capriccio” for piano Sang Tong. Given the goal, a comprehensive approach was applied, which includes the following methods: historical-contextual – to understand the socio-cultural prerequisites of the work’s emergence; philosophical-aesthetic – to understand the composer’s worldview; genre-stylistic – to reproduce the individual interpretation of the genre in Sang Tong’s work; comparative – to compare the Western genre paradigm with its Chinese reception; holistic musicological analysis – to identify the inextricable connection between technical means and artistic content; interpretative – to clarify the performance specificity of the work. The true scale of “Capriccio”, the author’s artistic idea embedded in it remain insufficiently revealed, which determines the scientific novelty of this article.

Research results. The transformation of the capriccio genre in the piano work of Sang Tong took place at all levels of musical language. Turning to the sonata form, the composer abandons conflict dramaturgy, replacing it with the Taoist dialectic of Yin-Yang and offering a free cyclic form with a spatial logic of the material’s development. European functional harmony, metric symmetry give way to polytonal colorism and irregular rhythm of san-ban, which embody the national traditional category of “jizan” (naturalness, spontaneity). At the timbre-textural level, the piano loses its European identity, turning into a multidimensional acoustic medium of the East. Through the imitation of traditional instruments and the use of the “shu-shi” technique (emptiness and fullness), the composer creates a deep artistic space, akin to Chinese ink painting and calligraphy.

Conclusion. Sang Tong’s “Capriccio” brilliantly demonstrates cross-cultural synthesis, where Western modernist writing techniques serve to adapt and modernize the Chinese aesthetic paradigm. This piano work became an example of the transformation of the capriccio genre from a European virtuoso form into a form of inner personal freedom and national self-affirmation.

Keywords: Sang Tong; capriccio genre; Chinese piano music; genre transformation; musical aesthetics; polytonality.

Стаття надійшла до редакції 30.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.