

УДК 78

DOI: 10.34670/AR.2026.33.19.023

Интенсиональная логика как структурно-смысловой принцип в китайской фортепианной сонате XXI века: на примере сонаты №12 «Жунцзян» Гэ Цина

Цзянь Ай

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: aatxbb@outlook.com

Аннотация

Следует особо подчеркнуть методологический статус используемой дихотомии. Концепции «интенсиональной» и «экстенсиональной» логик применяются в данном исследовании прежде всего в качестве аналитического инструмента или эвристической модели. Эта модель позволяет выявить и описать доминирующие тенденции в организации музыкального материала и смысла в сравниваемых традициях. Она не претендует на исчерпывающую характеристику сущности западноевропейского или китайского музыкального искусства в целом. Её задача — предложить описательную парадигму, которая помогает осмыслить, как в конкретном историко-стилевом явлении, таком как классическая сонатная форма, проявляется установка на драматургическое развитие и формальное обновление (что мы условно относим к полюсу «экстенсиональности»), в то время как в анализируемых китайских сонатах XXI века на первый план выступает логика вариативного углубления и смыслового накопления (условно — «интенсиональности»). Таким образом, речь идет не о жесткой противоположности, а о различии в иерархии и доминировании творческих принципов. Соната №12 «Жунцзян» Гэ Цина представляет собой идеальный объект для такого анализа, поскольку в ней процесс взаимодействия двух логик доведен до уровня детализированной поэтики.

Для цитирования в научных исследованиях

Цзянь Ай. Интенсиональная логика как структурно-смысловой принцип в китайской фортепианной сонате XXI века: на примере сонаты №12 «Жунцзян» Гэ Цина // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 1А. С. 228-240. DOI: 10.34670/AR.2026.33.19.023

Ключевые слова

Гэ Цин, Интенсиональная логика, соната XXI века, семантика сонатности, фортепианные произведения китайских композиторов.

Введение

Фортепианная соната, будучи каноническим жанром европейской академической традиции, в XXI веке активно осваивается композиторами в различных культурных контекстах. В Китае этот процесс породил корпус произведений, которые, сохраняя узнаваемые жанровые контуры, демонстрируют принципиально иную логику внутреннего устройства. Существующие исследования зачастую либо рассматривают такие сонаты через призму западных теоретических стандартов (анализ формы, гармонии, тематизма), либо акцентируют их «национальный колорит» через цитатность и пентатонику. Таким образом, возникает проблема методологического дефицита, не позволяющего адекватно описать специфику китайской сонаты как целостного художественного феномена.

В качестве методологического инструмента, способного преодолеть этот дефицит, в статье предлагается дихотомия «интенциональной» и «экстенциональной» логик, разрабатываемая в современной китайской гуманитарной мысли. Важно подчеркнуть, что данная парадигма используется здесь не как жесткая культурологическая схема, а как эвристическая модель, позволяющая выявить доминирующие векторы в организации музыкального материала. Эта модель позволяет переформулировать исследовательский вопрос: не «какие китайские элементы использованы в сонатной форме», а «как интенциональная логика как структурно-смысловой принцип преобразует сонатную поэтику изнутри».

Целью работы является апробация данной модели на конкретном материале для демонстрации её эвристической продуктивности. Основным объектом избрана Соната №12 «Жунцян» Гэ Цина — этапное сочинение, где диалог с локальной оперной традицией (миньцзюй) возведен в ранг системообразующего композиционного метода. Выбор этого произведения обусловлен его программной установкой на воссоздание целостной звуковой вселенной традиционного театра, что делает его идеальной «лабораторией» для наблюдения за взаимодействием логик.

Генезис понятий «интенциональная логика» и «экстенциональная логика» в философско-эстетической мысли

Анализ китайской фортепианной сонаты XXI века, ставит перед исследователем нетривиальную методологическую задачу. Традиционные подходы, унаследованные от европейского музыковедения и сфокусированные на анализе формальных структур, гармонических схем и тематического развития, зачастую оказываются недостаточными для выявления сущностных особенностей этих произведений. Их «китайскость» проявляется не столько в цитировании фольклорных мелодий или использовании пентатоники, сколько в особом, глубинном способе организации музыкального материала и выстраивания художественного смысла. Для осмысления этой специфики представляется продуктивным обращение к концептуальной дихотомии «интенциональной» и «экстенциональной логики», активно разрабатываемой в современной китайской гуманитарной науке и позволяющей выйти за рамки чисто морфологического описания к уровню культурно-обусловленных парадигм музыкального мышления.

Философские истоки различения восходят к «Логике Пор-Рояля» А. Арно и П. Николь [Арно, Николь, 1991], где впервые была четко обозначена двойственная природа понятия: его экстенционал (объем – совокупность обозначаемых объектов) и интенционал (содержание –

совокупность существенных признаков). В XX-XXI веках китайские ученые (Вэнь Гунъи, Лю Чэнхуа и др.) трансформировали это логическое различие в инструмент для анализа культурных парадигм мышления.

Экстенциональная логика характеризуется установкой на внешнюю экспансию, формальное обновление и генерацию новых систем. Это логика замещения, деривации и структурного роста, где развитие осуществляется через преодоление предыдущей формы и утверждение новой.

Интенциональная логика, напротив, ориентирована на внутреннее углубление, смысловое накопление и импликацию. Это логика концентрации, вариативного преобразования и семантического насыщения устойчивых моделей. Её цель – не создание нового концепта, а «сублимация» смысла через многократное и многоаспектное созерцание и обыгрывание сущностного ядра.

Важно подчеркнуть, что выделение «экстенциональной» и «интенциональной» логик в данном исследовании носит методологический характер и служит, прежде всего, в качестве аналитического инструмента (эвристической модели). Эта модель призвана описать доминирующие тенденции в организации музыкального мышления и не является жесткой дихотомией, исчерпывающе определяющей сущность той или иной культурной традиции.

Данная дихотомия находит прямое отражение в исторических путях развития западноевропейской и китайской музыкальных традиций. Западноевропейская сонатность как парадигма экстенциональной логики. Классическая сонатная форма (сонатное аллегро) является каноническим воплощением этой логики. Её движущая сила – конфликт и диалектическое развитие: контраст тематических групп (главная – побочная) создает исходное драматургическое напряжение. Разработка представляет собой зону максимальной экстенциональной активности: темы дробятся, сталкиваются, подвергаются тональной и мотивной дестабилизации, активно осваивая новые гармонические сферы. Реприза и кода выполняют функцию структурного и тонального синтеза и разрешения, замыкая логический круг «тезис – антитезис – синтез».

Вся эта архитектоника подчинена линейному, целеустремленному драматургическому нарративу, где форма динамически разворачивается и расширяется через преодоление внутренних противоречий.

Традиционная китайская музыкальная эстетика как парадигма интенциональной логики. В основе эстетики китайской традиционной музыки (в её многообразных формах — от медитативной музыки циня до региональных опер, таких как миньцзюй / фуцзяньская опера) лежит иной, нежели на Западе, принцип смыслообразования. Ядром композиции здесь служит не уникальный и развиваемый в конфликте тематизм, а глубинная работа с устойчивыми, насыщенными культурной памятью звуко-смысловыми комплексами. Этими комплексами могут быть:

- определённые ладовые конструкции (например, лад «юй» — один из пяти основных ладов пентатонной системы «у-шэн» и связь «юй» с печалью);
- канонизированные мелодические формулы и ритмо-формулы (цюпай) в оперной и инструментальной музыке;
- принципы звукоизвлечения и интонирования (нюаньцян), превращающие отдельный тон в микрокосм выразительности;
- заданные поэтические образы или природные картины, подлежащие музыкальному «озвучиванию».

Развитие в такой системе происходит не через драматургический конфликт и формальную

трансформацию материала, а через его вариативное развертывание, орнаменту, темброво-динамическую нюансировку и контекстуальное переосмысление. Смысл рождается в процессе постепенного «проявления» и углубления изначально заложенного образа или состояния, подобного наложению туши в китайской живописи. Это логика концентрированного созерцания, накопления смысловых оттенков и циклического возвращения к сущностному ядру, а не линейного движения к новой структурной цели.

Данное взаимодействие коренится в фундаментальных эстетических установках, глубоко уходящих в философские основания китайской культуры. Как отмечает китайский исследователь Лю Ганцзи, эстетическая мысль в Китае неотделима от философской, поскольку сердцевиной последней всегда был вопрос о достижении высшего морально-духовного совершенства. Это совершенство, обретая конкретную форму в объекте, доступном непосредственному созерцанию или эмоциональному переживанию, открывает путь к высочайшей свободе эстетического восприятия. По его мнению, будь то конфуцианский идеал «красоты, укорененной в человеколюбии» и «красоты как полноты», или даосское стремление к естественному и спонтанному состоянию «свободного странствия» (сяояо ю), все они склонны рассматривать свободное эстетическое состояние — освобожденное от внешнего материального принуждения и внутренних желаний — как высшую форму морального совершенства. В известном смысле, слияние эстетического и морального идеалов и составляет главное отличие китайской эстетики от западной, порождая такие характерные черты, как единство прекрасного и доброго, эмоции и разума, интуиции и интеллекта [Цзян Сюсян, Лю Ганцзи, 2020]. Именно это мировоззрение, ориентированное на внутреннее совершенствование и смысловую полноту в рамках заданных отношений, исторически предопределило вектор развития китайской музыки: её эволюция проявляется не в генерировании принципиально новых форм, а в непрерывном раскрытии новых смысловых слоёв в рамках устоявшихся структур. Это «развитие-без-внешнего-разрастания» и есть практическое воплощение интенциональной логики.

Следовательно, ключевой вопрос исследования кардинально смещается: как принципы интенциональной логики (вариативное углубление, смысловая суггестия, циклическое время) трансформируют, гибридизируют или переосмысливают структурные элементы экстенциональной по своей природе сонатной формы (тематический конфликт, тональная драматургия, линейное развитие)?

Такой подход требует решительного пересмотра устоявшихся аналитических практик. Десятилетия исследования современной китайской музыки (особенно в таких канонически западных жанрах, как соната) часто заключались в оценке произведений через призму западных теоретических стандартов. Это не только укрепляло гегемонию западного дискурса, но и способствовало маргинализации подлинно китайских культурных нарративов в собственном музыкальном творчестве. Подобные исследования, как правило, не затрагивали глубинных структур китайского культурного мировоззрения и не пытались выявить органическую взаимосвязь между философско-эстетическими категориями традиции (такими как «единство Неба и человека», «циклическое время», «одушевлённость материи») и композиционными решениями современных авторов. «Хотя пропозиции китайской музыки XXI века разрозненны и изолированы, это не означает, что внутренняя логика и структурные отношения между концептами и пропозициями отсутствуют» [Цзянь Ай, 2024, 12]. Поэтому для адекватного анализа феномена китайской сонаты XXI века необходима междисциплинарная методология, интегрирующая инструменты музыковедения, философии, эстетики, культурологии и

лингвистики, а также многомерная перспектива, рассматривающая произведение в диалектике традиции и современности, локального и глобального, формы и имплицитного содержания.

Предложенный теоретический ракурс позволяет преодолеть ограниченность чисто морфологического анализа и интерпретировать китайскую сонату не как экзотический синтез, а как самобытный феномен современной академической музыки, чья уникальность коренится в специфической, культурно-детерминированной логике смыслопорождения. Соната №12 «Жунцян» Гэ Цина представляет собой идеальный объект для такого анализа, поскольку в ней процесс взаимодействия двух логик доведен до уровня детализированной поэтики.

Интенциональная логика в структуре Сонаты №12 «Жунцян» Гэ Цина: поэтика взаимодействия

Гэ Цин (род. 1972, провинция Фуцзянь) – китайский композитор, выпускник Фуцзяньской консерватории по классу композиции у профессора Го Цзужуна. Творчество композитора последовательно посвящено синтезу драгоценного наследия китайской национальной культуры с европейской жанрово-формальной традицией, в частности, с сонатой. Результатом этого художественного поиска стал масштабный цикл из 26 фортепианных сонат, в которых западные композиционные техники служат переосмыслению.

Соната №12 «Жунцян» занимает в этом ряду особое место, будучи целостным художественным исследованием музыки миньцзюй (Фуцзяньской оперы). Этот уникальный театральный жанр, являющийся национальным нематериальным культурным наследием Китая, представляет собой единственную классическую драму, исполняемую на фучжоуском диалекте. «Музыка миньцзюй глубоко увязана с фонетикой и тонами фучжоуского диалекта, что предоставляет современной композиции собственную, локальную логику мелодического формообразования» [Хоу Бовэнь, 2025, 22]. Сам Гэ Цин объясняет глубину своего погружения в традицию следующим образом: «Введение южнофуцзяньской песенной традиции, насчитывающей тысячелетнюю историю, позволяет полнее выразить ощущение сновидности» [Дэн Ии, 2025]. Таким образом, композитор не просто цитирует оперные мелодии, но через призму фортепианной сонаты стремится воссоздать и философски переосмыслить её звуковую вселенную: от характерных ладовых структур и ритмики до тонкой тембральной имитации традиционных инструментов.

Если теоретическая дихотомия интенциональной и экстенциональной логик задает общую оптику, то соната Гэ Цина предоставляет богатейшее поле для её фокусировки и верификации. Анализ этого произведения становится не просто разбором «китайских элементов» в западной форме, а расшифровкой того, как интенциональная логика традиционной музыкальной мысли становится активным, структурообразующим началом, преобразующим саму ткань сонатного высказывания. Это преобразование прослеживается по нескольким ключевым векторам, каждый из которых демонстрирует переход от конфликтно-драматургической парадигмы к парадигме смыслового развертывания и диалога.

Цюпай как семантические единицы, темы как драматургические агенты.

Первый и наиболее очевидный вектор — это работа с мелодическими формулами (цюпай) миньской оперы. Такие модели, как «Каньсян» (看相), «Гэнда» (更打) и «Куаньбаньинь» (宽板吟), выступают в сонате не в роли «тем» в бетховенском понимании, но в качестве готовых смысловых комплексов, носителей определенного эмоционально-образного и даже социального

кода. Их сопоставление и взаимодействие строит не столько драматургический конфликт, сколько полифонию культурных голосов и сценических ситуаций.

В первой части сонаты этот принцип проявляется с максимальной ясностью. Главная партия, основанная на цюпай «Каньсян» (также известном как «Майянтао»), представляет собой не просто тему, построенную в китайском ладе F-гун, а цитирование целостного культурно-звукового кода. Этот цюпай, восходящий к выкрикам уличных торговцев конца XIX — начала XX веков и ставший в миньцзюй лейтмотивом комических, проворных персонажей из простонародья, несёт в себе готовый смысловой комплекс: образ оживлённой рыночной суеты, полушутливого торга и народного юмора. Гэ Цин осуществляет не «развитие темы», а транскрипцию и насыщение этого кода средствами фортепиано: пунктирные ритмы и стаккато имитируют отрывистые выкрики; «зыбкое» чередование лада «шан» от ноты до и лада «гун» от ноты си-бемоль (тт. 16-22) передаёт интонационную неустойчивость и диалогичность улицы; а наложения больших и малых секунд создают специфическую «шероховатую» звуковую фактуру, отсылающую к многоголосию рыночной площади (Рис. 1). Таким образом, главная партия функционирует как семантически насыщенная единица «народно-бытового пласта».



Рисунок 1 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 1 ч.

Побочная партия экспозиции, построенная на цюпай «Гэнда», вводит контрастирующий смысловой комплекс — лирическую медитацию, проникнутую элегической тоской. Истоки этой формулы — в ночных барабанных боях, сигнализирующих о времени, а в театре она сопровождает рефлексю, одиночество, часто — женские образы. В сонате этот код реализован через широкую, распевную кантилену в ладу «гун» от ноты соль (тт. 45-65), а сопровождение в

виде покачивающихся арпеджио вызывает ассоциации с мерным колокольным перезвоном (Рис. 2). Контраст с главной партией — это не просто смена лада или темпа, а столкновение двух взаимоисключающих эмоциональных и социальных миров: публичной рыночной суеты и интимной ночной меланхолии.



Рисунок 2 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 1 ч.

Этот принцип смыслового сопоставления, а не драматургического конфликта, находит свое высшее выражение в разработке первой части (тт. 104–117). Здесь композитор отказывается от классического приема мотивной конфронтации и синтеза. Вместо этого он организует музыкальную ткань как попеременное и взаимопроникающее развертывание двух тем-цюпай. Материал «Каньсян» и «Гэнда» звучат не одновременно в прямом противостоянии, а следуют друг за другом и переплетаются, создавая эффект то чередующегося диалога, то полифонического наложения (Рис. 3). Этот прием является прямой музыкальной реализацией программного подзаголовка части — «Диалог Каньсян и Гэнда». Однако его значение выходит за рамки простой иллюстративности. С точки зрения интенциональной логики, данный эпизод демонстрирует ключевой принцип: углубление и обогащение смысла через вариативное соположение и диалог готовых семантических единиц. Развитие происходит не за счет деструкции и преобразования тем, а за счет раскрытия новых смысловых граней в самом акте их сопоставления, отражения и полифонического совмещения. Темы не развиваются — они раскрываются в отношении друг к другу, подобно тому как в традиционном театре смысл сцены рождается из встречи и диалога устойчивых амплуа.

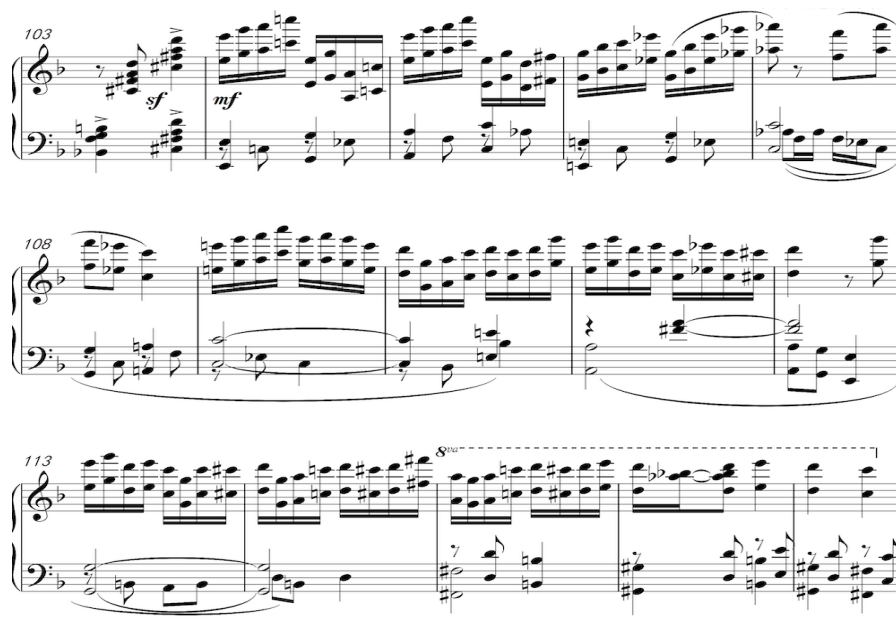


Рисунок 3 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 1 ч.

Линейное разворачивание и вариативное углубление и мотивное развитие и тональная драматургия

Второй вектор касается временной организации. Там, где классическая соната ожидает целенаправленного «разработочного» напряжения, Гэ Цин нередко применяет стратегии, укорененные в китайской эстетике «волнистой линии» и «трех поворотов в одном вздохе». «Три поворота в одном вздохе» (кит. 一波三折, и бо сань чжэ) — это классическая эстетическая категория традиционного китайского искусства, описывающая особый принцип организации художественной формы и временного потока. Прямая линия и простое, предсказуемое движение считаются лишёнными жизни и выразительности. Истинная красота и глубина раскрываются через сложность, непрямолинейность, наличие неожиданных отклонений, задержек и возвращений. Несмотря на все «повороты», развитие остается целостным, единым дыханием. Отклонения не разрушают форму, а обогащают её, создавая внутреннюю напряжённость и ожидание. Это не хаос, а сложно организованная, органичная кривизна, где каждый поворот мотивирован и ведёт к более полному раскрытию основной идеи. Это проявляется не в отсутствии развития, а в его особом, нелинейном и неконфликтном характере, ориентированном на вариативное углубление образа, а не на его драматургическое преобразование.

Яркой иллюстрацией служит обработка цюпай «Цзянху» (江湖) во второй части (тт. 78-100). Вместо четкой метрической пульсации и мотивной работы композитор использует пунктирную тактовую черту и свободные, речитативные ритмы, создавая эффект импровизационного повествования, эластичного временного потока. Этот подход, как отмечает исследователь Цянь Жун, выявляет присущую такой музыке «естественную “гибкость” — неопределённые паттерны временной и пространственной структуры» [Цянь Ронг, 1996, 99]. Это не «разработка» в европейском смысле, а разворачивание единого эмоционально-образного состояния, его внутреннее колебание и мерцание. Энергия здесь нарастает и спадает волнообразно, через постепенное уплотнение фактуры и расширение диапазона, достигая кульминации, которая

воспринимается не как разрешение конфликта, а как естественная вершина в цикле «напряжение-разрядка».

Во второй части аналогичный принцип управляет построением эпизода на основе цюпай «Цзибаньде» (急板叠) (Рис. 4, тт. 101-116). Хотя темп ускоряется, а движение становится интенсивным за счет непрерывных шестнадцатых нот, это не приводит к тональной нестабильности или мотивной фрагментации классической разработки. Напротив, музыка движется по принципу вариантного повтора и орнаментального обогащения исходной модели. Напряжение создается не конфликтом, а самой плотностью и непрерывностью движения, что отражает эстетику «накопления» энергии, а не её «столкновения».

Рисунок 4 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 2 ч.

Таким образом, временная организация в сонате Гэ Цина часто следует интенциональной логике «прораствания» и «волны». Развитие осуществляется через вариацию, темброво-фактурное преобразование и пластичное управление плотностью звуковой массы, что коренным образом отличается от экстенциональной логики тематико-тонального конфликта и его разрешения. Музыкальный нарратив разворачивается не как прямая линия к цели, а как извилистый путь, полный внутренних отступлений и созерцательных деталей, что полностью соответствует китайской художественной парадигме.

Звуковысотность и тембр как носители культурной памяти

Третий вектор анализа раскрывается в области гармонии и фактуры. Характерные звуко сочетания (например, наложения больших и малых секунд), битональность, специфические фортепианные приемы — все это служит не только обогащению палитры, но, прежде всего, акустической миметике тембров традиционных инструментов (например, ху —

кокосовой скрипки) и ударных (сянчжань), тем самым перенося в концертный зал саундскейп театральной традиции.

С одной стороны, звуковысотность выступает как носитель тактильности и пространства. Например, в первой части наложения больших и малых секунд в главной партии (тт. 11-22) создают не функциональную гармонию, а «шероховатую» фактуру. Эта фактура — не результат тонального напряжения, а прямая звуковая метафора многоголосия уличного рынка, имитация перекликающихся выкриков, где каждый голос сохраняет свою интонационную независимость. Аналогично, битональный эпизод в первой части (тт. 107-109), где цюпай «Жаньсян» звучит в ладу «гун» от ноты ля-бемоль, а «Гэнда» — в ладу «гун» от ноты до, функционирует не как структурный контрапункт, а как одновременное предьявление двух семантических миров. Это создает сложный, «непричесанный» акустический образ, характерный для театральной полифонии, где различные повествовательные пласты сосуществуют, не стремясь к синтезу.

С другой стороны, фортепианная техника служит цели тембральной транскрипции. Эта логика достигает высшей изощренности в имитации конкретных инструментов. Так, в эпизоде, основанном на цюпай «Цзянху» (тт. 78-93 второй части), быстрое чередование больших секунд (соль-диез — ля-диез) в среднем голосе аккордов в сочетании с половинной педалью воспроизводит характерный скрип и металлический призывок смычка Йеху (椰胡) (Рис. 5). А в разделе, посвященном ударному инструменту сянчжань (响盏) (тт. 223-230), короткие фразы, объединенные лигами и завершающиеся коротким отрывистым звуком (стаккато), точно копируют технику «гань-тяо» («щипок-сброс») и ритмический рисунок ударов, где удар на сильную долю часто следует за быстрыми украшающими нотами (форшлагами) (Рис. 6).

Рисунок 5 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 2 ч.

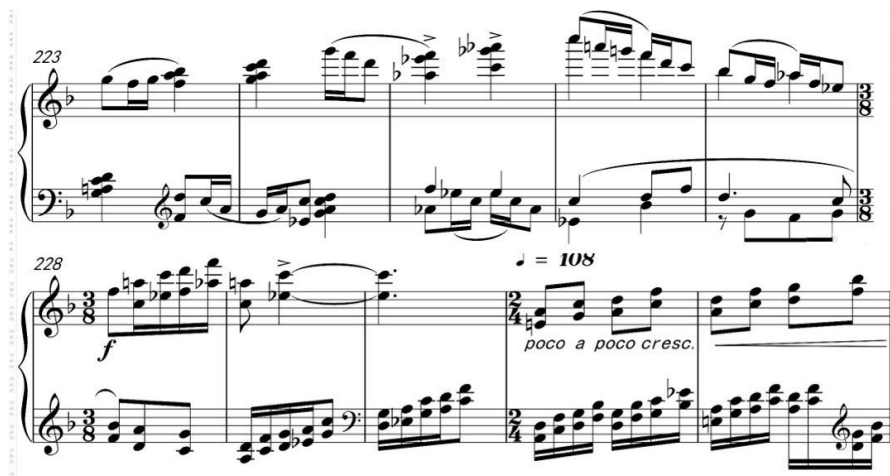


Рисунок 6 - Гэ Цин, Соната №12 «Жунцянь», 2 ч.

Таким образом, гармония и фактура в «Жунцяне» зачастую отказываются от своей абстрактно-конструктивной роли в пользу роли семантического посредника. Они становятся кодом для передачи не гармонических функций, а материальности и телесности традиционного звука — трения смычка, резонанса металла, тактильности ударного касания. Это глубоко интенциональный процесс: композитор углубляется не в безличные законы тональности, а в уникальную чувственную ткань конкретной традиции, переводя её на универсальный язык фортепиано, но сохраняя её узнаваемую «фактуру памяти».

Заключение

Проведённое исследование демонстрирует, что концепция интенциональной логики является ключевой для понимания эстетического ядра китайской фортепианной сонаты XXI века. Она позволяет преодолеть упрощённые интерпретации в духе «восток-запад» и выявить глубинный структурный диалог парадигм. Соната №12 «Жунцянь» Гэ Цина предстаёт как блестящая практическая реализация этой логики, воплощающая в звуке рефлексию композитора о том, что «жизнь подобна театру, а театр подобен жизни» [Лян Маочунь, 2023, 29]. В этом произведении сосуществуют и «томные жалобные стенания», и «восторженные ликующие песни», что является художественным претворением самой сути театрального действия.

Анализ, проведенный выше, позволяет перейти от уровня музыкальной поэтики к уровню культурной семиотики и стратегии. Творческий метод Гэ Цина, основанный на интенциональной логике, оказывается не просто индивидуальной манерой, а микромоделью современной китайской культурной политики «сохранения сущности при обновлении формы» (шоучжэн чуансинь). В музыкальном измерении «сохранение сущности» (шоучжэн) реализуется как верность ядру традиции — ее смысловым единицам, системе интонирования и эстетике имплицитного смысла. «Обновление формы» (чуансинь) проявляется в выборе инструмента (фортепиано) и жанра (соната), выступающих как универсальные медиа для диалога.

Такой подход представляет собой не-ориенталистскую модель выражения национальной идентичности. Он избегает экзотизации, предлагая вместо «локального колорита» целостную альтернативную логику музыкального мышления. Этот творческий путь демонстрирует

возможность сознательного построения современного художественного языка, укорененного в собственной культурно-логической основе, что является одной из характерных черт зрелой современной китайской композиторской школы. Подобные произведения вносят уникальный вклад в мировую академическую музыку, предлагая не экзотический материал, а альтернативную модель музыкального сознания.

Это есть акт культурного самоутверждения, переводящий традицию из статуса «прошлого» в статус живого источника современного языка. Именно здесь раскрывается потенциал такой музыки как инструмента «мягкой силы».

Библиография

1. Арно А., Николь П. Логика, или Искусство мыслить. Москва: Наука, 1991. 412 с.
2. Дэн Ии. Исследование музыкальных элементов оперы Миньцзюй в фортепианных сонатах Гэ Цина: дис. ... канд. искусствоведения. Хух-Хото: Внутреннемонгольский педагогический университет, 2025. 78 с. DOI: 10.27230/d.cnki.gnmsu.2025.001340.
3. Лян Маочунь. Сто лет фортепианного ритма – китайское фортепианное творчество в начале XXI века (VI) // Фортепианное искусство. 2023. № 1. С. 25–33.
4. Хоу Бовэнь. Влияние оперной музыки Миньцзюй на создание современной китайской музыки // Мэйли Хунань. 2025. № 6. С. 22–24.
5. Цзян Сюсян., Лю Ганци. Эстетическая жизнь – интервью с господином Лю Ганци // Гуйчжоу дасюэ сюэбао (искусство). 2020. Т. 34, № 3. С. 1–5, 121. DOI: 10.15958/j.cnki.gdxbyzb.2020.03.001.
6. Цзянь Ай. «Интенциональная логика» как характеристика китайского музыкального искусства в XXI веке // Искусство. Культура. Образование: современные тенденции. 2024. № 3(3). С. 7–13.
7. Цянь Ронг. Культурная коннотация рассеянных битов в китайской музыке // Music Research. 1996. № 4. С. 97–100.

Intensional Logic as a Structural and Semantic Principle in the Chinese Piano Sonata of the 21st Century: On the Example of Sonata No. 12 "Rongjiang" by Ge Qing

Jian Ai

Postgraduate Student,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: aatxbb@outlook.com

Abstract

The methodological status of the dichotomy used should be particularly emphasized. The concepts of "intensional" and "extensional" logic are applied in this study primarily as an analytical tool or heuristic model. This model makes it possible to identify and describe the dominant tendencies in the organization of musical material and meaning in the compared traditions. It does not claim to be an exhaustive characterization of the essence of Western European or Chinese musical art as a whole. Its task is to offer a descriptive paradigm that helps to comprehend how, in a specific historical and stylistic phenomenon such as the classical sonata form, the focus on dramaturgical development and formal renewal (which we conditionally assign to the pole of

"extensionality") manifests itself, while in the analyzed Chinese sonatas of the 21st century, the logic of variational deepening and semantic accumulation (conditionally — "intensionality") comes to the fore. Thus, we are not talking about a rigid opposition, but about a difference in the hierarchy and dominance of creative principles. Ge Qing's Sonata No. 12 "Rongjiang" represents an ideal object for such analysis, since in it the process of interaction between the two logics is brought to the level of a detailed poetics.

For citation

Jian Ai (2026) Intensional'naya logika kak strukturno-smyslovoy printsip v kitayskoy fortepiannoy sonate XXI veka: na primere sonaty №12 "Rongtszyan" Ge Tsina [Intensional Logic as a Structural and Semantic Principle in the Chinese Piano Sonata of the 21st Century: On the Example of Sonata No. 12 "Rongjiang" by Ge Qing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (1A), pp. 228-240. DOI: 10.34670/AR.2026.33.19.023

Keywords

Ge Qing, intensional logic, 21st century sonata, semantics of sonata form, piano works by Chinese composers.

References

1. Arnauld, A., Nicole, P. (1991) *Logika, ili Iskusstvo myslit* [Logic, or The Art of Thinking]. Moscow: Nauka, 412 p.
2. Deng Yiyi. (2025) *Issledovanie muzykal'nykh elementov opery Min'tszyui v fortepiannykh sonatakh Ge Tsina* [A Study on the Min Opera Music Elements in Ge Qing's Piano Sonatas]. PhD diss. Hohhot: Inner Mongolia Normal University. DOI: 10.27230/d.cnki.gnmsu.2025.001340.
3. Liang Maochun. (2023) 'Sto let fortepiannogo ritma – kitayskoe fortepiannoe tvorchestvo v nachale XXI veka (VI)' [One Hundred Years of Piano Rhythm – Chinese Piano Composition in the Early 21st Century (VI)], *Fortepiannoe iskusstvo* [Piano Art], (1), pp. 25–33.
4. Hou Bowen. (2025) 'Vliyaniye opernoy muzyki Min'tszyui na sozdaniye sovremennoy kitayskoy muzyki' [The Influence of Min Opera (Minju) Music on the Creation of Modern Chinese Music], *Meili Hunan* [Beautiful Hunan], (6), pp. 22–24.
5. Jiang Xiuxiang., Liu Gangji. (2020) 'Esteticheskaya zhizn' – inter'vyu s gospodinom Liu Gangtszi' [Aesthetic Life – An Interview with Mr. Liu Gangji], *Guizhou daxue xuebao (iskusstvo)* [Journal of Guizhou University (Art Edition)], 34(3), pp. 1–5, 121. DOI: 10.15958/j.cnki.gdxbsb.2020.03.001.
6. Jian Ai. (2024) '«Intensional'naya logika» kak kharakteristika kitayskogo muzykal'nogo iskusstva v XXI veke' [«Intensional Logic» as a Characteristic of Chinese Musical Art in the 21st Century], *Iskusstvo. Kul'tura. Obrazovanie: sovremennye tendentsii* [Art. Culture. Education: Contemporary Trends], 3(3), pp. 7–13.
7. Qian Rong. (1996) 'Kul'turnaya konnotatsiya rasseyannykh bitov v kitayskoy muzyke' [The Cultural Connotation of Scattered Beats in Chinese Music], *Music Research*, (4), pp. 97–100.