

Трибуна молодого ученого

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-119-130

Бу Яньвэнь**СТИЛЕВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА МА СЫЦУНА**

Статья посвящена анализу творческого пути китайского композитора и скрипача Ма Сыцуна, сыгравшего важную роль как в развитии профессиональной скрипичной школы, так и в формировании профессионального скрипичного репертуара китайской академической музыки. В процессе исследования анализируются сочинения композитора разных лет, через которые прослеживается эволюция его творческой парадигмы: от освоения европейской гармонии и академических инструментальных форм – к проявлению национальной идентичности через заимствование фольклорного материала и ассимиляцию определенных метроритмических приемов. Проследив творческую эволюцию китайского композитора Ма Сыцуна, мы можем сделать вывод, что, получив образование в Париже, освоив европейскую гармонию и процессы формообразования, ему удалось достичь органичного соединения европейской техники композиции с основами китайской музыкальной идентичности через включение элементов китайского фольклора во всем его многообразии (широчайший региональный охват народных мелодий различных китайских провинций), что позволило вывести сочинения Ма Сыцуна на международный репертуарный уровень.

Ключевые слова: профессиональная скрипичная школа в Китае, китайская музыка, Ма Сыцун, композиторская эволюция.

Творчество китайского скрипача и композитора Ма Сыцуна(馬思聰, 1912–1987) сыграло важную роль как в развитии профессиональной скрипичной школы, так и в формировании профессионального скрипичного репертуара китайской академической музыки. Его имя фактически неизвестно в российском музыкознании, и сегодня лишь на китайском и английском языках существуют отдельные источники, посвященные жизни и творчеству китайского композитора, общественного деятеля и исполнителя, так как часть своей жизни он провел в США.

Личная и творческая биография композитора связаны с политической историей его страны. В 1966 году Ма Сыцун был вынужден эмигрировать в США, преследуемый Культурной революцией. На рубеже XX века история имперского Китая подошла к концу: страна переживала череду социальных реконструкций, в результате которых европейская и американская культурные традиции оказали существенное влияние на художественное мышление Китая. Ма Сыцун оказался среди тех композиторов, чье творчество стало основой симбиотического слияния элементов музыкальных культур. Бесспорной заслугой композитора было то, что он заложил основы академического музыкального образования в Китае и внес существенный вклад в развитие скрипичного репертуара в исполнительском искусстве.

Композиторский стиль Ма Сыцуна опирался на фундамент, заложенный в процессе академического музыкального образования, полученного во Франции. Он стал студентом Парижской консерватории всего через шесть лет после начала занятий музыкой. Пребывание в Париже помогло ему получить представление о европейской музы-

кальной культуре. Занимаясь на фортепиано, как утверждал композитор, он «начал ценить Баха, Моцарта, Листа и Шопена, узнал о французских современных композиторах, таких как Дебюсси, Равель и т.д.» [1. Р. 10].

В период ученичества китайский композитор сочинял в основном в традиционных академических жанрах, таких как струнные квартеты, фортепианные трио и сонаты (преимущественно скрипичные) [2. Р. 3-4]. Многие из его ранних сочинений представляли собой ассимиляцию классического наследия. Так, в Струнном квартете № 1 (1938) очевидно сходство с квартетами Бетховена. Ритмический мотив в начале первой части Струнного квартета № 1 основывается на идее темы-тезиса (или же мотива), свойственного творчеству Бетховена.

Пример 1. Ма Сыцун. Струнный квартет №1, Первая часть, такты 1-8:

Мотивное развитие и работа с элементами мотивов в этом квартете также со всей очевидностью ориентируется на бетховенскую традицию. В Струнном квартете № 1 основной мотив проходит через множество трансформаций, в том числе через ритмические расширения. Этот прием также используется композитором и в его Концерте для скрипки фа мажор.

Пример 2. Ма Сыцун. Струнный квартет №1, Первая часть, такты 17-24:

Ма Сыцун применяет также европейские формы, так, например, Вторая часть Концерта для скрипки фа мажор написана в двухчастной репризной форме. При этом в качестве основополагающего гармонического материала в эпизоде «В» используется пентатоника.

Пример 3. Ма Сыцун. Концерт для скрипки с оркестром фа мажор, Вторая часть, такты 57–61:

Его увлекало изучение творчества композиторов конца XIX – начала XX века: в особенности яркой и оригинальной ему казалась гармония Дебюсси. Ма Сыцун тщательно изучал и анализировал его сочинения и играл их на фортепиано, уделяя особое внимание гармонической технике. В результате некоторые гармонические обороты в музыке китайского композитора обладают оттенками французской гармонии импрессионистов. И в данном случае использование восточных музыкальных элементов, в частности пентатоники у Дебюсси, было тем, что привлекло Ма Сыцуна. Гармонические обороты Дебюсси и Ма Сыцуна часто выглядят очень похожими из-за использования пентатоники в рамках традиционного европейского инструментария. Проявление этих черт в китайской музыке носит обратный характер влияния. Музыка Дебюсси, так же как и музыка многих других французских композиторов, отчасти была связана с традиционной музыкой Востока – экзотической культурой, питавшей новый музыкальный язык XX века. Однако в данном случае эта традиция возвращается в культуру в опосредованном симбиотическом виде. Ма Сыцун часто использовал пентатонику наиболее «органичным» способом, включая подлинный фольклорный материал. Вторая часть Концерта для скрипки фа мажор – это пентатонная кантонская народная мелодия.

Очевидно, что музыка Ма Сыцуна не имеет прямого отношения к французскому импрессионизму, но существуют отдельные моменты, которые отсылают к нему. Этому способствуют неразрешенные гармонии, используемые композитором, также увеличенные интервалы и особая колористическая оркестровка, а также текучесть формы. Отсутствие ярко очерченной структуры и линейного логического развития в формообразовании вновь позволяет ощутить влияние импрессионизма.

Тем не менее существуют весьма существенные различия между Дебюсси и Ма Сыцуном: если первый пытается подражать звучанию восточной музыки, со всей очевидностью опираясь на европейскую композиторскую технику, в то время как второй – напротив, пытается применить отдельные западные традиции, чтобы включить китайскую музыку в международное художественное пространство.

Его также увлекала и русская музыка, в частности, творчество композиторов «Могучей кучки» и, конечно же, почти его современника Стравинского. Все эти источники служили основой вдохновения творческого процесса и определяли его художественные ориентиры на ранних этапах. В дневниках Ма Сыцуна 1927 года мы найдем запись: «Я познакомился с творчеством некоторых русских композиторов, особенно

меня увлекло творчество Мусоргского. Новым именем для меня стал Стравинский: в то время, безусловно, он был центром «новой музыки». В Париже я слышал его «Весну священную», был невероятно впечатлен. Все новые элементы привлекли мое внимание. (...) Закончилась эпоха «старых» мастеров: Бетховена, Моцарта, Шумана, Мендельсона – все это в прошлом. Современная эпоха демонстрирует существенные различия в сравнении с прошлым» [1. Р. 10].

Одним из важных аспектов творчества «Могучей кучки», характерного для русской музыки в целом, было использование народной музыки в качестве первоисточника и определяющего характера русской музыкальной идентичности. Не менее важной характерной особенностью было применение красочной оркестровки. Фольклорный материал, используемый в русской музыке, так или иначе подчинялся первенству мелодического начала.

В музыке скрипичного концерта Ма Сыцуна фа мажор присутствуют черты русского романтического концерта, в частности, отдельные элементы напоминают Вступление к Первому скрипичному концерту Чайковского.

Пример 4. Чайковский П.И. Интродукция к Концерту для скрипки D-dur, тт. 1-10

Интродукцию Ма Сыцуна к концерту для Скрипки с оркестром фа-мажор, тт. 1-6 см. на стр. 123, пример 5.

Влияние Стравинского на творчество Ма Сыцуна определить значительно труднее, несмотря на то что китайский композитор высоко ценил творчество Стравинского. Влияние Стравинского ощутимо в переосмыслении существующих музыкальных традиций.

Сочинения раннего периода творчества Ма Сыцуна были произведениями ученичества. В тот период освоение европейских форм и структур, изучение основ классической гармонии было для него безусловным приоритетом. Его произведения так или иначе носили подражательный характер, имели традиционные формы и жанры. Подражание было необходимым этапом освоения основ европейской музыки.

В 1920-х годах Ма Сыцун с большим интересом изучал, помимо европейской музыки, древнюю китайскую литературу и народные песни. Используя народные мелодии, он с невероятной утонченностью включал их в рамки европейских музыкальных форм. Ма Сыцун создал множество произведений с использованием элементов китайского фольклора уже после своего отъезда из Франции.

Пример 5. Ма Сыцун. Интродукция к концерту для Скрипки с оркестром фа-мажор, тт. 1-6:

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Allegro moderato'. The score is divided into two systems. The first system contains parts for various woodwinds and brass instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Timpani, and Bass. The second system contains parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo marking 'Allegro moderato' is repeated above the second system. The score is written in F major and 4/4 time.

В творчестве композитора того периода можно выделить два типа сочинений. Один тип имеет жанрово определяющие названия – такие как: Струнный квартет № 1 или Соната для скрипки и фортепиано. Другой тип названия характеризует этническую принадлежность: таковы, например, «Рапсодия Синь Цзян» и Кантонские песни для фортепиано. Ма Сыцун в своем творчестве ориентировался на музыку различных этнических групп Китая с тем, чтобы представить все богатство китайской традиционной культуры. Китайский музыковед Цзинь Цзе, изучавший китайскую народную музыку, описывает ее следующим образом: «каждая этническая группа имеет свою историю развития и свой культурный багаж, превращаясь в репрезентанта определенной стилистики. Эти песни, музыкальные жанры, танцы и оперы входят в китайскую музыкальную культуру и занимают важное место в истории китайской музыки» [3. Р. 90].

Созданные в период с 1937 по 1948 год композиции Ма Сыцуна сделали существенный шаг вперед по сравнению с первыми опытами освоения европейского стиля его ранних произведений. В сочинениях, основанных на элементах китайского фольклора, Ма Сыцун обращался в том числе и к кантонской традиционной музыке. Фольклорные элементы, с которыми работал Ма, в основном были кантонскими и имели непосредственное отношение к местности, в которой он вырос.

Народная музыка играла важную роль для композитора в юности. Кантонская музыка звучала в доме Ма Сыцуна. Как описывалось детство композитора в одном из американских музыкальных периодических изданий в 1987 году): «Его любимой музыкой была оперная драма на гуандунском диалекте». В семилетнем возрасте он

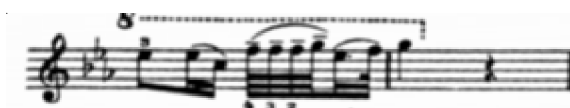
уже мог запоминать и повторять китайские мелодии, которые его двоюродный брат играл на органе» [4. Р. 2]. Фортепианный цикл 1952 года «Три пьесы кантонской музыки» посвящен музыке, которая окружала его с детства. Кантонский диалект, также называемый по-китайски Гуандун, произошел из Гуанчжоу. Музыка этого региона обычно исполняет струнно-духовой ансамбль. Этот вид музыки в основном сосредоточен на исполнении песен и интермедий, а также на музыке местной оперы – разновидности Пекинской оперы. Сочинения Ма Сыцуня зачастую заимствуют мелодии из кантонской ансамблевой музыки, но также опираются на имитацию китайских традиционных инструментов. Основными инструментами музыки гуандун являются: гаоху (кантонский высокий эрху), янцин, пипа, вертикальная флейта, эрху и гучжэн [5. Р. 12].

Концерт для скрипки с оркестром фа мажор сам по себе является прекрасным примером включения кантонских элементов в конструкцию европейской концертной формы. Каждая из частей концерта основана на известной кантонской песне или мелодии. У каждой песни существует своя история и свой литературно-поэтический источник, которые придают музыке глубокий смысл. В концерте также имитируются кантонские музыкальные инструменты – эрху и пипа: например, скрипичное подражание технике пальцевого чередования на одной и той же ноте при игре на пипе.

Пример 6. Ма Сыцун. Концерт для скрипки с оркестром фа-мажор, Первая часть, фрагмент партии скрипки – имитация приемов игры на эрху:

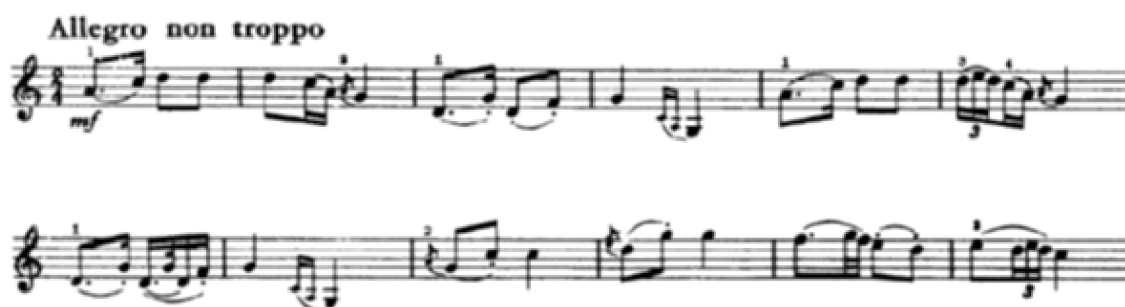


Пример 7. Ма Сыцун. Концерт для скрипки с оркестром фа-мажор, Первая часть, фрагмент партии скрипки – имитация приемов игры на пипе:



Аналогичную имитацию народного инструментария также можно найти в другом произведении примерно того же периода. В своей Монгольской сюите 1937 года Ма Сыцун использовал элементы фольклора Внутренней Монголии.

Пример 8. Ма Сыцун. Сюита «Внутренняя Монголия» (1937), Первая часть, такты 38–49 – цитата кантонской песни:



В Монгольской скрипичной сюите 绥远组曲 возникают элементы орнаментики, имитирующие свойства китайских иероглифов.

Пример 9. Народная песня Внутренней Монголии «Дом, бегущий по стене» на китайском языке в упрощенной числовой и иероглифической нотации с текстом:

城墙上跑马掉不回头

内蒙民歌
汉族

1=C $\frac{2}{4}$

2. 3̣ 2̣ i | i 0. | 7. 7 5 3 5 | 0 - |

城墙上跑马掉不(那个)头，
南山(那个)顶上飘(呀)白云，

0 2̣ 2̣ i 0 | 5 3. | 5. 3 5 0 3. 2 | 1 0 1 2̣ |

思想起我的包头。(唉哟)我就眼儿抖。
难过(呀那个)不过(唉哟)那个人想人。

Некоторые орнаменты в буквальном смысле вырастают из исходного тона, за которым следует длинная нота (четвертная нота или длиннее). Когда музыка звучит в медленном темпе, эти украшения играют как верхняя апподжиатура, спускающаяся к основному тону. За украшениями из одной ноты следует четверть, которая может быть воспроизведена тем же пальцем, скользящим вниз к основной ноте, образуя скользящий тон, что свойственно интонационным особенностям пекинской оперы.

Мелодический материал используется также различным образом. В отдельных случаях народная мелодия проводится полностью. В других примерах – сегментами или фрагментами. Например, во второй части Сюиты Внутренней Монголии «Ностальгия» содержится адаптация народной песни Внутренней Монголии. Мелодия полностью звучит у солирующей скрипки.

Пример 10. Ма Сыцун. Сюита «Внутренняя Монголия», Вторая часть, тт. 1–7:

Andante cantabile (♩=80)
mf D

В другом примере используется песня из региона Сычуань: композитор превратил простую мелодию в мотив, который звучит в рапсодической манере. Основу составляет сычуаньская народная песня о любви. Первая строка наигрыша становится основой мотива как вступления, так и первой темы.

Пример 11. Сычуаньская песня Канг Динг:

康定情歌

四川民歌
王洛宾编

1=F $\frac{2}{4}$

3 5 6 6 5 6. 3 2 3 5 6 6 5 6 3.

跑手 马茶 溜溜的 溜溜的 山大哥 上， 一朵 溜溜的 云哟，
一世 未问 溜溜的 溜溜的 的的的 姐， 人才 溜溜的 的好好
溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的

3 5 6 6 5 6. 3 2 5 3 2 3 2 1 2 6.

端端 溜溜的 溜溜的 照大哥 在哥 康康 定上 溜溜的 溜溜的 城地 哟，
张张 未问 溜溜的 溜溜的 的的的 大看男 哥上子 看合任 定上 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的

6 2. 5 3. 2 1 6. 5 3 2 3 2 1 2 6.

月月 亮亮 弯弯 弯弯 弯弯 弯弯 康康 定上 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的
月月 亮亮 弯弯 弯弯 弯弯 弯弯 康康 定上 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的 溜溜的

Пример 12. Ма Сыцун. Сюита «Внутренняя Монголия», Первая часть, мотив вступления – измененная тема народной песни:



С 1949 по 1966 год (период до Культурной революции) китайские элементы по-прежнему играли определяющую роль в творчестве Ма Сыцуна. Однако их репрезентация выглядит несколько иной в сравнении с тем, как он понимал репрезентацию национальных черт в своей музыке в студенческие годы. В большинстве сочинений того времени использовались более простые структуры с широким включением китайских народных мелодий. В Концерте для скрипки фа мажор Ма Сыцун применил более очевидные китайские элементы, в том числе ассоциативную игру характерных приемов для китайских традиционных инструментов, используя элементы функциональной гармонии в качестве сопровождения.

В творчестве Ма Сыцуна мы найдем не только фольклорные темы, но также и тонкую имитацию народных песен. Помимо академических жанров, представленных в его творчестве, мы найдем также и песни, которые были популярны среди жителей Китая.

Рондо № 2 1950 года основано на мелодическом материале, вдохновленном северным деревенским фольклором. Это популярные песни, звучавшие в то время по радио. Путешествуя по различным регионам Китая, познавая различные культуры большой страны, Ма Сыцун стремился объединять различные виды народной музыки в рамках классических европейских музыкальных форм. Примером подобного подхода могут служить «Три танца» (1950), состоящие из трех частей: Танец с барабанами, Танец с кубками и Танец с Шарфом. Все эти танцы были формами праздничных ритуалов в разных культурах Китая. Как упоминалось ранее, у разных этнических групп в Китае существуют свои яркие отличительные музыкальные традиции. «Тибетская поэма», «Сюита Внутренней Монголии» и «Поэма Алисана Тона» для оркестра 1940-х гг. становятся репрезентантами музыкальных традиций малых народов, проживающих на территории Китая.

В Рапсодии для скрипки с оркестром (1954) Ма Сыцун использовал музыку из региона Синьцзян. Известно, что уйгурское меньшинство населяет Синьцзян-Уйгурский край, который является районом северо-западной части Китая. Грациозные уйгурские песни и танцы весьма популярны во всем мире, особенно известен мукам – такой тип традиционной уйгурской музыки с богатым содержанием, красочным мелодизмом и разнообразными музыкальными структурами. Специфические региональные музыкальные характеристики Синьцзяна отражены и в музыке Ма Сыцуна, среди которых следует упомянуть широкое использование хроматизмов орнаментированных линий, повторяющиеся ритмы, рапсодийность, импровизационные, быстрые, виртуозные пассажи на скрипке.

Народные инструменты и мелодия – не единственные ключевые компоненты народной музыки. В некоторых случаях основой китайской идентичности становится ритм, который говорит слушателю о традиционной музыке значительно больше, чем другие компоненты. «Танец Дракона», созданный Ма Сыцуном в 1953 году, отражает сущность праздничного ритма танца. Этот ритмический рисунок традиционно исполняется китайскими ударными и духовыми инструментами. Ма Сыцун включил этот ритм в партию скрипки для имитации характерного фольклорного стиля.

Пример 13. «Танец Дракона с фонариками», ритм в партии скрипки имитирует типичный фольклорный ритмический рисунок:



С помощью особого ритмического рисунка, имитирующего звук тибетского барабана, используемого в молитвенных ритуалах, Ма Сыцун рисует образ Буддийского храма во второй части Тибетской сюиты «Ламасер». Характерный ритм (одна четвертная нота, две восьмых, четвертная пауза и четыре шестнадцатых) имитирует звук тибетского барабана.

Пример 14. Вторая часть Тибетской сюиты, «Ламасерия» (1941):

Проанализировав сочинения Ма Сыцуна, основывающиеся на китайской традиционной музыке, можно сделать ряд выводов. Когда композитор использует народную песню в качестве основного материала, сопровождающая ее гармония предельно проста и в основном служит в качестве музыкального сопровождения к мелодии. Работая в европейских академических жанрах, таких как концерт или симфония, Ма Сыцун избирает такой мелодический материал, который для него продолжает играть значительно более важную роль, чем гармония.

В последние годы своей жизни Ма Сыцун сосредоточился на завершении музыки для балета и на работе над оперой. К сожалению, многие композиции его американских лет до сих пор так и остаются неопубликованными. Его музыка последнего периода творческого пути очень проста по стилистике. Сочинения этого периода полны

искренности, они не были написаны по каким-либо политическим заказам или иным мотивам. Его кантата «Родина» (1972) – средоточие ностальгических чувств.

За два десятилетия своего пребывания в Америке Ма сочинил множество скрипичных произведений: скрипичные сонаты, концерт для скрипки с оркестром и рондо для скрипки. В Сонате для скрипки, написанной в 1984 году, ощущается сильнейшее влияние Франции. В сонате две части, первая из которых в переменном размере трехдольного метра: 9/8 с чередованиями между 6/8 и 12/8. В большинстве его композиций с использованием элементов китайской традиции – подобное чередование метров встречается крайне редко. При этом в творчестве таких великих французских композиторов, как Франк, Равель и Форе, тройной метр встречается очень часто. В этой части сонаты мы можем заметить, что она технически невероятно сложна, причем как для солиста, так и для ансамблевой работы. Постоянные пассажи шестнадцатых нот в обеих партиях требуют как ритмической, так и технической точности исполнения. Ма Сыцун в американский период творчества также проявлял интерес к созданию музыки для иных инструментов, помимо скрипки, таких как виолончель и фортепиано; а также в отношении музыки для драматического театра. Его выбор жанров и стилей был в меньшей степени связан с китайской этнической музыкой и китайскими музыкальными элементами.

Проследив творческую эволюцию китайского композитора Ма Сыцуна, мы можем сделать вывод, что, получив образование в Париже, освоив европейскую гармонию и процессы формообразования, он сумел добиться органичного соединения европейской техники композиции с основами китайской музыкальной идентичности через включение элементов китайского фольклора во всем его многообразии (широчайший региональный охват народных мелодий различных китайских провинций), что позволило вывести сочинения Ма Сыцуна на международный репертуарный уровень.

Литература

1. Zhang, Jingwei. *Ma Si Cong Nian Pu 1912-1987*. China Federation of literary & art circles publishing corp. Beijing, 2004. 125 p.
2. Sicong, Ma. Creative Experience. *New Music*. 5, 1942, #11, pp.3-4.
3. Jie, Jin. *Chinese music, Echos. Ancient and Modern Times*. Translated by Wang Li and Li Rong, Beijing: China Intercontinental Press, 2010. 124 p.
4. The Chinese Musician Si-cong Ma died of Illness in America on May 20, 1987. *People's Daily*, 1 August 2003, Today in the History section.
5. Levis, J.H. *Foundations of Chinese musical art*. New York, Paragon Book Reprint Corp, 1963. 233 p.

Stylistic Transformation of Ma Sicong's Compositional Works

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 119–130. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-119-130

Bu Yanfeng, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 1796275260@qq.co

Keywords: professional violin school in China, Chinese music, Ma Sicong, composer's evolution.

The article explores the creative path of the Chinese composer and violinist Ma Sicong (1912–1987), who played an important role both in the development of the professional violin school in China and in the formation of the professional violin repertoire. His name is not actually known in Russian musicology; there are only separate sources in Chinese and English. In the course of the research, Ma Sicong's compositions of different years are analyzed to trace the evolution of his creative paradigm: from the development of European harmony and academic instrumental forms to the manifestation of national identity through

the borrowing of folklore material. Ma Sicong received his academic education at the Paris Conservatory. While studying, Ma Sicong composed mainly in academic genres, such as string quartets, piano trios and sonatas (mainly violin). Many of his early compositions represent an assimilation of the classical heritage. For instance, in String Quartet No. 1, the similarity with Beethoven's quartets is obvious. During his studies, Ma Sicong got acquainted with the heritage of outstanding European composers of the classical and romantic eras. He was also fascinated by the work of composers of the late 19th and early 20th centuries, in particular, he found Debussy's harmony bright and original. The harmonic turns of Debussy and Ma Sicong often look very similar due to the use of the pentatonic scale for traditional European instruments. Ma Sicong used it in the most “organic” way and included authentic Chinese folklore material. For example, the second part of the Violin Concerto in F Major is a pentatonic Cantonese folk melody. Ma Sicong also studied Russian music: works of the composers of the Mighty Bunch, P.I. Tchaikovsky and I.F. Stravinsky. In the music of the Violin Concerto of Ma Sicong in F major, there are features of a Russian romantic concert, in particular, some elements resemble the Introduction to Tchaikovsky's First Violin Concerto. In the 1920s, Ma Sicong studied ancient Chinese literature and folk songs with great interest. He incorporated folk melodies with incredible sophistication into European musical forms. Ma Sicong created many works using elements of Chinese folklore after his departure from France. In his works of that period, two types of compositions can be distinguished. One type has genre-defining names – String Quartet No. 1 or Sonata for Violin and Piano. The other type characterizes ethnicity: Xin Jiang Rhapsody and Cantonese Songs for Piano. Created in the period from 1937 to 1948, Ma Sicong's compositions made a significant step forward in comparison with the first experiments of mastering the European style of his early works. In his compositions based on elements of Chinese folklore, Ma Sicong also turned to Cantonese traditional music, which was native to him. The Concerto for Violin and Orchestra in F Major is an excellent example of the inclusion of Cantonese elements in the construction of a European concert form. Each of the parts of the concert is based on a famous Cantonese song or melody. The concert also imitates Cantonese musical instruments – erhu and pipa. From 1949 to 1966, Chinese elements continued to play a decisive role in the composer's works. Ma Sicong focused on the music of various ethnic groups of China in order to represent the richness of Chinese traditional culture. An example of this approach is “Three Dances” (1950): a dance with drums, a dance with cups, and a dance with a scarf. All these dances were forms of festive rituals in different cultures of China. “Tibetan Poem”, “Inner Mongolia Suite”, and “Alisan Tone Poem” for orchestra became representatives of the musical traditions of small peoples living in China. The composer's personal and creative biographies are connected with the political history of his country. In 1966, pursued by the Cultural Revolution, Ma Sicong was forced to emigrate to the United States. During his two decades in America, he composed many violin works: violin sonatas, concerto for violin and orchestra, and rondo for violin. In the last years of his life, Ma Sicong focused on completing music for ballet and on working on an opera. Unfortunately, many compositions of his American years still remain unpublished. The writings of this period are full of sincerity; they were not written for any political orders. His cantata “Motherland” (1972) is the focus of nostalgic feelings. Having traced the creative evolution of the Chinese composer, the author concludes that, having been educated in Paris, having mastered European harmony and the processes of formation, Ma Sicong managed to achieve an organic connection of the European technique of composition with the basics of Chinese musical identity through the inclusion of elements of Chinese folklore in all its diversity; this brought Ma Sicong's compositions to the international repertoire level.

References

1. Zhang, J. (2004) *Ma Si Cong Nian Pu 1912–1987*. Beijing: China Federation of Literary & Art Circles Publishing Corp.

2. Sicong, M. (1942) Creative Experience. *New Music*. 5 (11). pp. 3–4.
3. Jie, J. (2010) *Chinese Music, Echos. Ancient and Modern Times*. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing: China Intercontinental Press.
4. *People's Daily*. (2003) The Chinese Musician Si-cong Ma Died of Illness in America on May 20, 1987. 1 August.
5. Levis, J.H. (1963) *Foundations of Chinese Musical Art*. New York: Paragon Book Reprint Corp.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-130-137

Сы Ян

ОПЕРА ТАН ДУНА «МАРКО ПОЛО» В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Статья посвящена опере «Марко Поло» китайско-американского композитора Тан Дуна. Предлагая ракурс структурно-стилистического анализа, автор на примере этого произведения рассматривает механизмы взаимодействия различных репрезентантов, в числе которых – интертекстуальность, тембровые и стилистические атрибуции традиционных культур и авангардной музыкальной культуры. Выводом из исследования становится то, что «Марко Поло», прежде всего, постмодернистская опера, сочетающая в себе множество текстов культуры и культурных атрибуций. Этому способствуют как цитаты и аллюзии – литературные, музыкальные, тембровые, стилистические, так и сложная полифоническая композиция, предопределяющая постмодернистскую ризоморфность современной антинarrативной оперы.

Ключевые слова: *постмодернистская опера, Тан Дун, Марко Поло, интертекстуальность, цитаты, аллюзии, тембровые репрезентации*

В фокусе настоящего исследования находится опера китайско-американского композитора Тан Дуна «Марко Поло» (1996) в ее полистилистическом измерении, определяемом через различные транскультурные репрезентации, цитаты и аллюзии. Основная цель проведенной работы – выявление доминантных точек репрезентации различных текстов культуры.

Говоря о постмодернистской опере, необходимо обратиться к определению интертекстуальности Ролана Барта, согласно которому каждый текст является интертекстом: «Другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Цит. по: 1. С. 207]. Именно в таком контексте предполагается осуществить анализ оперы Тан Дуна «Марко Поло».

Тема исследования представляется актуальной. Несмотря на существование нескольких статей на русском языке (выделим в их ряду статьи Е.В. Кисеевой «Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна)» [2], Ч. Цзун «Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора» [3]), работы немецкого музыковеда Кристиана Ульца (например, «Новая музыка и межкультурные взаимодействия: Джон Кейдж и Тан Дун» [4]), диссертационные исследования С. Ли «Особенности оперы Тана Дуна «Марко Поло» (2002) [5] и Н. Чжана «Неоориентализм в операх Тана Дуна» (2015) [6], российским музыковедением оперы Тан Дуна и, в частности, «Марко Поло», изучены все еще недостаточно. Еще один исследовательский вектор, который довольно широко пред-